



universität  
wien

**MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS**

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

**Kunst Utopien: Künstlerische Strategien der Dekolonialisierung am Beispiel  
Mansour Ciss Kanakassys Projekt Afro.**

verfasst von / submitted by

Sophie Qualtinger, BA

Angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt/

UA 066 897

degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt/

Masterstudium Afrikawissenschaften

Degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Betreut von/ Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Birgit Englert

## **Abstract (deutsch)**

Seit mehreren Jahrzehnten arbeiten TheoretikerInnen gleichwie KünstlerInnen an einer Dekolonialisierung der Gesellschaft. KünstlerInnen versuchen, mit ihren Werken zu einer wesentlichen gesellschaftlichen Veränderung beizutragen. Das Kunstprojekt AFRO bildet den Mittelpunkt der vorliegenden Masterarbeit. Hierfür wurde zunächst ein ExpertInneninterview mit dem Künstler Mansour Ciss gemacht, als auch eine umfangreiche Analyse seiner Arbeit durchgeführt. Daraufhin haben sich mehrere Themenaspekte aufgetan, die in einem weiteren Arbeitsschritt miteinbezogen wurden, um das Kunstwerk in einen Kontext zu stellen, um es besser zu interpretieren. Diese Masterarbeit kann daher als Versuch betrachtet werden, eine künstlerische Arbeit in all ihren Facetten einzubetten. Das Ergebnis der Analyse hat aufgezeigt, wie wichtig Kunstprojekte wie AFRO sind, um eine Auseinandersetzung mit der verdrängten Vergangenheit anzuregen.

## **Abstract (english)**

For several decades, theorists and artists alike have been working on the decolonization of society. Artists are trying to contribute to a significant social change with their art pieces. The art project AFRO forms the focus of this master's thesis. For this purpose, an expert interview was first conducted with the artist Mansour Ciss. As a second step a comprehensive analysis of his work was taken. As a result, several thematic aspects emerged, which were included in a further work step in order to place the work of art in context. This master's thesis can therefore be seen as an attempt including an artistic work in all its facets. The result of the analysis showed how important art projects like AFRO are in examining the suppressed past of colonialism as they reveal the logic of coloniality on many levels. AFRO also offer possible alternatives to break free from existing neo-colonial dependencies and to start a conversation about it.

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Theoretische Einbettung der Arbeit: Die koloniale Moderne und die Konstruktion des <i>Anderen</i> .....	3
2.1.	Kolonialismus.....	3
2.1.1.	Koloniale Grenzziehungen und Nationenbildungen .....	4
2.1.2.	Grundzüge kolonialistischen Denkens.....	8
2.2.	Time & Temporality: Die Moderne – eine <i>Epochenkonstruktion</i> .....	11
2.2.1.	Das moderne Museum als Bildungsinstitution und Nationales Instrument.....	14
2.3.	Race, Gender und Sexualität: Die <i>Konstruktion des Anderen</i> .....	17
2.3.1.	Exkurs in die kolonialen Bilderwelten der Massen- und Populärkultur .....	18
2.3.1.1.	Race im Spiegel westlicher Massenkultur .....	19
2.3.1.2.	Von edlen Wilden und wilden Kriegern .....	22
2.3.1.3.	Der weiße Mann im Tropenanzug.....	23
2.3.2.	Begegnungen mit dem westlichen Blickregime – ..... Theorien einer Feminisierung.....	25
2.3.2.1.	Vom Orient zum Orientalismus.....	26
2.3.2.2.	Hamam-Harem-Haram – ein Begriff, der Verbotenes suggeriert .....	26
3.	Der Postkolonialismus und die Dekonstruktion kolonialer Welten .....	31
3.1.	Postkolonialismus.....	32
3.1.1.	Werke die zum Postkolonialismus beitragen.....	33
3.2.	Dekolonialität als Zukunftsperspektive .....	35
3.2.1.	Die Dekonstruktion kolonialer Denkweise: <i>Race</i> und <i>Gender</i> als soziale Kategorien .....	36
3.2.2.	Die Umkehr des kolonialen Blicks .....	37
3.2.3.	Künstlerische Interventionen zum kolonialen Wissensarchiv .....	39
3.2.3.1.	Kunst im Zeitalter von Black Power .....	41

3.2.3.2. Die Tragik der Erinnerungskultur .....	43
3.3. Die Schwarze Diaspora und der Black Atlantic .....	45
3.3.1. Definitonsmerkmale von Diasporas .....	46
3.3.2. Off Beat Culture: <i>The Black Atlantic</i> als Identitätsentwurf und Gegenkonzept zur Moderne .....	48
3.3.3. Der Panafrikanismus .....	50
3.3.4. Kunst Utopien und Afrofuturismus .....	53
4. Fallstudie: Mansour Ciss Kanakassy und das Projekt AFRO.....	56
4.1. Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage.....	56
4.2. Kunstwelten der Gegenwartskunst – Zur Problematik der Begrifflichkeiten <i>black Art</i> und <i>afrikanischer Gegenwartskunst</i> .....	57
4.3. Das Projekt AFRO und die dekoloniale Option .....	59
4.3.1. Der Franc CFA als politische Masquerade – Neokoloniale Verhältnisse und wirtschaftliche Abhängigkeiten .....	60
4.3.2. Zur Biografie des Künstlers Mansour Ciss.....	63
4.3.2.1. Ausbildung.....	64
4.3.2.2. Gegenwärtige Arbeit.....	64
4.3.3. Das <i>Laboratoire de Deberlinisation</i> .....	66
4.3.4. AFRO-Geldscheine.....	68
4.3.4.1. Der 1-AFRO-Geldschein.....	69
4.3.4.2. Der 5-AFRO Geldschein.....	71
4.3.4.3. Der 50-AFRO Geldschein.....	73
4.3.4.4. Der 100-AFRO Geldschein .....	74
4.3.4.5. Kinder AFRO-Geldscheine.....	75
4.4. Die Arena der Kunst im Zeitalter der Globalisierung .....	76
4.4.1. Die Globalisierung und das Kunstwerk.....	77
4.4.2. Die Arena der Kunst.....	79

<b>5.     Conclusio</b> .....	81
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	83
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	88

## 1. Einleitung

Was versteht man unter dem Begriff Dekolonialisierung? Die Dekolonialisierung Afrikas betraf einerseits das wirtschaftliche und politische Management des Kontinents nach dem Abzug des Kolonialverwaltungsapparats. Bei Dekolonialisierungsprozessen ist zudem aber auch eine Dekonstruktion des durch den Kolonialismus geprägten Denkapparates und den damit einhergehenden Konstruktionen von Andersheit, welche nach wie vor in westlichen Institutionen präsent sind, gleichwie vorherrschende neokoloniale politische und wirtschaftliche Abhängigkeiten von Bedeutung.

Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit wird die künstlerische Arbeit AFRO, des Künstlers Mansour Ciss vorgestellt. In seinem Kunstprojekt – welches Analyse und Utopie zugleich ist – fordert der Künstler eine tatsächliche Entkolonialisierung Afrikas. Dieses Projekt begreift sich ähnlich wie der Prozess der Dekolonialisierung als unabschließbar. AFRO entstand 1994 gemeinsam mit dem Konzeptkünstler Baruch Gottlieb. Der Künstler hat für den afrikanischen Kontinent eine große Zukunftsvision, einer Einheitswährung für Afrika, welche dem Dollar und dem Euro gleichgestellt ist und den Namen AFRO tragen soll. Dem Künstler ist wichtig, dass sich Afrika von dem Überrest der französischen Kolonialmacht – der Währung CFA – befreit.<sup>1</sup> Dieses Projekt knüpft an die Berliner Kongo Konferenz an. Afrika wurde 1884 in dieser Konferenz in die heute bestehenden kolonialen Grenzziehungen unterteilt.<sup>2</sup> Dem Kunstprojekt AFRO widmet sich daher die Fallstudie dieser Masterarbeit. Die Arbeit will zeigen wie sich Mansour Ciss künstlerisch mit dem Kolonialismus und den bestehenden neo-kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen auseinandersetzt.

Die Forschungsfrage dieser Masterarbeit lautet somit:

- Wie setzt sich Mansour Ciss künstlerisch, im Rahmen seiner konzeptuellen Arbeit AFRO (1994), mit den neo-kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen und der kolonialen Vergangenheit auseinander?

---

<sup>1</sup> Der CFA ist die offizielle Währung im Senegal. Diese Währung wurde in der französischen Kolonialzeit eingeführt. Die Abkürzung CFA stand für *Colonies Françaises d'Afrique* und nach der offiziellen Dekolonialisierung wurde sie in *Coopération Financière en Afrique* umbenannt. Bis heute wächst und schrumpft der CFA mit dem Euro, da er durch einen festen Devisenkurs an ihn gebunden ist.

<sup>2</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.67.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurde eine Analyse des Kunstprojekts AFRO durchgeführt. Die Analyse ging den Fragen nach:

- Wie lässt sich das Kunstwerk AFRO in all seinen Facetten wissenschaftlich einbetten?
- Was macht KünstlerInnen zu wichtigen Instanzen, um gesellschaftliche Veränderungen voranzubringen?

Die Arbeit setzt sich in vier Kapiteln mit den künstlerischen Strategien von Mansour Ciss auseinander und kann als kuratierter Ausstellungsraum betrachtet werden. Sie gliedert sich in zwei Teile, in einen theoretischen Teil und eine Fallstudie. Im theoretischen Teil werden grundlegende Strukturen erläutert, auf denen die Fallstudie aufbaut. Der theoretische Unterbau der Masterarbeit wird vom Konzept des Postkolonialismus gebildet.

Der theoretische Teil der Masterarbeit geht der Frage nach der Präsenz des Kolonialismus bis in die Gegenwart nach. In den westlichen Gesellschaften herrscht eine verbreite Amnesie über den Kolonialismus. Dieser Prozess des Vergessens verhindert bis heute eine sorgfältige Aufarbeitung dieses Ereignis. Aufgrund der internationalen Studienlandschaft zu den kolonialistischen Konstruktionen von Andersheit und der sich daraus ergebenden rassistischen Repräsentationsweisen von *People of Colour* in der breiten Populärkultur ergeben sich folgende Themenbereiche, mit welchen sich der theoretische Teil näher beschäftigen wird. Neben kulturellen Effekten – wie der kolonialen Denkweise und der Konstruktion von *Andersheit* – sind es vor allem auch die fortbestehenden ökonomischen Abhängigkeiten, die unsere Gegenwart prägen.

Anschließend wird im dritten Kapitel der Postkolonialismus und die Dekonstruktion kolonialer Welten näher beleuchtet. Dabei wird aufgezeigt, inwiefern TheoretikerInnen aber vor allem auch KünstlerInnen, aus der afrikanischen Diaspora, gezielt an der Dekonstruktion kolonialer Denkweisen mitgewirkt haben. Im vierten Kapitel erfolgt die Fallstudie und somit eine umfangreiche Analyse des Kunstprojekts AFRO. Durch diese Analyse haben sich weitere Themenpunkte erschlossen, in welche das Kunstprojekt einzubetten ist. Diese Aspekte wurden nacheinander evaluiert und in einen Zusammenhang gebracht, um die Besonderheiten des

Kunstwerks herauszuarbeiten. In der Conclusio im abschließenden fünften Kapitel werden die Rückschlüsse auf die Forschungsfrage diskutiert.

## **2. Theoretische Einbettung der Arbeit: Die koloniale Moderne und die Konstruktion des *Anderen***

Kein Nationalstaat und keine Region konnte sich den Wirkungen kolonialer Herrschaft entziehen. Neben politischen und ökonomischen Auswirkungen lassen sich bis heute sowohl in den ehemaligen Kolonien Afrikas als auch in den europäischen Metropolen, vor allem kulturelle Auswirkungen des Kolonialismus, ausmachen.<sup>3</sup> Ein Beispiel für einen kulturellen Effekt des Kolonialismus – der bis heute gesellschaftlich tief verankert ist – war die Konstruktionen von *Andersheit*.

In den folgenden Abschnitten wird zunächst dem Kolonialismus und den Grundzügen kolonialhistorischen Denkens näher auf den Grund gegangen. Weiters wird auch der Zusammenhang zwischen Kolonialismus und der Moderne dargestellt werden. Zudem soll aufgezeigt werden, wie nachhaltige koloniale Diskursformationen – wie zum Beispiel stereotype Darstellungen und Repräsentationsweisen Afrikas – bis in die heutige Zeit fortwirken. Ebenso wird ein Exkurs in die kolonialen Bilderwelten unternommen und die *Konstruktion von Andersheit* sowie westliche Wahrnehmungsmodi außereuropäischer Kulturen und Kunst tiefergehend beleuchtet werden.

### **2.1. Kolonialismus**

Die folgenden Abschnitte, befassen sich mit der Geschichte des Kolonialismus in Afrika ab der Berliner Afrika-Konferenz 1884/85. Der Kolonialismus war in der langen Geschichte Afrikas eine kurze Episode, dennoch hat er den afrikanischen Kontinent

---

<sup>3</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.7.

tief geprägt.<sup>4</sup> Im Folgenden werden die Geschichte kolonialer Herrschaft in Afrika und die Grundzüge des kolonialistischen Denkens skizziert. Zunächst soll jedoch die Frage, was unter dem Begriff Kolonialismus zu verstehen ist, beantwortet werden:

*„Kolonialismus ist eine Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven, bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden. Damit verbinden sich in der Neuzeit in der Regel sendungsideologische Rechtfertigungsdoktrinen, die auf der Überzeugung der Kolonialherren von ihrer eigenen kulturellen Höherwertigkeit beruhen.“<sup>5</sup>*

Der Historiker Jürgen Osterhammel (\*1952) hält fest, dass es sich beim Kolonialismus konkret um ein Herrschaftsverhältnis handelt.<sup>6</sup> Unter dem Begriff „Kolonialismus“ wird gemeinhin ein hierarchisches und repressives Beziehungsgeflecht zwischen Europa und der außereuropäischen Welt erfasst.<sup>7</sup> Die koloniale Erfahrung war in Raum und Zeit divers.<sup>8</sup> Der Kolonialismus war demnach ebenso wenig wie auch sein Ende kein linearer oder einheitlicher Prozess.<sup>9</sup> Daher gibt es keine Geschichte des Kolonialismus, sondern eher eine Vielzahl von Geschichten einzelner Kolonialismen.<sup>10</sup>

### **2.1.1. Koloniale Grenzziehungen und Nationenbildungen**

In Afrika setzte die koloniale Herrschaft im engeren Sinne im 19. und 20. Jahrhundert ein.<sup>11</sup> Die Berliner Konferenz von 1884/85 wird häufig zum Symbol der etablierten

---

<sup>4</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.92.

<sup>5</sup> Vgl. Osterhammel, 2006, S.21.

<sup>6</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.19.

<sup>7</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.3.

<sup>8</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.110.

<sup>9</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.3.

<sup>10</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.30.

<sup>11</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.91.

neuen Weltordnung und deren Kolonialverständnis erhoben. Wie auf Abbildung 1 ersichtlich, waren zu diesem Zeitpunkt noch keine Nationalgrenzen gezogen, Großbritannien, Frankreich, Portugal und Spanien beanspruchten jedoch bereits Kolonialbesitz in Afrika. Nach dem ersten Weltkrieg (1914-1918) verlor Deutschland all seine kolonialen Besitztümer. Diese Besitzungen wurden von Woodrow Wilson unter den siegreichen Verbündeten als Mandate unter der Aufsicht des neuen Völkerbundes aufgeteilt.

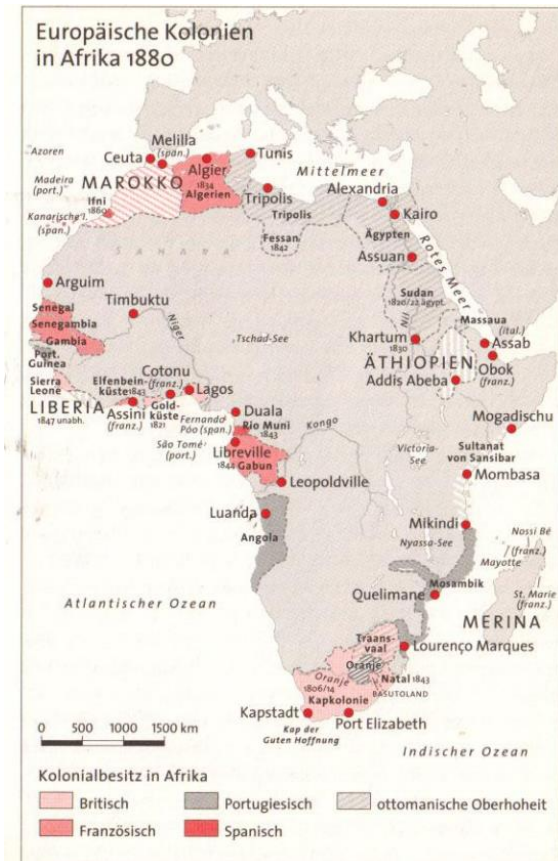


Abb.1: Karte 1, Europäische Kolonien in Afrika, 1880, Eckert, 2006, S. 67.

Die zweite Karte zeigt die, nach dem *Scramble for Africa*<sup>12</sup> gezogenen, Nationalstaaten. Neben Großbritannien, Frankreich und Portugal waren nunmehr auch Belgien, Italien und unabhängige Königreiche Besitzer von Kolonien.

<sup>12</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.63. Der Sammelbegriff *Scramble for Africa* steht für die Unternehmungen und Versuche, die anstrebten, den afrikanischen Kontinent unter den europäischen Mächten aufzusplitten.

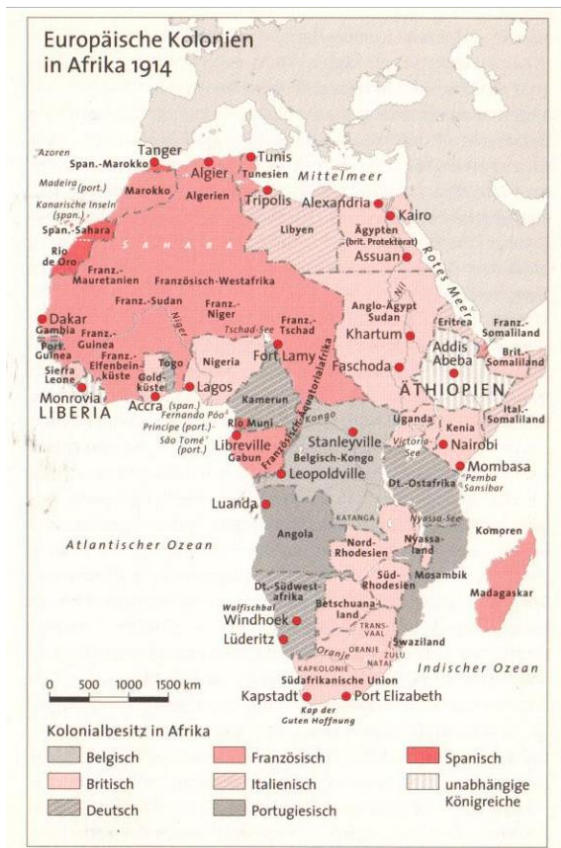


Abb.2: Karte 2, Europäische Kolonien in Afrika, 1914, Eckert, 2006, S.69.

Bei Mansour Ciss Kunstprojekt *Laboratoire Deberlinisation*, welches im vierten Kapitel der Arbeit ausführlich vorgestellt wird, geht es ebenfalls um die Berliner Kongo-Konferenz von 1884. Der Name seines Projekts *Deberlinisation* bezieht sich einerseits auf Dekolonialisierung und andererseits auf den Ort. In seinem Kunstprojekt stellt er auch die damals gezogenen Staatsgrenzen in Frage.

Diese Grenzziehungen hatten tiefgreifende strukturelle Folgen, da sie keinerlei Rücksicht auf historisch gewachsene Gegebenheiten nahmen.<sup>13</sup> Dadurch wurden neue soziopolitische, ökonomische und kulturelle Wirklichkeiten mit Langzeitwirkung geschaffen.<sup>14</sup> Die Etablierung des territorialen Verwaltungsstaats ist ein sehr wichtiges Beispiel kolonialer Durchdringung.<sup>15</sup> Der Verwaltungsstaat wurde nunmehr zum allein gültigen staatlichen Organisationsmodell.<sup>16</sup> Nach dem Muster der europäischen Nationalstaaten, als Sprach-, Kultur-, Abstammungs- und politische Gemeinschaften, wurden die vielfältigen gesellschaftlichen Organisationsformen, des

<sup>13</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.65.

<sup>14</sup> Vgl. Melber, 2011, S.27.

<sup>15</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.66.

<sup>16</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.65.

vorkolonialen Afrikas, nach Verwendung kolonialer Terminologie in „tribale“ Einheiten umgedeutet.<sup>17</sup> In vorkolonialen afrikanischen Gesellschaften waren Sitten und Brauchtum flexibel. Das Gefühl von Identität wurde zwar durch Sitten und Gebräuche aufrechterhalten, doch das System, welches als „traditionell Afrikanisch“ gelehrt wurde, gab es hier ebensowenig wie eine einzelne „Stammesidentität.“<sup>18</sup> Die meisten AfrikanerInnen bewegten sich zwischen mehreren Identitäten hin und her.<sup>19</sup>

Im nationalen Herrschaftsstil zeichneten sich beispielsweise zwischen Großbritannien und Frankreich Unterschiede ab.<sup>20</sup> Die britischen Offiziere bedienten sich bei der Durchsetzung ihrer Herrschaft der *indirect rule*.<sup>21</sup> Der Ideologie des republikanischen Frankreichs zur Folge versuchten sie, die indigenen Gesellschaften zu assimilieren, indem sie diese an die Kultur der europäischen Metropolen anzupassen versuchten.<sup>22</sup> Die europäischen Imperialisten waren, ohne Hilfe von afrikanischen Verbündeten und *intermediaries*, nicht im Stande zu regieren.<sup>23</sup> In den Kolonien war eine geringe Anzahl europäischer Administratoren vor Ort, daher wurden Einheimische als Verwaltungsmitarbeiter eingebunden, welche den kolonialen Staat am Laufen hielten.<sup>24</sup> Zunächst wurden die Besetzungen durch Verhandlungen und Verträge abgesichert, hierbei wurden Schutzangebote auf lokale Herrscher ausgedehnt.<sup>25</sup> Durch den verbreiteten Einsatz lokal rekrutierter afrikanischer Soldaten – viele waren ehemalige Sklaven – wurde die Durchsetzung der kolonialen Herrschaft erleichtert.<sup>26</sup> Zu sogenannten Säulen kolonialer Herrschaft zählten Märkte für Massengüter, militärisch-politische-Allianzen, Missionsstationen und demzufolge Schulen, welche westliche Werte vermitteln sollten.<sup>27</sup> Die Schulen waren jedoch nur für einen kleinen Teil der Oberschicht erreichbar, eine breite Primärerziehung fehlte in der kolonialen Welt fast vollständig.<sup>28</sup> Diese Schulen

---

<sup>17</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.66.

<sup>18</sup> Die Begriffe „tribal“ und „Stammesidentität“ entstammen der kolonialen Terminologie. Sie sind aus heutiger Sicht abzulehnen, da sie für einen empfundenen Mangel an Zivilisiertheit, nach kolonialer Denkweise, stehen. Hinter diesen Wörtern verbirgt sich ein bornierter Kulturimperialismus.

<sup>19</sup> Vgl. Einleitung Afrika im 20. Jahrhundert, S.16

<sup>20</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.101.

<sup>21</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.102.

<sup>22</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.101.

<sup>23</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.102.

<sup>24</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.74.

<sup>25</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.97.

<sup>26</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.97.

<sup>27</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.60.

<sup>28</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.107.

wurden teils vom Staat und teils von Missionaren betrieben.<sup>29</sup> Die Wirkung der Dialektik des Kolonialismus lässt sich an der Mission erkennen. Die Missionare erfüllten eine Erziehungs- und Wohlfahrtstätigkeit. Zu ihren Aufgaben zählte unter anderem die Vermittlung säkularer westlicher Kulturwerte.<sup>30</sup> Osterhammel hält fest, dass die Kolonialherrschaft als eine Art humanitäre Dauerintervention verherrlicht wurde.<sup>31</sup> Der Kolonialismus orientierte sich dabei am modernen Fortschrittsmodell. Die Legitimierung kolonialer Herrschaft bestand in dem Anspruch, eine weltgeschichtliche Mission zu erfüllen. Dabei beriefen sich die Kolonialherren auf ihre moralische Pflicht, den BewohnerInnen der Kolonien die Segnungen der westlichen Zivilisation näherzubringen.<sup>32</sup>

### 2.1.2. Grundzüge kolonialistischen Denkens

Seit dem 16. Jahrhundert wurde die europäische Expansion als universeller Auftrag, zur Zivilisierung derer, die pauschal als „Wilde“ abgewertet wurden, stilisiert. Diesem Auftrag lag die Überzeugung der eigenen kulturellen Höherwertigkeit zu Grunde.<sup>33</sup> Das 18. Jahrhundert stellt für die Geschichte des Kolonialismus, in Folge der industriellen Revolution und der Aufklärung, einen grundlegenden Einschnitt dar.<sup>34</sup> Mit der Aufklärung ging ein universalistisches Denken einher. Dies bedeutet, dass die Philosophie der Aufklärung ermöglichte, dass an den Rest der Welt europäische Maßstäbe angelegt wurden, gleichzeitig wurde Europa als einzigartig erachtet.<sup>35</sup> Der Historiker Andreas Eckert konstatiert, dass diese Denkweise als Rechtfertigung für das imperiale Ausgreifen Europas diene.<sup>36</sup> Die *conquest* wurde als veredelnde Mission angesehen, als „rückständig“ betrachtete Völker zu zivilisieren.<sup>37</sup> Diese Vorstellung geht auf die koloniale Geisteshaltung zurück, Afrika als statisch, „primitiv“

---

<sup>29</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.108.

<sup>30</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.102.

<sup>31</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.116.

<sup>32</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.106-115.

<sup>33</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.20.

<sup>34</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.6.

<sup>35</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.6.

<sup>36</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.6.

<sup>37</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.106.

und traditionell zu betrachten.<sup>38</sup> Im Zentrum kolonialistischen Denkens steht demnach die Vorstellung, dass die Bewohner außereuropäischer Regionen grundsätzlich anders als Europäer wären. Das Grundmuster einer prinzipiellen Differenzannahme drückte sich in mehreren Bereichen, u. a. in der Konstruktion von Andersartigkeit und den daraus resultierenden anthropologischen Gegenbildern aus. Durch die Biologie und die Anthropologie wurden rassistische Denkkonstruktionen untermauert, die bei charakterologischen Verallgemeinerungen und wertenden Entgegensetzungen gegenübergestellt wurden.<sup>39</sup> Diese Gegensätze sollen in der folgenden Tabelle verdeutlicht werden:

EUROPÄISCH	AFRIKANISCH
Vernunft	Tollheit
Verstand	Körper
Rational	Irrational
In Kontrolle über Leidenschaften	Abweichendes Sexualverhalten
Aktiv, engagiert	Passiv, faul
Sauber	Schmutzig
Kultur	Natur

Abb.3: Westlicher „Racial“ Binarismus, Binäres Oppositionsmodell nach imperialistischer Logik Stuart, Hall, 1997, S.117-118.

