

Bachelorarbeit

**Analogien, Dualismen und Hybridität in Kader
Attias *The Repair from Occident to Extra-
Occidental Cultures* (2012)**

Veronika Ziller

Matrikelnummer: 01614637

Studienrichtung: Design und experimentale Praxis (DEX)

Studienkennzahl: A 193 074 048 UA

veronika_ziller@web.de

Zeichenzahl: 130 892 (inkl. Fußnoten, exkl. Leerzeichen)

LV: „Politiken des Primitivismus“ im Wintersemester 2020/21

Univ.-Prof. Dr. Eva Kernbauer

Abteilung Kunstgeschichte

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Universität für angewandte Kunst

Wien, 21.04.2021

Abstract

This Bachelor thesis analyzes Kader Attia's installation *The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures*, which was presented at the *Documenta* 12/2013 in Kassel. Collected and custom-made objects, pictures, and sculptures from the colonial period and the First World War, thematize colonialism and cultural differences. Therefore, the primary research question is: How does Kader Attia's installation work with semantic, formal, and cultural dichotomies as well as with similarities? Throughout the research process, a secondary research question has arisen: Does Kader Attia's installation thematise colonialism and its consequences without reproducing essentialist attributions about the African continent. The similarities, dichotomies, universalities, and mixing that are constructed in the installation are examined through the lens of cultural studies. Also, analogies as "dissimilar semblance" (Kant 1738) and their application in art history, structural dichotomies like 'The West' and 'The Orient' and the postcolonial concepts around creolization and hybridization are discussed.

Inhalt

Einleitung	1
1. Ausstellungskontext dOCUMENTA (13)/2012	3
2. Werkbeschreibung.....	7
2.1. Aufbau und Objektkategorien	7
– Holzvitrine.....	8
– Metallene Regale	9
– Projektionen.....	11
2.2. Inhaltliche Analyse und Interpretation	12
– Wunderkammern	12
– Erster Weltkrieg.....	13
– Körperdeformationen	16
– Repair	18
3. Analogien.....	21
3.1. Diachrone Begriffsklärung	22
3.2. Analogien der Installation	23
– Kaputte Masken-kaputte Gesichter	24
– Reparierte Dinge-reparierte Gesichter	25
– Deformierte Körper-Holzskulpturen & Masken.....	25
– Rituelle Chirurgie-korrektive Chirurgie	26
3.3. Analogien des Surrealismus	27
3.4. Die <i>bricolage</i> des Reparierens (nach Lévi-Strauss)	29
4. Dichotomien	32
4.1. Strukturele Dualismen & Othering.....	32
4.2. Dichotomien der Installation	35
– Okzident-Orient / occidental-extra occidental.....	35
– Zivilisiert-primitiv	37
4.3. Der Dualismus im Surrealismus?	40
5. ‚Mischobjekte‘ und Hybriditätskonzepte.....	42
5.1. ‚Universalities‘	43
5.2. Kreolisierung und Hybridisierung.....	44
5.3. Die ‚Mischobjekte‘ der Installation.....	46
– Trench art Objekte als Geschichts-Erzähler	47
– Der hybride Berberschmuck.....	47
– Die Marmorskulpturen als Mischobjekte	48
– Die Holzskulpturen als Mischobjekte.....	50
Conclusio	52
Bibliografie.....	55
Abbildungsnachweis.....	61
Bildanhang	62

Einleitung

Man könnte Kader Attia als transnationalen Künstler bezeichnen. Als französischer Künstler algerischer Abstammung, welcher lange Zeit in Barcelona und im Kongo gelebt hat und heute in Berlin ansässig ist, beschäftigt er sich auch innerhalb seines künstlerischen Forschens mit gesellschaftlichen und historischen Phänomenen ‚zwischen‘ nationalen und kulturellen Grenzen. Im Zentrum dieser Bachelorarbeit steht seine Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, welche 2012 während der dOCUMENTA (13) in Kassel präsentiert wurde. Zwei Diaprojektionen mit Fotos invalider Soldaten, mehrerer Afrikaner*innen, kaputten Schüsseln und afrikanischen Masken werden an die Wand projiziert. In spärlich beleuchteten, metallenen Archivregalen und in einer Vitrine sind diverse hölzerne und marmorne Büsten, Masken, Bücher und Prospekten zu finden. Wirkt die Installation komplex und vielschichtig, so hinterlässt sie bei den Betrachter*innen ein bedrückendes Gefühl, indem sie sich mit unserer kolonialen Vergangenheit, Appropriation und Reappropriation sowie mit Fragen nach Andersartigkeit und Perfektion beschäftigt. Der Kulturtheoretiker Manthia Diawara schreibt in einem Artikel über Attias Installation, dass der Künstler über die Gabe verfüge „von Alterität [zu] sprechen und von den Traumata, die das koloniale ‚Andere‘ verursacht hat, ohne in Antagonismen zu verfallen“ (Diawara 2016). Damit wäre Kader Attia etwas gelungen, was anderen Künstler*innen, trotz ihrer postkolonialen Ansätze, oft nicht gelingt: kulturelle Differenz und hegemoniale Machtverhältnisse zu zeigen, ohne koloniale und rassistische Vorstellungen über ‚die Anderen‘ fortzuschreiben oder sogar zu verstärken¹. Aber scheint die Installation, auf der Suche nach Ähnlichkeiten und Vergleichen, nicht doch Gegensätze zwischen den umgangssprachlich als ‚westlich‘ und als ‚nicht-westlich‘ bezeichneten Kulturen hervorzuheben und zu konstruieren? Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet daher: **Inwiefern arbeitet Kader Attias Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* mit Gegensätzen ebenso wie mit Ähnlichkeiten?**

Um diese Frage zu beantworten, ist die vorliegende Arbeit in fünf Kapitel unterteilt. Zuerst wird der Ausstellungskontext im Rahmen der dOCUMENTA (13)/2012, Kader Attias Hintergrund sowie die Emergenz der visuellen Kunst afrikanischer Künstler*innen bzw. Diaspora-Künstler*innen im internationalen Feld, erläutert.

¹ Auf diesen Phänomenen verweist Viktoria Schmidt-Linsenhoff in ihrem Buch *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektive vom 16. Bis ins 21. Jahrhundert* (2014).

In der darauffolgenden Werkbeschreibung wird die Installation Schritt für Schritt formal und inhaltlich beschrieben, analysiert und interpretiert.

Ist die Arbeit somit thematisch definiert und abgegrenzt, beschäftigt sich das Kapitel 3. mit den formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten zwischen den Elementen der Installation, die Kader Attia als „Sammler und Neuarrangeur“ (Scheder 2017: 72) konstruiert und die in dieser Arbeit als ‚Analogien‘ bezeichnet werden. Das Sammeln und In-Beziehung-Setzen von Dingen – insbesondere von Objekten aus außereuropäischen Kontexten mit dem ‚Eigenen‘ –, ist vermehrt im Surrealismus wiederzufinden, weshalb an dieser Stelle ein Exkurs über die Bewegung der 1920er Jahre gegeben wird. Inwiefern unterscheiden sich Kader Attias Intentionen und die der Surrealist*innen? Steht der Surrealismus in seinem historischen Kontext in enger Verbindung mit Claude Lévi-Strauss‘ Theorie des ‚wilden Denkens‘ und kann das Analogieverfahren gewissermaßen auch als ‚bricolage‘-Arbeit verstanden werden, so beleuchtet dieser Abschnitt letzteres Konzept genauer.

Kapitel 4. beschäftigt sich mit den Gegensätzen, die sowohl in der Installation bearbeitet werden, aber welche auch als ‚traditionelle Dualismen‘, Dichotomien oder Binaritäten zwischen den ehemaligen Kolonialmächten bzw. dem ‚Westen‘ und den außereuropäischen, kolonialisierten Ländern konstruiert wurden. Nach einer Beschäftigung mit den Dualismen der Installation wird erneut ein Bogen zum Surrealismus gespannt. Wie beurteilen die Surrealist*innen – welche von den außereuropäischen Kulturen fasziniert waren und auch politisch für deren Unabhängigkeit eintraten – den essentialistisch geprägten Dualismus ihrer Zeit?

Im Zuge der Untersuchung der Installation wird ersichtlich, dass die Installation nicht nur Ähnlichkeiten und Differenzen konstruiert bzw. hervorhebt. Einige der Installations-Elemente zeugen von einer ‚Verflochtenheit‘ der Kulturen, von interkulturellen Begegnungen und von Vermischungen. Anhand von Theorien zu Kreolisierung und Hybridisierung werden die sogenannten ‚Mischobjekte‘ der Installation untersucht.

1. Ausstellungskontext dOCUMENTA (13)/2012

Künstlerische Praxis, als spezielle Form des menschlichen Handelns, [findet] immer in einem bestimmten Kontext statt [...]. Dieser wird den Künstler*innen nicht nur von außen aufoktroyiert, sondern ebenso von ihnen mitgestaltet und generiert. (Kroker 2013: 3)

Die Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* wurde während der dOCUMENTA (13) 2012 im Museum Fridericianum in Kassel ausgestellt. Die Documenta ist eine alle fünf Jahre wiederkehrende Ausstellung deren Ziel es ist, einen Raum für zeitgenössische Kunst zu schaffen: „der Gegenwartskunst soll ein weltweit beachtetes Forum bereitet werden, wo sie zwar nicht repräsentativ, aber doch in wesentlichen Tendenzen aus der Sicht eines Einzelnen [...] vorgestellt wird“ (Nungesser 1993: 61). Das Ausstellungsformat wurde 1955 durch Arthur Bode (1900-1977) als Antwort auf den Zweiten Weltkrieg und die Verbannung der zeitgenössischen Avantgardist*innen vom Kunstmarkt durch die Nationalsozialisten inauguriert (vgl. Fisher 2013: 374). Heute ist die Documenta ein wichtiges und tonangebendes Ereignis der internationalen Kunstszene: „[it] sets the agenda for the way we look at and engage with contemporary art today“ (ebd.).

Kader Attia, welcher 1970 in einem Pariser Vorort als Sohn einer algerischen Familie geboren wurde, erhielt eine künstlerische Ausbildung an Kunstuniversitäten in Paris und Barcelona. Während seiner Studienzeit absolvierte er über den Zeitraum von mehreren Jahren hinweg seinen ‚non-military service‘ in der Demokratischen Republik Kongo. In der kongolesischen Hauptstadt Brazzaville zeigte er 1996 seine erste Einzelausstellung mit dem Titel *Humanistes au Congo* (vgl. Attia 2014A: 173). Daraufhin folgten mehrere Einzel- und Gruppenausstellungen weltweit. International bekannt wurde er durch seine Teilnahme an der 50. Biennale von Venedig im Jahr 2003 und durch seine Teilnahme an der hier beschriebenen dOCUMENTA (13)/2012. Attias algerische Wurzeln und die Migrationserfahrungen seiner Eltern, sowie seine transnationalen Bewegungen zwischen Algerien, Frankreich, Deutschland, dem Kongo und dem Senegal, haben die Thematik seiner künstlerischen Arbeitsweise merklich geprägt. Er setzt sich mit unter anderem mit Themen wie Migration, Diaspora-Identität, kolonialem Erbe, Kolonialismus und Postkolonialismus auseinander (vgl. Attia o.J.: kaderattia.de/biography). Mirjam Kroker (2013) beschreibt die „transnationale Mobilität“ (z.B. erzwungene oder freiwillige Migration), welche auch Attias Arbeiten prägen, als „konstitutiven Moment“ in der künstlerischen Praxis vieler Künstler*innen:

Grenzüberschreitende Mobilität bedeutet nicht nur Erfahrung des Verlustes und des Verlassens zu erleben, sondern stellt ebenso einen Gewinn an neuen Erfahrungen dar und kann als Erweiterung des eigen Handlungsspielraums bewertet werden. (Kroker 2013: 91)

Neben seiner künstlerischen Arbeit engagiert Kader Attia sich auch politisch für eine Dekolonialisierung unseres Verhaltens und Denkens. 2016 gründet er in Paris das Kulturzentrum *La Colonie*. Dies ist ein gemeinschaftlicher Ort für politische und künstlerische Debatten und Interventionen : „[il] vise à réunir — sans exclusion et à travers ces formidables tribunes que peuvent être la création artistique et intellectuelle — toutes les identités et toutes les histoires, en particulier celles des minorités“ (Attia o.J.: lacolonie.paris/Informations). 2020 musste das Zentrum aufgrund finanzieller Probleme im Zuge der Covid-Krise geschlossen werden. Durch seinen algerischen Hintergrund, seine damit einhergehenden Sozialisierung ‚zwischen den Kontinenten‘ und seine Beschäftigung mit Kolonialismus und Migration wird Kader Attia oft im gleichen Zuge mit anderen zeitgenössischen Künstler*innen aus Afrika und aus der afrikanischen Diaspora genannt².

Das Interesse innerhalb der europäischen-nordamerikanischen Kunstszene an zeitgenössischer Kunst aus afrikanischen Ländern und aus der afrikanischen Diaspora hat während der letzten Jahre stark zugenommen, nachdem ihre Rezeption zuvor lange auf eine Minderheit von Sammler*innen, Ethnolog*innen und Anthropolog*innen beschränkt war (vgl. Kroker 2013: 40). Seit den 1990er Jahren sind Künstler*innen aus Afrika und der afrikanischen Diaspora gelegentlich in internationale Ausstellungen eingebunden (vgl. Schankweiler 2012: 71). Die Ausstellung *Magiciens de la terre* im Pariser *Centre Georges Pompidou* zeigte 1989 erstmals hundert Arbeiten zeitgenössischer Künstler*innen aus aller Welt unhierarchisch nebeneinander. Zumal auch siebzehn Künstler*innen aus Afrika präsentiert wurden, gilt die Ausstellung als „Wendepunkt in der europäischen Rezeption von Kunst aus Afrika“ (vgl. ebd.: 59). Die afrikanische Diaspora wurde in der Ausstellung jedoch komplett ausgeschlossen und auch sonst ist die Ausstellung aus heutiger Sicht problematisch zu sehen: Die „Dichotomien zwischen westlicher‘ und ‚nicht-westlicher‘ Kunst [sind] keineswegs überwunden worden“ (ebd.: 61) und auch der Titel erscheint problematisch. Mit *Magiciens de la terre* wurden die Künstler*innen als ‚Magier*innen‘ mystifiziert (ebd.: 62). Laut Kerstin Schankweiler (2012) hatte die Ausstellung jedoch durchaus positive Auswirkungen: „Die Schwächen des Konzepts boten Ansatzpunkte für weitere Projekte und schärfen das Problembewusstsein, sodass sich fast alle späteren Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst aus Afrika als abgrenzend auf *Magiciens de la terre* bezogen haben“ (ebd.: 63). So folgten der Pariser Ausstellung viele ‚erste Male‘ in Richtung der Integration außereuropäischer Kunst im internationalen Kunstmarkt. Drei Jahre

² Vgl. u.a. <https://trueafrica.co/article/kader-attia-between-dakar-algeria-and-la-colonie-in-paris/>; <https://www.happeningafrica.com/summertime-in-europe-african-artists-have-much-to-say-at-art-event-documenta-13-in-germany-has-a-gooafrican-art-at-documenta-in-kassel-germany/> [letzter Zugriff am 14.04.2021].

später wurde auf der Documenta 4/1992 unter der kuratorischen Leitung von Jan Hoet erstmals der senegalische Künstler Ousmane Sow und der nigerianische Künstler Mo Edoga als Vertreter zeitgenössischer ‚afrikanischer‘ Kunst³ eingeladen; 2007 gab es auf der 52. Venedig Biennale erstmals einen ‚afrikanischen Pavillon‘, welcher zwar „die Subsummierung des gesamten Kontinents“ und die „problematische Vorstellung von der Homogenität Afrikas“ verstärkte, aber diese Stereotypisierung auch innerhalb der Installation thematisierte und wieder aufbrach (Schankweiler 2012: 73). Bei der Documenta 11/2002 wurde schließlich mit Okwui Ewenzor erstmals ein außereuropäischer Kurator als Leiter ernannt. Gemeinsam mit seinem globalen Kurator*innenteam gestaltet er eine globale, postkoloniale Ausstellung, innerhalb welcher Künstler*innen aus 45 verschiedenen Ländern ihre Arbeiten präsentieren. Sechzehn der 117 teilnehmenden Künstler*innen kamen dabei aus Afrika. Die Documenta 11 ist somit ein „prominentes Beispiel für eine sich gegenwärtig abzeichnende grundsätzliche strukturelle Veränderung im Repräsentationsgefüge internationaler Kunst“ (Kravanga 2002: 100).

