

Tom Holert

Unterm Tropenhelm

Ethnografische Wenden und andere Bewegungen in den Beziehungen zwischen bildender Kunst und Wissenschaft

»Theaster Gates. Anthropologist, urbanist, activist – the 21st-century artist« prangt auf dem Cover der *Art-Review*-Ausgabe vom Januar/Februar 2012. Die in London erscheinende Kunstzeitschrift macht damit eine ambitioniert-generalisierende, manche ihrer Leserinnen und Leser womöglich verschreckende, aber ansonsten durchaus plausible Feststellung. Danach ist der »Künstler des 21. Jahrhunderts« eine vielseitig tätige, fächerübergreifend agierende, an gesellschaftlicher Veränderung interessierte Persönlichkeit. Er (oder sie) wird nicht länger über ein Medium (Malerei, Bildhauerei, Video ...) definiert, sondern über eine Aufzählung von Rollen, die Wissenschaft, Planung und Politik einschließen kann.



Der hier stellvertretend für diesen Typus präsentierte Theaster Gates ist ein Künstler mit einer im mehrfachen Wortsinne raumgreifenden Praxis. Gates baut nicht nur voluminöse Installationen in Kunsträume wie das Los Angeles Museum of Modern Art, das Whitney Museum in New York oder das Milwaukee Art Museum. Für sein Langzeitunternehmen *The Dorchester Projects* (2006 ff.) leitet er zudem Geld aus dem Kunstbetrieb in Chicagos South Side um, einen sozialen Brennpunkt mit überwiegend afroamerikanischer Bevölkerung, in dem er leer stehende Gebäude aufkauft, entrümpelt und zu lokalen Kulturzentren entwickelt. Aus dem Bauschutt dieser Social Works wiederum entstehen Skulpturen, mit deren Verkauf Gates die Immobilienkunst seiner Rebuild Foundation finanziert.

Für das Titelfoto der Zeitschrift posierte der afroamerikanische Künstler im schwarzen Samtcord und mit einem Tropenhelm, der sich seit einer britischen Kolonialexpedition 1868 in Äthiopien zur Kopfbekleidung von Kolonialbeamten, Großwildjägern, Forschungsreisenden und Missionaren entwickelt hat. Ironisch kommentiert dieses modische Accessoire nicht nur Gates' eigene Rolle als Forscher und Jäger in den von der Wirtschaftskrise und einer rassistischen Wohnungspolitik in den USA besonders betroffenen urbanen Zonen, sondern auch die koloniale Attitüde westlicher, weißer Explorer.

