

ANTIRASSISMUS IN DER KUNSTGESCHICHTE

EIN (UNFERTIGER) LEITFADEN

CARAH

Collective for Anti-Racist Art History

ANTIRASSISMUS IN DER KUNSTGESCHICHTE

EINLEITUNG

TEIL I

IDEEN UND EMPFEHLUNGEN FÜR EINE INKLUSIVE UND ANTIRASSISTISCHE KUNSTGESCHICHTE, VOM SEMINARRAUM BIS ZUR SCHRIFTLICHEN ARBEIT

1	SELBSTPOSITIONIERUNG	8
2	SPRACHE	8
3	RESPEKTVOLLER UND INKLUSIVER UMGANG ALS PRÄMISSE IM SEMINARRAUM	9
4	UMGANG MIT TEXT- UND BILDQUELLEN IN DER KUNSTHISTORISCHEN FORSCHUNG	10
4.1	FORSCHUNGLITERATUR	10
4.2	REFERAT UND SEMINARARBEIT	10

TEIL II

THEMENFELDER EINER INKLUSIVEN UND ANTIRASSISTISCHEN KUNSTGESCHICHTE – EINE BEISPIELSAMMLUNG

5	KUNSTHISTORISCHE DISKURSE UND BEGRIFFE	14
5.1	PROBLEMATISCHE BEGRIFFSGESCHICHTEN – UMGANG MIT UMSCHREIBUNGEN	14
5.2	PROBLEMATISCHE BEGRIFFSGESCHICHTEN – UMGANG MIT BESCHREIBUNGEN	15
6	OTHERING	16
6.1	SCHEINBARE OBJEKTIVIERUNG	16
6.2	(RE-)PRODUKTION DISKRIMINIERENDER STEREOTYPEN	17
6.3	RASSISTISCHE ÜBERZEUGUNGEN ALS GRUNDLAGENVOKABULAR WESTLICHER KUNSTHISTORISCHER IKONOGRAFIE	17
6.4	STEREOTYPEN UND INTERSEKTIONALITÄT	18
7	(KULTURELLE) ANEIGNUNG / APPROPRIATION	18
7.1	WESTLICHE MODERNE UND ANEIGNUNG	19
7.2	Globale moderne und Aneignung	19
7.3	(UN-)KRITISCHE FEEDBACKLOOPS KULTURELLER ANEIGNUNG	20
8	BIOGRAFISCHE EINSCHREIBUNGEN	20
9	VERHÄLTNIS VON WERK UND TEXT	21
9.1	BILD UND TEXT IM ALBUM	21
9.2	REPRODUKTION VON PROBLEMATISCHEN BEGRIFFEN IM TITEL	22
9.3	SCHWEIGEN IM TITEL	22
9.4	PROBLEMATISCHE TITEL ALS INTERVENTIONEN	23
9.5	NEUBENENNUNGEN	23

TEIL III

ANHANG

	BIBLIOGRAFIE	25
	GLOSSARE	27
	BEGRIFFE EINER ANTIRASSISTISCHEN KUNSTGESCHICHTE – EIN UNFERTIGES GLOSSAR	27
	BEIBLATT: «SPRACHMÄCHTIG – GLOSSAR GEGEN RASSISMUS»	28
	von <i>Bla*Sh – afrofeministisches und queer-feministisches Netzwerk von Schwarzen trans*-, inter*-, nicht-binären und cis-Frauen* (TINCF*)</i>	
	DANKSAGUNG	30

EIN (UNFERTIGER) LEITFADEN

TRIGGERWARNUNG

In diesem Leitfaden geht es um Rassismus in der Kunst und dem akademischen Fach Kunstgeschichte. Zur Veranschaulichung und Verdeutlichung enthält dieser Text Sprache und Bilder, die für Leser*innen verstörend, verletzend oder beleidigend sein können. Die Konfrontation mit diesen Inhalten kann bei Betroffenen traumatische oder belastende Erinnerungen, Gefühle oder Gedanken hervorrufen und in der Folge körperliche Panikreaktionen auslösen oder gar zu einer Retraumatisierung führen. Wir bitten um entsprechende Achtsamkeit, insbesondere bei den Bild- und Sprachbeispielen in Teil II des Leitfadens.

«Art history as a discipline is richer, not to mention more accurate,
with a critical race perspective.»
– Camara Dia Holloway

EINLEITUNG*

Kunst, visuelle Repräsentationen, aber auch die Kunstgeschichte haben zur Etablierung und Festigung von rassistischen Stereotypen und Strukturen beigetragen und tun dies noch immer. Trotz ihres impliziten Anspruchs auf universale Gültigkeit ist die hierzulande unterrichtete Kunstgeschichte von einer eurozentristischen beziehungsweise westlichen Perspektive geprägt. Der kunsthistorische Kanon umfasst mehrheitlich Werke *weisser* Künstler*innen, die von *weissen* Kunsthistoriker*innen aus dem globalen Norden besprochen werden. Noch immer reflektieren zu wenige Wissenschaftler*innen ihre eigene Position und das im Fach oft normalisierte Weissein in der Beschäftigung mit Kunst und Künstler*innen.

Mit dem vorliegenden Leitfaden möchten wir nicht nur aufzeigen, wie rassistische Sicht- und Arbeitsweisen sowie Sprachkomplexe in die kunstwissenschaftliche Arbeit, Lehre, Forschung und in das universitäre Umfeld eingeschrieben sind, sondern ein konkretes Angebot für die Etablierung antirassistischer und inklusiver Denk- und Handlungsmuster machen. Im Folgenden denken wir über *race* im Hinblick auf die Produktion und Rezeption von Kunst nach, dies nicht zuletzt in Verbindung mit anderen Differenzkategorien wie Klasse, Geschlechtsidentität, Sexualität, Religionszugehörigkeit, körperliche und geistige Fähigkeiten und Beeinträchtigungen. Nur so können zukunftsorientierte, auf Diversität und Teilhabe fokussierende, antirassistische Vorgehensweisen in der Kunstgeschichte angestossen werden. Wir verfolgen daher einen offenen und dialogbasierten Ansatz, um Studierenden, aber auch Lehrenden des Faches ein Arbeitspapier zu reichen, das Orientierung geben und Anregung für neue Blickwinkel, Erwartungen und Beziehungen sein kann. Wir verstehen den Leitfaden als einen ersten Vorschlag, der unsere – ebenfalls suchende – Position widerspiegelt.

WER SIND WIR?

Wir sind eine Gruppe von sechs *weissen* Kunsthistoriker*innen an der Universität Zürich, die sich im Herbst 2020 zum Kollektiv CARAH – Collective for Anti-Racist Art History zusammengetan hat, um sich aktiv für antirassistische Forschung und Lehre im Fach Kunstgeschichte zu engagieren. Wir sind keine Expert*innen auf dem Feld der Antirassismuskritik und sind uns bewusst, dass wir aufgrund unserer Positionierung als *weisse* Personen nicht frei von blinden Flecken sind. Wir verstehen uns vielmehr als Vermittler*innen und sind für diesen Leitfaden in Dialog mit Antirassismus-Aktivist*innen und Expert*innen auf dem Gebiet der antirassistischen Kunstgeschichte getreten. Unsere Ausführungen und Vorschläge basieren auf der Aufklärungsarbeit von Schwarzen Autor*innen und Autor*innen of Color.

GLIEDERUNG

Im ersten Teil besprechen wir, wie antirassistisches Denken und Handeln Eingang in unser Fach finden. Wir beginnen mit der Frage, wie wir unsere eigene Position reflektieren können und wie Sprache die (Re-)Produktion von Rassismus beeinflusst. Ausserdem schlagen wir Koordinaten für einen respektvollen, antirassistischen und inklusiven Umgang im Seminarraum vor und stellen Methoden zusammen, die wir als hilfreich für Referate, Seminar- und Abschlussarbeiten verstehen. Der zweite Teil des Leitfadens beschäftigt sich mit der Frage, wie eine antirassistische und auf Inklusion ausgerichtete Kunstgeschichte konkret aussehen kann. Wir stellen anhand von fünf Themenfeldern – kunsthistorische Diskurse und Begriffe, Othering, (kulturelle) Aneignung und Appropriation, biografische Einschreibungen sowie das Verhältnis von Werk und Text – praxisbezogene Diskussionen vor, die auf den Umgang mit Bildern, Objekten und Grundlagentexten der Kunstgeschichte fokussieren. Dabei versuchen wir, ein möglichst breites Spektrum an Epochen, Medien und Regionen abzudecken. Die Diskussionen dieser Abschnitte verdeutlichen,

* Wir benutzen im Folgenden den Begriff «antirassistisch», der eine aktive Haltung gegen Rassismus ausdrückt. Damit orientieren wir uns an Ibram X. Kendis wichtiger Unterscheidung zwischen «nicht rassistisch» und «antirassistisch». Wie die Antirassismus-Expertin Anja Glover uns erklärte, ist es alternativ ebenso vertretbar, den Begriff «rassismuskritisch» zu verwenden. Dieser impliziert jedoch, dass eine antirassistische Welt nicht möglich ist.

In diesem Leitfaden wird «Schwarz» gross geschrieben, um dem im Konzept des politischen Schwarzseins verhandelten Widerstandspotential, das dem Begriff eingeschrieben ist, Rechnung zu tragen (vgl. Wollrad 2005, 20). Das Glossar «Sprachmächtig – Glossar gegen Rassismus» von *Bla*Sh* erläutert weiter: «[Durch die Grossschreibung von «Schwarz»] wird sichtbar gemacht, dass es sich nicht um das Adjektiv «schwarz» handelt und somit nicht auf die Farbe bezieht, sondern um eine politische Selbstbezeichnung.» Im Gegensatz dazu wird «weiss» hier klein und kursiv geschrieben, um es von dieser Bedeutungsebene abzugrenzen, aber dennoch den konstruierten Charakter von Weissein aufzuzeigen. Weissein ist eine politische Kategorie, welche die dominante und privilegierte Position von als «weiss» konstruierten Menschen im rassistischen Machtgefüge bezeichnet.

dass die Veränderungen, die wir für unser Fach anstreben, komplexen Erkenntnisprozessen unterliegen, die zwar methodologisch unmittelbar bearbeitet werden können, aber auch vielsinnige und langfristige Neuverortungen von uns einfordern. Im dritten Teil des Leitfadens findet sich nebst der Bibliografie auch ein Verzeichnis einiger kunsthistorischer Terminologien, die für eine antirassistische Kunstgeschichte relevant sind. Abschliessend fügen wir unserem Leitfaden das Glossar «Sprachmächtig – Glossar gegen Rassismus» als separates Beiblatt bei. Dieses wurde von *Bla*Sh – afrofeministisches und queer-feministisches Netzwerk von Schwarzen trans*-, inter*-, nicht-binären und cis-Frauen* (TINCF*)* entwickelt und uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Eine überarbeitete Version dieses Glossars wird im Laufe des Jahres 2022 auf der Website von Rahel El-Maawi (www.el-maawi.ch), Gründungsmitglied von *Bla*Sh*, publiziert.

Nicht nur Begriffe und Definitionen unterliegen einem steten Wandel, auch das Thema Antirassismus befindet sich in einem andauernden Prozess. Der vorliegende Leitfaden erhebt folglich keinen Anspruch auf Abgeschlossenheit. Wir freuen uns auf Ergänzungen, Korrekturen und weitere Inputs, damit dieser Leitfaden laufend angepasst werden kann und einen gemeinsamen Lernprozess widerspiegelt. Anmerkungen und Kommentare nehmen wir gerne unter folgender Adresse entgegen: antirassismus@khist.uzh.ch.



