

DIE FREIHEIT DER KUNST ZWISCHEN CANCEL CULTURE UND CULTURAL APPROPRIATION

Lea Sussemichel & Jens Kastner

Frei war die Kunst nie. Auch mit der Emanzipation künstlerischen Schaffens von Adel und Kirche als wichtigsten Auftraggeberinnen im 19. Jahrhundert wurde in der Kunstproduktion nicht plötzlich alles möglich. Die vormals direkte Abhängigkeit wurde vielmehr durch eine „strukturelle Unterordnung“¹ (Bourdieu) ersetzt. Künstlerische Produktion sieht sich seitdem komplexen Prozessen der Anerkennung und Legitimierung ausgesetzt, was Bourdieu die Autonomisierung des künstlerischen Feldes genannt hat. Sie bestimmt die Freiheitsgrade des schöpferischen oder wie auch immer als Kunst geadelten Tuns.

Diese relative Freiheit ist zudem nie ein für alle Mal erkämpftes Gut, um fortan dann unumstritten genossen werden zu können. Regelmäßig gerät dieses Freiheitspostulat unter Rechtfertigungsdruck; verschiedene Positionierungen im und außerhalb des Kunstfeld(s) fordern es heraus, aus politisch ganz unterschiedlichen Motiven. Die Freiheit der Kunst kann dabei sowohl als bürgerlich-patriarchale Ideologie enttarnt wie auch als zu schützendes Gut verteidigt werden, das ein emanzipatorisches Potenzial hat.

Auch aktuell sieht sich zeitgenössische Kunst in Legitimierungskämpfe verstrickt. Ein Lager empört sich dabei über *Cancel Culture*, das andere skandalisiert *Cultural Appropriation*.

1

Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 2001, 86.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2022, S. 529–539

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89067>

I. *Cancel Culture*

„Ich komme von Tolstoi, ich komme von Homer, ich komme von Cervantes“² – über Peter Handkes Bilderbuchbeispiel männlichen Größenwahns angesichts der Kritik an seiner politischen Haltung im Jugoslawienkrieg, die anlässlich der Nobelpreisverleihung laut wurde, ist viel gelästert worden. Die umstrittene Preisverleihung bot zudem willkommenen Anlass, um in Feuilletons und sozialen Medien wieder einmal leidenschaftlich über Sinn und Unsinn einer Trennung zwischen Werk und Künstler zu streiten. Eine Diskussion, die mit jedem einschlägigen Fall der *MeToo*-Ära verlässlich neu geführt wird: Dürfen wir noch Filme von Roman Polanski und Woody Allen ansehen oder über Cliff Huxtable in der *Bill Cosby Show* lachen? Oder zu Michael Jackson tanzen, nach den in der Doku „Leaving Neverland“ vorgebrachten Missbrauchsvorwürfen gegen ihn? War es in Ordnung, Kevin Spacey nachträglich aus dem Film „Alles Geld der Welt“ herauszuschneiden?

Aber die Übermalung des Eugen Gomringer-Gedichts in Berlin – die ging doch nun wirklich zu weit, oder? In Hannah Gadsbys zu Recht gefeierten Netflix-Show „Nanette“ gibt es eine Passage über Picasso, in der sich die Comedian in einer großartigen Wutrede darüber auslässt, dass sie als Kunsthistorikerin den misogynen „Picasshole“ wegen seines brutalen Umgangs mit Mädchen und Frauen leidenschaftlich hasst (zwei von Picassos ehemaligen Partnerinnen verübten Suizid). Aber stets würde jede Kritik am Großmeister mit Verweis auf die historische Errungenschaft des Kubismus’ bagatellisiert. Was also lässt sich diesem Unterscheidungsversuch zwischen Werk und Künstler*in feministisch entgegensetzen? Und wäre es tatsächlich sinnvoll, diese Unterscheidung völlig aufzuheben?