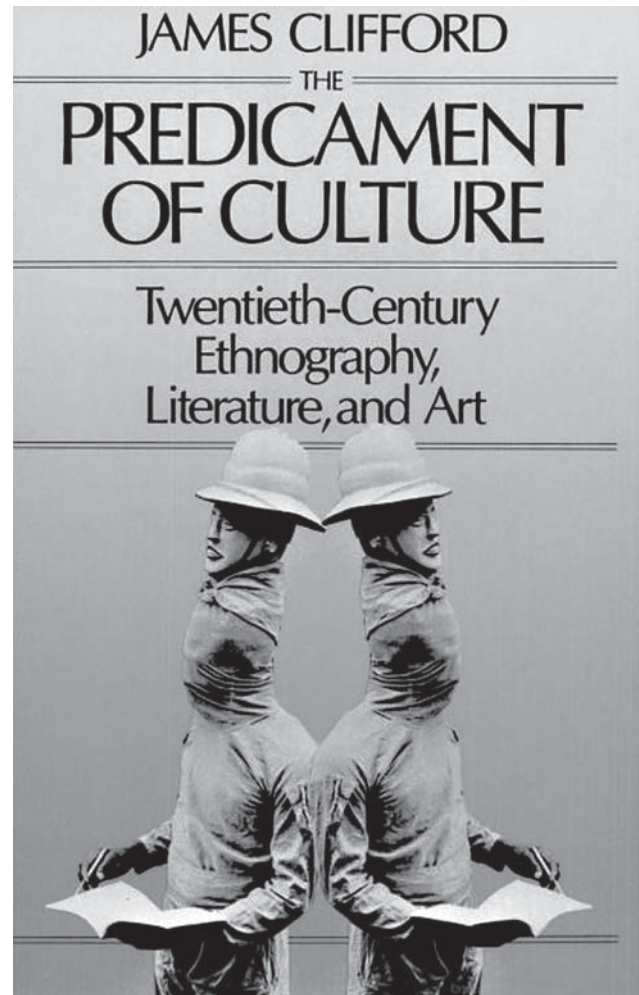
Dabei entsteht zwischen dem fotografischen Porträt des aus der Seitenansicht in die Kamera blickenden 39-jährigen Künstlers mit dem Tropenhelm und den Berufsbezeichnungen »Anthropologe«, »Urbanist« und »Aktivist« eine interessante Resonanz, oder besser: eine Friktion. Denn auch im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ist das Foto einer nicht weißhäutigen Person auf dem Cover einer in Europa erscheinenden Kunstzeitschrift keine Selbstverständlichkeit. Noch viel weniger selbstverständlich freilich ist die Verbindung dieses Anblicks mit den besagten Berufsbezeichnungen, und der



Aussage, diese Kombination von Rollenbildern charakterisiere den »Künstler des 21. Jahrhunderts«. Tatsächlich hat Gates einen immer wieder »eklektisch« genannten akademischen Ausbildungshintergrund mit Hochschulabschlüssen in bildender Kunst, Stadtplanung, Keramik und Theologie; und seine (offensichtlich: nicht nur) künstlerische Praxis bewegt sich zwischen skulpturaler Produktion, Architektur, Kirchenmusik, Immobilienspekulation, Sozialarbeit und politischer Agitation. Mittlerweile leitet er zudem das Arts and Public Life Program an der University of Chicago und ist Fellow an der Harvard Graduate School of Design. Man kann also sehen, wie sich hier ein bildender Künstler als multidisziplinäre und multimodale Figur zwischen der akademischen Sphäre und den Realitäten von Armut und anderen gesellschaftlichen Zugangsbeschränkungen einen Platz geschaffen hat, auf dem die Grenzen zwischen den Fächern und Feldern zumindest potenziell zur Disposition gestellt werden können.

Nur eine der von *ArtReview* aufgerufenen Rollen, nämlich die des »Anthropologen« (anthropologist), lässt sich aus dem Curriculum Vitae von Theaster Gates nicht direkt ableiten, und die zugehörige Titelgeschichte nennt den Begriff kein einziges Mal.¹ Trotzdem ist die Terminologie nachvollziehbar, weil sich Gates in der Tradition ortsspezifischer Kunstpraktiken bewegt, die seit den 1990er Jahren mit einer »ethnografischen Wende« in Zusammenhang gebracht wurden;² sie ist darüber hinaus symptomatisch, weil die Position des »Anthropologen« in einer postkolonialen Debattenkultur eine der umstrittensten ist, verschränken sich in ihr doch Macht und Wissen besonders intrikat. Die Legitimationsprobleme der Anthropologie als kolonialer oder zumindest das Kolonialsystem lange Zeit für ihre Erkenntniszwecke in Anspruch nehmender Wissenschaft führten jedoch etwa seit den 1960er Jahren zu einer intensiven Selbstkritik, mit der sich die Anthropologie und angrenzende Disziplinen wie die Ethnologie oder Volkskunde zur erheblichen Revision ihrer Methoden und Forschungsagenden zwangen.