IDEEN UND EMPFEHLUNGEN FÜR EINE INKLUSIVE UND ANTIRASSISTISCHE KUNSTGESCHICHTE, VOM SEMINARRAUM BIS ZUR SCHRIFTLICHEN ARBEIT

1

SELBSTPOSITIONIERUNG

«There is no such thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives.»
– Audre Lorde

Antirassistisches Denken und Handeln sind Teil eines breiten Spektrums antidiskriminierender Revisionen. Ihre Dringlichkeit fordert dazu auf, individuelle Erfahrungen im Spiegel komplexer gesellschaftlicher Beziehungen, die zunehmend auf die Anerkennung von Diversität und Vielfalt setzen, zu hinterfragen und zu verstehen. Die eigene Position ist somit kontinuierlich Bestandteil von Veränderungsdynamiken. Diese Perspektivwechsel und die damit verbundene Sichtbarmachung bislang marginalisierter Gruppen haben auch Einfluss darauf, wie wir uns im Kontext akademischer Forschung und Lehre positionieren und wie wir dies im Seminarraum oder in wissenschaftlichen Texten mitteilen. Vor diesem Hintergrund schlagen wir vor, die Frage der Selbstpositionierung als Ausgangspunkt antirassistischen Denkens und Handelns an den Anfang der eigenen kunsthistorischen Arbeit zu setzen. Die Selbstpositionierung ist zunächst als eine Übung in Selbstreflexion gemeint, ein Nachdenken darüber, warum wir so denken, schreiben und argumentieren, wie wir es tun. Dabei machen persönlicher und gesellschaftlicher Wandel sowie methodologische und inhaltliche Neuerungen unseres Faches und der Wissenschaften allgemein es notwendig, uns immer wieder neu zu befragen. Eine Selbstpositionierung im eigenen wissenschaftlichen Text ist nicht zwingend erforderlich, im Unterschied etwa zum Überblick über den Forschungsstand. Wenn wir sie verwenden, setzt sie ein Zeichen dafür, dass wir unseren eigenen Zugriff auf ein Forschungsthema reflektieren und dass wir mit unserem Blick den bestehenden Forschungsdiskurs erweitern wollen und können.

Mögliche Koordinaten für die Selbstpositionierung

Geschlecht – Sexualität – race – Klasse – Wohnort und Lebensumstände
– Religion – Sprachkenntnisse – körperliche/geistige Beeinträchtigungen –
Diskriminierungserfahrungen – wissenschaftliche Erfahrungen

2

SPRACHE

«Wer Rassismus nicht unbewusst reproduzieren will, muss bewusst mit Sprache umgehen.»
– Tupoka Ogette

Sprache spielt eine Schlüsselrolle in der (Re-)Produktion von Rassismus. Viele Klassifizierungen und Diffamierungen, die während der europäischen Kolonialzeit entstanden sind, bleiben in unserem Sprachgebrauch eingeschrieben und tragen so auch heute noch dazu bei, historisch gewachsene Machtordnungen und soziale Ungleichheitsverhältnisse aufrechtzuerhalten. Die meisten in *weissen* Mehrheitsgesellschaften sozialisierten Menschen benutzen rassistische Begriffe und Redewendungen, ohne sich dessen bewusst zu sein. Dabei können Begriffe mit rassistischen Konnotationen entgegen der Intention der Sprecher*innen verletzend sein und zu Ausgrenzung sowie Diskriminierung beitragen. Allerdings lösen wir nicht allein durch die Tabuisierung bestimmter Begriffe rassistische Gesellschaftsstrukturen auf. Die Entwicklung eines Bewusstseins dafür, dass wir mit Sprache rassistische Denkmuster nicht nur herstellen, sondern gegebenenfalls auch unbewusst weitertragen, ist ein wichtiger Schritt, um langfristig diskriminierenden Denkbildern entgegenzuwirken.

Sprache kann aber auch ermächtigend sein. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass sich marginalisierte Gruppen Begriffe aneignen oder neue Selbstbezeichnungen kreieren und deren Verwendung einfordern. Ein diskriminierungssensibler Umgang mit Sprache bedeutet auch, dass wir Fremd- und Selbstbezeichnungen unterscheiden können und respektieren, dass jede Person das Recht hat, selbst zu entscheiden, wie sie genannt werden möchte.

«You cannot counter structural inequality with good will.
You have to structure equality.»
– Cathy Davidson, HASTAC

Ein respektvoller und inklusiver Umgang im Seminarraum ist die Basis für das gemeinsame Erkennen und Entlernen von diskriminierenden Mustern und Machtverhältnissen. Die Herstellung eines diversitätssensiblen Lernraums liegt nicht allein in der Verantwortung der lehrenden Person, sondern betrifft alle Teilnehmer*innen einer Lehrveranstaltung. Auf Fragen der Selbstpositionierung in Bezug auf Privilegien und Benachteiligungen aufbauend, können folgende Aspekte zum weiteren Nachdenken anregen: Welche historisch gewachsenen Ungleichheitsverhältnisse gibt es und wo ermöglichen diese Privilegien, beziehungsweise wo fördern sie Diskriminierung? Welchen Einfluss haben sie auf mein Sprechen und Denken? Wie prägen sie mein Weltbild und meine Vorstellungen von «Normalität»? Wie beeinflussen sie mein Verhalten im Seminarraum und gegenüber meinen Mitmenschen? Vielleicht habe ich aufgrund meiner guten Sprachkenntnisse weniger Hemmungen als andere, mich in einem Seminar mit einem Wortbeitrag zu melden. Vielleicht fällt es mir leichter, meine Gedanken zu formulieren, weil ich aus einer Familie von Akademiker*innen stamme, durch die ich schon früh gelernt habe, inhaltlich zu argumentieren. Vielleicht habe ich in meinem Leben die Erfahrung gemacht, dass ich von einer Person in einer privilegierten sozialen Position nicht ernst genommen wurde, und traue mich deshalb weniger, aktiv an einer Diskussion teilzunehmen. Die Tatsache anzuerkennen, dass nicht nur wir selbst, sondern auch unsere Mitmenschen in ihrem Denken, Sprechen und Handeln von sozialen Privilegien und/oder Benachteiligungen geprägt sind, schafft eine gute Voraussetzung für einen bewussten und rücksichtsvollen Umgang.

Checkliste für einen respektvollen Umgang im Seminarraum:

- Ich bin mir bewusst, dass ich nicht immer gehört werden muss und lasse auch anderen Raum zu sprechen. Ich halte Stille aus, um Rücksicht auf Personen zu nehmen, die mehr Zeit brauchen, um ihre Gedanken zu formulieren.
- Ich respektiere, dass es verschiedene Perspektiven gibt und meine Perspektive nicht die einzig richtige ist.
- Ich benutze diskriminierungs- und diversitätssensible Sprache und respektiere die Selbstbezeichnungen und Pronomen meiner Mitmenschen.
- Wenn eine von Diskriminierung betroffene Person über ihre Erfahrungen spricht, dann höre ich zu und versuche nicht, diese Erfahrungen zu relativieren.
- Ich vermeide «-splaining», das heisst, ich gehe nicht davon aus, dass ich besser über einen Gesprächsgegenstand Bescheid weiss als eine Person, die nicht die gleichen Privilegien hat wie ich. Ich erkläre insbesondere keiner von Diskriminierung betroffenen Person ihre eigenen Diskriminierungserfahrungen. (Beispiele: Ein cis Mann erklärt einer Frau Sexismus → *Mansplaining*. Eine weisse Person erklärt einer Schwarzen Person Rassismus → *Whitesplaining*.)
- Wenn ich eine andere Person unabsichtlich verletzt habe und darauf aufmerksam gemacht werde – beispielsweise weil ich jemanden mit dem falschen Pronomen angesprochen oder ich einen diskriminierenden Ausdruck verwendet habe – entschuldige ich mich und lerne daraus. Ich akzeptiere, dass Fehler zum Lernprozess dazu gehören.

Allyship

Antirassistisch und allgemein antidiskriminierend zu sein, ist keine passive Haltung, sondern ein aktiver Lern- und Entlernprozess. Selbstbildung, Auseinandersetzung mit dem eigenen Weissen, bewusster Umgang mit Privilegien und das Vermeiden der Reproduktion von diskriminierenden Sprach- und Denkmustern sind nur erste Schritte auf dem Weg zur sogenannten «Allyship». Als Allies – also Verbündete – werden Angehörige einer Mehrheitsgesellschaft bezeichnet, die ihre privilegierte Position in einem sozial gewachsenen Machtgefälle nutzen, um in Solidarität mit Personen zu handeln, die von Diskriminierung und Rassismus betroffen sind. Allyship ist kein statischer Zustand und verlangt von denjenigen, die sich verbünden möchten, langfristige Arbeit und proaktives Handeln auf verschiedenen Ebenen. Im Seminarraum genauso wie im Alltag können uns Situationen begegnen, in denen wir als Verbündete unsere Stimme aktiv nutzen können und sollen.

Wir können uns dabei entlang folgender Punkte verhalten:

- Ich weise andere respektvoll und freundlich auf problematisches Verhalten hin.
- Ich benenne diskriminierendes Verhalten, auch wenn keine davon betroffene Person im Raum anwesend ist. Ich nutze mein *weisses* Privileg zur Aufklärung von anderen *weissen* Menschen.
- Ich zentriere die Bedürfnisse von Betroffenen und nicht meine eigenen. Ich verstehe, dass es vielleicht nicht im Interesse der betroffenen Person(en) liegt, das diskriminierende oder rassistische Verhalten unnötig lange ausdiskutieren.
- Ich erwarte für mein Einschreiten keine Anerkennung.

4 UMGANG MIT TEXT- UND BILDQUELLEN IN DER KUNSTHISTORISCHEN FORSCHUNG

4.1 FORSCHUNGLITERATUR

Rassismus und Diskriminierung können wir in der kunsthistorischen Praxis durch die bewusste Integration von vielfältigen künstlerischen und wissenschaftlichen Positionen entgegenwirken. Beim Erstellen von Bibliografien können wir beispielsweise prüfen, ob die Auswahl und das gesammelte Material den Prinzipien von Diversität, Inklusion und Transkulturalität entsprechen.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Ist meine Literaturlauswahl vielfältig? Wie ist das Verhältnis von Geschlechtern? Wie viele Autor*innen sind nicht *weiss*? Aus welchen Ländern kommen die Autor*innen, wo haben sie studiert, bei welchen Verlagen haben sie publiziert?
- Habe ich verschiedene sprachliche, geografische und kulturelle Perspektiven berücksichtigt, die sich mit dem Thema beschäftigen?
- Welche Bibliothekskataloge verwende ich, inwiefern prägen diese meine Rechercheergebnisse und entsprechend meine Literaturlauswahl?
- Wie erkenne ich, ob ein Text zu einem bestehenden (Forschungs-)Kanon gehört? Wie komme ich an anderes Wissen heran?

4.2 REFERAT UND SEMINARARBEIT

Für die Erarbeitung von Referaten und Seminararbeiten lassen sich alle zuvor beschriebenen Aspekte berücksichtigen. So können wir etwa darlegen, aus welcher Perspektive und mit welchen Schwerpunkten wir an ein Forschungsthema herantreten. Dies hilft auch dabei, Auslassungen zu benennen und zu begründen.

a) An- und Abwesenheiten von Perspektiven

Oft ist es nicht möglich, eine bestimmte Fragestellung so umfassend zu behandeln, dass alle potenziellen Perspektiven auf ein Thema Berücksichtigung finden. Das kann unterschiedliche, teilweise rein praktische Gründe haben, wie etwa fehlende Sprachkenntnisse oder der beschränkte Zugang zu Literatur und Archivmaterialien. Andererseits sind bewusste Auslassungen Teil des wissenschaftlichen Prozesses, um eine Fragestellung zu schärfen und in die Tiefe zu gehen. Lücken und Abwesenheiten werden dann problematisch, wenn sie verschwiegen werden und damit Diskriminierungen reproduzieren und diese normalisieren. Wir schlagen vor, An- und Abwesenheiten konkret zu benennen und damit als solche sichtbar zu machen. Dies schafft Transparenz und kann zudem helfen, die eigene Fragestellung zu präzisieren. Wie dies konkret aussehen kann, zeigen die folgenden Beispiele.