In der Debatte über diese Trennung meist ausgespart bleibt die Tatsache, dass dieser Unterscheidung ein zutiefst männliches (und überdies westlich-weißes) Konzept von Werkautonomie zugrunde liegt. Die feministischen Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock haben vor einigen Jahrzehnten schon herausgearbeitet, dass und inwiefern die Vorstellung des autonomen Kunstwerkes auf der patriarchalen Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, von professioneller und reproduktiver Arbeit beruht und dass auf dieser Grundlage auch die „sexual division in art hierarchies“³ fußt. Es handelt sich um ein historisch durchgesetztes Konzept, das zudem eng mit der Vorstellung eines Künstler(*innen)genies verknüpft ist, das einzig und alleine dem künftigen kunstgeschichtlichen Urteil Rechenschaft schuldig ist. Die Frage nach der Freiheit der Kunst ist deshalb auch eng mit Fragen morali-

2

Zit. n. N.N., „Ich komme von Homer, ich komme von Cervantes, lasst mich in Frieden“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.10.2019 (04.07.2022).

3

Rozsika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981, 70.

scher Integrität verknüpft. Denn die abendländische Tradition des gottbegnadeten Genies, des „divino artista“, stellte den „Künstlergott“ tatsächlich über das Gesetz. Der Gesetzesbruch, das Hinwegsetzen über gesellschaftliche Konventionen, galt sogar als Garant für genialische Pionierleistung. Künstlerische Kreativität und Originalität erfordere den Regelbruch und die Grenzüberschreitung geradezu. Ein Motiv, das auch in den #MeToo- und *Cancel Culture*-Debatten implizit mitschwingt.

Diese Exzeptionalität sollte dann auch das Werk selbst auszeichnen, das ahistorische Allgemeingültigkeit und Unabhängigkeit besitzen müsse, um kunstgeschichtliche Relevanz zu haben. So als gäbe es in Stein gemeißelte, unstrittige Kriterien für die objektive „Qualität eines Werkes“, und als wäre das Urteil über seine kunstgeschichtliche Relevanz nicht immer auch zeit- und kontextabhängig. Doch ungeachtet dessen wurde implizit verlangt, dass mit und in der Kunst subjektive Erfahrung sowie körperliche Existenz transzendiert werden sollten. Erfahrung wurde als spezifisch ästhetische zum allgemeinen Imperativ der Kunstbetrachtung gemacht – Bourdieu zeichnet diesen Prozess als „Genese der reinen Ästhetik“⁴ ausführlich nach. Zugleich wurde die spezifisch soziale Erfahrung völlig ausgeklammert. Die Kulturtheoretikerin bell hooks hat beschrieben, dass und inwiefern die Erfahrungen von Frauen und insbesondere Schwarzen Frauen systematisch delegitimiert wurde; Letzteren wurde die legitime Voraussetzung für die Produktion wie auch die Rezeption von Kunst abgesprochen.⁵ Auch der Kunsthistoriker Christian Kravagna hat gezeigt, wie die „Schwarze Erfahrung des Schreckens“⁶ in einer rassistischen Gesellschaft von der modernistischen Kunstkritik abgewertet und im Hinblick auf die Kunst für irrelevant erklärt wurde.

Dieser Anspruch auf Ausklammerung konkreter, partikularer Erfahrung ging (und geht) mit einer Abwertung von feministischer Kunst und Kunst von Schwarzen und Indigenen einher. Da feministische Kunst beziehungsweise Kunst von Frauen generell häufig die eigene Erfahrung oder auch den eigenen Körper in den Mittelpunkt stellt, wird deren radikale Subjektivität gerne als bloße „Befindlichkeitskunst“ abgewertet. Eine Beurteilung, die den ganzen Rattenschwanz eines männlichen Kulturbegriffs nach sich zieht, der auch die – durch die *Cultural Studies* angefochtene – Unterscheidung zwischen Trivialekultur und Hochkultur einschließt.

Doch zurück zur moralischen Verfehlung: Die machistische Geste André Bretons aus dem zweiten surrealistischen Manifest, die einfachste surrealistische Tat in jener zu sehen, „mit Revol-

⁴ Pierre Bourdieu, Die historische Genese einer reinen Ästhetik, in: ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie* 4, Konstanz 2011, 289–307.

⁵ Vgl. bell hooks, *Art on My Mind. Visual Politics*, New York 1995.