Theaster Gates, sein Tropenhelm und die Redaktion von *ArtReview* spielen daher unter anderem auf das komplizierte Verhältnis der bildenden Kunst zu einer ihrer in der Moderne und Postmoderne erklärten Lieblingswissenschaften an – sowie auf das komplizierte Verhältnis dieser Wissenschaft zu sich selbst und ihrer Verstrickung in koloniale und neokoloniale Projekte. Der Bild-Text des *ArtReview*-Covers erinnert dabei nicht nur von ferne an



die Umschlaggestaltung von James Cliffords *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (1988) mit dem Foto des Tropenhelmtragenden weißen Mannes »Onyeocha«, das Herbert Cole bei einer Aufführung des indigenen Igbo-Theaters in Nigeria gemacht hat, es adressiert zudem eine ganze Reihe von Problemen, die das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft durchzieht.

In seiner Polemik gegen den »Künstler-Neid« (artist-*envy*) auf die Anthropologie als jene »avantgardistische« Wissenschaft, die selbstreflexive Lektüren der Kultur *als Text* betreibe, skizzierte Hal Foster 1995 die Genealogie dieser ausgeprägten anthropologischen Neigung der Kunst in den 1990er Jahren:³ Seit den 1960er Jahren habe sich ein Begriff von Kunst entfaltet, der in ihr letztlich ein »diskursives Netz anderer Praktiken und Institutionen, anderer Subjektivitäten und Gemeinschaften« erkennt.⁴ Auch die Betrachterin oder der Betrachter der



Kunst sei als »soziales Subjekt« eingesetzt worden, definiert in verschiedenen Sprachen und markiert durch vielfältige Differenzen (sexuelle, ethnische, ökonomische ...). Die Kunst habe ihre Einsichten in den Konstruktionscharakter von Identität und Institutionalität zwar mit anderen sozialen Bewegungen und theoretischen Projekten wie dem Feminismus geteilt, der entscheidende Punkt sei jedoch gewesen, so Foster, dass sie auf diese Weise »in das erweiterte Feld der Kultur« übergegangen sei, was wiederum bedeutet: in den angestammten Gegenstandsbereich der Anthropologie.⁵

Mit anderen Worten: Die Kunst entdeckte ihre Affinität zur Anthropologie. Und sie begann, sich »ethnografisch« mit sich selbst, das heißt mit der Institution Kunst zu beschäftigen und darüber hinaus mit potenziell allen anderen Phänomenen der Alltagskultur, der Politik, der Geschichte usw. Jedoch traute Foster den Künstlerinnen und Künstlern nur bedingt zu, dass sie jene Selbstkritik und Selbstreflexivität, die radikalere Vertreterinnen und Vertreter der von ihm als »new anthropology« apostrophierten Ethnografie seit den 1960er Jahren üben, tatsächlich auf die eigene Praxis anwenden würden. Stattdessen würden sie sich mit bloßen Andeutungen einer Dekonstruktion des ethnologischen Blicks begnügen, ohne weitere Fragen nach der narzisstischen Aufladung der eigenen Perspektive auf den anderen und deren implizit autoritären Anmaßung zu stellen.

Dieser Einschätzung ist seitdem sowohl applaudiert als auch widersprochen worden. Ein unkritisches Verhältnis zur eigenen anthropologischen Haltung, das Foster als den Makel des Ethnographic Turn ausmachte, muss in der Kunst der Gegenwart mit erheblichen Widerständen rechnen, auch wenn andererseits das Problem des Macht-Wissens weder für die Kunst noch für die Anthropologie je zu lösen sein wird.