Aus der Beschreibung einer Lehrveranstaltung:

*Im Rahmen dieses Seminars werden wir uns hauptsächlich mit westlichen Praktiken der Darstellung von Personen afrikanischer Herkunft beschäftigen, mit gelegentlichen Exkursen zu zeitgenössischen Künstler*innen aus der afrikanischen Diaspora. Aufgrund des begrenzten Zeitrahmens werden wir andere, gleich bedeutsame Themen nur streifen können oder ganz auslassen müssen, so etwa die künstlerische Produktion von Schwarzen Künstler*innen in der Vergangenheit oder die Auseinandersetzung mit Geschlechtsidentitäten, Sexualität und Klasse. Um der besonderen Relevanz dieser Themen gerecht zu werden, müssten diese in einem gesonderten Rahmen adressiert und analysiert werden. Bei Fragen, Vorschlägen und Einwänden zum Programm können sich die teilnehmenden Studierenden an die Seminarleitung wenden.*

Aus der Einleitung einer Seminararbeit:

Da sich die folgende Auseinandersetzung auf die Erlebnisse einer afroamerikanischen cis Frau [der Künstlerin Kara Walker] bezieht, werden die Diskriminierungserfahrungen Schwarzer Frauen in anderen sozialen und geografischen Kontexten und insbesondere die spezifischen Erlebnisse von Schwarzen trans, inter und nicht-binären Personen nicht eingehender betrachtet, da diese sich von den Erfahrungen Kara Walkers unterscheiden.*

b) Umgang mit Bildmaterial

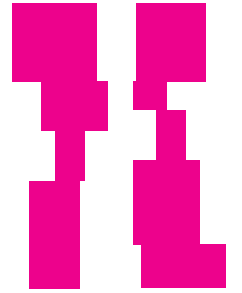
Für Referate und Präsentationen stellen sich ganz spezifische Fragen im Umgang mit dem Bildmaterial. Auch wenn Kunstwerke und visuelle Repräsentationen kritisch diskutiert werden, sollten wir uns überlegen, ob wir sie überhaupt, beziehungsweise über einen längeren Zeitraum, im Seminar zeigen möchten.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Reproduziert das Werk rassistische und/oder diskriminierende Muster? Wie zeigen sich diese im Werk?
- Wie kann ich Abbildungen in meiner Präsentation sprachlich so rahmen, dass ich die Diskriminierung im Werk zwar benenne, abgebildete Personen jedoch gleichzeitig vor einer erneuten Diskriminierung schütze?
- Soll oder muss ich das Werk für das Verständnis meiner Argumentation überhaupt zeigen? Kann ich Abbildungen nur für eine begrenzte Zeit einblenden?
- Kann ich eine Triggerwarnung einbauen, um die Seminarteilnehmer*innen auf den Inhalt des Bildes vorab aufmerksam zu machen?
- Wie und an welcher Stelle kann ich meinen Umgang mit problematischen Abbildungen erklären – zum Beispiel in der Einleitung oder als kurzer Disclaimer im Abbildungsverzeichnis?
- Kann ich, anstatt Abbildungen zu zeigen, auf Bilddatenbanken verweisen, in denen die Werke vorhanden sind?

c) Umgang mit problematischen Begriffen

Analog zum Umgang mit diskriminierenden Abbildungen stellt sich in der Erarbeitung von Referaten und Seminararbeiten auch die Frage nach der Verwendung von problematischen Begriffen. Dabei stellen wir fest, dass es in der kunsthistorischen Forschung keine einheitliche Haltung dazu gibt, welche Begriffe als problematisch gelten. Für die Erarbeitung eines Referats ist es hilfreich, die Auswahl, Verwendung und Erklärung von den für das Forschungsthema relevanten Begriffen vorzustellen und den eigenen Umgang mit problematischen Begriffen zu erläutern. Bei Vorträgen sollte die emotionale Wirkmacht, die der Gebrauch rassistischer Sprache hat, sorgfältig abgewogen werden. Wir raten dringend davon ab, rassistische Fremdbezeichnungen vorzulesen oder auf Präsentationsfolien zu zeigen, wenn aus einem Text zitiert oder darüber gesprochen wird. Wenn ein Zitat aus Gründen der Genauigkeit vollständig wiedergegeben werden sollte – etwa auf einem Handout oder Thesenpapier –, ist es sinnvoll, eine Triggerwarnung einzubauen, in der deutlich gemacht wird, warum entschieden wurde, die problematische Originalsprache zu reproduzieren. Diskriminierende oder rassistische Wörter (z.B. in Werktiteln oder aus historischen Quellen) kann ich entweder gar nicht verwenden oder nur einmal aussprechen und im weiteren Verlauf des Referats nicht mehr gebrauchen. Auf den Folien meiner Präsentation kann ich einzelne Buchstaben mit Sternchen ersetzen (z.B. M**r oder N***r → zu den beiden Begriffen siehe beigelegtes Glossar von Bla*Sh) und so auf eine wortwörtliche Wiedergabe verzichten. Für das Verfassen einer Seminararbeit schlagen wir vor, Begriffe zu Beginn festzulegen und deren Auswahl, Schreibweise und Verwendung in der Einleitung der Arbeit oder einer Fussnote zu erklären. Wir haben uns für diesen Leitfaden dazu entschieden, rassistische Fremdzuschreibungen – auch in Zitaten – durchgehend mit Sternchen zu versehen.



TRIGGERWARNUNG

Rassistische Fremdbezeichnungen und Bilder

5 KUNSTHISTORISCHE DISKURSE UND BEGRIFFE

Kunsthistorische Quellen beinhalten, vor allem in der Beschäftigung mit dem konstruierten «Exotischen» und «Fremden», nicht selten rassistische Begriffe. Eine Bezeichnung ist dann rassistisch, wenn sie die Vorstellung vermittelt, Menschen könnten aufgrund ihrer äusserlichen Erscheinung und Herkunft nach «Rassen» unterteilt werden. Darunter fallen etwa Wörter, die nach Hautfarben sondieren, oder Begriffe, die für ehemals kolonisierte Räume Verwendung finden und die Ausgrenzung von Menschen kennzeichnen. In zahlreichen Werkbeschreibungen und kunstwissenschaftlichen Analysen werden beispielsweise im Zusammenhang mit sogenannten orientalistischen Motiven, in der Debatte um den «Primitivismus» oder in der Beschreibung von Darstellungen Schwarzer Körper stereotypisierende Ausdrücke verwendet.

Zum Begriff «Rasse»

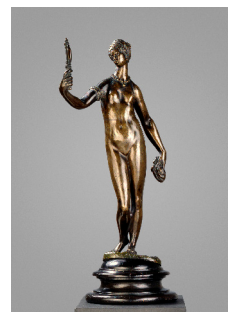
«Die Entstehungsgeschichte des modernen Rassismus ist eng verknüpft mit der Maafa, der seit dem 15. Jahrhundert bis heute wirkmächtig ist. Maafa ist die swahili Bezeichnung für Katastrophen und wurde für die Sklaverei, Kolonialismus, Imperialismus und Rassismus verwendet. Die Unterscheidung in «Rassen» ist dem kolonialen Gedanken entsprungen, um die Unterdrückung gewisser Menschen zu rechtfertigen und die Herrschaftsmacht der europäischen Länder zu legitimieren.

Aus naturwissenschaftlicher Perspektive gibt es jedoch nur eine menschliche Art – der Mensch. Wenn wir im Deutschen das Wort «Rasse» brauchen müssen, weichen wir auf Rassifizierung oder den englischen Begriff *race* aus, da dieser nicht auch noch eine nationalsozialistische Verwendung erlebte.»

– «Sprachmächtig – Glossar gegen Rassismus» von Bla*Sh

5.1 PROBLEMATISCHE BEGRIFFSGESCHICHTEN – UMGANG MIT UMSCHREIBUNGEN

In der Auseinandersetzung mit der Bronzestatue aus dem 16. Jahrhundert, die mittlerweile unter dem Titel *Afrikanerin mit Spiegel* (sogenannte *Schwarze Venus*) bekannt ist, wird häufig vom ursprünglichen Werktitel, die sogenannte *N***rvenus*, ausgehend auf verwandte problematische Begriffe rekurriert. So ist etwa von «n***oiden Gesichtszügen» die Rede, die sich vom europäischen Schönheitsideal des 16. Jahrhunderts abheben (Brückling 1991, 55). Auch wurde die Reproduktion des Begriffs «N***rvenus», der anscheinend erst ab 1921 Verbreitung fand, lange nicht weiter hinterfragt. Erst Anna Greve machte in ihrem 2013 erschienenen Buch *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weissseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* auf den problematischen Sprachgebrauch im kunsthistorischen Umgang mit der Plastik aufmerksam. So stellt sie fest, dass die Statue aus dem Grünen Gewölbe in Dresden, wo sich eine der insgesamt vierzehn heute bekannten Fassungen der Statue befindet, zunächst als «M***in mit Spiegel» und später als «Stehende unbekleidete N***in» benannt war (Greve 2013, 134). Später heisst sie, so Greve, «die «sogenannte N***rvenus»», bevor sich 2004 Antje Scherner mit Kenntnis des originalen Inventareintrags dazu entschied, sie als «Schwarzafrikanerin mit Spiegel, sogenannte N***rvenus» zu bezeichnen. In diesem Zusammenhang weist Greve darauf hin, dass «die Wahl des Begriffes «Schwarzafrikanerin» ein Versuch war, «politisch korrekt zu sein, ohne zu realisieren, dass dieser ebenfalls diskriminierend ist» (Greve 2013, 136). Das Gleiche gilt jedoch auch für den heute verwendeten Begriff «Afrikanerin», der immer noch verallgemeinernd und damit essentialisierend ist.



Johan Gregor van der Scharde (zugeschrieben),
Afrikanerin mit Spiegel (sogenannte *Schwarze Venus*),
ca. 1600–1650, Bronze, Gesamthöhe 35.3 cm,
Fussdurchmesser 12.6 cm, Grünes Gewölbe Dresden

Der Umgang mit Carl Einsteins 1915 erschienenem Essay *N***rplastik* stellt eine ähnliche Herausforderung dar. Er ist nicht nur eine wichtige Referenz für die europäische Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst. Auf den Text wird auch heute noch in Hinblick auf Einsteins Beleuchtung formaler Tendenzen in der europäischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bezug genommen (so hat auch der Reclam Verlag Einsteins Essay 2012 unter dem originalen Titel neu aufgelegt). Einstein versuchte in seinem Aufsatz mit der Vorstellung zu brechen, dass es sich bei afrikanischer Plastik um «primitive», nicht-moderne Kunst handle, indem er sie als zeitlos deklarierte. Dennoch sind aber gerade jene von ihm abgebildeten Skulpturen eigentlich in der Zeit der kolonialen Begegnung entstanden, was sich, von Einstein unbeachtet, dementsprechend auch in ihrer Erscheinung widerspiegelt.

Ein weiteres Beispiel bietet Roland Barthes, dessen fototheoretische Texte ebenso grundlegende Quellen für die Kunstgeschichte darstellen. Barthes schreibt in *Mythen des Alltags* (1957) von einer Fotografie, auf der ein Schwarzer Soldat abgebildet sei, den er wiederholt als «N***r» bezeichnet. Auch in seiner Schrift *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* (1980) stolpern wir in der Beschreibung eines Familienporträts des US-amerikanischen Fotografen James Van der Zees über den Ausdruck «N***in» sowie bei der Erwähnung von André Kertész' Bild *Die Ballade des Geigers Abony* (1921) über die Bezeichnung «Z*****rgeiger» (Barthes 1985, 53, 55).

Die problematische Wortwahl in diesen Texten stellt nicht zwangsläufig ihren Gehalt und ihre Legitimität als Quellen infrage. Der Sprachgebrauch in diesen Beispielen ist nicht notwendigerweise rassistisch motiviert. Dennoch ist er – und das ist der entscheidende Punkt – von einem strukturellen Rassismus geprägt, den wir zu dekonstruieren versuchen.

Bei der Bezugnahme auf Texte und insbesondere beim Zitieren von Passagen, die rassistische Begriffe enthalten, ist es hilfreich, zunächst die Autor*innenperspektive in Betracht zu ziehen. Wenn etwa James Baldwin seinen Text mit *I Am Not Your Negro* betitelt, ist die Verwendung des aus heutiger Sicht problematischen Begriffs «N***o» für die Aussage und das Verständnis von Baldwins Kritik unerlässlich. Da er von einer betroffenen Person artikuliert wird, ist es keine Fremdzuschreibung. In Fällen jedoch, die derartige Begriffe nicht aus einer solchen Perspektive einsetzen, können wir durch eine explizite Kennzeichnung (z.B. «N***o») deutlich machen, dass wir uns von der rassistischen Sprache im Original distanzieren.

