

**KÜNSTLERHAUS
VEREINIGUNG**
K Ü N S T L E R H A U S

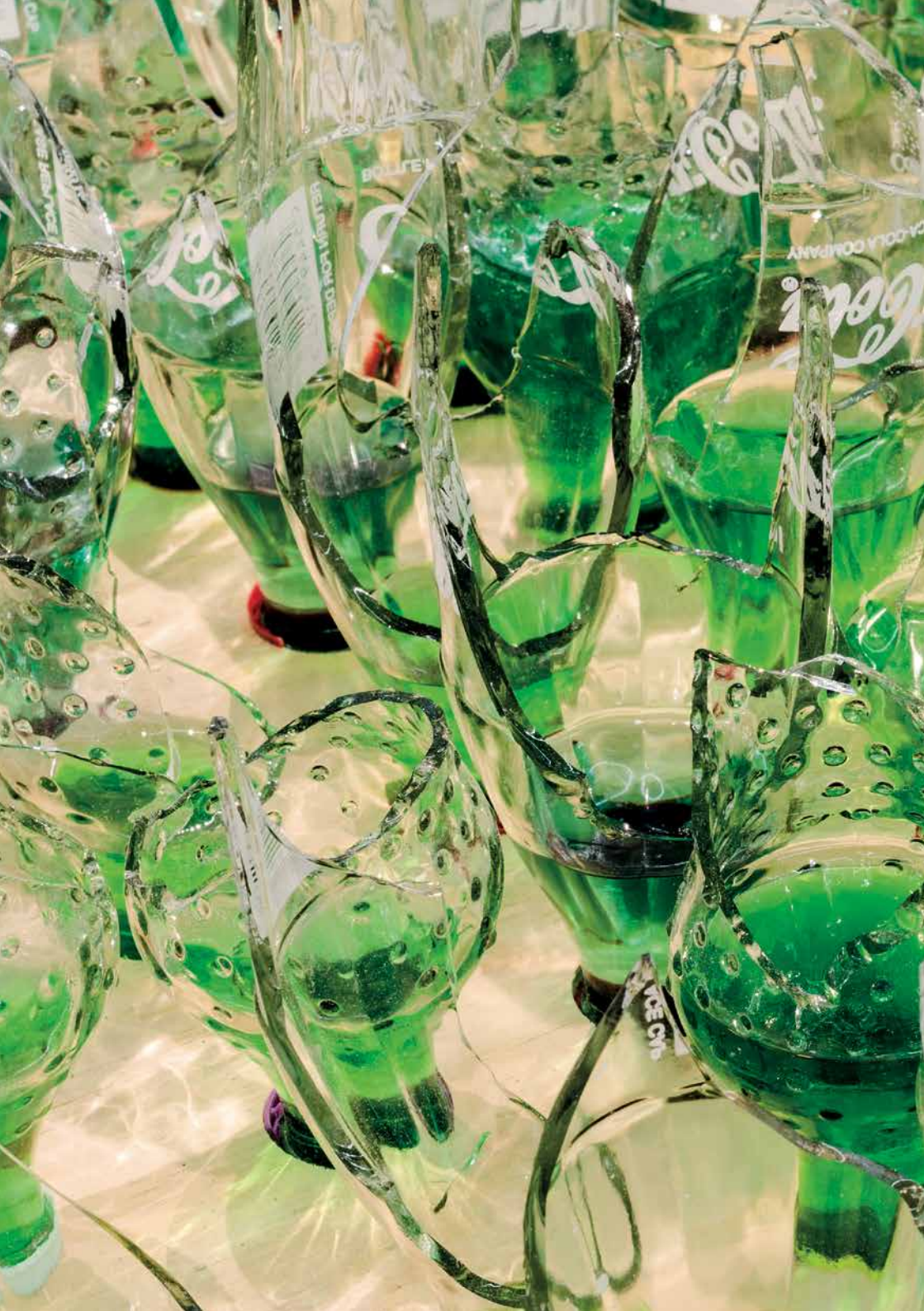
WHITENESS AS PROPERTY

RASSISMUS UND EIGENTUMSVERHÄLTNISSE
12.2.-6.6.2022

Deutsch

INHALT

- 6 **WHITENESS AS PROPERTY**
DIE BEDINGUNGEN VON RASSISMUS
UND EIGENTUMSVERHÄLTNISSSEN
Ana Hoffner ex-Prvulovic*
- 18 **ÜBERLEGUNGEN ZU WHITENESS**
ALS EIGENTUM UND EIGENSCHAFT
Cheryl I. Harris
- 34 **Lungiswa Gqunta**
40 **Robert Gabris**
41 **Hristina Ivanoska**
46 **Angela Anderson**
49 **Tania Candiani**
50 **Fokus Grupa**
53 **Stephanie Misa**
54 **Anna Daučíková**
58 **Peggy Buth**
62 **Danica Dakić**
65 **Ines Schaber**
66 **Widows of Marikana**
71 **Karrabing Film Collective**
72 **Hiendl, Kunak, Reifler und Bergmann**
- 76 **BIOGRAFIEN**
- 78 **IMPRESSUM**



Pepper

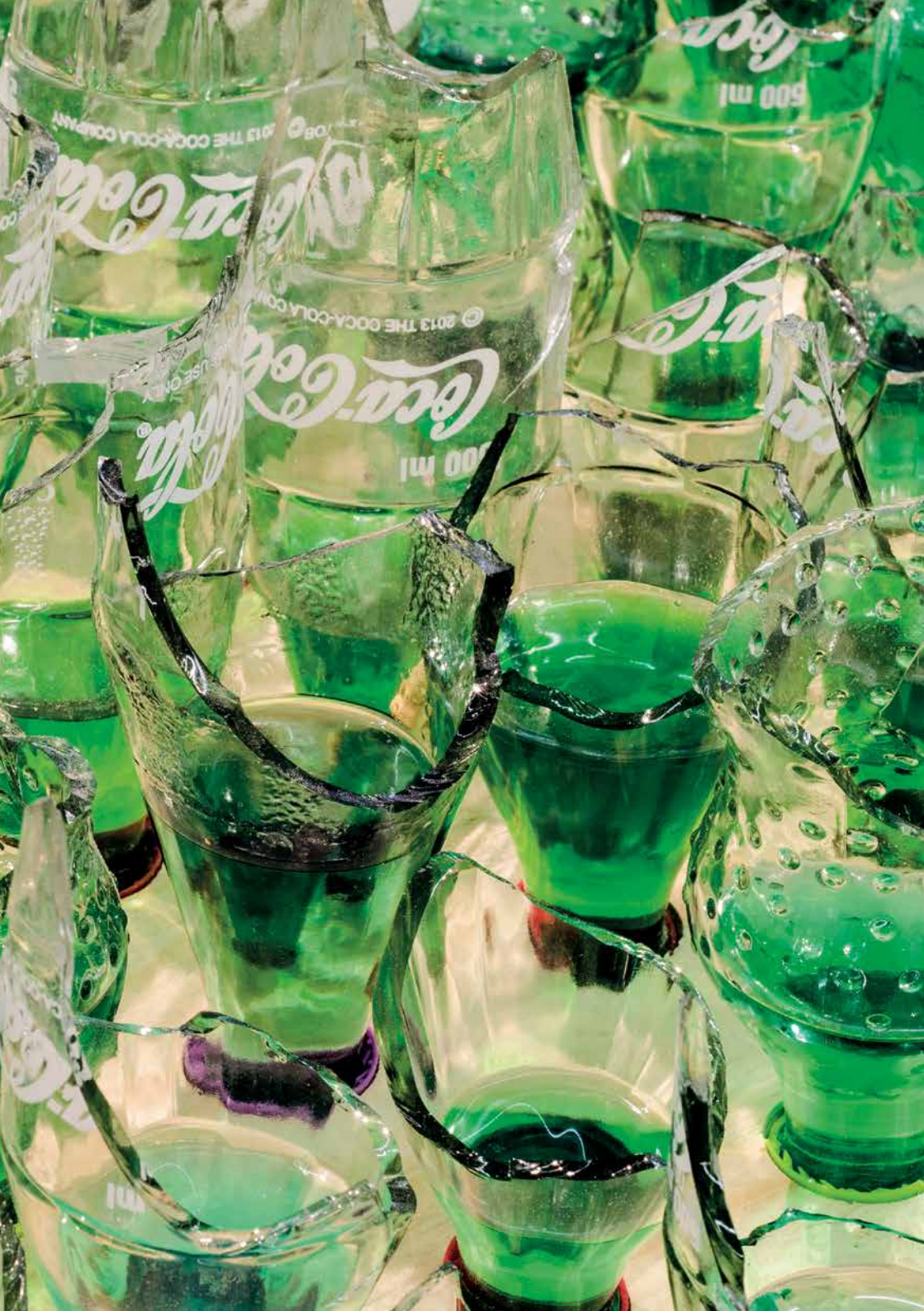
100% PURE WATER

Pepper

FACE ON

Pepper

AND COMPANY



WHITENESS AS PROPERTY

DIE BEDINGUNGEN VON RASSISMUS UND EIGENTUMSVERHÄLTNISSEN

Ana Hoffner ex-Prvulovic*

**Angela Anderson, Peggy Buth, Tania Candiani, Danica Dakić,
Anna Daučíková, Fokus Grupa, Robert Gabris, Lungiswa Gqunta,
Laure M. Hiendl, Hristina Ivanoska, Karrabing Film Collective,
Stephanie Misa, Elaine Mitchener, Elizabeth Povinelli,
Ines Schaber, Widows of Marikana**

In ihrem 1993 veröffentlichten Text „Whiteness as Property“ schreibt die Juristin Cheryl I. Harris über die Formation von Besitzverhältnissen entlang rassistischer Kategorien.¹ Rassismus hat nicht nur Schwarze Bevölkerungsgruppen enteignet, sondern auch Eigentum selbst als ein Recht definiert, das nur *weißer* Identität zugänglich ist. Was Harris für den Kontext der USA thematisiert, hat eine Vorgeschichte in älteren Konzeptionen des liberalen Subjekts. Als Eigentümer seiner selbst ist das liberale Subjekt nicht nur an der Herstellung von *race* beteiligt, sondern auch maßgeblich von einem Drang nach Besitzergreifen geprägt. Vor dem Hintergrund des sogenannten „Besitzindividualismus“ müssen auch gegenwärtige rassistische Verhältnisse und der Prozess der Verdinglichung gedacht werden.² Denn das Herstellen von Objekten kann nicht von rassisierten Eigentumsfragen entkoppelt werden – Dinge werden erst durch die Möglichkeit ihrer kapitalistischen und rassistischen Aneignung und ihrer Zirkulation als Waren zu dem, was sie sind.

Das Ausstellungsprojekt *Whiteness as Property* unternimmt den Versuch, Besitzverhältnisse, die von Rassismus durchzogen sind, aus einer ökonomischen, materialistischen Perspektive zu hinterfragen. Es zeigt Instrumente der Auseinandersetzung mit Besitzindividualismus und untersucht, ob das Kunstfeld als Quelle alternativer Modelle eines besitzergreifenden Subjekt-Objekt-Verhältnisses dienen kann, das dabei gleichzeitig rassistisch kritisch wirkt. Der Fokus der Ausstellung liegt auf kritischen ästhetischen Praktiken, die in Bezug auf Eigentum und Besitz

1 Cheryl I. Harris, *Whiteness as Property*, in: *Harvard Law Review* 106 (1993), H. 8, S. 1707–1791, <https://doi.org/10.2307/1341787>.

2 Vgl. C. B. MacPherson, *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford: Oxford University Press 1962.

entwickelt werden. Es werden künstlerische Positionen gezeigt, die die Selbstverständlichkeit des historischen und gegenwärtigen Eigentums an immer schon rassistierten Subjekten und Objekten durch spezifische Untersuchungen von Dingen und Materialien infrage stellen. Künstlerische Praxis wirkt einerseits forschend, indem sie historische und aktuelle rassistierte Besitzverhältnisse untersucht, andererseits werden hier implizit Techniken entwickelt, die zeigen, wie Subjekte ihre Souveränität in der Bearbeitung von Objekten verlieren, ein Eigenleben erlangen und sich nicht in Dinge transformieren lassen. Entscheidend für die hier versammelten künstlerischen Praktiken ist, dass sie die affektive Wirkung von Besitz in den Blick nehmen, ohne Besitzlosigkeit zu romantisieren. Vielmehr wird künstlerische Praxis zum Experimentierfeld, in dem der vielschichtige Charakter von Besitz sichtbar wird: Wir sind oft unvermeidbar nicht im Besitz unserer selbst und gleichzeitig besitzergreifend anderen gegenüber. Lässt sich dennoch eine ethische Dimension von Besitz und Eigentum finden? Kann eine Form von Subjektivierung entwickelt werden, die nicht auf dem Recht zu besitzen basiert, sondern sich der Bedeutung von Kollektivität für die Herausbildung von Eigentumsverhältnissen bewusst ist und damit das Potenzial hat, Rassismus aus einer ökonomischen Perspektive zu bekämpfen?

Die gleichnamige Konferenz zur Ausstellung *Whiteness as Property* widmet sich dem spezifischen Wissen der Künstler*innen, die an dieser Ausstellung teilnehmen. Als Konferenz der künstlerischen Forschung bietet die Veranstaltung die Möglichkeit einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Besitzindividualismus und rassistierten Eigentumsverhältnissen aus der Sicht ästhetischer Produktion. An zwei aufeinanderfolgenden Tagen werden Künstler*innen ihre Praktiken präsentieren und mit einer breiten Öffentlichkeit diskutieren.

0. Einführung

Eine rassismuskritische Perspektive auf Eigentumsverhältnisse scheint in der Gegenwart rar gesät zu sein. Während der historische Materialismus die Produktionsbedingungen der Objekte (und damit ihr rassistisches Fundament im Besitzindividualismus) untersuchen und darstellen wollte, stellen neue Materialismen (*New Materialisms*) die Frage, wie das Material für sich beziehungsweise aus sich heraus sprechen kann.³

Jüngste Auseinandersetzungen mit dem Material in der Kunst versprechen eine neue Verortung der Gegenwart, die sich aus der direkten Bearbeitung der uns umgebenden Dinge erschließen soll. Der Neue Materialismus erlaubt den Dingen, einen neuen Essenzialismus zu behaupten und dadurch etwas Unauflösbares mit sich zu bringen. Wir statten die Dinge gegenwärtig mit einer Macht aus, die sie auf eine Welt verweisen lässt, die sich außerhalb ihrer eigenen historischen Setzungen befindet. Eine nicht einfach zu identifizierende, eine geisterhafte Präsenz scheint die Ästhetiken zu bestimmen, welche die neuen (auch künstlerischen) Dinge definieren. Aber können wir einfach von einem „geisterhaften“ Ding ausgehen, ohne zu fragen, woher das Begehren nach solchen Verschiebungen rührt? Die Analyse und Kontextualisierung der Rahmenbedingungen von Produktion und Herstellung ist aus diesem Grund nicht aufgehoben, vielmehr stellt sich die Frage, wie bewährte ästhetische Methoden, Material zu bearbeiten (Verfremdung, Appropriation oder Montage der visuellen und diskursiven Zeichen), mit noch nicht etablierten Materialzugriffen zusammenzudenken sind.

Das Ausstellungsprojekt *Whiteness as Property* fragt erneut nach dem aktuellen Stand des Theorie- und Praxisverhältnisses zum Materiellen jenseits von Enteignungsprozessen und setzt an einem Punkt an, an dem das Begehren nach dem Geisterhaften mit dem Begehren nach Sprache und Signifikation zusammenrückt. Weil die Sprache gerade hier unter Generalverdacht steht, ein disziplinierendes Instrument der Beschreibung und der Kommunikation zu sein, ist die Fülle an Wünschen und Vorstellungen zu untersuchen, die nach einer direkten Entsprechung zwischen den Dingen und ihren vermeintlichen Aussagen streben. Denn obwohl es den Anschein hat, dass die Dinge im Besitz ihrer selbst sind, gibt es sehr konkrete Individuen, die sie besitzen und über ihr Sprechen bestimmen.