⁶ Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017, 187.

vern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen“⁷, hat in Zeiten des Terrors rechtsextremistischer und islamistischer Attentäter sicherlich jedes Moment einer emanzipatorischen Provokation verloren (falls sie jemals eines besaß). Heute wird wohl niemand behaupten, das männliche Künstlergenie könne auf der 5th Avenue jemanden erschießen („I could stand in the middle of Fifth Avenue and shoot somebody and I wouldn't lose any voters“) – um ein berühmterberühmtes Trump-Zitat aufzugreifen – und solle danach trotzdem ungehindert zur Eröffnung seiner Einzelausstellung ins MoMa weiterziehen dürfen. Dass die Werkschau aber unabhängig von einem möglichen Mordprozess beurteilt werden sollte, dafür gibt es eindringliche Plädoyers. Und es sprechen auch einige gute Argumente für diese Sichtweise.

Tatsächlich ist die Freiheit der Kunst eine wichtige Errungenschaft, die nicht zuletzt auch vor staatlicher Willkür schützen und künstlerische Fundamentalkritik allem und jedem gegenüber ermöglichen soll. Allerdings hat die Autonomiedefinition der gegenwärtigen Diskurse mit diesem Freiheitsverständnis oft wenig zu tun. Das Verständnis von Werkautonomie, wie es heute oft kursiert, verdankt sich nicht nur der Genese einer reinen Ästhetik, sondern daran anknüpfend auch dem postmodernen Postulat vom „Tod des Autors“. Das besagt, dass dieser ein Werk zwar in die Welt setze, dieses sich aber völlig von ihm emanzipiere und gänzlich unabhängig seine Wirkung entfalte.

Diese Emanzipationsbehauptung ist jedoch aus mindestens zwei Gründen falsch. Erstens ist es angesichts der *Celebrity*-Kultur des Kunstbetriebs wenig glaubwürdig, plötzlich die Fixierung auf eine Person anzuprangern. Zweitens, und das ist unserer Ansicht nach der wichtigere Punkt, wird unterschlagen, dass der vielzitierte „Tod des Autors“ mit einer gewaltigen Stärkung der Rezeptionsseite einhergeht. Nicht mehr der Ursprung entscheidet über die Wirkung des Werkes, sondern seine Rezeption. Die aber ist eben niemals unabhängig davon, was über die*den Urheber*in bekannt ist. Das ästhetische beziehungsweise kunstkritische Urteil ist vom moralischen nicht säuberlich zu trennen. Unweigerlich beeinflusst das Wissen darüber, ob ein Künstler auf der Straße gerade jemanden erschossen hat – um beim Beispiel zu bleiben –, die Art, wie seine Arbeiten wahrgenommen werden.

Dessen ungeachtet setzt sich in der Idee einer Kunstrezeption, die gefälligst säuberlich zwischen den Sphären zu unterscheiden habe (die also den Tannhäuser trotz Wagners Antisemitismus zu genießen weiß), eine männliche Theorietradition fort, die Autonomie und Unabhängigkeit feiert und dabei zu einem fast auratischen Verständnis von Werkautonomie zurückkehrt.

Wie gesagt: Es gibt gute Gründe, Künstler*in und Werk nicht in Eins fallen zu lassen. Ebenso überzeugende Gründe gibt es dafür,

7

Hier zit. n. Alexander Emanuely: Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3, Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft, in: *Context XXI* 6, November 2001 (04.07.2022).

einem Kunstwerk nicht jeden Gesetzesbruch des*der Künstler*in anzulasten, schließlich träfe das in letzter Konsequenz kunstschaffende Regimekritiker*innen ebenso wie Parksünder*innen. Auch ein Boykott sollte in jedem Einzelfall gut abgewogen werden. Denn was ist mit den Co-Darsteller*innen gefallener Film- und Fernsehstars, die unweigerlich in Sippenhaft genommen wären, wenn Produktionen boykottiert werden?