Vorschläge für den Umgang mit Rassismus in Originaltexten

- Begriffe bei Paraphrasen in Anführungszeichen setzen und in direkten Zitaten mit dem Verweis [sic] arbeiten

Bei Bezug auf Quellen, die problematische Begriffe enthalten, wie etwa dem sogenannten «Primitivismus», können wir jene fraglichen Bezeichnungen durchgängig mit Anführungszeichen anbringen. So schreibt Denise Toussaint: «Auf die Kunst bezogen beschreibt das Attribut <primitiv> nicht allein eine einfache, ursprüngliche Kunst, so wie es einfache, ursprüngliche Völker beschreiben würde. Das Wort <primitiv> beinhaltet hier vielmehr formale, symbolische und interpretatorische Aspekte, die der Annäherung aussereuropäischer Kunst von ihrer ersten Begegnung mit dem westlichen Kunstverständnis an inhärent sind» (Toussaint 2015, 16). Problem: Die problematischen Begriffe werden weiterhin reproduziert.

- Rassistische Begriffe durch Abkürzungen austauschen oder Aussparungen kennzeichnen

Beim Zitieren von Textpassagen können Begriffe mit Abkürzungen wie «N-Wort», «M-Wort» oder «Z-Wort» ausgetauscht oder durch Aussparung, wie «N***r», «N***in», «M**r», «M***in», «Z*****r», «Z*****in», gekennzeichnet werden, ohne sie wortwörtlich zu reproduzieren.

Problem: Es können sich daraus gegebenenfalls Unklarheiten ergeben.

- Rassistische Begriffe nicht zitieren, sondern durch Aussparungen kennzeichnen und in die Fussnoten verlegen

Diese Lösung stellt einen Kompromiss dar. Die Begriffe werden nicht direkt im Fliesstext reproduziert, und können laut Susan Arndt in den Fussnoten «mit Vorsicht gelesen werden» (Arndt 2013, 15). Auf diese Weise werden etwaige Unklarheiten vermieden.

- Bei der Paraphrasierung oder Wiedergabe von Texten und Kontexten «widerständige» Begriffe statt rassistischer Bezeichnungen verwenden

Der Begriff «N**r» kann durch «Schwarze Person», «BIPoC» oder «Afropäische Person» ersetzt werden.

Problem: Damit kommt es gegebenenfalls zu einer Verzerrung der ursprünglichen Aussage. Auch wird die Haltung der zitierten Autor*innen auf diese Weise nicht ausreichend mit reflektiert.

Solche Eingriffe und Kennzeichnungen werden in Diskussionen darüber, ob es sich dabei um eine Form der Zensur oder einer beschönigenden Revision handelt, durchaus auch kritisiert. Dennoch vertreten wir die Meinung, dass sie unablässig im Umgang mit historischen Quellen sind, um einen sensiblen Umgang mit Sprache zu befördern.

6 OTHERING

«Othering» beschreibt diskursive Praktiken, die von einer dominanten Gruppe oder einer kolonisierenden Autorität angewandt werden, um einheimische oder kolonisierte Subjekte in die Kategorie der «Anderen» einzuordnen, das heisst, sie im Unterschied zu Mitgliedern der dominanten oder kolonisierenden Gruppe zu definieren. Die Umwandlung eines blossen Unterschieds in ein «Anderssein» führt dazu, dass den einheimischen oder kolonisierten Subjekten bestimmte, scheinbar unausweichliche und in der Regel negative Merkmale zugeschrieben werden. Mit diesen solle eine vermeintlich inhärente und natürlich gegebene Minderwertigkeit festgestellt und das Recht der Unterdrückung seitens der dominanten oder kolonisierenden Gruppe gerechtfertigt werden. Ein solches Verständnis der Kategorie des «Anderen» und die Praxis des «Othering» sind grundlegende Konzepte der postkolonialen Theorie, die von Protagonist*innen wie Edward Said, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha und Stuart Hall eingeführt und untersucht wurden. Ältere Formulierungen von «Othering» finden sich auch in der Philosophie und der Psychoanalyse, insbesondere bei Jacques Lacan, der «den Anderen» als «radikales Gegenstück des Selbst» interpretierte. Praktiken des «Othering» gehen also auch über den kolonialen Kontext hinaus.

Beim «Othering» auf der Grundlage von *race* handelt es sich um eine reduktive und diskriminierende Handlung, bei der eine Person oder eine gesellschaftliche Gruppe als «anders» und «minderwertig» etikettiert und behandelt wird. Dies geschieht auf der Basis einer angenommenen Zugehörigkeit zu einer vermeintlichen *race*, die in der Regel durch physische Merkmale wie Physiognomie und Hautfarbe von dem dominanten Subjekt oder der dominanten Gruppe identifiziert wird. Dynamiken des «Othering» können darüber hinaus auch auf der Grundlage von Geschlechtsidentität, Sexualität, Klasse, ethnischer und kultureller Zugehörigkeit, körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung sowie Religionszugehörigkeit auftreten.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wer stellt wen dar, für welches Publikum und mit welchem Ziel?
- Aus welchem historischen und geografischen Kontext stammt der Untersuchungsgegenstand?
- Wer sind die Akteur*innen und welche Handlungen führen sie (aktiv oder passiv) aus?
- Welche Figuren werden im Bildraum aktiviert, welche Figuren werden objektiviert und als «Andere» wiedergegeben?

6.1 SCHEINBARE OBJEKTIVIERUNG

Eine in der Geschichte der westlichen visuellen Kultur wiederkehrende Praxis des «Othering» auf der Grundlage von *race* besteht aus objektivierenden bis hin zu entmenschlichenden Abbildungsdynamiken. Diese werden beispielsweise in der Darstellung von in Nordamerika zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert versklavten Menschen afrikanischer Herkunft deutlich. Ein prominentes Beispiel sind die Daguerreotypen des Fotografen Joseph T. Zealy, die 1850 im Auftrag des Naturwissenschaftlers Luis Agassiz entstanden. Sie zeigen die abgebildeten Personen als Untersuchungsobjekte pseudowissenschaftlicher Forschung. Die Daguerreotypen dienten als visueller Beweis für den physischen und psychischen Unterschied zwischen Europäer*innen/Euro-Amerikaner*innen und Afrikaner*innen/Afroamerikaner*innen und sollten so die Überlegenheit *weisser* Menschen als naturwissenschaftliche Gegebenheit etablieren. Die Personen werden auf den Daguerreotypen als typenhafte Vertreter*innen einer ganzen Gruppe darge-

stellt; sie werden auf ihre nackten Körper reduziert, deren Merkmale und Formen im Bild hervorgehoben und dadurch einem analytischen Blick dargeboten werden. Die Komposition wird von einer strengen Symmetrie beherrscht, mit wenigen oder keinen kontextuellen Informationen, die vom Hauptthema ablenken könnten. Die *Agency* der Dargestellten wird ihnen somit verweigert. Sie werden zu passiven Objekten und durch diese vermeintlich objektive «Andersartigkeit» von der*dem Betrachtenden distanziert.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie wird das fotografische Medium verwendet, um eine Objektivierung der dargestellten Person zu erreichen?
- Welche Rolle spielen Format, Farbigkeit und Bildausschnitt für die Repräsentation?
- Welche Dynamiken lösen die ausgewählten Techniken und Medien in diesem Prozess aus? Können wir den abgebildeten Personen ihre *Agency*, ihre Stimme, ihre Handlungsfähigkeit zurückgeben? Wenn ja, wie?

6.2 (RE-)PRODUKTION DISKRIMINIERENDER STEREOTYPEN

Eine weitere rekurrierende Praxis des «Othering» auf der Grundlage von *race* besteht aus der bildlichen Produktion und Reproduktion von diskriminierenden Stereotypen. Davon betroffen waren im Laufe der Geschichte insbesondere Schwarze Frauen, wie das Beispiel von Sarah Baartman verdeutlicht. Baartman war eine südafrikanische Khoikhoi-Frau, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Attraktion in europäischen Weltausstellungen unter der Etikette der «Hottentotten Venus» ausgestellt und abgebildet wurde. Zahlreiche dieser Darstellungen von Baartman zeigen ihren Körper entweder nackt oder künstlich dekoriert mit erotisierendem Schmuck und Kleidung, wie im Fall der Radierung *Saartje, The Hottentot Venus* (1811). Die Betonung ihres Gesässes und der Brüste – in einigen Darstellungen sogar mit direkter Fokussierung auf ihre Geschlechtsorgane – zielt darauf ab, sie als sexualisiertes Objekt zu präsentieren und erlaubt der*dem Betrachtenden, einen explizit erotisierenden Blick auf sie zu werfen. Durch die Reproduktion und Zirkulation solcher Darstellungen wurde Baartman gezwungen, die angenommene «Andersartigkeit» der Sexualität afrikanischer Schwarzer Frauen als Gegenpol zu derjeniger westlicher *weisser* Frauen zu verkörpern. Sie wurde zum Beleg einer «primitiven», «unzivilisierten» Hypersexualität afrikanischer Frauen.



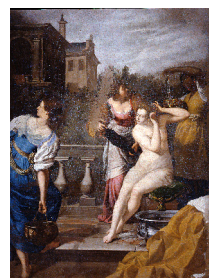
Frederick Christian Lewis (zugeschrieben), *Saartje, The Hottentot Venus*, 1811, Radierung, 36.1 x 22.3 cm, British Library, London, C.103.k.11, no.104 © British Library Board

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie wird die konstruierte «Andersartigkeit» visuell und inhaltlich konnotiert? Wie werden körperliche und dekorative Attribute genau verwendet, um die abgebildete Figur als «anders» zu repräsentieren?
- Wie verknüpft diese Darstellung Dynamiken von «Othering» auf der Basis von *race* mit Dynamiken von «Othering» auf der Basis von Geschlechtsidentität? Und welche Folgen hat diese doppelte, intersektionale Stigmatisierung/Diskriminierung?

6.3 RASSISTISCHE ÜBERZEUGUNGEN ALS GRUNDLAGENVOKABULAR WESTLICHER KUNSTHISTORISCHER IKONOGRAPHIE

Die Verwurzelung von rassistischen Überzeugungen und Praktiken des «Othering» erkennen wir auch in der kontrastierenden Darstellung einer Schwarzen und einer *weissen* Figur auf dem Gemälde *Bathsheba* (1650) von Artemisia Gentileschi. Auf den ersten Blick ähnelt die Pose der Schwarzen Dienerin derjenigen der *weissen* Bathsheba: Sie steht direkt hinter ihr, dreht ihren Körper in die gleiche Richtung und hat ihren Arm ebenfalls erhoben. Jedoch wird sie durch ihre Positionierung am äussersten Rand der Komposition sowie durch den verdunkelnden Effekt des Hintergrunds um ihr Gesicht herum gezielt von Bathsheba und den anderen *weissen* Dienerinnen visuell distanziert und abgetrennt. Hier wird die Schwarze Dienerin als «gegensätzliche» und negative «Andere» inszeniert, die verzaubert eine Perlenkette bewundert. In dieser Darstellung gibt sie sich vollkommen der eigenen Eitelkeit hin und repräsentiert damit die Leichtgläubigkeit und das Laster, die in direktem Gegensatz zu der tugendhaften Bathsheba stehen.



Artemisia Gentileschi, *Bathsheba*, um 1650, Öl auf Leinwand, 286 x 214 cm, Palazzo Pitti, Florenz

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Welche sozio-historischen Bedingungen haben um 1650 zu der negativ zugeschriebenen Personifizierung der Schwarzen Frau geführt?
- Wie wird die formal kodierte Hierarchisierung der Frauen im Bildraum aufgebaut? Und wie diejenige zwischen Künstlerin und dargestellten Personen?

6.4 STEREOTYPEN UND INTERSEKTIONALITÄT

Sintizze und Romnja waren beliebte Sujets der Malerei im 19. Jahrhundert. Den rassistischen und klassizistischen Vorstellungen dieser Zeit zufolge wurden sie oft mit einer gesteigerten Sexualität und passiven Freizügigkeit in Verbindung gebracht. Gustave Courbets *Rêverie t*****e* («t*****e» ist die französische Entsprechung des Z-Wortes) ist ein Beispiel dafür, wie in der Malerei die Darstellung von Physiognomie, Hautfarbe und Kleidung im Zusammenspiel mit dem Werktitel dazu dienen, eine Frau nicht nur als Objekt der Begierde zu inszenieren, sondern sie auch als kulturellen Stereotyp zu stilisieren. Der Begriff «t*****e» im Originaltitel (oder «Gypsy» in der englischen Übersetzung) wird von den Sinti*zze und Rom*nja aufgrund seiner rassistischen Konnotation vehement abgelehnt. Im Bestandskatalog des National Museum of Western Art in Tokyo ist er im Sommer 2022 noch verzeichnet. Die Institution prüft momentan allerdings den Werktitel, um diesen anzupassen.