Die dOCUMENTA (13)/2012 zeigt neben Kader Attia nur vier Künstler*innen aus afrikanischen Ländern und der afrikanischen Diaspora: William Kentridge, Issa Samb, Zanele Muholi und Kudzanai Chiurai. Unter der Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev fand die dOCUMENTA (13) nicht nur an seinem traditionellen Standort in Kassel, sondern auch in Alexandria (Ägypten), Kabul (Afghanistan) und Banff (Kanada), statt (vgl. Fisher 2013: 374). Nach Catherine David (Documenta 10/1997) war Carolyn Christov-Bakargiev die zweite Frau, welche die Leitung einer dOCUMENTA übernahm (vgl. Pricker 2019: 227). Leitmotiv der Ausstellung war ‚Zusammenbruch und Wiederaufbau‘ bzw. ‚Collapse and Recovery‘. Thema war damit die „Heilung der Kriegstraumata durch Kunst“ (Schormann o.J.: documenta.de/retrospective). Carolyn Christov-Bakargiev hebt dies auch im Titel ihres Aufsatzes *On the Destruction of Art – or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing*, welcher im Begleitbuch der dOCUMENTA *100 Notes – 100 Thoughts* (2012) erschienen ist, hervor. Die Kuratorin knüpft mit dem Leitmotiv einerseits an den Ursprungsgedanken der

³ Obwohl ‚afrikanisch‘ als Definitionsmerkmal und ästhetische Kategorie unbrauchbar ist (vgl. Schankweiler 2012: 67), werden damals und auch heute viele Künstler aus Afrika oder aus der afrikanischen Diaspora auf das europäische Konstrukt von ‚Afrikanität‘ reduziert: „Die exotisierenden Zuschreibungen erfolgen meist unter positiven Vorzeichen, was die Kritik erschwert. [...] Es ermöglicht zwar KünstlerInnen aus Afrika am Markt zu partizipieren, verhindert aber zugleich eine egalitäre Aufnahme in europäischen und US-amerikanischen Kunstkanon, weil Kunst aus Afrika immer als das dichotome ‚Andere‘ wahrgenommen wird“ (ebd.: 68). Der Begriff ‚Afrikanische Kunst‘ verweist nicht nur auf den Primitivismus der modernen Avantgarden, ethnografische Raubkunst und Appropriation sondern „suggeriert [auch] eine Kohärenz, die alle künstlerische Praxis in Afrika und darüber hinaus der afrikanischen Diaspora zusammenfasst“ (Kroker 2013: 34). Wird hier trotzdem von ‚afrikanischer Kunst‘, so verweist dies auf den Fakt, dass trotz der langsamen Öffnung des internationalen Kunstmarkts für Künstler*innen aus afrikanischen Ländern, ihnen festgeschriebene Rollenbilder reserviert waren (vgl. Kravanga 2002: 100).

Documenta an, ist diese doch in Reaktion auf die Konsequenzen des Zweiten Weltkriegs entstanden (vgl. Fisher 2013: 374). Andererseits bezieht sich das Leitmotiv auf den noch immer fortlaufenden Wiederaufbau der Stadt Kassel seit der Bombenzerstörung während des Zweiten Weltkriegs. In Hinblick auf die Kooperation mit Kabul verknüpft die dOCUMENTA (13) die Kriegszerstörung von Kassel mit scheinbar vergleichbaren Szenarien im Nahen Osten. Carolyn Christov-Bakargiev hebt hervor, dass es nicht der Konflikt, sondern die Hoffnung und der Wiederaufbau ist, welcher die beiden zeitlich und geografisch getrennten Szenarien verbindet: „documenta started in the early 1950s in Kassel, Germany, after a terrible period of conflict, different and totally dissimilar to what has taken place in Afghanistan, but nonetheless in a moment of rebuilding a civil society“ (Christov-Bakargiev, in: Pickart 2019: 211).

Die ausgestellten künstlerischen Arbeiten beschäftigen sich somit auf unterschiedliche Art und Weise mit Kunst, Konflikt und deren Konsequenzen: „Her [Carolyn Christov-Bakargiev’s] curatorial umbrella sheltered a range of artists, works, and sites that opened dialogue on the position of art in relation to conflict and its aftermath: reparations, dislocations, memory, trauma, and experience“. Carolyn Christov-Bakargiev ist überzeugt davon, dass Kunst zum Wiederaufbau der Gesellschaft nach Konflikt, Krieg oder Krise auf subversive Art und Weise beitragen kann: „Ich glaube, Kunst kann etwas bewirken, verändern und bewegen. Und da es nicht so aussieht, dass die Kunst dies vermag, ist sie erlaubt. Da doch nur Kunst, wirkt sie nach außen ungefährlich“ (Christov-Bakargiev, in: Pickart 2019: 2011). Kader Attias Installation, welche sich u.a. mit dem Ersten Weltkrieg und den kolonialen Kriegen auseinandersetzt, stellt sich gleichermaßen die Frage, ob „Kunst Geschichte reparieren [kann]“ (Lageira 2014: 59).

Fasst man den Entstehungs- und Ausstellungskontext der Installation zusammen, scheint sie sich neben anderen zeitgenössischen Arbeiten wiederzufinden, welche sich mit Globalisierung, „Postmoderne, Posthistorie und Postkolonialismus“ (Kroker 2013: 3) auseinandersetzen. Kobena Mercer (2015) beschreibt Kader Attia in einem Artikel, welcher auf dessen persönlicher Website veröffentlicht wurde, sogar als „Topologe der ‚post‘ condition“:

Attia’s ability to make visible the networks of interlocking dependencies that our present inherits from the past makes him a topologist of the “post” condition that shapes our global contemporary lives. His art is postcolonial not because of his individual biography alone but because his aesthetic choices and moves position him as an inheritor of an agonistic modernism. (Mercer 2015)

Die Präsentation der Installation im Zuge der dOCUMENTA (13) bestätigt die aktuellen Bedeutung postkolonialer Thematiken sowie die steigende Integration von Künstler*innen aus außereuropäischen Ländern sowie von Künstler*innen mit transnationalen Hintergrund in der Kunstwelt. Nichtsdestotrotz muss beachtet werden, dass die ‚internationale Kunstwelt‘ bis vor

kurzem und noch immer merklich aus einer europäisch-nordamerikanischen Perspektive agiert und definiert wird (vgl. Kroker 2013: 58). Der Internationalismus der visuellen Kunst, welchem sich Ausstellungen wie die Documenta oder die Biennale verschreiben, ist in diesem Sinne nicht nur eine Reaktion auf fortschreitende Dekolonialisierungsprozesse, sondern auch „Ausdruck des Fortdauerns westlicher Vorherrschaft“⁴ (vgl. ebd.: 59-60). So wird der gegenwärtige Diskurs über zeitgenössische visuelle Kunst aus Afrika und der afrikanischen Diaspora oft auf ihren postkolonialen Kontext reduziert:

Contemporary art from the so-called non-Euro-American world often finds itself in the awkward position of either being neglected completely, or being sandwiched between practices of ‘othering’⁵ on the one hand and that of appropriation. (Zijlmans 2009, in: Kroker 2013: 157)

Wie die folgende Analyse und Interpretation der Installation zeigen wird, dockt *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* genau an dieser Stelle, zwischen Reproduktion moderner Kolonialrassismen, Traumabewältigung und Aufarbeitung von Geschichte, an.

2. Werkbeschreibung

Die formale Beschreibung der Arbeit beruht auf den Bildern, die in den diversen Ausstellungskatalogen⁶ mit Kader Attia selbst als Herausgeber veröffentlicht wurden, den Bildern, die auf seiner eigenen Homepage⁷ zu sehen sind, sowie zwei schriftlichen Rezensionen zur Ausstellung, die von den Studentinnen Rebecca Bucks und Sandra Korintenberg⁸ (2012) online veröffentlicht wurden. Zuletzt wird das von Stephan Habertzettl (2017) gefilmte Reportage-Video⁹ zur Ausstellung zur Analyse herangezogen. In der folgenden Werkbeschreibung wird zuerst auf die formale Analyse der Installation (*Was ist zu sehen?*) eingegangen. Daraufhin folgt eine inhaltliche Analyse Installation (*Was sind die Inhalte?*).

2.1. Aufbau und Objektkategorien

The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures (2012) ist eine raumfüllende Installation im Fridericianum Kassel. Der Raum ist fensterlos und nur spärlich ausgeleuchtet: das gelbliche Licht, welches von an der Decke befestigten Scheinwerfern hinunterstrahlt,

⁴ Mirjam Kroker (2013) weist jedoch darauf hin, dass die ‚außereuropäischen Biennalen‘ – wie die Biennale in Kairo (erstmalig 1984) oder die Dak’Art (Dakar Biennale, erstmalig 1992) – erstmalig den „europäischen Machtanspruch innerhalb der Kunstwelt in Frage [stellt]“ (Kroker 2013: 83).

⁵ Siehe Kapitel 4.1.

⁶ Attia 2014: 204-264; Attia 2019: 78-85; Attia 2014B: 23-162

⁷ kaderattia.de/works [letzter Zugriff am 14.04.2021]

⁸ <http://kunst.uni-koeln.de/blog/documenta-13/> [letzter Zugriff am 14.04.2021]

⁹ <http://www.artort.tv/allgemein/kader-attia-the-repair-documenta-13-fridericianum-2012/> [letzter Zugriff am 14.04.2021]

beleuchtet lediglich die Regale und Schränke, die den Raum füllen. Folgende drei Bereiche können im Raum als getrennte, aber doch miteinander kommunizierende, Teile der Installation betrachtet werden: eine mit verschiedenen Dingen befüllte hölzerne Vitrine gegenüber der Eingangstüre, circa neun befüllte metallene Regale welche frei im Raum stehen, sowie einer Videoinstallation und einer Diaprojektion, die nebeneinander an die Wand projiziert werden. Obwohl Teile der Installation in einigen Publikationen¹⁰ als getrennte Elemente mit jeweils eigenen Werktiteln ausgeschrieben sind, wird die Ausstellung in dieser Arbeit als Gesamtinstallation behandelt.

Holzvitrine

Betritt man den Raum, so sieht man als erstes eine lange hölzerne Glasvitrine (Abb. 1). Die Vitrine besteht aus sechs verglasten Doppeltüren mit vorgebauten Glasschaukasten. In ihr sind diverse Gegenstände ohne scheinbare Ordnungsstruktur sauber nebeneinander platziert. So finden sich hölzerne afrikanische Masken und metallene Sperrspitzen neben eingerahmten schwarz-weiß Porträts schwarzer Männer mit traditioneller Kopfbedeckung, arabisch gekleideter Männer sowie weißer Männer und Frauen in klassischen Porträtaufnahmen vergangener Tage. Zudem sind in der Vitrine verschiedene Objekte ausgestellt, die unter dem Begriff ‚trench art‘ (dt. Grabenarbeit) zusammengefasst werden können:

Bombenhülsen, die zu Schoppen [Trinkgefäße], Krügen oder Lampen verarbeitet wurden, Messer, die als Brieföffner dienen, ein seltsames Objekt mit Ornamenten aus angeschweißten Patronenhülsen und der Aufschrift ‚Souvenir d’Algérie‘, Besteck aus Patronen oder, noch erstaunlicher, ein U-Boot aus Patronen und anderen umgemodelten Artillerieelementen, dazu noch verschiedene bizarre Objekte, angefertigt von Soldaten in Schützengräben. (Lageira 2014: 73)

In der Publikation *The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures* (2014), welche zwei Jahre nach der Ausstellung erschienen ist, werden die ‚trench art‘-Objekte sowie zwei Berber-Schmuckstücke separat als farbige Fotografien vor hellgrauem Hintergrund abgebildet. Beispielhaft werden hier nun zwei der Objekte genauer beschrieben.

In Abbildung 2 ist ein Kruzifix aus zusammengelöteten Artilleriegeschossen zu sehen, welches von Soldaten während dem Ersten Weltkrieg angefertigt wurde. Das Kruzifix steht auf einem dreibeinigen Podest aus drei Patronen und das Kreuz selbst ist auch aus Patronen gefertigt, während der Jesus sowie das Standbein des Kreuzes individuell angefertigt erscheinen (vgl. Lageira 2014: 51). Die scheinbar einfache Geste, aus alten Patronenhülsen ein Kreuz herzustellen, unterstreicht das Thema des Todes und öffnet weitere Deutungsmöglichkeiten:

¹⁰ z.B. in Christov-Bakargiev, Carolyn et al. (2012): dOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher. Katalog 1/3. Kassel: Hatje Cantz, S. 720.

„These spent bullet cases and artillery shells, transformed by soldiers into decorative objects, resonate with a life purloined – quite literally – from death” (Jackson 2016: 2).

In Abbildung 3. sind Berber¹¹-Schmuckstücke zu sehen. Die Brosche der linken Fotografie wurde aus einer alten französischen Münze sowie aus mit verschiedenen bunten Steinen besetzten Anhängern gefertigt. Rechts ist ein Armband zu sehen, welches aus durch Kettenglieder zusammengehaltenen französischen Münzen angefertigt wurde. Attias Bildunterschrift zur Arbeit erklärt den Zusammenhang: „Traditional Berber jewellery including coins from the colonizing power” (Lageira 2014: 75). Der Schützengraben des Ersten Weltkriegs wird hier durch den kolonialen Krieg ersetzt. Insofern könnte man behaupten, dass es sich bei den Schmuckstücken auch um ‚trench art‘ handelt. Serge Gruzinsky (2012) beschreibt die Objekte als sogenannte ‚Mestizo Objects‘: „objects of extraoccidental cultures integrating an element of occidental cultures” (Gruzinsky 2012: <https://universes.art/>).

Metallene Regale

Im Raum frei und ohne einer erkennenden Struktur verteilt stehen circa neun metallene, deckenhohe Regale, welche von Besucher*innen auch als „Lagerregale“ (vgl. Bucks 2012) oder „Metallgestelle“ (vgl. Haberzettel 2017: 3:34) beschrieben werden. Wie auch die Vitrine sind die Regale mit verschiedenen Objekten befüllt: Mit Metallstiften am Regal befestigte Bücher und Prospekte liegen neben Schautafeln, Fotografien, hölzernen Artefakten und Skulpturen aus Holz und aus Marmor. In folgendem Absatz wird nun genauer auf die einzelnen Objekte eingegangen.

