

# Zurück auf Null? Die Differenzkategorie Migration ist und bleibt politisch!

Von Tim Wolfgarten, George Demir

Im Kontext von *Arts Education in Transition* wollen wir uns dem Semesterthema *home/migration* widmen. Dieses stellte zwischen Oktober 2017 und März 2018 den inhaltlichen Bezugsrahmen für zahlreiche Veranstaltungen am *Institut für Kunst & Kunsttheorie* der Universität zu Köln dar. Dabei soll der Fokus in diesem Beitrag – gegensätzlich zur Schwerpunktsetzung des vorliegenden Bandes – weniger auf gewandelte Praxen einer Ästhetischen Bildung oder Kunstpädagogik gerichtet sein, noch auf deren sich veränderndes Umfeld, das diese rahmt und genannte Wandlungsprozesse zum Teil entfacht. Vielmehr wollen wir den Blick auf das Beständige richten, wenn Migration für Bildungsanlässe thematisch aufgegriffen wird. Der Grund dafür – sowie für die programmatische Ausrichtung unseres Beitrags – ist der seit Sommer 2015 verstärkt empfundene Rückschritt, was den Umgang mit dem Thema Migration und der dadurch auch offenbaren Haltung betrifft. Sicherlich glauben wir diesbezüglich nicht an einen beständigen Fortschritt, jedoch vermissen wir in mancher Hinsicht für selbstverständlich empfundene Grundlagen einer migrationsgesellschaftlichen Erziehungswissenschaft, die ebenfalls in benachbarte Fächer sowie Disziplinen eine Ausstrahlung haben sollte, wenn migrationsbezogene Aspekte fokussiert werden; dies gilt auch für die Ästhetische Bildung und die Kunstpädagogik. Besonders ärgerlich und bedenklich ist es vor allem dann, wenn gerade auf das Thema Migration ausgerichtete Fachveranstaltungen zu Kunst und Bildung jene angesprochenen Grundlagen vermissen lassen und stattdessen teils diffamierende Etikettierungen unreflektiert in akademischen Kontexten getätigt werden. Mit diesem Beitrag wollen wir nicht nur darauf hinweisen, sondern zugleich auch bestehende Auffassungen zu dem Themenfeld erneut vergegenwärtigen.

Grundsätzlich verstehen wir Migration als ein gesellschaftliches und vor allem auch politisches Thema. Es ist nicht losgelöst von sozialen Machtstrukturen, Ausschlussmechanismen, diskriminierenden Praxen und einer ungleichen Chancen- sowie Ressourcenverteilung zu denken. Das wären dann auch die pädagogisch plausiblen Gründe, diese Differenzkategorie für Bildungskontexte zu akzentuieren. Weshalb sollte sonst darauf eingegangen werden?

Etwa aufgrund einer vermeintlich kulturellen Andersheit? Wohl eher nicht! Darauf bezugnehmende Fachliteratur ist ausgiebig auffindbar; seit mehreren Jahren ist sie fixer Bestandteil von erziehungswissenschaftlichen Einführungswerken (vgl. z.B. Krüger-Potratz 1994 später 2005; Diehm/Radtke 1999; Mecheril 2004 später Mecheril et al. 2010). Über sie wird darauf hingewiesen, dass die Betonung von Migration nur dann legitim erscheint, wenn über die soziale Differenzierung ebenfalls auch die soziale Ungleichheit thematisiert wird. Andernfalls sollte aufgrund der sozialen Verantwortung auf die schmerzhafteste Etikettierung mit ‚Anders‘ verzichtet werden; so Annedore Prengel bereits im Jahr 1989 (vgl. Prengel 2006: 13ff.).

Die Problematik von „Reden über Kultur und Schweigen über Struktur“ (Kalpaka 2005: 396 später 2015: 302), womit gemeint ist, dass relevante Unterschiede dethematisiert sowie unsichtbar gemacht werden, ist wohlbemerkt nicht nur in der Erziehungswissenschaft bekannt. Auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften sollte ein dahingehendes Bewusstsein spätestens seit der Gründung des *Centre for Contemporary Cultural Studies* oder der Etablierung der *Visual Culture Studies* vorhanden sein. So ist in diesem Kontext vor allem Stuart Hall über den Begriff des Spektakels (1997 später 2004) inzwischen in vielen Texten indirekt mitzulesen; auch in der folgenden Ausführung von Georges Didi-Huberman:

*„Die Völker wie die Menschen aus dem einfachen Volk sind der Gefahr ausgesetzt [exposés], zu verschwinden, weil sie im Schatten der vielfachen Zensur, der sie unterliegen, unterbelichtet sind [sous-exposés], oder aber, wenn auch mit gleichem Ergebnis, überbelichtet [sur-exposés] im grellen Licht des Spektakels, das um sie veranstaltet wird. Die Unterbelichtung beraubt uns schlicht und einfach der Mittel, um zu sehen, wovon die Rede sein könnte [...]. Die Überbelichtung ist jedoch kaum besser: zu viel Licht blendet. Völker und Menschen aus dem einfachen Volk, die im Übermaß mit stereotypen Bildern belichtet werden, sind ebenfalls der Gefahr ausgesetzt, zu verschwinden“ (Didi-Huberman 2017: 15f.).*

Dass jene grundlegende Klärung, unter welcher Prämisse die Thematisierung von Migration möglich bzw. erforderlich ist und wann darauf bewusst verzichtet werden sollte, in manchen Räumen zunehmend weniger Beachtung findet, motiviert uns zu dem zwar weniger innovativen, jedoch anscheinend wieder relevant gewordenen Beitrag. Dabei führt die Hervorhebung des Poli-

tischen im Kontext von Kunst sowie deren Vermittlung unweigerlich zu Jacques Rancière, wie auch zu Gilles Deleuze und Félix Guattari, konkret zum Konzept des künstlerischen Monuments sowie dessen politische Bedeutsamkeit:

*„Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat, sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern: das stets wiederkehrende Leiden der Menschen, der immer wieder aufflammende Protest, ihr immer wieder aufgenommener Kampf“ (Deleuze/Guattari 2000: 209, zit. n. Rancière 2009: 32).*

Das Beständige, das wir unterstreichen wollen, ist ebendieses Konzept des Monuments, welches auch zukünftig nicht an Bedeutung verlieren sollte. Selbst nach zahlreichen Wandlungsprozessen wie beispielsweise denen der Globalisierung oder Digitalisierung, bleibt das Thema Migration ein politisches und ist eng verknüpft mit dem Sehnen sowie Streben nach verbesserten Lebensbedingungen, sozialen Praxen und Gesellschaftsstrukturen. Es ist das Verständnis von Kunstwerken als Resultat und auch als Mittel engagierter Lebenskunstpraxen, die einerseits – als Resultat – sozialgesellschaftliche Strukturen, in denen sie entstehen, aufzeigen und andererseits – als Mittel – dazu dienen, in die Zukunft zu weisen sowie gesellschaftspolitischen Einfluss auf diese zu nehmen.

Werden migrationsgesellschaftliche Aspekte dann bewusst für Bildungsanlässe aufgegriffen und hervorgehoben, darf der politische und auch hoffnungsvolle Charakter eines Monuments nicht ausgeblendet werden. Es ist auf die Unterschiede einzugehen, die auch gesellschaftlich relevante Unterschiede ausmachen; und das sind keine kulturellen! Es gilt nicht das ‚Andere‘ zu feiern, wenn über Migration gesprochen wird. Ebenso gilt es nicht, über das Spektakel der Kulturen eine wie auch immer gestaltete Identitätsarbeit leisten zu wollen, in der die strukturelle Benachteiligung ausgeklammert wird; auch das ist in letzter Zeit – verstärkt seit dem Jahr 2015 – häufiger im Kontext vermeintlich empfundener Bildungsaufträge zu hören gewesen. Dazu ist anzumerken, dass Rassismuserfahrungen wesentlich mehr Einfluss auf die Identitätsbildung haben als die Bestandteile des morgendlichen Frühstückstücks; die Absurdität des Vergleichs ist sicherlich schwer zu leugnen. Vielmehr sollte der Bildungsauftrag darauf ausgerichtet sein, die Differenzkategorie Migration – um an Didi-Hubermans Formulierung anzuknüpfen – angemessener auszuleuchten, um das politische Streben unter gesellschaftlich ungleichen Verhältnissen sichtbar zu machen. Es handelt sich schließlich um eine sozial konstruierte Unterscheidung.

Anhand zweier künstlerischer Arbeiten über die inhaltlich das Semesterthema aufgegriffen wird und die formal an das anschließen, was zuvor entfaltet wurde, wollen wir dies aufzeigen. Mit der ersten Arbeit wird der Teilaspekt *home/* fokussiert sowie das Phänomen der Unterbelichtung; mit der zweiten Arbeit wird der Schwerpunkt auf den Teilaspekt *Immigration* sowie dem Phänomen der Überbelichtung gelegt.

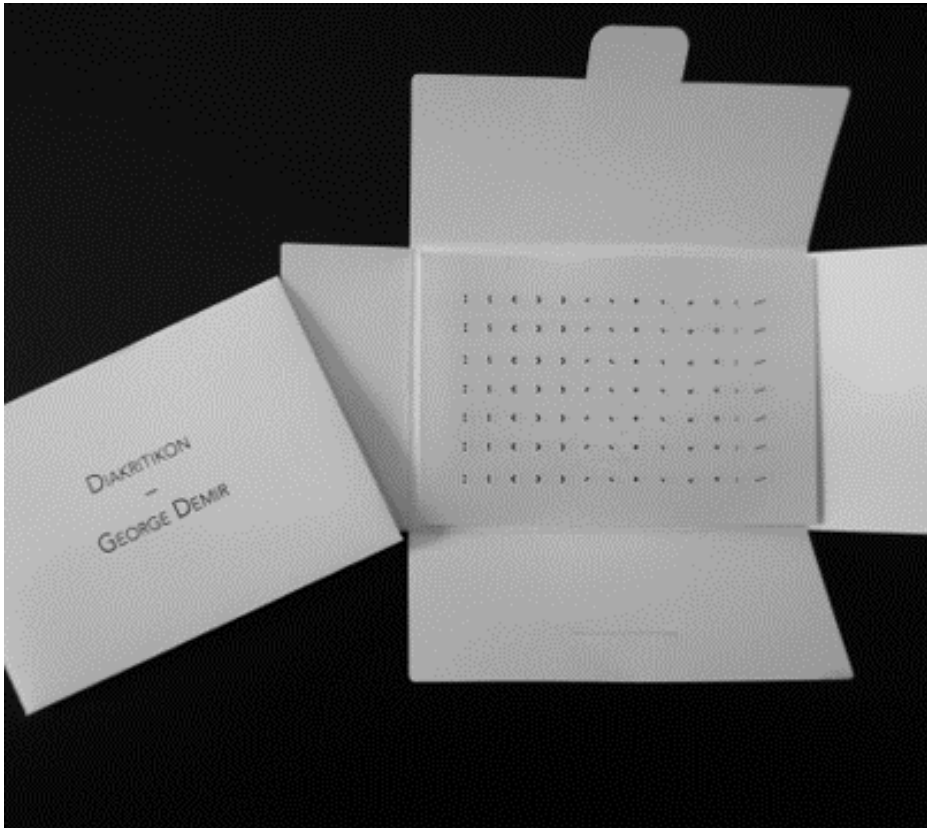


Abb. 1: George Demir, Diakritikon, Letraset, Atelier Transmedialer Raum der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2017.

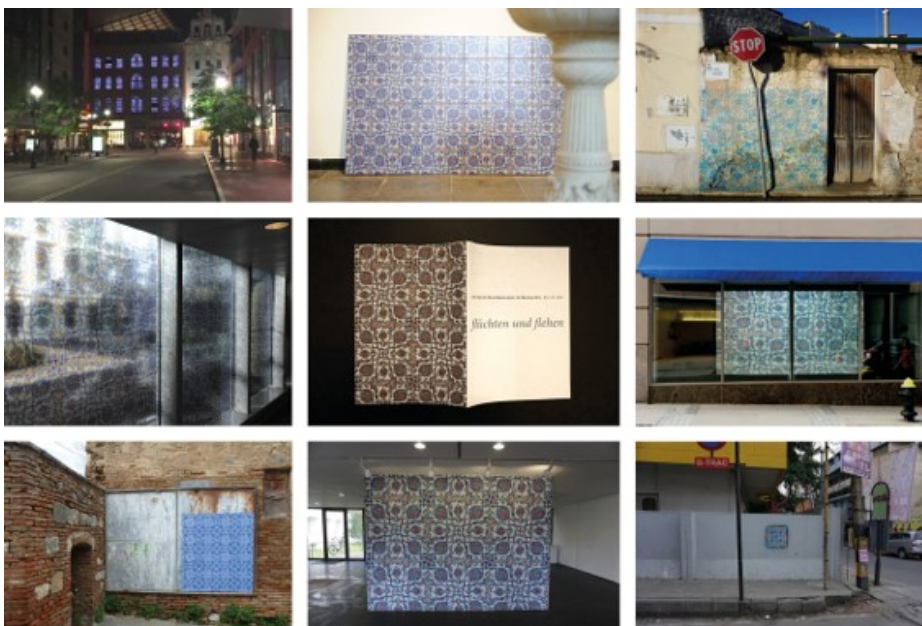


Abb. 2: George Demir, verschiedenen Arbeiten.