Aber es gibt eben auch immer wieder gute Gründe, Künstler*innen die Kanonisierung und Anerkennung tatsächlich zu verweigern: Otto Muehls Aschebilder sind so ein Fall. Sie bestehen aus den Tagebüchern seiner Opfer, die von Muehl verbrannt wurden, um Beweise von sexualisierter Gewalt an Kindern, für die er später verurteilt wurde, zu vernichten. Diese Bilder hingen lange ohne jede kritische Kommentierung im Wiener MAK. Auch heute noch plädiert die Muehl vertretende Galerie dafür, sein Werk unabhängig von seinen „Gesetzesvergehen“ zu beurteilen.⁸ Muehls Aktionskunst von seinem hyperautoritären Kommune-Regime trennen zu wollen, erscheint gerade angesichts des von ihm formulierten Postulats einer Kunst und Leben nicht auseinanderhaltenden „Totalkunst“ besonders absurd. Im Falle Muehls wird sehr deutlich, wie die Verteidigung der „Freiheit der Kunst“ leicht zum ideologischen Bollwerk wird, mit dem alle Ansprüche an künstlerisches Schaffen abgeschmettert werden sollen, die nicht direkt und ausschließlich mit dem Endprodukt des Kunstprozesses zu tun haben, selbst wenn – wie vom Mordphantasie-Breton bis zum Aschebild-Muehl – die Künstler*innen selbst ihr Kunstschaffen keineswegs auf ein solches Produkt eingeschränkt sehen wollen.

Heftig debattiert wird in den Feuilletons aber nicht nur über *Cancel Culture*, sondern auch über *Cultural Appropriation*: Während die Auseinandersetzungen um *Cancel Culture* die Notwendigkeit deutlich machen, der Freiheit der Kunst Grenzen zu setzen, sollten die Debatten um kulturelle Aneignung ganz im Gegenteil auf die Dringlichkeit verweisen, dass und wie sie vielleicht dennoch verteidigt werden sollte, diese – stets relative – Freiheit der Kunst.

II. *Cultural Appropriation*

In jüngster Vergangenheit hat sich eine Bewegung aus Intellektuellen, Künstler*innen und Aktivist*innen formiert, die verschiedene Formen von *Cultural Appropriation*, also kultureller Aneignung, kritisiert. Dabei geht es um eine Kritik an der Verwendung und Nutzung von bestimmten Ausdrucksformen, Zeichen und Praktiken durch Menschen, die dazu aufgrund ihrer kulturellen (ethnischen) Position als dafür nicht legitimiert erscheinen. Dazu drei konkrete Beispiele: Die Künstlerin Dana Schutz nutze das Foto des Schwarzen Jugendlichen Emmett Till, der 1955 im Alter von 14 Jahren von

⁸

Vgl. Galerie Wienerroither & Kohlbacher (04.07.2022).

zwei Weißen misshandelt und ermordet worden war, als Vorlage für eines ihrer Gemälde. Das Bild mit dem Titel „Open Casket“ hatte auf der Whitney Biennale (New York) 2017 zu heftigen Protesten geführt. Die Künstlerin und Autorin Hannah Black monierte etwa, es sei „nicht akzeptabel, wenn eine Weiße schwarzes Leiden in Profit und Spaß umwandelt“.⁹

Das zweite Beispiel bezieht sich weniger auf Kunst als auf den Alltag. In einem Artikel über das nicht-kommerzielle Musikfestival *Fusion* im Norden von Berlin kritisierte die Autorin Hengameh Yaghoobifarah im feministischen *Missy Magazine*, dass es sich bei dem subkulturellen Event einerseits um eine fast rein weiße Veranstaltung gehandelt habe und dass diese weißen Teilnehmer*innen des Musikfestivals sich in „stereotype[n], rassistische[n] Kostüme“¹⁰ gekleidet hätten. Dass weiße Menschen „Kimonos, Kegelhüte, Obertheile mit random chinesischen Zeichen, Bindis, Saris, Federkopfschmuck, Tunnel, Turbane, Sharwals oder einzelne Federn im Haar (gerne einfach ins verfilzte Haar gesteckt)“¹¹ trugen, stieß der Autorin auf und motivierte ihre politische Kritik mit dem beredten Titel „Karneval der Kulturlosen“.

Im dritten Beispiel geht es um die postkoloniale Theoretikerin Nikita Dhawan, die linke Protestbewegungen kritisiert hat. Dhawan sagt den westeuropäisch-nordamerikanischen Straßenprotesten der letzten Jahre eine Freude am eigenen Widerstand nach, die an Selbstverliebtheit grenze. Dabei komme vor allem die „feudale Einstellung“¹² der Protestierenden zum Ausdruck. Proteste wie etwa die Bewegung *Occupy Wall Street* hätten häufig strukturelle soziale Ungleichheit nicht nur nicht thematisiert, sondern sogar verschleiert, als würde das gemeinsame Protestieren alle gleich machen. Denn es bestehe – so Dhawan – ein „himmelweiter Unterschied zwischen einem arbeitslosen Jugendlichen in Spanien und einem Farmer in Indien, der sein Land verliert aufgrund des Zwanges, genetisch veränderte Monsanto-BT-Baumwolle anzubauen“.¹³