Holzskulpturen - Einerseits sind, wie in Abbildung 5. zu erkennen ist, Holzskulpturen in den Regalen aufgestellt. Die Holzbüsten sind lebensgroß und grob geschnitzt. Die Strukturen des Holzes lassen Astgabelungen und Musterungen erkennen, die Köpfe haben allesamt kahle Schädel und sind bis auf eine Ausnahme nackt; bei einer Büste wird ein Hemdkragen angedeutet (vgl. Abb. 5). Es fällt auf, dass die Gesichter der Büsten alle entstellt sind: die Nasen wirken gebrochen, dicke Lippen sind zur Seite verzerrt, die Wangen haben wulstige Ausbeulungen. Angefertigt wurden die Skulpturen als Auftragsarbeiten von senegalesischen Handwerker*innen in Dakar, Senegal. Vorbilder für die Skulpturen waren Fotografien von

¹¹ ‚Berber‘ ist ein Sammelbegriff für mehrere ethnische Gruppen, welche die Sprache Berber bzw. ‚Tamazight‘ sprechen. Sie gelten als eine der ältesten Bevölkerungsgruppen („le vieux fond du pays“) im Norden von Afrika, da sie dort schon vor arabischen, türkischen, spanischen oder französischen Invasionen ansässig waren. Heute leben sie vor allem in den bergigen Gebieten Algeriens, Tunesiens, Marokko, Lybiens und Mauretaniens (vgl. Montagnon 2010: 22ff).

verwundeten Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg, den sogenannten ‚Gueules cassées‘¹²(vgl. Lageira 2014: 69):

With my assistants in Dakar who are descended from Senegalese colonial infantry, the Tirailleurs Sénégalais, I [they] sculpted into hundred-year-old trees the broken faces I found in hospital archives in France and Germany (Attia 2018: kaderattia.de/#fieldofemotion).

Marmorskulpturen – Zusätzlich zu den Holzbüsten sind Büsten aus weißem und schwarzem Marmor¹³ in den Regalen aufgestellt. Im Gegensatz zu den Holzbüsten der ‚Gueules cassées‘ sind die Marmorbüsten fein gearbeitet und wirken realitätsnah. Sie wurden von italienischen Kunsthandwerker*innen aus Carrara angefertigt. Die Büsten aus schwarzem Marmor stellen afrikanischstämmige Männer und Frauen dar, während die einzige weiße Marmorbüste einen europäischen Soldaten darstellt (vgl. Abb. 6). Der Soldat trägt eine Uniform mit dem französischen Kriegsabzeichen ‚Croix de Guerre‘; seine Haare im Mittelscheitel sind brav zur Seite gestrichen; sein Blick geht ausdruckslos geradeaus. Die Büste steht auf einem quadratischen Podest. Das makellose Auftreten des Soldaten wird durch eine abgeschlagene Nase gestört.

Zwei der schwarzen Marmorbüsten werden an dieser Stelle exemplarisch beschrieben: Erstere (vgl. Abb. 7) zeigt einen eher jung wirkenden, afrikanischen Mann. Seine Lippen sind voll, der Mund leicht geöffnet. Er runzelt die Stirn, als würde ihn etwas irritieren. Er hat keine Kopfhare und auch sein Oberkörper ist nackt. Sein Schlüsselbein und seine Hals-Sehnen stehen kantig hervor. Seine Schläfen und Wangen sind mit dicken wulstigen Narben überzogen. Wirken diese für westeuropäische Betrachter*innen zuallererst wie tiefe, schmerzvolle Wunden, so handelt es sich in Wirklichkeit um Ziernarben bzw. Skarifizierungen.

Die zweite schwarze Büste, die hervorsticht, zeigt eine afrikanische Frau mit kurzem stoppeligem Haar (vgl. Abb. 8). Eine ihrer Brüste ist unbedeckt, während die zweite von einem über der linken Schulter befestigtem Stofftuch bekleidet wird. Wie das Gesicht des jungen Mannes ist auch ihr Gesicht durch traditionelle Körpermodifikationen verändert: ihre Oberlippe wird durch einen handgroßen Lippenteller mit eingravierten Sonnenmuster geweitet. Auch ihre Ohren sind mit runden Platten geweitet. Die Muster der Ohrenteller sind große fünfeckige Sterne. Die Frau runzelt ihre Stirn und blickt entschlossen und etwas verärgert in die Ferne.

¹² Im Kapitel 2.2. wird genauer auf die ‚Gueules cassées‘ und ihrer Geschichte eingegangen werden.

¹³ In der Publikation *DOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher. Katalog 1/3*. (2012: 720) ist auch davon die Rede, dass einige der Skulpturen aus Kunstharz angefertigt sind. Da dies aus weiteren Quellen oder aus den Fotografien jedoch nicht erkennbar ist, ist in weiterer Folge von Marmorskulpturen die Rede.

Bücher, Prospekte, Schautafeln etc. – Zusätzlich zu den Skulpturen sind Bücher, Prospekte/Zeitungsartikel, Fotografien und Schautafeln zu den Themen europäische Kunst, Kunst in Afrika, Primitivismus, Ethnographie, Weltkriege, Chirurgie und Prothetik etc. aufgelegt. Die folgende Auflistung nennt einige der Buchtitel, Zeitschriften o.Ä.:

- Titelblatt der Zeitschrift *Excelsior* (1910-1940) mit einem verletzten Kriegsveteranen auf der Frontseite und der Überschrift „Vénérons en celui-ci tous nos chers blessés“ (dt. Lasst uns in diesem all unseren lieben Verletzten verehren).
- Verschiedene Bücher:
 - *British and American Aces of World War I: The Pictorial Record* (2004)
 - *The Arts in Belgian Congo and Ruanda-Urundi* (1950)
 - *Les deux visages de l'Afrique* (Alexander Campell 1955)
 - *Les grandes étapes de la chirurgie par L.T. Woodward* (1964)
 - *Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde* (Frank Zöllner, 2007?)
 - *Les Africains* (Autor, Jahr ?)
 - *Kultur, Kunst und der Krieg* (Paul Wengraf 1916)
- Fotos von weißen, französischen Soldaten mit den Titel „Le pays de France“, „La Guerre Aérienne“ etc.
- Schautafeln (bzw. Informationstafeln), die (verwundete) weiße Männer mit Bandagen zeigen.

Projektionen

Zuletzt werden im Raum links hinten zwei Video bzw. Dia-Projektionen auf die Wand gestrahlt. Obwohl die beiden Projektionen, die gleich nebeneinander zu sehen sind, nicht ident sind (vgl. Abb. 9), zeigen sie beide ähnliche Bilder: Fotos von gesunden und verwundeten Soldaten (der ‚Gueules cassées‘) nach und vor einem plastisch-chirurgischen Eingriff, Fotos von Prothesen, Fotos von einer Krankenschwester, die sich um verwundete Männer kümmert, Archivfotos von schwarzen und weißen Personen mit künstlichen Schädeldeformationen (‚déformation toulousaine‘), Fotos von schwarzen Personen mit Skarifizierungen oder anderen rituellen Körpermodifikationen, Fotos von afrikanische Masken sowie Fotos von kaputten und reparierten Alltagsgegenständen wie Schüsseln, Vasen, Hockern, Musikinstrumenten oder Stoffen, die aus einem afrikanischen Kontext zu stammen scheinen. Die durchgeführten Reparaturen an den aufgezählten Alltagsgegenständen sind offensichtlich und fallen der betrachtenden Person sofort ins Auge. So wird die Naht einer verzierten Kalebassen-Schüssel durch einen schwarzen Reparaturstreifen hervorgehoben (vgl. Abb. 10).

In beiden Projektionen sind meist jeweils zwei Bilder nebeneinander zu sehen. Dadurch sind vorwiegend vier Bilder nebeneinander an die Wand projiziert. Eine der beiden Projektionen wird mit einem Beamer ausgestrahlt. Die zweite Projektion erfolgt mithilfe eines Diaprojektor, der in regelmäßigen Abständen ein Klack-Geräusch von sich gibt. Die Dia-Projektion ist auch mit dem Werktitel „the Repair“ ausgestattet (vgl. Attia 2014A: 76). Abwechselnd zu den Bildern sind in ihr immer wieder schwarze Folien mit weißen Aufschriften zu lesen: „Repairs“, „Extra occidental repairs“, „Modernity“, „Myths of Repairs“, „Myth of the perfect“, „Universalities“ (vgl. Attia 2012: 78-161). Trotz dieser schriftlichen Einblendungen scheinen die Fotos der Diashow nach keinem bestimmten System angeordnet zu sein.

2.2. Inhaltliche Analyse und Interpretation

Die Inhalte der Installation werden dem Betrachter auf zwei Arten und Weisen nähergebracht. Einerseits wirft die bloße Präsenz der in der Installation vorhandenen Objekte und Bilder sowie deren Präsentationsform bestimmte Themengebiete auf. Andererseits werden durch inhaltliche und formale Analogien zwischen den Elementen der Installation neue Inhalte erschlossen und bereits vorhandene weitergedacht.

Wunderkammern

Der abgedunkelte Raum mit der Holzvitrine, die metallenen Regale und das regelmäßige Klacken der Diashow erinnern unweigerlich an einen Ort der Vergangenheit, an ein Archiv¹⁴. Doch zusätzlich zur „archivarische[n] Präsentationsform“ (Lageira 2014: 69) muss der/die Betrachter*in durch die Inhalte (die Masken, die hölzernen Figuren, die Darstellungen schwarzer Menschen mit Lippentellern und Skarifizierungen, die Bücher über Ethnografie, die Kunst Afrikas etc.) sofort an ethnografische Archive damaliger und heutiger Zeit sowie an Kunst- und Wunderkammern denken. Letztere entstanden Hand in Hand mit den ersten europäischen Entdeckungsreisen um 1550. In ihnen wurde alle Kuriositäten, Exotika und ‚primitiven Gegenstände‘, die in der Fremde aufgetrieben werden konnten, gesammelt, dekontextualisiert und ausgestellt. Die um 1870 entstehenden Völkerkundemuseen sowie die Kolonialmuseen des europäischen Imperialismus übernahmen nicht nur viele ihrer Exponate, sondern auch ihre Sammeltraditionen (vgl. ebd.: 163):

¹⁴Seit Michel Foucaults Überlegungen zum Archiv in seinem Werk *Archäologie des Wissens* (1969) veröffentlicht wurden, wird das Archiv nicht nur als ‚Raum‘ oder Institution sondern auch als ‚Konzeption‘ angesehen: „Das ‚Archiv‘ ist dabei stellenweise zur umfassenden Metapher für das kulturelle Gedächtnis geworden“ (Ingendahl/Keller-Drescher 2010: 241).

In the 19th century, the annexation of cultural heritage becomes the natural correlate of wars. [...] military raids and so-called punitive expeditions conducted by England, Belgium, Germany, Holland, and France [...] became occasions for unprecedented pillaging and acquisition of objects of cultural heritage. (Sarr/Savoy 2018: 10)

Wurden Kunstkammern und deren Nachfolger lange als „Labore der Begegnung“ (ebd.: 175) gesehen, so wird heute die Dekontextualisierungen der Gegenstände und die damit einhergehende Stereotypisierung und einseitige Projektion anderer kultureller Kontexte sowie die oft unrechtmäßige Aneignung der Gegenstände stark kritisiert. Einhergehend mit dieser postkolonialen Kritik ist das „Spiel mit der Kunstammer“ heute ein geläufiges Ausstellungskonzept (vgl. Collet 2012: 158).

Fehl(t)en in den ethnografischen Kunstkammern jedoch oft „Objekte, die auf den Kontakt von europäischen und nicht-europäischen Traditionen verweisen“ (ebd.: 161), so sammelt Attia für die Installation nicht nur ‚authentische¹⁵‘ außereuropäische Objekte aus vergangenen Zeiten, sondern präsentiert Objekte, Bücher, Fotografien oder Bilder aus unterschiedlichen zeitlichen und geographischen Kontexten.

Erster Weltkrieg

Vom Kontakt zwischen verschiedenen kulturellen Kontexten zeugen etwa die trench art Objekte, die laut Attias Bildunterschriften von Soldaten in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs angefertigt wurden (vgl. z.B. Attia 2014A: 30). Durch die Beschriftung der Objekte wird eine klare Verbindung zum Ersten Weltkrieg gezogen. Unter ‚trench art‘ versteht man allgemein „any object made by soldiers, prisoners of war an civilians, from war matériel or any other material, as long as object and maker are associated in time and space with armed conflict or its consequences“ (Saunders 2000: 45). Die Objekte stellen harmlose, dekorative oder funktionelle Gegenstände da und erzählen gleichzeitig Geschichten von Krieg und Tod: „Such objects embodied the confusions of war as ambiguous weapons transformed into ambiguous art, each object retaining visual cues to the former lives of its constituent parts“ (Saunders 2000: 62). Sie sind mit kollektiven Kriegserinnerungen aber auch mit individuellen, konkreten Geschichten beladen. Ein Eintrag des *Australian War Memorial Military Heraldry Catalogue* verdeutlicht dies: „The Rising Sun is the badge of a mate killed at Noreuil, while a button from the maker’s greatcoat and a German bullet surmount the whole“ (AWM 14155, in: Saunders 2000: 54). Nach dem Krieg werden die Objekte oft als Andenken und Kriegs-Erinnerungen von

¹⁵Wird ‚authentisch‘ im Duden mit ‚echt‘ oder ‚den Tatsachen entsprechend‘ erklärt, so wird ‚authentisch‘ hier im Sinne von ‚original‘ und ‚ohne moderne Einflüsse‘ und als das Gegenteil von ‚hybrid‘ verstanden (vgl. Gruzinski 2014B: 216).

„battlefield tourists“ oder Nachfahren der Soldaten von Generation zu Generation weitergegeben (vgl. Saunders 2000: 57).

Gueules cassées – Grausame Geschichten vom Ersten Weltkrieg erzählen jedoch nicht nur die Objekte, sondern auch die vielen Fotos und skulpturalen Abbildungen der verwundeten Soldaten. Die Fotos zeigen Gesichtsverletzungen der Soldaten vor und nach plastisch-chirurgischen Eingriffen, mit welchen versucht wurde, den „ravaged faces“ ein normales Aussehen zurückzugeben (vgl. Pichel 2017: 83). Bezeichnet werden die verwundeten Soldaten mit dem Begriff der ‚Gueules cassées‘, welcher auf den französischen Kolonel Picot zurückgeht. Dieser trug selbst Kriegswunden von Geschossen der Ersten Weltkriegs im Gesicht. Um den invaliden Soldaten zu helfen und ihnen legale medizinische und moralische Hilfe zu ermöglichen, gründete er 1921 die Organisation der ‚Gueules cassées‘. Oftmals beschäftigt sich dieser hierbei mit Streitigkeiten bezüglich der Invaliden-Pensionszahlungen (vgl. Pichel 2017: 94). Motto der Organisation war der Slogan „Sourire quand même“ (dt. Trotzdem lächeln) (Lageira 2014: 74) und Fotos, wie die in der Installation Projizierten, werden auch von Picot für dessen Anliegen verwendet: „Shocking photographs [...] became a very useful resource with which to support both political convictions and the appeal to solidarity“ (Pichel 2017: 97).

Doch woher kommen diese Fotos der versehrten Soldaten, welche jeweils von vorne und im Profil aufgenommen wurden, sodass die betrachtende Person der Bilder seinen ganzen Fokus auf die Gesichtsverletzungen legt? „[...] the male body was intended to be mutilated during the First World War. The reconstruction of men’s limbless bodies became thus, both in Britain and France, a political and medical priority“ (Pichel 2017: 84). In Institutionen wie der *École des mutilés Paris* wurde den invaliden Soldaten daher beigebracht, mit Prothesen zu arbeiten; in Militärkrankenhaus wie dem *Val de Grâce Paris* wurde versucht, die Gesichter plastisch zu rekonstruieren. Visuell festgehalten wurde der Genesungsprozess aus medizinischen aber auch aus propagandistischen Gründen von Fotografen wie Justin Godart oder Albert Samama-Chikli. Um das Bemühen der Regierung den verwundeten Soldaten ein normales Leben zurückzugeben der Öffentlichkeit zu präsentieren und um den Fortschritt in der plastischen Chirurgie und Prothetik festzuhalten, wurden die Fotos nicht nur in medizinischen Berichten sondern auch in Regierungsberichten, Propaganda-Alben, Ausstellungen und der Zeitung veröffentlicht (vgl. ebd.: 88). Heute sind tausende dieser Fotos im Archiv des *Musée de Val de Grâce* oder im *Musée du Service de Santé des Armées* einzusehen.