20 Jahre vor Fosters Kritik am selbstvergessenen Flirt zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler mit der Anthropologie hatte Joseph Kosuth, einer der Begründer der Conceptual Art, seine Ideen über »anthropological art« und den »artist as anthropologist« lanciert.⁶ Anders als es die vermeintlich auf Objektivität und Nicht-Engagement bedachte Wissenschaft der Anthropologie erlaube, sei der Künstler »a model of the anthropologist engaged«⁷. Von einem distanzierten Beobachtungsstandpunkt könne in der Kunst keine Rede sein, vielmehr entspreche die Praxis von Kunstschaffenden »einer auf gesellschaftliche Vermittlung zielenden Tätigkeit« (»a socially mediating acti-

vity«)⁸. Die »anthropologisierte Kunst« der Gegenwart bewege sich fort von der objektivierenden Abbildung der Wirklichkeit hin zu einem neuartigen Bewusstsein des Sozialen. Im Unterschied zum »Anthropologen«, der in Kosuths Worten kein Teil der Gemeinschaft werden kann, weil die Distanz die Bedingung zur Einlösung seiner Objektivitätsansprüche sei, arbeite der Künstler *als* Anthropologe in ebendem soziokulturellen Kontext, aus dem er selbst stamme.⁹ Die Sprache ihrer jeweiligen Kultur werde von den Künstlern »fließend« beherrscht, aber es sei immer die ihrer eigenen Kultur: »Für den Künstler ist die Aneignung von kultureller Geläufigkeit ein dialektischer Prozess, der schlicht darin besteht, auf die Kultur einzuwirken, während er gleichzeitig von derselben Kultur, die auf ihn einwirkt, lernt (und ihre Anerkennung sucht).«¹⁰ Für Kosuth läuft damit alles auf die Frage der »Praxis« hinaus. Nur in ihr, als kulturell involvierter, in allerlei Rückkoppelungsprozessen befangener Tätigkeit, entstehe Kunst, die nicht »naiv« sei. »Der Künstler-als-Anthropologe ist vielleicht dazu in der Lage, zu erreichen, woran der Anthropologe immer gescheitert ist. Eine nicht-statische ›Abbildung‹ der operativen Infrastruktur der Kunst (und damit der Kultur) ist das Ziel einer anthropologisierten Kunst.«¹¹

Dieses Verständnis von Kunst als einer dynamischen Interaktion mit ihren Kontexten und Umwelten teilt Susan Hiller, eine feministische Künstlerin, die in den 1970er Jahren von der Anthropologie zur Kunst gewechselt ist. Nicht allzu lange nach dem Erscheinen von Kosuths Essay spricht sie im Mai 1977 in einem Vortrag am Institute for Social Anthropology der Universität Oxford über die gegenseitigen Wahrnehmungen von Künstlerinnen und Künstlern sowie Anthropologinnen und Anthropologen: »Künstler/innen [...] *verändern* ihre eigene Kultur, während sie von ihr lernen. Die Künstler/in, wie jede/r andere auch, ist ein/e Insider/in. [...] Künstlerische Arbeit erlaubt keine Diskontinuitäten zwischen Erfahrung und Wirklichkeit, und sie eliminiert jeden Abstand zwischen der Forscherin/dem Forscher und dem Gegenstand oder der Situation der Untersuchung.«¹² Hiller verwies darauf, dass der Kunstbegriff der Anthropologie zumeist reichlich ahnungslos sei, wenn es um die Einschätzung zeitgenössischer Kunst gehe. Die Kunstschaffenden der Gegenwart würden unter Kunst eher ein Spektrum von Tätigkeiten als eine Serie von Objekten begreifen. Und: »Die forschenden [investigatory] Aspekte künstlerischer Praxis werden heute für grundlegender er-



achtet als ihre formale Manifestation [...].¹³ Anthropologinnen und Anthropologen seien an diesen Veränderungen der künstlerischen Praxis jedoch wenig interessiert; sie arbeiteten weiter mit überholten Annahmen über Kunst und ihre Funktionen, die sie wiederum auf die ethnografische Beschreibung anderer Kulturen anwenden würden. Allerdings würden auch Künstlerinnen und Künstler ihrerseits gern mit Annahmen über anthropologisches Wissen arbeiten, die keineswegs dem Stand der wissenschaftlichen Reflexion entsprächen. So könne man in der Performance-Kultur der 1970er Jahre ein gewisses Fortleben der Primitivismen der frühen Moderne beobachten, undurchdachte Adaptationen des vermeintlich Ritualen und Mythischen; während sich wiederum bei eher konzeptuell orientierten Kunstschaaffenden eine Faszination für die Normativität der anthropologischen Kategorien feststellen lasse.¹⁴