3 Vgl. Diana Coole, Samantha Frost (Hg.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010.

Die Notwendigkeit einer zeitgenössischen Befragung des Materials muss daher selbst eine ökonomische sein, wenn sie das liberale, rassistische Subjekt kritisieren soll: Lässt sich das Ding noch von seiner Warenförmigkeit trennen? Lässt sich durch das Bearbeiten von Material der Besitzindividualismus überwinden oder entstehen nicht gerade hier neue Dinge, die einen neuen, aber bekannten Weg der Warenzirkulation annehmen? Ohne eine Analyse der gegenwärtigen Produktionsbedingungen läuft jede Kritik an Materialzugriffen Gefahr, affirmativ zu wirken, also zu bestätigen, dass wir von einer solchen Fülle an Waren umgeben sind, dass wir uns nur noch mit ihrer Verwaltung beschäftigen können.

In Frederick Douglass' Buch *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* findet die Schwarze Frau, die zum Objekt der Sklaverei degradiert wurde, Wege, sich ihrem männlichen *weißen* Besitzer zu widersetzen.⁴ Die sogenannte Aunt Hester geht Liebesbeziehungen ein, die nicht den Vorstellungen der Sklaverei und noch weniger jenen des Patriarchats entsprechen, indem sie ihre Liebesobjekte selbst wählt und sich als Subjekt in das Feld der Objektifizierung begibt. Aunt Hesters Beziehungen gehen in der Geschichtsschreibung jedoch zumeist unter beziehungsweise wird die Schwarze Frau auf ihre Rolle als Mutter in heteronormativen Verwandtschaftsverhältnissen reduziert und als begehrendes Subjekt oft negiert. So beschreibt Fred Moten Aunt Hester lediglich anhand ihres Schreies, der sie angeblich zum widerständigen Objekt macht, in Wahrheit aber ihrer Stimme beraubt.⁵ Aunt Hesters tatsächliche, historische Handlung gegen die Ordnung der Sklaverei, ist jedoch ein gutes Beispiel dafür, wie Besitzindividualismus in seiner rassistischen und sexistischen Dimension eingebremst werden kann.

Der Besitzindividualismus sieht die Befreiung des Subjekts in der Abschaffung von Zuwendung und affektiver Arbeit, da Liberalismus auf einem Begriff von Freiheit basiert, der die Abwesenheit äußerer Hindernisse für das Subjekt, also die Abwesenheit von jeglicher Form von Differenz, vorsieht. Diese Abwesenheit gewährleistet, dass das Subjekt, das im Besitz seiner selbst ist, seine Macht ungehindert entfalten kann. Elizabeth Povinelli schreibt in ihrem Buch *Economies of Abandonment*, dass der späte Liberalismus, in dem wir uns in der Gegenwart befinden, eine Regierungsform ausgebildet hat, die maßgeblich über Leben und Tod entscheidet, indem sie Techniken des Sich-Abwendens,

4 Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, Boston: Anti-Slavery Office 1845.
5 Vgl. Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2003.

des Im-Stich-Lassens entwickelt, Techniken also, die der besitz-individualistischen Leugnung von emotionaler und affektiver Arbeit zuträglich sind.⁶ Das Gegenteil der (spät-)liberalen Fixierung auf Besitz wäre daher, jene Beziehungen zurückzufordern, die uns allen durch Ideologien der Kommodifizierung entwendet wurden. Demnach wäre nicht Besitz, sondern Zuwendung das Kennzeichen einer Subjektivität, die sich zwar von Objekten unterscheidet, diese womöglich auch selbst erschafft, sie aber Wertschätzung statt Abwertung erfahren lässt.

Für Marx war die Arbeit, die zwischen Subjekt und Objekt geleistet wird, ein Prozess des Bewusstwerdens, eine aktive Bearbeitung, ein Lernen mit den Sinnen, das die Erfahrung erst hervorbringt. Isabelle Stengers ruft uns in ihrem Buch *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell* in Erinnerung, dass Marx den Kapitalismus als mystifizierende Praxis entlarvt hat, als eine Verschleierung von Produktionsbedingungen, die affektive Arbeit negiert und die Dimension der Zuwendung zwischen Subjekt und Objekt nicht anerkennen kann.⁷ Während der Marxismus sich auf die Untersuchung bewusster Prozesse konzentriert hat, muss in der Gegenwart eine zusätzliche Perspektive eingenommen werden, um die Produktivität des Unbewussten zu verstehen – es müssen auch weiterhin jene mystifizierenden Prozesse untersucht werden, die die gesellschaftliche Funktion von Produktionsprozessen verschleiern, jedoch insbesondere jene, die Subjektivität nur durch Enteignung denken können. Daran ist nämlich auch die Herstellung jener kultischen Bilder geknüpft, die es verhindern, mit dem Objekt in Beziehung zu treten, und die statt Objekten und Subjekten lediglich Kultfiguren produzieren. Bei diesem Prozess handelt es sich jedoch nicht um künstlerische Arbeit, sondern um eine Absorbierung von Kunst durch Ideologie.

Das Ausstellungsprojekt *Whiteness as Property* interessiert sich daher für jene künstlerischen Praktiken, die die Bedeutung und Funktion der Objekte und der Dinge befragen und danach streben, ihren Status innerhalb der Diskurse zu verändern. Insofern ist der Eingriff der hier gezeigten Arbeiten ein Eingriff in Sprache, er ermöglicht einen strukturellen Schnitt in die historischen Bedingungen von Produktion und ein Überdenken der rassistisch fundierten Besitzverhältnisse der Gegenwart.

6 Vgl. Elizabeth A. Povinelli, *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*, Durham: Duke University Press 2011.

7 Philippe Piguarre, Isabelle Stengers, *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*, Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2011.

1. Crafts and Ghosts – Das Handwerkliche und das Geisterhafte

Das Bearbeiten von Werkstoffen scheint nach einer langen Zeit der Kritik von Atelierpraktiken wieder in die Kunstwelt zurückgekehrt zu sein. Von einer Rückkehr zu bürgerlichen Ausdrucksformen oder technischen Fertigkeiten als Teil des Künstler*innenberufs oder einer nichtkonzeptionellen Herstellung von zwei- und dreidimensionalen Kunstwerken kann jedoch keineswegs die Rede sein. Vielmehr hat das Selbstverständnis als Künstler*in eine Verschiebung erfahren, in der das *crafting* der eigenen Identität und Geschichte untrennbar mit der Herstellung des Objekts verbunden ist.

Grenzen des Geschlechts, der Sexualität oder der körperlichen Funktionalität sind integraler Bestandteil dieser Arbeiten. Der Atelierkünstler, der in seinem Ursprung männlich und eurozentristisch in Erscheinung getreten sein mag, ist durch eine Fülle von künstlerischen Persönlichkeiten ersetzt worden, deren Differenz direkt in ihre Arbeiten eingeschrieben ist. Diese doppelt materiellen Praktiken, die gleichzeitige Hervorbringung von Autor*innenschaft und Objekten, wollen jedoch nicht als ein Phänomen der Gegenwart verstanden werden, sondern auf die Geschichtsschreibung vorangegangener Künstler*innenbilder zurückwirken. Sie fordern dazu auf, einen neuen Standpunkt gegenüber dem hartnäckig Universalistischen im Künstler*innenimage, das über so viele Jahrzehnte unhinterfragt existiert hat, einzunehmen. Auch der Besitzindividualismus wird hier in seiner Eigenschaft, für alle gelten zu wollen, hinterfragt. Durch universelle Freiheit für alle zu sozialer Gleichheit zu gelangen, ist nämlich ein liberales Narrativ, das Differenzen zu einem nahtlosen Gefüge zusammenpresst und das Gegenteil, nämlich massive soziale Ungleichheit, erzeugt. Bereits 1995 hat Wendy Brown in ihrem Buch *States of Injury* den Prozess untersucht, wie liberale Diskurse politische Identität in private Interessen, also Privatbesitz transformieren und normierte soziale Identitäten herstellen.⁸ Wie greifen künstlerische Prozesse heute in liberale Diskurse und ihre an Identität geknüpften Besitzvorstellungen ein?

Eine zeitgenössische Reflexion von Besitzverhältnissen muss eine massive Verschiebung der modernistischen Aufteilung von Ästhetik in abstrakte und konkrete Formen inkludieren. Während Moderne und Postmoderne Kategorien des Transzendenten nur im Abstrakten verortet haben, suchen aktuelle künstlerische Positionen, die sich mit Besitz und Dinglichkeit befassen, zunehmend

⁸ Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press 1995.

nach ideologischen Geistern oder Spuren verdrängter Formen von Spiritualität im Objekt selbst. Auch diese Auseinandersetzungen wirken auf die Geschichte zurück und fragen, ob es nicht womöglich immer schon Geisterhaftes oder Spirituelles im Figurativen gegeben hat. Das minimalistische Beharren auf einer objektiven Darstellung in der Kunst, gebunden an physikalische Gesetze, trug von Anfang an eine Komponente des Transzendenten. Genau diese wurde auch als Kritik gegen die vermeintlich neutralen Skulpturen der Minimal Art vorgebracht: Das Gegenständliche kann keine Reduktion des Spirituellen erwirken. Und so widmen sich Künstler*innen mit einem Interesse am Objektiven zunehmend jener Substanz, die nicht organisch gefasst werden kann. Als *spirit* oder *ghost* werden jene Momente beschrieben, die die Künstler*innen absichtlich nicht aus ihrem Produktionsprozess ausschließen wollen. „The ghost is an invention of the spirit“, formulierte Derrida für die Zeit des Postsozialismus und konnte damit entlarven, dass das Gespenst des Kommunismus immer schon der Angst der Kapitalist*innen entsprungen ist.⁹ Mit welchen Gespenstern müssen wir uns gegenwärtig beschäftigen, um besitzindividualistische Ideologien zu entlarven? Welche verleugnete Arbeit an der Spiritualität kann dabei freigesetzt werden?

Nicht zufällig sind die Stoffe, die hier bearbeitet werden, kulturell und ökonomisch aufgeladen: Glas, Textilien oder Holz werden zu Trägern von Botschaften und ermöglichen sprachliche Assoziationsketten. So konstruiert Lungiswa Gqunta einen Rasen aus zerbrochenen Flaschen und thematisiert damit die Einschränkungen, die durch Privatbesitz entstehen, insbesondere durch ungleiche Verteilung von Besitz zwischen Schwarzen und *Weiß*en in Südafrika. Die minimalistische Installation *Lawn* trägt die Schwere der durch das Apartheidsystem geprägten Eigentumsverhältnisse, referiert aber auch auf die Einhegung als historischen Beginn der Inbesitznahme von Land. Dem gegenübergestellt sind die figurativen Malereien der *Widows of Marikana*, die die Ermordung der Minenarbeiter von Marikana aus ihrer Perspektive und vor dem Hintergrund der anhaltenden rassistischen Ausbeutung erzählen. In beiden Fällen ist die Geschichte der Schwarzen Frauen zugänglich gemacht, beide Praktiken, die des Abstrahierens und die des Darstellens, sind Methoden, die Gespenster des Rassismus anzurufen und zu vertreiben.

⁹ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York: Routledge 1994.

Auch das Karrabing Film Collective reflektiert die historischen Bedingungen einer gegenwärtigen rassistisch motivierten

sozialen Ungleichheit durch Ressourcenabbau und daraus resultierende Eigentumsverhältnisse. In ihrem dokumentaristischen Science-Fiction-Film *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* ist es gerade ihre geisterhafte Präsenz, die die indigene Bevölkerung ermächtigt, in einer von kolonialer Landnahme zerstörten Umgebung Widerstand zu leisten. Eine solche Ermächtigung findet auch in der Abwesenheit von körperlicher Darstellung in Robert Gabris' illusionistischer Installation *You will never belong into my space!* statt. Gabris stellt mit fotografischer Verzerrung und Farbfiltern einen fiktionalen Raum her, der die Enteignung der Roma in Europa thematisiert. Hier spielen stereotype Vorstellungen von Besitzlosen eine Rolle, sie entlarven das Zusammenwirken von rassistischer Ideologie und Besitzverteilung als einen Kampf um politische und soziale Präsenz und Repräsentation. Die Schwierigkeit der Repräsentation taucht als buchstäblich schwer fassbarer Text bei Hristina Ivanoska auf, die mazedonische Sagengestalten und ihre Wirkung auf die Gegenwart untersucht. Dabei geht es nicht nur um den Moment der Einschreibung von Geschichte (oder gerade das Fehlen eines solchen Einschreibens), sondern auch um die Strukturen des Vergessens, die oft unmerklich auftauchen.

Was diesen Arbeiten gemein ist, ist ihr fragiler Zugang zu Identität, der sich nicht durch die Definition eines besitzindividualistischen Ichs auszeichnet, sondern einen eigenen Raum für Subjekte und Objekte definieren kann, der es schafft, rassistisch und sexistisch fundierte Eigentumsverhältnisse radikal infrage zu stellen.

2. Extracted and synchronized –

Das Extrahierte und das Synchronisierte

Statt eine romantische Verklärung von Natur fortzusetzen, verweist zeitgenössische künstlerische Praxis gezielt auf die Rationalisierung, der der Planet zum Opfer fällt. Das Extrahieren von Ressourcen, die Ausbeutung von Arbeitskraft und die Zerstörung von Lebensweisen, die nicht der Logik des Profits unterstellt werden können, machen Schluss mit der Illusion einer industriellen Verbesserung der Lebensbedingungen aller. Diese Rückkehr zu marxistischen und materialistischen Betrachtungen von Besitz und Eigentum an Ressourcen und Arbeit gibt den künstlerischen Arbeiten einen neuen ästhetischen und politischen Stellenwert, indem immer wieder auf die Problematik verwiesen wird, die noch immer vorherrschenden Werte der Aufklärung, die vernunftgeleitete Ausbeutung rechtfertigen, weiter einzusetzen. Gleichzeitig

werden auch die Fortsetzungen einer kantianischen Erfahrungs-ästhetik als Kriterium der Bewertung in den uns umgebenden, meist synchronisierten Signifikationen von Körper, Stimme und Umgebung untersucht.

Ein gegenwärtig immer wieder untersuchter Text der Aufklärung ist John Lockes 1690 entstandenes Werk *Zwei Abhandlungen über die Regierung*.¹⁰ Darin definiert Locke den Gebrauch und die Nutzung von Land nicht nur als etwas, das jedem Bürger freisteht, sondern auch als Notwendigkeit. Denn ungenutztes Land, Brachland, sei eine Verschwendung der Natur selbst. Somit legt die Aufklärung den Grundstein dafür, die Abwesenheit von Menschen in der Landschaft als Leere zu denken. Allem, was außerhalb der anthropozentrischen Perspektive liegt, wird somit auch keine Bedeutung beigemessen.

Eine grundsätzliche Infragestellung der Inbesitznahme von Land, die auf rechtmäßigem Gebrauch beruht, entwirft Brenna Bhandar in ihrem Buch *Colonial Lives of Property: Law, Land, and Racial Regimes of Ownership*.¹¹ Darin untersucht Bhandar, wie die Fähigkeit der Inbesitznahme als Voraussetzung der Subjektivierung zugleich koloniale Praktiken legitimiert und rationalisiert. Denn der Besitz an Land und Ressourcen, dem wir bis heute unterworfen sind, wurde maßgeblich im Kolonialismus begründet. Er prägt die heutigen Problematiken einer global ungleichen Gesellschaft und weiterhin wirkungsvoller rassierter Eigentumsverhältnisse, die im Besitzindividualismus abstrahiert und verdrängt werden.