Die Arbeit *Diakritikon* besteht u.a. aus einem Letraset diakritischer Zeichen, die als Zusatz von Buchstaben auf eine bestimmte Aussprache oder Betonung verweisen. In einer ersten Auflage von 2.000 Exemplaren wurde das Set den Betrachter\*innen über eine Auslage angeboten. Dabei ermöglicht das spezielle Druckverfahren für den Trockentransfer, das von Rubbelbildern oder -tattoos bekannt sein dürfte, Buchstaben mit den diakritischen Zeichen zu ergänzen, deren nicht weniger wichtige Zusätze bislang missachtet wurden. Auf diese Weise wird der empfundene Missstand beleuchtet, dass vor allem in Identifikationsdokumenten einige Namen stets korrekt angeführt werden und andere wiederum nicht. Die Missachtung dieser kleinen, jedoch durchaus bedeutungstragenden Zeichen, die entweder gar nicht oder nur mit amtlichen Hürden verbunden eingetragen werden können, trägt wesentlich dazu bei, wer sich von staatlicher Seite aus gesellschaftlich zugehörig fühlen kann und wer nicht. Neben dem Aufzeigen dieser unterschiedlich wertschätzenden Anerkennung sowie der damit einhergehenden ausgrenzenden Praxis bietet das Set den betroffenen Personen aber auch die Möglichkeit, auf diese Ungerechtigkeit in einer subversiven, jedoch sehr simplen Art und Weise zu antworten. Anders als die Arbeit *Diakritikon*, mit der ein bislang zu wenig beleuchteter Aspekt staatlicher Ausgrenzung und gesellschaftlicher Zugehörigkeit in den Fokus gerückt wird, geht mit der multimedialen sowie ortsspezifisch wandelbaren Arbeit *Göçmenler* [türkisch: Migrierende, Wandernde] der Wunsch einher, das Spektakel, das um ‚Anderer‘ betrieben wird, zu beenden sowie der einseitigen Überbelichtung des Phänomens Migration entgegenzuwirken. Im gesellschaftspolitischen Diskurs wird Migration fast ausschließlich auf die nationalstaatliche Grenzüberschreitung von Menschen bezogen und thematisiert. Diese werden dabei nicht selten mit dem Label ‚problematisch‘ etikettiert und dienen oftmals als Kristallisationsfigur eines vermeintlichen Ausnahmezustands der nationalstaatlichen Ordnung, die wiederhergestellt werden muss. Die grenzüberschreitende Migration von beispielsweise Bildern, physischen oder auch gedanklichen Dingen, die mit der Wanderung von Menschen einhergeht oder auch unabhängig davon vorkommt, wird dabei kaum thematisiert; auch nicht die bereitwillige Akzeptanz, die einigen für nützlich oder bereichernd empfundenen Gütern entgegengebracht wird. Diese Widersprüchlichkeit in der Haltung zum Phänomen Migration, dass unter globalisierten sowie digitalisierten Bedingungen der Waren- und Informationsaustausch einerseits für selbstverständlich empfunden wird und die Anwesenheit von migrierten Menschen andererseits jedoch als aufsehenerregend sowie störend, wird über die Arbeit *Göçmenler* anhand „migrierender Bilder“ (vgl. Mitchell 2004) aufgegriffen, sichtbar gemacht und in Frage gestellt.

Den Ausgangspunkt der fortlaufenden Arbeit bildet ein Graffiti, das auf einer Straßenmauer in Istanbul zu sehen war und dessen Andeutung einer islamisch konnotierten Fliese bereits auf das Migrieren von Bildern verweist; in dem Fall auf die Migration eines floral-ornamentalen Musters aus einem vornehmlich sakralen Raum in jenen der urbanen Öffentlichkeit. Eine Fotografie dieses Motivs diente daraufhin als Grundlage für weitere Reproduktionen, über die das Ausgangsbild an unterschiedliche Orte und in verschiedene Räume gelangte. Auf diese Weise migrierte das Motiv bereits durch diverse Nationalstaaten und war zudem in künstlerischen, ökonomischen und auch politischen Kontexten sichtbar. Neben den bereits angesprochenen geografischen und institutionellen Grenzen passierte es auch symbolische, wie z.B. die des Glaubens. So war der christlich-sakrale Raum der Trinitatiskirche in Köln der erste Ausstellungsort der Arbeit. Bis heute ist die Migration des Motivs nicht zum Ende gekommen und wird fortgeführt. Das Bild wird sich weiter in unterschiedlichste Räume einfügen, darin sichtbar werden und mit der vorherrschenden Annahme brechen, Migration wäre ein Phänomen, das ausschließlich Menschen betreffe.

## Literatur

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2000): Was ist Philosophie? Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges (2017): Die Namenlosen zwischen Licht und Schatten. Paderborn: Wilhelm Fink.

Diehm, Isabell/Radtke, Frank-Olaf (1999): Erziehung und Migration. Eine Einführung. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer.

Hall, Stuart (2004): Das Spektakel des ‚Anderen‘. In: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hrsg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens. Hamburg: Argument, S. 108-166. Zuvor auf Englisch in: Ders. (Hrsg.) (1997): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices: London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 223-279.

Kalpaka, Annita (2015): Pädagogische Professionalität in der Kulturalisierungsfalle – Über den Umgang mit ‚Kultur‘ in Verhältnissen von Differenz und Dominanz. In: Leiprecht, Rudolf/Steinbach, Anja (Hrsg.): Schule in der Migrationsgesellschaft. Ein Handbuch [Bd. 2: Sprache – Rassismus – Professionalität], Schwalbach/Ts.: Debus Pädagogik, S. 289-Zuvor in: Leiprecht, Ru-

- dolf/Kerber, Anne (Hrsg.) (2005): Schule in der Einwanderungsgesellschaft. Schwalbach/Ts.: Wochenschau, S. 387-405.
- Krüger-Potratz, Marianne (1994): Interkulturelle Erziehung (=Einführung in interkulturelle Studien) Hagen: Fernuniversität – Gesamthochschule – in Hagen.
- Krüger-Potratz, Marianne (2005): Interkulturelle Bildung. Eine Einführung. Münster/New York/München/Berlin: Waxmann.
- Mecheril, Paul (2004): Einführung in die Migrationspädagogik. Weinheim/Basel: Beltz.
- Mecheril, Paul/Castro Varela, María do Mar et al. (2010): Migrationspädagogik. Weinheim/ Basel: Beltz.
- Mitchell, William J. T. (2004): Migrating images – Totemism, Fetishism, Idolatry. In: Stegmann, Peter/Seel, Peter C. (Hrsg.): Migrating images. Producing, reading, transporting, translating. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, S. 14-24.
- Prenzel, Annedore (2006): Pädagogik der Vielfalt. Verschiedenheit und Gleichberechtigung in Interkultureller, Feministischer und Integrativer Pädagogik. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rancière, Jacques (2009): Bild, Beziehung, Handlung: Fragen zu den Politiken der Kunst. In: Ott, Michaela/Strauß, Harald (Hrsg.): Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst. Hamburg: Textem, S. 28-46.

## Abbildungen

Abb. 1: George Demir, *Diakritikon*, Letraset, Atelier Transmedialer Raum der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2017.

Abb. 2: George Demir, *Göçmenler*, LED-Animation, Emerson Paramount Center, Boston 2017 | Keramikfliesen, Trinitatiskirche, Köln 2014 | Graffiti, öffentlicher Raum, San Sperate 2017 | Foliendruck, Vertretung des Landes Nordrhein-Westfalen bei der Europäischen Union, Brüssel 2015 | Umschlag des Journals der Kunsthochschule für Medien Köln, Köln 2016 | Projektion, Emerson Urban Arts: Media Art Gallery, Boston 2017 | Posterdruck, öffentlicher Raum, Montepulciano 2014 | Fototapete, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig 2016 | Graffiti, Fassade, ShanthiRoad, Bangaluru 2017.

---

# Zurück auf Null? Die Differenzkategorie Migration ist und bleibt politisch!

Von Tim Wolfgarten, George Demir

Im November 1995 lief zum ersten Mal der Song „Ich find dich scheiße“ von der Girl-Band *Tic Tac Toe* im deutschsprachigen Fernsehen. Gewiss handelte es sich um eine kommerzielle Produktion. Doch es waren drei junge afrodeutsche Frauen zu sehen, die in ihren Rap-Lyrics explizit Themen wie Sexualität, Safersex, Beziehung, Drogen, Sexarbeit, sexistische Rollenbilder oder auch sexuellen Missbrauch von Kindern ausbuchstabierten und musikalisch auf die Bildschirme transportierten.<sup>1</sup> Mit über fünf Millionen verkauften Platten waren sie als *Tic Tac Toe* eine der erfolgreichsten deutschsprachigen Musikgruppen der 1990er Jahre. Als ich, damals gerade mal neun Jahre alt, das Musikvideo zum ersten Mal auf dem Musiksender sah, war ich überwältigt. Zum ersten Mal sah ich junge afrodeutsche Frauen im Fernsehen, die cool und frech waren und über sexistische Schönheitsideale rappten. Für mich als Neunjährige war das eine kleine Revolution in meiner Lebensrealität. Denn obwohl ihr Schwarzsein und ihre damit verbundenen Rassismuserfahrungen kaum thematisiert wurden, war mein erster Gedanken, als ich das Musikvideo sah: „Uau! Die sehen ja so aus wie ich!“. Das machte mich irgendwie auch stolz. Es war jedenfalls ungewöhnlich, junge afrodeutsche Frauen erfolgreich im deutschen Kommerzfernsehen zu erleben. Solche Bilder waren in den 1990ern eine Selten-

heit.

Und auch nach 25 Jahren, also ca. eine Generation später, sind positive Referenzen für Schwarze Kinder und Jugendliche in einer weißen Mehrheitsgesellschaft<sup>2</sup> weiterhin selten. Es fehlt an affirmativer Sichtbarkeit, an visuellen Repräsentationen Schwarzer Held\*innen und Vorbilder – und dies nicht nur in der Popkultur.

Besonders im Zusammenhang mit Sexualität und der Darstellungen nicht-weißer Personen gibt es nur sehr wenige medial präsente Bilder, die eine rassismuskritische und zugleich ermächtigende Position artikulieren. Für Schwarze Kinder und Jugendliche bedeutet dies ein Mangel an positiven Referenzen für ihre (sexuelle) Entwicklung und ihr Selbstverständnis (vgl. Dalhoff/Eder 2016; Hill Collins 2004: 35).

Während Formen der ermächtigenden Repräsentation selten sind, finden sich andererseits sowohl in medialen Bildern als auch in öffentlichen Diskursen rassistisch-sexistische Präsentationen Schwarzer Menschen. Ich werde später genauer darauf eingehen, wieso ich den ersten Fall als Repräsentation, den zweiten jedoch als Präsentation bezeichne.

Zuvor möchte ich aufzuzeigen, inwiefern das herrschende Bild Schwarzer Körper auf eine lange Tradition der Rassifizierung gründet, und sich als Erbe des historischen Kolonialismus liest. Mit einem kurzen geschichtlichen Abriss möchte ich verdeutlichen, wie die Gewalt kolonialer Rassifizierung von Sexualität sich in den Vorstellungen und Mechanismen rassistischer Präsentationen Schwarzer Menschen bis in unsere Gegenwart fortsetzt und somit auf subtile Weise kolonialisierende Praktiken aufrechterhält. Dabei werde ich versuchen, auch auf geschlechterspezifische Unterschiede einzugehen.

Auch wenn ich mich hier auf die Geschichte und den spezifischen Kontext von Schwarzen Menschen<sup>3</sup> beschränke, besteht die Absicht dennoch darin, die Notwendigkeit dekolonialer und rassismuskritischer Strategien als solche hervorzuheben, um diese mit Ansätzen einer emanzipatorischen Sexualpädagogik in Verbindung zu setzen.

Im zweiten Teil meines Artikels möchte ich anhand eines konkreten Projekts veranschaulichen, wie eine dekoloniale und rassismuskritische Erweiterung der Sexualpädagogik aussehen könnte. Entlang künstlerischer Arbeiten, die 2019 im Rahmen der Ausstellung *Black Excellence* entstanden sind, zeige ich auf, wie der Anspruch sexualpädagogischen Empowerments zugleich als eine dekoloniale Intervention verstanden werden kann. Dabei soll beleuchtet werden, wie die beteiligten jungen Künstler\*innen in ihren vielfältigen Arbeiten darum bemüht waren, bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen aufzudecken, zu reflektieren und dabei einer selbstermächtigenden Narration Nachdruck zu verleihen.

## Koloniale Beherrschung des Schwarzen Körpers

Eine zentrale Grundlage für die Legitimation kolonialer Herrschaftsregime, Sklaverei und dem damit einhergehenden Rassismus als gewaltvolles System, ausgeübt durch weiße Menschen gegenüber Schwarzen Menschen, bestand darin, die Sexualität der Betroffenen zu rassifizieren (vgl. Salo/Dineo Gqola 2006: 1f.). Die Sexualität Schwarzer Menschen wurde weitgehend dehumanisiert, als wild, animalisch und im Weiteren als promiskuitiv dargestellt.

In ihrem Buch „Black Sexual Politics“ beschreibt Patricia Hill Collins dieses Vorgehen des Kolonialismus als eine strategische Installation von Machtverhältnissen:

*„(...)’white fear of Black sexuality’ has been a basic ingredient of racism. For example, colonial regimes routinely manipulated ideas about sexuality in order to maintain unjust power relations.“ (Hill Collins 2004: 87)*

Um verstehen zu können, wieso die rassifizierende Imagination Schwarzer Sexualität eine derart gewichtige Rolle in der Installation von Machtverhältnissen spielte und heute noch spielt, gilt es vor Augen zu führen, dass der Kolonialismus nicht nur die Besetzung geographischer Territorien und die Ausbeutung von Rohstoffen bedeutete, sondern oder vielleicht insbesondere die Kolonialisierung, also die Inbesitznahme und Ausbeutung des Schwarzen Körpers bezweckte. Es ist der Wunsch nach einer Beherrschung und Vermarktung des Schwarzen Körpers, der sich bis heute fortsetzt, sich verlagert und sich in neuen und subtileren Formen manifestiert. Somit handelt es sich hierbei nicht nur um ein Erbe kolonialer Strukturen, sondern vielmehr um eine Konti-

nuität kolonialer Mechanismen. Deswegen bevorzuge ich es, nicht von post-, sondern von *dekolonialen* Strategien zu sprechen. Die Kontinuität kolonialer Motive besteht nicht nur darin, dass der Körper Schwarzer Menschen als eine animalische und besonders belastbare (Arbeits-)Kraft gesehen wird, sondern dass dabei die Sexualität, Lust, Liebe und Begehren rassistisch verzerrt und abgewertet wird. In dieser kolonialen Imagination bleibt die Sexualität Schwarzer Menschen brachial, animalisch und somit der (romantischen) Liebe und des erotischen Begehrens unfähig. Dass die romantische Liebe unter Schwarzen Menschen medial unterrepräsentiert ist, hängt auch mit der Vorstellung zusammen, dass es hier eben nichts zu repräsentieren gäbe (vgl. Kilomba 2019; El-Maavi/dos Santos Pinto 2019: 117f.). An dieser Stelle soll Hill Collins Analyse unterstrichen werden, die deutlich auf den Punkt gebracht hat, dass die sexuelle Präsentation oder eben auch das Fehlen einer Repräsentation nicht getrennt von politischen Prozessen gedacht werden kann:

*„Sexuality is not simply a biological function; rather, it is a system of ideas and social practices that is deeply implicated in (...) social inequalities. (...) Sexual politics can be defined as a set of ideas and social practices shaped by gender, race, and sexuality that frame all men and women (...).“ (Hill Collins 2004: 6)*

Gewiss gab und gibt es in der Kontinuität kolonialer Praktiken geschlechtsspezifische Unterschiede. Obgleich die Körper Schwarzer Frauen und Männer beide gleichermaßen durch den transatlantischen Sklavenhandel zu Verkaufsware objektiviert und dabei als potente Arbeitskräfte und hypersexuelle Wesen präsentiert wurden, gab es geschlechtliche Unterschiede in der Weise der hypersexualisierten Konstituierung.