Demzufolge stellte Afrika in jeglicher Hinsicht das Gegenbild Europas dar. Dieses Bewusstsein bezeichnet man als koloniale Mentalität und es wurde durch den philosophischen Diskurs der Moderne gerechtfertigt.<sup>40</sup> Das Bewusstsein, dass Afrika in jeglicher Hinsicht das Gegenbild Europas ist, sollte die imperiale Expansion Europas in außereuropäische Länder legitimieren. Diese universalistische Denkart setzte sich im Zuge der Aufklärung durch und ermöglichte, europäische Maßstäbe an den Rest der Welt anzulegen.<sup>41</sup> Auf diese Denkart sind stereotype Repräsentationen

<sup>38</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.106.

<sup>39</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.113-115.

<sup>40</sup> Vgl. Araeen, 2011, S.369.

<sup>41</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.6.

Afrikas als „naturverbunden“ zurückzuführen. Diese Afrikabilder prägten das visuelle Gedächtnis der Kolonien und fanden in die Populär- und Massenkultur der westlichen Metropolen sowie in deren staatlichen Institutionen Einzug.<sup>42</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Kolonialismus den afrikanischen Kontinent tief und nachhaltig geprägt hat. Beim Kolonialismus handelt es sich um einen Komplex aus Herrschaft und Ausbeutung. Die europäische Herrschaft war in ihren Grundzügen ausbeuterisch, gewalttätig und über den ganzen Kontinent hinweg durch Zwangsarbeit und Rassismus untermauert.<sup>43</sup> Die nationalen Grenzziehungen, Amtssprachen und Währungseinheiten erinnern bis heute an die Kolonialherrschaft. Die Kategorisierung einer bestimmten kolonialen Periode ist problematisch, daher erscheint das Unterteilen in unterschiedliche Perioden wie vorkolonial, kolonial und postkolonial wenig sinnvoll. Stattdessen sollten die Muster der Kontinuität und des Wandels näher untersucht werden.<sup>44</sup> Außerdem drückt sich der Kolonialismus ebenso auch durch seine ideologische Geisteshaltung und Mentalität aus. Mit der Philosophie der Aufklärung ging auch ein universalistisches Denken einher. Im Zentrum dieses Denkens stand die Annahme einer prinzipiellen Differenz zwischen Europa und außereuropäischen Kulturen. Diese Denkweise drückte sich in der Konstruktion von Andersheit, z.B. in der Form von Afrikabildern, aus. Diese Afrikabilder prägten das visuelle Gedächtnis der modernen westlichen Gesellschaft und fanden Einzug in die Populär- und Massenkultur ebenso wie in die staatlichen Institutionen. Im folgenden Abschnitt soll nunmehr veranschaulicht werden, inwiefern die koloniale Denkweise mit dem modernen Fortschrittsdenken in einem Zusammenhang steht.

---

<sup>42</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.80.

<sup>43</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.91.

<sup>44</sup> Vgl. Parker & Rathbone, 2007, S.93.

## 2.2. Time & Temporality: Die Moderne – eine *Epochenkonstruktion*

Ist „die „Moderne“ eine historische Epoche, ein stilistisches Ausdrucksmittel, ein wirtschaftliches Projekt oder ein Mythos? Was genau charakterisiert die *Moderne*?

*„Bei der Moderne handelt es sich um eine komplexe Erzählung deren Ursprungsort Europa war. Eine Erzählung, welche die westliche Zivilisation aufbaute, indem sie ihre Errungenschaften feiert und gleichzeitig ihre dunkle Seite, die der Kolonialität verbirgt.“<sup>45</sup>*

Die kolonialen Eroberer orientierten sich bei der Durchsetzung imperialer Herrschaft am modernen Fortschrittsmodell. Hinter dem modernen Fortschrittsdenken manifestiert sich ein System aus Machtkontrolle und Ausbeutung. Walter Mignolo bezeichnet dies als „koloniale Machtmatrix“.<sup>46</sup> Bei der kolonialen Machtmatrix handelt es sich einerseits um eine von Westeuropa etablierte Kontroll- und Managementstruktur,<sup>47</sup> andererseits impliziert es auch eine Weltordnung, die sich auf Grundlage eurozentrischer Geisteshaltung, die sich auf rassistisches und patriarchales Wissen stützt, und sich sowohl in sogenannten hierarchischen Geo- und Körperpolitiken, als auch im dichotomischen „Wir-Sie Denken“ sowie der Konstruktion des Anderen ausdrückte.<sup>48</sup>

Autoren prägen den Ausdruck eines Mythos Moderne. Dieser Mythos beinhaltet die Überzeugung eines permanenten Fortschritts und der kulturellen Überlegenheit Europas. Hinter diesem Fortschrittsdenken verbirgt sich laut der wissenschaftlichen Literatur die Rhetorik der Moderne. Die Rhetorik der Moderne zeichnete sich durch ein ausgeprägtes Fortschrittsdenken, basierend auf europäischen Errungenschaften der Renaissance aus. Dies beinhaltete die Idee des Schönen und Erhabenen nach Immanuel Kant, der Erlösung und der Demokratie.<sup>49</sup> Diese aufgezählten Punkte sind Charakteristika des sog. Eurozentrismus. Die eurozentrische Position, welche zur Behauptung der europäischen Überlegenheit eingenommen wurde, konstituierte sich auf der Logik der Differenz.<sup>50</sup> Dies bedeutet die Annahme der Minderwertigkeit des „anderen“ bzw. außereuropäischen Lebens und der eigenen Höherwertigkeit, was in

---

<sup>45</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.3.

<sup>46</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.16.

<sup>47</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.7.

<sup>48</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.9.

<sup>49</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.6.

<sup>50</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.17.

Abbildung 3 deutlich demonstriert wird. Diese Annahme legitimierte Rassismus und war eine Grundvoraussetzung für das imperiale Ausgreifen Europas.<sup>51</sup> Das leitende Motiv bei der kolonialen Expansion war die Schaffung von Ordnung aus Chaos und von Kultur aus Natur durch den Eingriff rational denkender Europäer.<sup>52</sup> Dabei orientierten sich die Imperialisten am modernen Fortschrittsmodell. Die Imperialisten inszenierten sich als Entwicklungshelfer. Europa fühlte sich verpflichtet, den „primitiven“ Völkern bei ihrer Entwicklung zur Seite zu stehen. Dem lag die Vorstellung eines linearen evolutionistischen Geschichtsverlaufs, demnach die Entwicklung weltweit in gleicher Art und Weise verlaufen müsse wie in Europa, zu Grunde.

Im Begriff „modern“ zeigt sich bereits eine grundlegende Ambivalenz, und zwar in dem was er darstellen soll. Der Begriff *Moderne* soll gleichzeitig eine rein vergängliche und relative Zeitvorstellung, wie auch einen historisch-konkreten Epochenbegriff von Kunst und Gesellschaft ausdrücken. In der Periodisierung und der Begriffsbestimmung der Moderne, gibt es Unterschiede, zudem gestalten sich genaue Datierungen als schwierig. Die Moderne wird häufig als Synonym für die Begriffe Neuzeit und Modernismus verwendet. In der Soziologie werden „Moderne“ und „Neuzeit“ mit Aufklärung und Rationalismus gleichgesetzt. Wirtschaftsgeschichtlich setzte sich in diesem Epochenabschnitt eine globale Ordnung durch, die durch dieselbe Wirtschaftsform – dem Kapitalismus – verbunden war.<sup>53</sup> Dieser hatte enorme Auswirkungen auf das Weltgeschehen und große Veränderungen zur Folge und brachte auch Begleiterscheinungen in Kunst und Wissenschaft. Die ästhetische Moderne wird in den Kunstwissenschaften erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts thematisiert. Die Moderne wird hier mit dem Modernismus gleichgesetzt.<sup>54</sup> Die Moderne definiert sich in den Kunstwissenschaften über das Exklusionsprinzip.<sup>55</sup> Dieser exkludierende Charakter zeichnet sich z.B. dabei, was man unter Kunst versteht und in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen wurde, ab.<sup>56</sup> Was wir heute als Kunst betrachten ist ein Endergebnis dessen, was mit der Definition von Modernität und Modernismus, nach Immanuel Kants und Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorstellung, von Kunst als Funktion der Geschichte

---

<sup>51</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.7.

<sup>52</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.31

<sup>53</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S. 7.

<sup>54</sup> Vgl. Zima, 2014, S.28.

<sup>55</sup> Vgl. Araeen, 2007, S.154.

<sup>56</sup> Vgl. Belting, 2009, S.10.

begann.<sup>57</sup> Das Paradigma „moderne Kunst“ war demnach nur für die westliche Kunst reserviert.<sup>58</sup> Diejenigen, die in ihrer Kunst modern waren, aber außerhalb des Westens lebten, wurden zunächst nicht in den Kanon der offiziellen Kunstgeschichte aufgenommen.<sup>59</sup> Die moderne Kunst exkludierte ethnische Artefakte gleichzeitig wurde jedoch der Primitivismus im Museum moderner Kunst glorifiziert.<sup>60</sup> Dieses dichotomische „Wir-Sie Denken“ wurde zu einer Art stilistischen Ausdrucksmittel der modernen Kunst. Diese Betrachtungsweise ist auf das koloniale Denkmuster zurückzuführen. Demnach verkörperte Europa die Moderne und Afrika die Vormoderne. Die Problematik der exotisierender Ausstellungspraxis wurde in westlichen Kunstinstitutionen, wie Kunsthochschulen und staatlichen Museen, fortgeführt.<sup>61</sup> Dieses Denkmuster kann auf ein dichotomisches „Wir-sie-Denken“ zurückgeführt werden und spiegelt sich in verschiedenen Bereichen wie beispielsweise in den Sammlungsbeständen nationaler Museen wider.<sup>62</sup> Hiermit sind ausgrenzende Praktiken, wie z.B. die Kategorisierung *primitive Kunst*, die Unterteilung von Objekten in Nord- und Schwarzafrika oder auch die Gegenüberstellung in Ausstellungskontexten von „hoher moderner Kunst“ neben „ethischen Artefakten“ gemeint. Dieses exkludierende Denkmuster kann auf die Rhetorik der Moderne zurückgeführt werden und spiegelt sich in verschiedenen Bereichen, wie beispielsweise im europäischen Kunst- und Kulturverständnis als auch in den Sammlungsbeständen nationaler Museen, wider.

Festzuhalten ist, dass die Moderne weder rein chronologisch als Periode noch als Ideologie oder stilistisches System konstruiert werden kann. Der Begriff drückt einerseits eine relative Zeitvorstellung und andererseits auch einen konkreten Epochenbegriff aus. Die Moderne wird häufig für Begriffe wie Neuzeit und Modernismus herangezogen. Hinter diesem Synonym verbirgt sich im Westen auch die Überzeugung eines permanenten Fortschritts. Daher prägen Autoren den Ausdruck des „Mythos Moderne“. Hinter diesem modernen Fortschrittsdenken verbirgt sich eine Rhetorik, die der kolonialen Logik folgt. Das moderne Fortschrittsdenken war für den Kolonialismus konstitutiv. Bei der kolonialen Expansion, der Schaffung von Ordnung aus Chaos und von Kultur aus Natur,

---

<sup>57</sup> Vgl. Araeen, 2007, S.368.

<sup>58</sup> Vgl. Belting, 2009, S.12.

<sup>59</sup> Vgl. Belting, 2009, S.12.

<sup>60</sup> Vgl. Belting, 2009, S.13.

<sup>61</sup> Vgl. Belting, 2009, S.13.

<sup>62</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.80.

orientierten sich die Imperialisten am modernen Fortschrittsmodell. In den Kunstwissenschaften drückt sich dieses Exklusionsprinzip und diese koloniale Rhetorik beispielsweise in einer Gegenüberstellung von moderner westlicher Kunst und „primitiver“ außereuropäischer Kunst aus. Im folgenden Abschnitt wird nunmehr näher erläutert, inwiefern Museen durch exotisierende Repräsentationspraktiken der *Anderen* in der Reproduktion problematischer Afrikabilder bis heute wesentlich beteiligt sind.

### **2.2.1. Das moderne Museum als Bildungsinstitution und Nationales Instrument**

Als Institutionen der Moderne gelten Museen als nationalstaatliche- sowie Instrumente des Kolonialismus.<sup>63</sup> Zwischen der Entstehung des Museums und der Bildung von Nationalstaaten besteht ein Zusammenhang.<sup>64</sup> Die Nationalstaaten stellten neue Konzepte individueller und kollektiver Identitätskonstruktionen zur Verfügung.<sup>65</sup> Museen sind ein epistemischer Speicherraum nationaler Selbstvergewisserung, da sie durch das Arrangement der Objekte aus den Kollektionen den methodologischen Nationalismus miterschaffen haben.<sup>66</sup> Unter methodologischen Nationalismus begreift man nach Wimmer und Glick Schiller die Normalisierung und Privilegierung von Nationen.<sup>67</sup> Museen waren Orte der Konstruktion von *Andersheit*, und sind bis heute Instanzen in der Bedeutungsproduktion in Bezug auf Geschlechterdifferenz und kultureller Unterschiede.<sup>68</sup> Anhand der museologischen Sammlungsgeschichte ist auch eine Geschichte der Konstruktion von *Andersheit* deutlich erkennbar.<sup>69</sup> Als gängige Praxis der Sammlungserweiterung stand für moderne Museen lange Zeit der Raub an der Tagesordnung.<sup>70</sup> Aus diesem Grund können Museen auch als ein Produkt kolonialer

---

<sup>63</sup> Vgl. Vorwort, *Das Unbehagen im Museum-Postkoloniale Museologien*, 2008, S.7.

<sup>64</sup> Vgl. Interview: *Museum und Diaspora, Das Unbehagen im Museum*, 2009, S.143.

<sup>65</sup> Vgl. Sommer, 2013, S.15.

<sup>66</sup> Vgl. Kaschuba, 2015, S.102.

<sup>67</sup> Vgl. Hui, 2016, S.73.

<sup>68</sup> Vgl. Kravagna, 2008, S.140.

<sup>69</sup> Vgl. Sternfeld, 2008, S.63.

<sup>70</sup> Vgl. Sommer, 2013, S.18.

Gewalt bezeichnet werden. Einerseits, weil die Sammlungsbestände rassistischer Herrschaftspraxis unterliegen, und andererseits, da der Akt der Beschaffung tatsächlich mit direkter Gewaltausübung, z.B. Plünderungen, in Zusammenhang stand.<sup>71</sup>

Das modernisierte Museum stellt eine Konserve des Kolonialismus dar, und zwar in der imperialistischen Sucht nach Aneignung des Unbekannten und im Verlangen nach der Kontrolle des *Anderen* und durch Klassifizierungen und Repräsentationen.<sup>72</sup> Außerdem stellen Museen, Monumente der Erziehung des weißen europäischen Menschen im kolonialen Denken dar.<sup>73</sup> Christian Kravagna bezeichnet aus diesem Grund Museen auch als Identitätsfabriken, die gemeinschaftlich sinnstiftend, mit der Repräsentation der *Anderen* einhergingen. Museen vermittelten zudem auch universelle humanistische Werte. Dies drückt sich in der Repräsentation außereuropäischer Exponate und ihren Sammlungen aus. Dies verdeutlicht, dass durch die koloniale Ausstellungspraxis Objekte entkontextualisiert und nach rein ästhetischen Gesichtspunkten platziert wurden.<sup>74</sup>

Christian Kravagna spricht in diesem Zusammenhang von einem modernistischen Begehren nach Differenz, wie z.B. im Formalismus moderner Kunst.<sup>75</sup> Hier war es gebräuchlich, „primitive“ Kunstgegenstände – beispielsweise aus Afrika – moderner Kunst gegenüberzustellen.<sup>76</sup> Die Repräsentation von Afrika bzw. afrikanischer Kunstgegenstände unterliegt daher der Definitionsmacht westlicher gesellschaftlicher Autoritäten.<sup>77</sup> So verhält es sich auch mit der Kategorisierung „Afrikanische Kunst“. Demnach werden Kunstobjekte aus Afrika, welche aus mehreren Jahrhunderten stammen, in kulturgeografische Regionen unterteilt. In der Repräsentation wird zwischen West und Ost oder „Nord- und Schwarzafrika“ differenziert. Hiermit werden Gebiete als homogene Räume zusammengefasst. Diese Darstellungsweise nach geographischen Kriterien macht jenseits der, aus dem kolonialen Dispositiv resultierenden Logik, jedoch keinerlei Sinn.<sup>78</sup> Die Präsentationsweise mancher Exponate ist somit eine Fortsetzung repräsentativer westlicher Gewalt. Jene

---

<sup>71</sup> Vgl. Kravagna, 2015, S.2.

<sup>72</sup> Vgl. Kravagna, 2008, S.136.

<sup>73</sup> Vgl. Kravagna, 2015, S.2.

<sup>74</sup> Vgl. Sommer, 2013, S.18.

<sup>75</sup> Vgl. Kravagna, 2008, S.135.

<sup>76</sup> Vgl. Belting, 2009, S.3.

<sup>77</sup> Vgl. Sauer, 2014, S.9.

<sup>78</sup> Vgl. Kravagna, 2015, S.2.

Repräsentationsformen, die in Ausstellungskontexten wahrgenommen werden, bezeichnet Brigitte Kuster als eine Verballhornung schwarzer Kulturen.<sup>79</sup> Dahinter würden imperialistische Blickregimes und bestimmende Wahrnehmungsmodi stecken, in denen ein koloniales Bildrepertoire immanent ist.<sup>80</sup>

Zusammenfassend muss nunmehr festgehalten werden, dass Museen bis heute an der Konstruktion von *Andersheit* und in der Bedeutungsproduktion, in Bezug auf kulturelle Unterschiede und Geschlechterdifferenzen, beteiligt sind. Die Repräsentationsformen in Ausstellungskontexten tragen zum westlichen Afrikadiskurs, welcher aus rassistischen Stereotypen gespeist wird, bei. Erstens in der Gegenüberstellung afrikanischer Artefakte und moderner Kunst und zweitens durch die Darstellungsweise nach geographischen Kriterien und schließlich auch durch eine ästhetische und entkontextualisierte Positionierung afrikanischer Skulpturen. Hinter dieser Positionierung außereuropäischer Skulpturen steckt ein institutionalisiertes Differenzbegehren.<sup>81</sup> Problematisch ist, dass staatlichen Museen eine wissens- und bedeutungsgenerierende Funktion inhärent ist. Durch die exotisierende Repräsentationspraktiken *der Anderen* sind Museen bis heute an der Reproduktion problematischer Afrikabilder wesentlich beteiligt. In Abschnitt 3.2.3 soll aufgezeigt werden, wie KünstlerInnen mit ihren Arbeiten zu einer Umkehrung dieser Perspektive beitragen.

Im folgenden Abschnitt wird aufgezeigt, inwiefern die koloniale Denkweise durch visuelle Ideologien verbreitet wurde. Werbeprodukte boten eine weitere Repräsentationsfläche zur Stärkung des Kolonialgedankens und waren zudem auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.

---

<sup>79</sup> Vgl. Kuster, 2008, S.84.

<sup>80</sup> Vgl. Kuster, 2008, S.84.

<sup>81</sup> Vgl. Kravagna, 2008, S.140.

### 2.3. Race, Gender und Sexualität: Die *Konstruktion des Anderen*

*„Bei binären Gegensätzen von WIR/SIE haben wir es nicht mit Formen friedlicher Koexistenz sondern mit einer gewaltförmigen Hierarchie. Einer der beiden regiert den Anderen oder hat die Oberhand.“<sup>82</sup> (Jacques Derrida)*

Die *Konstruktion des Anderen* spielte im kolonialen Diskurs eine bedeutsame Rolle. Europa ging dabei von der Annahme aus, dass es in sämtlichen Belangen different zu außereuropäischen Kulturen und Ländern ist, dies wird besonders auch in Abbildung 3 eindeutig ersichtlich. Neben exotisierenden Ausstellungspraktiken, wie der Kategorisierung primitiver „andersartiger“ Kunst im Museum, wurde *Andersheit* auch durch visuelle Quellen z.B. Malerei und Fotografie repräsentiert.<sup>83</sup> Das *Andere* in Abgrenzung zum Eigenen zu repräsentieren, war für die europäische Selbstrepräsentation zentral und in weiterer Folge auch identitätsstiftend.<sup>84</sup> Bei der Konstruktion von *Andersheit* spielte neben *Race* vor allem auch *Gender* und *Sexualität* eine bedeutsame Rolle.

In den folgenden Abschnitten soll anhand visueller Quellen, zunächst anhand Bildträger der Massenkultur – wie Reklamesammelbilder – die Konstruktion des *Anderen* veranschaulicht werden. Gegen Ende des 19./20. Jahrhunderts nutzte die aufstrebende Werbebranche in den westlichen Metropolen koloniale Motive, die im Zusammenhang mit Afrika standen, um den Verkauf ihrer Produkte anzuregen und zu steigern.<sup>85</sup> Dabei handelte es sich vorwiegend um rassistische und stereotypisierende Darstellungen von *People of Colour*. Im Folgenden wird nunmehr auf Strategien der Stereotypisierung, für die Faktoren wie *Race*, *Gender* und *Sexualität* wesentlich waren als auch hinter Klischees und Vorurteilen westliche Projektionen stecken, näher eingegangen werden. Dieser Umstand wird weiters auch anhand kunsthistorischer Beispiele, wie z.B. Malereien der sogenannten Orientalisten demonstriert. Am Beispiel „des Orients“ sollen die ausgewählten Bilder veranschaulichen, dass die Abgrenzung zum Fremden bzw. nicht Eigenen über den

---

<sup>82</sup> Vgl. Hall, 2004, S.145.

<sup>83</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.17.

<sup>84</sup> Vgl. Vorwort, Das Unbehagen im Museum-Postkoloniale Museologien, Wien 2008, S.11.

<sup>85</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.174.

weiblichen Körper passierte. Dies bedeutet, dass das *Andere* demzufolge *feminisiert* wurde.<sup>86</sup>

Der Kolonialismus konstituierte sich von Anbeginn in visueller Form. Visuelle Quellen eignen sich daher, zu demonstrieren, dass in den Metropolen ebenfalls eine Kolonisierung passierte, und zwar eine Kolonisierung der Bild- und Vorstellungswelten.<sup>87</sup> Die Geschichte des kolonialen Denksystems basiert auf visuellen Ideologien und damit einhergehenden Konstruktionen von Andersheit. Dies beinhaltet binäre Gegensatzpaare z.B. wie gut/schlecht, zivilisiert/primitiv, hässlich/attraktiv.<sup>88</sup> Das *Andere* musste auf Bildern kenntlich gemacht werden, dies geschah zumeist häufig über Stereotypisierung.<sup>89</sup>

### **2.3.1. Exkurs in die kolonialen Bilderwelten der Massen- und Populärkultur**

In diesem Abschnitt wird der Fokus auf das Afrika-Bild, welches über das Thema *Race* verarbeitet und welches auch durch die Medien der Massen- und Populärkultur – im Besonderen auf Reklamesammelbildern der Werbeindustrie – während der Zeit des Kolonialismus in den westlichen Metropolen übermittelt wurde, gelegt. Zu einem exemplarischen Afrikabild zählt z.B. die Darstellung Afrikas als Natur- und Lebensraum wilder Tiere.<sup>90</sup> Hierbei handelt es sich um stereotypisierte Afrikabilder. Diese spiegeln, welches Bewusstsein und Weltbild vom „schwarzen Kontinent“ in den Köpfen der westlichen Mehrheitsgesellschaft vorherrschten, wider.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. McClintock, 1995, S.14.

<sup>87</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.23.

<sup>88</sup> Vgl. Hall, 2004, S.112.

<sup>89</sup> Vgl. Hall, 2004, S.116.

<sup>90</sup> Vgl. Arndt, 2006, S.28.

<sup>91</sup> Vgl. Arndt, 2006, S.9.

### 2.3.1.1. Race im Spiegel westlicher Massenkultur

Der Kolonialismus konstituierte sich seit Anbeginn in visueller Form. Er bediente sich dabei an Bildträgern der visuellen Massenkultur, wie z.B. Postkarten, Zeitungssillustrationen, Kinder- und Erwachsenenliteratur, Pressefotografien sowie auch Reklamesammelbildern.<sup>92</sup> Die ausgewählten Reklamebilderserien stammen aus den 1950er und 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts.<sup>93</sup> Das *Andere* wurde hierbei – beispielsweise über Stereotypisierung – visuell angeeignet.<sup>94</sup> Beim Prozess der Stereotypisierung werden Menschen einer Norm entsprechend klassifiziert, die Ausgeschlossenen werden als anders konstruiert. Stereotype befinden sich demnach jenseits der Grenzen der Normalität. Dabei werden Personen auf ihre Eigenschaften reduziert und dies wird hierbei in übertriebener Weise dargestellt.<sup>95</sup> Bei der Stereotypisierung handelt es sich außerdem auch um eine diskursive Form von Macht. Die Etablierung von Normalität ist eine Form von Macht, dadurch wurde Hegemonie etabliert. Macht bedeutet zudem auch, jemanden auf bestimmte Art und Weise zu repräsentieren.<sup>96</sup>

Anhand ausgewählter Beispiele soll nunmehr nachvollzogen werden, wie die Repräsentation von *Race* und *Andersheit* funktionierte. Nach kolonialem Verständnis wurde die Menschheit in „Naturvölker“ und „Kulturvölker“ unterteilt.<sup>97</sup> Die kolonialapologetischen Sammelbilder vermitteln ein Geschichtsbild, bei dem das Recht des Stärkeren Gültigkeit besitzt. Die Bilder demonstrierten die weiße Vormachtstellung Europas in der Welt.<sup>98</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.11.

<sup>93</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.75.

<sup>94</sup> Vgl. Nitsche, 2012, S.228

<sup>95</sup> Vgl. Hall, 2004, S.142-145.

<sup>96</sup> Vgl. Hall, 2004, S.150.

<sup>97</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.165.

<sup>98</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.105.