Die in dieser Ausstellung gezeigten Arbeiten sind alle den Spuren kolonialer Produktion nachgegangen, sei es, um die Ausbeutung von Rohstoffen zu thematisieren, die globale Verteilung von Reichtümern zu untersuchen oder die heutigen Wege des globalen Handels nachzuvollziehen. Angela Andersons Installation *Post-Social Sea* zeigt die Wege der Luxusyachten, deren Besitzer*innen oft maßgeblich an der Extraktionsindustrie beteiligt sind. Die Landkarte, die hier entsteht, verweist auf die derzeitige globale Umverteilung von Besitz zugunsten einer neuen *whiteness* und zeigt, wie sehr Rassisierung von Eigentum ein gerade vor unseren Augen stattfindender Prozess ist. Dass *whiteness* immer schon ein Merkmal von Reichtum war, zeigt aber auch die Recherche der Fokus Grupa, die die Herstellung von Zucker in der Habsburgermonarchie untersucht. Während die adeligen Eigentümer*innen dieser Industrie auf koloniale Verbindungen

¹⁰ John Locke, *Zwei Abhandlungen über die Regierung*. Aus dem Englischen von Hans Jörn Hoffmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

¹¹ Brenna Bhandar, *Colonial Lives of Property: Law, Land, and Racial Regimes of Ownership*, Durham: Duke University Press 2018.

in der Karibik angewiesen waren, konnten sie ein System der Ausbeutung von Arbeitskraft etablieren, das maßgeblich von Fantasien über Sklaverei geprägt war. Tania Candiani wiederum untersucht eben diese Realität in ihrem Projekt *Sounds of Labor. Work Songs*: Die verlassenenen Zuckerplantagen in Kuba konfrontiert sie mit heutigen Stimmen, die die Lieder aus der Zeit der Sklaverei nochmals aufführen und einen transhistorischen Widerstand erahnen lassen. Eine ganz andere Art von Stimme vernehmen wir in Stephanie Misas Installation *Ohne Titel (Sakada)*: Es ist eine exotisierende, rassistisch aufgeladene Melodie, die zur Inbesitznahme von Andersartigkeit verführen will. Sie erinnert daran, dass die Stimme niemals unabhängig von Signifikation existieren kann, sie ist immer den Herrschaftsverhältnissen unterworfen. Welche Stimmen entwickelt sich an den Rändern der kolonialen Ausbeutung, in der Enteignung von Körper und Ressourcen? Laure M. Hiendls Komposition *Songs for Captured Voices* (aufgeführt von Elaine Mitchener) gibt eine mögliche Antwort. Die Komposition wurde anhand von Stimmaufnahmen aus dem Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin erarbeitet, die während des Ersten Weltkriegs von Kriegsgefangenen in den deutschen Kolonien gemacht wurden. Diese wurden buchstäblich ihrer Stimme beraubt. Die vielfachen ideologischen Synchronisierungsprozesse – zwischen Körper und Stimme, zwischen Mensch und Umgebung et cetera – werden hier mit analytischer Präzision seziiert und neu zusammengefügt. Die künstlerischen Arbeiten eröffnen andere Perspektiven auf bereits vorhandenes, historisch stabilisiertes und oft noch nicht hinterfragtes Wissen, ohne selbst zur Extraktion zu werden.

3. Production and repression – Produktion und Verdrängung

Der Theoretiker David Lloyd konzipiert ein sogenanntes „soziales Leben der Dinge“, eine Gemeinschaft jenseits der Subjekt-Objekt-Relation, die nicht im Eigentum begründet ist.¹² Obwohl eine solche Gemeinschaft Differenz affirmieren soll, steht sie der Wahrnehmung sehr negativ gegenüber: „Wahrnehmung ist Besitz, eine zerstörende Aneignung des Dinges als Gegenstand des Wahrnehmenden.“¹³ Diese Gleichsetzung von Wahrnehmung und Aneignungsprozessen steht in radikalem Kontrast zu künstlerischen Verfahren, die eine Wiederaneignung als ihr oberstes Prinzip der politischen Intervention erkannt haben. Nicht nur die historische Montage in Film, Grafik, Fotografie oder Installation ist hier als Eigenschaft eines anderen Eigentumbegriffs zu nennen, auch die Appropriation Art, die seit den 1980er-Jahren

12 David Lloyd, *The Racial Thing. Über Aneignung*, *Black Studies und Dinglichkeit*, in: *Texte zur Kunst* 30 (2020), H. 117: Property/Eigentum, S. 75–97.
13 Ebd., S. 87.

maßgeblich in besitzindividualistische Verhältnisse eingreift. Dabei spielt bis heute die Analyse der unbewussten Produktionsverhältnisse eine Rolle, die bei der Herstellung eines Individuums zumeist verdrängt werden müssen.

Wie unterscheidet sich aber diese Form der (künstlerischen) Aneignung von jener, die Dinge in Objekte verwandelt, um sie konsumierbar zu machen? Werden nicht die dabei entstehenden (künstlerischen) Objekte selbst wieder zu zirkulierenden Waren, entsprechend der oft berechtigten Kritik an der Teilnahme der Kunst an Marktlogiken und ihrer profitorientierten Politik? Die Idee der geteilten Produktion, des Kollektivs hat definitiv nicht die besitzindividualistische Logik zerstört, ihr sehr wohl aber einen bitteren Beigeschmack verliehen. „Their intimacy seems a bit shady“, schreibt Elisabeth Lebovici über das Künstler*trio General Idea, das die Kunst der Aneignung miterfunden und entscheidend geprägt hat.¹⁴ Die Intimität zwischen Subjekt und Objekt erscheint tatsächlich dubios, wenn nicht gar unheimlich, wenn sie sich durch Wieder- und Wiederaneignung vervielfältigt. Aber genau das ist die unbewusste Seite des privaten Eigentums, die ohne diese Form der Aneignung, also durch einen spezifischen Einsatz der Wahrnehmung als Instrument der Rückgewinnung des Verlorenen, verschleiert bliebe.

Anna Daučíková zeigt uns in ihrer Installation *Moscow/Sunday/Women* einen Blick auf Reproduktionsarbeit, jene Seite der Arbeit, die von Frauen geleistet wird, um einen modernen Staat als Produktionsapparat aufrechtzuerhalten, dem wir in dieser Art und Weise sonst nicht begegnen würden. Gleichzeitig macht sie in *Upbringing by touch* vor, wie Aneignung als Beziehung zu denken ist – das umarmte Objekt ist eine Glasplatte, die den Körper fragil erscheinen lässt. In Peggy Buths Montage der Zeichen eines Arbeiterkampfes in der Zeitung „*Wes' Brot ich ess, des' Lied sing ich noch lange nicht*“ *Chor Tor 1 Rheinhausen* wird ebenfalls jene Sprache sichtbar, die im besitzindividualistischen Schreiben von Geschichte keinen Platz findet, es ist die Sprache des längsten Streiks der deutschen Nachkriegsgeschichte. Etwas Ähnliches findet auch in Danica Dakićs Analyse der kollektiven Arbeit im Sozialismus in ihrer Videoinstallation *Čistač/The Cleaner* statt. Während die kollektive Arbeit der individuellen Produktionsweise weichen musste, gehen zwei Kriegsflüchtlinge ihren utopischen Ideen weiter nach. In der Foto- und Videoinstallation *picture mining* ist Ines Schaber ebenfalls unbewussten Produktionspro-

¹⁴ Elisabeth Lebovici, *Trouble dans le genre*, in: Frédéric Bonnet (Hg.), *General Idea: A Retrospective 1969–1994*, Zürich: JRP Ringier 2011, S. 87.

zessen auf der Spur. Ausgerechnet jene Bildarchive, die Bilder aus der Public Domain aneignen und verkaufen, befanden sich lange Zeit an ehemaligen Orten der Extraktion.

Künstlerische Praktiken widmen sich den verdrängten Prozessen der Produktion, den unangenehmen, verschleierte und noch nicht artikulierten Szenarien, die liberale besitzindividualistische Ideologien nicht zulassen können. Sie schaffen dadurch neue Räume der Auseinandersetzung, solche, die Subjektivierung, Besitz und Eigentum tatsächlich neu denken können.

ÜBERLEGUNGEN ZU *WHITENESS* ALS EIGENTUM UND EIGENSCHAFT

Cheryl I. Harris*

I. Persönlicher Besitz

Persönlicher Besitz (an Schwarzen) ist die Verschmelzung von *race* und Eigentum – verkörpert als immer unabdingbar und ewig verfügbar.

II. Zeit

Schwere Zeiten.

8 Minuten und 46 Sekunden sind eine Ewigkeit.
Jahrhunderte ohne einen einzigen Atemzug.

III. Zuhause

Das Zuhause ist kein sicherer Hafen. Es ist möglich, dass zu Hause, im eigenen Bett, acht Mal auf eine*n geschossen wird. Bevor irgendetwas anderes passiert. Bevor man Luft holen kann.

IV. Terra nullius

Ein Spaziergang in der Pandemie. Sonnenlichtsprenkel fallen durch die Blätter. Eine ruhige Straße am frühen Morgen. Die Symphonie der Vögel. Die Luft klar wie der Himmel blau. Eine bukolische Szene, die Sicherheit, Ruhe, Zeitlosigkeit heraufbeschwört. Es sollte immer so sein. Doch es handelt sich um ein Trugbild: Die malerische Szene ist aus Diebstahl hervorgegangen und Diebstahl hält sie auch weiterhin aufrecht. Mit Gewalt werden Land und Menschen in Eigentum, in Waren verwandelt, abstrahiert in Investitionen, in Finanzprodukte und Schuldtitel.¹

Durch das Gesetz geschützt, ist sich dieses Eigentumsregime seiner Logik sicher und entwirft eine Fassade ohne *race*.

V. Die Last

Geschichte ist nicht Vergangenheit. Sie ist Gegenwart. Wir tragen unsere Geschichte mit uns [...] Geben wir etwas anderes vor

Anmerkung der Redaktion

Wir schreiben *weiß* im Deutschen und *white* im Englischen kursiv, um eine rassistische Praxis der Benennung von Hautfarbe als eindeutig konstruierte zu kennzeichnen und uns davon zu distanzieren. Die beiden Begriffe dienen hier vielmehr als Verweise auf politische Positionierungen, die mit der Zuschreibung vermeintlicher Eigenschaften einhergehen. Mit *whiteness* ist daher die dominante und privilegierte Positionierung gemeint, die zumeist unausgesprochen und innerhalb des Machtverhältnisses Rassismus unbenannt bleibt. Im Unterschied dazu schreiben wir Schwarz im Deutschen und Black im Englischen in Großbuchstaben als Zeichen der Anerkennung der ungleichen Effekte ebendieser rassistischen Praxis, die für bestimmte Subjekte massive Konsequenzen der Marginalisierung hat. Da das englische Wort *race* ebenfalls nicht mit dem deutschen Begriff „Rasse“ gleichzusetzen ist, lassen wir auch dieses unübersetzt und schreiben es kursiv. Der deutsche Begriff „Rasse“ ist insbesondere problematisch, weil er seinen Ursprung in einem wissenschaftlich nicht haltbaren biologistischen Konzept hat und keinesfalls Eigenschaften beschreibt, sondern diese für politische Zwecke selbst allererst herstellt.

* Rosalinde and Arthur Gilbert Foundation-Lehrstuhl für Bürger*innenrechte und bürgerliche Freiheitsrechte, University of California Los Angeles School of Law. Ich danke den Herausgeber*innen der *Harvard Law Review* für die Gelegenheit, nach Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart zu suchen und sie zu reflektieren. Mein Dank gilt auch den Stimmen des Protests, die auf mögliche Zukünfte verweisen.

1 Schwarze Körper wurden als lebendes Zahlungsmittel angesehen, um die herum Wertbestimmungssysteme, Versicherungen, Finanzprodukte, Bankinstitute und andere Finanzialisierungsformen aufgebaut wurden, die in der Entwicklung des rassistierten Kapitalismus eine zentrale Rolle spielten. Vgl. z. B. Eric Williams, *Capitalism and Slavery*, Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1944. (Das Buch erörtert die grundlegende Rolle der Sklaverei in der Neuen Welt für die Entwicklung des Industriekapitalismus.) Calvin Schermerhorn, *The Business of Slavery and the Rise of American Capitalism, 1815–1860*, New Haven, CT: Yale University Press 2015, S. 2. („Der nordamerikanische Kapitalismus entwickelte sich im Kontext eines atlantischen Austauschs, der wohl am besten im transatlantischen Sklavenhandel und den Verschuldungssystemen, die für sein Profil verantwortlich waren, sichtbar wird.“) Matthew Desmond, In Order to Understand the Brutality of American Capitalism, You Have to Start on the Plantation, in: *The New York Times Magazine*, 14. August 2019, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/slavery-capitalism.html> [<https://perma.cc/D398-XE2K>], Desmond merkt an, dass „staatlich zugelassene Banken Schulden aus Sklav*innenhypothenken bündelten und sie als Wertpapiere verpackten, die Investoren jährliche Zinsen versprachen, um Kapital aufzubringen ... - [diese] Wertpapiere ... fanden Käufer von Hamburg und Amsterdam bis Boston und Philadelphia“.

[...] sind wir buchstäblich Kriminelle.

– James Baldwin, 1965²

Aber es stimmt so nicht: Die Abwesenheit von *race* in der Fassade ist ein Mythos. Wir wissen das, weil die unvergleichbare Schwere der fehlenden Verarbeitung auf uns lastet. Das Gewicht der Geschichte ist zu groß, als dass es sich einfach abwerfen oder vertreiben ließe.

VI. Vorhergehende Bedingungen

Ein Bruch – ein Riss in der Fassade – entsteht aus sich überschneidenden Pandemien, die beide sich überschneidende Herrschafts- und Ausbeutungssysteme widerspiegeln.³ Macht organisiert Hierarchien. Ungleichheit ist nicht das Produkt einer dysfunktionalen Kultur oder der Biologie – von „Begleiterkrankungen“ – von sich unpassend verhaltenden, undisziplinierten Körpern: Vielmehr konstruieren Regime der Rassisierung Verwundbarkeiten und beuten sie aus.⁴ Diese existieren als bereits bestehende Bedingungen, Verkörperungen, materielle Manifestationen der Ausbeutung. Dies ist ein Merkmal des rassisierten Kapitalismus.⁵

VII. Hier und dort

Die Pandemie ist global und universell. Auf die Pandemie wird lokal abgezielt und differenziert. Indem es Begriffe von sicheren Grenzen und Grenzen des Eigentums auflöst, zeigt das Virus, dass es in der Lage ist, zentrale Annahmen zu erschüttern, nämlich dass Bedrohung zuverlässig durch den Phänotyp gekennzeichnet werden kann und nur von bestimmten rassisierten Körpern ausgeht. Wie der staatlich sanktionierte rassistische Terror ist die Gefahr frei flottierend, allgegenwärtig und versteckt: Sie ist überall und nirgends zugleich.

VIII. Landkarten

Dennoch spiegeln die Systeme der rassisierten/räumlichen Anordnung weiterhin die Verbreitung und die Sterblichkeitsrate der Pandemie wieder.⁶ Postleitzahlen verschlüsseln nicht nur Landkarten; sie erzählen Geschichten.⁷ Schwarze Geografien,⁸ LatinX-Räume, „Ghettos“, „Barrios“ – alles Räume, in denen „andere“ leben – sind strukturell der Mittel oder der Möglichkeit beraubt, Schutz zu bieten, Unterkunft (an Ort und Stelle) zu gewähren, ihre Bewohner*innen stehen immer in einem angespannten Verhältnis zu Grund, Eigentum und Rechten. Die Orte

2 James Baldwin, *Black English: A Dishonest Argument*, in: *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*, New York: Pantheon 2010, S. 154.

