

Traveling Bodies

Subjektentwürfe und Körperinszenierungen in postkolonialen Reisebildern

Christian Kravagna

Ich möchte zunächst begründen, warum mich Reisebilder interessieren. Danach möchte ich einige Arbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen besprechen, die ich als postkoloniale Reisebilder lese. Im Zuge dieser Darstellung werde ich einige signifikante Verschiebungen von der Reisepraxis des modernen Künstlers zu jener als postkolonial verstandenen benennen. Wenn ich von Reise spreche, subsumiere ich darunter unterschiedlich motivierte Formen des Unterwegsseins, sodaß etwa auch Migration eingeschlossen ist. Zugleich konzentriere ich mich auf solche Routen, die quer zu den realen oder imaginären Grenzen zwischen Kulturen verlaufen, insbesondere jenen, die die koloniale Weltordnung hervorgebracht hat. Eine Ausgangsthese ist dabei die, daß Reisen und ihre Bilder sowohl für die Errichtung und Aufrechterhaltung der kolonialen Ordnung als auch für das postkoloniale Aufbrechen dieser Ordnung eine zentrale Rolle spiel(t)en. Im weiterhin andauernden Prozess des „Decolonizing the Mind“ (Ngugi Wa Thiong’O) kommt der Reflexion, Transformation und Produktion von Reisebildern, u. a. in der Kunst, Bedeutung zu.

Mitreisende Bilder (Das koloniale Dispositiv)

Zu den grundlegenden Veränderungen, die im späten 20. Jahrhundert durch unter dem Terminus „Globalisierung“ zusammengefaßte Prozesse hervorgebracht wurden, gehört die Destabilisierung von Oppositionspaaren wie Heimat und Fremde, Hier und Dort, Zentrum und Peripherie, Wohnen und Reisen. Massmigration und Massentourismus, der transnationale und transkulturelle Fluß von Bildern, Ideen und Waren unterziehen die Begriffe und die mit ihnen verbundenen Praktiken des Unterwegs-Seins der Notwendigkeit einer Überprüfung und Neuverhandlung. Solange die neuzeitliche Welt der imperialen Kluft zwischen dem Westen und dem Rest noch „in Ordnung“ schien, waren es auch die Muster, nach denen die Praxis des Reisens sich zu dominanten Vorstellungen von Identität und Differenz verhielt. Reisebilder – wie auch Reisebeschreibungen und -erzählungen, wissenschaftliche wie künstlerische – fütterten das kollektive Imaginäre eines heimatlichen Publikums mit Anschauungsmaterial für Alterität. Konstruktionen von kultureller Identität und Differenz stützten sich auf Bilder, die ihre Überzeugungskraft zum großen Teil dadurch gewannen, daß sie „unterwegs“, „da draußen“ produziert wurden. Sie sind mitbeteiligt an der Produktion des von Homi Bhabha beschriebenen kolonialen Raums als eines „Nicht-Orts“, von dem her die Geschichte der Moderne geschrieben wird. (Bhabha 2000, 369) Auch Stuart Hall sieht dieses Verhältnis ähnlich:

„Im Diskurs der Aufklärung war der Westen das Modell, der Prototyp und der Maßstab des sozialen Fortschritts. Es war *westlicher* Fortschritt, *westliche*

Zivilisation und Rationalität, die gefeiert wurden. Und doch war dies alles von den diskursiven Figuren des ‚edlen gegenüber dem unedlen Wilden‘ und der ‚rohen gegenüber den kultivierten Nationen‘ abhängig, die im Diskurs des ‚Westens und des Rests‘ formuliert wurden. So war der Rest entscheidend für die Formulierung der westlichen Aufklärung [...] Die Figur des ‚Anderen‘, der [...] als die Negation all dessen konstruiert war, wofür der Westen stand, tauchte mitten im Zentrum des Diskurses über die Zivilisation, die Kultiviertheit, die Modernität und die Entwicklung des Westens wieder auf.“ (Hall 1994, 173/74)

Anderswo und Andersheit, als konstitutive Faktoren für die Herausbildung des Selbstverständnisses der europäischen Moderne, wurden von unterschiedlich motivierten Reisenden unterwegs „er-fahren“, in lesbare, d.h. vertraute, Darstellungsformen übersetzt und so zu Objekten der Aneignung und Kontrolle geformt. So hatten die produktiven Reisenden – Entdecker, SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, NaturwissenschaftlerInnen, AnthropologInnen usw. – wesentlichen Anteil an der Entstehung einer ideologischen Formation, die Mary Louise Pratt als das „planetarische Bewußtsein“ Europas bezeichnet hat. (Pratt 1992, 9) Diese kollektive Vorstellungswelt ist durch eine multidisziplinäre, genreübergreifende Bildproduktion gespeist, in der sich die Übergänge zwischen wissenschaftlichen, verwaltungstechnischen, populärkulturellen und künstlerischen Repräsentationstechniken stets fließend gestalten. Die Kolonialausstellungen und Völkerschauen boten ebenso Studienmaterial für Anthropologen, wie sie die Imagination von Schriftstellern beflügelten und die Maler zu Reisen in die Kolonien inspirierten. Die erotisch-orientalistischen Kolonialpostkarten versuchten sich durch einen ethnografischen Anstrich zu legitimieren. Ethnografische Bilder wiederum wurden in Narrationen verpackt, die literarischen Genres nahestanden. Ehe ich auf die Muster der Künstlerreise in der Moderne eingehe, möchte ich festhalten, daß durch all diese Visualisierungspraktiken ein reiches Archiv von Bildern und Vorstellungen angelegt war, aus dem auch die Phantasie der Reisenden schöpfen mußte. Was Kaja Silverman in einem anderen Zusammenhang zu einem solchen Bildfundus formuliert und mit dem Lacanschen Begriff „Bildschirm“ („screen“) belegt hat, trifft hier den Punkt:

„Der Bildschirm oder das kulturelle Bildrepertoire ist jedem von uns eigen – ganz ähnlich wie die Sprache. Also folgt unsere Wahrnehmung eines anderen Menschen oder eines Objekts zwangsläufig bestimmten Darstellungsparametern, deren Anzahl zwar hoch, aber letztlich doch begrenzt ist. Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutungen sie ihm geben. Und ebenso wie uns manche Worte leichter in den Sinn kommen als andere, weil sie in unserer Gesellschaft ständig zirkulieren, kommen uns auch manche Darstellungsparameter einfach dadurch entgegen, daß sie innerhalb unserer Kultur ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert werden. Mit dem Begriff ‚Bildschirm‘ bezeichne ich die ganze Bandbreite der zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Darstellungsparameter; diejenigen

unter ihnen, die sich fast zwangsläufig aufdrängen, nenne ich das ‚Vor-Gesehene‘.“ (Silverman 1997, 58)