7 (KULTURELLE) ANEIGNUNG / APPROPRIATION

Aneignung ist eine gängige Strategie der Kunst, Architektur und Bildproduktion. Als Kulturtechnik erlaubt das Verfahren, mittels Kopie zu lernen und durch die Adaption neue Denkwege zu beschreiten. Nicht zuletzt dank Reproduktionstechniken – etwa druckgrafischen Verfahren in der frühen Neuzeit – befand sich Kunst schon immer in Bewegung und erfuhr in unterschiedlichen Kontexten Form- und Bedeutungswandlungen. In diesen «Kontaktzonen» (Mary Louise Pratt) entstehen neue, «hybride» Entwürfe (Homi K. Bhabha) – Aneignungen, die wir vor dem Hintergrund kolonialer Machtstrukturen kritisch hinterfragen müssen. Je nach Machtkonstellation und Kontext kann Aneignung eine mitunter unbewusste, aber nicht minder gewaltsame Besitznahme sein. Sie kann aber auch als ein subversives Verfahren dienen, das gefestigte Ideologien zu erschüttern vermag, indem es dominante Diskurse der Authentizität und Originalität relativiert und Hierarchien infrage stellt. In der Kunstgeschichte gibt es unterschiedliche Diskurse über Aneignung. Die Künstler*innen der sogenannten Pictures Generation in den 1970er und 1980er Jahren haben sich beispielsweise kritisch mit den Massenmedien ihrer Zeit in Form von Appropriation auseinandergesetzt. Ihre Aneignungsverfahren sind fester Bestandteil einer westlichen Ikonografie und müssen von ausbeuterischen Formen der Aneignung im Zuge von Kriegen und Kolonialisierungsprozessen unterschieden werden. Im Zusammenhang mit den Verfahren der Aneignung gibt es eine Reihe von Begriffen, die in der Kunstgeschichte Verwendung finden, so etwa das Readymade, die Spolien, die Kopie, die Reproduktion, die Fälschung, die Übersetzung, das Zitat, die Parodie, die Hommage. Diese können verschiedene Beweggründe haben und entsprechend unterschiedliche, ästhetische, ethische, juristische und/oder philosophische Fragen hervorrufen. Aus einer antirassistischen Perspektive sind sie insbesondere dann problematisch, wenn sie missbräuchliche Aneignungsprozesse verdecken oder verharmlosen. Ebenso muss auch die Frage nach dem monetären Nutzen solcher Aneignungen kritisch betrachtet werden.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- In welchem Verhältnis stehen die Urheber*innen von den jeweiligen «Originalen» und «Kopien»? Gibt es ein strukturelles Machtgefälle zwischen ihnen?
- Mit welchen Verfahren wurde angeeignet? Wird die Referenz honoriert und deutlich gemacht?
- Ist durch die Aneignung für die eine Seite ein Schaden oder Verlust entstanden, beziehungsweise für die andere Seite ein Nutzen materieller, politischer oder symbolischer Art?
- Wer profitiert finanziell von der Aneignung (Künstler*innen, Kurator*innen, Galerist*innen, Institutionen, ...)? Wird durch die Aneignung ein Teil einer Kultur unrechtmässig kommodifiziert?

7.1 WESTLICHE MODERNE UND ANEIGNUNG

Pablo Picassos Gemälde *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* von 1907 zeigt fünf nackte Frauen. Der Titel spielt auf eine Strasse in Barcelonas Rotlichtviertel an und suggeriert so, dass es sich bei den Frauen um Sexarbeiterinnen handelt. Die Gesichter der beiden Figuren zur rechten Seite ähneln Masken und werden in der Forschung mit Picassos Besuch des Pariser Musée d'Ethnographie du Trocadéro in Verbindung gebracht, in welchem er Kunst aus Afrika und Ozeanien begegnete. Picasso selbst stritt die Bedeutung außereuropäischer Kunst für sein Schaffen später ab. Allerdings zeugen Fotografien davon, dass er sich in seinen Ateliers mit zahlreichen Masken und Statuen aus Afrika und Ozeanien umgab. Für unser Verständnis dieses Beispiels ist die Tatsache wichtig, dass Picassos Werk im kunsthistorischen Kanon einerseits als die Inkunabel der westlichen modernen Kunst im 20. Jahrhundert fest installiert ist, andererseits aber eine höchst widersprüchliche Entstehungs- und Interpretationsgeschichte hat. Dass dieses Werk stark vom Begriff des «Primitivismus» geprägt ist, der eine Spielart des «Othering» ist, wird erst seit kurzem kritisch in der Kunstgeschichte besprochen.



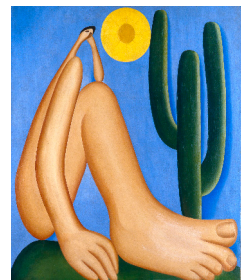
Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, 1907, Öl auf Leinwand, 244 x 234 cm, Museum of Modern Art, New York, © 2022 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Welche kunsthistorischen Begriffe sind angebracht, um über Verfahren der Aneignung zu sprechen?
- Wie lässt sich über die Motive hinaus auch in Bezug auf Malstil, Materialien, usw. über Aneignung nachdenken?
- Wie gehen wir mit den Intentionen und Aussagen von Künstler*innen um?
- Welche Rolle räumen wir dem Kontext und Zeitgeist ein, beispielsweise dem weit verbreiteten Interesse am sogenannten «Primitivismus»?

7.2 GLOBALE MODERNE UND ANEIGNUNG

Der Titel von Tarsila do Amarals *Abaporu* bedeutet in der indigenen Sprache Tupí-Guaraní «anthropophag» oder menschenfressend. Die Künstlerin schenkte das Bild dem Dichter Oswald de Andrade, der im selben Jahr als Antwort darauf das *Manifesto antropófago* (1928) verfasste. Das Manifest schlug vor, Brasiliens Geschichte des Kannibalismus aus kolonialen Zuschreibungen herauszulösen und daraus eine selbstbestimmte Geschichte zu manifestieren. Durch Verfahren der Aneignung konnte somit ein Klischee der Machtausübung und kulturellen Fremdbesetzung zu einer künstlerischen Strategie werden, die eine kulturelle Selbstbehauptung ermöglichte und ein Recht zur Selbstschreibung der eigenen Geschichte einforderte. In den 1960er Jahren bezogen sich zahlreiche Künstler*innen im Zuge der Tropicália-Bewegung erneut auf die Idee der kulturellen Anthropophagie und führten diese weiter, indem sie der Kritik am europäischen Kolonialismus auch eine Kritik am US-amerikanischen Imperialismus hinzufügten.



Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, Öl auf Leinwand, 85 x 73 cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA
Fotografiert von Romulo Fialdini/Tempo Composto

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Inwiefern kann die (Wieder-)Aneignung von Bildern, Mythen und Klischees auch ein Mittel der Dekonstruktion sein?
- Wie verschieben sich die Implikationen von teilweise herabwürdigenden Darstellungen je nach Urheber*in und historischem Kontext?
- Ab wann ist die Reproduktion negativer Stereotypen diskriminierend und schädlich?

Als die *weisse* Künstlerin Dana Schutz anlässlich der Whitney Biennale von 2017 ihr Gemälde *Open Casket* ausstellte, protestierten zahlreiche Künstler*innen gegen das, was sie als Aneignung und Kapitalisierung von Schwarzem Leid verstanden. Die Arbeit zeigt die Szene des 1955 ermordeten 14-jährigen Afroamerikaners Emmett Till in seinem Sarg. Schutz hatte das Gemälde nach einer Fotografie gefertigt, die in ihrem ursprünglichen Kontext als ein wichtiges Dokument der Anklage *weisser* Gewalt gegen Afroamerikaner*innen in den USA fungiert hatte. Die Fotografie diente explizit als ein Werkzeug Schwarzer politisch-gesellschaftlicher Selbstbestimmung in den USA im Spiegel *weisser* Dominanz. Vor diesem Hintergrund verfassten die Künstlerin Hannah Black und weitere Mitunterzeichner*innen einen offenen Brief, in dem sie verlangten: «white violence should first of all stop treating Black pain as raw material. The subject matter is not Schutz's; white free speech and white creative freedom have been founded on the constraint of others and are not natural rights. The painting must go.» (Black et al. 2017). Die hier abgebildete Fotografie zeigt Parker Bright, wie er vor dem ausgestellten Gemälde im Whitney Museum of American Art protestiert.



Parker Bright protestiert vor dem Bild *Open Casket* von Dana Schutz, anlässlich der Whitney Biennial 2017 in New York City, Foto von Scott W. H. Young via Twitter

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie sollen wir über kulturelle Appropriation sprechen, insbesondere (aber nicht nur), wenn es um Gewalt geht?
- Wie können wir sicherstellen, dass wir alle Perspektiven der kulturellen Dynamik von Objekten verstehen?
- Wie können wir auf dieser Grundlage eine fachliche Argumentation und Interpretation produzieren?

8 BIOGRAFISCHE EINSCHREIBUNGEN

In der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Bildern spielt auch die Biografie von Kunstschaffenden eine Rolle, um den sozialhistorischen Kontext eines Werks zu thematisieren. Auffällig ist, dass die Biografie von BIPOC Künstler*innen viel häufiger im Zusammenhang mit ihren Werken diskutiert wird als die von *weissen* Künstler*innen. Damit wird ihre Identität unmittelbar mit dem Werkinhalt in Beziehung gebracht und kann diesen in der Interpretation einengen. Kobena Mercer spricht in diesem Kontext von der «burden of representation», also von der Last von BIPOC Künstler*innen, dass ihre Werke stets (und nur) als Ausdruck ihres «Nicht-Weisseins» verstanden werden.

Um ein «Othering» zu vermeiden, kann es sinnvoll sein, *race*, Gender, Sexualität, körperliche oder geistige Beeinträchtigungen usw. nur dann zu thematisieren, wenn sie für die Analyse des Werks oder für die Argumentation einer wissenschaftlichen Arbeit nötig sind. Als Faustregel gilt: entweder alle oder niemanden benennen; nicht nur die Figuren aussondern, die von der vermeintlichen Norm abweichen (etwa weil sie nicht *weiss*, heterosexuell oder ohne sichtbare körperliche Beeinträchtigungen sind).

Ein Beispiel: Die beiden Künstlerinnen Hannah Höch und Kandis Williams arbeiten mit dem Medium der Collage und verwenden unterschiedliche Bildmaterialien, die sexualisierte Körper *weisser* und Schwarzer Frauen zeigen. Höch war eine *weisse* deutsche Künstlerin mit bürgerlichem Hintergrund, die zur Entstehungszeit der abgebildeten Montage *Liebe* in einer Beziehung mit der niederländischen Schriftstellerin Til Brugman lebte. Williams ist eine Schwarze US-amerikanische Künstlerin, die auch als Kuratorin, Herausgeberin und Pädagogin tätig ist und in Los Angeles lebt.



Hannah Höch, *Liebe*, 1931, Fotomontage, 21,8 × 21 cm, National Gallery of Australia, Canberra



Kandis Williams, *Because the forest is so densely grown with thistles and thorns, I had to send my slaves ahead of me with axes to hack out an opening for me to uncover specimens. Feet don't fail me now Take me to the finish line. Oh, my heart, it breaks every step that I take, But I'm hoping at the gates, they'll tell me that you're mine..* 2020, Xerox Collage und Tinte auf Aquarellpapier, 119,4 × 129,5 cm, Morán Morán Gallery

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Inwiefern spielen Kontext und Identität der Künstlerinnen eine Rolle bei der Analyse dieser Bilder?
- Ist es sinnvoll, auf bestimmte Informationen in meiner Analyse zu verzichten, um die Interpretation der Werke nicht «nur» auf biografische Deutungen zu reduzieren?
- Wie kann ich bei der Nennung nicht-heteronormativer, *weisser*, westlicher Kontexte und Identitäten vermeiden, stereotypisierende Darstellungen zu wiederholen?