Der Körper Schwarzer Frauen wurde in einem größeren Ausmaß sexualisiert, was auf patriarchale Vorstellungen von Frau-Sein bzw. Weiblichkeit und der damit verknüpften Idee der sexuellen Verfügbarkeit zurückzuführen ist (vgl. Hill Collins 2004: 30). Serena Dankwa und Kolleginnen schreiben dazu:

*„Für Schwarze Frauen bedeutet das Ringen mit Sexualität, einen Raum der Anerkennung zu finden zwischen einer übermäßigen Sichtbarkeit als ‚Hure‘ (...) und einer Unsichtbarmachung aufgrund einer ‚Politik des Anstandes‘ (...).“ (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 155)*

Historisch gesehen wurde Schwarzen Frauen somit zwei in sich durchaus widersprüchliche Zuschreibungen angelastet: Zum einen wurden ihre Körper als hypersexuell promiskuitiv taxiert und somit für sexualisierte Übergriffe frei zugänglich. Zum anderen hatten sie die Aufgabe neue Arbeitskraft zu gebären und als asexuelle Hausangestellte zu dienen (vgl. Hill Collins 2004: 31; hooks 1981; Kilomba 2010: 82f.), wobei ich hier vor allem auf die erste Zuschreibung näher eingehen möchte. Die rassistische Konstruktion des hypersexuellen Schwarzen weiblichen Körpers mündete in dem Mythos, es sei unmöglich eine Schwarze Frau zu vergewaltigen, da sie ohnehin animalisch promiskuitiv sei. Damit wurde die sexuelle Ausbeutung versklavter Schwarzer Frauen durch deren weiße Besitzer legitimiert und die ausgeübte Gewalttat verschleiert (vgl. Hill Collins 2004: 101). Ohne die Brutalitäten von damals verharmlosen zu wollen, lässt sich feststellen, dass sich diese rassistisch-koloniale Vorstellung in gewisser Weise bis heute fortsetzt, indem Schwarze Frauen weiterhin als hypersexuell und damit sexuell ausbeutbar gelten (vgl. Hill Collins 2004: 29f.; Dankwa u.a. 2019).

Aktuelle Forschungen, wie sie etwa im Sammelband *Racial Profiling* (2019) erschienen sind, zeigen, dass sexualisierte Blicke und Übergriffe, die Schwarze Frauen als verfügbare „sexotische“ Objekte degradieren, im gegenwärtigen deutschsprachigen Kontext eine Alltagsrealität darstellen (vgl. Dankwa/Ammann u.a. 2019: 157). Das folgende Zitat stammt aus einer Gesprächsrunde unter Schwarzen Frauen in der Schweiz. Die Gesprächsteilnehmerin Maureen beschreibt aus ihrer eigenen Erfahrung, welche strukturelle Gewalt durch die Sexualisierung Schwarzer Körper ausgeübt wird und zeigt dabei auf, wie diese eng an Körpernormen bzw. Schönheitsvorstellungen gekoppelt ist:

*„Sogar wenn ich verschwitzt vom Training heimkam, wurde ich angequatscht und gefragt, wie viel ich koste. Meine Wirkung auf gewisse Männer, beziehungsweise die unangenehme Aufmerksamkeit, die ich als junge Frau erlebte, überforderte mich und machte mir Angst. Wenn ich als Jugendliche mit meiner Mutter im Bus war, sagte sie Sachen wie: ‚Jetzt schauen dich wieder alle an‘, oder ‚Binde deine Haare zusammen, das sieht sonst so nuttig aus‘. Auch mein Vater wollte mich vor Übergriffen bewahren und sagte mir, wie ich mich anziehen solle. Männer verhandelten vor mir mit meinem Vater, wieviel er für mich bekommen sollte – das war mir so peinlich. Mein auffälliges exotisches Aussehen, mein Frausein erlebte ich als bedrohlich und problematisch. Ich weiss, dass das dazu beigetragen hat, warum ich mir so ein Schutzpanzer angefressen habe und heute stark übergewichtig bin. Für meinen Körper und für*

*meine Gesundheit möchte ich dieses Gewicht nicht, aber es ist einfach ein Schutz. Männer lassen mich in Ruhe. Gleichzeitig habe ich das Gefühl, wer mich so liebt, wie ich jetzt aussehe, liebt mich für meine Persönlichkeit und nicht für mein Äusseres.“ (El-Maawi/dos Santos Pinto 2019: 131f.)*

Ähnlich wie bei Schwarzen Frauen wurde auch der Körper Schwarzer Männer seit Anfängen der Kolonialgeschichte als hypersexuell markiert. Doch im Gegensatz zu Schwarzen Frauen wurden Schwarze Männer und deren Sexualität als besonders potent, gefährlich und zugleich – weil eben animalisch – als überaus promiskuitiv konstruiert, welche es gewaltvoll zu kontrollieren galt (vgl. Hill Collins 2004: 31). Die besonders in den US-amerikanischen Südstaaten verbreiteten Lynchmorde an Schwarzen Männer waren bis in die 1950er Jahre fast immer mit Kastrations-Ritualen verbunden. Die Ermordung Schwarzer Männer und die gleichzeitige Obsession mit ihren Geschlechtsorganen spiegelt die Verbindung zwischen rassistischer und sexualisierter Gewalt wider (vgl. Kilomba 2010: 81). Grada Kilomba beschreibt dies folgendermaßen: „Lynching was a powerful form of humiliating Black men and discrediting their patriarchal status and their masculinity in a society ruled by *white* males.“ (Kilomba 2010: 81) Nicht zuletzt diente das patriarchale Bild der unberührten Reinheit der bürgerlichen weißen Frau dazu, den Mythos des promiskuitiven Schwarzen Mann als Vergewaltiger zu reproduzieren (vgl. Dankwa u.a. 2019: 155). Indem man vorgab, die Schwarze Frau gelte es vor dem Schwarzen Mann zu beschützen bzw. zu retten, sollte auch die Unterbindung der (romantischen) Beziehung zwischen Schwarzen Menschen legitimiert werden (vgl. dazu Spivak 1994: 92). Besonders die öffentliche Debatte rund um die Ereignisse der Silvesternacht in Köln im Jahre 2015, um nur ein aktuelles Beispiel zu nennen, haben gezeigt, wie tief dieser koloniale Stereotyp des nicht-weißen Mannes als sexuell übergriffig, gewaltbereit und damit als potentieller Vergewaltiger verankert ist, während andere Täter (weiße mehrheitsdeutsche Männer) im Schatten bleiben. Die Diskursfigur des sexuell übergriffigen Schwarzen Mannes, der weiße Frauen bedroht, aktiviert einmal mehr die koloniale Rhetorik, wodurch sexistische Gewalt als gesamtgesellschaftliches Problem perfide verschleiert und medial rassistisch inszeniert wird (vgl. Messerschmidt 2016; Lutz/Kulaçatan 2016; Sanyal 2016).<sup>4</sup>

## Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren

Vor diesem Hintergrund wird die enge Verwobenheit kolonialer Mechanismen und die Beherrschung intimer Lebensbereiche deutlich. Mit der rein administrativ-politischen Dekolonisation, also der Abschaffung der Sklaverei und kolonialer Verwaltungen, wurden rassistische Vorstellungen keineswegs überwunden, sondern lediglich den neuen Herrschaftsbedingungen angepasst (vgl. Grosfoguel 2010: 318). Die Kolonialität der Macht manifestiert sich als eine Verquickung multipler, heterogener, globaler Hierarchien von politischen, ökonomischen, sprachlichen, epistemischen, rassistischen und sexuellen Formen der Dominanz und Ausbeutung (vgl. ebd.: 316). Damit konnte sich die Kolonialisierung des Selbstwertgefühls, der Identität(en) und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren fortsetzen (vgl. Lugones 2010: 745).

Hierbei wird die Notwendigkeit der Dekolonisierung von Sexualität deutlich. Dekolonisierung meint hier den Prozess der Dekonstruktion kolonialer Muster, womit, in Anlehnung an Jaques Derrida, nicht nur eine Destruktion, sondern die Erfindung und somit Transformation in etwas ganz Neues intendiert wird (vgl. Derrida 2007). Frantz Fanon verweist in seinem Werk „Black Skin White Mask“ ausführlich darauf, dass die Dekonstruktion nicht eine Nachahmung bezweckt (vgl. Fanon 1981: 266). Vielmehr konzentriert sich das Vorhaben der Dekonstruktion auf das ‚davor-noch-nie-dagewesene‘ Unvorhergesehene (vgl. Derrida 2007: 22-29).

Doch was bedeutet die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren? Und wie zeichnet sich eine konkrete Handlungspraxis aus?

Audre Lorde beschreibt in ihrem Essay „The master’s tools will never dismantle the master’s house“ die Notwendigkeit der Entwicklung vielfältiger Widerstandsstrategien, die sich gegen diskriminierende Muster richten, welche eine sogenannte „mythische Norm“ (Lorde 2007: 116) festschreiben, hegemoniale Wissensansprüche aufrechterhalten und zu legitimieren versuchen (vgl. ebd.).<sup>5</sup>

In diesem Zusammenhang erscheint es wichtig, die Begriffe Präsentation und Repräsentation zu differenzieren: Präsentation meint in diesem Kontext, dass rassistische Darstellungen, wie Edward Said in seinem Klassiker „Orientalismus“ analysierte, als

Imagination operieren, und dabei reale Bezugspunkte (bewusst) ausblenden (vgl. Said 1978). Solche rein auf Vorstellung basierende Darstellungen zielen auf die Unterdrückung jener ab, die sie zu präsentieren vorgeben. Damit werden Bilder und Diskurse geschaffen, die gewaltvoll in die Lebensrealität der Betroffenen eingreifen.

Mit Repräsentation, derer ein emanzipatorischer Anspruch zugrunde liegt, beziehe ich mich auf Spivaks Analyse, welche sie in „Can the Subaltern speak?“ gegen Deleuze und Foucault ausformuliert (vgl. Spivak 1994: 67). Darin verweist sie auf die Aufgabe, als Intellektuelle, Künstler\*innen, Kulturschaffende, Pädagog\*innen etc., Position für jene zu ergreifen, die nicht gehört werden und damit nicht in der Lage sind zu sprechen. Dies bedeutet nicht, im Namen der Subalternen zu sprechen, sondern Herrschaftsstrukturen zu benennen, welche subalterne ihre Lebensrealitäten gewaltvoll durchziehen. Repräsentation meint Betroffene zu stärken, Räume und Möglichkeiten (des Sprechens und Gehört-Werdens) zu schaffen, damit sie selbstermächtigende Widerstandsstrategien entwickeln können. Letztlich zielt emanzipatorische Repräsentation darauf ab, Betroffene zu ermächtigen, für sich selbst zu sprechen, sich selbst zu repräsentieren. Es wird etwas in einer diskursiven, künstlerischen, pädagogischen etc. Form re-präsentiert, das die realen Probleme der Subalterne und ihr Begehren nach selbstbestimmten Leben von der Peripherie in das Zentrum rückt.

An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die eingangs beschriebene Musikgruppe *Tic Tac Toe* zu sprechen kommen und auf das emanzipatorische Potential, welches sich in ihrer Repräsentation auf die Dekolonisierung von Sexualität, Lust und Begehren ausgedrückt hat. Auch wenn Rassismus in ihren Musiktexen kaum thematisiert wurde, war es doch eine unmissverständliche Botschaft, die sie in ihrer kurzen aber doch steilen Musikkarriere vermittelten. Es waren Schwarze Frauen, die nicht hypersexualisiert dargestellt wurden, sondern *tough*, frech und cool über sexuell konnotierte Themen rappten und mit ihrer Performance und Rhetorik vorherrschende sexistisch-rassistische Vorstellungen kritisierten.<sup>6</sup> Dies war, auch wenn sie sich im Rahmen des kommerziellen Fernsehens bewegten, eine Widerstandsstrategie. Für den deutschsprachigen Kontext war das etwas Neues, eine Transformation, welche eine Generation junger Schwarzer Frauen ermächtigte, und in ihrem Selbstverständnis als Schwarze Subjekte bestärkte.

Als ein weiteres – und in seinem Anspruch politischeres – Beispiel emanzipatorischer Repräsentation, stelle ich im zweiten Teil dieses Beitrages die künstlerischen Arbeiten der Ausstellung *Black Excellence* vor. Doch davor möchte ich in einer theoretischen Ausführung kurz zusammenfassen, was unter einer *Dekolonisierung der Sozialpädagogik* verstanden werden könnte.

## Dekolonisierung der Sexualpädagogik

Die Allgegenwärtigkeit sexualisierter Schwarzer Körper in Alltagsbildern (vgl. Hill Collins 2004: 35) und die damit verbundene Kontinuität einer kolonialen Präsentation rassistisch markierter Schwarzer Menschen zeigt die Wichtigkeit, sexualpädagogische Zugänge um dekoloniale Perspektiven zu erweitern und eine Sensibilisierung für die Anliegen der Betroffenen voran zu stellen.

In der sexualpädagogischen Bildungsarbeit mit jungen Menschen, insbesondere mit rassismuserfahrenen Kindern und Jugendlichen, besteht der enorme Bedarf nach rassismuskritischen Zugängen, die mit kolonialen Rhetoriken brechen. Gleichzeitig bestärkt die Sichtbarmachung und Förderung Schwarzer Subjektpositionen das Potential, Diskriminierungsmechanismen auf selbstermächtigende Weise zu überwinden. Denn die Kontinuität der kolonialen Beherrschung Schwarzer Körper beschränkt sich, wie ich in diesem Beitrag zu zeigen versucht habe, nicht nur auf die Sexualität im engeren Sinne, sondern umfasst auch Vorstellungen von Körpernormen, Schönheit, Liebe, Lust, Begehren und Selbstwertgefühle, die von rassistischen Projektionen geprägt sind.

Doch bei genauer Betrachtung sexualpädagogischer Materialien wird ersichtlich, dass sich diese unverändert vor allem an eine weiße Mehrheitsgesellschaft richten (vgl. Auma i.E.). Das bedeutet, dass die Vielfältigkeit der sexuellen Lern- und Handlungsfähigkeit rassismuserfahrener Menschen in ihrer Eigenständigkeit nicht ernst- und wahrgenommen und damit zugleich ihre rassistischen Diskriminierungsrealitäten völlig ausgeblendet werden (vgl. ebd.). Um diesen Mangel zu überwinden, müssen die Netzwerke, Aktions- und Wissensformen Schwarzer Menschen innerhalb sexualpädagogischer Diskurse vermehrt sichtbar gemacht und in der Erarbeitung von Materialien konzeptuell eingebunden werden. Es braucht repräsentative Bilder Schwarzer Menschen im Zusammenhang mit Sexualität, Liebe, Lust und Begehren, die sich jenseits rassistischer Blicke verorten, um einerseits koloniale

Narrationen zu dekonstruieren und andererseits selbst als positive Referenzen dienen zu können.