In allen drei Beispielen aus Kunst, Alltag und Protest wird den Angehörigen der weißen Dominanzkultur die Legitimität abgesprochen, sich bestimmter Ausdrucksformen zu bedienen. In allen drei Fällen bedient sich das Argument der ethnischen Zugehörig-

9

Zit. n. Sophie Aschenbrenner, Proteste gegen das Bild einer weißen Künstlerin, in: *Monopol*, 23.03.2017 (04.07.2022).

10

Hengameh Yaghoobifarah, *Fusion Revisited*. Karneval der Kulturlosen. Bis in zwei Jahren. Vielleicht auch bis nie, in: *Missy Magazine*, 05.07.2016 (04.07.2022).

11

Ebd.

12

Nikita Dhawan, Die unerträgliche Langsamkeit des Wandels. Das Phantasma einer Stimme des Volkes und die Erotik des Widerstands, in: *Phantasma und Politik* 11, Heibel am Ufer, Berlin, 26.05.2015, 10–13, hier 13.

13

Ebd., 12.

keit. Die Malerin handelt illegitim, weil sie nicht Schwarz ist, die Kimono-Träger*innen sind keine Japaner*innen und die *Occupy Wall Street*-Aktivist*innen erfahren nicht dasselbe Leid wie indische Kleinbäuer*innen. Die Kritik richtet sich nicht nur gegen die Nutzung von Bildmaterial, Kleidung und Protestformen, sondern der Vorwurf lautet, es handle sich dabei um kulturelle Aneignung. Denn mit der Nutzung der Zeichen und Ausdrucksformen würden Profit gemacht und Privilegien verschleiert.

Aber wird hier von den *Cultural Appropriation*-Aktivist*innen bloß im „Namen der Gleichberechtigung [...] ein essentialistisches Denken verteidigt“¹⁴, wie der Kunstkritiker Hanno Rauterberg kritisiert? Führt die Kritik an kultureller Aneignung, wie Rauterberg nahelegt, zu einer kulturellen Formation, in der allein der individuelle Opferstatus über die Legitimität einer Aussage oder künstlerischen Positionierung entscheidet und „ein intellektueller Austausch kaum noch möglich“¹⁵ ist?

Dieser eindeutigen Abwehr der Kritik an kultureller Aneignung ist zunächst zu widersprechen. Denn der Vorwurf, dass die einen vom Handeln der anderen profitieren, aus ihren Traditionen und Ausdrucksformen Geld und Ruhm machen, ohne davon etwas zurückfließen zu lassen, ist alles andere als aus der Luft gegriffen. Um Profit, der gemacht und Privilegien, die gesichert werden, ging es auch schon dem kürzlich verstorbenen US-amerikanischen *Cultural Studies*-Theoretiker und HipHop-Journalisten Greg Tate in seiner Auseinandersetzung mit Schwarzer Popkultur. Er hatte 2003 ein Buch mit dem vielsagenden Titel *Everything But The Burden* herausgegeben.¹⁶ Diese Aufsatzsammlung machte kulturelle Aneignung bereits zum Thema und ihr Untertitel macht klar, was konkret der Vorwurf ist: *What White People Are Taking From Black Culture*. Die Bürde des Schwarz-Seins, so Tates These, bestehe darin, dass Afroamerikaner*innen in den USA Menschen- und Bürgerrechte ebenso verwehrt wurden wie ökonomische Teilhabe. Gleichzeitig aber sei US-amerikanische Kultur – Musik, Tanz, Mode, Humor, Spiritualität, basisdemokratische Politik, Slang, Literatur und Sport – „in ihren Ursprüngen, Konzeptionen und Inspirationen afro-amerikanisch gewesen“.¹⁷ Schwarze Kultur wird also vereinnahmt, die soziale Ungleichheit bleibt aber bestehen. Die Geschichte des popkulturellen Mainstreams von Elvis bis Eminem untermauert letztlich Tates These. Diese Vereinnahmung betrifft symbolisches Kapital, aber auch der konkrete kommerzielle Aspekt dieser Aneignung

¹⁴

Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018, 35.