Ein weiteres Beispiel: In ihrem Video *Free, White and 21* (1980) adressiert die US-amerikanische Künstlerin Howardena Pindell die Erfahrung von Intersektionalität und bezieht damit ihre Identität als Schwarze Künstlerin in die Arbeit mit ein. Zeitgleich entstanden ihre abstrakten und nicht-figurativen Werke, wie beispielsweise *Untitled #100* (1979). Ist es bei beiden Werkbeispielen nötig und nützlich, Pindells Identität als Schwarze Künstlerin zu benennen und in der Analyse mitzudiskutieren?

9 VERHÄLTNIS VON WERK UND TEXT

Die Präsentation von Kunstwerken und/oder Ausstellungsobjekten beinhaltet immer auch die Benennung des gezeigten Gegenstands – als Bildlegende im Ausstellungsraum, in Publikationen und Datenbanken. Diese liefert uns Informationen zur Autor*innenschaft, zur Entstehungszeit, zu den Materialien und Standorten eines Werks. Dabei nimmt der Titel unmittelbar Einfluss auf die Lesart. Die Nennung beziehungsweise Nicht-Nennung von Personen, Gruppen und/oder Ereignissen, die sichtbar oder nicht-sichtbar sind, lenkt unseren Blick als Betrachter*innen, weshalb die kunsthistorische Forschung die Geschichte und historische Verankerung von Werktiteln sowie die ihnen inhärenten Wertungen hinterfragt.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie gehen wir mit Werktiteln um, die Menschen diskriminieren, nicht benennen oder stereotypisieren?
- Wie können wir diese Wirkung von Titeln erkennen und im Rahmen von Seminar- oder Abschlussarbeiten zum Thema machen?
- Wie und wo können wir mehr über die Geschichte von Titeln und Werkinformationen herausfinden?

Diese Fragen können uns helfen, den Werktitel nicht als gegeben und vermeintlich dokumentierend anzunehmen, sondern ihn in seinem ideologischen Gehalt zu hinterfragen und zu erkennen.

9.1 BILD UND TEXT IM ALBUM

Bei untenstehender Abbildung handelt es sich um eine Seite aus dem Fotoalbum *Photographic Views of Singapore*, herausgegeben und gedruckt von den Fotografen Lambert & Co., die ab 1867 in Singapur ein kommerzielles Fotostudio betrieben. Das Album ist nicht datiert, aufgrund der Aufnahme und des Halbtondruckverfahrens lässt sich seine Entstehung auf den Zeitraum zwischen 1890 und 1910 schätzen. Jede der 18 Fotografien trägt einen Bildtitel; es finden sich keine weiteren Informationen im Album. Wahrscheinlich sind Bildtitel und Abbildung zeitgleich entstanden. Der Titel dieser Fotografie lautet «Group of C***ies» (ausgeschrieben im untenstehenden Bild). Er benennt vermeintlich eindeutig, was auf der Fotografie zu sehen ist und nimmt doch eine direkte (Ab-)Wertung der abgebildeten Personen vor. «C***ie» ist eine historische Bezeichnung für vornehmlich südasiatische und chinesische Tagelöhner im britisch kolonisierten Singapur um 1900, dem eine tiefe soziale Stellung und als minder bewertete ethnische Herkunft inhärent ist.



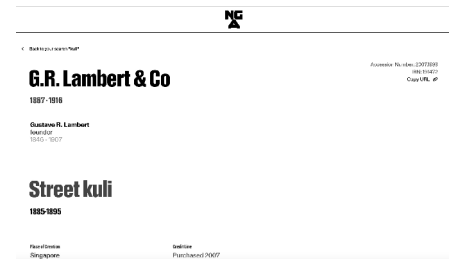
Lambert & Co. «Group of C***ies.»
In *Photographic Views of Singapore*,
Album mit Halbtondrucken, ca. 1890–1910,
National Library Singapore,
Reference Rare, Call No 779.995957

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie kann ich herausfinden, wer spricht, beziehungsweise wer diesen Titel vergeben hat? Wo finde ich mehr Informationen über den Begriff «C***ie» und seine historische Verwendung?
- Wer ist überhaupt abgebildet?
- Wie kann ich diese Form von «Othering» aufdecken, um koloniale Machtstrukturen nicht ungewollt zu reproduzieren?

9.2 REPRODUKTION VON PROBLEMATISCHEN BEGRIFFEN IM TITEL

Wenn Sammlungsinstitutionen, wie beispielsweise hier die National Gallery of Australia, diskriminierende und herabwürdigende Bezeichnungen wie «k**i» (eine andere Schreibweise des weiter oben genannten «C***ie») unkommentiert übernehmen, verleihen sie diesen eine aktuelle Gültigkeit und vermeintliche Neutralität, die die historische Herabsetzung im Begriff verschleiert und reproduziert.



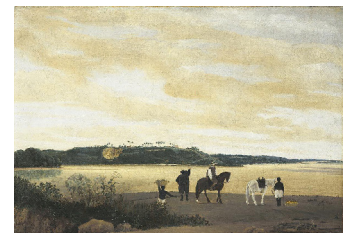
Screenshot der Online-Sammlung der National Gallery of Australia, aufgenommen am 14.04.2022

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Soll ich den Begriff benutzen, wenn ich mich auf diese Abbildung in der Sammlung beziehe oder nur die Inventarnummer der Abbildung angeben?
- Könnte ich die Sammlungsinstitution anschreiben und bitten, den Titel zu kommentieren, um die Diskriminierung sichtbar zu machen?

9.3 SCHWEIGEN IM TITEL

Die beiden nebenstehenden Beispiele zeigen, wie vermeintlich dokumentierende Bildtitel die sichtbaren, sogar im Vordergrund des Bildes platzierten Menschen konsequent nicht benennen. Bei Frans Post fungieren sie als Staffage-Figuren und erleichtern den Einstieg ins Bild. Ihre Nicht-Nennung im Titel *Ansicht der Insel Itamaracá in Brasilien* lenkt den Blick direkt auf die Insel im Hintergrund und suggeriert eine Landschaft ohne sozialen Kontext; die kolonial-rassistischen Machtstrukturen, die im Vordergrund dargestellt werden – Schwarze Menschen tragen Lasten, *weisse* Menschen sitzen auf dem Pferd – treten zurück. Auf Wikimedia und auch in der Datenbank des Mauritshuis wird das Bild unter diesem Titel aufgeführt; die Website des Mauritshuis liefert jedoch Kontextinformationen in Form eines erklärenden Textes zur Versklavung und Ausbeutung von Menschen auf Zuckerrohrplantagen in Brasilien. Auch im Titel der Abbildung *Coconut Plantation* hängt die Nicht-Benennung der abgebildeten Personen direkt mit deren Ausbeutung zusammen. Im Titel wird nur die Plantage bezeichnet, während die Arbeitskräfte – sogenannte Kontraktarbeiter*innen, die zu menschenunwürdigen Bedingungen ausgebeutet wurden – unerwähnt bleiben.



Frans Post, *Ansicht der Insel Itamaracá in Brasilien*, 1637, Öl auf Leinwand, 63,5×88,5 cm, Mauritshuis Den Haag (Titelangaben von Wikimedia)



Lambert & Co. «Coconut Plantation.» In *Photographic Views of Singapore*, Album mit Halbtondrucken, ca. 1890–1910, National Library Singapore, Reference Rare, Call No 779.995957

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Welche Folgen hat dieses Schweigen im Titel?
- Werden die dargestellten Menschen systematisch aus der Geschichte herausgeschrieben (oftmals sind sie ja noch gar nicht Teil der vermittelten Geschichte)?
- Was können wir als Forscher*innen tun, um dieses Schweigen zu brechen und damit die Rezeption von Kunstwerken zu verändern?

9.4 PROBLEMATISCHE TITEL ALS INTERVENTIONEN

Bei einem Kunstwerk wie zum Beispiel Faith Ringgolds *Black Light Series #10 Flag for the Moon: Die N****r*, 1967 (für eine Reproduktion des Bildes siehe www.faithringgold.com/art), stellt sich die Frage, ob eine vollständige Wiedergabe des Titels, vor allem im Kontext einer öffentlichen Präsentation, eines Referates oder einer Seminararbeit, angemessen ist – wobei das englische N-Wort im Werk selbst auch visuell integriert ist. Einerseits wurde die provokative Wortwahl absichtlich von Faith Ringgold getroffen und ist integraler Teil des Werks. Andererseits trägt die Wiederholung solcher abwertenden Termini dazu bei, ein rassistisches/diskriminierendes Vokabular zu reproduzieren und im Laufe der Zeit zu normalisieren. Insbesondere Personen mit Diskriminierungserfahrungen können dabei emotional belastet werden.

Über solche Fragen kann ich nachdenken:

- Wie steht der*die Künstler*in zu diesem Begriff/dieser Darstellung?
- Welchen Unterschied macht es, ob der*die Urheber*in selbst von (rassistischer) Diskriminierung betroffen ist?
- Soll ich zwischen schriftlicher und mündlicher Verwendung solcher provokanter Titel unterscheiden?
- Können wir uns in der Gruppe gemeinsam darauf einigen, wie wir mit solchen Begriffen umgehen?

9.5 NEUBENENNUNGEN

Im kuratorischen Kontext werden Revisionen mittlerweile auch von einigen Institutionen durchgesetzt, vor allem bei der Umbenennung von Werktiteln und der Diskursivierung von Kunstwerken, etwa in Datenbanken oder Ausstellungskatalogen. Im Rahmen des Projekts *Adjustment of Colonial Terminology* beispielsweise hat das Rijksmuseum in Amsterdam rund 220.000 Titel und Beschreibungen aus seinem Online-Katalog gestrichen, die eine eurozentrische Sichtweise auf Menschen entwickeln oder die als diskriminierend gelten und durch «neutrale» Bezeichnungen ersetzt (Dunne 2015). Es wird damit versucht, Kunst aus einer historisch weniger belasteten Linse zu vermitteln. Viele dieser Titel und Beschreibungen haben sich im Laufe der Jahre mehrmals geändert. Das Gemälde *Isabella* von Simon Maris wurde zunächst mit *Girl from the Indies*, der ehemals niederländischen Kolonie Indonesien, betitelt, später mit *Eastern Type* und daraufhin mit *Young N****o Girl* (Dunne 2015).



Simon Maris, *Isabella*, um 1906, Öl auf Leinwand, 41×29 cm, Rijksmuseum

Dieses Beispiel zeigt nicht zuletzt, dass Sprache und ihr Gebrauch einem ständigen Wandel unterzogen sind. Der Umgang mit historischen Quellen setzt in diesem Sinne eine antirassistische Handlungskompetenz voraus. Mit einer antirassistischen Kunstgeschichte können wir rassistische Tendenzen in kunsthistorischen Untersuchungen und Nomenklaturen aufdecken und damit einhergehend unser Verhältnis zu den Texten und Kunstwerken, die wir lesen, betrachten und reproduzieren, neu kalibrieren.

723

BIBLIOGRAFIE

EINFÜHRENDE TEXTE ZU CRITICAL RACE THEORY & KUNSTGESCHICHTE

- Adusei-Poku, Nana. «Everyone Has To Learn Everything Or Emotional Labor Rewind.» *Allianzen* 34 (2018), 34–49.
- Audre, Lorde. «Learning from the 60s (1982).»
<https://www.blackpast.org/african-american-history/1982-audre-lorde-learning-60s/> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld. *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Bloom, Lisa. *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- English, Darby. *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, MA.: MIT, 2010.
- Gonzalez, Jennifer A. *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge, MA: MIT, 2011.
- Holloway, Camara Dia. «Critical Race Art History.» *Art Journal* 75, Nr. 1 (Frühjahr 2016), 89–92.
- Lepold, Kristina und Marina Martinez Mateo (Hg.). *Critical Philosophy of Race: Ein Reader*. Frankfurt: Suhrkamp, 2021.
- Murrell, Denise. *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Yale: Yale University Press, 2018.
- Ogette, Tupoka. *exit RACISM: Rassismuskritisch denken lernen*. Münster: Unrast Verlag, 2020.
- Pinder, Kymberly N. *Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History*. London und New York: Routledge, 2002.
- Von Beyme, Klaus. *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, München 2008.
- Wekker, Gloria. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- Wollrad, Eske. *Weissein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2005.