Dabei spielt eine kritische Diversitätsperspektive eine bedeutsame Rolle und sollte in sexualpädagogischen Materialien verstärkt zur Anwendung kommen. Unter einem kritischen Diversitätsansatz verstehe ich den Versuch, Hierarchien, soziale Ungleichheit und Ausschlüsse sowie Ausbeutung entlang von Differenzlinien nicht nur in ihrer alltäglichen Form aufzudecken, sondern auch in ihrer strukturellen Dimension zu erfassen. Der Diversitätsbegriff meint also weder eine „bunte Wohlfühl-Vielfalt für alle“ (Eggers 2015: 259), noch soll er als Harmonisierungspolitik verkannt werden, da dies zu einer Entpolitisierung der gesellschafts- und herrschaftskritischen Ausrichtung von Diversität führt (vgl. Eggers 2015: 260).

Es gilt daher, in sexualpädagogischen Diskursen die herrschenden, normierten Bilder und Bildpolitiken zu durchbrechen und die verschiedenen Lebensrealitäten in ihren spezifischen Problemstellungen miteinzubeziehen, d.h. durch diskriminierungserfahrene Perspektiven zu erweitern.

In der Praxis bedeute dies für Schwarze Kinder und Jugendliche Möglichkeitsräume zu schaffen und zu öffnen. So können Differenz- sowie Ungleichverhältnisse, die ihre Lebensrealitäten in einer weißen Mehrheitsgesellschaft strukturell prägen und formen, selbstermächtigend in Frage gestellt und eigene Strategien und Repräsentationen gefunden werden. Sexualpädagogisches Empowerment in einer Gruppe rassismuserfahrener Jugendlichen zeigt sich darin, dass die Lebensrealität der Jugendlichen auf einer visuellen als auch narrativen Ebene in die pädagogische Arbeit eingewebt wird. Dies geschieht ohne die Diskriminierung auf besondere Weise zu dramatisieren, dafür aber die Jugendlichen selbst als Expert\*innen im Umgang mit rassistischen Erfahrungen zu adressieren. In einer gemischten Gruppe bedeutet ein rassismuskritischer Zugang beispielsweise auch rassismuserfahrenes Wissen in die sexualpädagogische Arbeit einfließen zu lassen und bewusst als solches zu thematisieren und anzuerkennen. Wichtig ist dabei natürlich, dass von Rassismus betroffene Personen dabei nicht exponiert werden.

An diesem Punkt möchte ich nun im zweiten Teil des Beitrages die Ausstellung *Black Excellence* und die in jenem Rahmen entstandenen künstlerischen Arbeiten als Beispiele für solch eine dekoloniale sexualpädagogische Praxis vorstellen.

## Strategien sich jenseits rassistischer Blicke zu verorten: Die Ausstellung *Black Excellence* und ihre künstlerischen Interventionen

Die Kunstaussstellung *Black Excellence* entstand im Rahmen des Projekts *Imagining Desires* in Kooperation mit der *Schwarzen Frauen Community Wien (SFC)*<sup>7</sup> und deren Jugendgruppe dem *Jugendcorner*<sup>8</sup> und fand im März 2019 in der Galerie *WE DEY x Space* statt.

Die Ausstellung war das Ergebnis eines Prozesses, der ein halbes Jahr davor begonnen hatte: Elf interessierte Jugendliche der Gruppe im Alter von 15 bis 18 Jahren hatten sich gemeldet, um in einem außerschulischen Setting an dem Kunstprojekt zu partizipieren. Eine möglichst gleichberechtigte Partizipation der beteiligten Community-Partner\*innen war ein zentrales Anliegen. Die inhaltliche Idee bestand darin, Vorstellungen von Sexualität, Lust, Begehren, Intimität, Beziehungen und begehrenswerten Körpern aus einer nicht-weißen Perspektive zu beleuchten. Anhand einer repräsentationskritischen Analyse von Alltagsbildern sollten visuelle Strategien der Anerkennung Schwarzer Subjektpositionen erarbeitet und dabei die intersektionale Verbindung zwischen sexuellem Begehren und Rassismuskritik aufgezeigt werden. Nana-Gyan Ackwonu und ich durften das Projekt als Kurator\*innen begleiten.<sup>9</sup>

Gemeinsam mit den Jugendlichen, also den jungen Künstler\*innen, erforschten wir zunächst bestehende Alltagsbilder rassifizierter und sexualisierter Darstellungen Schwarzer Menschen und reflektierten über die Erfahrungen, welche die Jugendlichen mit solchen Darstellungen machen. In einem zweiten Schritt unterstützen wir die Jugendlichen bei der Suche und Erarbeitung künstlerischer Artikulationen und Interventionen, um ihren Reflexionen Ausdruck verleihen zu können. Wir begleiteten den Prozess über ein halbes Jahr hinweg bis zur Entstehung einer öffentlichen Ausstellung.



Dabei bestand der Anspruch stets darin, den jungen Künstler\*innen mit ihren Anliegen und Wünschen die Möglichkeit zur Mitbestimmung sowie die (partielle) Entscheidungsmacht über die Gestaltung der Ausstellung zu geben.<sup>10</sup> Um nicht einer defizitorientierten Haltung zu verfallen, wurde der Fokus auf Lust, Begehren, Selbstliebe und Schönheitsnormen ins Zentrum gerückt und in der Arbeit mit den jungen Künstler\*innen gefördert. Dabei war das Anliegen, die Kolonialisierung Schwarzer Menschen, ihres Selbstwertgefühls, Identität(en), und somit auch der Vorstellungen von Sexualität, Lust und Begehren selbstermächtigend in Frage zu stellen.

Die künstlerischen Arbeiten umfassten bildnerische Arbeiten, Poetry Performances, Videos, eine Fotoserie sowie einen Song. Bei der Eröffnung der Ausstellung wurden die Arbeiten durch die Künstler\*innen vorgestellt und kontextualisiert, die Poems sowie der Song wurden in Live Performances inszeniert.<sup>11</sup>

Im Folgenden werden die künstlerischen Arbeiten mit den Werkbeschreibungen der Künstler\*innen präsentiert. Trotz der Vielfältigkeit im Ausdruck war bei allen eine Vorstellung von Liebe, Lust und Begehren jenseits rassistischer Zuschreibungen zu verorten und die Arbeiten entwickelten eine Wirkmacht, die einen emanzipatorischen Prozess bei den jungen Künstler\*innen förderte und auch das Publikum dazu aufrief, seine eigenen Bilder und Vorstellungen zu hinterfragen.

Ich möchte meine Ausführungen beenden, ohne die künstlerischen Arbeiten zu analysieren, sondern indem ich das Wort den Künstler\*innen übergebe.<sup>12</sup>

## Die künstlerischen Arbeiten

## BLACK HAIR – WHITE FRAMED.

*Sera Ahamefule*

*Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen. Größe: 55 cm x 45 cm.*

„HAARE sind ein sehr wichtiges Thema im Leben von Schwarzen Mädchen und Frauen, vor allem, wenn sie in einer hauptsächlich weiß dominierten Gesellschaft leben.

Schwarze Haare werden mit dem Glätteisen oder chemisch geglättet, falsche, glatte Haare eingeflochten oder angeschweißt, das eigene Krausehaar verbergend, dem Haar weißer Frauen angepasst.

HAARE sind ein Thema der Sehnsucht und ein Thema des Widerstands auf der Suche nach der eigenen Identität.“ (Werkbeschreibung)

## forces unmatched

*Mayra Kiki Diop (Melodie & Lyrics)*

*Oskar Muyilota (Beat)*

Sound<sup>13</sup>, 2:13 min

(Hörprobe unter: <https://www.youtube.com/watch?v=59XO67Toabg>)

„Es geht um die Intensität von Gefühlen. Der Mensch wird als Landschaft gesehen und Gefühle als Naturgewalten, die eben diese Landschaft formen und verändern.

Ich habe dieses Thema gewählt, da mein liebster Teil am Menschen seine Gefühle sind – auch wenn sie manchmal irreführend und frustrierend sein können. Sie machen uns zu Menschen und machen das Leben doch wesentlich spannender.“ (Werkbeschreibung)

## BLACK EXCELLENCE

*Tobias Kogler*

Poetry Performance Digital Video, 01:07 min

“A silver lining of a way to bliss in a rather sad mind”

(Werkbeschreibung)

## Black Excellence

Black Excellence I strive towards it  
Even if life bombards me with  
Depression pain regression and sadness  
I stand up to the challenge of being  
I stand up to all the systems working for and  
Against me  
Some would say that I am woke  
But am I woke when I know I really am not  
Would you say there is hope when hope  
Is just a Creation holding you back  
From success; Believe in faith in your own  
Excellence  
Take the time you cry hope despair think  
Go through it all Express yourself  
Know one Thing YOU ARE Black Excellence

## AfroDite

*Miyaba Céline Mbwisi*

Skulptur aus Keraplast und Skizzen

„Ich möchte die Schönheit Schwarzer Frauen präsentieren und dem Publikum mithilfe meiner künstlerischen Arbeit näherbringen. Meiner Meinung nach sollten die charakteristischen Gesichtsmale der Schwarzen Frau auch als Teil des allgemeinen Schönheitsideals angesehen werden. Auch wenn auf Social Media viel ‚Empowerment‘ stattfindet, im echten Leben hat man es als Schwarze Frau alles andere als einfach. Vor allem in Europa, wo das Schönheitsideal sehr gegenteilig ist von dem, wie eine nicht-weiße Frau aussieht. Umso wichtiger ist es meiner Meinung nach zu zeigen, wie wunderschön die Schwarze Frau ist. Ich möchte aber auch die äußerlichen Unterschiede und Variationen Schwarzer Frauen nicht außer Acht lassen wie beispielsweise Sommersprossen, Albinismus, Vitiligo, die unterschiedlichen Nuancen der Hautfarbe und die unterschiedliche Beschaffenheit der Afrohaare. Jede Schwarze Frau ist auf ihre Art wunderschön.“

(Werkbeschreibung)

## **jugendcorner on stage**

*Emily Olowu*

Fotoserie von 12 Bilder, 21 x 31 cm

„In dieser kleinen Fotoserie sieht man einige Leute aus dem Jugendcorner, der seit seiner Gründung letzten Jahres so viele tolle Menschen zusammengebracht hat. Die Bilder zeigen uns in kraftvollen und glücklichen Posen und sollen die Vielseitigkeit der Persönlichkeiten dieser Gruppe widerspiegeln.“

(Werkbeschreibung)

## **Ich bin**

*Atu Ackwonu*

Poetry Performance Digital Video, 00:50 min

„Self empowerment for black people in the diaspora and the power to love oneself.“

(Werkbeschreibung)

## **Ich bin**

Ich bin stark, ich bin prächtig, ich bin mächtig,

Ich bin schön so wie ich bin, außen so in(nen).

Ich gefalle mir so schön braun, da können

Einige nur neidisch schauen.

Sonnenstudios bringen euch nicht auf das  
selbe Level, das von mir ist natürlicher Flair und  
Euer Frevel.

Schon schön wie wir glänzen wie wir in der

Sonne stehen, braun, wunderschön egal wie

Ihr versucht es zu drehen.

Ich bin was ich bin und das mit Stolz, ich  
stehe zu meinen Brüdern und Schwestern da

lass ich mich nicht verformen wie Holz.

Ich lass mich von anderen Menschen nicht

Unterkriegen und leiste Widerstand wie meine

Lockigen Haare mit der Schwerkraft.

Ich liebe mich selber und das ist wichtig,

Kannst du das auch?

## 200 seconds

*Marafi Mustafa*

*Digital Video, 03:24 min.*

„200 seconds is a short video that lets you see different sides of memory I hold clearly to my heart. Life does not only consist of bad things – this is a physical proof of the good things.“

(Werkbeschreibung)

## Serious Sina Series

*Jordan Lindinger-Asamoah*

Poetry Performance auf Digital Video, 08:06 min

„Man ist, der, der man ist

Du bist, der, der du bist

Du bist nicht Er, Sie oder Es

Du bist alles davon

Eine mehrteilige Kombination; eine einzigartige Version“

(Werkbeschreibung)

## Serious Sina Series

Ja wie ein Ungeheuer

– wie ein Drache

er speit das Feuer

und brennt zu Asche

Zur Asche gebrannt

all' Hoffnung die gesetzt

Schwermut der nicht verschwand

und man fühlt sich verletzt

Es ist die Frau

die nicht erwidert

der man vertraut

doch nicht verziehn' hat

Ihr Herz

hast du nicht gewonnen

durch den Schmerz

ist dein Herz zeronnen

Ihre Anziehung

macht dich gläubig

doch ihre Anspielung

war undeutig

Wände sind eingerißen

liegen zu Füßen  
werde´ dich vermiesen  
konntest alles versüßen

Was hätten wir erlebt  
hätte es sich entfaltet  
Liebe,Leben -Priorität  
alles gleich gleichgeschaltet

Doch gebundene Hände  
gefallene Wände  
weinende Klänge  
geballene Fäuste  
all´ diese Träume. verblieben der Enge

War halt kein Platz  
um es auszuprobieren  
doch für dich kein Ersatz  
um dich zu imitieren

-Wie konnt´ ich dich verlieren-

Für mich war´s genug  
wollte sie nicht romantisch fern  
so fasst ich Mut  
um sie aufzuklär´n

-Dachte-

Dachte der Fluss so klar

auch wenn Sonne blendet

der Frust so wahr

wenn Sonne wendet

Was dann geschieht

- Die Fakten offen-

was man erkennt und sieht

kein Sinn zu hoffen

Die Liebe verblendet

und man wird einsichtig

doch bevor's began ,hat's schon geendet

denn ich war nur zum schein wichtig

-Sie erwidert es nicht-

Dass was sie als Offen Kunde

mir gibt

doch bleibt eine offen'ne Wunde

als Relique

Nachdem ich sie verlor

Sie mich immer noch von Oben sieht

komme ich mir vor

und fühle mich als ob ich am Boden lieg

-Begierde Besserung 0-

Sie

Wertvoll

wie ein Diamant

doch mein Herz voll

mit Arroganz

Man glaubt

dass man zu gut sei

man erlaubt

sich den Selbstbetrug, weil

-Weil man verletzt ist-

Wenn man dabei ist es zu wagen

doch verschätzt sich seiner Annahme

ist es schwierig zu ertragen

mit einer hochkantigen Absage

-Begierde Besserung 1-

Nach und Nach

der Himmel wird heiter

Lach und Lach

das Leben geht weiter.

## Verbrannter Verstand

*Iyabo Binder*

Poetry Performance Digital Video & begehbare Installation aus Holz und Stoff, 04:16 min

„Gute Frage. Warum dichte ich? Ich weiß nicht? Wie beantworte ich?“

Ich verbrachte viel Zeit mit Imagination und Präparation und verlor die Aufmerksamkeit auf das einzig Wertsame das Dasein im Alleinsein.

Ich musste nicht ich sein, ich konnte ich sein, das Pflicht sein, war ich sein.

Also wer war ich? Wer bin ich? Was verbindet mich zu mir, zu dir?