3 Professor Kimberlé Crenshaw definiert Intersektionalität als „eine analytische Sensibilität, eine Möglichkeit, über Identität und ihr Verhältnis zu Macht nachzudenken. Ursprünglich wurde der Begriff wegen Schwarzen Frauen ins Spiel gebracht, und er brachte die Unsichtbarkeit zahlreicher Mitglieder innerhalb von Gruppen ans Licht, zu denen sie zählten, die sie aber oftmals nicht repräsentierten“. Kimberlé Crenshaw, *Warum Intersektionalität nicht warten kann*, Heinrich Böll-Stiftung 20. Mai 2019, <https://www.gwi-boell.de/de/2019/05/20/warum-intersektionalitaet-nicht-warten-kann>. Intersektionalität kritisierte die Auslöschung der Erfahrungen Schwarzer Frauen in Antidiskriminierungsgesetzen und antirassistischen und feministischen Maßnahmen als beispielhaft für die Mängel des traditionellen Antidiskriminierungsparadigmas:

Dieser Konzeption von Diskriminierung liegt die Ansicht zugrunde, dass das Unrecht, auf das sich Antidiskriminierungsgesetze beziehen, der Einsatz von *Race*- und Genderfaktoren ist, um in Entscheidungen einzugreifen, die sonst fair oder neutral wären. Diese prozessbasierte Definition wurzelt nicht in einem Engagement dafür, die materiell-rechtlichen Bedingungen jener, die durch das Zusammenspiel einer Vielzahl von Faktoren benachteiligt werden, von Grund auf zu verbessern. Stattdessen besteht die vorherrschende Botschaft von Antidiskriminierungsgesetzen darin, dass sie nur das beschränkte Ausmaß regeln, in dem sich *race* oder Geschlecht auf den Prozess der Entscheidungsfindung auswirken. Diese enge Zielsetzung wird durch die Topdown Strategie der Verwendung einer einzigen „aber für“-Analyse erleichtert, um die Auswirkungen von *race* oder Geschlecht zu ermitteln.

Kimberlé Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in: *University of Chicago Legal Forum*, 1989, S. 139 und 151. (Die intersektionale Analyse bestimmt die Art, wie Schwarze Frauen marginalisiert werden, nicht, um Merkmale um ihrer selbst willen zu markieren, sondern um zu entlarven, wie Machtssysteme interagieren und vorgehen, um Unterwerfung zu produzieren.)

4 Professor Ruth Wilson Gilmore definiert Rassismus als „staatlich sanktionierte und/ oder extralegale Produktion und Ausbeutung von gruppen-differenzierter Vulnerabilität einem vorzeitigen Tod gegenüber“. Ruth Wilson Gilmore, *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing*

California, Berkeley, CA: University of California Press 2007, S. 247.

5 Professor Cedric Robinsons bahnbrechende Arbeit *Black Marxism* betrachtet „das Aufeinandertreffen von Marxismus und Schwarzem Radikalismus“, um die Beziehung zwischen *race* und Kapitalismus genauer zu analysieren:

Die Entwicklung, Organisation und Expansion der kapitalistischen Gesellschaft verfolgte im Wesentlichen rassistische Richtungen, so auch die soziale Ideologie. Aufgrund seiner materiellen Kraft war zu erwarten, dass der Rassismus die aus dem Kapitalismus hervorgegangenen sozialen Strukturen unweigerlich durchdringen würde.

Ich verwende den Begriff „rassistierter Kapitalismus“, um auf diese Entwicklung und die daraus folgende Struktur als historische Handlungsmacht zu verweisen.

Cedric J. Robinson, *Black Marxism*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1. Auflage 2000, S. 2.

6 Vgl. Andrea N. Polonijo, *How California's COVID-19 Surge Widens Health Inequalities for Black, Latino and Low-Income Residents*, in: *The Conversation*, 30. Juli 2020, <https://theconversation.com/how-californias-covid-19-surge-widens-health-inequalities-for-black-latino-and-low-income-residents-143243> [<https://perma.cc/WHZ5-VCTN>].

7 Vgl. Office of the Inspector General, U. S. Postal Service, in: *The Untold Story of the ZIP Code*, 1. April 2013, S. i; https://www.uspsoig.gov/sites/default/files/document-library-files/2015/rarc-wp-13%E2%80%9393006_0.pdf

[<https://perma.cc/WHZ5-VCTN>]. („Die Postleitzahl sollte es ursprünglich ermöglichen, Postsortierungsmethoden zu automatisieren, letztlich führte sie aber zu ungeahnten sozioökonomischen Vorteilen als Organisations- und Ermächtigungsmittel. Die Postleitzahl wurde zum gesellschaftlichen Werkzeug der Organisation und Darstellung von demografischen Informationen, zum Hilfsmittel für ganze Industrien wie Versicherungen und Immobilien und sogar zur Verkörperung von sozialen Identitäten.“)

8 Professor Katherine McKittrick beschreibt Schwarze Geografien folgendermaßen: „Diese Schwarzen Geografien werden zwar sicherlich nicht ausschließlich von Schwarzen Körpern bewohnt, aber als gefährdet und gefährlich oder als Räume „außerhalb“ / Räume der Exklusion klassifiziert, selbst wenn jene sie bevölkern, die *immer schon* gegen rassistische Gewalt und Abschottung gekämpft haben.“ Katherine McKittrick, *On Plantations, Prisons and a Black Sense of Place*, in: *Social & Cultural Geography*, 12, 2011, S. 947–963, hier S. 951.

werden ausgelöscht, umbenannt, saniert, verbessert. Manchmal bleiben Spuren zurück.⁹

IX. Trauern um *whiteness*

Einer der berühmtesten und umstrittensten Romane von William Faulkner, *Schall und Wahn [The Sound and the Fury]* entlehnte seinen Titel Shakespeares *Macbeth*.¹⁰ Macbeths Monolog ist eine bittere Klage, in der das Leben als „nur ein wandelnd Schattenbild, / Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht / Sein Stündchen auf der Bühne und dann nicht mehr / Vernommen wird; ein Märchen ists, erzählt / Von einem Blödling, voller Klang und Wut, / Das nichts bedeutet“ beschrieben wird.¹¹ Faulkners Roman, der von den Stimmen mehrerer Figuren erzählt wird, schildert die Geschichte von Zerfall und Auflösung der aristokratischen Südstaaten-Familie Compson über einen Zeitraum von dreißig Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Geschichte zeichnet den Verlust ihrer materiellen Privilegien, von Familie, Integrität, geistiger Gesundheit nach. Aber die Geschichte ist mehr: Wie die unvergleichliche Toni Morrison lehrt, ist es auch eine Erzählung über *race*, den Wertverlust von *whiteness* und die Krise, die damit einhergeht.¹²

Morrison's Essay mit dem Titel *Mourning for Whiteness*, der nach Trumps Wahl 2016 entstand, beschreibt eine zeitgenössische Manifestation von Faulkners Erzählung in der Trumpzeit.¹³ Sie stellt fest, dass, während die Versklavung der Schwarzen Bedeutung und Stellenwert von *whiteness* untermauert hatte, „im Amerika von heute, in der Post-Bürgerrechtsgesetzgebung, [...] die Überzeugung *weißer* Menschen von ihrer natürlichen Überlegenheit verloren[geht]. Und das rapide. Es gibt überall ‚People of Color‘, die drohen, diese lange selbstverständliche Definition von Amerika auszulöschen [...] Diese Drohung ist beängstigend.“¹⁴ Sie führt weiter aus:

Um die Möglichkeit dieser unhaltbaren Veränderung einzuschränken und *whiteness* ihren früheren Status als Markierung nationaler Identität wiederzugeben, opfern sich einige *weiße* Amerikaner*innen [...]

So erschreckend sind die Folgen eines Zusammenbruchs des *weißen* Privilegs, dass viele Amerikaner*innen sich einer politischen Plattform angeschlossen haben, die Gewalt gegen Wehrlose unterstützt und sie als Stärke interpretiert. Diese Menschen sind nicht so sehr wütend,

9 Vgl. z. B. Abby Philip, A Permanent Reminder of Wall Street's Hidden Slave Trading Past Is Coming Soon, in: *The Washington Post*, 15. April 2015, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2015/04/15/a-permanent-reminder-of-wall-streets-hidden-slave-trading-past-is-coming-soon/> [<https://perma.cc/94NE-H6U5>]. Die afrikanische Begräbnisstätte wurde ausgegraben, als 1991 mit dem Bau eines neuen Amtsgebäudes der amerikanischen Bundesregierung begonnen wurde. Vgl. National Park Service, *History and Culture*, <https://www.nps.gov/afbg/learn/historyculture/index.htm> [<https://perma.cc/CHY9-VZXS>]. Das Bundesgesetz fordert als Voraussetzung für die Baugenehmigung eine archäologische Bestandsaufnahme. In diesem Fall:

Eine archäologische Probestattung ergab intakte menschliche Skelette 30 Fuß unter dem heutigen Straßenniveau auf dem Broadway. Während der Vermessungsarbeiten wurde die größte und wichtigste archäologische Entdeckung gemacht: die Ausgrabung des „Negroes Burial Ground“ – eine sechs Morgen große Begräbnisstätte mit mehr als 15.000 intakten Skeletten von versklavten und freien Afrikaner*innen, die im kolonialen New York lebten und arbeiteten. Die Wiederentdeckung des Bestattungsortes veränderte das Verständnis und die Forschung zur Versklavung und ihres Beitrags zum Aufbau von New York City. Die Begräbnisstätte wurde von Mitte der 1630er-Jahre bis 1795 benutzt. Derzeit ist die Begräbnisstätte der älteste und größte Afrikanische Friedhof, der in den Vereinigten Staaten bekannt ist.

Ebd.

Kürzlich wurde anlässlich des Gedenkens an das Tulsa-race-Massaker von 1921 die Geschichte des Greenwood-Viertels, auch „Black Wall Street“ genannt, thematisiert. Vgl. allgemein Tulsa Historical Society and Museum, *1921, Tulsa Race Massacre*, <https://www.tulsaohistory.org/exhibit/1921-tulsa-race-massacre/> [<https://perma.cc/86V4-MMUQ>]. Nach der Verhaftung eines jungen

Schwarzen, der sich mit einer *weißen* Frau in einem Aufzug aufgehalten hatte, hetzten die Medien und die Gerüchteküche den lokalen *weißen* Mob auf, der daraufhin drohte, den jungen Mann aus dem amtlichen Gewahrsam zu nehmen, obwohl es keine Beweise für ein Fehlverhalten gab. Bewaffnete Schwarze Bürger*innen umringten das Gerichtsgebäude und wehrten die Angriffe für einige Zeit ab, zogen sich aber in den Bezirk Greenwood zurück, als auf sie geschossen wurde. In den Morgenstunden des 1. Juni 1921 überfiel der *weiße* Mob Greenwood. Die Behörden unterließen es nicht nur, den Bewohner*innen zu Hilfe zu kommen, sondern entsandten noch dazu ein bewaffnetes Korps, das ausschließlich aus *weißen* Männern bestand, von denen viele dem Mob zuzurechnen waren, um „die Ordnung wiederherzustellen“. Zusammen mit der staatlichen Nationalgarde vertrieben und verhafteten diese Männer gewaltsam die Schwarzen Einwohner*innen von Greenwood und überließen das Gebiet praktisch der Plünderung und Brandstiftung. Schätzungen gehen davon aus, dass zwischen 150 und 300 Schwarze Männer, Frauen und Kinder durch private und staatlich sanktionierte Gewalt getötet wurden. Fast alle Gebäude in dieser Gegend wurden zerstört. Niemand wurde wegen dieser Verbrechen angeklagt. Eine maßgebliche und eindringliche Auseinandersetzung mit dieser Geschichte findet sich bei Alfred L. Brophy, *Reconstructing the Dreamland. The Tulsa Riot of 1921 – Race, Reparations, and Reconciliation*, Oxford, New York: Oxford University Press 2002.

10 Vgl. William Shakespeare, *Macbeth*, 5. Akt, 5. Szene.

11 Ebd.

12 Vgl. Toni Morrison, Mourning for Whiteness, Aftermath: Sixteen Writers on Trump's America, in: *The New Yorker*, 6. November 2017, <https://www.newyorker.com/magazine/2016/11/21/aftermath-sixteen-writers-on-trumps-america#anchor-morrison> [<https://perma.cc/T5CF-L9DR>].

13 Vgl. ebd.

14 Ebd.

sondern eher verängstigt, und zwar so verängstigt, dass ihnen die Knie zittern.¹⁵

Morrison beruft sich auf einen weiteren Faulkner-Roman, *Absalom, Absalom!*,¹⁶ um zu illustrieren, wie tief diese Angst sitzt, ebenso wie der rassisierte Terrorismus, den sie hervorbringt. Im Roman erzählt Quentin, ein Mitglied des Compson-Clans (der in *The Sound and the Fury* Selbstmord begeht), eine Geschichte, die er von einem abgehalfterten *weißen* Südstaaten-Patriarchen gehört hat. Die Tragödie nimmt ihren Lauf, als der Sohn des Patriarchen, Charles, erfährt, dass der Mann, der seine Schwester heiraten will, ihr lange verlorener Halbbruder ist. Von diesem Umstand beunruhigt, lernt Charles, der Bruder, widerwillig die Beziehung trotz ihrer inzestuösen Natur zu akzeptieren. Doch als Charles später erfährt, dass der Bruder-Verlobte teilweise Schwarz ist, ermordet er ihn, um die Heirat seines Schwarzen Halbbruders mit der gemeinsamen *weißen* Schwester zu verhindern. Für Morrison spiegelt diese Geschichte im Zentrum des Romans die Angst wider, die den Verlust von *whiteness* begleitet. Und, so legt sie dar:

William Faulkner verstand [diese Angst] besser als fast jeder andere amerikanische Autor. In *Absalom, Absalom!* ist Inzest für eine Familie der Oberschicht in den Südstaaten weniger ein Tabu als den einen Tropfen Schwarzen Blutes zu akzeptieren, der offensichtlich den Stammbaum verunreinigen würde. Eher begeht die Familie einen Mord, als dass sie ihre *whiteness* verliert.¹⁷

Morrison zeigt damit, dass die Wahl von 2016 einen Augenblick der *weißen* Panik widerspiegelt, einen Bruch, einen gleichzeitig politischen, affektiven und institutionellen Zusammenbruch. Das Ergebnis der Wahl 2016 ist nicht Geschichte, sondern eine gegenwärtige Angst – eine Erinnerung daran, dass Indizien öffentlicher Ablehnung nicht auf Veränderung hindeuten. Wie sollte man sonst die Tatsache bewerten, dass die Verfehlungen, Gesetzesübertretungen und das rassistische Chaos der Trump-Regierung wohlbekannt, für einen signifikanten Prozentsatz der (*weißen*) Bevölkerung aber kein Ausschließungsgrund sind?¹⁸

X. Hungerlöhne

Whiteness macht allerdings nicht alle *weißen* Körper Katastrophen gegenüber immun. Arme *Weißer* und die *weiße* Arbeiterklasse leiden in allen Bereichen stark; der Abstand zwischen ihnen und

15 Ebd.

16 William Faulkner, *Absalom, Absalom!*, 1936.

17 Morrison, s. FN 12.

18 Aktuelle Umfragen zeigen, dass eine deutliche Mehrheit der Wähler*innen Trumps Präsidentschaft ablehnt, vgl. Gallup, *Trump Job Approval*, <https://news.gallup.com/interactives/185273/presidential-job-approval-center.aspx> [<https://perma.cc/Z5P9-CJSP>] (die am 23. Juli 2020 durchschnittlich 56% Ablehnung ergibt), und er trotz Kritik an seinem Umgang mit der COVID-19-Pandemie in mehreren entscheidenden Staaten vor oder gleichauf mit seinem wahrscheinlichen Gegner, dem ehemaligen Vizepräsidenten Joe Biden, liegt, und scheinbar bei etwa vierzig Prozent der Wähler*innen einen festen Rückhalt hat. Vgl. Real Clear Politics, *General Election. Trump vs. Biden*, https://www.realclearpolitics.com/epolls/2020/president/us/general_election_trump_vs_biden-6247.html [<https://perma.cc/93XD-QSRJ>].

wohlhabenderen *Weiß*en ist riesig, und allen Anzeichen zufolge wächst er.¹⁹ „*Weiß*“, „arm“ und „krank“ sind Worte, die aufeinander treffen können und dies geschieht auch. Dennoch mindert *whiteness* Risiken, die durch rassisierte/räumliche Strukturen entstehen, die Wahrscheinlichkeiten verteilen und Zugang und Möglichkeiten vergeben. So geht es gerade darum, dass, obwohl Trumps Wiederaufnahme des Versprechens, die Vororte²⁰ und „unsere Art zu leben“²¹ zu beschützen, hoffnungslos rückschrittlich erscheinen mag, die räumliche Zuordnung ohne weiteres als rassisierte Geografie des Ausschlusses lesbar ist. Jede*r weiß, was das bedeutet.²² Jede*r weiß, wer angesprochen ist.