Kolonialsoldaten – Handelt es sich bei den Fotos der invaliden Soldaten um weiße Männer, so sticht ein Doppelbild der Diaprojektion besonders hervor (vgl. Abb. 11). Zu sehen ist ein junger, schwarzer Mann, dessen Mund und Lippen durch die Kriegsverletzungen deformiert sind. Er trägt eine weiße Uniform. Das Foto verweist auf die hunderttausend afrikanische Soldaten, welche auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs in Europa kämpften. Frankreich und Großbritannien zogen insgesamt 650.000 Soldaten aus ihren Kolonien für den Krieg ein (vgl. Koller 2015: 44). Diese werden allgemein als „schwarze Kolonialsoldaten“ bezeichnet (vgl. Michels 209: 118). Großbritannien rekrutierte vor allem Männer aus ihrer indischen Kolonie, aber auch Angehörige der First Nations, Maori und Aborigines. Die französischen Kolonialtruppen stammten aus Algerien, Marokko, Tunesien, Indochina, Madagaskar, Somalia und aus verschiedenen Ländern Westafrikas (vgl. Koller 2015: 45). Speziell die französische Armee hatte jedoch schon vor dem Ersten Weltkrieg afrikanische Soldaten rekrutiert. Seit 1857 (Napoléon III) gab es außerdem die Einheit der sogenannten ‚Tirailleurs Sénégalais‘ (dt. Senegalschützen) welche sich aus angeworbenen, mit einem kleinen Gehalt angelockte westafrikanischen Soldaten, zusammensetzten. Ihre Aufgabe war es, die französische Kolonialisierung im Inneren des Landes voranzubringen und das Territorium vor anderen Kolonialmächten zu verteidigen. Ab 1910 setzte sich der französische General Charles Mangin dafür ein, dass die schwarzen Soldaten, die er als die ‚force noire‘ bezeichnete, auch auf europäischen Boden kämpften (vgl. Ndaye 2008). Sein auf Rassismus aufbauendes Argument bestand darin, dass die schwarzen Soldaten besonders hartnäckig und risikobereit seien:

Dans les batailles futures, ces primitifs pour lesquels la vie compte si peu et dont le jeune sang bouillonne avec tant d’ardeur et comme avide de se répandre atteindront certainement à l’ancienne ‘furie française’ et la réveilleraient s’il en était besoin. (Mangin 1910 258)

1914 wurden die von Mangin geforderten Kolonialtruppen schließlich in die französische Armee aufgenommen. Insgesamt wird die Anzahl der französischen Kolonialsoldaten im Ersten Weltkrieg auf 565.000 geschätzt, wobei zu Kriegsende 97.100 als getötet oder verschwunden galten (vgl. Blanchard, Lemaire, 2002: 117).

Während Deutschland weder über strategische noch über logistische Möglichkeiten verfügte, Kolonialgruppen in Europa einzusetzen, so instrumentalisierte die Kolonialmacht tausende ostafrikanische Männer für ihre kolonialen Kriege. Zu nennen sind hier die Kämpfe, die in Deutsch-Ostafrika zwischen den britischen und deutschen Streitkräften ausgetragen wurden:

Mehr als 350.000 von den Kriegsparteien rekrutierte Träger und noch einmal so viele afrikanische Zivilisten kamen durch Strapazen, Hungersnöte und Krankheiten, aber zum Teil auch durch direkte Gewaltanwendung ums Leben. [...] Damit war der Anteil der zivilen Kriegsoffer in Ostafrika deutlich höher als auf jedem anderen Schauplatz des Ersten Weltkrieges. (Müller 2018: 207)

Außerdem verbreitete Deutschland zusätzlich zu den bereits existierenden rassistischen und exotisierenden Meinungen innerhalb der Entente, eine starke rassistische Hasspropaganda gegen französischen und britischen Kolonialsoldaten. So konstruierte die deutsche Presse das Bild der „schwarzen Schande“ und lehnte die „armée française négriifiée“ (Ndaye 2008) aus ‚moralischen Gründen‘ strikt ab. Sie verbreitete Gerüchte der angeblichen Gräueltaten schwarzer Soldaten und vermarktete die Darstellung des „blutrünstigen Barbaren“ oder des „von ungezügelten Sexualtrieben bestimmte[n], vergewaltigende[n] Schwarze[n]“ (Koller 2015: 49).

Körperdeformationen

Drittes großes inhaltliches Thema der Installation scheinen traditionelle Körpermodifikationen zu sein.

[...] body modifications includes, among others, cranial and foot binding, branding and ear shaping, female genital mutilation and male circumcision, removal or enlargement of body parts, scarification and tattooing, but also modern plastic and aesthetic surgery. (Garve et al. 2017: 708)

Demnach zählen auch die Fotos der plastischen Eingriffe an den ‚Gueules cassées‘ zum Thema der Körpermodifikationen. In der Installation wird der Gedanke jedoch weitergesponnen: in der Diaprojektion sind neben den Fotos der Gueules cassées, Fotos von Menschen mit künstlichen Schädeldeformierungen, Menschen mit Skarifizierungen und Menschen mit Lippentellern zu sehen; die Marmorskulpturen zeigen Skarifizierungen als auch Lippen- und Ohrendehnungen. Während die Wunden der Gueules cassés auf tragische Kriegsgeschehnisse und Traumata zurückzuführend sind, sind die Körpermodifikationen der dargestellten Männern und Frauen kulturelle Wunden und Modifikationen bzw. wie Lageira (2014) es ausdrückt, „rituelle Chirurgie, die verletzt um zu sozialisieren“ (Lageira 2014: 69).

Schädeldeformationen – Das schwarzweiße Archivfoto einer älteren Dame mit zurückgestecktem Haar und dem mit einer Schreibmaschine hinzugefügten Kommentar „Déformations toulousaines“ (vgl. Abb. 12) zeigt eine dieser künstlichen Schädeldeformierungen. Während es auch unabsichtliche (z.B. durch eine falsche Lagerung des Kopfes im Säuglingsalter) oder krankhafte Deformationen gibt, handelt es sich hier um eine absichtlich herbeigeführte Schädeldeformation. Durchführen lassen sich Schädeldeformierungen nur im Kindesalter, wo die Schädelnähte noch weich und daher ‚formbar‘ sind. Durch Abbinden bzw. Bandagieren kann eine bestimmte Schädelform erzeugt werden, wobei sich je nach Zeitpunkt und geografischer Lage, die Formen und Bandagemethoden unterscheiden. Durchgeführt werden solche Deformierungen jedoch

weltweit unabhängig voneinander. Skelett-Funde beweisen außerdem, dass erste solcher Deformierungen schon in der Jungsteinzeit durchgeführt wurden (vgl. Hotz/Meyer, 2011: 89). Eine der bekanntesten Schädeldeformationen heute ist die in der Diashow erwähnte ‚déformation toulousaine‘. In der Region um Toulouse trat diese bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs besonders häufig auf und wurde durch Kinderhauben und Kopfbänder absichtlich herbeigeführt. Gründe für die Schädeldeformierungen dürften modischer, aber auch politischer Herkunft gewesen sein. So soll eine veränderte Schädelform in einigen Regionen auf einen höheren sozialen Status hingedeutet haben (vgl. ebd.: 94). In der Diaprojektion werden weiters Fotos von schwarzen Frauen und Männern mit Schädeldeformierungen gezeigt. Die in Abbildung 13. (rechtes Doppelbild) und in Abbildung 14. (linkes Doppelbild) zu sehende Frau mit Kind stammen beide aus dem Kongo und gehören der ethnischen Gruppe der Mangbetu an. Während das erste Foto im Tropenmuseum Amsterdam ausgestellt ist, wurde das zweite Foto von dem polnischen Fotografen Kazimierz Zagórski aufgenommen; beide Fotos entstanden zwischen 1928 und 1938. Auch für die Mangbetu soll das Abbinden der Köpfe, welches ‚Lipombo‘ genannt wird, Statusgründe haben. So war ein langgezogener Kopf ein Symbol für Weisheit und Intelligenz, aber auch ein Identifikationsmerkmal der Gruppenzugehörigkeit (vgl. Attia 2014B: 401). Während der Kolonialzeit wurde diese Tradition von den belgischen Eroberern verboten, obwohl das exotisierte Bild der Mangbetu Frauen, aufgenommen von Ethnologen/Photographen wie Herbert Lang und Kazimierz Zagórski, in Europa weit verbreitet wurden:

By the 1930s, the image of the ‘long-headed Mangbetu’ woman was virtually a logo of Belgian colonialism, featured in images at the 1931 and 1937 French expositions and on postcards, posters, guidebooks, and in art galleries. (Schildkrout 2008: 82)

Die Fotografien von Mangbetu Frauen wurde und wird so im europäischen Raum vielfach rezipiert. Ihre Darstellung verkörpert die exotisierte und stereotypisierte Darstellung von afrikanischen bzw. schwarzen Personen durch eurozentristische Rezeptionen:

She [the Mangbetu woman] embodies an idealized image of an African beauty, yet at the same time captures the ambivalence of the colonial attitude to African woman. In description after description, the African woman is beautiful, yet ‘deformed’; she comes from a wild place, yet she is not part of nature; she is a work of art and a product of civilisation. (Schildkrout 2008: 71)

Skarifizierungen – Auch Skarifizierungen zählen zu den absichtlichen Körpermodifikationen. In der Installation werden diese sowohl in der Diaprojektion als in den schwarzen Marmorskulpturen aufgezeigt. Laut Garve et. al (2017) werden Skarifizierungen entweder innerhalb von Initiationsriten und Coming of Age-Riten erworben oder sie werden schon in jüngeren Kindesjahren erworben, um den Körper für spätere Lebensereignisse zu härten: „The hardening theory is based on the belief that any physical and emotional stress exerted on young

children will allow the individual to withstand strain, both physical and mental, in its later life“ (Garve et al. 2017: 709). Bei den in Abbildung 15 (Doppelbild links) und Abbildung 7 (Skulptur) abgebildeten Skarifizierungen könnte es sich um sogenannte ‚Slayer‘ Skarifizierungen handeln: „Successful hunting or even killing an enemy allowed the fortunate huntsman to decorate himself with keloidal scars on the forehead, cheeks, shoulders and upper arms“ (ebd.: 710).

Lippenteller – Zuletzt werden in der Diaprojektion (vgl. Abb. 16 – Doppelbild rechts) und anhand einiger Marmorskulpturen, Lippenteller (auch ‚Tellerlippen‘) gezeigt. Diese werden unter anderen von den Mursi in Äthiopien getragen. Die runden Scheiben aus Ton oder Holz werden von Frauen zu besonderen Anlässen getragen und zeugen traditionellerweise von Weiblichkeit und Reifheit. Beginnend mit der Pubertät setzten die jungen Frauen immer größer werdende Platten in den aufgeschnittenen und geweiteten Zwischenraum zwischen Lippe und Haut ein. Stirbt der Ehemann der Mursi-Frauen, werfen diese ihre Lippenteller weg und tragen sie nie wieder (vgl. LaTosky 2014: 387). Heutzutage ist das traditionelle Tragen von Lippentellern immer seltener. Wie aus dem Bericht von LaTosky (2014) hervorgeht, werden die Lippenteller heute auch zu touristischen Zwecken getragen (vgl. ebd.: 384f).

Zusammengefasst werden all diese Körperdeformationen durch den in der Diaprojektion eingeblendeten Schriftzug „Myth of the perfect“ zu lesen (vgl. Abb. 17). Was ist das perfekte Aussehen? Wie muss ein Körper verändert werden, um perfekt zu sein? Kann ein Körper je perfekt werden? Die Installation hinterfragt mit der Thematik der Körperdeformation unterschiedliche Schönheitsideale, Ästhetiken und die unablässige Suche nach Perfektion.

Repair

Zuletzt wird die Installation inhaltlich durch eine Thematik zusammengehalten, die auch schon im Titel der Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* angesprochen wird: die Reparatur¹⁶.

¹⁶ Das Thema ‚Repair‘ ist wie ein roter Faden durch unterschiedliche Arbeiten Attia’s zu finden ist (vgl. Mallet 2014: 223): In einem Interview Irit Rogoff (2016), führt Attia an, dass seine Arbeiten auf rhizomische Art und Weise miteinander verbunden seien (vgl. Rogoff 2016: 13). Während eine Beschäftigung mit ‚Repair‘ schon in frühen Arbeiten wie *La Piste d’Atterissage* (1997-1999) zu erkennen ist (vgl. Jackson 2014: 219), wird sie in *Open Your Eyes* (2011) konkreter bis es zu einer spezifischen Ausformulierung der Thematik in der hier besprochenen Installation kommt. Auch danach folgen weitere Arbeiten und Ausstellungen, die sich mit ‚Repair‘ befassen und auch einzelne Objekte der Installation noch einmal detaillierter hervorheben, neu beleuchten und anders situieren. Nennenswert sind hier die Arbeiten *The Repair’s Cosmogony* (2013) welches in KW Institut für Zeitgenössische Kunst in Berlin in der Ausstellung *Reparatur. 5 Akte* zu sehen war, die Installation *Continuum of Repair*, welche

Die Reparatur „als Konzept“ (Attia 2014A: 163) verbindet alle Objekte und Fotografien, die in der Installation zu sehen sind. Auf den ersten Blick erscheint die Reparatur anhand der Fotos von reparierten Schüssen, Masken, Kalebassen etc. am deutlichsten. Aber auch die vielen Abbildungen der entstellten Gesichter der *Gueules cassées*, die mithilfe plastischer Operationen ‚repariert‘ wurden, spiegeln den Titel der Installation wider. Ebenso zeugen die Skarifizierungen und andere rituelle Körperdeformationen, welche zugunsten des jeweiligen Schönheitsideal verändert wurden, von Reparatur. Zuletzt wurden auch die *trench art* Objekte durch eine ‚reparierende Geste‘ angefertigt: „From the tools of destruction, they [the soldiers] produced art and in doing so they have created another reality. This very reorientation is repair” (Attia 2014A: 164). Die Kriegsreparatur (korrektive Chirurgie) wird somit mit der soziale-ästhetische Reparatur (rituelle Chirurgie) und der Reparatur von allerlei Gegenständen gleichgesetzt.

Attia sieht in der Reparatur eine ‚universelle Geste‘ der Menschheit und deren Willen, zu reparieren:

Wenn man den Begriff der Reparatur dennoch von der symbolischen auf zutiefst banale Objekte ausweiten möchte, stößt man immer wieder auf die Plastizität, die Widerstandskraft, die Fähigkeit des Menschen, die Zerstörung, die Wunde, die Blessur zu überwinden – als ob die Menschlichkeit des Menschen ihm auferlegte, den angerichteten oder erlittenen Schaden zu reparieren. (Lageira 2014: 71)

Und obwohl Attia die Reparatur als universell-menschliche Konzept versteht, unterscheidet er zwischen der Reparatur in westlichen (*occidental*) und in traditionellen Kontexten. Er erwähnt zwar, dass die traditionelle Art und Weise des Reparierens auch im Westen praktiziert wird, verbindet sie heute aber generell mit nicht-westlichen (*extra-occidental*) kulturellen Kontexten (vgl. Gauthier 2014: 7): „Traditional African repairs do not attempt at hiding the repair work like in the West. [...] the repair work appears as a extra decorative item“ (Attia 2014B: 250). So stammen die reparierten Objekte, Schüsseln, Kalebassen etc. aus außereuropäischen/afrikanischen Ländern. Die Nähte sind deutlich zu erkennen und es wurde nicht versucht, die Reparatur zu verstecken. Im Gegenteil wird in einigen Fällen die Reparatur sogar durch eine andere Farbe etc. hervorgehoben:

Un objet réparé porte les traces d’une histoire. Sur le vase brisé le mieux recollé, la ligne de la fracture demeure perceptible. Or cette ligne suggère non seulement que du temps a passé et que l’objet a traversé une durée, mais elle est aussi le signe de sa fragilité. (Dagen 2016: <http://kaderattia.de/home/>)

Die Reparatur zeugt vom Willen, das Leben des Objekts zu verlängern und wird hier als das Zugeben einer neuen Bedeutung angesehen: „Here repair does not mark a return to origins but a further evolution in the life of objects and the people who shape them” (Elias 2018); „[...] in

traditional cultures [...] repair is displayed as a new element and, above all, as the expression of an individual (the repairer) [...]“ (Attia 2014A: 165).