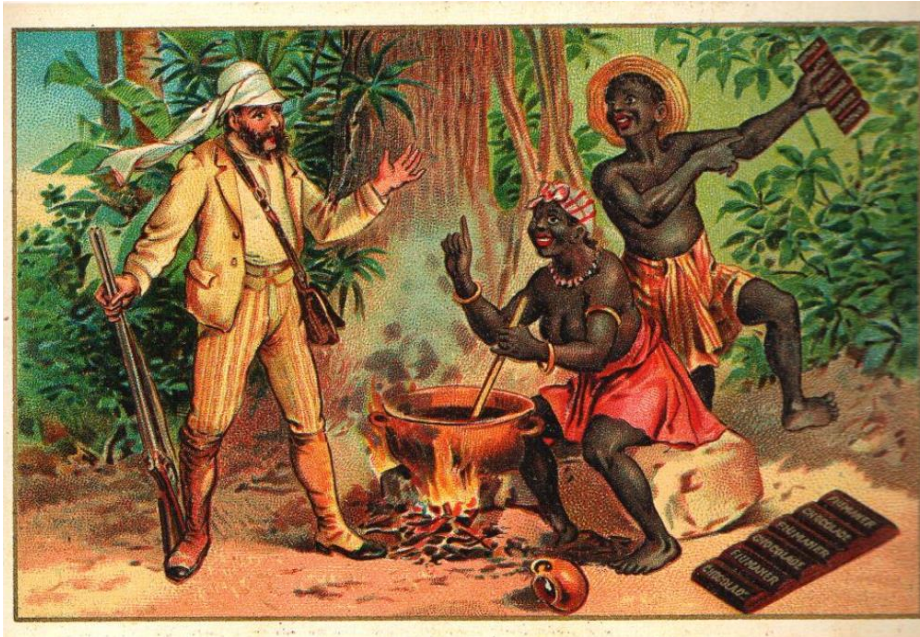


Abb.4: Fiumaner Chocolate, um 1900, Zeller, 2008, S.229.

Trotz der Debatten um die Reproduktion problematischer Bilder von *Andersheit* wurden diese Bilder hier eingefügt, um zu demonstrieren, inwiefern der Werbeindustrie bei der Verbreitung der kolonialen Denkweise eine bedeutsame Rolle zukam. Die Werbeprodukte boten weitere Fläche, um das *Andere* zu konstruieren und erreichten nahezu alle BewohnerInnen der europäischen Metropolen. Da diese Darstellungen der Öffentlichkeit sehr leicht zugänglich waren, ist ihr Einfluss keineswegs zu unterschätzen.

Neben klassischen Werbeprodukten waren die Reklamesammelbilder der Konsumgüterindustrie die am weitest verbreiteten Medien der westlichen visuellen Alltags- und Populärkultur. Um die Kauflust der Menschen zu steigern, bediente sich die Werbeindustrie als Motivvorlagen „des kolonialen Archivs“. Demnach war der kapitalistische Markt, ergo die Werbeindustrie an der Schaffung des *Anderen* wesentlich beteiligt. Diese Art der Vermarktung der *Anderen* bezeichnet man auch als Warenrassismus.<sup>99</sup> Werbeprodukte boten breiten Raum für eine Zurschaustellung des *Anderen* gleichwie des imperialen Spektakels.<sup>100</sup> Zu wichtigen Produktherstellern, die sich dieser Vermarktungsart bedienten, zählten z.B. Cibils Fleischextrakt, Petzold & Aulhorn AG und Thompsons Seifenpulver.

<sup>99</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.20.

<sup>100</sup> Vgl. Hall, 1997, S.124.

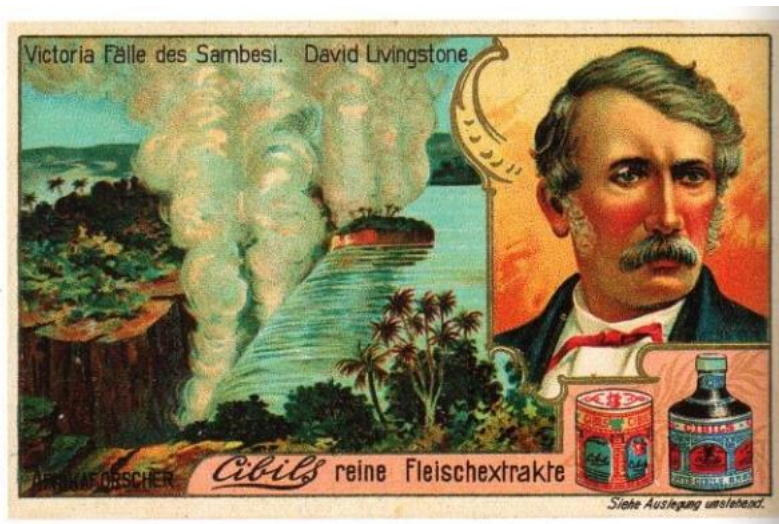


Abb.5: David Livingstone. Victoria-Fälle des Sambesi, Zeller, 2008, S.54.

Diese Sammelbilder erschienen in Serie und warben durch ihre Beschriftung für Markenprodukte des täglichen Bedarfs wie Schokolade, Kaffee, Kakao, Zigaretten, Waschmittel oder Bohnenwachs. Diesen Produkten wurden die Sammelbilder beigegeben.<sup>101</sup> Bei genauerer Betrachtung der Abbildungen kann man deutlich erkennen, dass diese Bilder einerseits ein bereits vorgefertigtes *Afrikabild* reproduzierten. Das Bild von Afrika bedient sich auf den Abbildungen einer als „typisch afrikanisch“ erachteten Topografie. Afrika erscheint als Hauptbühne zwischen einer Dornbuschsavanne und einer üppigen subtropischen Urwaldlandschaft.<sup>102</sup> Dadurch wurde der Kontinent einerseits als bedrohliche Wildnis inszeniert andererseits wurden, um das *Andere* zu repräsentieren, die Praktiken der Stereotypisierung angewendet.<sup>103</sup> Stuart Hall verweist in dem Zusammenhang auf fünf zentrale Stereotype, welche in der Populär- und Massenkultur immer wieder eingesetzt wurden:

- der gute N\*\*\*\*,
- die nichtsnutzigen N\*\*\*\* ,
- die exotische und sinnliche schwarze junge Frau,
- dicke, tyrannische und mürrische *Mammies* und
- *Bad Bucks*, welche sich groß, stark, wild und überpotent präsentieren.<sup>104</sup>

<sup>101</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.11.

<sup>102</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.75.

<sup>103</sup> Vgl. Hall, 1997, S.127.

<sup>104</sup> Vgl. Hall, 1997, S.132.

### 2.3.1.2. Von edlen Wilden und wilden Kriegern

*„Der N\*\*\*\* stellt den natürlichen Menschen in seiner ganzen Wildheit und Unbändigkeit dar: von aller Ehrfurcht und Sittlichkeit, von dem, was Gefühl heißt, muss man abstrahieren, wenn man ihn richtig auffassen will; es ist nichts an das Menschliche Anklingende in diesem Charakter zu finden“.*<sup>105</sup>

(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)

Stereotype wurden in „gute“ und „schlechte“ Objekte unterteilt. Sie beinhalten Projektionen von der Furcht vor dem *Anderen*.<sup>106</sup> Rassistische Stereotype des *Anderen* finden sich auch unter den Motiven der Reklamesammelbilder, beispielsweise als „Eingeborene beim Stammestanz“ oder „edle Wilde und wilde Krieger“. Typisch für eine rassistische Repräsentationsweise war, die Kultur der Schwarzen lediglich auf Natur zu reduzieren oder die Strategie der Infantilisierung. Dabei formuliert Stuart Hall, dass Naturalisierung eine Strategie ist, um eine „Differenz“ festzuschreiben und so für immer zu sichern. Viele Abbildungen stellen demnach einerseits eine Form ritualisierter Erniedrigung und andererseits auch eine Idealisierung, wie zum Beispiel als „Edle Wilde“ dar.<sup>107</sup> An der Art der Darstellungen von *People of Colour* ist signifikant, dass die Figuren zumeist Elemente des Kindchenschemas aufweisen. Dies ist in Bezug auf *blackness* eine häufig verwendete Bildstrategie. Schwarzsein wird hier nach Hegels rassistischem Bild von Afrika mit Kindlichkeit verbunden.<sup>108</sup>

Die dargestellten Figuren auf den Werbeplakaten verkörpern das kulturalistisch-rassistische Bild des Afrikaners als erziehungsbedürftiges (Natur-) Kind.<sup>109</sup> Vermeintliche „Eingeborene“ werden beim Spielen oder Tanzen abgebildet. In diesen Abbildungen sind koloniale Vorstellungen eingeschrieben. Durch den zum Teil dokumentarischen Charakter der Graphiken sollten politisch ersehnte Zustände visuell dargestellt werden. Darum wurden in erster Linie vorherrschende koloniale Vorstellungen der BewohnerInnen Afrikas als kindlich, unerzogen, undiszipliniert und die des deutschen Kolonialherren, als überlegen zur Schau gestellt. Durch diese stereotypisierte Darstellung von *People of Colour* als große Kinder, welche fast

<sup>105</sup> Vgl. Nitsche, 2012, S.242.

<sup>106</sup> Vgl. Hall, 1997, S.151.

<sup>107</sup> Vgl. Hall, 1997, S.130-131.

<sup>108</sup> Vgl. Nitsche, 2012, S.233.

<sup>109</sup> Vgl. Nitsche, 2012, S.231-239.

unbekleidet herumtollen, wurde die zivilisatorische Aufgabe der EuropäerInnen gerechtfertigt bzw. sogar für notwendig erklärt.<sup>110</sup>

### **2.3.1.3. Der weiße Mann im Tropenanzug**

*„Ob Forschungsreisende, Kolonialbeamte, Siedler oder Soldaten, sie umweht die Aura von Suprematie und Unbesiegbarkeit, allesamt erscheinen sie wie strahlende, von imperialem Optimismus durchdrungene Heldengestalten.“<sup>111</sup>*

Im rassistischen Gegenbild des Wilden konnte die Annahme der eigenen Höherwertigkeit überzeugen. Die Modernität, verkörpert durch den weißen Mann, glänzte im Kontrast zur veralteten Tradition der „Eingeborenen“. Afrika und seine EinwohnerInnen wurden somit zum Symbol der Vormoderne und Vergangenheit gemacht.<sup>112</sup> Im Gegensatz dazu stand der weiße Mann im Tropenanzug im Zentrum dieser Abbildungen.

Diese Graphiken stehen versinnbildlichend für das dichotomische Wir-Sie Denken. Sie stehen für europäische Sehnsüchte nach einer vorindustriellen Welt, jenseits des technischen Fortschritts und einer durchrationalisierten Moderne.<sup>113</sup> Um das Gegenbild noch differenzierter darzustellen durften oftmals auch wilde Tiere, wie z.B. Elefanten, Giraffen und Löwen ebenso wenig wie unbekleidete oder mit Baströcken bekleidete vermeintliche Eingeborene nicht fehlen. Auch die „imperialen Heldentaten“ von Kolonialexpediteuren, wie z.B. David Livingstone (1813-1873) wurden auf diesen Reklamesammelbildern dargestellt. Weiteren Raum für die Zurschaustellung des *Anderen* boten darüber hinaus Streichholzschachteln, Keksdosen, Whiskeyflaschen und Teedosen.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Vgl. Nitsche, 2012, S.237-239.

<sup>111</sup> Vgl. Zeller, 2010, S.51.

<sup>112</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.205.

<sup>113</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.53.

<sup>114</sup> Vgl. McClintock, 1995, S. 209.



The first step towards lightening  
**The White Man's Burden**  
 is through teaching the virtues of cleanliness  
**Pears' Soap**  
 is a potent factor in brightening the dark corners of the earth as  
 civilization advances, while amongst the cultured of all nations  
 it holds the highest place - it is the ideal toilet soap.

FIGURE 1.2 IMPERIAL DOMESTICITY.

Abb. 6: The White Man's Burden, McClintock, 1995, S.33.

Indem die koloniale Eroberung auf verschiedenen Produkten abgedruckt wurde, erreichte man ein breites und differenziertes Publikum. Diese Darstellungen eignen sich demnach als Quelle, weil sie eine weitreichende Durchdringung von Kolonialismus und populärer Massenkultur belegen. Visuelle Quellen sind wichtige Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses und somit auch Zeitdokumente.<sup>115</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass das visuelle Archiv des Kolonialismus von heldenhaften „weißen“ Gestalten und von stereotypisierten „Eingeborenen“ bevölkert wird. Durch eine stereotypisierte Darstellungsweise wurde die koloniale Expansion der EuropäerInnen gerechtfertigt. Im Kontrast dazu steht der weiße Mann im Tropenanzug. Daher eignen sich diese als Quellen, um die weitreichende Durchdringung des Kolonialismus zu belegen. Bei allen diesen Bilddokumenten handelt sich um Produkte europäischer Imaginationen, die voller Klischees strotzen. Der kapitalistische Markt war an dieser Kreation des Fremden wesentlich beteiligt. Die Reklamesammelbilder zeigen ausschließlich rassistische stereotypisierte Darstellungen des *Anderen*. Weitere Beispiele für diese stereotypisierten

<sup>115</sup> Vgl. Zeller, 2008, S.7.

Darstellungen waren z.B. die Kultur von Schwarzen lediglich auf die Natur zu reduzieren oder auch sie zu infantilisieren. Durch Naturalisierungen bzw. Infantilisierungen wurde eine Differenz festgeschrieben. *People of Colour* wurden auf ihren infantilen Charakter reduziert und als wilde Krieger oder edle Wilde und Hüter einer vormodernen Welt dargestellt. Diese Abbildungen spiegeln, welches Bewusstsein und Weltbild unter der westlichen Mehrheitsgesellschaft über Afrika und dessen EinwohnerInnen vorherrschte, wider. Die Werbeindustrie hatte somit einen wesentlichen Anteil an der massenkulturellen Popularisierung des europäischen Kolonialismus. Somit waren auch die Medien ein Mittel der Eroberung. Demnach boten Werbeprodukte weiteren Raum zur Zurschaustellung des *Anderen*. Die Geschichte des kolonialen Denksystems basiert auf visuellen Ideologien, die sich der *Konstruktion von Andersheit* bedienten.

Im nächsten Abschnitt liegt das Hauptaugenmerk auf Bildbeispielen der Historienmalerei. Dieses Bildgenre überlieferte ebenfalls – wie die Reklamesammelbilder – historisch gewachsene und größtenteils bis heute im visuellen Gedächtnis der Menschen haftende Vorstellungen des *Anderen*.

### **2.3.2. Begegnungen mit dem westlichen Blickregime – Theorien einer Feminisierung**

In diesem Abschnitt soll aufgezeigt werden, inwiefern Künstler in der Vergangenheit mit ihren Bildern zu einer *Konstruktion des Anderen* beigetragen haben. Dabei spielten neben *Race*, vor allem auch *Gender und Sexualität* eine tragende Rolle. Im Fokus steht hierbei das Orientbild in den Gemälden der sog. Orientalisten. Die Orientalisten waren eine Gruppe westlicher männlicher Historienmaler, die den Orient als einen Ort voller Raffinesse, Eleganz, und Exotik imaginierten.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.26.

### 2.3.2.1. Vom Orient zum Orientalismus

Der „Orient“, umfasst seit Jahrhunderten sowohl eine geographische als auch eine kulturelle und geschichtliche Einheit.<sup>117</sup> Diese Region wurde im Kolonialismus zu einer fremden und romantischen Traumwelt verklärt.<sup>118</sup>

Edward Said schreibt 1978 in seinem bekannten Text *Orientalism* dass es sich beim Orient um ein kolonialistisches Konzept handelt. Er führt in weiterer Folge aus, dass westliches Denken den Orient als seine Antithese produzierte und durch die *Konstruktion des Anderen* in Folge das europäische Selbstbild geschaffen wurde. Für Said drückt die Unterscheidung zwischen Orient und Okzident demnach ein Macht- und Herrschaftsverhältnis aus. Das Morgenland wurde durch Malerei, Grafik, Fotografie und Presse- und Buchillustrationen in die europäischen Metropolen transportiert.<sup>119</sup> Die Bilder der Orientalisten sind somit Dokumente, die das damalige Weltbild Europas widerspiegeln. In diese Abbildungen wurden demnach auch Vorurteile, Meinungen und Fantasien eingearbeitet.<sup>120</sup> Die orientalischen Gemälde zeigen Darstellungen nackter oder aufreizend kostümierter exotischer Weiblichkeit.<sup>121</sup> Die *Konstruktion des Anderen* erfolgte somit auch über eine Feminisierung bzw. die Darstellung nackter Frauenkörper.<sup>122</sup> Im Anschluss folgen ein paar Bildbeispiele, die diese Theorie veranschaulichen sollen. Anzumerken ist, dass einige dieser Künstler niemals den Nahen Osten bereisten.<sup>123</sup>

### 2.3.2.2. Hamam-Harem-Haram – ein Begriff, der Verbotenes suggeriert

Der Blick auf *das Andere* war von bürgerlichen westlichen Männerfantasien geprägt, welche mit der Konstruktion bürgerlicher Geschlechterrollen korrespondierten.<sup>124</sup> Der

---

<sup>117</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.16.

<sup>118</sup> Vgl. Lemaire, 2010, S.7.

<sup>119</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.17.

<sup>120</sup> Vgl. Lemaire, 2010, S.7-8.

<sup>121</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.18.

<sup>122</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.142.

<sup>123</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.242.

<sup>124</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.20-26.

Harem diene als Projektionsfläche europäischer Idealvorstellungen einer sanften, unterwürfigen, stummen und passiven Frau.<sup>125</sup> Als Vorbild der Darstellungen von Harems, Hammam und Odaliskenszenen diene den Künstlern die europäische Renaissance- und Barockmalerei. Männlichen Bürgern war der Einlass in ein Hammambad oder in den Harem strengstens untersagt. Diese Örtlichkeiten waren *haram*, dies bedeutet übersetzt „tabu“. Somit interpretieren Autoren in Hammam- oder Haremsszenen, dass diese nicht mehr als männliche Fantasien darstellen. Sie stellen somit einen Ort, zu dem die weibliche Emanzipation noch nicht vorgedrungen war, dar.<sup>126</sup>

Die Hammamszenen Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) und sein Typus der Odaliske prägten den Blick auf die „orientalische Frau“. Die Frau wurde hier lediglich auf ihre Sinnlichkeit reduziert.<sup>127</sup>

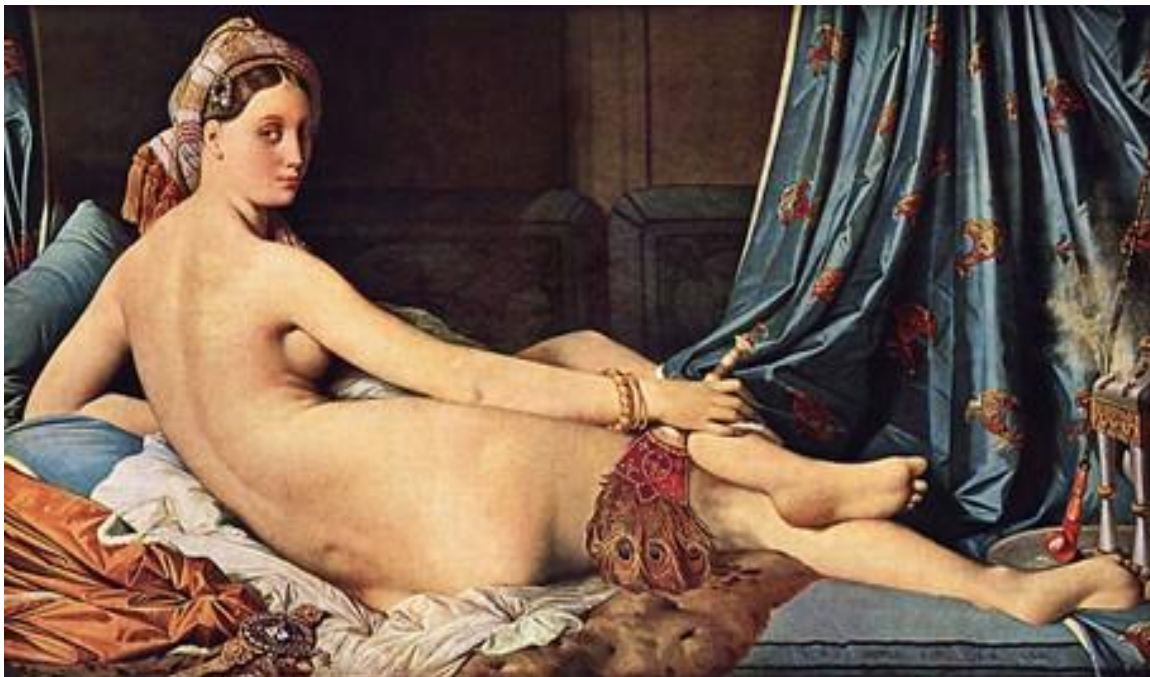


Abb.7: Jean Auguste Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814, Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm, Lemaire, 2010, S. 201.

<sup>125</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.450.

<sup>126</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.61.

<sup>127</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.450.

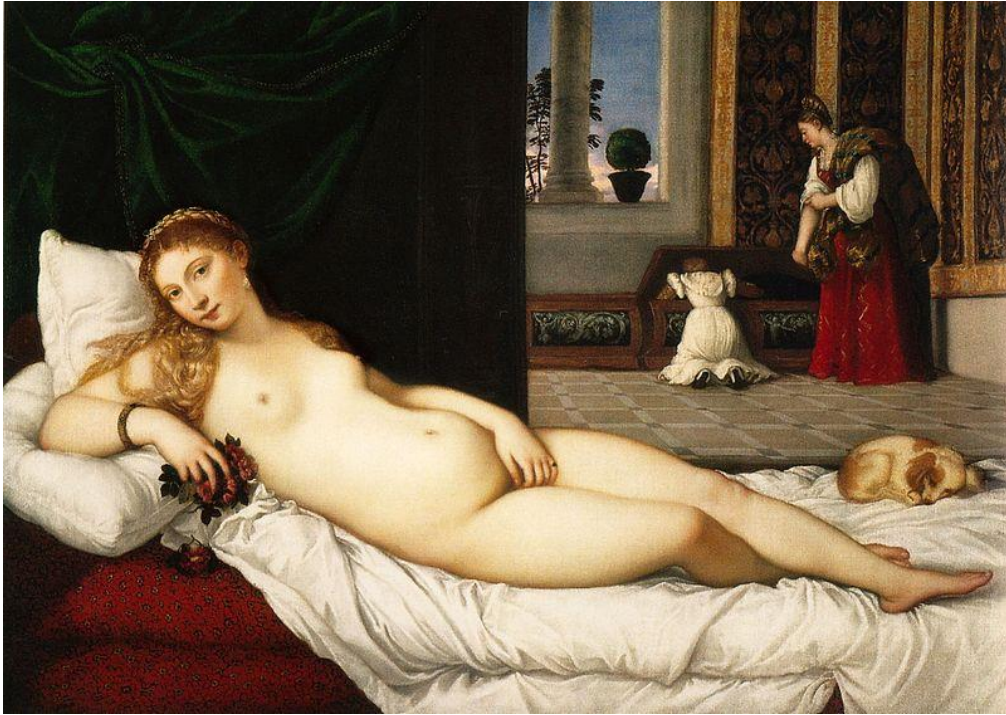


Abb.8: Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien Galerie, Florenz, Italien.

Bei *La Grande Odalisque* kopierte der Künstler Tizians (1490-1576) Venus von Urbino aus dem Jahr 1538. Er orientalisierte die mythologische Aktdarstellung durch entsprechende dekorative Elemente, Accessoires und entsprechendes Interieur.<sup>128</sup>



Abb.9: Eugene Delacroix, Une Odalisque, 1846, Öl auf Leinwand, 24 x 32,5 cm, Lemaire, 2010, S.209.

<sup>128</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.261.

Das Bild *Une Odalisque* stammt von dem Künstler Eugene Delacroix (1798-1863). Die meisten Künstler malten Frauen beim Müßiggang. Diese Damen räkeln sich gelangweilt auf Kissen, wehen sich dabei mit einem Fächer zu und plaudern oder hängen Tagträumen nach. Demnach stellte der Müßiggang ein Ideal westlicher bürgerlicher Frauen dar.<sup>129</sup> Delacroixs Darstellungen orientalischer Frauen sind ebenfalls von mythologischen Porträts, wie z.B. Peter Paul Rubens Venusdarstellungen, inspiriert.<sup>130</sup> Die BewohnerInnen Marokkos erinnerten den Künstler in Habitus und Bekleidung an die Antike, und verkörperten im Sinne Jean-Jaques Rousseaus die Forderungen eines naturgemäßen Lebens und einer „unverdorbenen Primitivität“<sup>131</sup> und somit den Inbegriff des Wahren und Schönen.

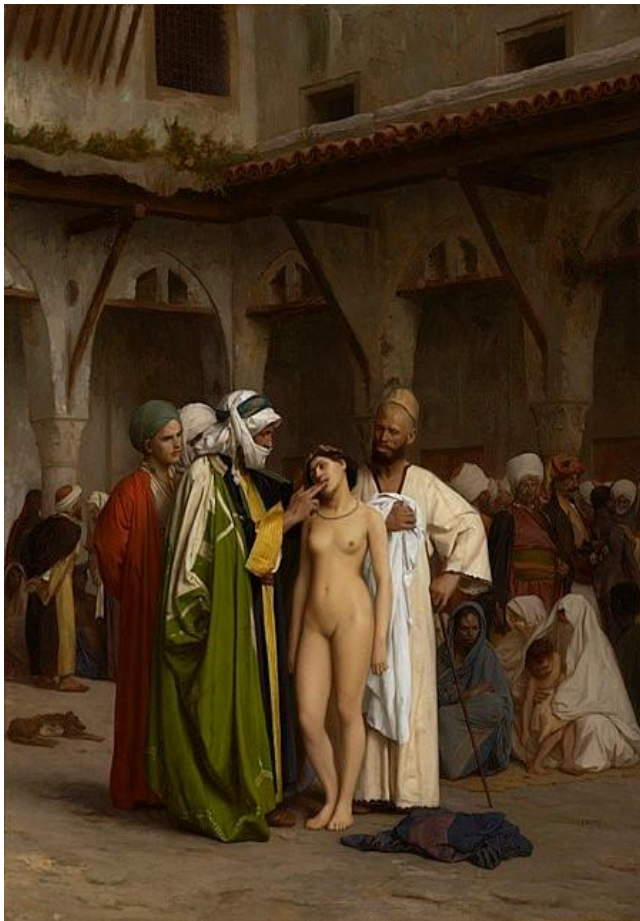


Abb.10: Jean Leon Gerome, Marche d'esclave, 1867, 84,6 × 63,3 cm, Williamstown/ Massachusetts, Sterling and Francine Clark Institute

<sup>129</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.485.

<sup>130</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.467.

<sup>131</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.143-145.