UMGANG IM SEMINARRAUM / ALLYSHIP

- Berndt, Arpana Aischa und Maja Bogojević. «How to be an Ally? Gespräch über ein Format für rassismuskritische Lehre und aktiven Support.» In *Experimente lernen, Techniken tauschen: Ein spekulatives Handbuch*, hg. v. Julia Bee und Gerko Egert. Weimar und Berlin: Nocturne, 2020, 291–311.
- Hickey, Amber und Ana Tuazon. *Decolonial Strategies for the Art History Classroom*. <http://arthistoryteachingresources.org/wp-content/uploads/2019/05/Decolonial-Strategies-for-the-Art-History-Classroom-Zine.pdf> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Lamont, Amélie. *Guide to Allyship – An open source starter guide to help you become a more thoughtful and effective ally*. <https://guidetoallyship.com/> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].

KUNSTHISTORISCHE DISKURSE UND BEGRIFFE

- Arndt, Susan und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.). *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache*. Münster: Unrast Verlag, 2012.
- Kilomba, Grada. «Das N-Wort.» In *Dossier Afrikanische Diaspora in Deutschland*, hg. v. Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/> [zuletzt aufgerufen am 04.04.2022].
- Strother, Z.S. «Looking for Africa in Carl Einstein's N***rplastik.» *African Arts* 46, Nr. 4 (Winter 2013), 8–21.
- Greve, Anna. *Farbe – Macht – Körper: Kritische Weisheitsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2013.
- Moudileno, Lydie. «Barthes's Black Soldier: The Making of a Mythological Celebrity.» *The Yearbook of Comparative Literature* 62 (2016), 57–72.

OTHERING

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto, 2008.
- Lacan, Jacques, Jacques-Alain Miller und John Forrester. *The Seminar of Jacques Lacan Book 2: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–55*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Spivak, Gayatri. «The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives.» In *Europe and Its Others*, hg. v. Baker, Francis et al. Colchester: University of Essex, 1985, 128–151.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1978.

(KULTURELLE) ANEIGNUNG / APPROPRIATION

- Asega, Salome, Homi K. Bhabha, Gregg Bordowitz, Joan Kee, Ajay Kurian, Michelle Kuo und Jacobby Satterwhite. «Cultural Appropriation: A Roundtable.» *Artforum* (Sommer 2017), <https://www.artforum.com/print/201706/cultural-appropriation-a-roundtable-68677> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Bhabha, Homi. «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.» *October* 28 (Frühjahr 1984), 125–133.
- Black, Hannah et al. «Open Letter To the Curators and Staff of the Whitney Biennial», 21. März 2017, <https://www.artnews.com/artnews/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Crimp, Douglas. «Appropriating Appropriation (1982).» In *On the Museum's Ruins*. Cambridge/Mass.: MIT, 1993 (dt.: Über die Ruinen des Museums. Dresden und Basel 1996), 126–137.
- Evans, David (Hg.). *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge, MA: MIT, 2009.
- Root, Deborah. *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. New York: Routledge, 2018 [Erstpublikation 1996].
- Young, James O. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden, Mass.: Blackwell, 2008.

BIOGRAFISCHE EINSCHREIBUNG

- Juneja, Monica. «Global Art History and the Burden of Representation.» In *Global Studies: Mapping Global Art and Culture*, hg. v. Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg und Peter Weibel. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, 274–297.
- Mercer, Kobena. «Black art and the Burden of Representation.» *Third Text* 4, Nr. 10 (1990), 61–78.
- Piper, Adrian. «Die dreifache Verleugnung farbiger Künstlerinnen.» In *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*, hg. v. Anja Zimmermann. Berlin: Reimer, 2006, 315–329.
- Toussaint, Denise. *Dem kolonialen Blick begegnen: Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Morris, Catherine und Rujeko Hockley (Hg.). *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85, New Perspectives*. Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, 2018.

VERHÄLTNIS VON WERK UND TEXT

- Bressey, Caroline. «Invisible Presence: The Whitening of the Black Community in the Historical Imagination of British Archives.» *Archivaria* 61 (Spring 2006), 47–61.
- Carter, Rodney G.S. «Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence» *Archivaria* 61 (September 2006), 215–33.
- Dunne, Carey. «Why the Rijksmuseum Is Removing Bigoted Terms from Its Artworks' Titles.» hyperallergic, 22.12.2015, <https://hyperallergic.com/263180/why-the-rijksmuseum-is-removing-bigoted-terms-from-its-artworks-titles/> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Mason, Rhiannon und Joanne Sayner. «Bringing Museal Silence into Focus: Eight Ways of Thinking about Silence in Museums.» *International Journal of Heritage Studies* 25, Nr. 1 (2019), 5–20.

SPRACHE

- Modest, Wayne und Robin Lelijveld (Hg.). *Words Matter. Work in Progress I*. Leiden: National Museum of World Cultures, 2018, <https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Nduka-Agwu, Adibelli und Antje Hornscheidt. *Rassismus auf gut Deutsch: Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Frankfurt/M.: Brandes & Apsel, 2010.
- SFU Library Inclusive and Antiracist Writing Resources: <https://www.lib.sfu.ca/about/branches-depts/slc/writing/inclusive-antiracist-writing> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].
- Wörterbuch Verein Diversum: <https://www.verein-diversum.ch/worterbuch> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2022].

ENTARTETE KUNST

Während des Nationalsozialismus wurde die Bezeichnung «Entartete Kunst» eingesetzt, um Kunstwerke, sowie Literatur, Film, Architektur, Theater, Musik, vor allem aber Künstler*innen selbst mit rassistischen Begründungen zu diffamieren. Im NS-Regime galten die Werke der europäischen Moderne (Expressionismus, Dadaismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Kubismus, Fauvismus) als entartet; sie entsprachen nicht den Schönheitsidealen der von den Nationalsozialist*innen eingeforderten «Deutschen Kunst». Die Werke von Künstler*innen mit jüdischem Hintergrund wurden ebenfalls als entartet beschimpft. 1936 wurde jegliche Kunst der Moderne verboten; damit einher ging eine «Säuberung» deutscher Kunstsammlungen. Insgesamt wurden rund 16'000 Werke aus den Museen entfernt, verkauft oder zerstört; Künstler*innen erhielten Berufsverbot.

EXOTIK

Der Begriff «Exotik» leitet sich vom griechischen «exo» (ausser) ab und bedeutet wörtlich «von aussen». In seinem engsten – und überholten – Sinn bezeichnete er «Ausländisches», «Fremdes» oder «nicht Einheimisches». Als ästhetische Kategorie etablierte sich «Exotik» während der europäischen imperialistischen Expansion ab dem 18. und im 19. Jahrhundert, und prägte den Stil und die Produktion europäischer Künstler*innen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine «exotische» oder «exotisierende» Kunst manifestiert sich in der mystifizierenden und oftmals sinnlichen oder erotischen Darstellung von Landschaften, Szenen und Personen aus aussereuropäischen Regionen, insbesondere aus der arabischen Welt.

ORIENTALISMUS

Unter dem Begriff «Orientalismus» werden in der Kunst Darstellungen und die imitative Verwendung nah- und fernöstlicher Motive aus einer eurozentrischen, westlichen Perspektive gefasst. Edward Said bezeichnete den Orientalismus 1978 auch als «Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient», da er ein Überlegenheitsgefühl der westlichen Kultur über die Kunst und Kultur der MENA-Region und Südostasiens zum Ausdruck bringt.

PRIMITIVISMUS

Als kunsthistorischer Terminus bezeichnet «Primitivismus» die Aneignung von aussereuropäischen Motiven, Formen und Artefakten durch europäische Künstler*innen. Der problematische Begriff des «Primitiven» stilisiert das aussereuropäische «Andere» als rückständig im Vergleich zum «fortschrittlichen», modernen Europa; er spricht aussereuropäischen Kulturen ihre Spezifik und Identität ab, indem er Kunst und Artefakte aus unterschiedlichen Zeiten und Kontinenten zu einem Amalgam verschmilzt und damit die kolonial-imperiale Gewalt solcher Aneignungsprozesse hinter dem Schleier einer exotisierenden Affinität für das vermeintlich «Authentischere», «Einfache» und «Naturnahe» bedeckmäntelt. Im Unterschied zum (passiven) «primitivistisch» kann die Verwendung des (aktiven) Wortes «primitivisierend» dabei helfen, den Fokus auf die Handlung und die Haltung zu rücken, die das «Primitive» überhaupt erst konstruieren.

RESTITUTION

Als Restitution (lat. «restitutio» = «Wiederherstellung») wird die Rückgabe unrechtmässig entzogener, geraubter, zwangsversteigert oder erpresster Kunst- und Kulturgüter an ihre Herkunftsgesellschaften oder rechtmässigen Voreigentümer*innen bzw. Erb*innen bezeichnet. Bei Kunst- und Kulturgütern aus kolonialen Kontexten handelt es sich oftmals um historisch sensible Objekte, deren Aneignung in Verbindung mit ungleichen Machtverhältnissen steht, und/oder die unter Anwendung von Gewalt entzogen wurden. Während die Restitution sogenannter «Raubkunst» aus der Zeit des Nationalsozialismus schon seit längerem (wenngleich teilweise kontrovers) diskutiert und auch praktiziert wird, erlangt das Thema der Rückführung von Objekten aus kolonialen Kontexten erst langsam internationale Aufmerksamkeit.

Sprachmächtig

Glossar gegen Rassismus

Schwarze Person

Der Begriff Schwarz steht nicht alleine, sondern immer z.B. als Schwarze Menschen, Schwarze Kinder, ...

Diese Bezeichnung bezieht sich nicht auf eine Hautfarbe, sondern ist eine politische Selbstbezeichnung, welche die gemeinsame Erfahrung von Menschen of African descent benennt, die aus dem Konstrukt Race entstanden sind.

Schwarz wird in jedem Kontext mit grossem „S“ geschrieben, da es sich nicht um das Adjektiv „schwarz“ handelt.

People of Color, Person of Color (PoC)

Auch dieser Begriff stammt aus dem Selbstbezeichnungsprozess rassistisch unterdrückter Menschen. Er wurde im Laufe der 1960er Jahre im Kontext der „Black Power Bewegung“ ebenfalls als politischer Begriff geprägt. Ziel ist es, Gemeinsamkeiten zwischen Communities mit unterschiedlichen historischen Hintergründen zu benennen.

Auch hier kann von z.B. Lehrperson of Color, Schüler*in of Color, ... sprechen. Oftmals wird auch die Abkürzung PoC verwendet.

BIPoC

Steht für Black, Indigenous und Person of Color. Es ist eine Selbstbezeichnung von Menschen mit Rassismuserfahrung und die daher gewisse Privilegien nicht haben.

Rassisierte Person, rassifizierte Person

Nicht alle Personen, die Rassismus erleben, benutzen eine der obigen Selbstbezeichnungen. Um alle Personen die Rassismus erleben bezeichnen zu können, kann einer dieser Begriffe verwendet werden.

Weiss

Als *weisse* Menschen bezeichnen wir jene, die nicht von Rassismus betroffen sind. Andere Diskriminierungen wie z.B. Altersdiskriminierung, Diskriminierung aufgrund Geschlecht, einer Behinderung, der sexuellen Orientierung, etc. können hingegen alle Menschen treffen – weisse und rassifizierte Menschen. Toll ist, wenn sprachlich verschiedenes verwendet wird: weiss/nicht-weiss oder PoC/nicht-PoC etc. Um ein ‚Othering‘ zu verhindern soll auf jeden Fall niemand oder alle bezeichnet werden.

Rassialisierung / Rassifizierung (abgeleitet von Race)

Bezeichnet einen Prozess und eine Struktur, in denen Menschen nach rassistischen Merkmalen (Aussehen, Lebensformen, imaginäre Merkmale) kategorisiert, stereotypisiert und hierarchisiert werden. In diesem Prozess wird ein rassifiziertes Wissen erstellt und die Struktur beruht auf diesem Wissen. Während «Rasse» im deutschen Sprachgebrauch vor allem mit dem Nationalsozialismus und vermeintlich *natürlichen* Menschenkategorien in Verbindung gebracht werden, betont das Wort Rassialisierung / Rassifizierung, dass es sich um konstruierte Kategorien handelt, die reale Effekte (Rassismus) haben.