In westlichen Kontexten bedeutet Reparatur laut Attia hingegen, den Gegenstand wieder so instand zu setzen, wie er zu Beginn seiner Existenz ausgesehen hat:

[...] in modern Western cultures [...] this act of repair is the disappearance of the wound as well as of the repair itself [...]. The wound of a body as well as of an object is the result of a natural weakness [...]. (Attia 2014A: 165)

Analog unterscheidet Jackson (2014) zwischen restaurativer und transformativer Reparatur. Wird die korrektive Chirurgie als restaurativ bezeichnet, so sind sowohl die Körpermodifikation als auch die reparierten Gegenstände auf transformative Reparaturen zurückzuführen: „Transformative – or creative – repair amounts to a making [...] of which is: a second, rather than a first beginning [and] the creative actualization, or improvisation, of a future [...] (Jackson 2014: 220).

Zieht man jedoch das französische Wort für Reparatur heran, so lässt sich auch eine zweite inhaltliche Komponente der Installation und des Konzepts von ‚Repair‘ herleiten. ‚La réparation‘ (frz.) kann einerseits als Reparatur im Sinne von reparieren, flicken, sanieren etc. verstanden werden. Auf der anderen Seite versteht man darunter ‚Wiedergutmachung‘. Dies spiegelt sich sprachlich auch im Deutschen wider. So versteht man unter ‚Reparation‘ (dt.) die „offiziell zwischen zwei Staaten ausgehandelte wirtschaftliche, finanzielle Leistungen zur Wiedergutmachung der Schäden, Zerstörungen, die ein besiegt Land im Krieg in einem anderen Land angerichtet hat“ (Duden Online 2021). In diesem Zusammenhang spricht man von Wiedergutmachungsleistungen oder Restitution. Letztere ist eine Komponente der Wiedergutmachungsleistung, welche konkret wird oftmals durch die Rückgabe geraubter Objekte realisiert.wird:

‘To restitute’, literally means to return an item to its legitimate owner. This term serves to remind us that the appropriation and enjoyment of an item that one restitutes rest on a morally reprehensible act (rape, pillaging, spoliation, ruse, forced consent, etc.). (Savoy/Sarr 2018: 29)

Wie aus diesem Zitat aus Sarr und Savoy's Bericht *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* (2018) hervorgeht, steht Reparation und Restitution in enger Verbindung mit Appropriation: der Aneignung. Im Zuge des Kolonialismus spricht man von intellektueller, ästhetischer, ökonomischer und kultureller Aneignung (vgl. Sarr/Savoy 2018: 7). Die Aneignung, das Plündern und Rauben von kulturellem Erbe, Artefakten und Objekten war Teil der Eroberungszüge der kolonialen Mächte: „the right to pillage and plunder‘ [...] ,the right to appropriate for oneself what one had taken from the enemy‘ [...] were codified and licit practices of war“ (ebd.).

‘Repair’ kann in der Installation also nicht nur im Zusammenhang mit unterschiedlichen Vorstellungen über die Reparatur (*occidental vs. extra-occidental*), sondern muss auch im globalen Zusammenhang mit der Wiedergutmachung kolonialer Gräueltaten und der Aneignung kultureller Güter gesehen werden. In der Installation verweisen die afrikanischen Masken, die Bücher und die Präsentationsform, welche an Wunderkammern und ethnografische Museen erinnern, auf diese unrechtmäßigen Aneignungen. Reparatur ist für Attia in diesem Sinne auch als Reappropriation (Wiederaneignung) anzusehen: „I have come to the conclusion that reappropriation is repair“ (Attia in Attia 2014B: 449). Kader Attia erkannte diese zweite Bedeutung von ‚Repair‘, als ein Freund ihm einen alten kongolesischen Lendenschurz gab, welcher von seiner Tante mit einem aus Frankreich stammenden Vichy-gemusterten Stoff geflickt worden war:

[...] one day he realized that the repair done to the cloth was in facts a powerful and assertive act of cultural reappropriation. His friend’s great aunt made an exogenous item her own, an item belonging to a culture that, by the way of colonization, had repressed hers, and yet she managed to mark this object with her own individuality. (Gauthier 2014: 7)

Die Installation wirft somit folgende fundamentale Fragen auf: Können Geschichte und koloniale Vergangenheiten repariert und ‚wiedergutmacht‘ werden? Kann Kunst Geschichte reparieren? Soll Kunst Geschichte reparieren? Für Attia ist die Reparatur jedenfalls eine Geste der Aussöhnung, der Trauma-Bewältigung und der Vergangenheits-Bearbeitung. Dies verdeutlicht sich auch in folgendem Zitat von einem Interview aus dem Jahr 2013:

When I was in the Democratic Republic of the Congo in the 1990s, I noticed a piece of fabric made by the Kuba peoples, with applications of French-style embroideries that covered holes made by insects — a gesture of repair rather than decoration. Elsewhere [...] I saw a Congolese sculpture whose original shell-shaped eye had been replaced by an ordinary button. Integrating a Western element into an African object is an intentional act that represents the slave’s resistance to the master’s power. **It is through repair that I believe non-Western cultures begin to take back their liberties.** (Attia 2013, in: Amado 2013: artforum.com)

3. Analogien

Eine Analogie wird allgemein als ‚Gleichheit‘, ‚Ähnlichkeit‘ oder ‚Entsprechung‘ definiert (vgl. DWDS 2020). Als ‚analog‘ kann man demnach all das bezeichnen, was aufgrund von Ähnlichkeit miteinander vergleichbar ist.

Mittels formalen und inhaltlichen Analogien konstruiert Attia neue Zusammenhänge und Verbindungen zwischen den Objekten, Fotografien und Skulpturen der Installation. In folgenden Absätzen wird zuerst definiert, was genau unter Analogie verstanden wird und welche Analogien in der Installation zu finden sind. Daraufhin wird auf die Beziehung zwischen Surrealismus und dem Analogiekonzept eingegangen. Zuletzt wird das von Lévi-Strauss konstruierte Konzept der ‚bricolage‘, auf welches sich sowohl die Analogien der

Surrealist*innen als auch die Analogien der Installation theoretisch rückbinden lassen, untersucht.

3.1.Diachrone Begriffsklärung

Als Denkmuster und „Methode zu freien Assoziationen und kombinatorischen Extensionen“, ist das ‚Analogiedenken‘ seit der Antike bekannt (vgl. Rudolph 2006: 19). Platon und Sokrates, welche den Begriff prägten und die Analogie als rhetorisches Mittel einsetzten, verstanden ‚Analogie‘ als Verhältnisähnlichkeit (ebd.: 21). Obwohl es immer wieder Abgrenzungsversuche zwischen den beiden Begriffen gegeben hat, wird Analogie tendenziell mit dem Begriff der ‚Ähnlichkeit‘ gleichgesetzt. Kant (1738) kritisiert dies jedoch: anstatt die *unvollkommene Ähnlichkeit* zweier Dinge zu sein, ist Analogie für ihn die *vollkommene Ähnlichkeit* des Verhältnisses zwischen *zwei unähnlichen Dingen* (vgl. Kant 1783, in: Rudolph 2006: 28-29). Auch Herder definiert sie als „Organisationsprinzip, ein Mittel der Assoziation und Verähnlichung des Unähnlichen“ (ebd.: 247). Im 17./18. Jahrhundert bekam das Analogiedenken als Methode der wissenschaftlichen Erkenntnisgewinnung bei den Positivisten und ihren Vorläufern (z.B. Francis Bacon) eine neue Bedeutung: „Die Analogie ist ein empirisches Verfahren, indem sie auf der wiederholten Beobachtung ähnlicher, vergleichbarer Fälle beruht“ (ebd.: 242). Aber das Prinzip findet nicht nur in der Philosophie und der Rhetorik Anwendung. Es wird auch in der Biologie genutzt, um die Entwicklung von ähnlichen (‚analogen‘) Merkmalen bei unterschiedlichen (nicht-verwandten) Arten zu beschreiben (vgl. Wuketits 1999). In der Kunst und Literatur gewinnt das Ähnlichkeitsdenken im 19. Jahrhundert (z.B. bei Baudelaire¹⁷) an Bedeutung:

Das Interesse am Ähnlichkeitsdenken [nimmt] dort merklich zu [...], wo die Künste beginnen sich vom Nachahmungsprinzip zu befreien, dessen Ideal die Gleichheit der Erscheinung des ästhetischen Gegenstands mit seinem ‚realen‘ Pendant gewesen war. (Funk/Mattenklott/Pauen 2000: 8)

Im 20. Jahrhundert schlussendlich arbeiten besonders Vertreter*innen des Surrealismus mit dem Analogie-Prinzip:

Dem vom logischen Denken geprägten Positivismus stellen die Surrealisten ein Denken qua Analogie entgegen, das sie für einfühlsamer, erachten und das im Kern ihres poetischen und ästhetischen Vorgehens steht. Unablässig verwenden sie dieses Analogieverfahren, ob in ihren Cadavres exquis, Collagen, Traumberichten oder auch ihren Ausstellungen, Zeitschriften und so weiter. (Leclerc 2014: 31)

Die schon in Kants Definition der „vollkommenen Ähnlichkeit zweier unähnlichen Dinge“ erwähnte ‚Unähnlichkeit‘ innerhalb der Analogie findet sich bei den Surrealist*innen wieder.

¹⁷ Künstler*innen wie Baudelaire, die in der Analogie den Schlüssel zur Poetik sehen, werden auch von den Surrealisten stark rezipiert. So wird Man Ray's Fotografie durch einen Bildkommentar der *Vogue* bei seiner Erstveröffentlichung (1926) in Verbindung mit Baudelaire's berühmten Gedicht *Fleurs du mal* gebracht (vgl. Grossman/Manford 2006: 140).

Bangert (2020) spricht in diesem Sinne von der „unähnlichen Ähnlichkeit des Surrealismus“ (vgl. Bangert 2020: 132). Mithilfe von Metaphern und Analogien, welche von den Surrealist*innen als „bisher vernachlässigte Assoziationsformen“ (ebd.) bezeichnet werden, stellen sie dort Bezüge her, wo zuvor keine Verbindungslinien zu sehen waren. Mithilfe von Bildern und Sprache erfinden die Surrealist*innen „Ähnlichkeit zwischen eigentlich unähnlichen Dingen“ (ebd.: 133) und realisieren „unähnliche, entfernte, latente, wahrgenommene, imaginierte oder unsinnliche Ähnlichkeitsrelationen“ (ebd.: 137) in ihren Werken. Im *Manifeste du surréalisme* betont André Breton, dass das ‚Bild‘ eine reine Erfindung unseres Geistes ist und erst durch die „Annäherung von zwei mehr oder weniger voneinander entfernten Wirklichkeiten“ entsteht (Flubacher 2014: 12).

In den 1920er Jahren ist Karl Blossfeldt mit seinen Pflanzen-Fotografien dafür bekannt, mit Analogien gearbeitet zu haben. Er fotografiert Schachtelhalme in Nahaufnahmen und proklamiert deren Form als ‚Urform der Kunst‘. Der Gallerist Karl Nierendorf stellt die Fotografien schließlich in der Ausstellung *Exoten, Kakteen und Janthur* (1926) gemeinsam mit Skulpturen aus Papua-Neuguinea und Werken des deutschen Malers Richard Janthur aus (vgl. Leeb 2015: 187-189). So entsteht ein assoziatives Spiel zwischen den Skulpturen und den Naturfotografien. Walter Benjamin formuliert in seiner Rezension von Karl Blossfeldts Buch *Urformen der Natur*, dass die „Fotografien [...] im Pflanzendasein einen ganz unvermuteten Schatz von Analogien und Formen [erschließen]“ (W. Benjamin in: Tiedemann/Schweppenhäuser 1991: 151). Werner Lindner erweitert diese Analogien in seiner fotografischen Arbeit *Bauten der Technik* (1927) durch den Vergleich mit Gebäuden weltweit. Susanne Leeb (2015) beschreibt dies als ‚universalen Formzusammenhang‘: „Die Kontinuität stiftenden Analogien gehen dabei durch alle Zeiten und Kontinente und verknüpfen die Künste aller möglichen Zeiten und Orte durch ein inneres, morphologisches Gesetz“ (Leeb 2015: 190).

3.2. Analogien der Installation

Wie in den Wunderkammer, in ethnografischen Museen oder in den Ausstellungen und Wohnräumen der Surrealist*innen, werden auch in der Installation Analogien konstruiert. Ganz nach Kants Definition der Analogie findet Attia durch das Nebeneinanderstellen der Dinge Ähnlichkeiten zwischen eigentlich unähnlichen Dingen. Durch die Analyse der Analogien wird deutlich, dass formal-ästhetische Ähnlichkeiten im Vordergrund stehen. Nichtsdestotrotz sind parallel auch inhaltliche Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen gegeben. So werden die Objekte durch das Konzept der Reparatur bzw. der Reparation sowie durch den Ersten

Weltkrieg und durch den Kolonialismus verbunden (vgl. Kapitel 2.2.). Formal-ästhetisch können vor allem folgende Analogien herausgearbeitet werden:

- Zwischen den Masken/Kopfskulpturen und den Gueules cassées (*kaputte Masken-kaputte Gesichter*)
- Zwischen den reparierten Alltagsgegenständen und den Gueules cassées (*reparierte Dinge-reparierte Gesichter*)
- Zwischen den Masken und den traditionellen Körperdeformationen
- Zwischen den reparierten Alltagsgegenständen und den traditionellen Körperdeformationen (*modifizierte Körper-reparierte Dinge*)
- Zwischen den traditionellen Körperdeformationen und den Gueules cassées (*rituelle Chirurgie-korrektive Chirurgie*)
- Zwischen den traditionellen Körperdeformationen weißer und schwarzer Menschen

Sind die von ihm gefundenen¹⁸ und daher auch erfundenen Analogien in den Diaprojektionen durch die Doppelbilder am offensichtlichsten, so wird man auch beim Gang durch die metallenen Regale auf weitere Analogien aufmerksam. Angeregt durch die in der Diaprojektion dargestellten Analogien, ist man beim Betrachten der Installation auf der ständigen Suche nach neuen Analogien.

Exemplarisch werden nun einige dieser Analogien analysiert.

Kaputte Masken-kaputte Gesichter

Abbildung 18 und Abbildung 19 zeigen das Doppelbild einer Profilaufnahme eines verwundeten Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg. Das linke Bild zeigt seine Wunde vor einem chirurgischen Eingriff, das rechte Bild seinen Zustand nach dem Eingriff. Seine linke Gesichtshälfte wurde durch ein Geschoss o. Ä. völlig entstellt und ein riesiges, wulstiges Loch klafft dort, wo einst die Wange war. Durch den chirurgischen Eingriff wurde das Loch wieder zusammengenäht, wobei noch tief eingeschnittene Narben erkennbar sind. Gegenübergestellt wird der verwundete Soldat der Fotografie einer afrikanischen Maske, welche einen schwarzen Mann darzustellen scheint. Die Ohren, Nase, Haare, Mund und Augen sind realistisch geformt und blau-gräulich eingefärbt. Die Haare scheinen aus echtem Haar angeklebt zu sein. Wie auch die Fotografie des verwundeten Soldaten ist die Kopf-Darstellung im Profil fotografiert. Zwischen Ohr und Wange wird das Gesicht von einem ausgefranzten Riss durchzogen. Ein klaffendes schwarzes Loch ist sowohl in der Maske als auch im Soldatengesicht zu erkennen.