¹⁵

Ebd., 103.

¹⁶

Greg Tate, *Everything But The Burden. What White People Are Taking From Black Culture*, New York 2003.

¹⁷

Ebd., 3, Übers. L. S./J. K.

wird überdeutlich, wenn etwa der Designer Marc Jacobs seine Frühjahrskollektion von weißen Models mit Dreadlocks präsentieren lässt oder wenn die Firma Chanel im gleichen Jahr einen Bumerang für 2000 Euro anbietet. Weder die australischen Aborigines noch Rastafaris oder indische Sadhus, die jeweils als „eigentliche“ kulturelle Eigentümer*innen von Bumerang und Dreadlocks gesehen werden könnten, werden an dem Profit beteiligt werden. Wahrscheinlich wäre es sinnvoll, hier von kultureller *Ausbeutung* zu sprechen, die über symbolische Aneignung weit hinausgeht.

Auch wenn die Kritik am kommerziellen Profit also berechtigt ist – die Kritik, die einen bestimmten Zeichengebrauch an kulturelle Identitäten bindet, ist es nicht. In den drei genannten Beispielen aus Kunst, Alltag und Protest wird aber genau das getan. Fragen der künstlerischen Position, des Kleidungsstils und der Protestformen und -inhalte werden an ethnische Zugehörigkeit geknüpft. Damit wird kollektive Identität tatsächlich essentialisiert. Es entscheidet nicht mehr die politische Haltung über Legitimität von Ausdrucks- und Protestformen, sondern das (vermeintliche) Wesen der ethnischen Zugehörigkeit bestimmt, welcher Kleidungsstil, welche Art von Kunst, welcher Protest als legitim gilt und welche bekämpft werden sollten.

Der Schwarze *Cultural Studies*-Theoretiker Paul Gilroy hatte in seinem Buch *Against Race* schon davor gewarnt, ethnische Zugehörigkeit und rassialisierte Zuschreibung zum ahistorischen Ausgangspunkt auch für Widerstandsstrategien zu machen.¹⁸ Auch Schwarze feministische Theoretikerinnen wie bell hooks und Michele Wallace hatten sich dieser Warnung angeschlossen mit dem Argument, dass die Vorstellung vom essenziellen Schwarzsein Unterschiede zwischen Männern und Frauen sowie zwischen armen und reichen Schwarzen ebenso unterschlagen wie kulturelle Vermischungen für irrelevant erklären müsse. Diese Warnungen vor den ausschließenden Effekten einer Bezugnahme auf „race“/Ethnizität wird in den drei Beispielen aber in den Wind geschlagen und die Kritik der kulturellen Aneignung fällt damit hinter die zentralen Errungenschaften der *Cultural Studies* zurück: zum einen hinter die Erkenntnis, dass kollektive Identität eine Positionierung und keine Wesensbestimmung ist, und zum anderen hinter das Bewusstsein darüber, wie hybrid alle Formen der Identifizierung immer schon waren. Um ethnisch konnotierte, kollektive Identitäten zu untersuchen, stellte der Ethnizitätsforscher Rogers Brubaker klar, braucht es keine Vorannahme über deren Existenz, sie müssen überhaupt nicht als vorhanden vorausgesetzt werden. Brubakers Buch trägt den programmatischen Titel *Ethnizität ohne Gruppen*, was darauf verweist, dass fertige Einheiten eben nicht als gegeben gesetzt werden müssen, um zu verstehen, wie Menschen sich identifizieren und identifiziert werden. Identität ist eine „Praxiskatego-

18

Paul Gilroy, *Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Harvard 2002.

rie“¹⁹, sie entsteht durch und in Praktiken. Sie ist keine Essenz und sie ist hybrid.

Indem sie Ausdrucks- und Protestform so stark an ethnische Zugehörigkeit binden, rücken sich viele Kritiker*innen von kultureller Aneignung selbst in die Nähe der ultrarechten Konzepte des Ethnopluralismus. „Pluralistisch“ ist daran jedoch nur die Vielzahl der ethnischen Gruppen, diese selbst aber werden alles andere als vielfältig konzipiert, sondern sie werden als einheitlich und ahistorisch gedacht und sollten sich gemäß dieser Ideologie möglichst auch nicht vermischen. Ein Konzept, das die emanzipatorische Ethnizitätsforschung wie auch linke Politik explizit ablehnt.