Die Sklavenmarktszene *Marche d'esclave* ist ebenfalls im Orient verortet. Der Künstler Jean Leon Gerome (1824-1904) blendete, obwohl das Bild im Jahr 1867 gemalt worden war, gezielt moderne Neuerungen und westliche Einflüsse aus seiner Darstellung aus. Diese Ausblendung historischer Dimensionen war ebenso ein Mittel zur *Konstruktion des Anderen*.<sup>132</sup> Gerome stellte die Antike auf seinen Gemälden im gleichen Modus wie den Orient dar, wie auf Sklavenmarktszenen *Achat d'une esclave*. Anhand dieser Bilder wird deutlich ersichtlich, dass die erotischen Orientfantasien ikonographisch auf die antiken mythologischen Aktdarstellungen zurückzuführen sind.<sup>133</sup>

Das Thema *Gender* stellte bei kolonialen *Konstruktionen von Andersheit* einen wichtigen Aspekt dar. Ebenso wie *People of Colour* lediglich ihr Wesen reduziert wurden, ereignete sich dies auch bei Frauen. Sogenannte Wesensmerkmale von Frauen und *People of Colour* waren Passivität und Unterwürfigkeit.<sup>134</sup> Der Orient wurde zu einer fremden Traumwelt verklärt. Beim Orient handelt es sich um ein kolonialistisches Konzept, der Westen produzierte den Orient als seine Antithese. Die orientalistischen Gemälde spiegeln das damalige Weltbild Europas wider, durch die Darstellungen nackter Weiblichkeit wurde der Orient in Folge feminisiert. Der Blick auf das Morgenland ist von westlichen Männerfantasien geprägt und korrespondierte mit Konstruktionen bürgerlicher Geschlechterrollen. Der Orient substituierte als neuer erotischer Imaginationsraum die Antike in ihrer Alibifunktion für erotische Darstellungen in der europäischen Kunst.<sup>135</sup> Die Orientbilder kreisten um die Odaliskens, Harems- oder Hammamszenen. In den Bildern sind Charakteristika wie Exotik, Zeitlosigkeit und Frivolität verarbeitet, all dies sind Eigenschaften, die dem europäischen Ideal diametral entgegengesetzt sind. Der Orient wurde – im Sinne der kolonialen Ideologie – somit zu einer Projektionsfläche erotischer Wunschvorstellungen und zum Gegenpol des zivilisierten Europas.

Im dritten Kapitel der vorliegenden Masterarbeit liegt das Hauptaugenmerk auf der Dekonstruktion kolonialer Welten. Schwarze WissensproduzentInnen und Künstlerinnen leisteten dazu einen essentiellen Beitrag. Einerseits geschah dies durch Theorien wie der kritischen Weißseinsforschung und dem Postkolonialismus,

---

<sup>132</sup> Vgl. Leitzke, 2001, S.239-240.

<sup>133</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.497.

<sup>134</sup> Vgl. Hall, 1997, S.148.

<sup>135</sup> Vgl. Klingenberg, 2009, S.453.

andererseits auch durch die visuelle Darstellung der Erfahrungswelten von *People of Colour*.

---

### 3. Der Postkolonialismus und die Dekonstruktion kolonialer Welten

Die Auswirkungen des Kolonialismus reichen – wie bereits im zweiten Kapitel beschrieben – auf mehreren verschiedenen Ebenen bis in die Gegenwart. Dies zeigt sich in der Art zu denken, auf institutioneller Ebene am Beispiel Museum, in der visuellen Massen- und Populärkultur sowie durch ökonomische Abhängigkeiten.

Das Kunstprojekt AFRO von Mansour Ciss Kanakassy zeigt aktuell, wie im 21. Jahrhundert in einem weiteren Schritt zur Dekolonialisierung Afrikas beigetragen werden kann. Mansour Ciss nannte sein Projekt AFRO, weil es im Zusammenhang mit Allem steht, was mit Afrika zu tun hat. Kunstströmungen und antikoloniale Bewegungen – wie er in einem Interview sagte – sind für sein Projekt von essentieller Bedeutung. Es geht dem Künstler darum, mit seinem Kunstprojekt aufzuzeigen, was möglich wäre, um Afrika aus den neokolonialen Verstrickungen zu lösen, damit Afrika in einem weiteren Schritt endlich dekolonialisiert wird. Dies macht das Projekt in seinem Ansatz postkolonial, und zwar da es eine Restrukturierung der eurozentrischen Sichtweise auf dem Kontinent anregt. Mit seinem Projekt hinterfragt Kanakassy, die eurozentrische Darstellung Afrikas als geschichtslosen Kontinent. Er thematisiert in seiner Arbeit inwiefern *People of Colour* mit ihren Ideen und Visionen dem kolonialen Entwicklungshilfediskurs entgegenwirkten. Er leistet damit einen wesentlichen Beitrag schwarzer Wissenskultur, sein postkolonialer Ansatz ist eine Möglichkeit kritischer Intervention. Die Möglichkeit besteht darin, andere „Zukünfte“ denkbar zu machen. Mansour Ciss versteht sich als Teil des Widerstands gegen die neokoloniale Unterdrückung des afrikanischen Kontinents und gegen die ökonomische und kulturelle Ausbeutung Afrikas.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Wendl, 2010, S.211.

Die Fallstudie wird im vierten Kapitel näher vorgestellt werden. Bereits zuvor wird erläutert, inwiefern Theoretikerinnen – vor allem aber KünstlerInnen – aus afrikanischen Ländern bzw. der afrikanischen Diaspora gezielt an der Demontage diskriminierender Strukturen arbeiteten und somit an der Dekonstruktion kolonialgeprägter Denkweise mitgewirkt haben. Es geht darum zu demonstrieren, dass KünstlerInnen einen wichtigen Beitrag zur Dekolonialisierung leisten. Aus diesem Grund ist diese Fallstudie auch von Bedeutung, da Kunst in diesem Fall ein wichtiges Einsatzmittel bei der Dekonstruktion des kolonialen Wissensarchivs ist.

In diesem Zusammenhang steht die Frage, mit welchen Theorien und künstlerischen Strategien angesichts der Wirkmächtigkeit des kolonialen Archivs Gegen-Narrative entworfen und Gegen-Erinnerungen erschaffen wurden, im Zentrum.

### **3.1 Postkolonialismus**

Der folgende Abschnitt beschäftigt sich nunmehr mit der Frage, inwiefern der Postkolonialismus eine kritische Reflexion von kolonialisierten Denkmustern ermöglicht? Hierbei wird zunächst erläutert, was allgemein unter Postkolonialismus zu verstehen ist. Danach werden allgemeine Annahmen der postkolonialen Theorie skizziert und auch einige wichtige VertreterInnen vorgestellt.

Die Postkoloniale Theorie kann als Perspektive verstanden werden. Aus dieser Perspektive werden der Kolonialismus und Imperialismus, sowie die Dekolonialisierung bisher als nicht abgeschlossene Prozesse betrachtet. Den Postkolonialismus definiert also die Denkweise, dass die koloniale Vergangenheit Langzeiteffekte bis in die postkoloniale Gegenwart hat.<sup>137</sup> So wird z.B. davon ausgegangen, dass Museen, durch die Verschleierung ihrer Sammlungsgeschichte oder die Ausstellungspraxis, zur Konstruktion von *Andersheit* und der Reproduktion hegemonialer Denkweise beigetragen haben.<sup>138</sup> Der Postkolonialismus hinterfragt eurozentrisches Wissen, welches durch westliche Hegemonie und den Kolonialismus

---

<sup>137</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2009, S.14.

<sup>138</sup> Vgl. Kazeem, Sternfeld, 2008, S.8.

konstituiert wird. Daher beschäftigt sich die postkoloniale Theorie mit der Rekonstruktion des europäischen Imperialismus und des Kolonialismus. Es handelt sich dabei um ein Feld, das sich unterschiedlicher Richtungen bedient, wie z.B. Marxismus, Poststrukturalismus und Feminismus. Im Zusammenhang mit der postkolonialen Theorie steht die Beschäftigung mit *Race* und *Gender* und *Class*. Postkoloniale Theorien nehmen die globalen Dimensionen sozialer Ungleichheit in das Zentrum ihrer Betrachtung.<sup>139</sup> Als Folge können dann transkulturelle Identitäten und darin eingebettete Erkenntnistheorien in den Fokus genommen werden.<sup>140</sup> Somit ist der Postkolonialismus eine Art Beobachtungsinstanz. Einige Konzepte, wie *Négritude* von Césaire, *Semicolonialism* von Du Bois, *Whiteness/ Black Consciousness/ Otherness* von Fanon 1952, *Orientalism* von Said 1978 und *Subalternity* von Spivak 1988, welche von englisch- und französischsprachigen postkolonialen Theoretikerinnen entwickelt wurden, ebneten den Weg für eine postkoloniale Forschung und Politik.<sup>141</sup>

### 3.1.1. Werke die zum Postkolonialismus beitragen

Als BegründerInnen einer postkolonialen Theorie werden im Allgemeinen, Edward Said und seine Kritik am Orientalismus, Homi K. Bhabhas Entwurf der Hybridität 1994 sowie die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak mit ihrem Konzept der Subalternen 1988 genannt.

Das Werk *Orientalism* von Edward Said, aus dem Jahr 1978 nimmt einen besonderen Stellenwert im Bereich der postkolonialen Theorie ein. Es skizziert einerseits, wie der koloniale Diskurs die kolonialiserten Subjekte und die Kolonisatoren gleichermaßen hervorgebracht hat und andererseits, wie „der Orient“ durch selbsternannte Orientexperten hergestellt und essentialisiert wurde.<sup>142</sup> Zudem stellte Said dar, inwiefern sich die europäische Kultur in der Abgrenzung zum Orient

---

<sup>139</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2009, S.11.

<sup>140</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.77.

<sup>141</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.80.

<sup>142</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S.95.

formierte. In Abschnitt 2.3.2 wurde Saids Theorie zum Orientalismus bereits ausführlicher beschrieben.

Als weiteres Standardwerk der Postkolonialen Theorie gilt der Aufsatz *Can the Subaltern speak* von Gayatri Chakravorty Spivak (\*1942) aus dem Jahr 1988. Dieser Aufsatz zählt neben *Orientalism* als weiteres Gründungsdokument der postkolonialen Studien. Spivak versuchte darin, Marxismus und dekonstruktive Praxis mit feministischen Anliegen in Verbindung zu bringen. Sie zeigte, wie die Kritik am Patriarchat auch imperialistisch wirksam sein kann.<sup>143</sup> Außerdem verbindet sie postkoloniale Theorien mit einer vergeschlechtlichen Perspektive. Dadurch gelingt es, die verletzte Position subalternen Frauen darzulegen, welche durch Kategorien wie, *Race* und *Gender* bestimmt ist.<sup>144</sup>

Homi K. Bhabas (\*1949) theoretisches Hauptinteresse gilt den Repräsentationsformen kultureller Differenz. Er setzte sich mit Repräsentationen des *Anderen* auseinander.<sup>145</sup> Bhabas Hauptaugenmerk lag auf Identitätsformationen innerhalb des kolonialen Diskurses. Er schreibt, dass die eigene Identität stets abhängig vom *Anderen* ist. Diese Abhängigkeit stabilisiert und untergräbt die Identität kontinuierlich. Dies ist wiederum darauf zurückzuführen, dass weder Weiß- noch Schwarzsein Tatsachen wären. Durch den Kolonialdiskurs und das damit einhergehende Repräsentationssystem wurden sie jedoch zu Wahrheiten gemacht.<sup>146</sup> Hybridität stellt für ihn eine Provokation dieser kolonialen Repräsentationsformen dar. Das Konzept der Hybridität besagt, dass Kulturen keine natürlichen Gegebenheiten sind und sich stets im Wandel befinden.<sup>147</sup>

Abschließend lässt sich feststellen, dass postkoloniale Theorien vom Fortwirken der kolonialen Vergangenheit in der Gegenwart ausgehen. Postkoloniale Forschungsansätze versuchen binäre Oppositionen zu dekonstruieren und ermöglichen somit eine kritische Reflexion von kolonialisierten Denkmustern. Diese Denkmuster bzw. binäre Oppositionen werden in Abbildung 3 verdeutlicht.

---

<sup>143</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S.152-157.

<sup>144</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S.163.

<sup>145</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S.219/224.

<sup>146</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S.227.

<sup>147</sup> Vgl. Castro Varela, Dhawan, 2015, S. 239-240.

### 3.2. Dekolonialität als Zukunftsperspektive

Was versteht man unter dem Prozess Dekolonialisierung?

*„Die Dekolonialisierung von Wissen und Macht ist eine Aufgabe und ein Prozess der Befreiung von vermeintlich rationalen Wissensprinzipien, die zum Verständnis beitragen, wie die Welt sein sollte, und nicht, wie sie zu sein scheint.“*<sup>148</sup>

Entgegen dem eurozentrischen Mythos, dass die Abschaffung der kolonialen Administrationen zur Dekolonialisierung führt, wurde belegt, dass die Welt nach wie vor durch dieselbe koloniale Machtmatrix strukturiert ist, obwohl der Kolonialismus als Herrschaftsform nicht mehr existiert.<sup>149</sup> Nach Spivak muss daher, um zu dekolonisieren zunächst das Denken verlernt werden.<sup>150</sup> Zu verlernen sind dabei jene Annahmen, die als universell und allgemein gültig angesehen werden und die Beschränktheit der eigenen Perspektive sowie die eigene Verortung in den globalen Machtstrukturen unreflektiert lassen. Dies bedeutet, ein erster Schritt koloniales Denken zu verlernen bedeutet, sich seiner eigenen Position und eventuellen Privilegiertheit in der Gesellschaft gewahr zu werden. Dies bedingt die Infragestellung von Machtverhältnissen, weswegen die Dekonstruktion hegemonialen Wissens und daraus resultierender Afrikabilder eine bedeutsame Instanz ist.<sup>151</sup>

Bei Dekolonialisierung geht es um eine Dekonstruktion des kolonialistischen Denkens und der vorherrschenden Bilder von *Andersheit*. Schwarze WissensproduzentInnen und KünstlerInnen regten mit Theorien und Projekten zu einer Abkehr der kolonialen Denkperspektive an. Beispielsweise durch Theorien, wie die kritische Weißseinsforschung und den Postkolonialismus, auch von der feministischen Theorie kamen dazu wichtige Denkanstöße. Weiters leisteten Subjektivierungsprozesse und Entvisualisierungsstrategien, gezielte Beobachtungen und Auseinandersetzungen mit Ambivalenzen von Sichtbarkeit und Intransparenz in Gesellschaft und staatlichen Institutionen, Fragestellungen die Erinnerungskultur betreffend und künstlerische Geschichtsforschung einen wesentlichen Beitrag. Die Dekolonialisierung von Wissen und Macht versteht sich als Prozess der Befreiung

---

<sup>148</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.11.

<sup>149</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.92.

<sup>150</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar, Migrazine: (Un-)Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess Ausgabe 2017/1.

<sup>151</sup> Vgl. Castro Varela, María do Mar, Migrazine: (Un-)Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess Ausgabe 2017/1.

von rationalen Wissensprinzipien. Folglich zielt Dekolonialität als Zukunftsperspektive darauf ab, modernes Fortschrittsdenken zu durchbrechen.<sup>152</sup>

### **3.2.1. Die Dekonstruktion kolonialer Denkweise: *Race* und *Gender* als soziale Kategorien**

Im zweiten Kapitel der vorliegenden Masterarbeit wurde die *Konstruktionen von Andersheit* in den unterschiedlichsten Bereichen bereits ausführlich dargelegt. Im Zentrum des kolonialistischen Denkens stand die Annahme, dass die Bewohner außereuropäischer Regionen grundsätzlich anders als Europäer wären. Durch die Biologie und die Anthropologie wurden rassistische Denkkonstruktionen untermauert, das *Andere* wurde somit über phänotypische Merkmale wie z.B. Hautfarbe und Geschlecht definiert. In Konsequenz wurden Stereotype geschaffen, die sich tief in das visuelle Gedächtnis der Bevölkerung einbrannten. Wichtige Beiträge zu dieser Dekonstruktion lieferten sowohl schwarze WissensproduzentInnen als auch KünstlerInnen mit bedeutenden Konzepten und Theorien. Sie entwarfen durch Theorien Gegen-Narrative zum kolonialen Archiv, welches von „stereotypisierten Afrikabildern“ gespeist ist.

*„Deconstruction does not say there is no subject, there is no truth, there is no history. It simply questions the privileging of identity so that someone is believed to have the truth. It is not the exposure of error. It is constantly and persistently looking into how truths are produced.“*<sup>153</sup>

Der Panafrikanist und Harvardprofessor William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) enttarnte *Race* erstmals als soziale Kategorie. Er studierte in Berlin und teilte Bismarcks politisches Konzept der Nationenbildung.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.95.

<sup>153</sup> Vgl. Spivak 1996, S.27, zitiert nach Castro Varela Beleg, María do Mar, *Migrazine: (Un-)Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess* Ausgabe 2017/1.

<sup>154</sup> Vgl. Kelly, 2021, S. 27.

*„Race is a phenomenon which one only begins to understand when one sees it working within the different institutions, processes, and practices of whole societies, in their full complexity. Societies in which race becomes a determining aspect of the social structures, of the way in which its relations work, and the way in which institutions are linked and connected with one another“*<sup>155</sup>

Du Bois setzte mit seinem *Concept of Race* den globalen Prozess der Subjektivierung schwarzer Menschen in Gang und brachte die Vorstellung einer sozialkonstruierten schwarzen Gesellschaftsposition hervor. Außerdem formulierte er das Konzept von *double-consciousness*. *Double consciousness* bedeutet, dass Schwarze das Bewusstsein darüber erlangten, dass sie von außen nur durch das weiße hegemoniale Auge betrachtet werden. Laut Du Bois führe dies dazu, keinen subjektiven Wissensstandpunkt einnehmen zu können, da man von außen gesellschaftlich objektiviert werde. Du Bois demaskierte mit seinen Konzeptualisierungen die gesellschaftspolitischen Probleme des Rassismus.<sup>156</sup> Dies hatte zur Folge, dass dessen soziohistorisches Wesen als soziales Erbe des Kolonialismus wahrnehmbar wurde. In Konsequenz wurde dadurch der sogenannte *racial turn* hervorgebracht. Den *racial turn* bedingte, dass statt Schwarz- nunmehr Weißsein ins Zentrum der Analysen gestellt wurde. Der *racial turn* war ein sehr wichtiger Beitrag zum Prozess der Dekolonialisierung.<sup>157</sup>

### **3.2.2. Die Umkehr des kolonialen Blicks**

Eine weitere wichtige schwarze Wissensproduzentin war Audre Lorde (1934 -1992). Lorde war Feministin, Autorin und Poetin, ihre Poesie war mitunter der Grundstein für ihren politischen Aktionismus. Sie bezeichnet die Poesie auch als eine lebensnotwendige Notwendigkeit unserer Existenz. Literatur war für Lorde eine Ausdrucksform, um ihre eigenen Erfahrungswelten wiederzugeben:

---

<sup>155</sup> Vgl. Hall, 1981, S.60, zitiert nach Kelly 2021, S.18.

<sup>156</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.26.

<sup>157</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.177-180.

*„As a Black, lesbian, feminist, socialist, poet, mother of two, including one boy, and a member of an interracial couple, I usually find myself a part of some group in which the majority defines me as deviant, difficult, inferior, or just plain wrong.“*<sup>158</sup>

Sie setzte sich in ihren Texten gegen die allgemein anerkannte Objektivität durch und kritisierte die patriarchalen Herrschaftsstrukturen der weißen Dominanzgesellschaft, die sie in weiterer Folge auch versuchte, sozial umzugestalten.<sup>159</sup> Dies gelang ihr, indem sie die Distanz zwischen ihrer Identität als schwarze lesbische Frau und der weißen heterosexuellen Norm herausforderte und in weiterer Folge auch überwand, und zwar indem sie „Weißsein“ im Verhältnis zu anderen Merkmalen wie Geschlecht und Orientierung wahrnahm und als Folge die Subjektkonstitution als veränderbare Positionierung in den Fokus stellte.<sup>160</sup> Außerdem suchte sie nach neuen Definitionsmöglichkeiten, um ihrer Sichtweise eine Stimme zu verleihen.<sup>161</sup> Durch diese Texte gelang es ihr, eine kulturelle Vielschichtigkeit ans Tageslicht zu bringen. Somit schuf sie ein Verständnis für kulturelle Differenzen. Ihr Hauptanliegen war, in Folge Stereotype zu überwinden.

Lorde wurde nicht müde, stets auf ihre kollektive Identität als schwarze Frau und Angehörige einer globalen Gemeinschaft hinzuweisen.<sup>162</sup> Lorde leistete einen wesentlichen Beitrag, um schwarze Erkenntniswelten darzulegen und folglich auch dazu, dass Schwarzes Wissen als Produkt zur sozialen und politischen Teilhabe und zum Wandel eingesetzt werden kann.<sup>163</sup> Im folgenden Abschnitt wird veranschaulicht, inwiefern die visuelle Darstellung schwarzer Erfahrungswelten einen wichtiger Input im Prozess der Dekolonialisierung leistete.

---

<sup>158</sup> Vgl. Lorde, 2008, S.219, zitiert nach Kelly, 2021, S.39.

<sup>159</sup> Vgl. Kelly, 2021, S. 43.

<sup>160</sup> Vgl. Kelly, 2021, S. 39.

<sup>161</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.36-38.

<sup>162</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.41-44.

<sup>163</sup> Vgl. Kelly, 2021, S.53.

### 3.2.3. Künstlerische Interventionen zum kolonialen Wissensarchiv

Ein häufiger Vorwurf an Kunstschaffende lautet, dass Kunst, welche politische Themen aufgreife, nichts an den bestehenden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen ändere. Beispiele belegen jedoch, dass Kunst vieles vermag und auch die Kraft hat, eine Gesellschaft zu verändern. Entweder ist Kunst politische Waffe oder ein Mittel zur Kommunikation. Außerdem eröffnet der Kunstraum viel Platz für Ideen. In den folgenden Abschnitten soll nunmehr veranschaulicht werden, dass Künstler mit ihren Werken immer schon einen sehr großen Einfluss auf gesellschaftliche Veränderungen hatten. Im Fokus stehen hier afro-amerikanische KünstlerInnen, welche mit ihren Projekten an der Demontage kolonial geprägter Denkweise und den daraus resultierenden Repräsentationsweisen arbeiteten.

In den späten 1940er und 1950er Jahren forderten mehrere sozial engagierte afroamerikanische KünstlerInnen mit ihren Arbeiten nicht nur einen rassistisch voreingenommenen, weißen Status quo heraus, sondern begannen auch Themen, welche schwarze Erfahrungswelten betrafen, in der bildenden Kunst zu verarbeiten.<sup>164</sup>

Ein Beispiel dafür ist die Arbeit *Negro Women Series* (1946-47) der Künstlerin Elizabeth Catlett (1915-2012). Catlett beleuchtete in ihren Arbeiten die historischen Dimensionen und Erfahrungswelten schwarzer Frauen in den USA der 1940er Jahre.

---

<sup>164</sup> Vgl. Powell, 2003, S.116.



Abb.11: Elizabeth, Catlett, I Have A Special Fear for My Loved Ones, 1946, Powell, 2003, S.116.

Diese dramatischen Bilder von sterbenden schwarzen Männern und Frauen, die einander in würdevoller Qual trösteten, waren zur Zeit ihres Entstehungskontextes alltäglich. Catletts Arbeit ließ das Gespenst der sozialen Ungleichheit in einer sogenannten amerikanischen Demokratie auftauchen. Sie lenkte die Aufmerksamkeit auf die erschreckenden Wahrheiten über Gewalt zwischen Schwarzen und Weißen.<sup>165</sup> Mit ihren Arbeiten schuf sie dezidiert ein Statement gegen Rassismus und einen wichtigen Beitrag zur Dekolonialisierung, indem das Fortwirken kolonialer Gewalt abgebildet wurde.

---

<sup>165</sup> Vgl. Powell, 2003, S.118.

### 3.2.3.1. Kunst im Zeitalter von Black Power

Für die schwarze Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre wurde Kunst zu einem politischen Überredungsmittel und einer Verteidigungswaffe.<sup>166</sup> Einige Künstler die 1963 beim Marsch auf Washington teilgenommen haben, teilten die Idee, Kunst mit politischen Inhalten zu versehen und Arbeiten zu schaffen, die in gewisser Weise *blackness* ausdrücken sollten. In den 1960er Jahren wurde in gewisser Weise eine Bildsprache propagiert, die *Black is Beautiful* ausdrückte. Äußerliche Merkmale wie Haare, Haut und schwarze Körperlichkeit wurden in den Vordergrund gestellt und zu Identitätssymbolen umgewandelt.

Diese Hommagen an *Black is Beautiful* beinhalten – besonders wenn sie unkritisch geäußert oder visualisiert wurden – auch etwas Negatives, da sich *Blackness*, nach kolonialer Logik über körperliche Merkmale und Eigenschaften definierte. Angesichts einer langen, gequälten Geschichte rassistischer Verspottung und Abwertung von *People of Colour*, wie in Abschnitt 2.3.1 dargestellt, war diese Betonung auf *blackness* jedoch eine notwendige Strategie. Die Propagierung von *black is beautiful* hatte zur Folge, dass dem Begriff „N\*\*\*\*“ nunmehr ein Ende gesetzt wurde. Ab den 1960er Jahren fingen Afroamerikaner an, die rassistische und kulturelle Bezeichnung „N\*\*\*\*“ nunmehr abzulehnen und das Schwarzsein zu glorifizieren. Dies drückt sich z.B. in Romare Beardens (1911-1988) *Summertime* aus.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Cotter, Artikel: Radiant and Radical: 20 Years of Defining the Soul of Black Art, The New York Times, 2018, S.2.

<sup>167</sup> Vgl. Powell, 2003, S.194.



Abb.12: Romare Bearden, *Summertime*, 1967, Powell, 2003, S.122.

Beardens *Summertime* fängt die Grundstimmung einer Periode ein. *Summertime* stellt eine symbolische Proklamation einer psychologischen Neuorientierung eines unterdrückten<sup>168</sup> Volkes dar.<sup>169</sup> Bearden begann aus Magazinen wie *Look*-, *Life*-, und *Ebony* disparate Teile zu Kompositionen zusammenzusetzen, welche die verschiedenen Themen von *blackness* und schwarzen Erfahrungswelten widerspielten.

<sup>168</sup> Vgl. Powell, 2003, S.228.

<sup>169</sup> Vgl. Powell, 2003, S.121-124.

### 3.2.3.2. Die Tragik der Erinnerungskultur

In den späten 1990er Jahren begannen viele schwarze Künstler im Rahmen ihrer Arbeiten, ihre Identität und Stellung in der Gesellschaft zu hinterfragen.<sup>170</sup> In dieser Zeit wandten sich auch einige Künstler von den aktuellen Konstruktionen von *race* ab. Die Inhalte, die an die Ära der Bürgerrechte erinnerten, wurden von diesen Künstlern unterwandert.<sup>171</sup> Anstelle einer Schwärze im Stil der 1960er Jahre mit erhobenen Fäusten und neoafrikanischen Figuren kam es nun zu einem anderen künstlerischen Stil.<sup>172</sup> Stattdessen versuchten Künstler, aus dem *Black representational System* zu entkommen. In diesem Zusammenhang sind an dieser Stelle Kara Walkers (\* 1962) Scherenschnitte vorzustellen.



Abb.13: Kara Walker, *African/ American*, 1998, Powell, 2003, S.230.