Ich bin ich.

Aber erklären kann und will ich mich nicht.

Also frag ich mich. Wer bist du?

Und was tust du um zu sein, um zu bleiben wer du bist? Bitte erklär dich!

Versteh mich, interpretier mich, lass den Teil meines Seins Dein sein und vergiss die Grenzen deines Seins und meines Sein und verbinde dich mit dem Ich.

Ich will nicht, dass du dich vergisst, aber verbinde dich mit dem neben dir, mit dem vor dir, mit dem hinter dir und mit dem mit dir. Vergiss die Resistenz gegen deine eigene Existenz. Vergiss die Kapsel, die wir entwickeln, um völlig zu ersticken.

Lass uns Uns sein, lass uns Mensch sein, uns ein Ich sein.

Lass uns frei sein.“

(Werkbeschreibung)

## Privilegiert und Stigmatisiert

Hallo weißer Mann, zeig mir was du kannst?

Bist du was du sagst

Ich frag weil ich dich nicht kenn und benenn wie es deine Art schon so lange tat wie mit Menschen wie mir

Jahrhunderte lang waren wir etwas das

dir

von Angesicht zu Angesicht

Kein Angesicht war sondern du ließt uns nur deine Arroganz

Liebe zwischen zwei Menschen wie Dir und mir war nie bekannt und wenn musstest ihr uns aufgeben und das Volk musste euch vergeben

Gebrandmarkt wurdet ihr

verbrannt wurden wir

Doch Vergangenheit ist die Zeit dieser Grausamkeit

doch etwas blieb stigmatisiert

wir

nur wurde modernisiert das Bild der schwarzen Königin und ihr bleibt großteils blind.

Bis jetzt in der Zeit deines und meines Sein

hast du sie nicht abgenommen die Privilegiert stigmatisierte Augenbinde

Die dich Verbindet mit den Menschen die uns hassten

und bis heute die Zeit nur in der Vergangenheit verbrachten

Ich bin wütend und entsetzt

über dein Gesetz

## Anmerkungen

[1] Der Song „Mir. Wichtig“ (1997) oder „Funky“ (1996) handelte von Sexualität und Begehren, im Song „Leck mich am A, B, Zeh“ sangen sie über das Thema Safer Sex. Beziehung (und Trennung) wurde beispielsweise im Song „Verpiss dich“ (1996) thematisiert; der Song „Warum?“ (1997) erzählte von Sexarbeit und Drogenkonsum. Das Thema sexueller Missbrauch von Kindern kam im Song „Bitte küss mich nicht“ (1997) vor und sexistische Rollenbilder wurden beispielsweise in „Ich wär so gern so blöd wie du“ (1997) oder eben in ihrer ersten Single „Ich find' dich scheiße“ (1995) verhandelt.

[2] Ich beziehe mich hier auf den deutschsprachigen Kontext.

[3] Ich fokussiere im vorliegenden Beitrag die rassistische Sexualisierung Schwarzer Menschen, die im Zusammenhang mit der spezifischen Erfahrung von Sklaverei und Kolonialisierung Schwarzer Menschen steht. Dabei klammere ich die Erfahrungen Indigener Menschen und People of Color bewusst aus, wohl wissend, dass sich Erfahrungen überschneiden und solidarische Allianzen essentiell sind um diskriminierende Strukturen zu überwinden.

[4] Darin zeigt sich ein Othering-Prozess, durch welchen mehrheitsdeutsche/- österreichische Männer als aufgeklärt konstruiert werden und die weiße weibliche Reinheit beschützen während sexistische Gewalt als etwas skandalisiert wird, das ins westliche Europa importiert wurde.

[5] Audre Lorde schreibt dazu: „[...] survival is not an academic skill. It is learning how to stand alone, unpopular and sometimes reviled, and how to make common cause with those others identified as outside the structures in order to define and seek a world in which we can flourish. It is learning how to take our differences and make them strengths. For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change.“ (Lorde 2007: 112)

[6] Beispielsweise im Musikvideo zu „Ich find' dich scheiße“ inszenierten sich die drei Sängerinnen von Tic Tac Toe als Automechanikerinnen in entsprechender Arbeitskleidung in einer Werkstatt. Als Schwarze Frauen wurden sie hierbei nicht sexualisiert dargestellt, sondern im Gegenteil, als kompetente Mechaniker\*innen bei der Arbeit und brachen dabei mit dem sexistischen Vorurteil, Autos und Mechanik sei Männersache.

[7] Die *Schwarze Frauen Community Wien* ist eine selbstorganisierte offene Gruppe, die seit 2003 besteht. Es werden unterschiedliche Angebote für Schwarze Frauen sowie für Schwarze Kinder und Jugendliche angeboten. Die Aufgabe des Vereins besteht einerseits darin, die Mitglieder in ihrer Selbstermächtigung zu stärken und andererseits den Rassismus, Sexismus und andere Formen der Diskriminierung zu bekämpfen ([www.schwarzefrauencommunity.at/uberuns](http://www.schwarzefrauencommunity.at/uberuns)).

[8] Der *Jugendcorner* ist eine offene Jugendgruppe für Jugendliche aus der afrikanischen Diaspora, die sich (mindestens) einmal

im Monat trifft und verschiedene Aktivitäten unternimmt. Die Gruppe besteht seit 2017 und wird von drei Jugendarbeiter\*innen geleitet und organisiert, die Community-Arbeit in und rund um die Gruppe leisten (vgl. <https://www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe>).

[9]9 Die Umsetzung der Ausstellung erfolgte in enger Zusammenarbeit mit den beiden Jugendarbeiterinnen der *Schwarzen Frauen Community* Abione Esther Ojo und Sade Stöger, deren Engagement maßgeblich zur Realisierung der Ausstellung beigetragen hat.

[10]10 Vorgegeben wurde von uns Kurator\*innen lediglich das Themenfeld Lust, Begehren und Sexualität als inhaltliche Rahmung sowie der Output einer Ausstellung als Endprodukt. Zudem war der grobe Zeitplan festgelegt und die Arbeitsstruktur vorgegliedert. Die Gruppentreffen wurden jeweils von den Kurator\*innen organisiert, vorbereitet und moderiert bzw. angeleitet.

[11]11 Im Beitrag „Get your facts straight! Ein Gespräch mit Jugendlichen über außerschulische Projekte zu Identität, Begehren und Liebe“ in dieser Sammlung kommen die beteiligten Künstler\*innen in einer Gesprächsrunde selbst zu Wort und reflektieren darin ihre Beteiligung an der Ausstellung *Black Excellence*.

[12]12 Die künstlerischen Arbeiten werden als Bilder, die während der Ausstellung entstanden sind inkl. den Ausstellungsbeschriftungen präsentiert, bzw. werden die Gedichte, die während der Ausstellung auf Tablets in Video-Performances abgespielt wurden, im Originaltext gezeigt. Begleitend zur Ausstellung gab es ein Booklet, worin die Arbeiten inkl. einer kurzen Werkbeschreibung der jeweiligen Künstler\*in, vorgestellt wurden. Diese Texte aus dem Booklet sind hier ebenfalls abgedruckt.

[13]13 Supported by *cohan yusha @ sounddetails*

## Literatur

Auma, Maureen Maisha (im Erscheinen): Sexualpädagogisches Empowerment und Rassismuskritik. In: I-PÄD, Initiative Intersektionale Pädagogik (Hrsg.): *Intersektionale Sexualpädagogik*. Berlin: Selbstverlag.

Dalhoff, Maria/Eder, Sevil (2016): Für eine sexuelle Bildung der Unbequemlichkeiten. In: Thuswald, Marion/ Sattler, Elisabeth (Hrsg.): *teaching desires. Möglichkeitsräume sexueller Bildung im Kunstunterricht*. Wien: Löcker, S. 83-96.

Dankwa, Serena O./ Ammann, Christa/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Profiling und Rassismus im Kontext Sexarbeit. „Overpoliced and Underprotected“. In: Wa Baile, Mohamed/ Dankwa, Serena O./ Naguib, Tarek u.a. (Hrsg.): *Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand*. Bielefeld: transcript, S. 155-171.

Derrida, Jaques (2007): *As if I were Dead. An Interview with Jacques Derrida*. Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida. Wien: Turia + Kant.

Eggers, Maureen Maisha (2011): Diversity/Diversität. In: Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*. Münster: Unrast, S. 256-263.

El-Maawi, Rahel/ dos Santos Pinto, Jovita (2019): Handwerks geschichten. Schwarze Frauen im Gespräch. In: Wa Baile, Mohamed/ Dankwa, Serena O./ Naguib, Tarek u. a. (Hrsg.): *Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand*. Bielefeld: transcript, S. 107-138.

Fanon, Frantz (2008 [1952]): *Black Skin White Mask*. London: Pluto Press.

Galerie *WE DEY x Space* (o.J.): About the Project. Online: <https://we-dey.in/about/about-the-project/> [19.3.2020]

Grosfoguel, Ramón (2010): Die Dekolonisation der politischen Ökonomie und der postkolonialen Studien: Transmoderne, Grenzdenken und globale Kolonialität. In: Boatcă, Manuela/ Spohn, Willfried (Hrsg.): Globale, multiple und postkoloniale Moderne. München: Rainer Hampp, S. 209-339.

Hill Collins, Patricia (2004): Black Sexual Politics. African Americans, Gender, and the new racism. New York: Routledge.

hooks, bell (1981): Ain't a woman? Boston: South End.

Jugendgruppe „Jugendcorner“ der Schwarzen Frauen Community Wien (o.J.): Jugendprogramm. Online: <https://www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe> [19.3.2020]

Kilomba, Grada (2010 [2008]): Plantation Memories. Berlin: Unrast.

Kilomba, Grada (2019): Warum uns Beyoncé und Jay-Zs Louvre-Video nicht loslässt. 9.1.2019. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Online: <https://www.monopol-magazin.de/warum-uns-beyonces-und-jay-zs-louvre-video-nicht-loslaesst> [19.3.2020]

Lorde, Audre (2007 [1984]): Sister Outsider. Essays & Speeches. New York: Crossing Press.

Lugones, María (2010): Toward a Decolonial Feminism. In: Hypatia, 25/4, S. 743-759.

Lutz, Helma/ Kulaçatan, Meltem (2016): Wendepunkt nach Köln? Zur Debatte über Kultur, Sexismus und Männlichkeitskonstruktionen. In: UniReport, 3/2016, S. 2.

Messerschmidt, Astrid (2016): Nach Köln – Zusammenhänge von Sexismus und Rassismus thematisieren. In: Castro Varela, María do Mar/ Mecheril Paul (Hrsg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart. Bielefeld: transcript, S. 159-172.

Said, Edward (1978): Orientalism, New York: Vintage.

Salo, Elaine/ Pumla Dineo Gqola (2006): Editorial: Subaltern Sexualities. In: Feminist African Issue: Subaltern Sexualities. 6/2006, S. 1-6.

Sanyal, Mithu (2016): Hatespeech im Feminismus-Mantel. Alice Schwarzers Buch über die Kölner Silvesternacht ist eine rassistische Hassschrift. Aber warum eigentlich? In: Missy Magazin 18.8.2016. Online: <https://missy-magazine.de/blog/2016/08/18/hate-speech-im-feminismus-mantel/> [19.3.2020]

Schwarze Frauen Community Wien (o.J.): Über uns. Online: <https://www.schwarzefrauencommunity.at/ueber-uns> [19.3.2020]

Spivak, Gayatri Chakravorty (1994 [1988]): Can the Subaltern Speak? In: Williams, Patrick/ Chrisman, Laura (Hrsg.): Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Hemel Hemstead: Harvester Wheatsheaf, S. 66-111.

## Abbildungen

Abb. 1-3: Ausstellungseröffnung *Black Excellence* in der Galerie *WE DEY x Space*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 4: Assemblage aus Zeichnung, Text und Haar in einem Objektrahmen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 5: Performance des Songs von Mayra Kiki Diop, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 6: Poetry Performance von Tobias Kogler, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 7: Skulptur aus Keraplast und Skizzen, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, März 2019

Abb. 8: Emily Olowu am Fotografieren für die Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 9: Poetry Performance von Atu Ackwonu, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 10: Videostill aus 200 seconds von Marafi Mustafa, Ausstellung *Black Excellence*, 2019

Abb. 11: Poetry Performance von Jordan Lindinger-Asamoah, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

Abb. 12: Begehbare Installation aus Holz und Stoff, Ausstellung *Black Excellence*, Foto: *Abjona Esther Ojo*, 2019

---

## Zurück auf Null? Die Differenzkategorie Migration ist und bleibt politisch!

Von Tim Wolfgarten, George Demir

Das Verhältnis zwischen Feminismus und Religion ist von Missverständnissen und Konflikten geprägt (vgl. u.a. Jung/Kaffer 2014: 253-272, Paternotte 2015: 129-147, Ali 2017: 13-36). Wie die Diskussionen zeigen, scheinen sich diese Felder für manche gegenseitig auszuschließen. Einige Bedenken gegen das ‚Religiöse‘ seien hier kurz genannt: Wie könne Religion, bekannt als Legitimation für konservative Vorstellungen zu Geschlecht und Sexualität, für ein feministisches Unterfangen nutzbar gemacht werden? Sei Religion nicht per se unpolitisch, da sie das Individuum betone und nicht das emanzipatorische kollektive Handeln?

Bevor ich auf Darstellungen in der visuellen Kultur zu Geschlecht und Sexualität im Kontext von Religion eingehe, möchte ich das nicht einfache Verhältnis von Religion, Feminismus und Sexualität skizzieren und mein Verständnis dazu vorstellen.

Im kulturwissenschaftlichen Kontext sind nicht nur queer-feministische, dekoloniale Theorien ein wissenschaftliches Projekt mit politischer Relevanz, sondern auch Religion im Verständnis als soziale Praxis mit gesellschaftspolitischer Dimension. Eine kritische (queer-feministische und dekoloniale) Theologie (vgl. z.B. Maier 2012, Thatcher 2015, Derichs 2012) hat in den letzten Jahrzehnten gezeigt, wie eine monotheistische Religion mit ihren patriarchalen und fundamentalistischen Wahrheitsansprüchen wissenschaftlich in Frage gestellt werden kann: Mittels neuerer Übersetzungen historischer Texte und neuer Exegese werden klare Dichotomien und tradierte Einstellungen, Werte und Vorstellungen dekonstruiert. Teil dieses kulturwissenschaftlichen Projekts ist es auch, Religion als Legitimation von Homofeindlichkeit und für ein naturalistisches biologistisches Geschlechterverständnis zu hintertreiben, eine aktuelle politische Debatte aufzubrechen, scheinbar zugrundeliegende Prämissen wissenschaftlich in Frage zu stellen, dominierende Diskurse zu verqueeren und (hetero-)normative Vorstellungen zu hinterfragen. Im Gegensatz dazu versuchen konservative Strömungen, dies zu verhindern und tradierte Geschlechterverhältnisse zu verfestigen. Nicht zuletzt

bezieht sich derzeitiger anti-feministischer Rechtspopulismus auf die vermeintliche Gender-Ideologie der katholischen Kirche.