Das Verhältnis der *weißen* Arbeiterklasse zu *whiteness* war lange Gegenstand von Diskussionen. W. E. B. Du Bois beschrieb die Folgen der Rassentrennung als politischen und ökonomischen Erfolg, durch den die oft mageren Löhne, die im Kapitalismus *weißen* Arbeiter*innen bezahlt werden, mit „einem öffentlichen und psychologischen Lohn“²³ aufgebessert werden – dem Lohn der *whiteness*. Die Vorstellung eines öffentlichen und psychologischen Lohnes ist nicht metaphorisch oder abstrakt. Obwohl nicht leicht in Geldwert messbar, hatten *weiße* Arbeiter*innen relativ zu den prekären Bedingungen Schwarzen Lebens einen materiellen Vorteil. Im Gegensatz zu ihren Schwarzen Kolleg*innen konnten sich *weiße* Arbeiter*innen im öffentlichen Raum bewegen. Überdies, stellte Du Bois fest, agierten *weiße* Arbeiter*innen in dem Wissen und der Erwartung, dass der Zwangsapparat des Staates – Polizei, Gerichte, Gesetz – *weiße* Interessen repräsentieren und ihnen gegenüber aufgeschlossen sein würde.

Obwohl vieles sich verändert hat, baut die aktuelle Neuauflage des rassistischen Populismus auf diesem Glauben auf. Trotz der Anzeichen, dass dieser Glaube fehlgeleitet ist oder verraten wurde, sind die zugrunde liegenden institutionellen Strukturen dazu geschaffen, ihn zu bestärken. *Whiteness* als Eigentum und Eigenschaft ist die Grundlage einer *weißen* Subjektivität, die dazu veranlasst wird, jedes Gefühl von Verbundenheit zu *Blackness* abzulehnen. Stattdessen wird die *weiße* Subjektivität als Gegensatz zu *Blackness* konstruiert und nimmt sich als deren Opfer wahr. Wie Professor Derrick Bell beschreibt, wirkt die Tatsache, dass das Gesicht am unteren Ende der Skala Schwarz ist, als rassisierte Bestätigung für jene außerhalb der *weißen* Elite.²⁴ Rassisierter Kapitalismus fördert eine *weiße* Koalition zwischen Eliten und der Mehrheit der *Weiß*en, die außerhalb des magischen Kreises leben, aber eher ihre

19 Vgl. z. B. Rakesh Kochhar & Anthony Cilluffo, *Income Inequality in the U.S. Is Rising Most Rapidly Among Asians*, in: *Pew Research Center*, 12. Juli 2018, <https://www.pewsocialtrends.org/2018/07/12/income-inequality-in-the-u-s-is-rising-most-rapidly-among-asians/> [<https://perma.cc/C4LR-KG26>]. (Der Artikel diskutiert die wachsende Ungleichheit innerhalb unterschiedlicher rassierter Bevölkerungsgruppen, einschließlich *Weißer*.)

20 Annie Karni, Maggie Haberman & Sydney Ember, *Trump Plays on Racist Fears of Terrorized Suburbs to Court White Voters*, in *The New York Times*, 29. Juli 2020. <https://www.nytimes.com/2020/07/29/us/politics/trump-suburbs-housing-white-voters.html> [<https://perma.cc/A37X-KZND>].

21 Präsident Donald J. Trump, *Remarks at the 2020 Salute to America*, 4. Juli 2020. (Abschrift erhältlich unter <https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/remarks-president-trump-2020-salute-america/> [<https://perma.cc/3DB3-ZGRE>]).

22 Manchmal ist die rassierte Bedeutung offensichtlich. Der Widerspruch des Richters Harlan im Fall *Plessy v. Ferguson*, 163 U.S. 537 (1896) wies in ähnlicher Weise das Argument des Staates zurück, dass die de jure Segregation keine verfassungswidrige Diskriminierung gemäß der Equal Protection Clause darstellte, weil sie Schwarze und *Weißer* durch ein Verbot gleich behandelte:

In der Verhandlung wurde vorgebracht, dass das Gesetz von Louisiana gegen keine *race* diskriminiert, sondern eine Vorschrift erlässt, die auf *weiße* ebenso wie *farbige* Bürger*innen anwendbar ist. Jede*r weiß, dass das fragliche Gesetz seinen Ursprung nicht in der Absicht hatte, *Weißer* von den mit Schwarzen besetzten Eisenbahnwaggons auszuschließen, sondern vielmehr die Absicht, *Farbige* von den Waggons auszuschließen, die von *Weißer* besetzt oder ihnen zugewiesen waren.

Ebd., S. 556–557 (Harlan, J., Widerspruch).

23 Wie Du Bois formulierte:

Der politische Erfolg der Doktrin der Rassen-trennung, die die Reconstruction zu Fall brachte, indem sie Plantagenbesitzer*innen und arme *Weißer* vereinte, wurde bei Weitem von ihren erstaunlichen ökonomischen Folgen übertroffen. Die Theorie der Einheit der Arbeiter*innenklassen beruht auf der Annahme, dass Arbeiter*innen sich aufgrund ihrer Opposition gegen die Ausbeutung durch die Kapitalist*innen vereinigen werden. Damit würden *weiße* und Schwarze Arbeiter*innen in eine Klasse zusammenfallen. [Es ist] jedoch zu beachten, dass die *weiße* Arbeitnehmer*innengruppe, zwar einen niedrigen Lohn erhielt, dafür aber teilweise durch eine Art öffentlichen und psychologischen Lohn entschädigt wurde. Sie wurden in der Öffentlichkeit respektiert, weil sie *weiß* waren. Sie wurden zusammen mit allen *weißen* Bevölkerungsschichten zu öffentlichen Funktionen zugelassen, zu öffentlichen Parks und den besten Schulen. Die Polizei wurde aus ihren Reihen rekrutiert, und die Gerichte, die von ihren Stimmen abhängig waren, behandelten sie mit einer solchen Nachsicht, dass sie der Gesetzlosigkeit Vorschub leisteten. Mit ihrer Stimme wählten sie öffentliche Bedienstete, was sich zwar kaum auf die wirtschaftliche Lage auswirkte, aber es hatte große Auswirkungen darauf, wie sie persönlich behandelt wurden und ob ihnen Achtung entgegengebracht wurde.

W. E. Burghardt Du Bois, *Black Reconstruction*, New York: Harcourt, Brace and Company 1935, S. 700–701.

24 Vgl. allgemein Derrick Bell, *Faces at the Bottom of the Well*. New York: Basic Books 1992.

race-Position als ihre Klasse als Grund ihrer Misere identifizieren. Es gab eine Annahme, dass Aufklärung über gemeinsame Interessen eine gemeinsame Basis über rassisierte Trennungen hinweg schaffen würde, die dann eine progressive, umverteilende Gesellschaftspolitik unterstützen könnte. So wie die Position von Arbeiter*innen immer schwächer wurde, insbesondere seit dem „Goldenen Zeitalter des Kapitalismus“, haben die schlechten Bedingungen von die Vorteile der *whiteness* weiter abgeschwächt. Allerdings wurde das Argument für Veränderung durch rassisiert kodierte Diskurse über Korruption, Betrug und Wertlosigkeit unterlaufen, die als Legitimation für die Aushöhhlung einer ohnehin schon unzureichenden und schwachen Versorgungsinfrastruktur dienten.²⁵ Das neoliberale Paradigma von öffentlichen Sparmaßnahmen und Finanzialisierung sind das vermeintliche Heilmittel. Öffentliche Güter und Dienste werden durch Schulden ersetzt. Das Ergebnis ist, dass manche *Weiß*e an *whiteness* sterben.²⁶

XI. Erwartungen

Es ist allgemein bekannt, dass das Eigentumssystem in den Vereinigten Staaten eng mit *race* verbunden ist. Angefangen mit Eric Williams Klassiker *Capitalism and Slavery*²⁷ von 1944 haben Generationen von Historiker*innen Beweise dafür gesammelt und wiederholt erzählt, dass die Grundlagen der modernen Gesellschaft durch die Sklaverei erschaffen wurden. Während der Bezugsrahmen des Siedlerkolonialismus jüngerer Datums ist,²⁸ geht die Einsicht, dass Kolonialismus ein System rassistischer Herrschaft und ökonomischer Ausbeutung ist, mindestens bis auf Du Bois zurück. Doch diese grundlegenden Wahrheiten entziehen sich der Erinnerung.²⁹ Die Beziehung zwischen gegenwärtigen Eigentumsformen und dieser Geschichte wird häufig als unglücklich, aber zu lang zurückliegend dargestellt, um sie maßgeblich in der Gegenwart zu berücksichtigen.

Einerseits kann das auf die ewige Frage der zeitgenössischen Relevanz historischer Ereignisse zurückgeführt werden, doch zeitliche Distanz ist möglicherweise nicht der einzige Grund dafür, dass die rassisierten Grundlagen des Eigentums so hartnäckig verschleiert bleiben. Diesen Kontinuitäten wird durch das Geltendmachen von Erwartungen Widerstand entgegengebracht. Erwartungen und insbesondere festgelegte Erwartungen werden durch rassisierte Hierarchien ein- und fortgeschrieben und sind rechtlich als Eigentum anerkannt. Die Gesetzmäßigkeit stellt die

25 Vgl. allgemein Ian Haney López, *Dog Whistle Politics: How Coded Racial Appeals Have Reinvented Racism and Wrecked the Middle Class*. Oxford, New York: Oxford University Press 2014.

26 Vgl. Jonathan Metz, *Dying of Whiteness: How the Politics of Racial Resentment Is Killing America's Heartland*, New York: Basic Books 2019, S. 1–8. (Das Buch beschreibt, wie rassistisches Ressentiment der *Weiß*en den Widerstand gegen Maßnahmen wie die Waffenkontrolle, erweiterte Leistungen im Gesundheitswesen und staatliche Bildungsfinanzierung schüren, die letztlich die Lebenserwartung und das Wohlbefinden von *Weiß*en verringern.)

27 Vgl. Williams, s. FN 1.

28 Vgl. Patrick Wolfe, Settler Colonialism and the Elimination of the Native, in: *Journal of Genocide Research*, 8, 2006, S. 387–388. (Der Artikel beschreibt den Siedlerkolonialismus als besondere Form der Kolonisierung, bei der Siedlungskolonialist*innen sich auf die Logik der Vernichtung im Dienste des Aufbaus einer neuen Gesellschaft auf enteignetem indigenen Land verlassen; Siedlungskolonialist*innen „kommen, um zu bleiben“, da „Invasion eine Struktur ist, kein Ereignis“.)

29 Vgl. Greg Grandin, Capitalism and Slavery, in *The Nation*, 1. Mai 2015, <https://www.thenation.com/article/archive/capitalism-and-slavery/> [<https://perma.cc/M5HP-3NTT>]. (Der Artikel beschreibt die immer wiederkehrende akademische Beschäftigung mit der Beziehung zwischen Kapitalismus und Sklaverei.)

Macht des Staates hinter bestimmte Erwartungen und legitimiert sie, ungeachtet ihrer gewaltsamen rassistischen Ursprünge. Die Gesetzmäßigkeit hat materielle und konzeptuelle Konsequenzen: Wie Jeremy Benthams berühmter Aphorismus besagt, sind als Eigentum bestätigte Erwartungen nicht physisch, sondern metaphysisch; eine „bloße Konzeption des Geistes“³⁰, die intrinsischen Wert schafft, sodass „unser Eigentum zum Teil unseres Wesens wird“.³¹ Diese intime, affektive Bindung ist wechselseitig konstituierend für Eigentum ebenso wie für „unser Wesen“ – für Subjektivität. Und diese Subjektivität schreibt nun das Konzept des Eigentums tief in den Kern von *race* ein, und *race* tief in den Kern von Eigentum.

Immer wieder werden durch das Gesetz (*weiße*) Erwartungen an Eigentum geweckt und erfüllt. Doch diese Bestimmungen versagen bei der Erfüllung der Forderungen der rassistisch Enteigneten.

XII. “I’ll take that box of reparations.”

– Cassandra Wilson, aus dem Song *Justice*³²

Notwendigerweise stellen geltend gemachte Erwartungen der Enteigneten etablierte Erwartungen in Frage und drohen, sie zunichte zu machen. Gesetzmäßigkeit, die die Durchsetzung von Erwartungen als Eigentum widerspiegelt, ist an die Vorhersehbarkeit und den Schutz des Wertes zukünftiger Erwartungen gebunden, die vermutlich nicht radikal gestört werden können. Stabilität ist ein übergeordneter Wert, der sowohl moralisch als auch wirtschaftlich begründet ist und andere normative und rechtliche Bedenken im Hinblick auf rassistische Enteignung übersteigt.

Doch rechtliche Regime können Krisen nicht verhindern. Sie können Krisen sogar auslösen und befeuern. Die Ablehnung von Wiedergutmachungsansprüchen, die häufig in der Sprache des Eigentums als Rückzahlung überfälliger Schulden ausgedrückt werden, hat die Forderung nach Gerechtigkeit nicht ausgeschlossen.³³ Tatsächlich tauchen diese Forderungen immer wieder auf und wurzeln in der Weigerung der Enteigneten, die bestehende Ausgangslage und die rassistischen Erwartungen zu akzeptieren, auf der diese beruht. Der herrschende Konsens, der von Jahrzehnten einer farbenblinden rassistischen Ideologie kultiviert wurde, hat lange Zeit behauptet, dass der Weg zur Unterstützung von Veränderungen darin besteht, die Rolle rassistischer Unterdrückung zu

- 30** Jeremy Bentham, *Theory of Legislation*. Übersetzt von R. Hildreth, London: Trübner & Co, 2. Aufl. 1871, S. 112.
- 31** Ebd., S. 115.
- 32** Cassandra Wilson, Justice, auf *Belly of the Sun*, Blue Note 2002. („Ich nehme diese Kiste mit den Reparationen.“)
- 33** Martin Luther King, Jr., drückte diesen Gedanken auf seine Art und Weise aus:
 Einhundert Jahre [nach der Emanzipation] lebt der *Negro* immer noch auf einer einsamen Insel der Armut inmitten eines riesigen Ozeans materiellen Wohlstands. In gewisser Weise sind wir in die Hauptstadt unseres Landes gekommen, um einen Scheck einzulösen. Als die Architekt*innen unserer Republik die grandiosen Worte der Verfassung und der Unabhängigkeitserklärung schrieben, unterzeichneten sie einen Schuldschein, dessen Erbe jede*r Amerikaner*in werden sollte. Dieser Schuldschein war ein Versprechen, dass allen Menschen – ja, schwarzen Menschen wie auch *weißen* Menschen – die unveräußerlichen Rechte von Leben, Freiheit und dem Streben nach Glück garantiert wären. [...] Es ist heute offensichtlich, dass Amerika diesen Schuldschein nicht eingelöst hat. Anstatt diese heilige Verpflichtung zu erfüllen, hat Amerika schwarzen Menschen einen ungedeckten Scheck ausgestellt, einen Scheck, der mit dem Vermerk „unzureichende Deckung“ zurückkam. Wir weigern uns aber, daran zu glauben, dass die Bank der Gerechtigkeit bankrott ist. [...] Wir sind also gekommen, um diesen Scheck einzulösen – einen Scheck, der uns auf Wunsch den Wohlstand der Freiheit und die Sicherheit des Gerechtigkeit geben wird.
- Martin Luther King, Jr., *I Have a Dream*, Rede am Lincoln Memorial, 28. August 1963. Übersetzung unter <https://usa.usembassy.de/etexts/soc/traum.htm>.

minimieren. Indem die Aufmerksamkeit auf die Besonderheiten der Bedingungen und die Prekarität Schwarzen Lebens gelenkt wird, indem der Grundgedanke, dass Schwarzes Leben wichtig ist, *Black Lives Matter*, entwickelt und organisiert wird, entstehen radikale Visionen, die Wege für einen transformativen Wandel eröffnen.³⁴

XIII. Coda

Wenn man etwas sieht, was nicht richtig ist, muss man etwas sagen. Man muss etwas tun. Demokratie ist kein Zustand. Sie ist eine Handlung, und jede Generation muss ihren Teil dazu beitragen, das aufzubauen, was wir die Liebe Gemeinschaft (Beloved Community) genannt haben, eine Bevölkerung und eine weltweite Gesellschaft, die mit sich selbst im Frieden ist. Setzt den Aufbau einer Einheit von Bewegungen, die sich über den ganzen Planeten erstrecken, fort, denn wir müssen unsere Bereitschaft aufgeben, von der Ausbeutung anderer zu profitieren.