Bei Abbildung 13 handelt es sich um eine Arbeit aus dem Jahr 1998, die den Titel *African/American* trägt.

Kara Walker spielt in ihren Arbeiten bewusst mit kolonialen Darstellungsformen außereuropäischer Menschen. Diese zeichneten sich durch biologische „Rassenunterschiede“ aus, wie bereits im zweiten Kapitel näher ausgeführt wurde. Diese Papiersilhouetten wurden von der Künstlerin in drastische Lynch- und Vergewaltigungsszenen eingebettet. Die Künstlerin wählte diese Szenerien, weil Gewalt zur Kolonialherrschaft dazugehörte und diese Szenen bis heute zur Realität

<sup>170</sup> Vgl. Powell, 2003, S.193.

<sup>171</sup> Vgl. Powell, 2003, S.228.

<sup>172</sup> Vgl. Powell, 2003, S.161.

gehören, an die sich jedoch niemand erinnern will und sie somit unsichtbar gemacht werden sollen. Walkers Arbeiten haben somit eine sehr politische Dimension. Sie schafft mit ihren Kunstwerken eine künstlerische Gegen-Archive zur amerikanischen Erinnerungskultur und trägt einen weiteren Schritt zur Dekolonialisierung bei.

Diese Tragik des Unsichtbaren griff auch ein weiterer Künstler in seinen Arbeiten auf. Fred Wilsons (\*1954) *Mining the Museum* aus dem Jahr 1992 setzte sich mit der Erinnerungskultur auseinander. Der Künstler zeigte 1992 in der Maryland Historical Society seine Installationen. Dabei reinstallierte er Objekte aus der Museumssammlung in einer Art und Weise, dass sie in einen neuen Kontext gestellt wurden.<sup>173</sup>



Abb.14: Fred Wilson, Metalwork 1783-1880, stammt aus der Installation *Mining the Museum* (1992), Mignolo, 2011, S.75.

Im ersten Projekt *Metalwork* stellte er verzierte silberne Kelche und Krüge neben einem Paar eiserner Sklavenfesseln aus. Alle Objekte wurden aus demselben Material gegossen, jedoch aber für verschiedene Verwendungszwecke eingesetzt. In seinem zweiten Projekt *Cabinetmaking* arrangierte er Stühle, welche aus dem 19. Jahrhundert stammten in Art und Weise einer Piano-Soiree. Anstelle des Klaviers

---

<sup>173</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.74-75.

platzierte Wilson jedoch eine Peitsche, ein Geschenk an die Baltimore Historical Society vom Baltimore City Jail Board.<sup>174</sup> Seine Kritik richtete sich dahingehend, dass Museen Bildungsinstitutionen sind und er versuchte somit, die Museumswelt mit dieser Ausstellung wachzurütteln. Mit *Mining the Museum* setzte auch er einen Schritt in Richtung Dekolonialität. Wilson nutzte für die Zurschaustellung seiner Werke die Institution Museum, um zu enthüllen, was in der kolonialen Vergangenheit verborgen war.<sup>175</sup>

Alles in allem kann festgehalten werden, dass die hier vorgestellten Künstler mit ihren Werken, indem sie einerseits schwarze Erfahrungswelten sichtbar gemacht und andererseits Szenen von Auseinandersetzungen zwischen schwarzer und weißer Gewalt festgehalten haben, essentielle Beiträge zur Dekolonialisierung leisteten. Diese Werke können als wichtiges Statement gegen Rassismus und der Fortwirkung kolonialer Gewalt betrachtet werden. Diese Kunst wurde zu einer Art Verteidigungswaffe. Die ausgewählten Beispiele sind exemplarische Fälle für eine dekolonialisierende Perspektive.

Im nächsten Abschnitt liegt das Hauptaugenmerk auf den afrikanischen Diasporakulturen. Aus der schwarzen Diaspora entstanden Bewegungen, welche im antikolonialen Kampf bedeutsam waren. Außerdem steht der diasporische Identitätsentwurf dem Konzept der Moderne diskrepant gegenüber.

### **3.3. Die Schwarze Diaspora und der Black Atlantic**

Der Künstler Mansour Ciss hat bei der Auswahl der Personen auf seiner Währung wichtige Persönlichkeiten schwarzer Kulturgeschichte gewählt, welche in weiterer Folge die Vielfalt der schwarzen Diaspora repräsentieren sollen.

*„Das Vokabel Afro steht im Zusammenhang mit Allem was mit Afrika zu tun hat. In den USA der 1960er Jahre gab es von Frisuren über Bewegungen bis hin zu Kunst*

---

<sup>174</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.74-75.

<sup>175</sup> Vgl. Mignolo, 2011, S.79.

viel, wo das Wort Afro vorkam. Es wird benutzt, um People of Colour zu bezeichnen.“<sup>176</sup>

Als Mansour Ciss seine AFRO-Geldscheine designte war es ihm wichtig, AfrikanerInnen als handlungstragende Akteure sichtbar zu machen, vor allem Intellektuelle und PolitikerInnen die aktiv zur Verbesserung der Lebensumstände in Afrika beigetragen und Visionen angeregt und eingebracht haben. Der Name AFRO soll vor allem die Ästhetik der Afrokultur in den Vordergrund rücken. Im nächsten Arbeitsschritt wird erläutert, was Diasporas sind und durch welche Merkmale sie definiert werden. Weiters wird auch aufgezeigt, inwiefern die Definitionsmerkmale von Diasporas ein Gegenkonzept zu kolonialen Identitätskonstruktionen darstellen.

### 3.3.1 Definitonsmerkmale von Diasporas

Der Begriff *Diaspora* leitet sich vom griechischen Verb „speiro“ (säen) und „dia“ (über) ab.<sup>177</sup> Der Begriff „Afrikanische Diaspora“ wurde erstmals von George Shepperson verwendet und kam in den 1950/60er Jahren auf.<sup>178</sup> Dieser Begriff steht für einen Zusammenschluss von Gemeinschaften, die in unterschiedlichen Nationalstaaten leben und in ihrer Identifikation mit einer globalen afrikanischen Diaspora verbunden sind.<sup>179</sup> Die Geschichte der afrikanischen Diaspora beginnt, bedingt durch den transatlantischen Sklavenhandel, in der frühen Neuzeit mit der Zerstreuung in verschiedene Länder. Afrika steht für Gruppierungen der afrikanischen Diaspora auch als Konzept für *blackness* und gilt symbolisch als Ausdruck kultureller Identität.<sup>180</sup> Dieses Konzept von Afrika war bei wichtigen diasporischen Bewegungen – wie dem Panafrikanismus und später dem Afrofuturismus – von essentieller Bedeutung.

---

<sup>176</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>177</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.1.

<sup>178</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.31.

<sup>179</sup> Vgl. Zips, 2013, S.57.

<sup>180</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.38.

Dieser Begriff hat sich seit den 1990er Jahren verändert, außerdem ist die Bedeutung von Mobilität ein wichtiger Moment des diasporischen Bewusstseins. In diesem Zusammenhang soll an dieser Stelle auf die Literatur von Robert Cohen, Steve Vertovec oder Stuart Hall verwiesen werden.

Diese folgenden Punkte sind wesentliche Charakteristika für Diasporas:<sup>181</sup>

- Zerstreung aus einer ursprünglichen Heimat
- Alternativ die Expansion aus einem Heimatland auf der Suche nach Arbeit, zur Ausübung des Handels oder zwecks imperialer Ambitionen
- Ein kollektives Gedächtnis und ein Mythos über die Heimat
- Idealisierung einer vermuteten Heimat
- Eine Rückbewegung oder zumindest eine fortgesetzte Verbindung zur sogenannten Heimat
- ein starkes ethnisches Gruppenbewusstsein, das über eine lange Zeit aufrechterhalten wurde
- ein problematisches Verhältnis zu den Aufnahmegesellschaften
- ein Gefühl der Mitverantwortung für co-ethnische Mitglieder in anderen Ländern und
- die Möglichkeit eines unverwechselbaren kreativen, bereichernden Lebens in toleranten Aufnahmegesellschaften

Der Autor Oliver Bakewell fasst diese Punkte abermals zusammen und zeigt dabei vier Kriterien auf, welche eine Diaspora erfüllen muss, um auch als solche bezeichnet werden zu können:<sup>182</sup>

Zunächst ist der Umzug von einem ursprünglichen Heimatland in mehr als ein Land zu nennen, bedingt durch eine erzwungene Zerstreung oder einer freiwilligen Expansion auf der Suche nach einer verbesserten Lebensgrundlage. Weiters zählen ein kollektiver Mythos eines idealen Stammhauses, sowie ein starkes Bewusstsein für ethnische Gruppen, welches über eine lange Zeit aufrechterhalten wurde und auf einer gemeinsamen Geschichte, Kultur und Religion basiert, dazu. Darüber hinaus ist auch ein nachhaltiges Netzwerk sozialer Beziehungen zu Mitgliedern der Gruppe, welche in verschiedenen Ländern verstreut leben, von Bedeutung.

---

<sup>181</sup> Vgl. Bakewell, 2008, S. 10.

<sup>182</sup> Vgl. Bakewell, 2008, S.11.

### 3.3.2. Off Beat Culture: *The Black Atlantic* als Identitätsentwurf und Gegenkonzept zur Moderne

„I have no race except that which is forced upon me. I have no country except that to which I'm obliged to belong. I have no traditions. I'm free. I have only the future.“<sup>183</sup>

(Richard Wright)

Paul Gilroy (\*1956) entwickelte eine neue Zugangsweise zu dem Konzept Diaspora, die er in seinem Werk *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness* darlegt hat. Gilroy sieht Diaspora demnach als ein dynamisches Konzept, welches Diaspora als künstlerischen Raum, in Bezug auf afrikanisch-karibisch-amerikanischen transnationalen Netzwerke sieht.<sup>184</sup> Gilroy fokussiert sich in seiner Forschung auf die neuen Wege (routes) die durch diesen kulturellen Austausch entstanden sind und nicht auf die Wurzeln (roots).

Pauls Gilroys *The black Atlantic* ist ein, auf die europäische Moderne bezogener Kommentar, welcher die Idee eines Nationalismus ohne Nationalstaat und auf die Idee eines *double consciousness* in der neuen Welt durch das doppelte Erbe von Afrika und Europa ausdrückt.<sup>185</sup> Gilroy schreibt, dass die afrikanische Diaspora eine immens flexible Dimension einer identitätsstiftenden Gedächtnispolitik hat. Ihr wichtigstes Ausdrucksmittel sei dabei die Kunst, insbesondere die Musik und nicht die Schrift.<sup>186</sup> Für Gilroy bildet die schwarz-atlantische Tradition deshalb den Gegenpart zur europäisch-amerikanischen Moderne. Laut Gilroy würde Schrift als höchste identitätsstiftende Tradition angesehen werden.<sup>187</sup> Festzuhalten ist, dass die diasporische Erfahrung keine lineare historische Erfahrung, sondern vielmehr ein, von Unterbrechungen und Parallelitäten durchzogener, Zustand ist. Demnach steht sie diametral dem Konzept der europäischen Moderne gegenüber. Hinter der europäischen Moderne steckt – basierend auf europäischen Errungenschaften der Renaissance – die Überzeugung eines permanenten Fortschritts und der Überlegenheit Europas in außereuropäischen Kulturen. Diese Überlegenheit konstituierte sich wieder auf der Logik der Differenz und der Vorstellung eines linearen Geschichtsverlaufs. Sie war, wie in Abschnitt 2.1.1 bereits dargestellt, bei

---

<sup>183</sup> Vgl. Gilroy, 1993, S.146.

<sup>184</sup> Vgl. Gilroy, 1991, S. 281

<sup>185</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.149.

<sup>186</sup> Vgl. Gilroy, 1993, S.124.

<sup>187</sup> Vgl. Gilroy, 1993, S.33.

der kolonialen Expansion das leitende Motiv, bei dem sich die Imperialisten als Entwicklungshelfer inszenierten.

Die diasporische Erfahrung wird durch Heterogenität und Diversität und durch das Konzept Identität, welches sich durch Differenz auszeichnet, definiert. Identität ist eine Sache des Werdens und nicht des Seins und Sache eines ständigen Wechselspiels aus Geschichte, Kultur und Macht. Die Vergangenheit konstituiert sich hier aus der Erinnerung, den Fantasien, Mythen und Erzählungen.<sup>188</sup> Einheit und Andersheit sind identitätsstiftende Merkmale. Zum einen sind sie in der Erinnerung an den Sklavenhandel und den gemeinsamen „Ursprung“ Afrika vereint. Trotzdem sind aber auch Differenz und Diversität d.h. *doubleness* ebenfalls ausschlaggebend.<sup>189</sup>

Diese *Andersheit* positioniert sich innerhalb der Afrokultur, und zwar ist ihr die *Presence Africaine*, *Presence Européenne*, und die *Presence Américaine* wie Senghor schreibt, inhärent. Somit definiert sich die afro-karibische Kultur durch eine Mehrheit kultureller Identitäten.<sup>190</sup> Dies bedeutet, dass das Bewusstsein der afro-karibischen Diaspora aus einer komplexen kulturellen und sozialen Vermischung zwischen Afrika, Europa und den USA geformt ist. Dies führte zu einer transnationalen und interkulturellen Multiplizität. Ein wichtiges Definitionsmerkmal von der schwarz-atlantischen Diaspora ist ihre postkoloniale hybride Identität, welche durch politische Ideen, Literatur und Musik untermauert ist.<sup>191</sup> Die afro-karibische Community hat eine gemeinsame kulturelle Identität, welche auch ihre gemeinsame historische Erfahrung bedingt, die sie als Volk in gewisser Weise vereint. Hierbei ist hervorzuheben, dass Identitäten eine einigende Kraft innewohnt. Diversität, ergo *Andersheit* sowie Zerstreuung und Fragmentierung zählen ebenfalls zu wichtigen Identitätsmerkmalen von Diasporas.<sup>192</sup> Aus der afro-karibischen Diaspora gingen Bewegungen hervor, die Afrika ins Zentrum ihrer kulturellen Identität stellten. Diese Vorstellungen einer gemeinsamen Kultur waren bei den Bewegungen im Einsatz gegen den anti-kolonialen Kampf, wie beim Panafrikanismus, der Négritude, der Bürgerrechtsbewegung oder dem Afrofuturismus<sup>193</sup> ausschlaggebend. Einige dieser

---

<sup>188</sup> Vgl. Hall, 1999, S.223-303.

<sup>189</sup> Vgl. Hall, 1997, S. 304.

<sup>190</sup> Vgl. Hall, 1997, S.307-313.

<sup>191</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.149.

<sup>192</sup> Vgl. Hall, 1999, S.223-302

<sup>193</sup> Vgl. Cohen, 1997, S.143-146.

Bewegungen – wie z.B. der Panafrikanismus – waren für den Künstler Mansour Ciss und sein Projekt prägend. Aus diesem Grund wird im folgenden Abschnitt die panafrikanische Bewegung kurz skizziert.

### 3.3.3. Der Panafrikanismus

Der Künstler Mansour Ciss wählte als Motive für seine Geldscheine fast ausschließlich wichtige Akteure aus dem panafrikanischen Befreiungskampf. Diese Personen – wie Patrice Lumumba, Thomas Sankara, usw.– prägten ihn in seinem visionären Denken. In diesem Abschnitt werden die Bemühungen afroamerikanischer und afrikanischer Intellektueller, sowie politischer Aktivisten und Freiheitskämpfer aufgezeigt, die dem europäischen Kolonialismus entgegenwirkten und eine eigene Vision der Moderne entwickelten. Der Fokus liegt hierbei auf einzelnen Akteuren, die mit der panafrikanischen Idee in Verbindung gebracht werden.

Beim Panafrikanismus handelt es sich um eine Bewegung, die aus der Afro-Diaspora hervorging und gleichzeitig auch um ein modernes Projekt. Modern machte den Panafrikanismus, dass er eine der beherrschenden Ideologien der europäisch geprägten Moderne teilte, und zwar den Nationalismus.<sup>194</sup> Afrika wurde von dort lebenden entwurzelten Sklaven als mythischer Referenzort definiert. Das Ideal der Bewegung war, AfrikanerInnen aus Afrika und der Diaspora zu vereinen und gegen rassistische Diskriminierung, Fremdherrschaft, Unterdrückung und ökonomische Ausbeutung zu mobilisieren.<sup>195</sup>

Kwame Anthony Appiah findet für das panafrikanische Projekt die folgenden Worte:

*„The political project is calling for the unification of all Africans into a single African state to which those in the African diaspora could return. In its vaguer, more cultural*

---

<sup>194</sup> Vgl. Sonderegger, Der Panafrikanismus im 20. Jahrhundert, 2011, S.99.

<sup>195</sup> Vgl. Hoppel, 2019, S.94.

*forms, Pan-Africanism has pursued literary and artistic projects that bring together people in Africa and her diaspora.*“<sup>196</sup> (Kwame Anthony Appiah)

Der Panafrikanismus umfasst drei Dimensionen. Die kulturelle Dimension bemühte sich um Ermächtigungsstrategien und um die Regenerierung des afrikanischen Erbes, bestehend aus Kultur, Geschichte und Tradition. Die politische Dimension verband den Panafrikanismus mit afrikanischem Nationalismus, während die ökonomische Dimension den Kampf gegen Imperialismus, Kolonialismus und Neokolonialismus prägte. Diese Phasen zeichnen sich auch historisch in der Geschichte dieser Bewegung ab. So war die erste Phase eher kulturell geprägt, dies wurde von der politischen Phase abgelöst, welche wiederum auf den geistigen und kulturellen Errungenschaften der ersten Phase aufbaute. Ab den 1960er Jahren war der Panafrikanismus, mit der Gründung der OAU, die *Organization of African Unity* (1963), von primär ökonomischen Aspekten geprägt.<sup>197</sup> Das Projekt AFRO entspricht der panafrikanischen Idee zunächst auf kultureller sowie auf politischer als auch ökonomischer Ebene.

Der Panafrikanismus spielte im antikolonialen Befreiungskampf und in weiterer Folge in der Dekolonialisierung Afrikas eine sehr bedeutsame Rolle. Der Antrieb der Bewegung bestand darin, Gleichheit und Freiheit in Form von Antirassismus und Antikolonialismus zu erzielen. Außerdem bestand eine Forderung darin, eine nominelle staatliche Unabhängigkeit zu erreichen. Die panafrikanische Idee hatte die Schaffung eines emanzipierten Selbstbewusstseins zum Ziel.<sup>198</sup> Die erste Panafrikanische Konferenz fand 1900 in London statt. Die TeilnehmerInnen forderten hier eine Verbesserung ihrer Lebensumstände, weiters wurde auch Kritik an der kolonialen Herrschaft laut. Gefordert wurden die Abschaffung von Sklaverei und Prügelstrafe und der Zugang zu moderner Bildung.

Im Gegensatz zur Kongressbewegung stand die populäre schwarze Massenbewegung von Marcus Garvey (1887-1940). Garvey gründete 1914 die *Universal Negro Improvement Association*. Die UNIA, welche zur größten schwarzen Bewegung wurde. Aus dieser Bewegung ging 1935 die *International African Friends of Abyssinia* (IAFA), die bedeutendste antikoloniale Gruppierung hervor. Garvey stellte beim Völkerbund in den 1920er Jahren einen Antrag für die schwarze Führung

---

<sup>196</sup> Vgl. Hoppel, 2019, S. 81

<sup>197</sup> Vgl. Hoppel, 2019, S. 94.

<sup>198</sup> Vgl. Sonderegger, Der Panafrikanismus im 20. Jahrhundert, 2011, S.99.

in den ehemaligen deutschen Kolonien.<sup>199</sup> In den 1920er Jahren entstand durch George Padmore (1903-1959) ein marxistisch inspirierter Panafrikanismus. Padmore gelang es, ein Einheitsbewusstsein unter den schwarzen Arbeitern zu wecken, indem er darauf hinwies, dass Klasse und Rasse miteinander verbunden und Imperialismus und Kapitalismus zwei Seiten derselben Medaille sind.<sup>200</sup>

Ein weiterer wichtiger Akteur der panafrikanischen Bewegungen war Thomas Sankara (1949-1987). Mansour Ciss bildet ihn auch auf seinem 1 AFRO-Geldschein ab.<sup>201</sup> Sankara war Revolutionär und von 1983 bis zu seiner Ermordung 1987 Präsident von Burkina Faso. Als überzeugter Panafrikanist setzte er sich auch für die Rechte von Frauen ein. Seine revolutionären Visionen führten dazu, den Staat neu zu denken. Er schaffte es, seine Visionen vom gesellschaftlichen Wandel durch konkrete Worte und Handlungen umzusetzen. Sankara setzte sich aktiv dafür ein, den ökonomischen, sozialen und politischen Fortschritt zu fördern.<sup>202</sup> Außerdem gelang ihm, eine ganze Nation im antikolonialen Kampf zu mobilisieren. Weiters setzte er sich für den Ausbau eines infrastrukturellen Netzwerks in Afrika ein.

Realpolitisch erzielten die ersten panafrikanischen Kongresse jedoch kaum Wirkung. Beim fünften panafrikanischen Kongress 1945 wurde jedoch das Recht aller Kolonialvölker, über ihr eigenes Schicksal zu bestimmen, gefordert, demzufolge alle Kolonien von fremder imperialistischer Kontrolle – sowohl politisch als auch wirtschaftlich – frei sein müssten. Zwischen 1956 und 1968 wurde die Mehrzahl der afrikanischen Territorien unabhängig.<sup>203</sup>

Man kann konstatieren, dass das Kunstprojekt AFRO von Mansour Ciss stark von der panafrikanischen Idee geprägt ist. Ebenso wie der Panafrikanismus umfasst auch dieses Projekt drei Dimensionen. Zunächst eine politische Dimension, da auf den AFRO-Scheinen fast ausschließlich wichtige Akteure aus dem panafrikanischen Befreiungskampf abgebildet sind. Auf ökonomischer Ebene kann das Projekt als Statement gegen neokoloniale Abhängigkeitsstrukturen betrachtet werden. In kultureller Hinsicht dokumentiert Mansour Ciss auf den AFRO-Geldscheinen ein

---

<sup>199</sup> Vgl. Hoppel, 2019, S.87.

<sup>200</sup> Vgl. Sonderegger, 2011, S.105.

<sup>201</sup> Vgl. siehe Abb.18.

<sup>202</sup> Vgl. Harsch, 2014, S.13-15.

<sup>203</sup> Vgl. Sonderegger, Der Panafrikanismus im 20.Jahrhundert, 2011, S. 109.

anthropogenes Erbe schwarzer Kulturgeschichte, So z.B. die Gebäudearchitektur aus präkolonialer Zeit gleichwie traditionelle Symbole und Muster.

Im folgenden Abschnitt wird die afrofuturistische Bewegung näher beleuchtet. Die Kunst war das wichtigste Einsatzmittel des Afrofuturismus, um definierte Ziele zu erreichen.

### **3.3.4. Kunst Utopien und Afrofuturismus**

Im folgenden Abschnitt soll demonstriert werden, welcher Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Veränderungen und künstlerischem Schaffen besteht. Dies führt weiter zur Frage was Kunst allgemein bewirken kann?

In seinem utopischen Kunstprojekt fordert der Künstler eine tatsächliche Entkolonialisierung Afrikas. AFRO zeichnet sich neben seiner starken panafrikanischen Dimension auch durch seine afrofuturistische Weltanschauung aus. Mansour Ciss begreift seine Kunst als Vision. Er vertritt die Meinung, dass man durch die Formulierung von Utopien einen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel bewirken kann. Daher sollte man nie aufhören, über die Zukunft nachzudenken. Die Zukunft sei von Visionen abhängig und auch Gesellschaften wurden durch Visionen aufgebaut. Seiner Meinung nach kann sich eine Gesellschaft, die keinen Traum und keinerlei Visionen hat, auch nicht weiterentwickeln.<sup>204</sup>

Das Verhältnis von Kunst und Utopie ist nicht nur von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Gegenwartskunst, sondern auch für ihre Differenz zur Kunst und Ästhetik der Moderne. In einer postmodernen Gesellschaft falle der Kunst die Rolle zu, sich konkreten Verbesserungen zu widmen, so etwa z.B. durch die Formulierung von Utopien. KünstlerInnen stellen sich der Aufgabe, konkrete Lösungen für gesellschaftliche Probleme zu erarbeiten.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>205</sup> Vgl. Mühl, 2020, S.101.

Sowie Künstler und KünstlerInnen der afrofuturistischen Bewegung. Der Afrofuturismus war eine künstlerische Strömung, die es sich zur Aufgabe machte, historische Ereignisse aus der Vergangenheit aufzuarbeiten und erneut zu prüfen. Die Afrofuturismus Forscherin Ytasha Womack hält zum Afrofuturismus folgendes fest:

*“The inequities that plagued the past and play out in the present cannot be carried into the future. Afrofuturism provides a prism for examining this issue through art and discourse, but it is a prism that is not exclusive to the diaspora alone. – By adopting aesthetic or the principles, all people can find inspiration or practical use for Afrofuturism.”*<sup>206</sup>

Der Afrofuturismus tauchte als Begriff erstmals in den 1990er Jahren auf. Der Kritiker Mark Dery verwendete diesen Begriff 1994 in seinem Essay *Black to the Future*.<sup>207</sup> Die afrofuturistische Strömung formierte sich, ähnlich wie die panafrikanische Strömung, als Reaktion auf die Dominanz der weißen europäischen Hegemonie. Sie ist daher als Ausdruck des Widerstands, gegen die Vorstellung einer weißen hegemonialen Zukunft und alles was mit dieser einhergeht, zu werten. In künstlerischen und wissenschaftlichen und spirituellen Tätigkeiten der Afrikanischen Diaspora lässt sich der Afrofuturismus erkennen. Die Kunst diene der afrofuturistischen Vision als Werkzeug mit dessen Hilfe es KünstlerInnen gelang, Denkanstöße zu gesellschaftlichen Veränderungen einzuleiten.<sup>208</sup> Auch das Projekt von Mansour Ciss zeichnet sich durch diesen visionären Aspekt aus. Er sieht seine Kunst als Vision und diese dient ihm als Werkzeug, gesellschaftliche Ungleichheiten zu überwinden. Darum designte er auch, mit dem Hintergedanken, dass dem Entwicklungshilfediskurs damit endlich ein Ende gesetzt werden würde, eine Einheitswährung für Afrika.<sup>209</sup>

Es kann nunmehr festgestellt werden, dass den Afrofuturismus die Vorstellungskraft, sich nicht nur Gegenzukünfte vorzustellen, sondern diese auch zu beeinflussen, auszeichnet. Dabei wurde Kunst als Instrument verwendet, um den Status quo zu kritisieren. Der Afrofuturismus ist wie der Panafrikanismus ein Widerstand gegen die Vorstellung einer weißen hegemonialen Zukunft und somit auch gegen alles, was mit

---

<sup>206</sup> Vgl. Womack, 2013, S.192.

<sup>207</sup> Vgl. Womack, 2013, S.16.