Das hier beschriebene Phänomen ist kaum sonst wo von so hoher Wirkkraft wie im Wahrnehmen und Darstellen von (kultureller) Differenz. Das „Vor-Gesehene“ schiebt sich kaum je mit größerer Macht zwischen das Subjekt und das Wahrgenommene als in der inter-kulturellen Begegnung des europäischen Reisenden mit den bereisten Kulturen der Peripherien unter den Vorzeichen des Kolonialismus. Die Künstlerreise in der Moderne ist von einer eigentümlichen Struktur geprägt. Sie steht in den meisten Fällen im Zeichen des Unbehagens an der „eigenen“ Kultur, ihrer „Dekadenz“, ihrer Verdinglichung von Beziehungen, ihrer Rationalisierung, Entfremdung usw. und ist als Hinwendung zu deren Gegenteil entworfen, als Suche nach dem Authentischen, dem Ursprünglichen, dem Rohen und Wilden. Im Gepäck der reisenden Künstler befindet sich aber eben jenes Archiv von Stereotypen und Vor-Bildern, mit dem sich die Moderne im Verhältnis zu dem ihr Äußeren selbst definiert. So ließe sich an einer langen Reihe von Beispielen zeigen (von Delacroix über Gauguin bis Nolde), wie die Reise in die koloniale Peripherie von dem primären Begehren nach einem Wiedererkennen von Bildern getragen ist, die in den Metropolen durch dort zirkulierende Repräsentationen verinnerlicht wurden. Die Macht dieser mitgebrachten Voreinstellungen führt grundsätzlich zu einer weitgehenden Unfähigkeit der Anerkennung des Anderen. Die Künstler treffen sich darin mit anderen „interessierten“ Reisenden. Johannes Fabian, der die Tagebücher und ethnografischen Berichte von Afrika-Reisenden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert analysiert hat, stellt diesbezüglich fest: „The more I read, the more appalled and intrigued I have been how little recognition (in the sense of Erkennen and Anerkennung) these explorers had for the Africans they met.“ (Fabian 1996)

Die Macht der mitgebrachten Bilder zeigt sich aber am deutlichsten da, wo konkrete Reiseerfahrungen mit ihnen nicht zur Deckung gebracht werden können. Zu den relevantesten Erfahrungen dieser Art zählt die immer wieder in Begriffen der Enttäuschung festgehaltene Wahrnehmung der Präsenz europäischer Kultur an den als „authentisch“ imaginierten Orten. Sie erschüttert die fundamentale Dichotomie von Hier und Dort, von Eigenem und Fremden. Das auftauchende Problem der Vermittlung von Projektion und Erfahrung, von Imagination und unmittelbarer Wahrnehmung, wird allerdings weniger durch eine Anpassung des Wahrnehmungsrasters an die Wirklichkeit gelöst als durch weitere Flucht – in die Peripherie der Peripherie – und durch Verleugnung der Störung. Wobei man festhalten kann, daß diese Störungen in Briefen oder Tagebüchern durchaus zur Sprache kommen, während sie in den Bildern von den idealischen Konstruktionen völlig überlagert werden.

Paul Gauguin war im Grunde gleich bei seiner Ankunft in Tahiti enttäuscht, wo ihm die Hauptstadt als abstoßend unrein und degeneriert erscheint, ähnlich wie Delacroix 60 Jahre zuvor von Algier angewidert war und später Michel Leiris von Dakar und Claude Lévi-Strauss von brasilianischen Städten angewidert sein sollten.

Gauguin beobachtet das Begräbnis des Königs Pomare V. und begreift es in *Noa Noa* als symbolisch für das Ende einer lokalen Kultur:

„Mit ihm verschwanden die letzten Überreste der Maori Gebräuche... Es war wirklich zu Ende. Nur noch Zivilisierte – leider! Soldateska, Geschäftemacherei und Beamtenwirtschaft. Tiefe Trauer überkam mich. Einen so langen Weg zurückgelegt zu haben, um nun dies anzutreffen, gerade das, wovor ich geflohen war. Der Traum, der mich nach Tahiti führte, wurde durch die Gegenwart Lügen gestraft. Es war das Tahiti von einst, das ich liebte.“ (Cahn 1998, 242)

Gauguin tut jedoch alles, um diese imaginäre Vergangenheit, sein Paradies der Postkarten und Romane, entweder wiederzufinden, indem er ins Landesinnere oder auf abgelegene Inseln weiterzieht, oder aber sein Ideal des wilden Lebens selbst zu inszenieren. Seine Bilder halten den Traum wach. Keine Spur von den Lügen. Als er 1891 nach Tahiti aufgebrochen war, hatte sich sein Bild von Südsee-Exotik aus Quellen wie den Romanen Pierre Lotis, der Pariser Kolonialausstellung von 1889 und den in Frankreich zirkulierenden Tahiti-Postkarten zusammengesetzt. Schon 1888 hatte er aus Arles geschrieben: „Zum Beispiel könnte ich mir vorstellen, daß ein heutiger Maler so etwas malte, wie es in dem Buch von Pierre Loti vorkommt.“ Am Ende der modernen Künstlerreise stehen die Bilder, die dem heimatlichen Publikum aus der Ferne zurückspiegeln, was der Reisende von daheim mitgenommen und unterwegs in teils innovative Ästhetiken gekleidet hat.

Meine These wäre: Die Künstler der frühen Moderne starten ihre Reisen im Reich der Repräsentation (Museen, Romane, Kolonialausstellungen, Postkarten usw.) und schleppen die hier erworbenen Imaginationen auf eventuelle reale Reisen mit. Da die Aufmerksamkeit für die Konditionierung der Vorstellung durch den Rahmen mit wenigen Ausnahmen fehlt, können diese Prädispositionen durch imperialistische Diskurse und Institutionen als solche kaum einer Reflexion zugeführt werden. (Eine der interessantesten Ausnahmen stellt Hannah Höchs Serie von Collagen *Aus einem ethnographischen Museum*, Mitte der 20er Jahre dar.)