– John Lewis, 2020³⁵

34 Die Forderungen der „Vision for Black Lives“, die unter der Koordination der Movement for Black Lives entwickelt wurden, zeigen die radikale Vorstellungskraft, die den Kampf gegen Ausbeutung und Zerstörung von Schwarzem Leben mit der Transformation der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ordnung verbindet. Vgl. The Movement for Black Lives, *Vision for Black Lives*. <https://m4bl.org/policy-platforms/> [<https://perma.cc/4YYG-QTUT>].

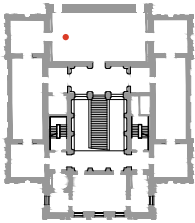
In den Worten des Historikers Robin D. G. Kelley ist sie „ein Plan, strukturellen Rassismus abzuschaffen, den Planeten zu retten und die gesamte Bevölkerung, nicht nur Schwarze Leben, zu verändern.“ Robin D. G. Kelley, What Does Black Lives Matter Want?, in *The Boston Review*, 17. August 2016, <http://bostonreview.net/books-ideas/robin-d-g-kelley-movement-black-lives-vision> [<https://perma.cc/X7QV-TJBR>].

35 John Lewis, Together, You Can Redeem the Soul of Our Nation, in *The New York Times*, 30. Juli 2020, <https://www.nytimes.com/2020/07/30/opinion/john-lewis-civil-rights-america.html> [<https://perma.cc/C2EZ-K75F>].

LUNGISWA GQUNTA

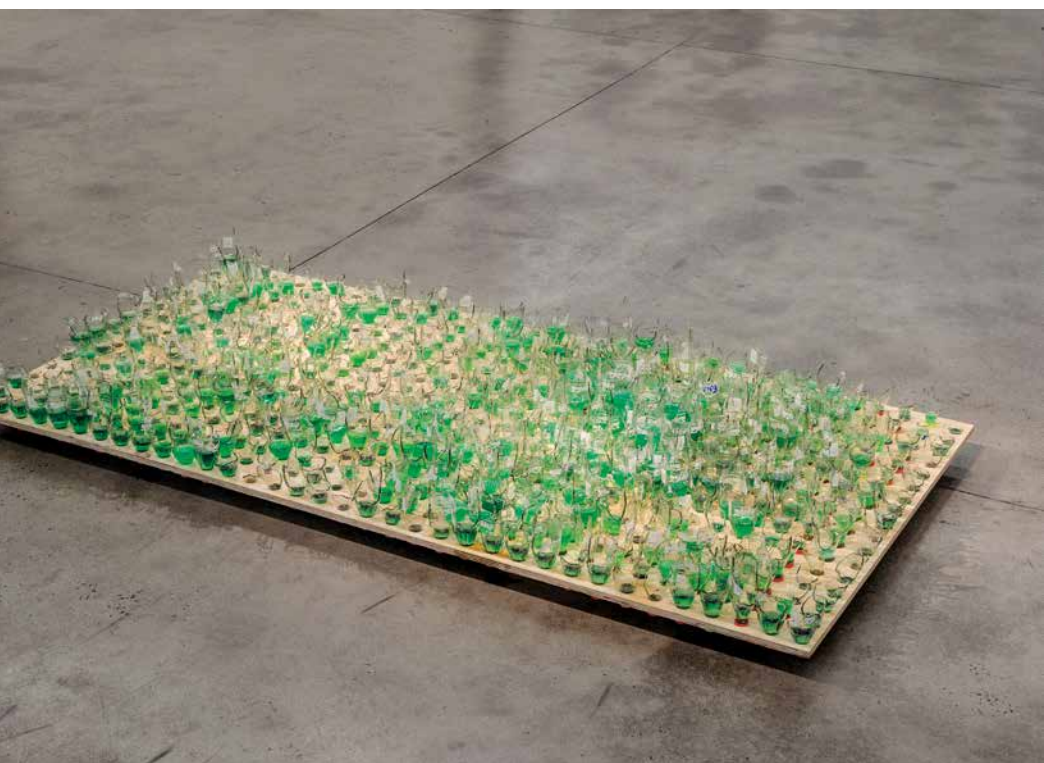
Lawn, 2016

Holz, zerbrochene Flaschen, Benzin, Maße variabel



Lungiswa Gqunta setzt sich mit Eigentumsverhältnisse in Südafrika auseinander, die sich durch eine Geschichte rassistischer Gewalt auszeichnen. In ihrer Installation *Lawn* konstruiert Gqunta eine Landschaft aus zerbrochenen Flaschen, die mit Benzin gefüllt sind. Während der Rasen als Symbol der besitz-individualistischen Privilegien in der Vorstadt fungiert, sind zerbrochene Flaschen mit verschiedenen Formen des Protests assoziiert (etwa als Molotowcocktail oder wenn sie an Garten-zäune montiert werden). *Lawn* markiert einen eigenen Raum, so wie der Rasen ein Stück Privatbesitz markiert, gleichzeitig steht die Installation im Ausstellungsraum im Weg, macht Durchgänge und Öffnungen schwerer erreichbar und verweist so auf die Geschichte der Einhegung als Ursprung der Inbesitznahme von Land. Gqunta rekonstruiert den physischen Effekt eines durch Eigentum definierten Raumes in Kunstinstitutionen, indem sie mit ihrer Installation Zugang und Zugangsbeschränkungen als immer schon von Rassismus durchzogen thematisiert. Wer hat Zugang zu Räumen, wer kann sie ungehindert betreten und wie viel Aufwand ist notwendig, um Raum einzunehmen? *Lawn* erinnert uns daran, dass Bewegungsfreiheit, Ignoranz und die Unbequemlichkeit der Umwege eine große Rolle in rassistierten Eigentumsverhältnissen spielen.





Lawn, 2016



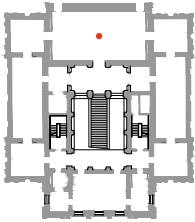






ROBERT GABRIS

You will never belong into my space!, 2021
Fotodruck auf Wand, 300 x 500 cm



Robert Gabris' Installation *You will never belong into my space!* stellt einen Raum dar, den es nicht gibt – er wurde vollständig auf Basis der Imaginationen über Innenräume von Roma in der Slowakei konstruiert. So ist eine surreale Bühne entstanden, die die rassistischen Annahmen der europäischen Mehrheitsgesellschaften widerspiegelt. Die Häuser der Besitzlosen, der Roma, die nicht nur in der Slowakei auf engstem Raum leben müssen, sind in diesen Vorstellungen voller mystischer Gegenstände, kitschiger Objekte des Aberglaubens und der Magie. Diese Vorstellungen sind in der öffentlichen Wahrnehmung durch die mediale Berichterstattung sehr präsent. Das Modell des Hauses wird durch die Fotovergrößerung in überzogene Dimensionen verzerrt und spiegelt die Verzerrungen der Realität zurück.

S. 36–39

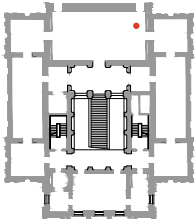
You will never belong into my space! - Green Room, 2021

You will never belong into my space! - Red Room, 2021

HRISTINA IVANOSKA

Broken Document Breaks Out Into Poetry, 2022

- *Fairy Hair, 2016/2017*
4 Holzobjekte, Grafit und farbloses Wachs auf Walnuss, je 30 x 30 x 2 cm
- *Document Missing: Performance No. 10 (A Needlework), 2021*
Faden und Grafit auf Wollstoff und Holz, 270 x 700 cm
- *Document Missing: Performance No. 11 (A Mural), 2022*
Pigment auf Wand, Maße variabel



Hristina Ivanoska arbeitet mit Oskar Hansens Theorie der offenen Form, in der Hierarchien durch die Konstruktion neuer Formen infrage gestellt werden, um die Teilnahme aller zu ermöglichen. Der Moment, in dem Strukturen als Texte auf Oberflächen sichtbar werden oder an der Grenze zur Unerkennbarkeit stehen, ist zentral für Ivanoskas Praxis. Die Holzobjekte *Fairy Hair* sind Untersuchungen der „Samovila“, einer mazedonischen Sagengestalt aus der Zeit vor der Christianisierung, die uns nur als Spur begegnet, die entsteht, wenn Text in Holz eingraviert wird. Das Wort „Samovila“ bezeichnet eine unabhängige Frau (samo = eigen, vila = willig), die vor allem mit Frauen kommuniziert und Männer in Schrecken versetzt. In jüngerer Zeit steht „Samovila“ auch für eine als Unkraut geltende Pflanze. Ein robustes Walnussholz ist der Träger dieses Textes, der kaum lesbar ist und seine eigene Bedeutung entwickelt. Die Arbeit produziert eine Genealogie der zerstörten Geschichte osteuropäischer Frauen. Diese setzt sich in der Textilarbeit und dem Wandbild aus der Serie *Document Missing* fort, das von Catherine Malabou's *Le plaisir effacé: Clitoris et pensée* inspiriert ist – Zeugnisse des Widerstands gegen die patriarchale Inbesitznahme von Frauen. Ivanoska wertet das Kunsthandwerk als ein Medium von politischer und sozialer Bedeutung. Sie stickt, malt oder graviert Schriftzeichen und hält so persönliche Beobachtungen fest, die Verwirrung, Frustration, Einschränkung und emotionale Kämpfe hervorrufen. Häusliche Arbeit und Rituale stehen in engem Zusammenhang mit Intimität, Isolation und Kontemplation und sind eng mit weiblicher Identität verknüpft. Die individuellen Bemühungen, den privaten durch den öffentlichen Raum zu ersetzen und Ungleichheit zu bekämpfen, wurden historisch kaum anerkannt oder gerieten mit der Zeit oft einfach in Vergessenheit.

НАСИЛСТВО
МАНИПУЛАЦИЈА
СЕКСУАЛНОСТ
КРИТИКА
ПАТРИЈАХАТ
ПОТЧИНУВАЊЕ
СТЕРЕОТИП
ТИРАНИЈА





Hristina Ivanoska

S. 42

Museum of Women Stories, 2015

S. 43

Easy Accumulation of Capital, 2019

S. 44

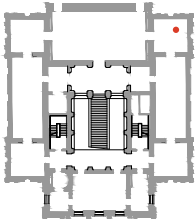
Fairy Hair, 2016/2017

ANGELA ANDERSON

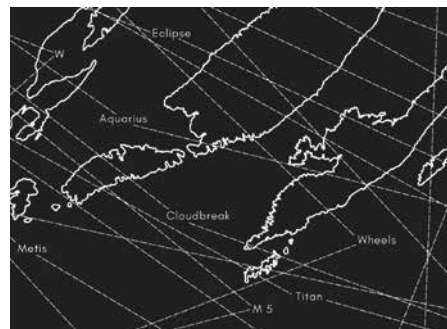
Post-Social Sea, 2022

Kartografische Zeichnung, Maße variabel

Video, Farbe/Ton, 16:9



So wie es durch moderne Satellitentechnologien möglich geworden ist, globale Handelswege nachzuvollziehen, so lassen sich auch die Routen von Luxusyachten und Privatschiffen sichtbar machen. In der Installation *Post-Social Sea* werden die Wege des globalen Handels jenen des Privatbesitzes – gleichfalls ein Produkt heutiger liberalen Ökonomien – gegenübergestellt. Die Anhäufung von Reichtum, mit der man in diesem alternativen Mapping-Projekt konfrontiert wird, ist sehr oft das Ergebnis von Extraktionsindustrien und häufiger noch mit Steuerhinterziehung durch Briefkastenfirmen verbunden, die die Gewinne dieser Unternehmen und die ihnen zugrundeliegende Ausbeutung verschleiern. *Post-Social Sea* weist auf die Privatisierung der Natur im Mittelmeerraum hin, insbesondere in den Nachfolgestaaten des ehemaligen Jugoslawien. Die Überführung von Gemeingütern in Privateigentum ist hier für die lokale Bevölkerung deutlich sichtbar, steht aber nicht im Fokus der globalen Aufmerksamkeit. Diese Anhäufung von Reichtum wird durch die Ausnutzung des Zerfalls ehemaliger sozialistischer Strukturen erst möglich. Die Installation stellt eine Gegenbewegung zu dem Wunsch der Eliten nach Intransparenz dar: Sie legt den Wert der Schiffe, die Flaggen der Steueroasen und die angesteuerten Zielhäfen offen. Durch *Post-Social Sea* wird es möglich zu sehen, wie sich zwei Arten der Nutzung der Natur ergänzen: die Ausbeutung von Ressourcen und das Recht, die letzten erhaltenen Naturschutzgebiete zu genießen und zu konsumieren.





Post-Social Sea, 2022



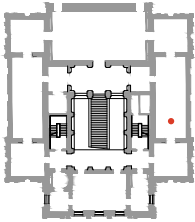
Sounds of Labor. Work Songs, 2019

TANIA CANDIANI

Sounds of Labor. Work Songs, 2019

Ein-Kanal-Video, Farbe/Ton, 16:9, 13:17 min

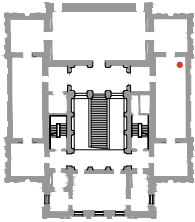
18 Fotografien, ungerahmt, Inkjetprint auf Büttenspapier, je 20 x 30 cm



Tania Candianis Installation ist Teil des größeren Projekts *Sounds of Labor*, in dem Candiani ihrem Interesse an der Suche nach dem vorherrschenden Klang von Arbeitsprozessen nachgeht. *Work Songs* ist ein Performance- und Videoprojekt, in dem Candiani in einem langen Forschungsprozess die Lieder der Sklav*innen der kubanischen Zuckerplantagen rekonstruiert hat. Diese Lieder werden von der Bevölkerung nicht mehr gesungen, weil sie zu schmerzhaft an die Sklaverei erinnern, aber sie existieren im kulturellen Gedächtnis der älteren Menschen. Die Liveperformance fand in der Residencia estudiantil Galbán Lobo statt, einem ehemaligen Kolonialpalast, der den aristokratischen Familien der Insel gehörte und jahrelang geschlossen war, bevor Candiani die Genehmigung erhielt, das Gebäude für die Performance zu öffnen. Im Inneren zeigen Wandmalereien die Produktionsprozesse der Zuckerindustrie, während draußen auf den Ländereien der Haziendas noch immer der koloniale Reichtum in unmittelbarer Nähe der Sklav*innenbaracken zu sehen ist. Die Aufführung, die für die Videoinstallation aufgezeichnet wurde, fand in den Ruinen des Palastes auf den alten Plantagen im Valle de los Ingenios in der Provinz Sancti Spiritus statt. Die Anwesenheit des Chors an diesen Orten dient nicht dem Gedenken, sondern konfrontiert die Ausbeutung der Arbeitskraft durch die Sklaverei, die darauf abzielte, die Arbeiter*innen zum Objekt der kolonialen Herrschaft zu machen, mit dem spezifischen Anderssein, das durch die Stimme zum Ausdruck kommt. Denn es ist nicht nur die Qualität des Gesangs, die die Sklav*innenlieder ausmacht, sondern auch ihr Widerstandspotenzial, die Unmöglichkeit einer vollständigen kolonialen Aneignung von Körper und Stimme. Tonadas Trinitarias ist ein Chor, der seit der Live-Aktion von Tania Candiani als kulturelle Institution anerkannt ist. Das Werk wurde für die von Ibis Hernández Abascal kuratierte Biennale von Havanna 2018 produziert.