Institutioneller und struktureller Rassismus

Institutioneller Rassismus wird definiert als Rassismus, der in den Strukturen öffentlicher und privater Organisationen verankert ist. Diese Strukturen haben sich aufgrund historischer und gesellschaftlicher Macht- und Gewaltverhältnisse entwickelt und sind im ökonomischen, kulturellen und politischen Aufbau einer Gesellschaft und deren Institutionen manifestiert und institutionalisiert. Unsichtbar in ihrer Wesensart beeinflussen diese Strukturen bewusst und unbewusst das Verhalten, die Sicht und Denkweise der Individuen, die in den Institutionen handeln. Dies findet sich z.B. auch in Schulbüchern wieder oder in einer rassistischen Sprache, aber auch im Fahndungsauftrag der Polizei (racial profiling genannt).

Privilegien

Wer keine Diskriminierung erfährt ist privilegiert. Ein Privileg bezeichnet ein Vorrecht, das einem zugeteilt wird, weil die gesellschaftlichen Strukturen die Art, wie eine Person aussieht, wen und wie sie liebt und wie sie lebt, bevorzugt.

Intersektionalität

Diskriminierungen sind immer komplex und mehrschichtig. Diskriminierungsformen überschneiden sich und sind verwoben. Ein Beispiel dafür ist die Erfahrung einer nicht-hörenden lesbischen Person, die aufgrund des Lesbisch-Seins und der Behinderung ausgeschlossen und diskriminiert wird.

//////////

... weitere Begrifflichkeiten gegen Diskriminierung und Unterdrückung

* / Gender-Stern

Dieser Stern wird auch Asterisk genannt. Der Stern kann wie der Gender Gap eingesetzt werden (Teilnehmer*innen, Referent_innen). Damit können alle Geschlechter sprachlich erwähnt werden.

LGBTIQA+

Das ist eine Abkürzung für die englische Bezeichnung von Lesbian, Gay, Bisexual, Trans*, Inter*, Queer, Asexuelle und weitere. Auf deutsch: Lesben, Schwule, Bisexuelle, Trans*, Inter*, Queer, nicht-sexuelle.

Pronomen

Wenn wir über jemanden sprechen, dann benutzen wir oft „sie“ oder „er“ – zum Beispiel im Satz: „Gestern ist sie wieder nach Hause gekommen“. ‚Sie‘ ist das weibliche Pronomen und ‚er‘ das männliche. Menschen, die sich nicht weiblich oder männlich fühlen, wünschen, dass kein Pronomen oder ein neutrales Pronomen wie z.B. „sier“, „xier“, „hen“ oder einfach nur der Vorname benutzt wird. Meistens kann auf ein Pronomen verzichtet werden.

//////////

**! für alle Leser*innen,
hier werden einmalig auch Worte ausgeschrieben, die verletzend rassistische Fremdbezeichnungen sind und die in rassistischen Kontexten NICHT (mehr) verwendet werden.**

! Farbig

Der Begriff „farbig“ ist weit verbreitet. Der Begriff suggeriert, dass es ein unsichtbares, unausgesprochenes „Wir“ gibt, welches „normal“ also „unfarbig“ und „farblos“ ist und daher nicht benannt werden muss.

! Neger*in

Da dieser Begriff besonders triggernd ist für sehr viele Schwarze Menschen, schreiben wir ihn hier nicht mehr aus, sondern beschreiben ihn als N-Wort. Das N-Wort ist im rassistischen Konstrukt entstanden. Es ist eine Fremdbezeichnung für Schwarze Menschen von weißen Menschen. Das Wort lässt sich nicht von seiner rassistischen Entstehungsgeschichte entkoppeln. Zudem bezieht sich der Begriff auf die Hautfarbe von Menschen und konstruiert demnach Identität über die Hautpigmentierung von Menschen.

! Mulatt*in

Der Begriff M*** stammt vom lat. Wort mulu ab was zu Deutsch Maultier/Maulesel heisst. Genug Erklärung, um den Begriff nicht mehr zu gebrauchen. Das Maultier ist ein Tier, das sich nicht fortpflanzen kann. Das passt natürlich hervorragend in das gängige rassistische Konstrukt, dessen Ziel es ist, dass die „weisse Rasse“ rein bleibt, da sie die Krone der Schöpfung bilde. Dieser Logik nach ist es entsprechend verwerflich, sich mit anderen „Rassen“ zu vermischen.

! Mohr

Das Wort M** ist die älteste dt. Bezeichnung für Schwarze Menschen. Abgeleitet ist es vom griechische „Moros“, was töricht, einfältig, dumm und gottlos bedeutet. Ebenfalls steckt das Wort „maurus“ in diesem Begriff, welches schwarz, dunkel, afrikanisch bedeutet. Allein durch diese Bedeutung diskreditiert sich diese Bezeichnung für Schwarze Menschen. Bis heute bringen viele Menschen dieses Wort mit Süßspeisen in Verbindung, die eine Stereotypisierung Schwarzer Menschen bedient.

! Zigeuner*in

Die Selbstbezeichnung ist Sinti, Roma, Jenische. Das Z-Wort ist eine von Klischees überlagerte Fremdbezeichnung der Mehrheitsgesellschaft, die von den meisten Angehörigen als diskriminierend abgelehnt wird. Die Durchsetzung der Eigenbezeichnung Sinti und Roma war von Anfang an ein zentrales Anliegen der Bürgerrechtsbewegung.

Es gibt jenische Personen, die Zi** für sich verwenden. Um niemanden zu verletzen, soll das Z-Wort von nicht betroffenen Personen nicht verwendet werden.

! Indianer*in

Die Selbstbezeichnung ist je nach Zugehörigkeit. Also z.B. Sámi, Inuit/Inuk, Lakota. Die deutsche Bezeichnung „I***“ geht auf das spanische Wort indio zurück, einen Neologismus aus der Kolonialzeit. Eingeborene*r, Ureinwohner*in sind kein Ersatz. „Pueblos Originarios“ wird in Lateinamerika gebraucht. In Canada wird der Begriff „First Nation“ und den U.S.A der Begriff „Native Americans“ verwendet. Im Deutschen kann Indigigene Person oder eine der genannten Bezeichnungen in Englisch oder Spanisch gewählt werden. **Am besten ist die jeweilige Eigenbezeichnung**, vorzugsweise in der Sprache der jeweiligen Nation zu verwenden.

! Afrika, afrikanisch, Afrikaner*in

Das Pendant zu Afrika ist z.B. Europa, Latein- und Nordamerika oder Asien. Afrika ist ein Kontinent und umfasst 54 Länder mit über 2000 verschiedene Sprachen - ausser ‚afrikanisch‘, diese Sprache gibt es nicht. Die westlichen Afrika-Bilder beruhen auf der kolonialen Gleichung vom ‚kaum-entwickelten‘ Kontinent. Gleiches gilt für die Bezeichnung der Menschen: Afrikaner*in wirft alle Menschen dieses Kontinents in ein Sammelbecken und unterlässt bewusst eine Differenzierung, um die Imagination der negativen Afrika-Stereotypen als die ‚Anderen‘ aufrecht zu halten.

! Schwarzafrika, Schwarzafrikaner*in

Als Schwarzafrika wird oftmals der Teil des ‚schwarzen Kontinents‘ bezeichnet, in dem Schwarze Menschen wohnen, die ‚richtig schwarz‘ sein. Warum ist es wichtig, die hellen ‚Afrikaner*innen‘ von den dunklen zu unterscheiden? Und wer lebt eigentlich in Weisseuropa? Die Bezeichnung Schwarzafrikaner*in erlaubt eine Pauschalisierung, um eine Differenzierung nach länderspezifischer Zugehörigkeit zu umgehen. Die primäre Funktion des Begriffes Schwarzafrikaner*in besteht jedoch darin, das N-Wort abgelöst zu haben, während der gesamte rassistische Kontext bestehen bleibt.

! Mischling

Dieser Begriff ist – ähnlich wie der Begriff „Rasse“ – aus dem Tierreich entlehnt. Wenn wir von der Vorstellung ausgehen, dass Rassen biologische Realität sind, ist das „Ergebnis“ aus der Vermischung zweier Rassen ein Mischling. Da Rassen allerdings auf Menschen bezogen ein soziologisches Konstrukt der Unterdrückung darstellt und kein biologisches, kann es auch keine Mischlinge geben. Mit diesem Begriff werden gängigerweise nur Menschen bezeichnet, deren Eltern verschieden rassifiziert werden. Daher zielt dieser Begriff auf eine vermeintlich biologische Realität hin, die es nicht gibt.

! Dunkelhäutig / Dunkelhäutige*r

Viele Menschen verwenden den Begriff „dunkelhäutig“ als Synonym zu „farbig“ oder als Ersatz für das N-Wort, weil sie inzwischen wissen, dass dieses rassistisch ist. Interessanterweise wird das vermeintlich „andere“ oft benannt während das vermeintlich „normale“ unbenannt bleibt. So sprechen Menschen z.B. von einer Gruppe von Menschen und den zwei „Dunkelhäutigen“ in der Gruppe, ohne dabei die anderen Gruppenmitglieder zu benennen. So wird immer wieder die unbenannte und unsichtbare Norm vorausgesetzt und die „Abweichung“ benannt. Dies führt in eine hierarchische Schieflage.

! Rasse

Die Entstehungsgeschichte des modernen Rassismus ist eng verknüpft mit der Maafa, der seit dem 15. Jh. bis heute wirkmächtig ist. Maafa ist die swahili Bezeichnung für Katastrophen und wurde für die Sklaverei, Kolonialismus, Imperialismus und Rassismus verwendet. Die Unterscheidung in „Rassen“ ist dem kolonialen Gedanke entsprungen, um die Unterdrückung gewisser Menschen zu rechtfertigen und die Herrschaftsmacht der europäischen Länder zu legitimieren. Aus naturwissenschaftlicher Perspektive gibt es jedoch nur eine menschliche Art – der Mensch. Wenn wir im Deutschen das Wort „Rasse“ brauchen müssen, weichen wir auf Rassialisierung oder *race* – den engl. Begriff aus, da dieser die soziale Konstruktion der Hierarchisierung im Begriff selbst einschliesst.

Dieses Glossar ist gestützt auf:

Tupoka Ogette, 2018: exit racism und Noah Sow, 2015: Wie Rassismus aus Wörtern spricht von Susan Arndt, Nadja Ofuately-Alazard (Hg.)

Folgenden Personen und Organisationen möchten wir von Herzen danken: Anja Glover für ihren steten Rat und ihre Unterstützung als Workshopleiterin und Mentorin; James Bantone, Mohamed Almusibli und Denise Murrell für die Teilnahme an unseren öffentlichen Veranstaltungen und die anregenden Gespräche; *Bla*Sh – afrofeministisches und queer-feministisches Netzwerk von Schwarzen trans*-, inter*-, nicht-binären und cis-Frauen* (TINCF*)* für die Erlaubnis, ihr Glossar «Sprachmächtig – Glossar gegen Rassismus» unserem Leitfaden beizulegen; Itay Blaish für die Gestaltung unseres Logos und Anne Stock für das Layout des Leitfadens; Irene González Negro und dem Team der Mediathek am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich für ihre freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Bildrechte; dem Graduate Campus der Universität Zürich sowie UZH Alumni für die finanzielle Unterstützung.

IMPRESSUM

Antirassismus in der Kunstgeschichte – ein (unfertiger) Leitfaden

Texte und Herausgeberschaft:

CARAH – Collective for Anti-Racist Art History
Universität Zürich
Kunsthistorisches Institut
Rämistrasse 73
8006 Zürich
antirassismus@khist.uzh.ch
www.khist.uzh.ch/de/research/projects/carah

CARAH – Collective for Anti-Racist Art History

Daniel Berndt, Nadine Helm, Nadine Jirka, Sophie Junge, Charlotte Matter, Rosa Sancarlo

Diskriminierungskritisches Lektorat

Anja Glover
<https://nunyola.ch>

Logo

Itay Blaish
www.itayblaish.com

CARAH

Collective for Anti-Racist Art History