(Leiris)

Vorwegnehmend läßt sich sagen, daß unter postkolonialen Vorzeichen die Reiserichtung umgekehrt wird. Jetzt werden die Archive und Institutionen, die dominanten und die verschütteten Repräsentationen, die Genres und Darstellungskonventionen zu Zielen der Reise. Der „screen“ wird selbst sichtbar, und seine Struktur rückt in den Blick.

Die Reise nach innen

Die mit der kolonialen Weltordnung verknüpfte Rollenverteilung in reisende und bereiste Kulturen, in Subjekte und Objekte der Repräsentation, verliert seit den

Jahrzehnten der Dekolonisation und der damit einhergehenden Vervielfältigung von Motiven und Routen des Überschreitens von Grenzen und Durchquerens von Räumen an Schärfe. Ehe sich noch von Postkolonialismus sprechen läßt, zeigt sich die Bedeutung von Reisen und ihren Darstellungen für die Prozesse der Dekolonisation. Die Kolonisierten verschafften sich und ihren radikal divergierenden Erfahrungen des kolonialen Dispositivs zuerst innerhalb der europäischen Metropolen Gehör. „Als Fanon sein Buch schrieb“, so Edward Said, „wollte er sich zur Erfahrung des Kolonialismus aus der Sicht eines Franzosen äußern, aus dem Inneren eines bisher unverletzlichen französischen Raums, der jetzt von einem andersdenkenden ‚Eingeborenen‘ in Besitz genommen und kritisch überprüft wurde.“ (Said 1994, 329)

Die Formierung der Negritude-Bewegung durch Césaire, Senghor und andere im Paris der 30er Jahre oder der panafrikanische Kongress in Manchester 1945 sind nicht nur Ereignisse, deren Nachhaltigkeit der Zusammenführung von Kulturschaffenden und politischen Führern aus verschiedenen Ecken der kolonisierten Welt geschuldet ist. Ihre Kritik des europäischen Humanismus und seiner Widersprüche argumentierte auch aus den „Reiseerfahrungen“ von kolonialen Subjekten, die für ihre Mutterländer in den Kampf gegen den Faschismus gezogen waren. Zugleich hatten solche Reisen den Kolonisierten die Verwundbarkeit ihrer europäischen Kolonialmächte vor Augen geführt und damit den Mut zum Widerstand gestärkt. Schließlich hatten die literarischen und theoretischen Artikulationen des kolonialen Subjekts im Spiegel des europäischen Rassismus nicht unbeträchtliche Effekte auf europäische Intellektuelle und ihre Haltung zu Rassismus und Kolonialismus. Unter den alten Parametern einen widerstandslosen Blick auf die Anderen zu werfen, scheint nicht länger möglich, seit die Anderen ihren Blick zurückwerfen und dafür über entsprechende Repräsentationsmittel verfügen. Man braucht nur an Sartres Erschütterung vis-à-vis der Schriften Fanons denken, um zu erkennen, wie aus dem scheinbar transparenten Fenster, durch das sich die Welt und die Anderen sehen und darstellen ließen, in den Nachkriegsjahrzehnten eine opake Scheibe wird, in der die Blicke von beiden Seiten her aufeinander treffen.

In der postkolonialen Kunst ist die Erkenntnis der Materialität des „screen“ zentral. Ihre Darstellungen und Erzählungen arbeiten mit ihm und durch ihn hindurch. Edward Said verweist auf die bedeutende Technik der Aneignung und Neuformulierung und beschreibt sie am Beispiel der „Nordreise“, die die imperiale „Südreise“ (etwa Conrads *Herz der Finsternis*) umkehrt, als „mimetische Umkehrungen“: „Der eingeborene Schriftsteller der Dekolonisierungsphase (...) erlebt das Motiv der Reise bzw. Suche neu, aus der er mittels desselben Tropus verbannt worden war.“ (Said 1994, 288) Ngugi wa Thiong'o's *Der Fluß dazwischen* und Tajjib Salih's *Zeit der Nordwanderung* „appropriate for their fiction such great *topoi* of colonial culture as the voyage into the unknown, claiming them for their own, post-colonial purposes. Salih's hero (...) does (and is) the reverse of what Kurtz does (and is): the Black man journeys north into white territory.“ (Said 1993, 34)

Ngugi Wa Thiong'O selbst schrieb in *Decolonizing the Mind* über die Macht des „screen“ über die Kolonisierten:

„Since culture does not just reflect the world in images but actually through those very images conditions a child to see that world in a certain way, the colonial child was made to see the world and where he stands in it as seen and defined by or reflected in the culture of the language of imposition.“ (Zit. nach Enwezor, *Short Century*, p.12)

Eine ungeschminkte Darstellung der Verschränkung kolonialer Repräsentation und Gewalt – man fühlt sich an Emil Nolde in der Südsee, die Pistole stets neben dem Zeichenstift, erinnert – und der Wirkung auf die Artikulation des kolonisierten Subjekts liefert die algerische Schriftstellerin Assija Djebar:

„Mit *Fantasia* wollte ich meine eigene Biografie wiederherstellen, und zu diesem Zweck musste ich erst meinen Konflikt mit der Sprache beilegen. Damals begriff ich, dass die französische Sprache für mich nichts mit Sartre oder Camus zu tun hatte. Für mich ist Französisch die Sprache jener Leute, die als Eroberer in mein Land kamen. Jene wenigen ersten offiziellen Eroberer – sie kamen, sie töteten, sie eroberten. Sie schreiben und töten, während sie schreiben – *im Akt des Schreibens*.“ (Zimla o.J.)

Ein ähnliches Problem des Umgangs mit imperialistisch konditionierten Repräsentationstechniken sprechen Okwui Enwezor und Octavio Zaya für die afrikanische Fotografie an:

„Written across the photographic images is the inherent problematization of that gaze, which tends to place the African subject in a matrix encoded within ethnographic memory. On the most fundamental level, this disjuncture between what the African photographer sees and what the ethnographic lense remembers“ wird zu einem Faktor der fotografischen Tätigkeit selbst. (Enwezor, Zaya, 43)

Kwame Anthony Appiah betrachtet in seiner Erörterung des postkolonialen afrikanischen Romans literarische Verfahren der Aneignung westlicher Literaturen und spricht von "a persistent massaging of one text after another into its own body". (Appiah, 150)

Unter postkolonialen Bedingungen läßt sich für die Frage von kulturellen Identitäts- und Differenzkonzepten mit James Clifford eine Verschiebung vom Paradigma der Verwurzelung (roots) zu dem der selbstgewählten oder erzwungenen Dislozierung (routes) konstatieren. (Clifford 1997) Im Sinne einer postkolonialen „Archäologie der Moderne“, der es nach Homi Bhabha darum geht, „die Vergangenheit neu zu beschriften, sie neu zu beleben, neu zu verorten, neu zu bezeichnen“ (Bhabha

1997, 73), werden in vielen künstlerischen Arbeiten aus der Perspektive der Jetztzeit Momente historischer Routen rekonstruiert, die für die Konstitution von Subjektivitäten beiderseits der kolonialen Grenze Signifikanz haben. Ehe ich später drei künstlerische Positionen etwas ausführlicher anspreche, möchte ich kurz drei weitere Beispiele einer solchen „Archäologie“ erwähnen.