Der Essentialismus, den die Kritiker*innen der kulturellen Aneignung propagieren, lässt sich damit konzeptionell vom rechten Nationalismus, der mit rigiden moralischen und politischen Maßnahmen Grenzen zwischen Gruppen zu ziehen versucht, kaum mehr unterscheiden – wenn auch die ideengeschichtlichen und realpolitischen Unterschiede sehr groß sind, zumal Kritiker*innen der kulturellen Aneignung, weil sie von Minderheitenpositionen aus sprechen, in der Regel weder Ressourcen noch Möglichkeiten haben, ihre Kritik auch zu exekutieren. Doch das macht es nicht weniger gefährlich. Der positive Bezug auf ein essentialistisches Verständnis von Ethnizität mag „in seiner Vergeblichkeit lächerlich, aber harmlos erscheinen“²⁰, wie Cornelia Klinger warnt, aber schließlich wird dabei doch jene Idee vom modernen Nationalstaat, die sich mit all ihren Exklusionen als alternativlose Organisationsform moderner Gesellschaften durchgesetzt hat, konzeptionell kopiert.

Das essentialistische Ethnizitätsverständnis stellt also nicht nur ein Rückschritt hinter die letzten fünfzig Jahre kulturtheoretischer Debatten in der Linken dar, es ist auch politisch verheerend. Die Essentialisierung führt dazu, dass zwischen dem Irokesenschnitt eines Punkers und dem Bumerang von Chanel nicht mehr unterschieden werden kann, beides scheint gleichermaßen illegitim, auch wenn es im einen Fall um eine – im Zweifelsfall sogar solidarische – subkulturelle Geste ohne finanziellen Gewinn und im anderen um Millionengewinne eines Unternehmens geht, das Teil des ausbeuterischen Systems ist.

Doch bei der essentialistischen Kritik wird alles unterschiedslos als Teil der Dominanzkultur betrachtet. Den Begriff Dominanzkultur hatte im deutschsprachigen Raum Anfang der 1990er Jahre die (mittlerweile verstorbene) Berliner Sozialwissenschaftlerin Birgit Rommelspacher geprägt: Damit wollte sie darauf aufmerksam machen, dass der damals in Deutschland grassierende Rassismus nicht nur das Problem kleiner Neonazi-Gruppen oder der deut-

19

Rogers Brubaker, *Ethnizität ohne Gruppen*, Hamburg 2007, 52.

20

Cornelia Klinger, Überkreuzende Identitäten – Ineinandergreifende Strukturen. Plädoyer für einen Kurswechsel in der Intersektionalitätsdebatte, in: dies. und Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), *Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz*, Münster 2008, 38–67, hier 52.

schen Vergangenheit war. Der Begriff der Dominanzkultur betont vielmehr, dass „Mächtige wie Machtlose rassistisch orientiert sind, wenn sie in dieser Gesellschaft aufgewachsen sind und nicht gelernt haben, sich bewusst davon zu distanzieren“.²¹ Mit Angehörigen der Dominanzkultur sind also all jene gemeint, die aufgrund der ethnischen Zuschreibung *weiß* von gesellschaftlichen Verhältnissen profitieren. Weiße müssen nicht damit rechnen, wegen ihrer Hautfarbe auf dem Arbeitsmarkt benachteiligt zu werden; sie müssen nicht überdurchschnittlich viel verdienen, um in bestimmten Stadtteilen wohnen zu können und sie müssen nicht mit ungleich höherer Wahrscheinlichkeit damit rechnen, Polizeigewalt ausgesetzt zu sein. Dieses Konzept war von entscheidender Bedeutung, um zu erklären, warum Rassismus kein individuelles, sondern ein strukturelles, systemimmanentes Problem ist. Rommelspacher räumt aber explizit die Möglichkeit der Distanznahme ein. Das Weißsein lässt sich nicht abstreifen, aber es lässt sich eine Haltung gegen Privilegien und Profit entwickeln. Doch genau diese Möglichkeit der Distanznahme wird in der Debatte um kulturelle Aneignung geleugnet. Dort wird ausschließlich die „feudale Einstellung“ (Dhawan) und „Profit und Spaß“ (Black) gesehen. Die Möglichkeit von Solidarität – ob intendiert oder nicht – wird gar nicht mehr in Betracht gezogen.