FOKUS GRUPA

Vedutas from the Palace of the Privileged Company of Trieste and Fiume, Rijeka, 2020–2021
Mixed Media, Maße variabel



Die Installation des Künstler*innenkollektivs Fokus Grupa zeigt Wandmalereien aus dem ehemaligen Verwaltungssitz der Privilegierten Zuckerhandelsgesellschaft zu Triest und Fiume, Rijeka, die in der Habsburgermonarchie ein Monopol auf die industrielle Zuckerproduktion hatte. Die Gemälde zeigen Darstellungen von Sklav*innenarbeit, was auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheint, da die Habsburgermonarchie keine Kolonien besaß. Die Forschung von Fokus Grupa untersucht jedoch die kolonialen Investitionen der Habsburgermonarchie durch ihre Verbindungen zu den Antwerpener Kaufleuten, die das Unternehmen leiteten und als Aktionär*innen an dessen Gewinnen beteiligt waren. Die Darstellungen von Sklav*innenarbeit im sogenannten Vedute-Salon des spätbarocken Palastes in Rijeka zeigen eine Idealisierung des Welthandels, der nicht nur die Vision kolonialer Verbindungen veranschaulicht, sondern auch zeigt, dass die Sklaverei ein wesentlicher Teil derselben war. Asiatisch anmutende Gefangene, gefesselt und mit gebeugtem Rücken, werden von Gendarmen bewacht – diese Szene entlarvt eine Fantasie und verschleiert gleichzeitig die Realität der Sklaverei. Denn obwohl Österreich-Ungarn keine eigenen Kolonien besaß, wurde Rohzucker aus der Karibik importiert, wo er tatsächlich durch Sklav*innenarbeit hergestellt wurde. Der ehemalige Verwaltungssitz der Privilegierten Zuckerhandelsgesellschaft zu Triest und Fiume, Rijeka, ein Kulturdenkmal, das seit kurzem das Stadtmuseum von Rijeka beherbergt, ist somit gleichzeitig ein Ort des kolonialen Erbes.



Vedutas from the Palace of the Privileged Company of Trieste and Fiume, Rijeka, 2020–2021



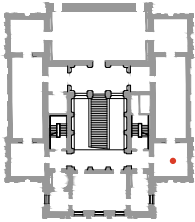
STEPHANIE MISA

Ohne Titel (Sakada), 2012/2022

Video, Farbe/Ton, 16:9, 8 min

Archivfotografien (verschiedene Größen)

Drucke (verschiedene Größen), Schallplatte, Plattenspieler



In der Installation *Ohne Titel (Sakada)* hören wir das Hula-Lied *Little Brown Gal*, das 1935 in Honolulu, Hawaii, komponiert wurde. Der problematische Text wird durch die Stimme der Großmutter der Künstlerin unterbrochen, die in Hawaii aufgewachsen ist, als das Land noch eine US-Kolonie und kein offizieller Bundesstaat war. Die ursprünglich von den Philippinen stammende Familie wurde 1920 von der US-geführten philippinischen Kolonialregierung nach Hawaii umgesiedelt, wo Cayetano Ligot (der Urgroßvater der Künstlerin) zum Resident Labor Commissioner ernannt wurde. Die koloniale Verbindung besteht hier in einer Ware: Die Zuckerplantagen auf den Philippinen, die zuvor von den spanischen Kolonisor*innen betrieben worden waren, brachten qualifizierte Landarbeiter*innen hervor, die die USA für die Zuckerrohrplantagen auf ihrer Neuübernahme Hawaii kapitalisierten. Das begleitende Video kombiniert ethnografisches Archivmaterial – ein Kommentar zur kolonialen Bewegung, der durch die Beschleunigung und Verlangsamung von Bild und Ton deutlich wird – mit Bildern des Hanapepe-Massakers, der blutigen Auseinandersetzung zwischen der Polizei und streikenden philippinischen Zuckerrohrarbeiter*innen 1924, und persönlichen Familienfotos.



Ohne Titel (Sakada), 2012/2022

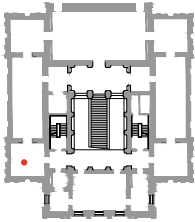
ANNA DAUČÍKOVÁ

Moscow/Sunday/Women, 1989–1990

24 C-Prints, ungerahmt, schwarz-weiß, je 50 x 40 cm

Upbringing by Touch, 1996

5 C-Prints auf Aluminium, je 80 x 82 cm



In der Installation *Moscow/Sunday/Women* zeigt Daučíková die Absurdität der modernistischen Arbeitszeit. Während der Sonntag als freier Tag für die Arbeiter konzipiert ist, stellt er für die Frauen, die unsichtbare Care-Arbeit leisten, einen hochbeschäftigten Tag dar. Gleichzeitig öffnet der Sonntag den öffentlichen Raum zu einer fast vollständigen Abwesenheit von Männern. In Daučíkovás Installation wird die Frau aus Osteuropa, ein rassistisches Leitmotiv der 1990er-Jahre, zu einer Figur, die zwar von patriarchalem Besitzindividualismus geprägt ist, sich diesem aber selektiv entziehen kann. In *Upbringing by Touch* sehen wir ein intimes Verhältnis, einen Körper in einer Umarmung, an einer Schnittstelle, einer Glasplatte, die die Betrachter*innen des Bildes in unmittelbare Nähe rückt, als wäre die Distanz zur abgebildeten Person völlig aufgehoben, zugleich aber auch kenntlich gemacht. Die Trennscheibe, das Display des Bildes, markiert hier die Unmöglichkeit einer Inbesitznahme des weiblichen Körpers, gleichzeitig aber auch jenen Produktionsort von Besitzverhältnissen, der kein besitzergreifendes Individuum herstellt, sondern ein Verhältnis zum Objekt, eine Beziehung.



Moscow/Sunday/Women, 1989-1990



Upbringing by Touch, 1996



PEGGY BUTH

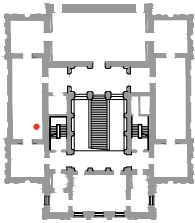
„Wes' Brot ich ess, des' Lied sing ich noch lange nicht“ Chor Tor 1 Rheinhausen

Aus der dreiteiligen Werkgruppe: *Vom Nutzen der Angst*, 2019/2022

Zeitung, 51 x 35 cm, 8 Seiten, 4/4-farbig, 2. Auflage

Konzept: Peggy Buth und Till Gathmann

Redaktion: Susanne Holschbach



„Wes' Brot ich ess, des' Lied sing ich noch lange nicht“ Chor Tor 1 Rheinhausen ist Bestandteil der Werkserie *Vom Nutzen der Angst*. Buth fokussiert in dieser Installation auf den Konzern Krupp AG und die Arbeitskämpfe in den deutschen Städten Essen und Duisburg. Nachdem die Krupp AG 1987 die Schließung des Hüttenwerks in Duisburg-Rheinhausen verkündet hatte, begann ein Arbeitskampf, der bis 1993 andauerte und den längsten Arbeitskampf der deutschen Nachkriegsgeschichte darstellt. Text- und Bildmaterial aus der Werkzeitung des Konzerns sowie Flugblätter und Zeitschriften der Streikenden werden in einer neuen Montage zusammengefügt, wie auch die Liedtexte des Arbeiter*innenchors, der während der Proteste gegründet wurde. So wie der Kampf der Stahlarbeiter*innen eine Auflehnung gegen die Praktiken des Besitzindividualismus der Krupp AG darstellt, zeigt Buths Montage eine Auflehnung gegen die Ordnung der Zeichen des Besitzindividualismus, indem sie die Sprache der Besitzlosen (oder zu Enteignenden) in den größeren Kontext von kapitalistischer Produktion, Ideologie und Liberalismus stellt.

WES' BROT ICH ESS, DES' LIED SING' ICH NOCH LANGE NICHT

**Chor Tor 1
Rheinhausen**

Der 1. Rheinhauser Chor hat sich im Jahr 1988 zum 20-jährigen Bestehen gefeiert. In dieser Zeit hat der Chor viele Erfahrungen gesammelt und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1987

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1987 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

—1988

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1988 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1988

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1988 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1988

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1988 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1988

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1988 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1988

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1988 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

—1993

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1993 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

1993

1. Rheinhauser Chor

Der Chor hat im Jahr 1993 viele Konzerte gegeben und sich weiterentwickelt. Die Mitglieder sind stolz auf die gemeinsamen Jahre und die vielen Konzerte, die sie gegeben haben. Der Chor wird auch in Zukunft weiter bestehen und seine Mitglieder glücklich machen.

„Wes' Brot ich ess, des' Lied sing ich noch lange nicht“ Chor Tor 1 Rheinhausen, 2019/2022

WES' BROT

ICH ESS',

DES' LIED

SING' ICH

NOCH

LANG

NICHT!

Chor Tor Rheinhausen

Grundsätze für den Chor „Tor 1“ Rheinhausen

1 Der Chor ist in Hinblick auf seine Geschichte und seine Aufgabenstellung im Rahmen des Vereins „Leben und Arbeiten“ in Rheinhausen ein politischer Chor.

2a Mitglied des Chores kann jeder werden, der Freude am Gesang hat (keine Altersbeschränkung) und sich mit den Zielen und Programmen des Chores einverstanden erklärt.

2b Ausdrücklich ausgenommen werden Mitglieder radikaler Parteien und Organisationen.

3 Lieder und Programm: Über Lieder und Programm entscheidet der Chor in demokratischer Abstimmung. Vorschläge dazu können von jedem Chormitglied gemacht werden.

4 Auftritte: Der Chor entscheidet über der Annahme oder Ablehnung von Auftritten nach entsprechender Diskussion und Überprüfung der terminlichen und technischen Voraussetzungen. Grundsätzlich abgelehnt werden Auftritte bei Parteiveranstaltungen innerhalb eines aktuellen Wahlkampfes.

5 Organisation und Leitung: Eine Chorleitung im engeren Sinne gibt es nicht. Die Organisation liegt in den Händen von den gewählten Organisatoren und den gewählten Stimmsprechern. Diese Wahl kann auf Antrag auf jeder Versammlung des Chores neu erfolgen.

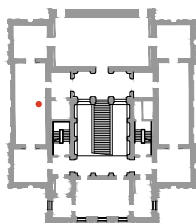
5b Die künstlerische Leitung des Chores hat Annegret Keller

5c Sprecher des Chores und Verbindungsleute zum Vorstand des Vereins „Leben und Arbeiten“ sind im Regelfall die gewählten Organisatoren, es kann aber auch jedes andere Chormitglied als Sprecher des Chores fungieren.

DANICA DAKIĆ

Čistač/The Cleaner, 2019

Ein-Kanal-Video, Farbe/Ton, 16:9, 17:33 min



Čistač/The Cleaner ist Teil der Werkreihe *Zenica Trilogy*, in der Danica Dakić den Utopien der bosnischen Stadt Zenica (dt. „Pupille“) nachgeht. Ein aufstrebendes Zentrum der Industrialisierung im sozialistischen Jugoslawien, war sie auch architektonisch ein Musterbeispiel einer modernen Großstadt. Seit dem Bosnienkrieg erlebt sie mit extremer Umweltverschmutzung und kollektiver Resignation die Schattenseiten der Moderne. In *Čistač/The Cleaner* folgt die Künstlerin Ismet Safić, der seit mehr als zwanzig Jahren täglich loszieht, um in eigenem Auftrag die Stadt Zenica zu säubern. Ismets Bruder Adil tritt als weiterer Protagonist und Erzähler auf. Begleitet von den Geräuschen des Dialysegeräts im örtlichen Krankenhaus erzählt er von der Arbeit seines Bruders, seinem eigenen politischen Engagement sowie von der Reinigung seines Körpers durch die Maschine. Auf jeweils eigene Weise übernehmen die beiden Brüder, die als Kriegsflüchtlinge nach Zenica gekommen sind, Verantwortung für die Gestaltung ihrer Lebenswelt in einer durch Eigentumsverlust und Arbeitslosigkeit desillusionierten Gegenwart. Ein im Stadtraum aufgestellter übergroßer Entwurf von Walter Gropius' nie verwirklichtem Totaltheater eröffnet einen weiteren Raum für die Reflexion über Mensch und Stadt, Fortschritt und Maschine. Dakić nutzt die künstlerischen Mittel des Dokumentarischen und der Inszenierung, um mit ihren unerkannten Helden ein utopisches Zenica zu entwerfen – ein poetischer und politischer Akt der gesellschaftlichen Aktivierung.



Čistač/The Cleaner, 2019



picture mining, 2006

INES SCHABER

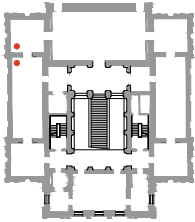
picture mining, 2006

6 Fotografien, schwarz-weiß, gerahmt, je 48 x 58 x 2 cm

Aus Lewis Hine's Serie *Coal mines. Child labor at coal and zinc mines in the United States* entstanden für das National Child Labor Committee, Library of Congress, Washington, DC

9 Fotografien, gerahmt, je 129 x 94 x 4,3 cm

Video, Farbe/Ton, 3:2, 14 min



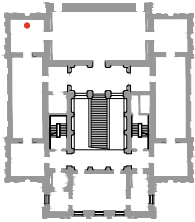
Ines Schabers Arbeit *picture mining* untersucht exemplarisch die Nutzungs- und Eigentumsrechte an Bildern anhand einer Fotoserie von Lewis Hine, die dieser 1911 im Rahmen seiner Arbeit für das National Child Labor Committee in den USA aufgenommen hatte. Schaber rekonstruiert, von wem und zu welchem Zweck die Bilder genutzt und verwertet wurden. Teil dieser Untersuchung ist eine Reise zu einer ehemaligen Kalksteinmine, die unweit des Ortes liegt, an dem Hine eine Gruppe von Kindern fotografiert hatte, die in einem Kohlenbrecher arbeiteten. Die ehemalige Kalksteinmine, die heute zur Lagerung und Verwahrung von Filmen, Fotografien und Dokumenten dient, wurde eine Zeit lang auch von Bill Gates' Bildagentur Corbis als Lager für fotografische Originale genutzt. Neben dieser Sammlung verkaufte die Bildagentur vor allem digitale Rechte an Online-Bildern (unter anderem auch die der Serie der Minenarbeiterkinder von Lewis Hine). *picture mining* überlagert so verschiedene Darstellungen von Arbeit und ihrer Verwertung: die Arbeit mit Kohle und Kalk und die heutige Verwertung von Bildern dieser Arbeit.

Hines Fotografien fokussieren meist auf das Gesicht der von ihm dargestellten Personen. Es ist eine sozialisierende Fotografie, die von der Überzeugung geleitet ist, dass das Sichtbarmachen sozialer Probleme zu deren Veränderung beitragen kann. Hines fotografische Subjekte blicken meist direkt in die Kamera – sie adressieren die Betrachter*innen, ohne anzuklagen oder Mitleid zu erfragen. Hine schafft Porträts von Personen, die bis dahin nicht oder kaum fotografisch repräsentiert wurden. Für Deleuze und Guattari, auf die sich Schaber in ihrer Arbeit bezieht, sind Gesichter „abstrakte Maschinen“ aus weißen Flächen und schwarzen Löchern – Normierungsmaschinen, durch die immer wieder Bezüge zu einem Normgesicht hergestellt werden. In dieser Lesart könnte man Hines Porträts als Bilder von limit-faces, von Grenzgesichtern beschreiben, die – zumindest zur Zeit Hines – das bekannte Gesicht und seine Normierung herausgefordert haben.