<sup>208</sup> Vgl. Womack, 2013, S.191.

<sup>209</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar, 2019.

ihr einhergeht. Im folgenden Kapitel beginnt nunmehr der zweite Teil der Masterarbeit, in dessen Zentrum die Fallstudie steht. Die Fallstudie behandelt das Kunstprojekt AFRO des Künstlers Mansour Ciss Kanakassy. Dieses Kunstprojekt setzt sich aus mehreren künstlerischen Arbeiten zusammen und nimmt die eigene Soziokultur zum Ausgangspunkt.

## 4. Fallstudie: Mansour Ciss Kanakassy und das Projekt AFRO

### 4.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsfrage

Im Zentrum dieser Fallstudie steht das Kunstprojekt AFRO von Mansour Ciss Kanakassy. Die vorliegende Fallstudie beschäftigt sich mit der Frage, wie setzt sich Mansour Ciss künstlerisch, im Rahmen seiner konzeptuellen Arbeit AFRO (1994), mit den neo-kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen und der kolonialen Vergangenheit auseinander?

Für die Beantwortung der Forschungsfrage wurde im Februar 2019 mit dem Künstler zunächst ein Interview geführt. Dieses Interview wurde transkribiert, um es in einem weiteren Arbeitsschritt zu kodieren. Aus diesen Kodierungen ergaben sich folgende Kategorien, die den Rahmen der Arbeit bilden. In einem weiteren Arbeitsschritt wurde eine Analyse durchgeführt, hierbei wurden die wichtigen Bausteine des Kunstwerks AFRO analysiert. Hierzu zählen neben der Form auch der Symbolgehalt. Diese Bausteine wurden nacheinander betrachtet und in einen Zusammenhang gebracht und bilden weitere Säulen der Masterarbeit. Die wissenschaftliche Methode hierbei war, relevante Elemente zu identifizieren, um das Kunstprojekt darin einzubetten. Hierbei wurde nach dem Verfahren der *Grounded Theory* vorgegangen, wodurch sich ein breiter Kontext eröffnet hat. Die vorliegende Masterarbeit versteht sich als Versuch, alle genannten Themenaspekte wissenschaftlich einzubetten.

Im folgenden Abschnitt liegt das Hauptaugenmerk auf der Problematik von Kategorisierungen wie *Black Art* oder *Contemporary African Art*. Solche Kennzeichnungen tragen nämlich heute zu den Vorstellungen vom Anderssein bei.

#### 4.2. Kunstwelten der Gegenwartskunst – Zur Problematik der Begrifflichkeiten *black Art* und *afrikanischer Gegenwartskunst*

In diesem Abschnitt soll nunmehr aufgezeigt werden, welche Problematiken mit Begriffsbestimmungen und Kategorisierungen, wie *black art* oder *afrikanischer Gegenwartskunst*, einhergehen. Mansour Ciss hat seiner Arbeit einen symbolträchtigen Namen – AFRO – gegeben. AFRO steht hier metaphorisch für globale afro-diasporische Kulturen und schwarze Erfahrungswelten. In diesem Zusammenhang ergeben sich nunmehr folgende Fragen: Welche Problematiken ergeben sich daraus, Kunst als „Schwarz“ zu definieren? Was genau macht ein Kunstwerk „*black*“ oder „*afrikanisch*“? Hätte auch ein weißer Mann ein ähnliches Kunstwerk wie AFRO angefertigt?

Wie bereits in Abschnitt 2.2.1 näher dargestellt wurden im Museum der Moderne afrikanische Kunstgegenstände nach kolonialer Logik repräsentiert und kategorisiert. Zunächst wurden westliche Kunstgegenstände sogenannten „afrikanischen Artefakten“ gegenübergestellt. Mit der Kategorisierung „Afrikanische Kunst“ verhielt es sich so, dass Kunstobjekte aus Afrika, die aus unterschiedlichen Jahrhunderten stammten, in kulturgeografische Regionen unterteilt wurden wie z.B. „Nord- und Schwarzafrika“. Diese Darstellungsweise nach geographischen Kriterien macht jedoch jenseits der, aus dem kolonialen Dispositiv, resultierenden Logik keinerlei Sinn. Beispiele belegen jedoch, dass sich diese Repräsentationsproblematik auch auf zeitgenössischen Kunstaussstellungen und Biennalen wiederholt.

Die Titel von Kunstmessen und Ausstellungen wie *Neue Kunst aus Afrika* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin 1996 oder *Afrika - Die Kunst eines Kontinents* im Gropius-Bau 1996 als auch *Die andere Reise, The Other Journey – Africa und die Diaspora* 1996 in der Kunsthalle Krems lockten unzählige BesucherInnen an.<sup>210</sup>

Darby English schreibt in seinem Buch *How to see a work of Art in total darkness* über die Problematiken des *black representational space*: „*Black art, we are told, is „art by artists whose skins happen to be black“*“.<sup>211</sup>

In seinem Werk versucht er aus diesem Grund aufzuzeigen, welche Schwierigkeiten diese Benennungen mit sich bringen.<sup>212</sup> Die Problematik ist, dass Kunst von *People*

---

<sup>210</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.282.

<sup>211</sup> Vgl. English, 2010, S.26.

of Colour nur auf ihre *blackness* hin analysiert oder von außen als solche „gelabelt“ wird. Er weist darauf hin, wie stark die Erwartungshaltungen des Publikums an Künstlerinnen of Color nach wie vor sind, ihre *race* zu repräsentieren.<sup>213</sup> Somit stehe die Hautfarbe und nicht das Kunstwerk an sich im Fokus.<sup>214</sup>

Wie bereits in Abschnitt 3.2.3 eingehend erläutert, etablierte sich durch die Arbeiten von KünstlerInnen in den 1960er Jahren eine Art von schwarzer Ikonographie. Die KünstlerInnen propagierten diese schwarze Ästhetik. Die schwarze Formensprache diente als politisches Instrument und Mittel zum Empowerment in der Bürgerrechtsbewegung. Diese Kunst war symbolisch aufgeladen und im Kampf gegen die rassistischen Strukturen in den USA bedeutsam.<sup>215</sup> Jedoch hier ging es in sowohl um Selbstbestimmung als auch um eine selbstständige Repräsentationspolitik. Die Definitionsmacht unterliegt nach wie vor den gesellschaftlichen Autoritäten. Diese Heteronomie und die Benennung von außen betrachtet auch der Ethnologe Arjun Appadurai kritisch. Nach Appadurai birgt der Sammelbegriff „afrikanische Gegenwartskunst“ für KünstlerInnen aus Afrika auch gewisse Gefahren <sup>216</sup>:

Zum einen, erkennt er die Erwartungshaltungen des Publikums „nach Authentizität“ als Kern der Problematik an. Der Begriff „afrikanisch“ täusche eine gewisse Authentizität vor. Das Authentische daran präsentiere sich dann durch traditionelle, lokale Kunstformen. Dies kann bedeuten, dass sich KünstlerInnen in den von westlichen BetrachterInnen bislang als charakteristisch angesehenen Kunstformen, wie Holzskulpturen und Masken auszudrücken haben, und dabei auf Malerei oder neue Medien verzichten sollen.<sup>217</sup>

Zusammenfassend kann nunmehr konstatiert werden, dass der Begriff *afrikanische Gegenwartskunst* von einem westlichen Machtdiskurs geprägt ist. Damit laufen KünstlerInnen, deren Arbeitsmittelpunkt bzw. Geburtsort Afrika ist, Gefahr, in ihrer Kreativität eingeschränkt zu werden, weil ihre Kunst von außen fremdbestimmt wird. Wie bereits erwähnt, definiert sich die zeitgenössische Kunst durch den Einsatz vieler Materialien und Ausdrucksmittel, auch die zeitgenössische Kunstlandschaft Afrikas

---

<sup>212</sup> Vgl. English, 2010, S.5.

<sup>213</sup> Vgl. English, 2010, S.10.

<sup>214</sup> Vgl. English, 2010, S.29-30.

<sup>215</sup> Vgl. English, 2010, S.3.

<sup>216</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.229.

<sup>217</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.229.

ist durch den Einsatz verschiedenster Darstellungsformen gekennzeichnet. Auf die Frage, ob auch ein weißer Mann bzw. eine weiße Frau das Kunstprojekt AFRO geschaffen hätten, kann entgegnet werden, dass Mansour Ciss, durch sein Projekt auch seine persönlichen Erfahrungen verarbeitet. Damit drückt der Künstler seine ablehnende Haltung gegenüber der aufgezwungenen Währung und die neokolonialen Verhältnisse aus. Gleichzeitig ist in Mansour Ciss Arbeit AFRO auch eine globale Dimension eingeschrieben. Diese wird in seinem komplexen Verständnis von Geschichte sichtbar. Diese Geschichte ist eng mit seiner Lebensgeschichte verbunden. Mansour Ciss Kunstprojekt AFRO ist eine konzeptuelle Arbeit, er bedient sich dabei zeitgenössischer Darstellungsmittel und bezieht gleichzeitig auch traditionelle kulturelle Symbole ein.

Im folgenden Abschnitt werden die vielfältigen Facetten des Kunstprojekts AFRO näher beleuchtet werden.

#### **4.3. Das Projekt AFRO und die dekoloniale Option**

Wie beim Kolonialismus handelte es sich auch bei der Dekolonialisierung um keinen linearen Prozess.<sup>218</sup> Einen offiziellen Beginn sowie ein akkurates Ende gibt es bei der Dekolonialisierung bis dato nicht.<sup>219</sup> Die Dekolonisation Afrikas war vor allem durch den Einsatz politischer Strategien wie antikoloniale Bewegungen, die in Folge eine bedeutsame Rolle spielten, geprägt.<sup>220</sup> Die Auswirkungen kolonialer Herrschaft sind bis heute sowohl politisch als auch ökonomisch spürbar. Neben kulturellen Effekten des Kolonialismus, wie der *Konstruktion von Andersheit*, sind es vor allem die ökonomischen Effekte, die bis heute fortbestehen.

In den folgenden Abschnitten wird das Kunstprojekt AFRO, des Künstlers Mansour Ciss Kanakassy näher vorgestellt und in weiterer Folge auch analysiert werden. Im Interview begründete der Künstler seine Idee zu diesem Projekt folgendermaßen:

---

<sup>218</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.86.

<sup>219</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.120.

<sup>220</sup> Vgl. Eckert, 2006, S.92.

„Ich dachte es geht dabei um Ökonomie und wie man das in die Kunst umsetzen kann. Es geht ums Geld. Es geht um Afrika. Deshalb habe ich meinem Projekt den Namen AFRO gegeben.“<sup>221</sup>

Beim AFRO handelt es sich um eine utopische Einheitswährung für Afrika, die dem Euro und Dollar gleichgestellt ist. Mansour Ciss Kanakassy stellte seine Arbeit AFRO erstmals bei der Dak'art,– der afrikanischen Biennale für zeitgenössische Kunst – im Senegal aus. AFRO begreift sich als ein politisches, wirtschaftliches und soziales Projekt, welches die eigene Soziokultur zum Ausgangspunkt nimmt. Das Projekt AFRO setzt sich aus mehreren verschiedenen Arbeiten zusammen. Dazu zählen zunächst das *Laboratoire de Deberlinisation* und die AFRO-Geldscheine.<sup>222</sup> Das Kunstprojekt versteht sich ebenso wie der Prozess der Dekolonialisierung als *work in progress*. Somit ist es, gemeinsam mit allen seinen integralen Bestandteilen wie Interventionen und Performances, ein unabschließbares Gesamtprojekt.<sup>223</sup>

#### **4.3.1. Der Franc CFA als politische Masquerade – Neokoloniale Verhältnisse und wirtschaftliche Abhängigkeiten**

Der folgende Abschnitt thematisiert die bestehenden neokolonialen Verhältnisse im afrikanischen Kontinent. Der CFA ist die offizielle Währung im Senegal und ein Überrest der französischen Kolonialzeit. Die Abkürzung CFA stand ursprünglich für *Colonies Françaises d'Afrique*, nach der offiziellen Dekolonialisierung wurde die Währung in *Franc de la Coopération Financière en Afrique* umbenannt. Diese Währung wurde mit einem festen Wechselkurs an den Franc gebunden. Mit dem CFA wird bis heute in großen Teilen West- und Zentralafrikas – insgesamt in 14

---

<sup>221</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>222</sup> Außerdem sind zusätzlich ein AFRO-Global Pass sowie ein AFRO-Mobilfunkanbieter, sowie AFRO-Express Karten und auch AFRO-Geldautomaten geplant.

<sup>223</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.210.

Ländern – bezahlt. Somit benutzen rund 150 Millionen Menschen diese Währung täglich.<sup>224</sup>

Bis heute wächst und schrumpft der Wechselkurs des CFA mit dem Euro. Damals steckte die Überlegung dahinter, dass nach dem zweiten Weltkrieg die internationalen Handelsbeziehungen durch austauschbare Währungen angekurbelt werden sollten. Nach den Unabhängigkeitsbewegungen in Marokko und Algerien 1958 setzte Frankreich eine neue Verfassung auf. Frankreich und seine Kolonien wurden zu einer Gemeinschaft, der *Communauté française d'Afrique*. Zur Währung dieser französischen Gemeinschaft Afrikas wurde nunmehr der CFA-Franc.

Als geborenen Senegalesen ist dem Künstler diese Währung bereits seit Jahren ein Dorn im Auge. Mansour Ciss hält fest, dass sich hinter dieser Umbenennung des CFA eine politische Masquerade verbirgt.<sup>225</sup> Jene Länder, welche der CFA Zone angehören, können ihren Wechselkurs nicht verändern. Ein wichtiges wirtschaftspolitisches Mittel ist es jedoch, Einfluss auf den Wechselkurs nehmen zu können, wie z.B. die Währung abzuwerten, um andererseits Exporte anzukurbeln. Seine Kritik lautet, dass Afrika so stärker als ohnehin schon auf eine Wirtschaft festgelegt wird, die sich auf Rohstoffexporte stützen würde. Dies hat zur Folge, dass Afrikas Industrialisierung gehemmt werde.<sup>226</sup>

Für den Künstler ist diese Tatsache eindeutiger Ausdruck der bestehenden wirtschaftlichen Abhängigkeit afrikanischer Länder zum Westen. Der Künstler spricht im Interview davon, dass der Senegal von den Franzosen wirtschaftlich dominiert wird, weil die Währung von Frankreich bis heute kontrolliert und gedruckt wird.<sup>227</sup>

Diese Währung ist stark politisiert und es steckt viel Symbolpolitik dahinter. In mehreren Teilen Afrikas wird immer wieder gegen den CFA-Franc demonstriert. Der Motivationsgrund hinter diesen Protesten, ist, dass der CFA ein neo-koloniales Kontrollinstrument Frankreichs sei.<sup>228</sup> Diese Tatsache war ausschlaggebend, dass Mansour Ciss gemeinsam mit Baruch Gottlieb das Projekt AFRO realisierte.

---

<sup>224</sup> Vgl. <https://www.deutschlandfunk.de/der-westafrikanische-franc-frankreich-und-der-unsichtbare-100.html>

<sup>225</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>226</sup> Vgl. <https://www.deutschlandfunk.de/der-westafrikanische-franc-frankreich-und-der-unsichtbare-100.html>.

<sup>227</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>228</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar, 2019.

Der senegalesische Historiker Felwine Sarr findet zu dieser Problematik die folgenden passenden Worte:

*„Es geht darum sich aus einer Dialektik von Euphorie und Verzweiflung zu befreien und den Versuch einer kritischen Reflexion seiner selbst, der eigenen Realitäten sowie der eigenen Lage in der Welt zu unternehmen: sich selbst denken, sich darstellen, sich projizieren. Vorbedingung ist, den Kontinent so anzunehmen, wie er sich uns zu diesem spezifischen Zeitpunkt seiner historischen Entwicklung darstellt und wie er von Jahrhunderten der Machtverhältnisse sowie miteinander verzahnter interner und externer Dynamiken geprägt worden ist.“*<sup>229</sup>

Es ist somit eine Tatsache, dass die afrikanischen Staaten wirtschaftlich kaum vernetzt, und somit vom Westen abhängig sind. Die teils schwache Wirtschaftsleistung afrikanischer Länder ist demnach ein Resultat des kolonialen Erbes. Der UNCTAD-Report<sup>230</sup> aus dem Jahr 2004 berichtet, dass die meisten afrikanischen Staaten von ihren westlichen Gläubigern so stark abhängig waren, dass es ihnen unmöglich war, dem Zyklus von Schuldenzahlungen und Neuverschuldungen zu entkommen. Dies hat direkte Auswirkungen auf die Mehrheit der afrikanischen Bevölkerung, beispielsweise indem die Armut wächst. Dies trotz der Tatsache, dass AfrikanerInnen für westliche Kreditgeber ein enormes Maß an Vermögen produzierten.<sup>231</sup>

Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die gegenwärtige Situation auf dem afrikanischen Kontinent von Ungleichheiten geprägt ist. Die Ursachen dieser komplexen Asymmetrien sind historisch gewachsen. Die Fakten sind ein eindeutiger Beweis der bestehenden neokolonialen Abhängigkeit auf wirtschaftlicher Ebene. Das beste Beispiel dafür ist der Kolonialismus, welcher eng mit direkter Kontrolle und Gewalt verbunden war.<sup>232</sup> Auf diese wirtschaftliche Abhängigkeit bezieht sich das Projekt AFRO. Die wirtschaftliche Abhängigkeit vom Westen versteht der Künstler als Grundproblem der afrikanischen Bevölkerung. Sein Antrieb beim Kunstschaffen ist daher, gesellschaftliche und politische Ungleichgewichte aufzuzeigen und auch Lösungsansätze anzubieten. Eine starke gemeinsame Währung würde auch einen Abschied vom CFA-Franc bedeuten. Dem Künstler Mansour Ciss ist es wichtig, mit

---

<sup>229</sup> Vgl. Sarr, 2019, S.13.

<sup>230</sup> UNCTAD steht als Abkürzung für die *United Nations Conference on Trade and Development*.

<sup>231</sup> Vgl. Einleitung, Afrika im 20. Jahrhundert, 2011, S. 10.

<sup>232</sup> Vgl. Sammelband, Afrika im 20. Jahrhundert, 2011, S.10-11.

seinem Projekt auf die bestehenden neokolonialen Abhängigkeitsverhältnisse aufmerksam zu machen. Seine Idee ist, diesen wirtschaftlichen Schwierigkeiten mit der Schaffung einer neuen Gemeinschaftswährung entgegenzutreten.

Im nächsten Abschnitt wird kurz die Biografie des Künstlers Mansour Ciss dargestellt und es wird auch erläutert, wie sein persönlicher Hintergrund mit der Idee des Projekts in Zusammenhang steht.

#### **4.3.2. Zur Biografie des Künstlers Mansour Ciss**

El Hadji Mansour Ciss alias Kanakassy wurde 1957 im Senegal geboren. Den Senegal verbindet eine lange und zwiespältige Geschichte mit Frankreich. Demnach versuchten die ehemaligen französischen Kolonialherren, die BewohnerInnen des Senegal in die französische Nationalkultur zu assimilieren.<sup>233</sup> Am 4. April 1960 erlangte der Senegal seine Unabhängigkeit. Leopold Senghor wurde zum ersten Präsidenten der Republik. Nach der Unabhängigkeit bestand Frankreich weiterhin auf die Privilegien seiner ältesten Kolonie, wie aus einem Brief des damaligen Finanzministers, Michel Debré, an seinen Amtskollegen aus Gabun, vom Juli 1960 hervorgeht:

*„Wir geben euch die Unabhängigkeit unter der Bedingung, dass sich der Staat nach seiner Unabhängigkeit an die vereinbarten Handelsverträge hält. Das eine geht nicht ohne das andere.“*<sup>234</sup>

Frankreich sichert sich bis heute Zugang zu den Ressourcen aus der ehemaligen Kolonie, und zwar durch die Handelsverträge, die im Gegenzug für die Unabhängigkeit unterzeichnet wurden.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Vgl. Eckert, 2014, S.75.

<sup>234</sup> Vgl. <https://www.deutschlandfunk.de/der-westafrikanische-franc-frankreich-und-der-unsichtbare-100.html>

<sup>235</sup> Vgl. ebd.

#### **4.3.2.1.      Ausbildung**

Mansour Ciss studierte zwischen 1973 und 1977, an der Ecole de Dakar, die von Léopold Sédar Senghor (1906-2001) gegründet wurde, in der Meisterklasse Bildhauerei. Diese Kunsthochschule zeichnete sich durch ihre Faszination an der panafrikanischen Idee aus.

Léopold Sédar Senghor – Senegals erster Präsident – etablierte damals einerseits ein gut subventioniertes Kultursystem und institutionalisierte andererseits seine Négritude Philosophie.<sup>236</sup> Dies bedeutete für alle senegalesischen KünstlerInnen während der Senghor-Zeit und auch danach, dass sie sich mit der von ihm propagierten Négritude-Philosophie auseinandersetzen mussten.<sup>237</sup> Schließlich spielte die Négritude eine bedeutende Rolle in der Entwicklung einer nationalistischen und panafrikanischen Ästhetik.<sup>238</sup> Die Kunstwerke aus seiner Studienzeit – vermehrt Plastiken – erinnern von der Formensprache her an den Afromodernismus.<sup>239</sup> Seine neueren Arbeiten sind hingegen vorwiegend konzeptuell und beschäftigen sich mit Fragen der kolonialen Vergangenheit Afrikas.

#### **4.3.2.2.      Gegenwärtige Arbeit**

Auch Jahre nach der Unabhängigkeit, vom französischen Kolonialherrn, sehen sich die BewohnerInnen gleichwie der Künstler im Senegal mit den Auswirkungen der Kolonialherrschaft konfrontiert. Die wichtigste Amtssprache im Senegal ist nach wie vor Französisch, auch die Kinder werden bis heute an den Schulen in dieser Sprache unterrichtet. Darüber hinaus bestehen nach wie vor neokoloniale, ökonomische

---

<sup>236</sup> Vgl. Harney, 2004, S.2.

<sup>237</sup> Vgl. Harney, 2004, S.5.

<sup>238</sup> Vgl. Harney, 2004, S.45.

<sup>239</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.200.

Abhängigkeiten zu westlichen Ländern. Auch ist der CFA weiters die offizielle Währung Senegals. Der CFA wurde 1945 eingeführt und war seit dieser Zeit mit einem festen Wechselkurs an den französischen Franc gebunden. Dieses System wurde auch nach dem Ende der französischen Kolonialherrschaft und der Erlangung der Souveränität der afrikanischen Staaten aufrechterhalten.<sup>240</sup> Mansour Ciss' Projekt bezieht sich auf diese Misere. Der AFRO als Pendant zum EURO ist die Utopie eines zukünftigen emanzipierten und vereinten Afrikas. Die Verwirklichung von Senghors Vision oder Traum, Afrika mit Kunst zu vereinen, rückt durch den AFRO ein wesentliches Stück näher. Mansour Ciss untersucht die sozialen, politischen und ökonomischen Lebensbedingungen, nach dem Kolonialismus in Form einer anspielungsreichen visuellen Poetik. Der Künstler wählte für seine Geldscheine hauptsächlich Personen, die ihn in seinem künstlerischen Schaffen inspiriert haben. Sie alle verbindet eine starke Vision, welche auch Mansour Ciss in seinem künstlerischen Schaffensdrang leitet. Er trennt nicht zwischen Kunst und politischen Aktivismus. Nach senghorischen Konzept, betrachtet Mansour Ciss Kunst als Medium der Veränderung und als Werkzeug, mit dem er seine kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungspläne voranbringen kann. Darum plädiert er, dass die Kunst in die Wirtschaft muss.<sup>241</sup>

Wie in Abschnitt 4.2 bereits diskutiert, ergeben sich gewisse Problematiken, ein Kunstwerk auf seine *blackness* hin zu analysieren. Nach eingehender Analyse kann jedoch festgehalten werden, dass AFRO als Kunstwerk mit schwarzen Erfahrungswelten und somit natürlich auch mit der Erfahrungswelt des Künstlers verbunden ist. Somit steht seine künstlerische Arbeit mit seiner Biografie in einem engen Zusammenhang.

Nach Abschluss seines Studiums verbrachte Mansour Ciss einige Jahre in Mali. 1987 brachte ihn ein Künstlerstipendium nach Berlin, wo er seitdem seinen Lebensmittelpunkt hat. Seit den 1970er Jahren ist Mansour Ciss als Künstler tätig und hat bereits in den verschiedensten Ländern, u. a. Mexiko, die USA, Kanada, Frankreich und natürlich auch im Senegal ausgestellt. Er stellte bereits auch mehrmals auf der Dak'art – der Biennale für zeitgenössische afrikanische Kunst – aus. Außerdem ist eine Installation seines Kunstwerks *Le Laboratoire Deberlinisation*

---

<sup>240</sup> Vgl. <https://www.deutschlandfunk.de/der-westafrikanische-franc-frankreich-und-der-unsichtbare-100.html>.

<sup>241</sup> Vgl. Mansour Ciss, Interview, Quartier 21, 13.11.2014.

Teil der Dauerausstellung des 2018 neu eröffneten *Musée des civilisations noires*, in Dakar. 2014 stellte er in Wien im Quartier 21 aus, er machte damals ein *Artist in residence* Programm in Wien.<sup>242</sup> In den letzten Jahren reiste er aufgrund einer Vielzahl von Projekten vermehrt nach China.<sup>243</sup>

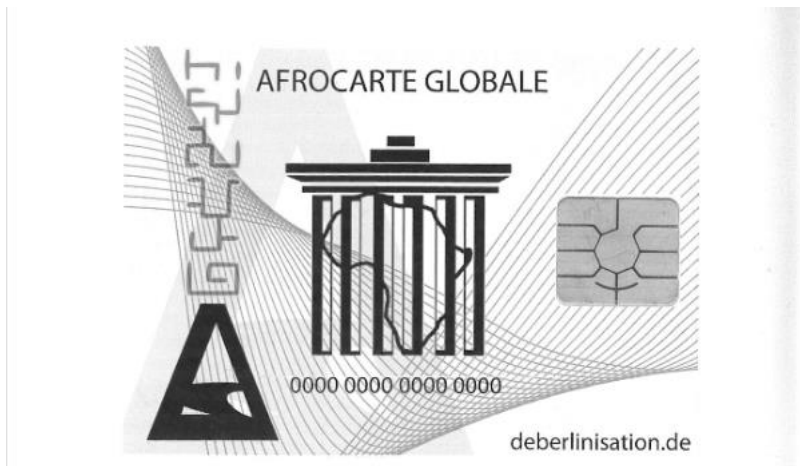


Abb.15: Mansour Ciss, Afrocarte Globale, Wendl, 2013, S.202.