Die kontrovers geführten Debatten verweisen auf die kontinuierliche Ausverhandlung zwischen Religiösem und Säkularem (Politik, Wissenschaft) im Allgemeinen sowie zwischen diversen Positionen zu Geschlecht, sexueller Orientierung und Sexualität im Speziellen. Daher stellen sich folgende Fragen: Wie ist der aktuelle Stand einer queer-feministischen, dekolonialen Theologie in Bezug auf Sexualität, Geschlecht und sexuelle Orientierung einzuschätzen? Einen umfassenden Bericht kann ich an dieser Stelle nicht liefern, wohl aber einige markante Beispiele, die die brisanten und folgenreichen Forschungsergebnisse in diesem Bereich skizzieren.

So beruht das allseits bekannte Dogma der Jungfräulichkeit Marias und des daraus abgeleiteten Ideals der sexuellen Keuschheit für (junge) Frauen auf einem Übersetzungsfehler: Im hebräischen Originaltext gibt es kein Wort für *Jungfrau*, daher kann die Stelle mit der Übersetzung *Jungfrau* anstelle von *junger Frau* als eine freie Interpretation des Übersetzers gesehen werden.<sup>1</sup> (Vgl. Crüsemann 2009: 286) Ebenso verwunderlich mutet die Herkunft der gängigen Formel beim Sakrament der Ehe an: „[...] bis dass der Tod euch scheidet [...]“. Sie ist aus dem Buch Rut im Alten Testament abgeleitet.<sup>2</sup> Rut versichert an dieser Stelle ihrer Schwiegermutter ihre große Zuneigung. Sie würde sterben, wo auch sie sterben wird, und nur der Tod könne sie trennen. Die hart umkämpfte, ursprünglich rein heterosexuelle Hochburg Ehe leitet also ihre sprachliche Formel von einer Beziehung zwischen zwei Frauen ab. (Vgl. Jennings 2015: 210)

Die Liste der Ergebnisse kritischer Theologie könnte auf diese Weise fortgesetzt werden – sie verweist erneut darauf, dass Religion eine Konstruktion ist und die darin vermittelten Sexualitätsnormen ebenso. Wenn diese Haltung gegenüber der im westlichen Kontext dominanten christlichen Religion reflektiert wird, ist es wesentlich leichter, den Wissenstransfer auch auf andere Religionen zu vollziehen. Bis dahin befindet sich das Christentum in einer Form der „kulturellen Unsichtbarkeit“ (bell hooks) und der Norm. Andere Religionen werden zumeist als Negativ-Folie für die eigene Religion konstruiert und eine Hierarchie zwischen den Religionen ist die Folge (vgl. Landwerd 2010: 170). Diese ‚Unsichtbarkeit des Christentums‘ in unserem Alltag aufzubrechen und diese Nicht-Markierung als bestimmend für das Verhältnis zu anderen Religionen (z.B. dem Islam) wahrzunehmen, ist ein wesentliches Ziel dieses Textes.

Die Beispiele für ‚(Un-)Sichtbarkeiten‘ sind vielseitig und im aktuellen Diskurs sehr präsent. Die Verwendung von christlichen Motiven, Sprache und Bildern (z.B. auf Parteiplakaten der AfD in Deutschland) im Rahmen von Islamophobie und des Anti-Genderismus scheint allgegenwärtig. Ebenso basiert die Verknüpfung zwischen Nationalismus und Rechtsradikalität oft auf religiösen Einstellungen und findet in einer fundamentalen christlichen und religiösen Sprache ihren Ausdruck, die nicht immer als solche erkannt wird. Ein weiteres Beispiel für die Diskussion um ‚Sichtbarkeit‘ von Religionen ist die bekannte Kopftuchdebatte. Welche Religion darf in welchen Kontexten sichtbar sein und welche nicht? Religiöse, als ‚fremd wahrgenommene‘ Bekleidung muss oft einer westlichen Ordnungsstruktur unterworfen werden.

Diese Beispiele sind eingebettet in die umfassendere Diskussion der Unterscheidung zwischen säkular und religiös, die in Gesellschaft verhandelt wird und ein Strukturprinzip darstellt, mit dessen Hilfe die komplexe Welt zu ordnen versucht wird. Die dichotome Trennung und Normierung von säkular als modern versus religiös als rückständig wird wesentlich über die Geschlechterverhältnisse vermittelt. Die Diskussion um das Kopftuch wird beispielsweise vom Argument bestimmt, wie rückständig der Islam sei und wie unemanzipiert und unterdrückt Frauen ihr Leben im Islam führen würden. Das Kopftuch wäre ein Ausdruck für ihre Situation. Die ‚modernen‘ westlichen Gesellschaften hingegen stünden in dieser problematischen Argumentation für die Gleichberechtigung der Geschlechter, eine Argumentation, die gleichzeitig nach wie vor bestehende geschlechtliche Diskriminierungen und Machtasymmetrien zwischen den Geschlechtern ignoriert.

Die Produktion und die Vermittlung von Geschlechternormen und Vorstellungen zu Sexualität basieren sowohl auf religiösen Einrichtungen, gesellschaftlichen Debatten und kulturellen Traditionen als auch auf der in unserem Alltag präsenten visuellen Kultur. Zeitgenössische Kunst wie auch Pop- und Medienkultur haben ihr religiöses Gedächtnis und das ikonographische Erbe der christlichen Religion nicht getilgt, auch wenn monotheistische Religionen in den letzten Jahrzehnten in der westlichen Kultur an Bedeutung verloren haben. Ganz im Gegenteil: Sie leben im Gewand von visueller Kultur in der säkularen Gesellschaft weiter und besetzen unter anderem den „Sehnsuchtsraum des Religiösen“ (Pahud de Mortanges 2016: 7). Religion, insbesondere die christliche, ist ein nachhaltiges Symbolsystem mit impliziten Normen zu Sexualität und Geschlechterordnung. Aus Sicht einer

queer-feministischen und dekolonialen Perspektive lohnt es sich deshalb, zu erforschen, inwiefern das christliche Verständnis von Zeichen, Symbolen, Motiven und Bildern in der visuellen Kultur (Werbung, Mode, Popkultur, Kunst, Politik) präsent ist und dessen hegemoniales Geschlechterkonzept weiter tradiert wird. Die Phänomene reichen von der visuellen und sprachlichen Inszenierung von Popsänger\*innen über jene von Politiker\*innen bis zu Filmen, Werbungen etc. Im Folgenden möchte ich exemplarisch die Kunstfigur Conchita Wurst und die Sängerin Beyoncé auf ihren spielerischen Umgang mit dem ‚religiösen Erbe‘ und den damit impliziten Vorstellungen zu Geschlechtervielfalt und Sexualität untersuchen.

Als Conchita Wurst alias Tom Neuwirth den Songcontest 2014 gewann, erlangte sie sehr schnell enorme Bekanntheit. Die ungewöhnliche Konstruktion von Conchita Wurst als Travestiekünstler\*in (Selbstbezeichnung) mit außerordentlicher Erscheinung hat in der breiten Öffentlichkeit Eingang gefunden. Durch ihre musikalische Performance und ihre visuelle Inszenierung war die Botschaft unmissverständlich: Toleranz gegenüber Differenzen, eine Vielfalt im Geschlechterdenken und -leben sowie Pluralität in sexuellen Orientierungen anzuerkennen.

Im ersten Moment scheint eine Übereinstimmung zwischen Conchita Wurst und einem religiösen Vermächtnis weit hergeholt. Die deutsche Theologin Elke Pahud de Mortanges hebt solche Verbindungen jedoch sehr überzeugend hervor (vgl. Pahud de Mortanges 2016: 239ff.). „Rise like a Phoenix“, der Siegertitel des Eurovision Song Contest 2014, beinhaltet die mythologische Erzählung des Vogels Phönix, der verbrennt und aus seiner Asche wieder aufsteht. Die Redewendung „wie ein Phönix aus der Asche“ spricht das Unglaubliche an: Nachdem bereits jemand/etwas verloren ist oder aufgegeben hat, erscheint er/es überraschend in neuem Glanz. Der Vogel Phönix ist ein Symbol für den Opfertod und die Auferstehung Christi als heilsbringende erlösende Figur. Der Song „Rise like a Phoenix“ verkündet das glückliche Ende einer ‚Heil- und Ganzwerdung‘, die Überwindung von scheinbar unüberwindbaren Schwierigkeiten und verheißt vor allem Zuversicht und Hoffnung. (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 242) Die Anlehnungen an den Fundus christlicher Symbole und Motive in dieser Geschichte sind vielseitig und beschränken sich nicht nur auf die Geschichte des Phönix und die Botschaft des Songs. Die visuelle Inszenierung der Kunstfigur Conchita Wurst (Abb. 1) erinnert an zahlreiche Jesusbilder der Nazarener Anfang des 19. Jahrhunderts (Abb. 2) (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 240f sowie ORF 2014). Die weichen Gesichtszüge und der Vollbart zeigen ein feminisiertes Jesusbild, das als Sinnbild für die Liebe steht. Da Gefühle tradiert Weise auch geschlechtsspezifisch konnotiert sind und Liebe (im Gegensatz zu Aggression beispielsweise) einer Sphäre der ‚Weiblichkeit‘ zugeschrieben wird, erhält Jesus in den Darstellungen androgyne Gesichtszüge mit dem Zweck, Liebe zu vermitteln. Eine direkte Gegenüberstellung von Conchita Wurst und dem Jesusbild der Nazarener macht diese Parallelen deutlich. Des Weiteren wird mit dieser Jesusdarstellung an die Vorstellung einer Geschlechtervielfalt im Göttlichen angeknüpft. In einigen Religionen und Kulturen gibt es Traditionen, wo das dritte Geschlecht (Hijras) eine besondere spirituelle Bedeutung und Funktion innehat.

Die visuelle Inszenierung von Conchita Wurst macht jedoch noch eine andere Verknüpfung mit christlicher Darstellungstradition deutlich: Im christlichen Volksglauben gibt es die Verehrung der Heiligen Kummernis, auch Heilige Ontkommer (niederländisch) oder Heilige Wilgefortis genannt. Die Heiligenbilder zeigen eine ans Kreuz genagelte Frau mit Bart. (Abb. 3) (Vgl. Tutschek 2017) Die Kunsthistorikerin Ilse Friesen beschäftigt sich in ihrer Publikation „The Female Crucifix“ (2001) mit der Verehrung dieser Heiligen, deren Hochblüte ab dem 15. Jahrhundert dokumentiert ist und letztendlich von der katholischen Kirche verboten wurde, da sie dem Marienkult Konkurrenz machte. Laut Legende sollte die Heilige von ihrem Vater verheiratet werden. Sie wollte aber ganz Christus dienen und betete zu diesem Zweck, ihr Aussehen möge sich so verändern, dass eine Heirat unwahrscheinlich werde. Als ihr ein Bart wuchs, fand die Heirat tatsächlich nicht statt. Der erzürnte Vater ließ seine Tochter folglich ans Kreuz nageln, damit sie sterbe wie ‚ihr geliebter‘ Jesus. Diese grausame Geschichte führte dazu, dass die Heilige in Fällen von Gewalt gegen Frauen angerufen wurde, wie beispielsweise bei erzwungener Ehe, sexuellem Missbrauch, Vergewaltigungen und Inzest. (Vgl. Friesen 2001: 10f.)

Im damaligen Verständnis war das Sterben in der Nachahmung von Jesus Christus eine besondere Auszeichnung und es galt, mittels Kreuzigung zum männlichen Geschlecht zu transformieren und dadurch Christus ähnlicher zu werden. Dies wurde als eine Erhöhung für Frauen aufgefasst. Aktuell ist dieser Kult kaum geläufig, die Darstellungen sind weitgehend unbekannt oder von der katholischen Kirche zerstört worden. Lediglich im Kalender von Trans-Communitys ist die Heilige Wilgefortis als ‚Transvestie-Heilige‘ und als eine der historischen Anknüpfungslinien für Transpersonen immer wieder erwähnt.

Zusätzlich sei noch auf zwei Aspekte hingewiesen: Der Name Conchita kommt etymologisch von *Concepción* und damit aus dem Spanischen. Er bedeutet einerseits ‚unbefleckte Empfängnis‘ – von der Jungfräulichkeit Marias rückt die katholische Kirche nach

wie vor nicht ab – als auch ‚Vulva‘. Nicht nur die visuelle Darstellung der Kunstfigur präsentiert daher Anteile mehrerer Geschlechter, sondern auch der Name Conchita Wurst selbst. Conchita bedeutet also u.a. Vulva, während Wurst aufgrund der Form als ein Symbol für den Penis gesehen werden kann. Weiters wird die Doppelfiguration von Jesus/Christus, die sich aus einem göttlichen (Christus) und einem menschlichen (Jesus) Anteil zusammenfügt, in der ebenfalls dualen Splittung von Conchita Wurst/Tom Neuwirth als Kunstfigur und Person reflektiert. (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 241)

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung christlicher Motive und deren sexuelle Konnotation findet man in der visuellen Inszenierung der afro-amerikanischen Sängerin Beyoncé. Als eine der schillerndsten Popmusikerinnen irritiert und beeindruckt sie durch ihre ambivalenten Inszenierungen. So tanzte sie beispielsweise bei den MTV Music Awards (2014) vor dem Schriftzug *Feminist* und zitiert in ihrem Film „Flawless“ die Schwarze feministische Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie. Beyoncé's großer Erfolg basiert u.a. auf Videos mit extremer Betonung von Sexyness und Erotik, die unschwer als feministisch bezeichnet werden können. Während ihrer beiden Schwangerschaften änderte sie ihr Image und entwarf sich in Anlehnung an Maria, die biblische Mutter Gottes als die ‚Heiligste‘ unter den Müttern (Abb. 4). Durch die Idealisierung von Mutterschaft mit den Eigenschaften mild, sanft und fürsorglich betont sie den Wert der Frau mittels Schwangerschaft. Eine markante Differenz zur christlichen Marienfigur liegt darin, dass sich Beyoncé hochschwanger und halbnackt zeigte. (Abb. 5 und Abb. 6) Die Sängerin spielt in diesen Bildern mit der vermeintlichen Asexualität und ‚Reinheit‘ Mariens und mit deren Überhöhung.

Obwohl Beyoncé eine ihrer Schwangerschaften am ersten Tag des Black History Month verkündete und damit ein Bezug zu Black History entstand, wird einigen Kritiker\*innen zufolge die Problematik von Schwarzen Frauen durch ihre visuelle Inszenierung nicht sichtbar. Auf die Tradition der Schwarzen Frauen als Ammen, Kindermädchen, Hausmädchen etc. für weiße Personen wird nicht Bezug genommen. (Vgl. Wimbauer 2015: 41, Edwards 2017) Daher stellt sich die Frage, inwiefern durch Beyoncé's visuelle Inszenierung die Situation Schwarzer Frauen und Mütter sichtbar wird.