¹⁸Analogien und Ähnlichkeiten müssen nicht auf kausalen, erklärbaren Ähnlichkeiten beruhen. Oft sind Analogien poetisch geschaffen: sie sind eher erfunden als gefunden (vgl. Bangert 2020: 130).

Die Ähnlichkeit der beiden Elemente besteht daher nicht nur aus der Komposition der Fotografie (Profil, nur Kopfaufnahme, einfarbiger Hintergrund), sondern vor allem auch durch das ‚zerstörte‘ Element beider Gesichter. In der Diashow sind auch weitere Gegenüberstellungen von kaputten bzw. reparierten Masken und verwundeten bzw. chirurgisch operierten Gesichtern enthalten. Attia erzählt in einem Interview mit dem Chirurgen Bernard Mole, dass er aktiv auf die Suche solcher Analogien gegangen ist:

I spent a lot of time watching the amazing formal analogies one could find between soldier's facial reconstructed wounds, such as the "gueules cassées", or broken faces, during World War one, and African traditional masks. (Attia, in Attia 2014b: 223)

Reparierte Dinge-reparierte Gesichter

Beim Betrachten der Diaprojektion erkennt man außerdem eine Analogie zwischen reparierten Dingen und reparierten Gesichtern. In der Abbildung 20 zu sehen ist die Nahaufnahme eines mit beiger Schnur geflickten Gegenstandes. Aufgrund von Farbe und Form könnte es sich um eine reparierte Kalebasse handeln. Der Fokus der Fotografie liegt deutlich auf der mittigen Naht. In der Abbildung 21, welche in der Diaprojektion gleich neben der geflickten Kalebasse zu sehen ist, ist ein junger verwundeter Soldat in Frontaufnahme vor und nach Heilung seiner Wunde zu sehen. In der linken Fotografie sind seine Verletzungen um die Mund-Nasenpartie mit groben Stichen zusammengenäht. In der rechten Fotografie sind die Fäden schon gezogen und die Wunde ist verheilt. Die Narben sind jedoch noch deutlich erkennbar. Eine Analogie wird hier zwischen den Nähten deutlich: die Kalebasse und das Gesicht wurden mithilfe der gleichen Technik geflickt; beide Dinge sind repariert. Obwohl beide Reparaturen unterschiedliche Geschichten erzählen (die Kalebasse als Nutzgegenstand und das ‚geflickte‘ Gesicht des Soldaten als Kriegserzählung), so sind sie doch durch die Tätigkeit des Reparierens miteinander verbunden: beiden Dingen wurde in der „thaumaturgischen Geste“ (Lageira 2014: 65) des Reparierens Aufmerksamkeit und Fürsorge zu teil, „um so ihr Leben ein wenig zu verlängern, wissend, dass sie sich nie endgültig retten lassen“ (ebd.).

Deformierte Körper-Holzskulpturen & Masken

Die Analogien, die von Attia erschaffen werden, beziehen sich aber nicht immer nur auf zwei Objekte. Manchmal entwickeln sich aus den Analogien auch ganze Assoziationsketten. Das Prinzip wird folgend anhand eines Beispiels aus der Diaprojektion erläutert.

In der linken Einzelfotografie (Abb. 12) sieht man einen Archiveintrag mit der Überschrift „déformation Toulousaines“ und eingeklebten Fotos von Frauen, welche eine solche Schädelverformung aufweisen. Gegenübergestellt wird die Fotografie einem Doppelbild aus zwei verschiedenen Fotos. Auf der linken Fotografie ist eine schwarze Frau zu sehen. Im Arm

hält sie ein Baby, dessen Kopf (im Profil) durch Abbindungen mit Schnüren in die Länge/nach oben gezogen deformiert ist. Die Augen des Kindes treten hervor und lassen den/die Betrachter*in erschauern. Die Porträtaufnahme zeigt nur Kopf und Brust. In der rechten Fotografie ist eine afrikanische Holzskulptur zu sehen. Der Hintergrund ist weiß gehalten. Kompositorisch-formal ist, wie bei den Archivfotos der französischen Frauen, nur Kopf und Brust der Skulptur abgebildet. Der Oberkörper der Skulptur hat außerdem einen kleinen Riss im Holz, welcher durch zwei metallene Klammern zusammengehalten wird. Zwischen den Archivfotos der Frauen mit einer ‚déformation toulousaine‘ und der schwarzen Frau und ihrem Baby besteht eine inhaltliche Verbindung, da bei beiden traditionelle Schädeldeformationen durchgeführt wurden. Formale Analogien ergeben sich zudem, da die Frauen im Archivfoto jeweils links und rechts im Profil und mittig frontal abgebildet sind. Analog ist die Mutter in der Bildmitte frontal abgebildet, während ihr Kind rechts im Profil zu sehen ist. Analogien zu der Holzskulptur ergeben sich auch auf formaler Ebene. Die große gerade Nase der Holzskulptur bildet den Bildmittelpunkt der Fotografie und sticht hervor. Einer der drei eingeschnitzten Zähne der Holzskulptur wird außerdem durch seine Größe und Helligkeit hervorgehoben. Die Augen der Holzskulptur sind groß, die Augenlider wirken schwer. Die geschnitzten Haare der Holzskulptur sind lockig und umrahmen das Gesicht wie eine Krone, während der Hals geradlinig und lang ist. All die Elemente der Holzskulptur lassen sich auch im Gesicht der Mutter erkennen: die gewellte Haarkrone, die ausgeprägte, gerade Nase, der eine Zahn, der zwischen den Lippen weiß hervorblitzt, der lange Hals. Die Bildkompositionen der beiden Fotografien ähneln sich. Dadurch bekommt man das Gefühl, dass die Skulptur ein abstraktes Abbild der Frau sei.

Zuletzt scheinen beide Fotografien aus dem gleichen Jahrhundert zu stammen. So lässt sich die Aufnahme der kongolesischen Frau um die Jahre 1928-1938 einordnen. Generell wurden die rituellen Schädeldeformationen dort aber noch bis in die 1950er praktiziert (vgl. o.A. 2016.: historydaily.org/mangbetu-people). In der Region um Toulouse wurden die Schädeldeformationen laut Hotz/Meyer (2011) hingegen nur noch bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs an Kleinkindern und Babys durchgeführt (vgl. Hotz/Meyer, 2011: 89) (vgl. Kapitel 2.2.).

Rituelle Chirurgie-korrektive Chirurgie

Eine weitere sowohl inhaltliche als auch formale Analogie wird zwischen den verschiedenen Arten der Körperdeformation erzeugt. Deutlich wird dies anhand der Fotos in den Diaprojektionen und durch den Vergleich der angefertigten Skulpturen aus Dakar (Holz) und

aus Carrara (Marmor). Im Katalog „Repair“ (2014) wird diese Gegenüberstellung durch die Anordnung zweier schwarz-weiß Aufnahmen der Skulpturen hervorgehoben (vgl. Abb. 22). Da die Skulpturen beide für die Installation in Auftrag gegeben wurden, sind die formalen Analogien hier von Attia absichtlich bestimmt und *erfunden*: Beide Skulpturen zeigen nur Kopf und Brust der Personen; Beide Skulpturen sind anhand von Fotografien angefertigt worden; Beide Gesichter sind versehrt und durch Eingriffe deformiert. Die Rahmenbedingungen der Skulpturen sind daher analog, wenngleich der Inhalt unterschiedlich ist:

Die darzustellenden Objekte und Wesen besaßen für beide Gruppen von Handwerkern jedoch nicht den gleichen Stellenwert, da sie nicht die gleichen materiellen und physischen Schäden erlitten hatten. [...] Auf der einen Seite haben wir also die [...] Kriegswunde [...], auf der anderen die rituelle Chirurgie [...]. (Lageira 2014: 69)

3.3. Analogien des Surrealismus

In Kapitel 3.1. wurde bereits angeführt, dass das Analogie-Prinzip besonders im Surrealismus zur Anwendung kam. Warum aber sind die Analogien, die im Surrealismus konstruiert werden, besonders interessant für die Analyse von *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*?

Surrealisten, wie etwa Louis Aragon, André Breton oder Max Ernst, gelten als Kunstsammler der aus Afrika, Ozeanien oder Südamerika importierten Raubkunst. Sie verdienten mit dem Wiederverkauf der Objekte beizeiten sogar ihren Lebensunterhalt (vgl. Leclerc 2014: 25-26). Jedoch „begnügen [sie] sich nicht damit, die Fetische anderer Kontinente zu sammeln“ (ebd.: 27) sondern inkludieren die außereuropäische Objekte in ihrer Kunst: Sie stellen die Objekte in ihren eigenen Räumen aus, nutzen Fotografien von Masken und Schmuck zur Illustrierung von surrealistischen Texten (u.a.) und schaffen so visuelle Assoziationen zwischen ihren Werken und der zur damaligen Zeit populären außereuropäischen („primitivistischen“) Kunst. Die ‚wilde‘ Ästhetik und Exotik der ‚primitiven‘ Kunst fasziniert sie. Entstand der Surrealismus gegen Ende des Ersten Weltkriegs, so wendet sich die Strömung gegen die vorherrschenden Paradigmen und will ein Universum ‚außerhalb‘ der Wirklichkeit, ‚über‘ dem Realismus kreieren. Der Surrealismus ist als Zivilisationskritik zu verstehen (vgl. Werner 1997: 82). Die Suche nach dem Fantastischen, dem Mythischen, dem Übernatürlichen und nach Traumwelten gilt als Leitmotiv der Strömung. Dem rationalen, logischen, eurozentristischen Denk- und Lebensweisen wird ‚das Primitive‘ gegenübergestellt: For the avant-garde, the primitive represented innocent authenticity, pure unsullied simplicity and embodied beliefs eroded through secular industrialization in the West [...]” (Tythacott 2003: 50). Durch Reiseberichte und Schriften von Ethnolog*innen und Evolutionstheoretiker*innen beeinflusst, hatten sie ein romantisierendes Bild der fremden Welt außerhalb von Europa. Sie konstruierten das ‚Primitive‘

als authentisch und unbefleckt von Verwestlichung, Rationalisierung und Zivilisation: „Inverting Social Darwinist hierarchies, they elevated the primitive to the top of their ladder of human creative achievement” (Tythacott 2003: 12). Die Objekte aus Afrika, Amerika und Ozeanien faszinierten sie durch deren Andersartigkeit. Durch das Nebeneinanderstellen ihrer Werke und der ‚primitiven Objekte‘, hoffen sie die Grenzen ihrer Welt zu erweitern:

Rather than simply borrowing the surface qualities of non-Western art to enhance their pictorial vocabularies, the Surrealists used the exotic more provocatively in order to transgress the European image of the world. (Tythacott 2003: 7)

Als Beispiel für das Nebeneinander von surrealistischen Werken und den gesammelten Objekten und Artefakten kann der 1926 erschienene Katalog *Tableaux de Man Ray et objets des îles* (vgl. ebd.: 29) oder die *Exposition surréaliste d'objets* (1936) genannt werden:

Die ‚Methode des Nebeneinanders‘ [wird] zur Ausstellungsstrategie. Inuit Masken oder solche aus Neuguinea werden im surrealistischen Kontext neben Salvador Dalís *Veston aphrodisaque* oder dem *Déjeuner en fourrure* von Meret Oppenheim gezeigt. (Leclerc 2014: 30-31)

Auch Man Rays Fotografie *Noire et Blanche* (1926) zeugt von dieser Verbindung des Surrealismus und außereuropäischer Kunst. Die Fotografie (vgl. Abb. 23) zeigt eine afrikanische Maske von der Elfenbeinküste neben dem Gesicht von Man Rays Geliebter Kiki vom Montparnasse. Während die schmale Maske mit Federschmuck aus dunklem Holz angefertigt wurde, wirkt Kikis schlafendes Gesicht kreideweiß. „Beide Kopfformen sind oval, und durch die ebenmäßigen Oberflächen und die geschlossenen Augen wirken beide gleichermaßen maskenhaft und skulptural“ (Werner 1997: 83). Eine Analogie wird zwischen Kikis Gesichtszügen und den Formen der Maske erzeugt; die „ultramoderne“ Kiki wird neben die „ultra-primitive“ Maske gesetzt (vgl. Grossman/Manford 2006: 142). Die Analogien, die in *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* zwischen den afrikanischen Masken und den Gueules cassées geschaffen werden, sind hier also vergleichbar mit den Analogien zwischen Maske und Gesicht in *Noire et Blanche*. Während in *Noire et Blanche* Ähnlichkeit durch die Weiblichkeit, Feinheit und Glattheit der beiden Gesichter geschaffen wird, ist jene in *The Repair from Occidental to Extra-Occidental* durch die ‚Kaputtheit‘ der beiden Gesichter charakterisiert.

Durch das Ansammeln und Miteinander-in-Beziehung-Setzen von verschiedenen Dingen agiert Attia in der Installation ähnlich. Werden bei Breton und Man Ray surrealistische Objekte und ‚primitive Objekte‘ nebeneinandergesetzt (vgl. Flubacher 2014: 12), so werden bei Attia scheinbar ‚primitive‘ Objekte und Dinge der ‚westlichen Welt‘ (die Soldaten, die Bücher und Prospekte, etc.) miteinander in Verbindung gebracht. Die Surrealist*innen zielen mit dem

Ausstellen ‚afrikanischer Dinge‘ unter anderem darauf ab, die ‚afrikanische Kunst‘ in Europa bekannt zu machen und „Brücken [zwischen den Kulturen] zu schlagen“:

André Breton strebte immer danach, zwischen dem Menschen der Industriegesellschaft und jenen, den er den ‚primitiven Menschen‘ nennt, ‚Brücken zu schlagen‘, das heisst [sic] die Kluft zwischen sich und dem Anderen, dem Hier und Anderswo, der Gegenwart und der Vergangenheit zu verringern. (Berthet 2014: 95)

Attia hingegen hinterfragt durch das Zusammenbringen der ‚europäischen‘ und ‚primitiven‘ Dingen, die Beziehung, die über viele Jahre hinweg zwischen dem Selbst und den ‚Anderen‘ konstruiert wurde. Der Kolonialismus und seine Konsequenzen werden thematisiert und verlangen dadurch nach Aufarbeitung, Restitution und Reparation (vgl. Lageira 2014: 59).

3.4. Die *bricolage* des Reparierens (nach Lévi-Strauss)

Sowohl das Ansammeln und Zusammenbringen von Dingen im Surrealismus als auch in Attias Installation lässt sich auf das theoretische Konzept der ‚bricolage‘, nach Lévi-Strauss (1966), zurückführen. Der französische Anthropologe und der Surrealist André Breton kannten sich persönlich und standen in engem Austausch über ihre künstlerischen und anthropologischen Schaffen: „The notion of the juxtaposition of diverse images – a concept central to Surrealism – was strongly influential on Lévi-Strauss’s work“ (Tythacott 2003: 57). So können Lévi-Strauss’ Annahmen über das wilde Denken, wie es weiter unten beschrieben wird, mit der surrealistischen Suche nach unbewusster Kreativität verglichen werden (vgl. ebd.: 58), auch wenn Lévi-Strauss diese Verbindung selbst eher mied: „Lévi-Strauss eschewed the influence of Surrealism declaring his allegiance to scientific objectivity rather than poetic or literary inspiration“ (ebd.). Der Bezug zwischen Attias Installation und der ‚bricolage‘ hingegen wird folgendes durch Lageira (2014) herausgearbeitet:

Die meisten in *Repair* ausgestellten Mischobjekte wurden von Handwerkern mit mehr oder weniger Geschick hergestellt oder von Menschen, die ohne Handwerker zu sein, über eine gewisse Geschicklichkeit verfügen – kurzum von Bastler (*bricoleurs*). (Lageira 2014: 71)

Lageira (2014) erkennt das Konzept der ‚bricolage‘ aber nicht nur in den Mischobjekten¹⁹, sondern auch in der Art und Weise, wie die Installation unterschiedliche Dinge zusammenbringt:

Indem er scheinbar verschiedenartige Objekte nebeneinander ausstellt, greift Attia seinerseits auf banale Bastelei (*bricolage*) zurück, um ein Spiel mit Übertragungen, Entsprechungen und Metamorphosen der Signifikate und Signifikanten zu treiben, das man auch als historisch-plastische Montage bezeichnen könnte, so als hätte man Objekte ohne offensichtlichen Bezug einfach fortlaufend nebeneinander platziert. (Lageira 2014: 72)

¹⁹ Unter Mischobjekten werden die *trench art*-Objekte, die in den Holzvitrinen ausgestellt sind, gemeint. Auf das Konzept der Mischobjekte wird weiter in Kapitel 5. eingegangen.