#### 4.3.3. Das *Laboratoire de Deberlinisation*

Im Jahr 2000 gründete Mansour Ciss gemeinsam mit Baruch Gottlieb (\*1966) und Christian Hanoussek (\*1953) das *Laboratoire de Deberlinisation*. Das *Laboratoire de Deberlinisation* ist eine künstlerische Plattform, die postkoloniale Debatten anregt und Dekolonialisierungsprozesse fördert. Daraus ging auch die panafrikanische Einheitswährung AFRO hervor. Beim *Laboratoire Deberlinisation* handelt es sich um eine konzeptuelle Arbeit, welche die Berliner Kongo-Konferenz 1884 zum Ausgangspunkt hat. Afrika wurde 1884 in Berlin in die heute bestehenden kolonialen Grenzziehungen unterteilt. Darum heißt es auch *Deberlinisation*, da es die Dekolonialisierung zum Thema hat. Die folgende Abbildung zeigt das Logo des *Laboratoire de Deberlinisation*.

<sup>242</sup> Vgl. Mansour Ciss, Interview, Quartier 21, 13.11.2014.

<sup>243</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

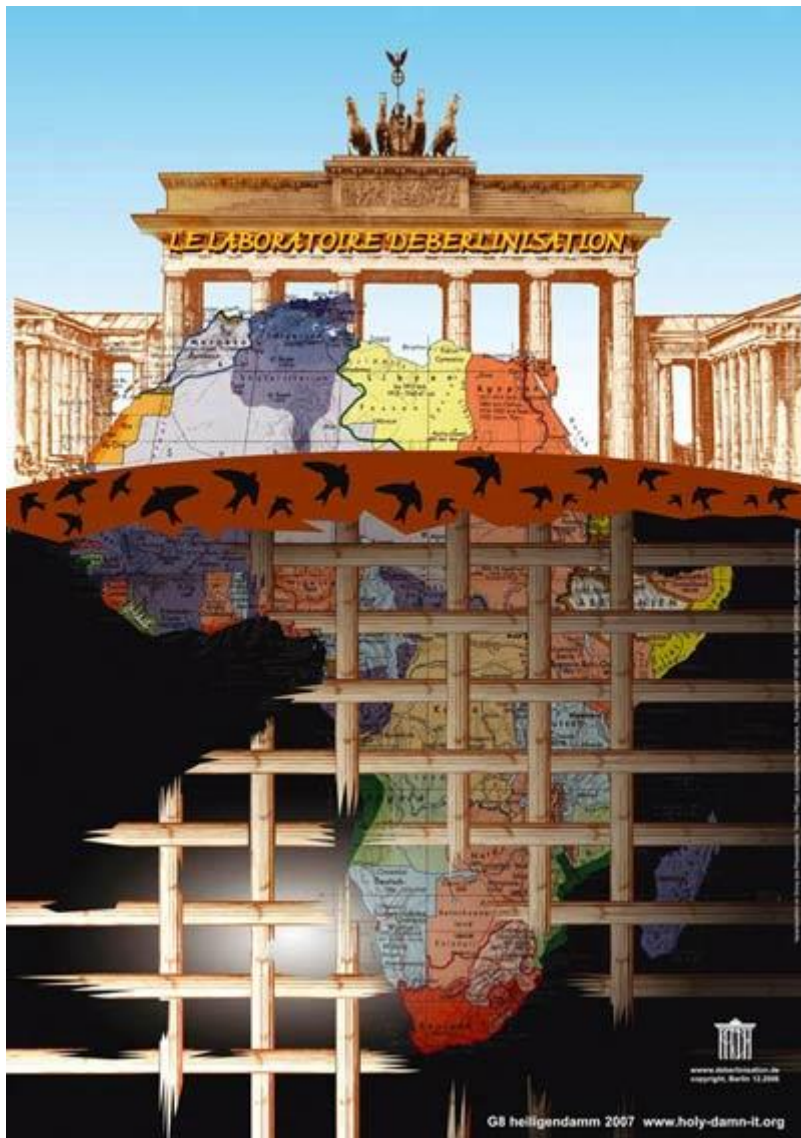


Abb.16: Mansour Ciss, Logo *Laboratoire Deberlinisation*, 2000, Wendl, 2013, S.202.

Man sieht die Afrikakarte mit den nationalen Grenzziehungen und auch das Brandenburger-Tor, das Wahrzeichen von Berlin. Diese Arbeit wurde auch als Installation im *Museum of Black Civilization*, in Dakar, Senegal ausgestellt. Das *Laboratoire deberlinisation* versteht sich als Konzept zur Dekolonialisierung Afrikas aus neo-kolonialen Verhältnissen, welches in künstlerischer Form umgesetzt wurde.<sup>244</sup>

<sup>244</sup> Vgl. Wendl, 2013, S. 209-210.

#### 4.3.4. AFRO-Geldscheine

Da es bei jeder Währung Banknoten gibt, hat der Künstler AFRO Geldscheine entworfen. Mansour Ciss konzeptuelle Arbeit zeigt berühmte Persönlichkeiten, welche unter anderem für die schwarze Kulturgeschichte von Bedeutung sind.

*„Meine Scheine habe ich deshalb anderen Künstlern und Intellektuellen gewidmet. Die für mich was bedeuten. Ich nehme immer berühmte Persönlichkeiten. Ich habe zum Beispiel Thomas Sankara abgebildet, weil er der erste war der gesagt hat, wir sind nicht verschuldet wir brauchen keine Entwicklungshilfe. Der war auch für eine Perspektivenwechsel sprechen werden ermordet.“*<sup>245</sup>

Die erste Serie der AFRO Scheine wurde 2002 auf der *Dak'art*, Biennale für zeitgenössische afrikanische Kunst ausgestellt. Diese Ausstellung gibt es bereits seit den 1990er Jahren. Die Messemitarbeiter ließen sich in AFROS bezahlen und die Besucher konnten dort ebenso auch AFROS gegen die offizielle Währung Senegals eintauschen. Diese erste Serie der AFRO Scheine wurde in der gesamten Stadt Dakar auf Holzkiosken präsentiert. Auf allen Scheinen ist ein blaues A in Form einer abstrahierten Pyramide vorhanden. Dieses Schriftzeichen spielt auf eine von Cheikh Anta Diop postulierte Verbindung afrikanischer Kulturen zum alten Ägypten an. Die AFROS sind demnach nicht nur Kunstobjekte, sie stehen vielmehr auch als kulturelle Metapher, soziale Währung und antikoloniales Mittel.<sup>246</sup>

Bei genauerer Analyse der AFRO-Geldscheine sind folgende Punkte auffallend:

- Die Symbolik, Zeichen und Muster die auf den Banknoten abgebildet sind.
- Die Personen sind meist wichtige Vertreter antikolonialer Bewegungen.
- Präkoloniale afrikanische Gebäudearchitektur und angebrachte Zitate

---

<sup>245</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>246</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.203-205.

#### 4.3.4.1. Der 1-AFRO-Geldschein



Abb.17: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 1 AFRO-Schein, Berlin, 2013.

Dieser grün kolorierte Schein stammt er aus einer späteren Serie aus dem Jahr 2018. Auf der Vorderseite der Geldnote ist neben der Abbildung von Issa Samb (1945-2017) ein Satellit abgebildet. Issa Samb war ein (Universal-) Künstler und stammte ebenfalls aus dem Senegal. Er war der Begründer des *Laboratoire Agit-Art*, einem revolutionären und subversiven Kunstkollektiv. Die KünstlerInnen des Art

*Clubs* waren sehr unterschiedlich in ihrer Arbeitsweise, dennoch verfolgten sie das gemeinsame Ziel, an der vorherrschenden Négritude Philosophie Kritik zu üben.<sup>247</sup>

Die Symbolik des Satelliten verweist auf die Vision eines infrastrukturell vernetzten Kontinents. Ebenfalls sind auf der Vorderseite auf der unteren rechten Seite chinesische Schriftzeichen und ein Zitat von Thomas Sankara angebracht.

Das Zitat von Thomas Sankara – des ehemaligen Präsidenten von Burkina Faso – lautet: *„L’aide au developement nous rend dependante. Je crois en l’unite africaine et je crois qu’elle deviendra une realitee.“*<sup>248</sup>

Dieses Zitat bedeutet übersetzt, dass Afrika keine Entwicklungshilfe benötigt. Entwicklungshilfe macht abhängig. Afrika braucht eine afrikanische Einheit. Genauer eine wirtschaftliche und politische Union mit kontinentaler Infrastruktur. Der Künstler ist der gleichen Ansicht, wenn er in einem Interview sagt, dass er Thomas Sankara aus dem Grund abbildete, weil er der erste war, der diesen Gedanken auch öffentlich aussprach. Sankara trat ebenso auch für eine gemeinsame Währung ein.<sup>249</sup>

Auf der Rückseite ist Thomas Sankara neben dem Logo der afrikanischen Union abgebildet. Er gründete zusammen mit dem ghanaischen Präsidenten, Jerry Rawlings (1947-2020), die westafrikanische Union und war ein revolutionärer Marxist.

---

<sup>247</sup> Vgl. Harney, 2004, S.106.

<sup>248</sup> Vgl. siehe Abb.18, 1 AFRO-Schein, Berlin, 2013.

<sup>249</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar, 2019.

#### 4.3.4.2. Der 5-AFRO Geldschein

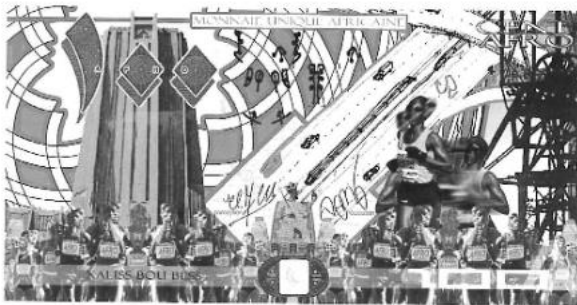


Abb.18: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 5 AFRO-Schein der zweiten Serie, 2004.

Dieser Schein stammt aus der zweiten Serie der AFROS aus dem Jahr 2004. Auf dem 5 AFRO-Geldschein ist Leopold Sédar Senghor abgebildet. Senghor war von 1960-1980 Präsident des Senegal. Außerdem war Senghor der Begründer der Négritude Bewegung.

In den 1920/30er Jahren etablierte sich die Négritude-Bewegung in Paris unter der Vordenkerschaft schwarzer StudentInnen und Kulturschaffender. Die Négritude war sowohl für schwarze Intellektuelle aus Frankreich als auch für den frankophonen Teil der Karibik von zentraler Bedeutung. Neben Léopold Sédar Senghor zählt auch der Autor Aimé Césaire zu den wichtigsten Vertretern dieser Bewegung.

Bei der Négritude handelte es sich um eine Ideologie und Bewegung, um die Eigenständigkeit schwarzer Kultur zu forcieren. Die AnhängerInnen versuchten die imperialistische *racial* Barriere, zwischen dem zivilisierten Europa und dem primitiven Afrika, zu widerlegen und betonten dabei die besonderen Eigenschaften der afrikanischen Kultur. Jedoch taten sie dies unter der Annahme der „kulturellen Differenz“. Sie demonstrierten Afrikas kulturelles Erbe als homogen.<sup>250</sup> In der

<sup>250</sup> Vgl. Paker & Rathbone, 2007, S.36.

Gedankenwelt der Négritude wurde der Rassestolz propagiert. Die grundsätzliche Einheit Afrikas in Kultur, Lebensweise und *race* war eine Art Grundsatz. Leopold Sédar Senghor schrieb, Négritude sei nicht mehr oder weniger als die afrikanische Persönlichkeit, an der alle *People of Colour* – egal, wo sie geboren wurden – Teilhabe hatten.<sup>251</sup> Die Vorstellung einer afrikanischen Persönlichkeit war jedoch eine rassistisch grundierte Idee.<sup>252</sup>

Bei dem Muster rund um die Abbildung handelt es sich um ein sogenanntes Bogolan-Muster. Der Künstler will daran erinnern, dass Textilien nicht nur rituelle Funktionen hatten, sondern auch als Zahlungsmittel eingesetzt wurden.<sup>253</sup> Hinter Leopold Senghor ist die Karte von Afrika abgebildet. Darauf sind zentrale Städte markiert und zusätzlich auch Bahnverbindungen eingezeichnet. Die Vision des Künstlers ist ein infrastrukturell vernetzter Kontinent, der durch Verkehrswege, moderne Technik sowie durch ein einheitliches Finanzsystem verbunden ist.

---

<sup>251</sup> Vgl. Harney, 2004, S. 40.

<sup>252</sup> Vgl. Sonderegger, Der Panafrikanismus im 20. Jahrhundert, 2011, S.102.

<sup>253</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.204.

#### 4.3.4.3. Der 50-AFRO Geldschein

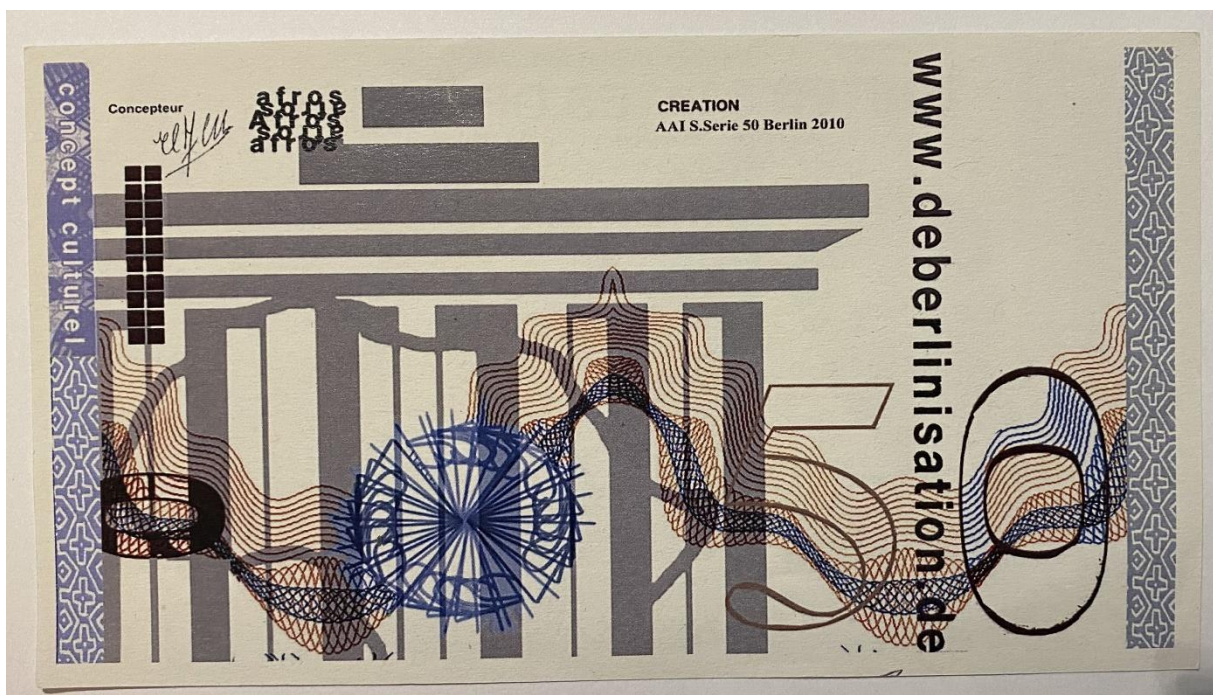
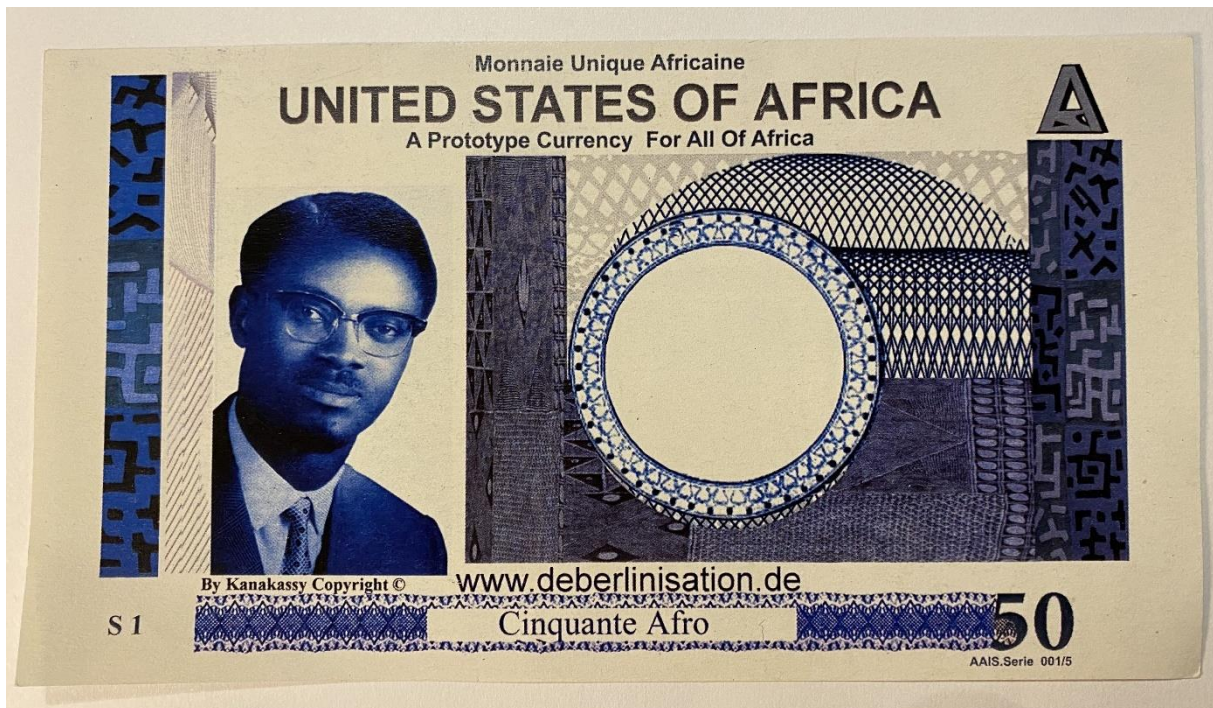


Abb.19: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 50 AFRO-Schein, Berlin, 2010.

Der 50 AFRO-Schein stammt aus der ersten AFRO-Serie aus dem Jahr 2010. Auf der Rückseite ist das Brandenburger Tor und auf der Vorderseite ein moscheeartiges blaues Gebäude abgebildet. Das Brandenburger Tor ist als ein persönlicher Hinweis zur Verbindung des Künstlers zu Berlin und diesem kulturellen Wahrzeichen, hinsichtlich seiner diasporischen Identität zu interpretieren. Auf der Vorderseite rahmt

neben einer Moschee ein Muster das Bildnis von Patrice Lumumba (1925-1961) und erinnert an dessen symbolischen Charakter als Ikone des antiimperialen Kampfes und des Panafrikanismus. Patrice Lumumba war ein vehementer Gegner der Kolonialherrschaft und wollte das Land in die wirtschaftliche Unabhängigkeit führen.<sup>254</sup> Lumumba vertrat die Ansicht, dass Nationalismus selbst dort möglich ist, wo eine kulturelle, ethnische und religiöse Vielfalt herrscht. Sein Panafrikanismus war auf den Kongo fokussiert aber seine Vorstellungen mit der Idee einer panafrikanischen Einheit kompatibel. Lumumba wurde nach seiner Ermordung zu einer Ikone des Panafrikanismus.<sup>255</sup>

#### 4.3.4.4. Der 100-AFRO Geldschein



Abb.20: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 100 AFRO-Schein der zweiten Serie, 2004.

Auf dem 100-AFRO Schein ist auf der Vorderseite ein architektonisches Gebäude abgebildet. Bei diesem Gebäudestil handelt es sich um neo-sudanesisches Architektur.<sup>256</sup> Das Gebäude erinnert an die in Mali stehenden bekannten Moscheen. Einerseits die große Moschee von Djenne und andererseits die Moschee von Mopti, welche Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut wurde. Ikonographisch bezieht sich diese Darstellung auf die kulturelle Vielfalt des präkolonialen Afrikas, wie z. B. das

<sup>254</sup> Vgl. Parker & Rathbone, S.130.

<sup>255</sup> Vgl. Sonderegger, Der Panafrikanismus im 20. Jahrhundert, S.111.

<sup>256</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.204.

Ghana Reich und Mansa Mussa.<sup>257</sup> Das Ghana-Reich steht symbolhaft für Afrikas Unabhängigkeit und den enormen Rohstoffreichtum des Kontinents. Afrika verfügt bis heute über teure Rohstoffe, von denen der Westen abhängig ist. Dies ist eine historische Tatsache, die jedoch von den westlichen Ländern oftmals ignoriert wird.

#### 4.3.4.5. Kinder AFRO-Geldscheine

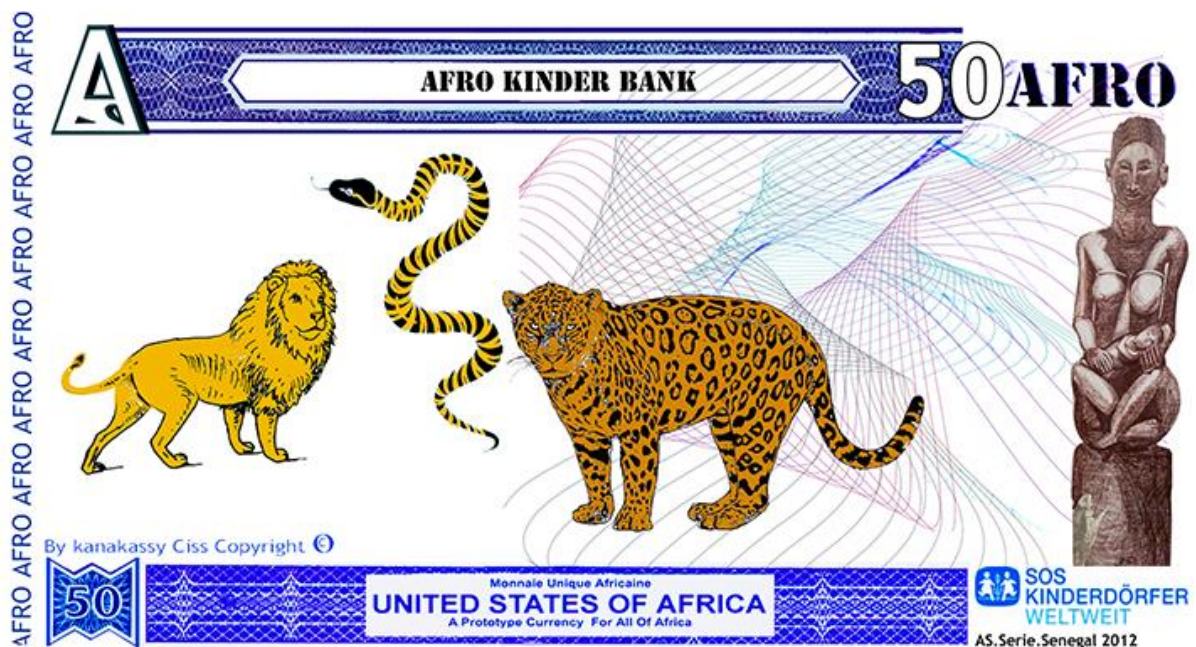


Abb.21: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: Kinder AFRO-Banknoten, Senegal, 2012.

Zusätzlich kreierte Mansour Ciss auch AFRO-Banknoten für Kinder. Der Löwe ist Herrscher über die afrikanische Savanne und steht außerdem für die wilde ungebändigte Natur und Artenvielfalts des afrikanischen Kontinents. Im Rahmen des *Laboratoire de Deberlinisation* bietet der Künstler auch Workshops für Kinder an. Der

<sup>257</sup> Das Ghana Reich bestand im frühen Mittelalter vom 8. bis ins 11. Jahrhundert. Es lag nicht auf dem Gebiet des heutigen Ghanas, sondern erstreckte sich vom Meer abgeschnitten in die trockene Sahelzone. Seinen Reichtum erlangte es durch den Transsahara-Handel. Auf dieser Handelsroute wurden edle Rohstoffe wie Gold, Elfenbein, Stoffe und Gewürze ausgetauscht. Nach dem Zerfall Ghanas entstand das Königreich Mali als neues Handelszentrum mit der Stadt Timbuktu. Das Ghana Reich und das Königreich Mali waren in der Zeit der späten Antike bis ins frühe Mittelalter wirtschaftlich wichtige Umschlagplätze. Die Mittelmeerkulturen zehrten daran. Die Zirkulation von Waren und auch Menschen funktionierte über lange Zeit in Afrika. Afrika war damals von Europa unabhängig.

Gedanke dabei ist, bereits Kindern die Thematik und Bedeutung der Dekolonialisierung näher zu bringen.<sup>258</sup> Im Falle der Kinder AFRO-Banknoten spielt der Künstler mit Klischees und westlichen *Konstruktionen von Andersheit*.

Abschließend soll festgehalten werden, dass alle AFRO-Geldscheine symbolisch aufgeladene Motive sind. In den Banknoten ist eine komplexe Ikonographie der schwarzen Kulturgeschichte eingeschrieben. Der Künstler setzt auf seinen AFRO-Scheinen Akteuren sowie Bewegungen der Kulturgeschichte ein mobiles Denkmal.

Es werden sowohl unterschiedliche Visionen, vom Panafrikanismus und der Négritude über Architektur als auch Projekte von Politikern wie z.B. ein infrastrukturell vernetztes Afrika gezeigt gleichwie auch der Wunsch nach einer afrikanischen wirtschaftlichen Einheit, die aus der westlichen Abhängigkeit befreit wäre und keine Entwicklungshilfe mehr bräuchte. Weiters wird sowohl auf den vorhandenen Rohstoffreichtum des Kontinents als auch auf die kulturelle Vielfalt und Hochblüte, die über die Architektur bis hin zum Städtebau des präkolonialen Afrikas reicht, verwiesen. Die von textilen Mustern und grafischen Symbolen umrankten Bildkompositionen formieren sich zu einem Narrativ über ein kulturell und wirtschaftlich vereinigtes Afrika.<sup>259</sup>

Der Fokus des folgenden Abschnitts liegt auf der globalisierten Kunstwelt des 21. Jahrhunderts.

#### **4.4. Die Arena der Kunst im Zeitalter der Globalisierung**

Im folgenden Abschnitt sollen folgende Fragen beantwortet werden: Was versteht man allgemein unter dem Begriff Globalisierung? Welche Möglichkeiten sieht Mansour Ciss durch die Globalisierung für den afrikanischen Kontinent? Handelt es sich bei der Globalisierung ebenso wie bei der Moderne um einen Mythos?

---

<sup>258</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview , Februar 2019.

<sup>259</sup> Vgl. Wendl, 2013, S.207.