Unabhängig davon scheint klar, dass ‚gute‘ Mutterschaft mit Weiß-Sein und ‚Weißer Madonna‘ verbunden ist und sich vor dieser rassifizierten Tradition die Suche nach Beispielen zu ‚Schwarzer Mutterschaft‘ und zu einer denkbaren ‚Schwarzen Madonna‘ in der christlichen Ikonographie auf tut. Dabei gibt es im Christentum das Phänomen der ‚Schwarzen Madonna‘. Es handelt sich um Gemälde und Skulpturen in ganz Europa, die die Darstellung einer Madonna mit dunkler Hautfarbe zeigen (Abb. 7). Im Kanon der Kunstgeschichte finden die Bilder allerdings kaum Beachtung, da sie oft von minderer kunsthistorischer Bedeutung sind. (Vgl. Greve 2013: 133 und 414) Überraschend findet sich die ‚Schwarze Madonna‘ im Repertoire der christlichen Verehrung. Mit der Farbe schwarz geht im westlichen Kulturkreis durch unzählige Mythen, Sagen, Überlieferungen und Fabeln symbolbeladen oft eine negative Konnotation einher, was die Frage nach der Ursache der Farbgebung für die Darstellung der christlichen Madonna aufwirft. Erklärungen für die Farbgebung werden durch den Ruß von Kerzen und mit dem Alter der Kunstgegenstände angeführt. Diese ‚zufällige‘ Farbgebung würde allerdings nicht erklären, warum die Madonnen zu einem späteren Zeitpunkt nicht gereinigt wurden oder wie die Färbung sich derartig gleichmäßig verteilen hätte können (vgl. Begg 1989: 12 und 17f.).

Die deutsche Kunsthistorikerin Anna Greve weist darauf hin, dass die „Überlegungen feministischer Theologinnen zum vorchristlichen Ursprung des Kultes [...] von der christlichen Kirche entschieden zurückgewiesen [wurden], die naheliegende Anbindung an frühere Schutzgöttinnen wie [die] mythologischen Göttinnen Isis und Kali, die über Geburt und Tod wachen, war offiziell nicht denkbar.“ (Greve 2013: 414) Weiters folgert sie daraus: „Das macht diese Madonnen insofern tatsächlich ‚schwarz‘, als dass sie ein subkulturelles Widerstandspotenzial gegenüber der mächtigen Kirchendoktrin verkörpern.“ (Greve 2013: 415) Trotz dieser überzeugenden ikonographischen und inhaltlichen Herleitung hält die katholische Kirche an der Behauptung fest, dass die meisten dieser Bildnisse ursprünglich nicht eine starke Pigmentierung der Haut andeuten sollten und somit nicht auf ein Schwarz-Sein verweisen, sondern erst später ‚zufällig‘ durch eine ungewollte Verfärbung so geworden sind. Denn eine *Schwarze Madonna* wäre eine Störung der gewohnten Ordnung, ein urplötzlich aufklaffender Widerspruch, der Einbruch eines ganz Anderen in der unmittelbaren Gegenwart. Wird das Schwarz-Sein der ‚Schwarzen Madonna‘ nur als ein visuelles Phänomen betrachtet, das sich auf die schwarze Verfärbung der Statue reduziert, wird damit eine tiefere Bedeutung verschleiert. (Vgl. Begg 1989: 12f.) Um noch einmal zum Ausgangspunkt, zu Beyoncé's Mariendarstellung, zu kommen: Auch die ‚Schwarze Madonna‘ ist im Christentum mit der Asexualität und damit der ‚Reinheit‘ Mariens verbunden.

Zusammenfassend zeigen die genannten Beispiele von Conchita Wurst und Beyoncé, dass Verschiebungen stattfinden und das ‚Heilige‘ subvertiert und profanisiert wird. Es geht dabei also um wiederkehrende religiöse Motive, die losgelöst von diesem Ursprung adaptiert wiederauftaucht, dabei aber Referenzen zu ihrer Herkunft aufweist. Im Sinne von Sigrid Weigel ist dies „eine

Durchflechtung der säkularisierten Welt mit religiösen Deutungsmustern und eine Präsenz von unsichtbar gewordenen Zeichen der Religion in der profanen Kultur“ (Weigel nach Schaffer 2019: 31). Die ‚Durchflutung‘ unserer Alltagswelt mit ursprünglich religiösen Symbolen und deren ‚(Un-)Sichtbarkeit‘ sind verwoben mit unseren Sehgewohnheiten und geben dem Sakralen verbleibende Rest-Wirksamkeiten in profanen Bereichen. Die christlichen Zeichen und damit auch ihre Sprache in der visuellen Kultur oszillieren zwischen religiöser Entleerung und Aufladung, kapitalistischer und politischer Instrumentalisierung und den Möglichkeiten subversiver Geschlechterräume. Die Normen der Geschlechterordnung, Sexualität sowie sexuellen Orientierung werden dabei wiederholt, verschoben oder spielerisch in Szene gesetzt.

## Anmerkungen

[1] Siehe die entsprechenden Stellen in der „Bibel in gerechter Sprache“: Bail u.a. 2007, NT, Mt 1, 23, S. 1837. Die Bibel in gerechter Sprache stellt eine neue Übersetzung der historisch überlieferten Bibeltexte aus dem Jahre 2007 zur Verfügung und übersetzt diese Stelle entsprechend ‚anders‘, eben als „junge Frau“. Die Bibel in gerechter Sprache wird von der katholischen Kirche nicht anerkannt, sehr wohl aber von der evangelischen Kirche.

[2] Siehe die entsprechende Bibelstelle: Bail u.a. 2007, AT, Rut 1, 16-17, S. 1314.

## Literatur

Ali, Zahra (2017 [2012]): Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Islamische Feminismen. Wien: Passagen Verlag, S. 13-36.

Bail, Ulrike/Crüseemann, Frank/Crüseemann, Marlene/Domay, Erhard/Ebach, Jürgen/Janssen, Claudia/Köhler, Hanne/Kuhlmann, Helga/Leutzsch, Martin/Schrottroff, Luise (2007): Bibel in gerechter Sprache. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Begg, Ean (1989): Die unheilige Jungfrau. Das Rätsel der Schwarzen Madonna. Bad Münstereifel/Trilla: Edition Tramontane.

Cornwell, Susannah (2015): Intersex and transgender People. In: Thatcher, Adrian (Hrsg.): Theology, Sexuality, and Gender. New York: Oxford University Press, S. 657-675.

Crüseemann, Frank/Hungar, Kristian/Kessler, Raiser/Schrottroff, Luise/Janssen, Claudia (2009): Sozialgeschichtliches Wörterbuch zur Bibel. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.

Derichs, Claudia (2012): Islamischer Feminismus und Emanzipation. In: Birkle, Carmen/Kahl, Romana/Ludwig, Gundula/Maurer, Susanne (Hrsg.): Emanzipation und feministische Politiken: Verwicklungen, Verwerfungen, Verwandlungen. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 165-180.

Edwards, Katie (2017): Beyoncé and the Black Madonna: How her first picture with Sir and Rumi Carter challenges racial stereotypes of motherhood. Online: <https://www.newsweek.com/beyonce-and-black-madonna-how-singers-represents-good-motherhood-first-picture-638170> [4.3.2020]

Jennings, Theodore W. Jr. (2015): Same-Sex Relations in the Biblical World. In: Thatcher, Adrian (Hrsg.): Theology, Sexuality, and Gender. New York: Oxford University Press.

Jung, Lena/Kaffer, Indira (2014): Feminismus und Spiritualität. Die Frauenbewegung im New Age. In: Feminismus Seminar (Hrsg.): Feminismus in historischer Perspektive. Bielefeld: transcript, S. 253-272.

Friesen, Ilse (2001): The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.

Greve, Anna (2013): *Farbe-Macht-Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.

Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2015): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript.

Katholische Presseagentur (2014): *Die Toleranz-Botschaft von Conchita und Jesus*, in: *Die Christenheit. Die Sehnsucht ist unendlich*. Online: <https://christenheit.wordpress.com/tag/conchita-wurst/> [4.4.2020]

Landwerd, Susanne (2010): *Die Repräsentation der Anderen. Bemerkungen zu Bild, Geschlecht und Religion*. In: dies. (Hrsg.): *Frau – Gender – Queer. Gendertheoretische Aufsätze in der Religionswissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 163-184.

Maier, Christl M. (2012): *Geschlechterverhältnisse in der Bibel – Stationen einer emanzipatorischen Re-lecture*. In: Birkle, Carmen/Kahl, Romana/Ludwig, Gundula/Maurer, Susanne (Hrsg.): *Emanzipation und feministische Politiken: Verwicklungen, Verwerfungen, Verwandlungen*. Sulzbach/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 188-203.

ORF (2014): *Zulehner zu Conchita-Sieg: Diskriminierung abzulehnen*. In: *ORF Religion*, 13.05.2014. Online: <https://religion.orf.at/stories/2646984/> [4.4.2020]

Pahud de Mortanges, Elke (2016): *Be a somebody. Christus-Heterotopien in Kunst und Kommerz im 20. und 21. Jahrhundert*. In: Metzger, Franziska/Pahud de Mortanges, Elke: *Orte und Räume des Religiösen im 19. – 21. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, S. 223-248.

Paternotte, David (2015): *Catholic Monilisations against Gender in Europe*. In: Hark, Sabine/Villa, Paul-Irene (Hrsg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, S. 129-148.

Schaffer, Jule (2019): *Unscharfe Spuren? Konzepte des Heiligen und Sakralen in fotografischen Bildern am Beispiel von Andres Serrano, David Nebreda und Pierre Gonnord*. Bielefeld: transcript.

Thatcher, Adrian (2015): *Theology, Sexuality, and Gender*. New York: Oxford University Press.

Tutschek, Kurt (2017): *Ein weiblicher Jesus? Die Geschichte der heiligen Kummernis*. In: *Der Standard*, 13.2.2017. Online: <https://www.derstandard.at/story/2000051566937/ein-weiblicher-jesus-die-geschichte-der-heiligen-kuemmeris> [20.6.2020]

Weigel, Sigrid (2007): *Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen*, in: dies. (Hrsg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 11-37

Wimbauer, Christine/Motakef, Mona/Teschlade, Julia (2015): *Prekäre Selbstverständlichkeiten. Neun prekarisierungstheoretische Thesen zu Diskursen gegen Gleichstellungspolitik und Geschlechterforschung*. In: Hark, Sabine/Villa, Paul-Irene (Hrsg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, S. 41-58.

## Abbildungen

Abb. 1: Conchita Wurst 2014, Ailura/Wikipedia. Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:20140321\\_Conchita\\_Wurst\\_4188.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:20140321_Conchita_Wurst_4188.jpg) [20.6.2020]

Abb. 2: Unbekannte\*r Maler\*in der Nazarener: Jesus, 19. Jahrhundert. Online: [https://zulehner.files.wordpress.com/2014/05/faustina\\_je-](https://zulehner.files.wordpress.com/2014/05/faustina_je-)

sus.jpg [20.6.2020]

Abb.3: Heilige Wilgefortis mit Geigenspieler, Bild in der Kapelle entlang der B25/Österreich. In: Der Standard, 13.07.2017. Online: <https://www.derstandard.at/story/2000051566937/ein-weiblicher-jesus-die-geschichte-der-heiligen-kuemmernis> [29.6.2020]

Abb. 4: Madonna und Kind im Rosenhag, Werkstatt von Ambrosius Benson (Lombardei 1495-1500 Flandern), Öl auf Leinwand, 98 x 80 cm. Dorotheum Wien, Auktionskatalog 20.10.2015.

Abb. 5: Beyoncé, 2017, Instagram. Online: [https://www.instagram.com/beyonce/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/beyonce/?utm_source=ig_embed)

sowie in: VIP.de\*: Beyoncé mit Zwillingen schwanger, <https://www.vip.de/cms/beyonce-ist-mit-zwillingen-schwanger-hier-zeigt-sie-s-tolz-ihren-babybauch-4078282.html> [20.6.2020]

Abb. 6: Beyoncé mit ihren Kindern, 2017, Instagram. Online: [https://www.instagram.com/beyonce/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/beyonce/?utm_source=ig_embed)

sowie in: Kurier, 14.7.2017, <https://kurier.at/stars/instagram-beyonce-zeigte-erstmal-foto-von-ihren-zwillingen/275.064.299> [20.6.2020]

Abb. 7: Unbekannte/r Künstler\*in: Schwarze Madonna vom Kloster Einsiedeln (CH), Mitte des 15. Jahrhunderts. Online: [http://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Muttergottes\\_Einsiedeln.html](http://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Muttergottes_Einsiedeln.html) [20.6.2020]

---

## Zurück auf Null? Die Differenzkategorie Migration ist und bleibt politisch!

Von Tim Wolfgarten, George Demir

*“There is no universality of language nor is there a universality of speech acts. Every sequence of linguistic expression is associated with a network of various semiotic links (perceptive, mimetic, gestural, imagistic thought, etc...). Every signifying statement crystallizes a mute dance of intensities that is simultaneously played out on the social body and the individuated body” (Guattari 2011: 32).*

In einem gesellschaftlichen Leben, in dem existentielle Notwendigkeiten relativ und klare Sinnzuordnungen abhanden gekommen zu sein scheinen, rückt die Frage danach, wie der Einzelne seine Welt sieht, wie er sie beschreibt und wie sich diese in verschiedenen Sichtweisen und Beschreibungen immer anders darstellt und verändert, in den Mittelpunkt philosophischer und linguistischer Betrachtungen. Zeichen und Zeichensysteme ordnen und bestimmen unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Handeln.

Wie finden sich Kollektive? Neue Medien reorganisieren traditionelle semantische Strukturen und schaffen ständig neue Formen der Datenübermittlung, durch die sich konkrete Sachverhalte grundlegend verändern können: Ohne soziale Netzwerke hätten die Unruhen in der arabischen Welt im Jahr 2011 nicht zu dem geführt, was später als „Arabischer Frühling“ betitelt wurde und die politische Entwicklung in der Region maßgeblich zu beeinflussen schien. (Dies mag aus der heutigen Perspektive wieder anders aussehen.) Damals bekam ich erstmals eine Ahnung davon, wie organisch digitale Datenströme mit konkreten, politisch relevanten Ereignissen verwoben sein können.