In seiner Videoinstallation *El Paso del Quindío* (1992-98) inszeniert José Alejandro Restrepo eine Reise in seine Heimat Kolumbien durch die Augen Alexander von Humboldts. Die dreißig Bände, die Humboldt Anfang des 19. Jahrhunderts als Ergebnis mehrerer Südamerika-Reisen publizierte, prägten das europäische Bild des Kontinents. Kennzeichnend für Humboldts Mischung aus wissenschaftlicher Beschreibung und Ästhetik des Erhabenen ist die Reduktion Südamerikas auf reine Natur und die Ausblendung alles Menschlichen. „Als ob drei Jahrhunderte europäischer Kolonisation niemals stattgefunden hätten,“ (Pratt, 126-7) wird der „neue Kontinent“ im Augenblick einer beginnenden Geschichte betrachtet, als weißer Fleck, den Humboldt durch seine Schriften, Zeichnungen und Karten zu füllen suchte.

Restrepo versteht seine Wanderung über den Quindío-Paß als „ein Glied mehr in einer Kette von Blicken, Interpretationen und Darstellungsformen.“ (Restrepo 1994, 146) Er verweist mit historischen Zitaten einander korrigierender Künstler und Reisender auf die Übersetzungsprozesse, denen das Bild des Passes, das für Humboldt „in überzeugender Weise den wirklichen Charakter dieser entfernten Welten vermitteln“ (Restrepo 1998, 80-82) sollte, in den verschiedenen Händen – von der Skizze über die Zeichnung und den Stich – unterliegt. Seine Videobilder reflektieren zum einen die auf unberührte Natur fixierte Sicht des Forschers als „seeing-man“ (Pratt), dessen eigene Unsichtbarkeit Voraussetzung seiner Objektivität ist. Sie bringen aber in der Figur des Trägers, der den Mann mit der Kamera trägt, auch die von Humboldt ausgeblendeten Menschen in die Erzählung zurück, die als „instrumentelle Subjekte“ (Pratt) notwendige Voraussetzung jeder Forschungsreise waren.

Tracey Moffatts Film *Nice Coloured Girls* (1986) beginnt mit einem Schwenk über alte Zeichnungen der australischen Küste, in der kolonialen Imagination mythisch besetzte Bilder der ersten Wahrnehmung „unberührter“ Landschaften durch europäische Entdecker. Begleitet sind die Bilder von gesprochenen Aufzeichnungen über die Eindrücke der Entdecker von den eingeborenen Frauen, den „nice coloured girls“. Die darauffolgenden Szenen übersetzen die historischen Blick- und Machtverhältnisse in die Gegenwart einer australischen Stadt. Die nächtliche, von Sex und Alkohol bestimmte Begegnung dreier dunkelhäutiger junger Frauen mit einem weißen Mann demonstriert zwar die Kontinuität der historischen Kultur- und Geschlechterverhältnisse bis in gegenwärtige Phänomene wie Ethno- und Sextourismus, inszeniert dann aber ein raffiniertes Ausnützen dieses Dispositivs durch die den Mann um sein Geld bringenden Frauen.

Virginia Nimarkoh greift das Motiv der Nordreise, von der Kolonie in die Metropole, in ihrer Rekonstruktion der Nachkriegsmigration nach England auf, als auch ihre Eltern aus Ghana einwanderten. Interessiert daran, „how your own life squares up with the idea of official history“ (Nimarkoh 1995), arbeitet sie mit gesellschaftlich unsichtbaren Bildern aus privaten Archiven, die jeweils individuelle Geschichten von Migration und damit verbundenen Ängsten und Hoffnungen erzählen. Eine Sammlung von Momenten, die verschiedene Personen für dokumentierenswert hielten. Dennoch handeln die Fotografien auch von den an solche Bilder herangetragenen Vor-Einstellungen und ihrer Prägung durch öffentlich zirkulierende Darstellungen. So wählt Nimarkoh häufig Fotos oder Gegenüberstellungen, deren „inter-rassische“ Beziehungen (ein weißes Kind in einer afrikanischen Familie; ein schwarzes in einer weißen) ein gewohnheitsmäßiges Sehen zu Reflexen wie dem Feststellen von „Ungereimtheiten“ herausfordern. In *The Need for Roots* re-inszeniert die Künstlerin ein gefundenes Foto junger schwarzer Frauen aus den 60er/70er Jahren mit sich selbst als Protagonistin. Keine mythische afrikanische Vergangenheit, wie der Titel andeuten mag, sondern unbekannte Vorläuferbiografien im selben Erfahrungsraum der migratorischen Kontaktzone bilden die Bezugspunkte der Selbstverortung.

Back to the Routes (Vivan Sundaram)

Die künstlerische Arbeit von Vivan Sundaram artikuliert sich vor dem Hintergrund einer indischen Gegenwart des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts. Die ihrem Selbstverständnis nach „größte Demokratie der Welt“ und ihre relativ kurze Geschichte der Moderne erscheinen ernsthaft bedroht durch eine hindu-fundamentalistische Reaktion und ihre Allianz mit der religiös-nationalistischen Regierungspolitik des Landes. Der wenige Jahre vor der Unabhängigkeit Indiens geborene Sundaram hat in seiner Kunst die Widersprüche dieser Gesellschaft immer wieder an die Periode der Entkolonialisierung und die mit ihr verbundenen Entwürfe von Selbstbestimmung, Freiheit und Modernität rückgebunden.