Die Mutter des erschossenen Emmett Till hatte ausdrücklich dazu aufgefordert, das Bild ihres Sohnes zu veröffentlichen, um das an ihm begangene Unrecht anklagen zu können, um „Spaß“ ging es dabei in keinem Augenblick. Und die indischen Kleinbäuer*innen, die von Monsanto in den Ruin getrieben werden, könnten etwas Solidarität in den Metropolen sicherlich gut gebrauchen. Entscheidend ist in diesem Fall eindeutig die Haltung, nicht die identitätspolitische Zugehörigkeit.

Hanno Rauterberg verkennt die kollektive Dimension und unterschätzt auch Herrschaftsverhältnisse, wenn er betont, das „Repräsentationsmonopol“ in der Kunst, das die Kritiker*innen der kulturellen Aneignung beanspruchten, leite sich allein aus „persönlichen Erfahrungen“²² ab. In einem Punkt ist ihm jedoch zuzustimmen: dass nämlich Solidarität von Menschen, die nicht die gleiche ethnische Zugehörigkeit, dasselbe Geschlecht, eine identische Klassenlage teilen, unmöglich gemacht wird, wenn kulturelle Austauschprozesse per se als „kulturelle Aneignung“ betrachtet und bekämpft werden.

Um schließlich noch einmal an bell hooks anzuknüpfen: hooks betrachtete das künstlerische Feld als eines, in dem die nordamerikanisch-westeuropäisch geprägte Genealogie nach wie vor sehr

21

Birgit Rommelspacher, Rechtsextremismus und Dominanzkultur, in: Andreas Foitzik, Rudi Leiprecht und Athanasios Marvakis (Hg.), *„Ein Herrenvolk von Untertanen“*. Rassismus – Nationalismus – Sexismus, Duisburg 1992, 81–94, hier 81.

22

Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst?*, 28.

präsent ist, und in dem über Kunst „solely in Eurocentric terms“²³ gedacht würde. Im Zusammenhang mit dieser Kritik warf sie ihrem Zeitgenossen, dem (weißen) Kunsthistoriker Robert Farris Thompson, bereits 1995 „cultural appropriation“²⁴ vor. Thompson war Experte für afrikanische und afro-amerikanische Kunst und machte sich laut hooks „another way of ‚eating the other‘“²⁵ schuldig, ohne seinen eigenen Standpunkt je zu reflektieren. Zugleich aber, und das ist unseres Erachtens ein entscheidender Punkt, erkennt hooks durchaus an, dass Thompson sein Prestige im Kunstfeld genutzt habe, um Kunst von Schwarzen überhaupt diskutierbar zu machen. Sie bezeichnet ihn nicht zuletzt deshalb – und trotz ihrer vehementen Kritik – als „an ally as colleague“²⁶. Eine Differenzierung, die in der heutigen Debatte häufig nicht mehr geleistet wird.

Lea Susemichel (lea@susemichel.de): geboren und aufgewachsen in Deutschland, studierte Philosophie und Gender Studies in Wien mit Schwerpunkt feministische Sprachphilosophie. Als Journalistin, Lehrbeauftragte und Vortragende arbeitet sie zu den Themen feministische Theorie & Bewegung und feministische Medienpolitik. Seit 2006 ist sie leitende Redakteurin des feministischen Magazins [an.schläge](http://an.schläge.de).

Jens Kastner (j.kastner@akbild.ac.at): Jg. 1970, PD Dr. phil. habil., Soziologe und Kunsthistoriker, lebt als freier Autor und Dozent in Wien. Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter/Senior Lecturer am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Akademie der bildenden Künste Wien. Habilitation an der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg 2018. Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Sozialtheorien, Kunstkritik, Theorie und Geschichte sozialer Bewegungen, Latin American Studies. Veröffentlichungen in diversen Zeitungen und Zeitschriften zu Sozialen Bewegungen, Cultural Studies und zeitgenössischer Kunst. Seit 2005 koordinierender Redakteur von [Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst](http://Bildpunkt.de).

²³

hooks, *Art on my Mind*, 110.

²⁴

Ebd., 113.

²⁵

Ebd.

²⁶

Ebd.