Dieses Kapitel klärt zuerst, wie Lévi-Strauss die ‚bricolage‘ definiert. Daraufhin wird genauer auf den Bezug zwischen der Installation, dem Konzept des Reparierens und der ‚bricolage‘ eingegangen.

Der französische Anthropologe Claude Lévi-Strauss formuliert das Konzept der ‚bricolage‘ erstmals in seinem Werk *La pensée sauvage* (1962). Fungiert das Konzept zunächst nur als Beispiel zur Beschreibung seines ‚mythischen (bzw. wilden) Denkens‘, so gilt es durch seine vielfältige Rezeption und Aneignung durch andere Theoretiker*innen und Disziplinen heute als universelles Konzept (vgl. Johnson 2012: 356).

Das ‚wilde Denken‘ ist für Lévi-Strauss eine Denkweise, die im Gegensatz zum wissenschaftlichen, modernen Denken steht (vgl. Kappert/Funcke 2008: 15). Obwohl er Ersteres auch als ‚archaisches Denken‘ beschreibt, stehen die beiden Denkart laut Lévi-Strauss nicht in einer evolutionsgeschichtlichen Abfolge. Beide werden als „zwei gleichesursprüngliche aber verschiedene Arten eines menschlichen Geistes“ (ebd.: 13) dargestellt. So bietet beispielsweise die Institution ‚Kunst‘ eine Art Reservat des wilden Denkens inmitten einer wissenschaftlich geprägten Gesellschaft:

Es gibt immer noch Zonen, in denen das wilde Denken, so wie die wilden Arten, relativ geschützt: das ist der Fall in der Kunst, der unsere Zivilisation den Status eines Naturschutzparks zubilligt. (Lévi-Strauss 1978: 253, in: Kappert/Funcke 2008: 16)

Nichtsdestotrotz ist das ‚wilde Denken‘ als Weltzugang laut Lévi-Strauss vermehrt in ‚primitiven Gesellschaften‘²⁰ zu finden. Es ist eine „nicht domestizierte, noch ganz und gar unkultivierte“ Art des Denkens“ (ebd.: 26). Es versucht auf dem kurzstmöglichen Weg zu einem allgemeinen und totalen (holistischen) Verständnis des Universums zu gelangen und nutzt dafür seine sinnliche Wahrnehmung und all die Materialien und erkenntnisbringenden Elemente, die in der nächsten Umgebung zu finden sind. Die Methode des ‚wilden Denkens‘ ist – und hier besteht auch der Zusammenhang mit der Installation – die Arbeit mit Analogien und Vergleichen (vgl. ebd.: 21).

Zur genaueren Beschreibung des ‚wilde Denken‘, formuliert Lévi-Strauss die Metapher der ‚bricolage‘: „Mythical thought is therefore a kind of intellectual ‚bricolage‘ – which explains

²⁰ ‚Primitive Kulturen‘ wie auch ‚kalte Kulturen‘ (Lévi Strauss 1962) oder ‚Naturvölker‘ sind Begriffe, welche zur Klassifizierung und Differenzierung zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten verwendet wurden. Die Begriffe situieren sich in Bezug zu den konstruierten Dualismen des 19. Und 20. Jahrhunderts und beruhen auf dem evolutionistischen und imperialistischen Paradigma, welches ‚primitive Kulturen‘ als weniger entwickelt als ‚zivilisierte Kulturen‘ darstellt: „Not surprisingly then, history was conceived as a evolutionary continuum from the primitive to the civilized; from the traditional to the modern [...]. And Europe thought of itself as the mirror of the future of all the other societies and cultures“ (Quijano 2007: 176). Aus diesen Gründen ist auch der zeitgenössische Begriff ‚Entwicklungsland‘ stark zu kritisieren.

the relation which can be perceived between the two“ (Lévi-Strauss 1962: 16-17). Unter ‚bricolage‘ (dt. Basterei) wird die Aktivität des Kombinierens und Neu-Arrangierens von vorhandenen oder gesammelten Materialien und Elementen durch den ‚bricoleur‘ (dt. Bastler) verstanden. Der ‚bricoleur‘ ist genügsam und nutzt nur das, was er in seiner Umgebung vorfindet, um eine „große Anzahl von verschiedenartigen Arbeiten auszuführen. [...] die Welt seiner Mittel ist begrenzt und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zu Hand ist, auszukommen“ (Lévi-Strauss in: Wirth 2008: 210). Der ‚bricoleur‘ ist in Abgrenzung zum ‚ingénieur‘ zu sehen: „[...] im Unterschied zum Ingenieur macht er [der bricoleur] seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden müssen“ (ebd.: 210). Der Ingenieur aber denkt rational und direkt. Analog zum ‚wilden Denken‘ und zum ‚wissenschaftlichen Denken‘, „verkörpern [Bastler und Ingenieur] daher nicht nur zwei verschiedenen Rationalitätstypen, an ihnen hängen auch unterschiedliche Welt- und Geschichtsbilder – Bilder, die im Fall des Bastlers von einer *longue durée* des menschlichen Denkens zeugen“ (Kauppert/Funcke 2008: 16). Außerdem schafft der ‚bricoleur‘ durch ständiges Weiterverwenden und Kombinieren von bereits vorhandenen Materialien – aus seinem gesammelten ‚Repertoire‘ – einen Dialog zwischen den Objekten (vgl. Kauppert/Funcke 2008: 16). In Anlehnung an Kauppert und Funcke (2008) könnte man den Prozess als ‚zyklisches Recycling‘ bezeichnen. Durch jede weitere Montage²¹ werden neue Bedeutungen und Inhalte erschlossen:

[...] in dieser unaufhörlichen Rekonstruktion sind mit Hilfe der gleichen Materialien immer vergangene Zwecke berufen sind, die Rollen von Mitteln spielen: die Signifikate werden zu Signifikanten und umgekehrt. (Lévi-Strauss in: Wirth 2008: 214)

Das Konzept des Reparierens, wie es in der Installation dargestellt wird, lässt sich konkret auf das Konzept der ‚bricolage‘ übertragen, indem die Tätigkeit des Reparierens als ‚bricolage‘-Arbeit verstanden wird: Mit den Ressourcen und Materialien, die man vor Ort zur Verfügung hat, versucht man, das Kaputte zu reparieren. So werden die Soldaten notdürftig operiert, die plastische Wiederherstellung der Gesichter ist nicht perfekt. Die ‚Reparatur‘ ist noch ersichtlich; ein Loch in einem Tuch wurde mit einem anderen Stoff, der gerade vorhanden war, geflickt; eine zerbrochene Schrifftafel wird mit Metallstreben zusammengehalten. Auch das Anfertigen der ‚trench art‘-Objekte – welche von Lageira (2014) ebenfalls als Reparatur-Arbeit gedeutet wird – kann als ‚bricolage‘ verstanden werden (vgl. Lageira 2014: 72). Die Soldaten werden zu ‚bricoleurs‘: Sie sammeln alte Artillerie-Stücke und setzten sie neu zusammen. Sie

²¹Montage ist das ‚Zusammensetzen‘, ‚Zusammenfügen‘ oder ‚Zusammenstellen‘ verschiedenartiger Bestandteile. Der Begriff wird auch im Film beim Zusammensetzen der einzelnen Filmpassagen verwendet (vgl. Duden online 2020).

schaffen somit neue Objekte aus bereits Genutzten. Das fehlende Auge einer Holzmaske wird mit einem gefundenen Knopf ausgetauscht, welcher so das Erscheinungsbild der Maske verändert. Die Signifikate und/oder Signifikanten der Dinge verändern sich jeweils. Analog zur Unterscheidung ‚wildes Denken‘ und ‚wissenschaftliches Denken‘ bzw. ‚ingénieur‘ und ‚bricoleur‘ funktioniert diese Übertragung aber nur in Hinblick auf das transformative Reparieren, welches laut Attia vor allem in traditionellen-außereuropäischen Kulturen zu finden ist (vgl. Attia 2014B: 250). Des restaurative Reparieren hingegen entspricht der Arbeit eines ‚ingénieurs‘.

4. Dichotomien

Wie im Kapitel 3. erläutert, hebt die Installation durch das Herstellen von Analogien, Kontaktpunkte zwischen dem, was als ‚westlich‘ bzw. als ‚nicht-westlich‘ bezeichnet wird, hervor. Die Bilder von weißen aber eben auch schwarzen Soldaten im Ersten Weltkrieg, die Existenz der trench art Objekte oder die vorhandenen Bücher und Prospekte verweisen auf die historische und aktuelle Verknüpfung der Welt. Nichtsdestotrotz hinterlässt die Installation nicht nur den Eindruck von kultureller Begegnung. Im Gegenteil: beim Betrachten der Installation werden fast automatisch Differenzen zwischen den unterschiedlichen kulturellen Kontexten und ihren jeweiligen Konzeptionen von ‚Repair‘ konstruiert. Man kann sich an dieser Stelle somit die Frage stellen, ob die Installation, anstatt dekolonialisierend zu arbeiten, nicht festgeschriebene Dichotomien des kolonialistischen und imperialistischen Denkens reproduziert. Viktoria Schmidt-Linsenhoff beschreibt dieses Phänomen in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Ästhetik der Differenz* (2014):

In dem Bemühen, den Konstruktcharakter von Bildern der Alterität und ihre Funktion in der Sicherung von Herrschaft nachzuweisen, wurde allerdings nicht selten das, was dekonstruiert werden sollte, in der Analyse fortgeschrieben und gelegentlich sogar mit Rückprojektionen von Vorstellungen des modernen Kolonialrassismus und Sexismus auf frühere Epochen verstärkt. (Schmidt-Linsenhoff 2014: 9)

In den folgenden Absätzen wird nun zuerst darauf eingegangen, was unter dem ‚traditionellen Dualismus‘ zu verstehen ist. Danach wird anhand von zwei beispielhaften Szenarien dargelegt, inwiefern die Installation solche Dualismen rekonstruiert. Zuletzt wird ein weiterer Vergleich zum Surrealismus und seinem Umgang mit ‚primitivistischen Elementen‘ gezogen.

4.1.Strukturelle Dualismen & Othering

Strukturelle Dualismen - Im Kontext des Imperialismus und der kolonialen Expansionen der europäischen Mächte im 19. und 20. Jahrhundert werden auf evolutionistischen Argumenten

beruhende Kategorien konstruiert, die bis heute noch im Zuge von Rassismen spürbar sind. Hier werden diese unter dem Stichwort des ‚kolonialen Rassismus‘ zusammengefasst. Dieser beruht auf einer Unterscheidung zwischen höher entwickelten („race supérieur“) und minderwertigeren „Rassen“ („race inférieur“) (vgl. Balibar 2005: 15). Die Kolonialisierung legitimiert auf moralischer Ebene somit u.a. durch die Differenz zwischen den weniger entwickelten, „primitiven“ Kolonialisierten gegenüber den „zivilisierten“ Kolonialmächten. Zur Beschreibung der Differenz wurden bzw. werden verschiedene Begriffe herangezogen: „terms such as primitive, savage, pre-Colombian, tribal, third world, undeveloped, developing, archaic, traditional, exotic, [...] non-Western and Other all take the West as norm and define the rest as inferior, different, deviant, subordinate, and subordinateable“ (Torgovnick 1990: 21). Das ‘Primitive’ entwickelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts somit als Gegenteil zu Rationalität, Technologie, Fortschritt und Zivilisation (vgl. Tythacott 2003: 49).

Frankreichs sogenannte ‚mission civilisatrice‘ (dt. Zivilisations-Mission) unterstreicht diesen kolonialen Rassismus, indem sie die ‚Zivilisierung‘ und ‚Belehrung‘ der Kolonialisierten als ein Hauptziel der französischen Kolonialpolitik darstellt: „il y a pour les races supérieures un droit, parce qu’il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures [...]“ (Jourdan 2002: 158).

Die Einteilung in zwei gegensätzlichen Kategorien, die sich als naturgegebenes ‚entweder-oder‘ gegenüberstehen, geht auf den Strukturalismus und den Überlegungen seines Begründers Ferdinand de Saussure zur Sprache zurück. Der Linguist definiert das sprachliche Zeichen nicht durch seine eigenen Merkmale, sondern durch seine Abgrenzung bzw. Differenz zu anderen Zeichen. Außerdem ist das sprachliche Zeichen nach Saussures Definition selbst durch eine binäre Beziehung zwischen dem Inhalt („signifié“/Signifikat) und der Form bzw. Realisierung („signifiant“/Signifikant) des Zeichens definiert (vgl. Schmidt-Wulffen 2016: 42). Analog zur Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat des sprachlichen Zeichens werden in Anlehnung an den Strukturalismus weitere Oppositionen zur Beschreibung der Welt geschaffen: Mann-Frau/Natur-Kultur/Schwarz-Weiß/Kind-Erwachsener/Freund-Fremder etc. (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 25-26). Diese durch die strukturalistische Denkweise konstruierten Oppositionen werden in der Literatur auch mit den Begriffen ‚Dualismus‘ (vgl. Descola 2008: 245), ‚Binarität‘ (engl. ‚binarism‘) (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 25) oder Dichotomie (vgl. Weik/Lang 2003: 48) bezeichnet.

Laut Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2003) ist die binäre Logik des Imperialismus als Weiterentwicklung des strukturalistischen Denkens zu sehen. Die unweigerliche Konsequenz

aus einer solchen dualen/binären Einteilung der Welt scheint der Aufbau einer Hierarchie zwischen den Elementen und der damit einhergehenden Dominanz eines der Elemente zu sein:

Contemporary post-structuralist and feminist theories have demonstrated the extent to which such binaries entail a violent hierarchy, in which one term of the opposition is always dominant [...], and that, in fact, the binary opposition itself exists to confirm that dominance. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 25-26)

Auch in den bereits beschriebenen Konzepten des Anthropologen Claude Lévi-Strauss ist der strukturalistische Dualismus zu spüren: die Unterscheidung zwischen ‚bricoleur‘ und ‚ingénieur‘, zwischen ‚wildem‘ und ‚wissenschaftlichem‘ Denken, zwischen ‚kalten‘ und ‚warmen‘ Kulturen trägt die koloniale Opposition zwischen ‚primitiv‘ und ‚zivilisiert‘ in sich - auch wenn Lévi-Strauss betont, dass es sich um unterschiedliche Denkweisen handle, die auch in ein und derselben Person vorzufinden sind (vgl. Kauppert/Funcke 2008: 15).