Auch eines seiner jüngsten Projekte, von dem ich hier sprechen möchte, handelt von einer paradigmatischen Geschichte des Aufbruchs in die Moderne. *Re-take of Amrita*, eine vierteilige Fotoarbeit, die 2001 begonnen wurde und weitergeführt wird, beruht auf einer über 20jährigen kuratorischen und künstlerischen Beschäftigung mit dem Familienarchiv mütterlicherseits. Die digitalen Fotomontagen dieser Serie setzen Motive aus dem *Sher-Gil Archive* zu konstruierten Bildern und re-konstruierten Szenen aus einer Familiengeschichte zusammen, deren Protagonisten eine exemplarische Verschiebung von Identitätskonzepten und Subjektmodellen in der späten Kolonialzeit verkörpern.

Das verwendete Bildmaterial stammt hauptsächlich von dem Großvater des Künstlers, Umrao Singh Sher-Gil. Zu dessen zentralen Motiven einer über 60jährigen fotografischen Praxis, die 1892 begonnen hatte, zählten er selbst und seine Tochter Amrita, die Tante von Vivan Sundaram. Erst in den Montagen

kommen die Selbstporträts des indischen Gelehrten und die Aufnahmen der Tochter, einer Malerin, zusammen. Ihre Kommunikation eröffnet einen narrativen Raum, in dem sich persönliche Beziehungen – „two asymmetrical life-journeys“ (Sundaram 2001, 6) – in Relationen von Verortung und Entortung, von Traditionsbindung und Identitätssuche übersetzen.

„Re-take“ bedeutet soviel wie eine Szene noch einmal drehen. In bezug auf Geschichte heißt das, ausgewählte Momente neu zu beleuchten, sie aus einem gegenwärtigen, interessierten Blickwinkel zu imaginieren. Das bedeutet in diesem Fall, im vorhandenen Bildmaterial durch entsprechende Arrangements latent angelegte Aussagekraft zu erkennen, die über seine ursprüngliche Intentionalität hinausgeht.

In Sundarams Wiederaufführung der Geschichte einer bürgerlichen indischen Familie übernimmt zunächst Umrao den Part eines kolonisierten Subjekts, das eine selbstbewußte Position gegenüber der Fremdherrschaft im Verfügen über Darstellungsmittel sowie im Rekurs auf nationale Kultur und Tradition bestimmt. Als „einer der `unsichtbaren` Pioniere der modernen indischen Fotografie“, wie ihn Sundaram bezeichnet (ebd., 7), setzt Umrao dem kolonialen Bild des indischen „subjects“ die Version eines sich in seiner bürgerlichen Lebenswelt selbst repräsentierenden Individuums entgegen. Die Posen, in denen er als Yoga-Praktizierender in sich versunken, doch in voller körperlicher Präsenz erscheint, und diejenigen, die ihn als versonnenen Sanskritgelehrten ausweisen, zeigen einen Mann, für den Selbstbestimmung in der Vergewisserung und Behauptung seiner „eigenen“ Kultur zu finden ist. Er repräsentiert ein widerständiges Subjekt, das der kolonialen Fremdbestimmung mit einem Konzept von Identität antwortet, das sich – entsprechend der allgemeinen Tendenz der Frühphase antikolonialistischer Identitätspolitik – auf Wurzeln und Traditionen gründet. Vivan Sundarams Fotomontagen zeigen dieses Beharren am deutlichsten in jenen Bildern, auf denen Umrao – der in den 20er und 30er Jahren gemeinsam mit der Familie, seiner ungarischen Frau und seinen beiden Töchtern, mehrfach zwischen Indien, Ungarn und Paris (wo Amrita Malerei studiert) pendelt – zusammen mit den anderen etwa in der Pariser Wohnung als jemand erscheint, der in und mit seiner Kultur an andere Orte reist.

Im Unterschied dazu verkörpert Amrita eine mehrfach konditionierte und in Bewegung begriffene Identität. Umrao ist immer er selbst, sein jeweiliger Aufenthaltsort hat kaum darauf Einfluß. Amrita, die – mehr noch als ihr Vater – andauernd für die Kamera posiert, schlüpft während ihres Unterwegsseins zwischen Kulturen beinahe unentwegt in verschiedene Rollen. Sie kleidet und frisiert sich indisch, ungarisch und im mondänen Stil der Pariser 30er Jahre. Eine irgendwie geartete Vorstellung von fixer Identität scheint der von Anfang an „inter-kulturell“ aufwachsenden jungen Frau nicht zu entsprechen. Im Gegenteil, sie performt geradezu ein auf Verwandlung und Maskerade getragenes Selbstbild, einen scheinbar freien Umgang mit kulturellen Signifikanten. Dieses entortete, sich an verschiedene Umgebungen anpassende Subjekt im Wandel hat zweifellos einen kosmopolitischen Charakter, dem ein Zuhause, wie es Umrao benennen und

anscheinend auch mitnehmen kann, fremd ist.

Sundarams Bilder zeigen aber auch, daß ihm nicht an einer bloßen Feier dieses dezentrierten Subjekts gelegen ist. Wenn etwa die „indische“ Amrita in den Spiegel blickt, und sie dabei auf ein zweifaches Ich trifft, so hat diese Szene auch etwas Unheimliches. Die „ungarische“ Amrita steht in diesem Fall nicht nur unwirklich, geisterhaft neben dem „indischen“ Spiegelbild, der ernste Blick dieser Schattenfigur quert auch beunruhigend die narzißtische Konstellation der räumlich nachvollziehbaren Hauptachse. Amritas wandelbare Identität wird hier auch als Konflikt und Spaltung lesbar, jenseits eines reinen Spiels mit Signifikanten. Daß Vivian Sundaram diese Einstellung nicht unüberlegt gewählt hat, unterstreicht ihre Wiederkehr in dem durch mehrere Blickachsen strukturierten großen Familienpanorama. Hier sehen alle Personen in einen Spiegel, wobei allein Amrita aufgespalten in jene Doppelfigur erscheint.