Susan Hiller hat aus diesen kritischen Beobachtungen ihre Schlüsse gezogen und bemüht sich bis heute um die wechselseitige Vermittlung anthropologischer und künstlerischer Verfahren, Traditionen und Expertisen. Derweil beobachtet sie die sich fortwährend vermehrenden Handlungsoptionen und Interventionsangebote der zeitgenössischen bildenden Kunst, nicht zuletzt als Feld der gesellschaftlichen Wissensproduktion. Auch in der Gestaltung und redaktionellen Ausstattung des Covers der *ArtReview*-Ausgabe mit dem Bild des Tropenhelm-behüteten Community-Art-Politikers, Stadtentwicklers und Installationskünstlers Theaster Gates sind die Überlegungen und Debatten um den Ethnographic Turn und eine Anthropologized Art, die seit den 1970er Jahren geführt werden, vielfach präsent. Sie zeigen zudem, wie sich künstlerische Praxis aufspreizt und vervielfältigt und Zugänge zu immer neuen Bereichen von Gesellschaft, Politik, Ökonomie und Wissenschaft erschließt. Dabei werden die materiellen und epistemologischen Beziehungen zwischen künstlerischen Praktiken und der Wissenschaft oder einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin wie der Anthropologie ständig mitverhandelt, auch dann, wenn diese Beziehungen gar nicht im Zentrum der jeweiligen Praxis zu stehen scheinen. Zugespitzt formuliert: Die Reflexion auf die Relationalität von Künsten und Wissenschaften ist zu einem selbstverständlichen Gegenstand künstlerischer Gestaltungen sozialer Zusammenhänge geworden. Mehr noch: Diese Reflexion auf die Wechselbeziehungen, Konkurrenzen und Legitimitätstransfers zwischen Atelier und Labor ist konstitutiv

für das, was die »Ästhetik der Wissensgesellschaften« genannt werden könnte.

1 Vgl. Chr. Viveros-Fauné: »Theaster Gates. The Socially Engaged Artist«, in: *ArtReview* 56 (Januar/Februar 2012), S. 66–71

2 Vgl. u. a. A. Coles (Hg.): *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* [de-, dis-, ex-, Bd. 4]. London 2000; M. Kwon: *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. London/Cambridge, MA 2002

3 H. Foster: »The Artist as Ethnographer?«, in: G. E. Marcus und F. R. Myers (Hg.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley 1995, S. 302–309, hier S. 304; erweitert in: ders.: *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA/London 1996, S. 171–204

4 Ebd., S. 305 f.

5 Ebd., S. 306

6 J. Kosuth: »The Artist as Anthropologist«, in: *The Fox*, Nr. 1 (1975), S. 18–30; wiederabgedruckt in: ders.: *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, hg. von G. Guercio, mit einem Vorwort von J.-F. Lyotard. Cambridge, MA/London 1991, S. 107–128. Kosuth beharrt in seinem Text auf der Verwendung des Maskulinums, wo immer es um »Künstler« oder »Anthropologen« geht.

7 Ebd., S. 117

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., S. 119

10 Ebd., S. 120

11 Ebd., S. 121

12 S. Hiller, »Art and Anthropology/Anthropology as Art« [1977], in: B. Einzig (Hg.): *Thinking About Art. Conversations with Susan Hiller*, mit einem Vorwort von L. Lippard, Manchester/New York 1996, S. 16–25, hier S. 24

13 Ebd., S. 20

14 Vgl. ebd., S. 21 ff.