Dimensionen der Kommunikation sind komplexer und unberechenbarer geworden – ein Gegenstand (oder ein Begriff) ist nicht ohne den historischen und gegenwärtigen Kontext seiner Erscheinung zu denken und taucht als immer anders gefüllte Leerstelle in der Strömung der Diskurse auf. Das Bild hingegen gibt dem Denken und der Emotion Kontur – es funktioniert assoziativ. Es spricht alle Sinne an und ist eine ähnlich zentrale Einheit in der geschilderten Dynamik, die zwischen dem Pol der (sprachlichen) Darstellung und dem der Gegenständlichkeit entsteht: Verbale Konkretisierungen können den komplexen Gebilden aus visuell, akustisch, haptisch und olfaktorisch wahrnehmbaren Impulsen nicht immer entsprechen. Ein Bild komprimiert und überträgt In-

formation (im weitesten Sinne) schneller als z.B. ein Text, der die bildlich vermittelte atmosphärische Intensität in Worte aufschlüsselt. (Dafür transportiert es auf subtilere und unangreifbarere Weise Subjektivität.) Neue Medien geben diese atmosphärische Intensität in immer hochauflösenderen Bildern weiter, die Fiktives oder etwas, das weit weg ist, noch greifbarer machen: Ein Bekannter führt seit einer einmaligen Begegnung in Paris eine Fernbeziehung in die Vereinigten Staaten und erzählte mir, dass er seine Liebschaft über ausgiebige Gespräche über Skype so gut kennen gelernt habe, dass er bei seinem zweiwöchigen Besuch kaum das Gefühl gehabt habe, im Prozess der gegenseitigen Annäherung hätte es eine wesentliche Diskontinuität gegeben. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Frage nach der Perspektive und nach der Art der Vermittlung dieser Perspektive mehr und mehr an Gewicht gegenüber der Frage nach der Wahrheit. Ist Realität bloß noch Auslegungssache? Sind Erkenntnisse und Erklärungen, die wir für richtig halten, letztendlich immer kontextabhängig und willkürliche Konstrukte, die immer kurzlebiger werden? Auch das Bild, was wir von uns selbst und das Bild, das andere von uns haben, ändert sich ständig mit den Zusammenhängen, in denen wir uns physisch, virtuell und imaginär bewegen und darstellen. Dieser Gedanke führt uns unmittelbar zum gesellschaftlich und kulturell virulenten Begriff der Identität, den ich an dieser Stelle mit Stuart Halls Definition der kulturellen Identität umreißen möchte:

*„Tätigkeiten der Repräsentation schließen immer Positionen mit ein, von denen aus wir sprechen oder schreiben: Positionen der Artikulation (enunciation). Während wir meinen, sozusagen ‚in unserem eigenen Namen‘; von uns selbst und unserer eigenen Erfahrung zu sprechen, legen neue Artikulationstheorien nahe, daß der Sprechende und das Subjekt, über das gesprochen wird, niemals identisch sind und niemals exakt den gleichen Platz einnehmen. Identität ist weder so vollkommen transparent, noch so unproblematisch, wie wir denken“ (Hall 1994: 26).*

Wenn nun digitale Medien so maßgeblich gesellschaftliche Realität beeinflussen und Identität immer die kommunizierte Positionierung im jeweiligen medial-sozialen Kontext bedeutet – welchen funktionellen Stellenwert erhält dann der menschliche Körper im Verhältnis zu der ihn umgebenden physischen und symbolischen Topografie? Er ist der Ort, an dem alle Stränge möglicher Artikulationen und somit möglicher Identitäten zusammenlaufen; er ist zentraler Träger von Identität.

In diesem Zusammenhang kann es nicht stören, dass Hall von „kultureller Identität“ spricht, denn im Zeitalter von Individualität und Hybridität scheint jeder und jede Einzelne eine kulturelle Instanz zu sein. Die Selbstdarstellung (vor allem) auf visuell erfassbaren Oberflächen wird zum Alltagsgeschäft in einer Welt, die aus jedem profanen Gegenstand Zeichen macht, die jede simple Situation oder zufällige Zusammenkunft symbolisch deuten will. Einerseits wird der eigene Körper in unserer Gesellschaft bewusst gestaltet und dirigiert, wobei ihn die gewählten beruflichen und privaten Aktivitäten formen und seinem sozialen Image eine physische Entsprechung verleihen. Andererseits ist sein Erscheinungsbild durch gezielte Maßnahmen nur bedingt beeinflussbar. Die Konditionierung des individuellen Körpers im Dienste gesellschaftlich konstruierter Zweckmäßigkeiten macht spontanes Handeln und die Möglichkeit, impulsive Ideen zu realisieren (abgesehen davon, sie erst einmal zu haben), unwahrscheinlich. Der oder die Einzelne kann konditioniert werden, weil er für gewöhnlich nach sozialer Anerkennung strebt – also hält er sich an gesellschaftliche Verhaltenskodex, die gemeinhin als „rational“ bezeichnetes Handeln voraussetzen, und bewegt sich in bewährten und als sachdienlich erklärten Strukturen, anstatt sich kritisch mit Richtlinien auseinanderzusetzen und zu versuchen, sie den eigenen Bedürfnissen und Ansprüchen entsprechend umzugestalten. Der Weg des geringsten Widerstandes beinhaltet Kompromissbereitschaft oder die Fähigkeit, die Missstände auszublenden – je nach Auslegung. Der Körper ist aber nicht nur als passives Resultat seiner Sozialisation zu begreifen (bei Bourdieu ist er hauptsächlich ein sekundäres Produkt gesellschaftlicher Strukturen), sondern auch als ein selbstständig und von innen heraus agierendes, unter einer jeweils einzigartigen Zusammenwirkung von Voraussetzungen gewachsenes Wesen (vgl. dazu Gebauer und Wulf 1998).

Der Antagonismus zwischen sozial und medial konstruierter Objektivität und subjektiven Vorstellungen, die sich im individuellen Körper manifestiert, ist auch grundlegend für die meisten Identitätskonzeptionen (Giddens 1991, Mead 1987, Keupp 1994) und genau auf dieser Schnittfläche von Sozialwissenschaften und Identitätsforschung gründet sich die Titelthese dieses Textes. Der Körper als Träger von Identität hat also nicht nur eine repräsentative Funktion im gesellschaftlichen Kontext, sondern besteht auch als Subjekt. Er ist der direkte Vermittler zwischen dem Innen und dem Außen; er dient als Oberfläche, auf der sowohl ein Image inszeniert als auch Identität verraten werden kann. Anhand welcher Parameter hier die oftmals proklamierte Authentizität gemessen werden kann, bleibt dahingestellt – Hall ergänzt:

*„Statt Identität als eine schon vollendete Tatsache zu begreifen, die erst danach durch neue kulturelle Praktiken repräsentiert wird, sollten wir uns vielleicht Identität als eine ‚Produktion‘ vorstellen, die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet, und immer innerhalb – nicht außerhalb der Repräsentation konstituiert wird. Diese Sichtweise hinterfragt die Autorität und Authentizität,*

*die der Begriff der ‚kulturellen Identität‘ für sich beansprucht“ (Hall 1994: 26).*

Identität ist laut Hall als performativer Akt zu verstehen, der auf die Umgebung wirkt und diese wiederum auf der oder die Urheber zurückwirkt. In performativen Kunstformen geht es vor allem um das Spiel mit Identität, den experimentellen Umgang mit Gesten, Zeichen und den Räumen, in denen diese stattfinden. Die exakte Kontextualisierung und das Timing eines performativen Einsatzes werden immer wichtiger für die Wahrung einer idealen Authentizität, weil die Allgegenwart von Medien isolierte Wirklichkeiten reproduziert und in immer wieder neue Zusammenhänge bringt. Jede Performanz ist Ausdruck eines Inhalts, der nicht nur sprachlich, sondern auch visuell, gesamtakustisch und ggf. olfaktorisch wahrnehmbar im Bild einer Handlung vermittelt und immer anders aufgenommen wird. Es spielt eine Rolle, wie schnell oder wie langsam sich ein Körper durch den Raum bewegt, aus welchem Material dieser beschaffen ist, welche Gegenstände dort zugegen sind, wie warm oder kalt es ist, über welche Medien die Handlung übertragen wird, wann ein Lufthauch die Haut des Adressaten berührt, von welchen Institutionen eine veröffentlichte Dokumentation der Performanz wiederaufgegriffen wird ... Das Performative erschließt Räume des Möglichen – unabhängig von dem, was institutionell vorgegeben ist. Es zeigt, wie etwas sein kann, und ist dabei schon selbst. Performativ handeln, d. h. bewusst handeln, wissen um das, was man tut und wie man es tut – eine Vorstellung davon haben, was eine Handlung konkret an dem Ort und in der Zeit bedeutet, ist nur möglich, wenn die potentiell begrenzenden bzw. impliziten Dispositive des Handelns bewusst gemacht werden. Grenzen werden durchbrochen und überschritten und formen sich neu. Identität ist der von außen oder von innen verstandene Sinn einer performativen Handlung, die immer auch eine körperliche ist.

Am Beispiel der Kunst Tracey Emins kann man sehen, inwiefern der menschliche Körper als Träger von Identität funktioniert: In unterschiedlichen Arten und Weisen der Selbstinszenierung über bildliche (Video-Performances, Malerei, Fotografie) und textgebundene Darstellungen des eigenen Körpers und seiner Attribute (z. B. Kleidung, Orte) – die insgesamt Teile einer konsistenten Autobiografie bleiben können – entfaltet sich zwischen Voyeurismus und aufdringlicher Selbstoffenbarung, Authentizität und Fiktion sowie zwischen dem Scheitern daran, einem impliziten gesellschaftlichen Konsens entsprechen zu wollen, und der gleichzeitigen Popularität der Figur Tracey Emin ein Spannungsfeld, in dessen Mittelpunkt der Körper und seine Attribute Aufschluss über die wahre Identität einer öffentlichen Person zu geben vermeinen. Performatives Handeln, das den menschlichen Körper als Träger fiktiver oder pseudorealer Identität nutzt, sozusagen als Botschafter, geht schneller, kann schneller rezipiert werden als ein ganzer Text, der erst die Ratio passieren muss, um eine differenzierte Wirkung zu entfalten. Der Körper im vermittelnden Bild trifft das Unbewusste, spricht, auch ohne etwas zu sagen. Identität kann hierbei als Einheit der (bild-)sprachlichen Repräsentation verstanden werden.

Der Künstler Khalil Rabah hingegen konstruiert nicht individuelle Identität, sondern gestaltet Institutionen und initiiert Aktionen, die von der Identität eines fiktiven Staats Palästina zeugen: Die United States of Palestine Airlines führt 2011 einen Messestand in Kuwait; der Newsletter des körperlosen Palestinian Museum of Natural History and Humankind dokumentiert Ausstellungen, die im türkischen „Exil“ stattfanden; 2009 ruft Rabah die palästinensische RIWAQ-Biennale ins Leben, nachdem die Teilnahme Palästinas an der Biennale in Venedig nicht akzeptiert wurde. Im So-tun-als-ob entsteht hier eine neue Realität. Im Newsletter des Museums heißt es:

## SEVEN THESES ON RESISTANCE FROM THE DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY

1. The question of HUMANKIND is a question of philosophical anthropology. It raises a particular problem because HUMANKIND is both the subject and the object of any knowledge of itself.
2. This question has ontological consequences, because HUMANKIND is the only kind capable of knowing itself, and changing itself and the laws of its existence. (...)
6. Actual resistance is always idiomatic, to the extent that it exists. The virtual potential of resistance is axiomatic, existing everywhere and all times.
7. The international institution that is THE PALESTINIAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY AND HUMANKIND takes place at the intersection of global and local, axiom and idiom, existing resistance and its possibil-

ity (Rabah 2012: 17-19).

Das, was Hall als „Tätigkeiten der Repräsentation“ bezeichnet und ihm zufolge die kulturelle Identität maßgeblich konstituiert, entspricht im Wesentlichen der im weitesten Sinne sprachlichen Kommunikation über Begriffe und Bilder. Bilder sind hier als mediale Einheiten der nonverbalen Kommunikation zu verstehen, über die Identität vermittelt wird. Sie sollen hier als isolierte (i. S. v. ausgewählte) semantische Zusammenhänge verstanden werden, die Wirklichkeit und subjektive Wahrnehmung als ein Spiel von Zeichen in sich fassen.

Jede bewusste Positionierung im sozialen Kontext – ob im übertragenen oder im wörtlichen Sinn – setzt die Kenntnis des Gebrauchs von Zeichencodes voraus, die durch das jeweilige Medium bestimmt sind. Wer eine Sprache beherrscht, kann seinen Gedanken Ausdruck verleihen, wird im selben Sprachmilieu verstanden und kann Resonanz erwarten. Wer seinen Körper und gegenständliche Symbole auf unterschiedlichen medialen Ebenen in Verhältnisse zu setzen weiß, die dem intendierten Ausdruck entsprechen, hat viel gelernt.

Die Tatsache, dass körperliche Präsenz immer mehr im Hinblick auf ihre visuelle Repräsentativität im gesellschaftskonformen Sinne gewertet, d. h. auf der Grundlage äußerer Merkmale auf identitätskonstitutive Eigenschaften, Weltansichten, persönliche Dispositionen und kulturelle Zugehörigkeiten geschlossen wird; die Tatsache, dass immer mehr Möglichkeiten genutzt werden, die Erscheinung und Funktionen des Körpers zu Gunsten einer höherqualifizierten Repräsentativität zu manipulieren sowie die zunehmende Auflösung und Entgrenzung einer früher unhinterfragbaren körperlichen Integrität (z. B. durch Organhandel, plastische Chirurgie und die Erweiterung und Überholung körperlicher Funktionen durch Technologie) geht mit einer Fragmentierung der Identität und der Entfremdung vom herkömmlichen Physischen einher. Das vormals körperlich eindeutig zuzuordnende Subjekt muss heute in vielen medialen Sphären gleichzeitig bestehen – der Körper ist dabei (noch) immer die zentrale Plattform, auf der Identität organisiert wird und auf der Formen der Zerstreuung entgegenwirkt werden kann. Deshalb ist es z. B. wichtig, dass performative Kunstformen, die alle realen und alle möglichen Medien miteinbeziehen, vermehrt Eingang in die kunstpädagogische Praxis finden: Der Körper als Träger von Identität, in dem alle Stränge möglicher Kommunikation zusammenlaufen und der bestehende Verhältnisse reflektiert, sich seine Position im gesellschaftlich-konkreten Gefüge kontinuierlich bewusst zu machen sucht und entsprechend Position bezieht, hat eine grundlegend politische Dimension.

## Literatur

Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Giddens, Anthony (1991): Modernity and Self-Identity. Self & Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford University Press.

Guattari, Félix (2011): The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis. Los Angeles: Semiotext(e).

Hall, Stuart (1994): Kulturelle Identität und Diaspora. In: Hall, Stuart/Mehlem, Ulrich (Hrsg.): Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument.

Keupp, Heiner (1994): Ambivalenzen postmoderner Identität. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth: Riskante Freiheiten. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Mead, George H. (1987): Gesammelte Aufsätze. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rabah, Khalil (2012): Newsletters published by The Palestinian Museum of Natural History and Humankind. Beirut: Salim Dabous Printing Company.