Vivian Sundaram arbeitet seine Hauptdarstellerin innerhalb der Familiengeschichte als jene exemplarische Figur heraus, deren Entortung zwar ein Talent zur Übersetzung fördert, zugleich aber ein Moment der Krise mit sich bringt. Als eine Künstlerin, die sich vorbehaltlos der Moderne öffnet und auch dem Leben in der westlichen Metropole einiges abgewinnen kann, fragt sie dennoch nach dem Ort ihres Handelns und reflektiert ihre Herkunft. Beispielsweise in einem offensichtlich nach einer Fotografie gemalten Selbstporträt, in dem sie sich gegenüber der Vorlage durch die Verwendung eines Turbans orientalisiert. Es ist aber nicht zuletzt die Begegnung mit dem Orientalismus in der französischen Kunst, in die sie sich eben einarbeitet, die sie ihren Status als „Andere“ in dieser Kultur erkennen lassen und sie schließlich eine Fusion westlicher und indischer Quellen und Darstellungsmittel anstreben lassen. In dem von Sundaram mit einer Amrita in moderner Badekleidung überblendeten *Self-portrait as Tahitian* posiert sie als Vertreterin der exotischen Frau im Sinne Gauguins. Sundaram selbst sieht in dieser Einfühlung in die westliche Projektionsfigur der exotischen Weiblichkeit aus der Perspektive der eurasischen Identität „an ironic reclamation of lost grounds.“ (ebda., 54)

Amritas Reise ins Zentrum der künstlerischen Moderne führt auch zur Konfrontation mit dem verzerrten Spiegelbild der europäisch-männlichen Imagination des Anderen. In einem weiteren Bild zeigt Sundaram, wie Amrita derartige Begegnungen in malerische Versuche überträgt, die – wie in *Two Girls* – einer weiblichen und nicht-westlichen Vorstellung von kultureller Kommunikation vor dem Hintergrund einer gelebten Entortung verpflichtet ist.

Sundaram entwirft mit *Re-take of Amrita* nicht nur die Wiederaufführung einer exemplarischen Migration aus der Kolonie ins westliche Zentrum und zurück, einer Reise, deren Stationen Modifikationen des persönlichen und künstlerischen Selbstentwurfs erfordern. Letztlich handelt es sich auch um eine in der Familiengeschichte wiedergefundene typische Reiseroute des postkolonialen Künstlers, in der das Dilemma steckt, die divergierenden Möglichkeiten und Erwartungen von westlicher Kunstwelt und Herkunftsort für sich auszuhandeln.

Heimarbeit (Lisl Ponger)

Jene grundlegende, letztlich epistemologische Differenz von Hier und Dort, die alle Bilder- und Wissensproduktion unter kolonialistischen Vorzeichen strukturiert und über die Kolonialepoche hinaus bis in die Gegenwart wissenschaftlicher, künstlerischer und populärer Praktiken und Diskurse hineinreicht, ist unter Bedingungen postkolonialer Migration nicht länger haltbar. Im Rahmen einer allgemeinen Tendenz zur Auflösung der Oppositionen von Wohnen und Unterwegssein, von Zuhause und Anderswo, reflektieren verschiedene Disziplinen seit einiger Zeit Grundmuster ihrer Tätigkeit. Am weitesten sind diesbezügliche Reflexionen wahrscheinlich in der kritischen Anthropologie fortgeschritten, im Nachdenken über das Erbe einer der kolonialen Leitwissenschaften und die zukünftige Legitimität bzw. Möglichkeit von Ethnografie und Anthropologie. James Clifford verweist in diesem Zusammenhang auf eine Verschiebung von Fragestellungen, die mir für auch für künstlerische Ansätze von hoher Relevanz erscheint. Zu einem dieser Ansätze, den der Wiener Künstlerin Lisl Ponger, möchte ich mich im folgenden äußern. Clifford spricht von der Notwendigkeit der Dekonstruktion der ethnografischen Leitdifferenz von Feld als Ort der Forschung und Daheim als Ort der Vermittlung ihrer Ergebnisse. Als Bestandteil einer Dekolonisation der Anthropologie ginge es auch darum, „to question anthropological assumptions of fieldwork as travel, going *out* in search of *difference*“. (Clifford 1997, 85) Clifford zitiert die feministische Anthropologin Kamela Visweswaran, die unter dem Titel „Homework, Not Fieldwork“ eine kritische Bewegung „nach Hause“ vorschlägt.

„‘Homework’ is not defined as the opposite of exoticist fieldwork; it is not a matter of literally staying home or studying one’s own community. ‚Home‘, for Viswesaran, is a person’s location in determining discourses and institutions. (...) ‚Homework‘ is a critical confrontation with the often invisible processes of learning (...) that shape us as subjects.“ (ebda.)

Eben in diesem Ansatz eines kritischen Abtragens jener Determinationen, die ein westliches Subjekt in bezug auf seine Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Phantasien des Anderen formen, liegt die Signifikanz der künstlerischen Praxis von Lisl Ponger. Abtragen heißt hier zunächst einmal Wiederauffinden in jenen „oft unsichtbaren Lernprozessen“, denen wir von Kindheit auf unterliegen, und in einem zweiten Schritt durch Inszenierung Sichtbarmachen. Im Unterschied zur Reisepraxis des modernen Künstlers, dessen Differenzbegehren sich „da draußen“ mehr oder weniger erfüllt, jedenfalls aber unter weitgehender Ausblendung des Subjekts der Reise und des Begehrens, rückt in Pongers Arbeit das Subjekt der Phantasie in den Fokus der Betrachtung. Ihre fotografischen Reisebilder setzen häufig die Künstlerin selbst als Protagonistin ins Zentrum der Szenerie. Dort, wo dies nicht der Fall ist, wird vielleicht stärker noch ein „kollektives“ Subjekt exotistischer, orientalistischer, primitivistischer Phantasie angesprochen und in den Bezugsrahmen seiner historischen Manifestationen gestellt.

Sehen wir uns einige Bilder an:

Ich beginne mit *Out of Austria* (2000), weil hier schon im Bildtitel, der sich unmißverständlich von *Out of Africa* ableitet, jene kritische Bewegung heimwärts angedeutet ist, von der Clifford und Visweswaran gesprochen haben. Die Reise beginnt zuhause, in einem Raum der Imagination, der von Bildern und Geschichten durchsetzt ist. Die Tropenreisende blickt in eine afrikanische Landschaft mit schneebedecktem Berg im Hintergrund. Aus dieser kommen einige schwächliche Träger auf sie zu, nur in Lendenschurz gekleidete, doch mit Ohrring und Armreif geschmückte Schwarze, deren Gesichter im Schatten ihrer Lasten unsichtbar bleiben. Nur ihre übertrieben gezeichneten lachenden Münder kontrastieren diese entindividualisierten Gesichter.