#### 4.4.1. Die Globalisierung und das Kunstwerk

Der Begriff Globalisierung wurde von Mansour Ciss während des Interviews 2019 oftmals wiederholt. Der Künstler sieht im voranschreitenden Globalisierungsprozess unter anderem auch für Afrika erhebliches Potenzial. Mansour Ciss verortet die Chancen der Globalisierung auch darin, dass die Macht und Rolle des territorialen Nationalstaats abnimmt. Sein Kunstwerk ist demnach ein Resultat der Globalisierung und daher direkt mit ihr verbunden. Das konzeptuelle Werk *Laboratoire Deberlinisation* richtet sich nämlich gegen die, 1884 bei der Berliner Kongo-Konferenz errichteten, Nationalstaaten Afrikas, die aus Sicht des Künstlers einschneidende Veränderungen für die vielfältigen Kulturen mit sich gebracht haben. Das Projekt AFRO kann als Symbol eines globalen Bewusstseins betrachtet werden, welches sich gegen eine nationale Leitkultur und Homogenität wendet.<sup>260</sup>

Der Begriff Globalisierung tauchte erstmals in den 1960er und frühen 1970er Jahren auf:

*„Globalization as a concept refers both to compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole“.*<sup>261</sup>

Die Globalisierung wird oft auch als voranschreitender Prozess der „Verwestlichung“ verstanden, für den der Kolonialismus ein wichtiges Instrument war. Global betrachtet hatte der Kolonialismus große Veränderungen zur Folge, beinahe jede Gesellschaft der Welt wurde dadurch beeinflusst.<sup>262</sup> Die Verwestlichung begann allerdings vielerorts bereits vor der Kolonialisierung und setzte sich auch nach der Unabhängigkeit fort.<sup>263</sup>

Der Begriff Globalisierung kann nicht nur als rein ideologische oder soziale Konstruktion oder als Synonym für den westlichen Imperialismus angesehen werden. Die Globalisierung spiegelt auf wirtschaftlicher, technologischer, politischer und kultureller Ebene reale strukturelle Veränderungen der modernen Welt wider. Das Konzept Globalisierung bezeichnet den wachsenden Umfang und die

---

<sup>260</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, 2019.

<sup>261</sup> Vgl. Filitz, 2002, S.213.

<sup>262</sup> Vgl. Held & Mc Grew, S.17.

<sup>263</sup> Vgl. Osterhammel, 1995, S.100.

Beschleunigung interregionaler Ströme sozialer Handelsaktivität.<sup>264</sup> Diese Aktivitäten sind Ausdruck der Internationalisierung von Kultur.<sup>265</sup>

Nach dem Zerfall der Sowjetunion und der weltweiten Verfestigung des Kapitalismus, hat sich die Diskussion, ob die Globalisierung tatsächlich eine historische Episode oder eben ein Mythos – ähnlich der Moderne – ist, intensiviert.<sup>266</sup> Die Meinungen lassen sich hierbei in SkeptikerInnen und AnhängerInnen unterteilen. SkeptikerInnen vertreten die Auffassung, dass es sich hierbei um eine ideologische Konstruktion und einen Mythos handelt. Konkret um einen Mythos, der durch die Schaffung des freien Marktes und den Ausbau des anglo-amerikanischen Kapitalismus in den wichtigsten Wirtschaftsregionen der Welt dabei helfe, das neoliberale globale Projekt zu rechtfertigen und zu legitimieren.<sup>267</sup>

Mansour Ciss zählt zu den AnhängerInnen denn er sieht in der Globalisierung für den globalen Süden enormes kulturelles wie auch wirtschaftliches Potenzial, wie er im Interview deutlich betonte:

*„Wir leben im Zeitalter der Globalisierung. Wir brauchen die Anderen – die Anderen brauchen uns. Alles andere ist politische Masquerade.“<sup>268</sup>*

Damit meint er, dass die Globalisierung ein wichtiges Instrument dafür wäre, globale Ungleichheiten dauerhaft zu überwinden. Die globale Vernetzung würde auch wirtschaftlich Chancen für die transnationale Ökonomie bieten. Dadurch wären die afrikanischen Staaten auch untereinander besser vernetzt. Wie zweiten Kapitel bereits mehrfach aufgezeigt, sind die afrikanischen Staaten wirtschaftlich kaum miteinander verbunden und vom Westen abhängig. Der Künstler sieht in der Globalisierung eine Chance, dem Entwicklungshilfediskurs ein Ende zu setzen, indem ein dichtes globales Beziehungsnetz zwischen den einzelnen afrikanischen Nationalstaaten geschaffen werde.

Abschließend soll festgehalten werden, dass der Prozess der Globalisierung stetig voranschreitet. Der Künstler Mansour Ciss sieht in der Globalisierung Potenzial für Afrikas Zukunft. Gemäß dem Künstler stellt sie ein wichtiges Instrument in der Überwindung der globalen Ungleichheit dar. Durch die Beschleunigung

---

<sup>264</sup> Vgl. Held & McGrew, 2004, S.3.

<sup>265</sup> Vgl. Wallerstein, 1997, S. 98.

<sup>266</sup> Vgl. Held & McGrew, 2004, S.2-3.

<sup>267</sup> Vgl. Held & McGrew, 2004, S.5.

<sup>268</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, 2019.

internationaler Handelsnetzwerke wird der globale Austausch immer schneller. Dies hat wiederum Folgen für die Internationalisierung von Kultur und somit auch auf die Kunstwelt. Im folgenden Abschnitt sollen die Auswirkungen der Globalisierung auf die Kunstwelt aufgezeigt werden.

#### 4.4.2. Die Arena der Kunst

Das Projekt von Mansour Ciss ist eng mit der Globalisierung verbunden. Es hat sich von der Anfangsidee bis jetzt in der *Arena der Kunst* und mit der Globalisierung verändert. Im Interview kam er auf die Medien und den technischen Fortschritt, wie die Digitalisierung zu sprechen, die sich durch die Globalisierung verbreiteten. Etwa um das Jahr 2008 begann der Künstler, die ersten AFRO-Scheine mit Graphikprogrammen digital am Computer zu gestalten.<sup>269</sup>

Durch die Internationalisierung von Kultur hatte die Globalisierung enormen Einfluss auf die Welt der Kunst. Die internationale Kunstwelt ist global geworden. *Global Art* steht heute für eine ausdrücklich zeitgenössische Kunst.<sup>270</sup> Das wichtigste Charakteristikum dieser globalen Gegenwartskunst sind stets die gleichzeitig lokalen, regionalen und internationalen Dimensionen. Für Mansour Ciss künstlerisches Schaffen ist die Gleichzeitigkeit von lokalen und internationalen Bezügen signifikant. Hierfür greift Mansour Ciss, auf den AFRO-Scheinen, Symbole und Muster aus dem Raum der Tradition auf und verbindet diese mit zeitgenössischen Ausdrucksmitteln. Diese Lokalität ist begründet in der Auseinandersetzung des Künstlers mit den postkolonialen Strukturen. Was war jedoch vor dem Begriff global Art und wovon leitet sich dieser Begriff ab? Dieser Begriff leitet sich, so Hans Belting, vom Paradigma der „Weltkunst“ hin zur „globalen Kunst“ ab.<sup>271</sup> Weltkunst haftet ein kolonialer Hintergrund an, da er gleichbedeutend mit der *Kunst der Anderen* war. KritikerInnen vertreten deshalb die Auffassung, dass der Begriff *Global Art* die Spannungsverhältnisse verschleiern würde, die dem Begriff „Weltkunst“

---

<sup>269</sup> Vgl. Ciss, Mansour, Interview, Februar 2019.

<sup>270</sup> Vgl. Rebentisch, 2013, S.180-181.

<sup>271</sup> Vgl. Belting, 2009, S.22.

eingeschrieben waren.<sup>272</sup> Die Welt ist nach wie vor nicht frei von sozialer Ungleichheit.

Der Begriff Globalisierung benennt nämlich keineswegs eine Öffnung des Westens, sondern eher eine hegemoniale Konzentration der Welt in den Westen.<sup>273</sup> Die Welt ist polyzentrisch und divers, d.h. heterogen. Doch der Begriff Globalisierung verleitet zu der irreführenden Annahme, sich die Welt als eine geschlossene Einheit vorzustellen. Terry Smith formuliert dies folgendermaßen:

*„Das zeitgenössische In-der-Welt sein, sei indes nicht nur von der Überlagerung unterschiedlicher kultureller und sozialer Milieus, Traditionen und Produktionsverhältnisse und den zwischen ihnen entstehenden Widersprüchen bestimmt, sondern ebenso von der Erfahrung eines engen Nebeneinanders von Differenzen sowie von einem durch diese Differenzerfahrung, vermittelten Bewusstsein von einer gleichwohl geteilten Zeit, einer Con-Temporalität.“*<sup>274</sup>

Wo wird die globale Kunstwelt repräsentiert? Direkter Ausdruck sind die großangelegten internationalen Kunstbiennalen, die immer wieder für Kritik sorgen und zu heftigen Debatten führen,<sup>275</sup> wie z.B. die bekannte Ausstellung *Magiciens de la terre* (1989). Die Kritik lautete, dass die Kunst, die in diesem Rahmen präsentiert wurde, sich weder durch zeitgenössische Inhalte als auch Darstellungsmittel auszeichnete. Dabei arbeiten KünstlerInnen im Komplex der globalisierten *Arena der Kunst* mit unterschiedlichen Darstellungsmitteln, zudem bedienen sich KünstlerInnen aber auch „traditioneller“ Ausdrucksmittel. In dieser *Arena der Kunst*, darunter kann man sich eine Art von Landschaft vorstellen, die von Bedeutungstransfers und globalen Vernetzungen geprägt ist, sollten alle KünstlerInnen egal welcher Provenienz mit ihren Kunstwerken partizipieren, doch Beispiele aus der Praxis zeigen, dass dem nicht so ist.<sup>276</sup> In Afrika leben und arbeiten KünstlerInnen, die an westlichen oder afrikanischen Kunstuniversitäten studierten gleichwie auch Autodidakten. Einige darunter drücken sich künstlerisch mit neuen kontemporären Medien wie Installationen, Computerkunst, oder Performances aus. Andere bedienen sich wiederum „traditionelleren“ Materialien und greifen auf Holz, Metall oder Ton

---

<sup>272</sup> Vgl. Rebentisch, 2013, S.184.

<sup>273</sup> Vgl. Rebentisch, 2013, S.183.

<sup>274</sup> Vgl. Rebentisch, 2013, S.185.

<sup>275</sup> Vgl. Filitz, 2002, S.274.

<sup>276</sup> Vgl. Filitz, 2002, S.233.

zurück. Die Problematik daran ist, dass hier von außen der Stempel „authentisch afrikanisch“ aufgedrückt wird.<sup>277</sup> Außerdem kann man in Bezug auf das künstlerische Schaffen in afrikanischen Staaten nicht von periodisch dominanten Kunststilen und -formen sprechen. Problematisch ist, dass einige Autodidakten in der westlichen Kunstwelt zwar Beachtung finden, diese jedoch dazu verpflichtet werden, authentische Arbeiten auszustellen, wohingegen z.B. akademische KünstlerInnen aus Afrika von Ausstellungen ausgeschlossen werden.<sup>278</sup> Zudem werden diese Autodidakten von westlichen Kuratoren und Galeristen in die westliche Kunstwelt eingebracht. In afrikanischen Städten gibt es dafür kaum Ausstellungen westlicher zeitgenössischer Kunst.<sup>279</sup>

Alles in allem verhält es sich in der *Arena der Kunst* der Kunst so, dass das Kunstschaffen von afrikanischen Künstlerinnen nur den Kriterien der westlichen Kunstwelt entsprechen darf. Folglich beansprucht die westliche Kunstwelt nach wie vor die Definitionsmacht für sich und somit muss „kulturelle Differenz“ als etwas verstanden werden, dass durch diese Machtverhältnisse festgelegt wird. Die Vernetzungen und Aktivitäten der afrikanischen Kunstwelt werden durch diese Machtansprüche negiert.

## 5. Conclusio

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass koloniale Macht-Wissenskomplexe sowohl in den ehemaligen Kolonien als auch in den Metropolen bis heute fortbestehen. Dies zeigt sich einerseits durch die nationalen Grenzziehungen, Amtssprachen und Währungseinheiten, wie den CFA, in den ehemaligen Kolonien, und andererseits durch die koloniale Denkweise einer prinzipiellen Differenzannahme zwischen Europa und anderen Kulturen, in den westlichen Metropolen. Das äußert sich wiederum in der Konstruktion von Andersheit, kolonialen Afrikabildern und stereotypen Darstellungen. Diese Bilder

---

<sup>277</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.229.

<sup>278</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.288.

<sup>279</sup> Vgl. Filitz, 2013, S.293.

begleiten uns auf unterschiedlichen Ebenen, medial ebenso wie in staatlichen Institutionen z.B. in Museen. Umso wichtiger ist es darum diese zu dekolonialisieren, jedoch wurde die koloniale Vergangenheit in den westlichen Gesellschaften bisher nicht ausreichend aufgearbeitet. Nur durch eine Auseinandersetzung und Thematisierung kann die Vergangenheitsbewältigung in den Dienst der Gegenwart gestellt werden.

Die Frage wie sich Mansour Ciss künstlerisch, im Rahmen seiner konzeptuellen Arbeit AFRO (1994), mit den neo-kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen und der kolonialen Vergangenheit auseinandersetzt, kann daher folgendermaßen beantwortet werden:

Mansour Ciss versucht mittels seines Kunstprojekts die BetrachterInnen mit den bestehenden neo-kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen zu konfrontieren und verdeutlicht dadurch wie sehr die koloniale Vergangenheit in die Gegenwart hineinwirkt. Mit seinem Kunstwerk bietet er Ideen und Alternativen an, um sich aus den Abhängigkeiten zu befreien. Dafür setzt er sich mit den Strukturen des Kolonialismus, schwarzer Kulturgeschichte und folglich auch mit seiner eigenen Geschichte auseinander.

Mansour Ciss betrachtet, nach Senghors Vision, Kunst als Medium der Veränderung und als Werkzeug, mit dem er seine kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklungspläne voranbringen kann. Das macht KünstlerInnen zu wichtigen Instanzen, um gesellschaftliche Veränderungen voranzubringen. Wie auch im Abschnitt 3.2.3.2 erwähnt, leisteten diese KünstlerInnen essentielle Beiträge zur Dekolonialisierung, indem sie einerseits schwarze Erfahrungswelten sichtbar machten, andererseits schafften sie mit ihren Kunstwerken ein künstlerisches Gegen-Archiv zur dominanten Erinnerungskultur. Die ausgewählten Kunstwerke können als wichtige Statements gegen das Fortwirken kolonialer Strukturen betrachtet werden.

Auf die Frage wie sich das Kunstwerk AFRO in all seinen Facetten wissenschaftlich einbetten lässt kann festgehalten werden, dass durch die methodische Herangehensweise, der Grounded Theory, ein breites Spektrum sichtbar geworden ist. Zunächst wurde mit dem Künstler ein Interview geführt. Dieses Interview wurde transkribiert, um es in einem weiteren Arbeitsschritt zu kodieren. Aus diesen Kodierungen ergaben sich folgende Kategorien, die den Rahmen der Arbeit bilden.

In einem weiteren Arbeitsschritt wurde eine Analyse der AFRO Geldscheine gemacht bei dem die Symbolik, Zeichen und Muster, Personen und die präkoloniale afrikanische Gebäudearchitektur auffallend waren. Diese Bausteine wurden nacheinander betrachtet und in einen Zusammenhang gebracht und zu tragenden Säulen dieser Masterarbeit umgewandelt.

Die Grenzen und Limitierungen dieser Masterarbeit liegen darin, dass sie darauf fokussiert ist, zu zeigen wie sich Manour Ciss künstlerisch mit den neo-kolonialen Verhältnissen auseinandersetzt. Eine andere Richtung für etwaige Forschungen wäre dem Aspekt nachzugehen, inwiefern das Projekt Auswirkungen hat und ob es tatsächlich zu einer dekolonialen Perspektive beitragen wird. Der Künstler plant viele weitere Ausstellungsprojekte in China und außerdem ist eine Installation seines Kunstwerks *Le Laboratoire Deberlinisation* Teil der Dauerausstellung des 2018 neu eröffneten *Musée des civilisations noires*, in Dakar.

Letztlich soll die hier präsentierte Fallstudie dazu beitragen, die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit anzuregen. Die Amnesie, die im Westen verbreitet ist, blockiert die Aufarbeitung mit der Vergangenheit. Diesem Problem nahm sich der Künstler an und vergegenwärtigte es sich als Aufgabenstellung in seinem Projekt. Mit AFRO setzt Mansour Ciss afrikanischen Diasporakulturen ein mobiles Denkmal und verarbeitet in seiner Kunst Erinnerungsreste, die über verschiedene Bereiche von Kultur und Alltagsleben verteilt sind. Das Kunstprojekt AFRO regt daher dazu an sich mit dem Kolonialismus, und den bis heute bestehenden neo-kolonialen Strukturen auseinanderzusetzen.

## **Literaturverzeichnis**

Araeen, Rasheed, Our Bauhaus Others' Mudhouse, in: Contemporary Art and the Museum, A Global Perspective, (Hg.) Buddensieg, Andrea, Weibel, Peter, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007. Araeen, Rasheed, Art and Postcolonial Society, in:

Globalization and Contemporary Art, (Hg.) Harris, Jonathan, Wiley Blackwell, Oxford, 2011.

Arndt, Susan, AfrikaBilder, Studien zu Rassismus in Deutschland, Münster 2006.

Bakewell, Oliver, In Search of the Diasporas within Africa, African Diaspora 1 2008, 5-27.

Belting, Hans, Contemporary Art as Global Art, A Critical Estimate, in: The Global Art World, (Hg.) Belting, Hans & Buddenstieg, Andrea, Ostfildern 2009.

Castro Verela, María do Mar: (Un-)Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess. In: migrazine, Nr. 1, 2017.

Castro Verela, Nikita Dhawan, Feministische Postkoloniale Theorie, Gender und (De-)kolonialisierungsprozesse, 2009, Femina Politica, Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft, 02/2009, 18.Jg.

Castro Varela, Dhawan, Nikita, María do Mar, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld, 2015.

Ciss, Mansour, Kanakassy, Interview Februar 2019.

Cohen, Robin, Global Diasporas, An Introduction, UCL Press, London, 1997.

De Duve, Thierry, The Glocal and the Singuniversal, Reflections on Art and Culture in the Global World, Third Text, Vol. 21, Issue 6, November, 2007, 681- 688.

Dimitrakaki, Angela, Art, Globalisation and the Exhibition Form, Third Text, Vol. 26, Issue 3, May, 2012, 305-319.

Elkins, James, Art History as a global discipline, in: Is Art History Global?, Routledge, New York, 2007.

English, Darby, How to See a Work of Art in Total Darkness, Massachusetts Institute of Technology, 2010, S.1-70.

Fillitz, Thomas, Zeitgenössische Kunst aus Afrika, 14 Gegenwartskünstler aus Cote d'Ivoire und Benin, Wien, 2002.

Gilroy, Paul, The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness, New York 1999.

Gilroy, Paul, 'It Ain't Where You're From, It's Where You're At...:The Dialectics of Diasporic Identification',1991, in: Migration, Diasporas and Transnationalism, Hg: Vertovec, Steven, Cohen, Robin, UK, 1999. S.266-293.

Hall, Stuart, Das Spektakel des Anderen, 1997, in: Ideologie, Identität, Repräsentation, (Hg.) Koivisto, Judith, Merckens, Andreas, Hamburg, 2004.

Hall, Stuart, Cultural Identity and Diaspora, in: Migration, Diasporas and Transnationalism, Hg: Vertovec, Steven, Cohen, Robin, UK, 1999, S.294-299.

Harsch, Ernest, Thomas Sankara, An African Revolutionary, Ohio University Press, 2014.

Harney, Elizabeth, In Senghor's Shadow, Art, Politics, and the Avantgarde in Senegal, 1960-1995, Duke University Press, Durham and London, 2004.

Held, David, Mc Grew, Anthony, The Global Transformations Reader, An Introduction to the Globalization Debate, Oxford, 2003.

Hoppel, Lisa, Internationalistischer Nationalismus, Lehren aus dem panafrikanischen Befreiungskampf, Wien, 2019.

Hui, Allison, The Boundaries of Interdisciplinary Fields: Temporalities Shaping the Past and Future of Dialogue between Migration and Mobilities Research, 2016.

Kaschuba, Wolfgang, Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaft Juni 2015, Jg. 9, Ausgabe 1, 2015, S. 102 – 104.

Kazeem, Belinda; Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster, Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia + Kant 2009, S.43-60.

Kazeem, Lauré, al-Samarai, Piesche, Museum. Raum. Geschichte: Neue Orte politischer Tektonik. Ein virtueller Gedankenaustausch, In: Schnittpunkt Ausstellungstheorie & Praxis, Wien: Turia + Kant 2009, S. 167-185.

Kelly, Natascha, Afrokultur, Der Raum zwischen gestern und morgen, Münster, 2021.

Klinkenberg, Michael F., Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum Fin de siècle, 2009.

Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum, in: Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia + Kant 2009, S.131-143.

Kravagna, Christian, Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaft Juni 2015, Jg. 9, Ausgabe 1, 2015, S. 95 – 101, 113-115.

Kuster, Brigitte, Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia + Kant 2009, S.77-111.

Lemaire, Gerard George, Orientalismus, Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Potsdam, 2010.

Leitzke, Angelika, Das Bild des Orients in der französischen Malerei, Marburg, 2001.

McClintock, Anne, Imperial Leather, Race, Gender and Sexuality in the colonial contest, ROUTLEDGE; New York, 1995.

Mignolo, Walter D., The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options, Durham, London: Duke University Press, 2011.

Mignolo, Walter, Museums in the Colonial Horizon of Modernity, Fred Wilson's Mining the Museum (1992), In: Globalization and Contemporary Art, (Hg.) Harris, Jonathan, USA, 2011.

Mühl Sebastian, Utopien der Gegenwartskunst, Geschichte und Kritik des utopischen Denkens in der Kunst nach 1989, Transcript Verlag, 2020.

Nitsche, Jessica, Konstruktionen von Afrika in visueller Populärkultur, Fotografien & Gegenwartskunst, 2012, p.227-251. In: Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, hg. v. Michael Hofmann und Rita Morrien (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 80). Amsterdam/New York: Rodopi 2012, S. 227–252.

Osterhammel, Jürgen, Kolonialismus: Geschichte – Formen – Folgen, München 1995.

Osterhammel, Jürgen, Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

Parker John & Rathbone, Richard, African History, A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2007.

Powell, Richard J, Black Art, A Cultural History, New York 2002.

Rebentisch, Juliane, Theorien der Gegenwartskunst, Hamburg, 2013.

Said, Edward, Orientalism in Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, New York 1994.

Sammelband, Afrika im 20. Jahrhundert, Geschichte und Gesellschaft, (Hg.) Sonderegger, Arno, Grau, Ingeborg, Englert Birgit, Wien, 2011.

Sarr, Felwine, Afrotopia, Berlin, 2019.

Sommer, Monika, Handbuch zur Ausstellungstheorie & -praxis (Hg.), ARGE schnittpunkt, Böhlau, Wien 2013, S.13-23.

Sternfeld, Nora, Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien: Turia + Kant 2008, S.61-77.

Thornton, Lynn B., Orientalistes Paintres Voyageurs 1828-1908, Paris, 1982.

Wallerstein, Immanuel, The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture, in: Culture, Globalization and the World-System, Contemporary Conditions for the Representation of Identity, (Hg.) King, Anthony D., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

Wendl, Tobias, Die Gespenster der Vergangenheit vertreiben. Das Laboratoire „Déberlinisation“ und die imaginäre Afro-Währung von Mansour Ciss, In: Black Berlin. Die deutsche Metropole und ihre afrikanische Diaspora in Geschichte und Gegenwart. Berlin, p. 198-211, Berlin, 2013.

Womack, Ytasha L., Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture, Chicago, 2013.

Zeller, Weiße Blicke - Schwarze Körper, Afrika im Spiegel westlicher Alltagskultur, Erfurt, 2010/2011.

Zeller, Joachim, Koloniale Bilderwelten, Zwischen Klischee & Faszination, Europas, 2013.

Zima, Peter, Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne, Stuttgart, 2014.

Zips, Werner, Afrikanische Diaspora. Out of Africa – into new worlds, Münster, 2003.

### **Zeitungsartikel:**

The New York Times, Radiant and Radical: 20 Years of Defining the Soul of Black Art, Cotter, Holland, 13. 09. 2018.

### **Internetquellen:**

<https://www.deutschlandfunk.de/der-westafrikanische-franc-frankreich-und-der-unsichtbare-100.html>, Zugriff: am 06.03.2022

<https://www.youtube.com/watch?v=6MVkQXWB8oM&t=302s>, Interview, Mansour Ciss, Quartier 21, 13.11.2014, Zugriff: 27.02.2022

### **Abbildungsverzeichnis**

Abb.1: Karte 1, Europäische Kolonien in Afrika, 1880, Eckert, 2006, S.67.

Abb.2: Karte 2, Europäische Kolonien in Afrika, 1914, Eckert, 2006, S.69.

Abb.3: Westlicher „Racial“ Binarismus, Binäres Oppositionsmodell nach imperialistischer Logik Stuart, Hall, 1997, S.117-118.

Abb.4: Fiumaner Chocolate, um 1900, Zeller, 2008, S.229.

Abb.5: David Livingstone. Victoria-Fälle des Sambesi, Zeller, 2008, S.54.

Abb.6: The White Man's Burden, McClintock, 1995, S.33.

Abb.7: Jean Auguste Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814, Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm, Lemaire, 2010, S. 201.

Abb.8: Tizian, Venus von Urbino, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Uffizien Galerie, Florenz, Italien. <https://www.visituffizi.org/artworks/venus-of-urbino-by-titian>, Zugriff am 04.03.2022.

Abb.9: Eugene Delacroix, Une Odalisque, 1846, Öl auf Leinwand, 24 x 32,5 cm.

Abb.10: Jean Leon Gerome, Marche d'esclave, 1867, 84,6 x 63,3 cm, <https://www.clarkart.edu/museum/Collections/Browse-Collections#/?text=gerome>, Zugriff am 05.03.2022.

Abb.11: Elizabeth, Catlett, I Have A Special Fear for My Loved Ones, 1946, Powell, 2003, S.116.

Abb.12: Romare Bearden, Summertime, 1967, Powell, 2003, S.122.

Abb.13: Kara Walker, African/ American, 1998, Powell, 2003, S.230.

Abb.14: Fred Wilson, Metalwork 1783-1880, stammt aus der Installation Mining the Museum (1992), Mignolo, 2011, S.75.

Abb.15: Mansour Ciss, Afrocarte Globale, Wendl, 2013, S.202.

Abb.16: Mansour Ciss, Logo Laboratoire Deberlinisation, 2000, Wendl, 2013, S.202.

Abb.17: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 1 Afro-Schein, Berlin, 2013.

Abb.18: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 5 Afro-Schein der zweiten Serie, 2004.

Abb.19: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 50 Afro-Schein, Berlin, 2010.

Abb.20: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: 100 Afro-Schein der zweiten Serie, 2004.

Abb.21: Mansour Ciss Kanakassy und Baruch Gottlieb: Kinder Afro-Schein, Senegal, 2012.