WIDOWS OF MARIKANA

Bodymaps, 2013/2014

14 Gemälde, gerahmt, Ölpastellkreide und Lebensmittelfarbe auf Papier, je 100 x 80 cm



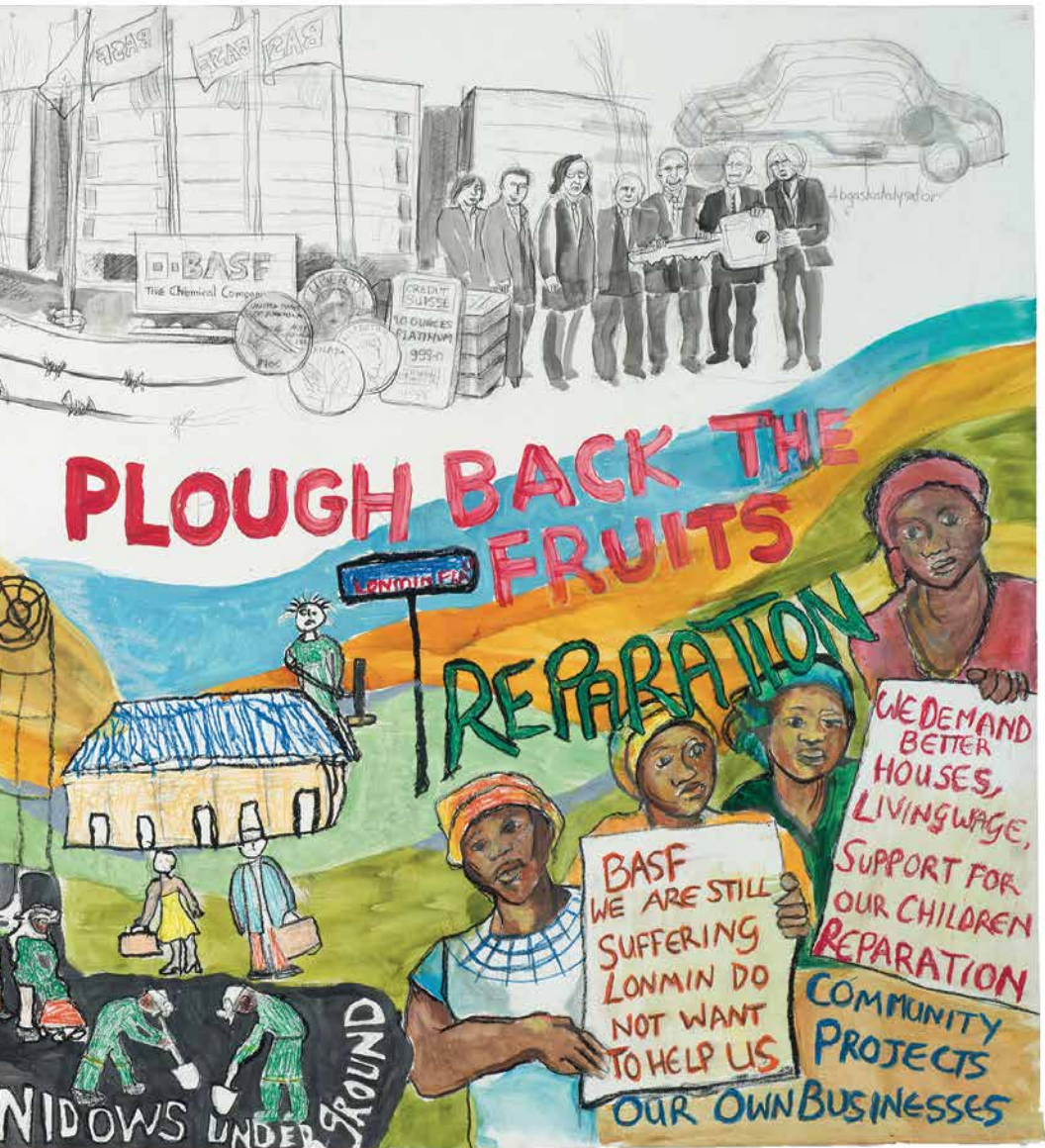
Die Witwen von Marikana arbeiten mit den Mitteln des visuellen Storytellings. Das Kollektiv besteht aus den Partner*innen der Minenarbeiter aus Marikana in Südafrika, die 2012 von der Polizei bei einem Streik erschossen wurden. In der Folge des Massakers wurden die Stimmen der Hinterbliebenen marginalisiert, sie wurden nicht in der Untersuchungskommission angehört. Sie wurden „wie Steine behandelt“, wie sie selbst sagen. Mit den Bildern, die in Zusammenarbeit mit der Künstlerin und Aktivistin Judy Seidman entstanden sind, haben sie sich Aufmerksamkeit und Gehör verschafft. Die *Bodymaps* nehmen die Silhouette des eigenen Körpers zum Ausgangspunkt – der Körper selbst erzählt durch Gesichtsausdruck, Haltung, Positionierung der Arme, durch Farbgebung. Die auf diese Weise entstandenen Kartografien strukturieren den Raum der rassistischen Ausbeutung von Ressourcen für die globale Verwertung neu, indem sie die Rolle der Schwarzen Frauen in diesem Ausbeutungssystem in den Vordergrund rücken. Die Witwen erzählen von ihren Kämpfen um Entschädigungszahlungen und dass sie gezwungen waren, der Einladung zu folgen, ihre Männer in der Mine zu ersetzen, um sich und ihre Kinder ernähren zu können. Die Bilder der Witwen von Marikana klagen die europäische Rohstoffpolitik an: Das in den südafrikanischen Minen abgebaute Platin ist eines der wertvollsten Metalle und Bestandteil eines jeden Fahrzeugkatalysators. Die BASF, der weltweit größte Katalysatorenhersteller, ist Hauptabnehmer der Mine von Marikana. Die Arbeiten der Witwen von Marikana erzählen auch davon, dass jene Menschen, die dieses Metall für einen deutschen Vorzeigekonzern aus der Erde schürfen, in Slums aus Wellblechhütten leben, ohne fließendes Wasser, ohne Strom und Kanalisation. Die neue Kartografie ist eine Praxis der „Art for National Liberation“, die während des Befreiungskampfes gegen die Apartheid in Südafrika entwickelt wurde.



Ntombizolile Mosebetsane, aus der Serie *Bodymaps*, 2013/2014



Widows of Marikana
Plough Back The Fruits, 2015
150 x 280 cm



PLOUGH BACK THE FRUITS

LANDMINES

REPARATION

BASF
WE ARE STILL
SUFFERING
LONMIN DO
NOT WANT
TO HELP US
OUR OWN

WE DEMAND
BETTER
HOUSES,
LIVING WAGE,
SUPPORT FOR
OUR CHILDREN
REPARATION
COMMUNITY
PROJECTS

WIDOWS UNDERGROUND



The Mermaids, or Aiden in Wonderland, 2018

KARRABING FILM COLLECTIVE

The Mermaids, or Aiden in Wonderland, 2018
Video, Farbe/Ton, 16:9, 26:29 min

Screening: 25.3.2022

In einer dystopischen, von industriellem Abfall vergifteten Welt ist die indigene Bevölkerung Australiens die einzige, die überleben kann – nur *Weißer* werden vom giftigen Schlamm angegriffen, Indigene bleiben verschont. *The Mermaids* ist ein futuristischer Film, der gleichermaßen vom Schrecken der Umweltzerstörung wie den Spätfolgen kolonialer Enteignung erzählt. Er ist aus hyperrealen Bildern der Gegenwart, die die koloniale und industrielle Ausbeutung des Kontinents zeigen, konstruiert. Diese Bilder werden in Farbfilter getaucht, von Erzählungen über mystische Wesen durchdrungen und verschoben so die Realität in einen Zwischenraum, der erlaubt, koloniale und rassistische Grundlagen des Besitzindividualismus zu reflektieren. Da ist die Geschichte des Jungen, der von seiner Familie getrennt wird, damit an ihm Experimente durchgeführt werden, die auf die grausame Politik der Umerziehung durch Trennungen von indigenen Familien im letzten Jahrhundert verweist. Da ist aber auch die wiederkehrende Abwendung der staatlichen Systeme (wie der Gesundheitsfürsorge), die auf den späten Liberalismus als Regierungstechnologie aufmerksam macht.

HIENDL, KUNAK, REIFLER UND BERGMANN

Songs for Captured Voices, 2021

60 min.

Konzept & Komposition: Laure M. Hiendl

Konzept & Regie: Philipp Bergmann, Thea Reifler

Text: Göksu Kunak

Gesang: Elaine Mitchener

Performance: 25.3.2022

In der Performance *Songs for Captured Voices* sind Stimmen von Soldaten aus den britischen und französischen Überseekolonien zu hören, die während des Ersten Weltkriegs im brandenburgischen Kriegsgefangenenlager Wünsdorf interniert waren. Hiendl, Kunak, Reifler und Bergmann haben mit den Tonaufnahmen gearbeitet, die damals von Sprachwissenschaftler*innen zu pseudowissenschaftlichen Zwecken gemacht wurden und sich heute im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin befinden. Während über die Identität der Personen, deren Stimmen aufgenommen wurden, wenig bekannt ist, dienen andere Stimmarchive der Gegenwart gerade der Feststellung der Identität. Das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) verwendet seit 2017 eine Spracherkennungssoftware, um die Herkunft von Geflüchteten zu bestimmen. Das Identifizieren von Dialekten steht im Dienst einer rassistischen Zuordnung, die existenzielle Konsequenzen für die Asylbewerber*innen hat. In dieser Arbeit haben die Künstler*innen die Geschichte der rassistierten Zuordnung von Körper und Stimme und die damit verbundenen Eigentumsverhältnisse nachverfolgt. Während die Gefangenen für den Aufbau eines rassistisch fundierten Stimmarchivs buchstäblich ihrer Stimme beraubt wurden, werden die daraus gewonnenen Klassifizierungsmuster heute in digitale Instrumente übersetzt, die die rassistische koloniale Ordnung der Vergangenheit als Migrationsregime aufrechterhalten. *Songs for Captured Voices* wird von Elaine Mitchener, einer experimentellen Sängerin, Tänzerin und Komponistin, aufgeführt.

S. 73–75

Elaine Mitchener







BIOGRAFIEN

in alphabetischer Reihenfolge

Angela Anderson

Lebt und arbeitet in Berlin
www.angelaolgaanderson.net

Peggy Buth

Lebt und arbeitet in Berlin

Tania Candiani

Lebt und arbeitet in Mexiko-Stadt
www.taniacandiani.com

Danica Dakić

Lebt und arbeitet in Düsseldorf und Weimar
www.danicadakic.com

Anna Daučíková

Lebt und arbeitet in Prag

Fokus Grupa

Leben und arbeiten in Ljubljana and Rijeka
www.fokusgrupa.net

Robert Gabris

Lebt und arbeitet in Wien
www.robertgabris.com

Lungiswa Gqunta

Lebt und arbeitet in Cape Town
www.instagram.com/lungiswa_gqunta

Laure M. Hiendl

Lebt und arbeitet in Berlin
www.lauremhiendl.com

Hristina Ivanoska

Lebt und arbeitet in Skopje and Berlin

Göksu Kunak aka Gucci Chunk

Lebt und arbeitet in Berlin
www.guccichunk.bertha.me

Karrabing Film Collective

Leben und arbeiten in Darwin
www.karrabing.info

Stephanie Misa

Lebt und arbeitet in Wien
www.stephaniemisa.com

Elaine Mitchener

Lebt und arbeitet in London
www.elainemitchener.com

Elizabeth A. Povinelli

Lebt und arbeitet in New York City und Darwin

Thea Reifler and Philipp Bergmann

Leben und arbeiten in Zürich
www.shedhalle.ch

Ines Schaber

Lebt und arbeitet in Berlin, Leipzig und Los Angeles

Widows of Marikana

Mary Fundzama, Betty Lomasontfo Gadlela, Ntombizolile Mosebetsane, Xolelwa Mpumza, Thembani Mthinti, Songstress Notukile Nkonyeni, Nombulelo Ntonga, Zameka Nungu, Asanda Phakathi, Ntombiluelile Sependu, Makopane Sompeta, Agnes Makopane Thelejane, Nolundi Tukuza, Nokuthula Evelyn Zibambala
Leben und arbeiten in Südafrika und Lesotho
www.basflonmin.com

IMPRESSUM

Herausgeber

Künstlerhaus,
Gesellschaft bildender Künstlerinnen
und Künstler Österreichs
Karlsplatz 5, 1010 Wien
T +43 1 587 96 63
office@kuenstelrhaus.at
www.k-haus.at
facebook.com/kuenstlerhauswien
instagram.com/kuenstlerhauswien
© 2022 Künstlerhaus, Gesellschaft bildender
Künstlerinnen und Künstler Österreichs

ISBN-13 978-3-900354-77-0

Redaktion

Ana Hoffner ex-Prvulovic* und Alexandra Gamrot

© Text

Wenn nicht anders vermerkt, sind die Texte von
Ana Hoffner ex-Prvulovic* in Kollaboration mit den
Künstler*innen geschrieben.

Cheryl I. Harris, Reflections on Whiteness as Property,
zuerst erschienen in: *Harvard Law Review Forum* 134
(13. Aug. 2020), S. 1–10. © 2020 bei The Harvard Law
Review Association

Lektorat

Eva Luise Kühn, Ada St. Laurent

Deutsche Übersetzung und Lektorat Cheryl I. Harris

Brīta Pohl

© Abbildungen

Žarko Čulić (S. 42), Dmitri Djuric (S. 74–75),
Myah Jeffers (S. 73), François Laugini (S. 51 unten),
Ollin Miranda (S. 48), Theodor Moise (S. 36–39),
Hayden Phipps und Whatiftheworld Gallery (S. 4–5,
35), Zoran Shekerov (S. 43), VG Bild-Kunst Bonn
(S. 63), Damir Žižić (S. 44)

Wenn nicht anders vermerkt bei den Künstler*innen.

Gestaltung

Leopold Šikoronja

nach einem Design von Christian Satek

Ausstellung**WHITENESS AS PROPERTY****Rassismus und Eigentumsverhältnisse**

Künstlerhaus,
Gesellschaft bildender Künstlerinnen
und Künstler Österreichs
12.2.–6.6.2022

Kuratiert von

Ana Hoffner ex-Prvulovic*
nach dem gleichnamigen Text von Cheryl I. Harris

Organisation

Peter Gmachi

Produktion

Vinzent Cibulka, Gerald Rossbacher

Kommunikation, Presse, Kunstvermittlung

Alexandra Gamrot, Julia Kornhäusl, Daliah Touré

Das Künstlerhaus dankt den Künstler*innen für ihre
Arbeiten, Ana Hoffner ex-Prvulovic* für die gute
Zusammenarbeit.

Ana Hoffner ex-Prvulovic* dankt allen teilnehmenden
Künstler*innen, dem Team des Künstlerhauses und
Tim Voss für die Einladung, eine Ausstellung im
Künstlerhaus zu kuratieren.

Artistic Research Conference

Künstlerhaus,
Gesellschaft bildender Künstlerinnen
und Künstler Österreichs
25.3. und 26.3.2022

Paneldiskussionen mit den Künstler*innen der
Ausstellung

Screening von *The Mermaids, or Aiden in Wonderland*
(2018) des Karrabing Film Collectives

Performance von Elaine Mitchener: *Songs for
Captured Voices* (2021), Musiktheater von Laure
M. Hiendl, Göksu Kunak, Thea Reifler und Philipp
Bergmann.

In Kooperation mit Universität Mozarteum Salzburg.