Die Reisende ist in ein Gewand gekleidet, dessen Muster auf dem „Mohren“ einer österreichischen Kaffeemarke beruht. Gehüllt in die Bilder des Anderen, die sie von zuhause mitbringt, begegnet sie den infantilisierten Trägern im Sinne eines Wiedererkennens eben jener mitgebrachten Vor-Bilder. Unterstützt wird diese zirkuläre Wahrnehmungsstruktur durch die roten Kopfbedeckungen des Meini-Mohren, des gleichfarbigen Tropenhelms der Frau und dem Rot der Last des die Gruppe anführenden Trägers. Das Afrikabild selbst ist die gemalte Vergrößerung der Schachtel eines Kinderspiels aus den 50er Jahren, der Zeit der Kindheit der Künstlerin. Nur die fehlende Hauptfigur des Bildes, an deren Stelle nun die Reisende getreten ist, markiert die Differenz zur Vorlage: ein bärtiger weißer Abenteurer, dessen Individualität im signifikanten Kontrast zu den stereotypen Afrikanern stand. Im Austausch der Protagonisten wird deutlich, wie die vor der Folie des Stereotyps inszenierte Individualität des weißen Reisenden einem Muster entspricht, das präexistenten Bildern von Differenz geschuldet ist. Lisl Ponger wendet in diesem und anderen Bildern eine Darstellungstechnik an, die auf die fotografischen Konventionen früher ethnografischer und populärkultureller Repräsentationen von „fremden Menschen“ in „natürlichen Umgebungen“ verweist. Deutlich machen das hier die realen Pflanzen, die zwischen den gemalten Pflanzen und der Reisenden zur Herstellung der Illusion eines homogenen Bildraums eingesetzt sind.

Der in *Out of Austria* eliminierte bärtige Weiße am Fuße des Kilimandscharo, als den man den schneebedeckten Berg unweigerlich identifiziert, hätte ohne weiteres Ernest Hemingway sein können, dessen afrikanische Geschichten etwa Leni Riefenstahl in den 70er Jahren zu ihren fotografischen Expeditionen nach Afrika inspirierten. (Ihr monumentaler Fotoband über die Nuba zählt noch immer zu den populärsten Vermittlern pseudo-ethnografischer Afrika-Bilder.) Dies, um nur einen der hier angelegten historischen Verweise auf fiktive Vor-Bilder als Ausgangspunkt von Reisen anzusprechen, die gleichwohl vom Anspruch auf Darstellung der Wirklichkeit bestimmt sind.

Die Erinnerung an Riefenstahl und ihre Liebe zu „ihren Nuba“ dient mir als Übergang zu einem weiteren Bild von Ponger, in dem ähnliche Reisemotive und Begehrensstrukturen präsent werden. *Gone Native* (2000) folgt wie *Out of Austria* dem inszenierten Charakter der Studiofotografie, deren Künstlichkeit es allerdings stärker betont. Vor dem Hintergrund einer Mohrentapete sitzt die „afrikanisch“ gekleidete weiße Frau neben einer Schaufensterpuppe in Gestalt eines jungen Schwarzen in „westlicher“ Kleidung. Geschichten kolonialer Begegnung tauchen vor

dem Hintergrund zeitgenössischer Alltagskultur und deren Rassismen auf. Der Ausdruck *Going Native* meint historisch die Annahme von Lebensgewohnheiten, Kleidung u.a. von „Eingeborenen“, bei denen man lebt. In Pongers Bild treffen allerdings gegenläufige Praktiken der Mimesis an die jeweils andere Kultur aufeinander, wodurch divergente Sprachregelungen für offensichtlich ähnliche Techniken der Assimilation vor Augen treten. In einem historischen Zusammenhang, etwa der Negrophilie der 20er Jahre, ließen sich die ungleichen Hintergründe solcher Praktiken mit den Begriffen Aneignung und Anpassung, Notwendigkeit und spielerische Freiheit bezeichnen. Während sich Kreise der Avantgarde und des mondänen Pariser Bürgertums ihrer Exzentrik durch Verfolgung ihrer Idee „schwarzer Kultur“ in Inneneinrichtung, Mode und Frisuren versicherten, verfolgten die in Paris lebenden Schwarzen eine Politik der Assimilation an europäische Konventionen. (vgl. Petrine Archer Straw) Pongers Foto der gegenübergestellten mimetischen Praktiken ermöglicht allerdings eine Übersetzung in zeitgenössische Parallelen, wenn man etwa die Gleichzeitigkeit von modischem Ethnoboomb oder Bestsellern wie *Die weiße Massai* und politischen Forderungen der kulturellen Assimilation von MigrantInnen in Betracht zieht.

Reisende Körper (Emily Jacir)

Der „klassische“ Reisende – der Forscher, Entdecker, Künstler – ist reines Auge, sofern er nicht gerade der Malaria oder anderen außergewöhnlichen Vorkommnissen ausgesetzt ist. Der Körper gehört in der Regel den Anderen, die der Reisende betrachtet, beschreibt, vermißt oder abbildet. Erinnern wir uns an den „seeing man“ (Pratt), dessen Unsichtbarkeit die Objektivität seiner Beobachtungen unterstreicht. Ich möchte zumindest noch kurz von einer Arbeit sprechen, die dem Thema „Verkörperter Differenzen“ wahrscheinlich mehr entgegenkommt als alle bisher erwähnten. (Auch wenn sie mich nicht in erster Linie deshalb interessiert.) Wie die Mehrzahl meiner Beispiele hat die Arbeit von Emily Jacir viel mit Erinnerung zu tun, mit dem Wiederfinden oder Wiederaufgreifen von Geschichten, von scheinbar wenig außergewöhnlichen Episoden aus einem Leben zwischen verschiedenen Orten. Schon im Zusammenhang von Vivan Sundarams Arbeit war vom Reisen als einer räumlichen Praxis die Rede, in der sich das Subjekt entlang einer Reihe von Übersetzungen und Revisionen von Selbstbildern formiert, die eine kulturelle Verortung nur als unabgeschlossenen Prozess denken lassen. Erinnerung ist eine jener Instanzen, die einem Subjekt im Wandel ein Bild von Identität anbieten kann, indem sie das Subjekt in Kontinuitäten stellt, wie immer konstruiert diese auch sein mögen. Chinua Achebe, eine der Gründungsfiguren postkolonialer Literatur, hat in seinem Buch *Home and Exile* einen Satz über die politisch relevante Funktion des Geschichtenerzählens formuliert: „Man is a story-making animal. He rarely passes up an opportunity to accompany his works and his experiences with matching stories.“ (Achebe 2000, 59)

Emily Jacirs *From Paris to Riyadh (Drawings for my Mother 1976-1996)* ist eine Serie

von Zeichnungen (schwarze Tusche auf Transparentpapier, ca. A4-Format), die in großen Blöcken ungerahmt an die Wand gehängt werden. Was aus einer gewissen Distanz wie eine abstrakt-gestische Zeichnung erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als unregelmäßiger Wechsel von leeren, wenig oder stark bearbeiteten Blättern, von denen einige Formen sich als deutlich figurativ zu erkennen geben. Nach und nach lassen sich aus beinahe allen bezeichneten Blättern Körperformen herauslesen, wenn auch immer nur einzelne Körperteile gezeichnet sind und diese durch die weißen Negativformen zu ergänzen sind. Jacir wiederholt hier eine während ihrer Kindheit beobachtete nicht-künstlerische Praxis des Zeichnens, die ihre Mutter über Jahre hinweg, im Flugzeug sitzend, verfolgt hat, um vor ihrer Einreise nach Saudi-Arabien die neuesten Modezeitschriften den Einreisebestimmungen anzupassen, indem sie jeweils die nackten Körperteile der weiblichen Modelle mit Schwarz überdeckte.

Die aus Palästina stammende Familie pendelte damals zwischen Paris und Riyadh, während Emily Jacir selbst heute zwischen den USA und Palästina lebt und arbeitet. *From Paris to Riyadh* thematisiert die eigene Position in einem Leben dazwischen im Rückgriff auf eine Praxis der Mutter, in der sich eben dieses Dazwischen artikuliert. Erinnerung und ihre Belebung als künstlerische Praxis dienen hier dem versichernden Selbstverständnis einer Diaspora-Identität, die im Displacement ihren unsicheren „Ort“ hat. Was Jacir visualisiert, ist ein Raum der Imagination, in dem reale Orte, besser Gedanken- und Lebenswelten (Heimat und Exil, die eine und die andere Kultur), miteinander in Beziehung stehen, verbunden werden, aber auch in Konflikt geraten. Letzteres, ein Unbehagen an der eigenen Freiheit angesichts der erzwungenen Immobilität von ihr Nahestehenden, spricht Jacir in einer anderen Arbeit deutlicher an: Für *From Texas with Love* (2000) – ein Titel wie von einer Postkarte – fährt sie eine Stunde lang auf dem texanischen Highway, performt quasi einen (amerikanischen) Freiheitsmythos, und konfrontiert dann diese Inszenierung von Mobilität mit einer Frage an ihre in Palästina lebenden Freunde und Verwandten: „If you had the freedom to get in a car and drive for an hour without being stopped (imagine that there is no Israeli military occupation; no Israeli soldiers, no Israeli checkpoints and roadblocks, no ‚by-pass‘ roads...), what song would you listen to?“ (Die jeweils mit Bewegungsfreiheit assoziierten Songs können AusstellungsbesucherInnen dann neben dem Highway-Video auf CD hören.)

Beide Arbeiten bringen Relationen von Identität, Migration und Imagination zur Sprache. Das Subjekt ist in diesen Relationen aufgehoben, wird nicht als solches dargestellt. „Diasporas bring the force of the imagination, as both memory and desire, into the lives of many ordinary people“, stellt Arjun Appadurai fest. (Appadurai 1996, 6) Er denkt die Arbeit der Imagination dabei als „a space of contestation in which individuals and groups seek to annex the global into their own practices of the modern.“ (ebda., 4) Jacir faßt diesen umkämpften Raum der Imagination in *From Paris to Riyadh* als einen Raum der kulturellen Übersetzung. Die Verhüllung der in der einen Kultur ausgestellten weiblichen Körper für den Blick der anderen Kultur konfrontiert zwei Blickregimes, die in ihrer Bewertung von Sichtbarkeit divergieren, sie fordern bzw. verbieten, sich jedoch auch in ihren (ökonomischen bzw. religiösen) Normierungsbestrebungen treffen. Den Subjekten dazwischen fordern diese Blickregimes eine Übersetzungsleistung ab, die sich in

unterschiedlichster Form äußern kann. Emily Jacir entwirft in ihren Arbeiten Subjektivitäten, die unterwegs sind zwischen den Reduktionismen historischer Identitätskonstruktionen und den Unbestimmtheiten „hybrider“ Identitäten.

Zitierte Literatur:

Chinua Achebe, *Home and Exile*, New York: Anchor Books 2000

Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: Minnesota University Press 1996

Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, New York/Oxford: Oxford University Press 1992

Homi K. Bhabha, „Das Zwischen der Kultur“, in: Peter Weibel (Hg.), *Inklusion:Exklusion – Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln: DuMont 1997

Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000

Branka Bogdanov, videotape interview with Virginia Nimarkoh, London 1995, zit. nach Reva Wolf, „Writing New Histories in the Interview“, in: (Katalog ICA Boston) *New Histories*, Boston 1996

Isabelle Cahn, „Die Geburt des Mythos: Gauguin in Frankreich“, in: (Katalog Nationalgalerie Berlin) *Paul Gauguin: Das verlorene Paradies*, Köln: DuMont 1998

James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press 1997

Okwui Enwezor and Octavio Zaya, „Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers“, in: (Katalog Guggenheim Museum, New York) *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*, New York 1996

Johannes Fabian, *The ‚Ethnic Artefact‘ and the ‚Ethnographic Object‘: On Recognizing Things*, unveröffentl. Vortrag am IFK Wien, August 1996

Stuart Hall, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität* (Ausgewählte Schriften 2), hg. von Nora Rätzsch, Hamburg/ Berlin: Argument 1994

Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/ New

York: Routledge 1992

José Alejandro Restrepo, Unbetitelt Statement in: (Katalog Ludwig Forum Aachen) *Die 5. Biennale von Havanna*, Aachen: Thouet 1994

José Alejandro Restrepo, Unbetitelt Statement in: (Katalog Dortmunder U) *Reservate der Sehnsucht*, hg. von Kulturbüro Stadt Dortmund, Dortmund 1998

Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London: Vintage 1993

Edward W. Said, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1994

Kaja Silverman, „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: ID-Verlag 1997

Vivan Sundaram, *Re-take of Amrita*, New Delhi: Tulika Books 2001

Ngugi Wa Thiong’O, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London: James Currey 1986, zit. nach Okwui Enwezor (ed.), *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, München: Prestel 2001

Clarisse Zimra, „Das Gedächtnis einer Frau umspannt Jahrhunderte: Interview mit Assia Djebar“, veröffentlicht als Nachwort zur amerikanischen Ausgabe von Assija Djebar, *Die Frauen von Algier*, zit. nach www.unionsverlag.ch