Trotz dieser Herleitung muss beachtet werden, dass die strukturalistische Denkweise in Dualismen natürlich nicht als einzige Komponente für die Entwicklung von kolonialen Rassismen gesehen werden kann. Dies relativiert Descola (2008) in seiner Rezension zu Lévi-Strauss‘ Konzepten:

Der Dualismus hat für sich genommen nichts Schlechtes und es ist natürlicher, ihn anzunehmen, als ihn in der Art der ökozentrischen Umwelt-Philosophien aus rein moralischen Gründen zu stigmatisieren oder ihm die ganze Verantwortung für alles Schlechte der Moderne anzukreiden – von der kolonialen Expansion bis zur Zerstörung der nicht-erneuerbaren Ressourcen über Verdinglichung der sexuellen Identität oder der Klassendifferenzen. Immerhin verdanken wir dem Dualismus eingedenk der Wette, dass die Natur eigene Gesetzen unterworfen ist, einen hervorragenden Stimulus für die Entwicklung der Wissenschaften. Mit dem Glauben, dass die Menschheit sich nach und nach zivilisiert, indem sie die Natur und ihre Instinkte zunehmend kontrolliert, verdanken wir ihm auch gewisse politische Vorteile, welche das Fortschrittsstreben mit sich bringen konnte. (Descola 2008: 245)

Othering - Im Zuge postkolonialer Diskurse benannte die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak den Prozess der Differenzbildung mit dem Begriff des ‚othering‘: „Othering describes the various ways in which colonial discourse produces its subject“ (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 188). Das ‚Andere‘ ist notwendig und unabdingbar zur Konstruktion des eigenen Selbst. Erst durch die Existenz des ‚Anderen‘, wird die eigene Identität konstruiert. Im kolonialen Diskurs werden die Kolonialiserten im Zuge der dominanten Machtkonstruktion der Kolonialmächte zu den ‚Anderen‘ (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 186-189):

The colonized subject is characterized as ‘other’ through discourses such as primitivism and cannibalism, as a means of establishing the binary separation of the colonizer and colonized and asserting the naturalness and primacy of the colonizing culture and world view. (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 186)

Durch die Zuschreibung von Minderwertigkeit definieren sich die Kolonialmächte als überlegen. Außerdem geht das ‚othering‘ mit einer Stereotypisierung und Generalisierung ‚der Anderen‘ einher. Diese werden zu einem kollektiven ‚they‘ zusammengefasst. Jegliches Verhalten und jegliche Ereignisse, die im Zuge von ethnografischen Erzählungen, Berichten oder medialen Visualisierungen veröffentlicht werden, manifestieren sich als grundsätzliche

Eigenschaft der ‚Anderen‘: „This abstracted ‚he‘/‚they‘ is the subject of verbs in a timeless present tense, which characterizes anything ‚he‘ is or does not as a particular historical event but as an instance of a pregiven custom or trait“ (Pratt 1985: 139).

Die kolonialen ‚Anderen‘ werden laut Spivak als subaltern definiert. Ein Ausbrechen aus dieser unterwürfigen Position – selbst durch Dekolonialisierung – ist laut Spivak nicht möglich (vgl. Diawara 2014: 22).

4.2.Dichotomien der Installation

Wir sehen alle möglichen Darstellungen des Anderen im *Repair*-Projekt: ‚les Gueules cassées‘ (die gebrochenen Kiefer) des Ersten Weltkriegs, die traumatisierten Körper, die Körper für Ausstellungen, die reparierten Körper, die fetischisierten Körper, die ästhetisierten Körper, vergegenständlichte Körper, Körper von Menschen, weiße Körper. Schwarze Körper, Körper von Afrikanern, Körper von Europäern, aus Holz geschnitzte Körper, in Kleidung eigenähte Körper, maskierte Körper, tätowierte Körper, ausgehölte Körper, hervorstehende Körper und wie Stereotype in Kisten eingeschlossene Körper. (Diawara 2014: 24)

Wie aus diesem Zitat aus einem im Ausstellungskatalog erschienenen Artikel von Manthia Diawara (2014) hervorgeht, beschäftigt sich die Installation mit verschiedenen Darstellungen des ‚Anderen‘. Wenn man davon ausgeht, dass sich das ‚Andere‘ immer in Gegenüberstellung zum ‚Selbst‘ konstruiert (vgl. Othering - Kapitel 4.1.), entwickeln sich diesem Zuge auch Dichotomien bzw. Dualismen. Die Ausstellungskataloge (vgl. Attia 2014A, B) suggerieren ebenfalls eine theoretische Auseinandersetzung mit dem ‚Anderen‘ und seiner kulturwissenschaftlichen Geschichte von Frantz Fanon, Edward Said über Gayatri Spivak bis Edouard Glissant (vgl. Diawara 2014: 22; Lageira 2014: 71-73). Wird die Beschäftigung mit dem Thema der traditionellen Dualismen und dem ‚Anderen‘ den Betrachter*innen dadurch implizit auferlegt? Obschon diese Frage im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden kann, werden in folgenden Absätzen zwei Dualismen behandelt, die beim Betrachten der Installation wahrgenommen werden können.

Okzident-Orient / occidental-extra occidental

Der Titel der Installation *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* verweist auf den Dualismus zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘. Der englische ‚occidental‘ lässt sich entweder mit dem Begriff des ‚Abendlandes‘ oder mit dem Begriff ‚Westen‘ übersetzen (vgl. dict.cc 2020). Das Begriffspaar ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ bezog sich ursprünglich auf die Angabe von Himmelsrichtungen. Der Orient beschreibt alles Östliche während der Okzident alles Westliche beschreibt. Als Martin Luther die Bibel im 16. Jahrhundert ins Deutsche übersetzt, formuliert er zum ersten Mal den Begriff des ‚Morgenlandes‘ für den von Europa aus gesehenen ‚Orient‘ bzw. Osten. Der Theologe Kaspar Hedi prägte wenig später den Gegenbegriff

‚Abendland‘ (vgl. Radlbeck-Ossmann 2019). Kulturgeschichtlich wird die Beschäftigung mit dem Gegensatzpaaren Ost-West bzw. Orient-Okzident durch Edward Said’s Buch *Orientalism* (1978) ins Zentrum gerückt. Dieser erklärte, dass es sich beim ‚Orient‘ um ein aus eurozentristischer Perspektive konstruiertes Konzept handelt: „[...] ‚Orient‘ and ‚Occident‘ are man-made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought imagery [...]” (Said 1978: 5). Der ‚Orient‘ ist somit kein reales, geographisches Territorium, sondern eine rein stereotypisierte Zuschreibung, welche auf jahrhundertlangen Überlieferungen von westlichen Gelehrten, Künstler*innen, Autor*innen oder Berichterstatte*innen beruht (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 185). Nach Said definiert sich der ‚Orient‘ außerdem durch seine Abgrenzung zum Westen: „The Orient for Said is the West’s major significant other, even though it is never quite clear where the West begins and ends” (Varisco 2007: 49). Indem der ‚Orient‘ als das zum Westen gegensätzliche ‚Andere‘ wahrgenommen wird, kommt bei Said auch das bereits erwähnte Konzept des ‚othering‘ zu tragen. Die Konstruktion des ‚Orient‘ kann laut Said als Konstruktion des ‚Anderen‘ gesehen werden:

The construction of identity – for identity, whether of Orient or Occident, France or Britain, while obviously a repository of distinct collective experiences, is finally a construction in my opinion – involves the construction of opposites and ‘others’ whose actually is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from ‘us’. Each age and society re-creates its ‘Others’. (Said 1978: 332)

Die Beziehung zwischen den beiden entstandenen Entitäten ist durch eine hierarchische Dominanzbeziehung geprägt: „The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony [...]” (Said 1987: 5).

Obwohl der Titel auf die Dichotomie Orient-Okzident verweist, findet man bei Attia anstelle des ‚Orient‘ den Begriff ‚extra-occidental‘. Der Begriff scheint eine von Attia geschöpfte Wortkomposition zu sein. Das englische ‚extra‘ kann als Anspielung auf den Begriff ‚Außer-europäisch‘ gedeutet werden, sofern man ‚extra‘ mit ‚außerhalb‘ übersetzt. Dies ist beispielsweise auch im französischen Begriff ‚extra muros‘ (dt. außerhalb der Mauern) der Fall²². Das Wort ‚extra‘ lässt sich allerdings auch mit ‚besonders‘ oder ‚außergewöhnlich‘ übersetzen. Hierbei bekommt der Titel (*The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures*) eine weitere Bedeutung: westliche und ‚besonders westliche‘ Kulturen stehen sich gegenüber.

Jedenfalls ist die sprachliche Entscheidung im Titel als Kritik am Dualismus und an dem durch Edward Said hervorgehobenen Dualismus zwischen ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ zu interpretieren.

²² Gemeint sind damit alle Pariser Vororte außerhalb des ‚boulevard périphériques‘.

Eine solche Kritik an der sprachlichen Gegenüberstellung von Orient und Okzident wurde auch von anderen Theoretiker*innen formuliert:

Said's East-West binary does not provide a critique of the Western epistemology that creates Orientalist discourse but succumbs to a repetition of its own inherent dichotomies. Neither the Orient as envisioned nor Orientalism as envenomed can adequately represent the reality that Said and his readers care about. (Varisco 2007: 49)

Außerdem scheint Attia mit dem Neologismus 'extra-occidental' auf die eurozentristische Konzeption des Dualismus Okzident-Orient selbst anzuspieren. Durch die zweimalige Nutzung des Begriffs 'occidental' wird der Fokus auf den Westen gerichtet bzw. wird eine 'westliche' Perspektive suggeriert. Dieser Gedanke verstärkt sich dadurch, dass Kader Attia selbst im westlichen Paris geboren ist und heute in Berlin lebt, von wo aus er seine Forschungsreisen plant (vgl. Scheder 2017: 72).

In der Installation selbst wird die Unterscheidung in 'westlich' und außereuropäisch durch die Präsenz sowohl außereuropäischer als auch europäischer Gegenstände und Fotos verstärkt. Die Besucher*innen der Installation werden durch den Titel bereits auf eine Differenz zwischen dem Okzident und dem 'Extra-Okzident' sensibilisiert. Im Sinne der 'self-fulfilling prophecy' versucht man beim Betrachten der ausgestellten Dinge bereits eine gedankliche Einteilung zu schaffen: Welche Dinge zeugen von okzidentaler Reparatur? Welche Dinge zeugen von außereuropäischer Reparatur? Welche Dinge zeugen unter Umständen aber auch von einer Mischung zwischen außereuropäischer und westlicher Reparatur?

Obwohl den Betrachter*innen durch das Einführen des Begriffspaares occidental/extra-occidental die Existenz zweier getrennter Welten suggeriert wird, ist dieses Konzept als nicht weniger starr und separierend als die Einteilung Orient/Okzident zu betrachten. Wie bereits angeführt, erklärt sich dies einerseits durch den Neologismus 'extra-occidental'. Andererseits enthält der Titel auch die Präpositionen *from...to*. Die Möglichkeit eines 'Zwischendrin' erscheint daher denkbar. In Kapitel 5. wird darauf genauer eingegangen.

Zivilisiert-primitiv

Das Gegensatzpaar zivilisiert-primitiv, gehört zu den einschneidendsten imperialen und kolonialen Ideologien des 19./20. Jahrhunderts (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 235). 'Primitiv' wird laut Duden (2021) generell als 'ursprünglich', 'elementar', 'nicht verfeinert' oder 'sehr einfach' definiert. Gleichzeitig hat der Begriff aber auch eine negative Konnotation indem er mit etwas 'Dürftigen', 'Armseligen' oder 'Naivem' in Verbindung gebracht wird (vgl. Duden 2021). Ebenso kann der Begriff in Abgrenzung zum 'Zivilisierten' beschrieben werden.

Das ‚Primitive‘ wird als unterste Entwicklungsstufe der Menschheit wahrgenommen, während das ‚Zivilisierte‘ als die höchste Entwicklungsstufe gilt. So definiert das französische Wörterbuch *Larousse* ‚Zivilisation‘ als „État de développement économique, social, politique, culturel auquel sont parvenues certaines sociétés et qui est considéré comme un idéal à atteindre par les autres“ (Larousse 2021).

In der Kunst ist der Begriff stark problematisch behaftet. Allgemein wird unter ‚primitiver Kunst‘ „an early human art“ verstanden (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 217). Auch hier ist eine Entwicklung vom Primitiven zum Zivilisierten impliziert: „[...] primitive art is seen as leading to a culmination and fulfilment in later sophisticated or civilized art“ (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 217). Als ‚primitiv‘ gelten im 20. Jahrhundert außereuropäische und archaische Kulturen, aber auch frühe europäische Epochen: „naive Malerei, Volkskunst sowie die Kunst von Kindern und psychisch Kranken“ (Pfisterer 2019: 357). In der europäischen Rezeption hat das ‚Primitive‘ jedoch nicht nur die negative Konnotation des ‚nicht-entwickelten‘ sondern wird auch mit dem positiven Wert des Unverfälschten, Natürlichen und Idyllischen verbunden. Diese Vorstellung geht auf Jean Jaques Rousseaus Konstruktion des ‚edlen Wilden‘ (1755) zurück: „it produces an ostensibly positive oversmification of the ‘savage’ figure, rendering it in this particular form as an idealized“ (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 236). Das ‚Primitive‘ bewegt sich daher zwischen positivem und negativem Rassismus: „[...] on the one hand, the noble savage, romantically inhabiting an unfettered cultural utopia; on the other, a barbaric primitive living in a state of unreformed savagery“ (Tythacott 2003: 49). In der Installation wird einerseits durch die vorhandenen Bücher (z.B. *Les Africains*) auf die Unterscheidung zwischen ‚primitiv‘ und ‚zivilisiert‘ Bezug genommen. Andererseits beziehen sich die groben, hölzernen Skulpturen im Gegensatz zu den fein geschliffenen Marmorskulpturen auf das, was bis ins 20. Jahrhundert als die Kunst der ‚Primitiven‘ angesehen wurde und von den damals zeitgenössischen Künstler*innen als primitivistische Kunst rezipiert und imitiert wurde (vgl. Pfisterer 2019: 257). So ist ein formaler Bezug zwischen den Holzskulpturen und den aus den kolonialen Gebieten nach Europa importierten „Negerkunstwerken“ (Leclerc 2014: 22) oder „Negerplastiken“ (Carl Einstein 1915) erkennbar (vgl. Strother 2013: 8). Carl Einstein veröffentlicht 1915 den Essay *Negerplastik*. In dem Essay wurden 119 Fotografien afrikanischer Skulpturen, die in ethnografischen Museen Europas zu finden sind, abgebildet. Er präsentiert die Skulpturen jedoch ohne jeglichen kulturellen Kontext und beschreibt die Künstler*innen hinter den Objekten als „Neger“, welcher laut ihm ein „nicht entwickelter Mensch, [...] auf der Entwicklungsstufe eines antiken Menschen“ sei (Diebitz 2012). Einstein selbst fasziniert lediglich der ästhetische Wert und „plastischen Charakter“ der

außereuropäischen Kunst gegenüber der zweidimensionalen europäischen Kunst. Diese sei laut Einstein (1915) „vom Malerischen überdeckt“ und „nur materiell kubisch“ (ebd.). Er intendiert, die afrikanischen Plastiken als „formal autonom“ wahrzunehmen (vgl. Leeb 2015: 195).

Während die Holzskulpturen also formal einen Bezug zum ‚Primitiven‘ zeigen, stellen die Marmorskulpturen inhaltlich, durch das Darstellen ritueller Körperdeformationen bei schwarzen Personen, das dar, was vormals als ‚primitiv‘ oder ‚exotisch‘ beschrieben wurde. Die Exotisierung geschieht jedoch erst durch die eurozentristische Betrachtung²³.

The major criticisms of colonial accounts of African scarification practices are, first, that they exoticize and objectify the African body and, second, that they are preoccupied with a search for physical marks which will reinforce and justify the colonial belief in the existence of rigid tribal identities. (Vaughan 2007: 390)

Im Gegensatz zu den rituellen Eingriffen werden die Entstellungen der *Gueules cassées* als Wunden einer ‚zivilisierten‘ Gesellschaft, welche durch den chirurgischen Fortschritt (vgl. Pichel 2017: 83) repariert worden sind, wahrgenommen. Zusätzlich stammen die ausgestellten Fotos und Objekte großteils direkt aus Zeiten des Kolonialismus; die Objekte und Fotos stammen aus Archiven (z.B. dem Foto-Archiv des *Musée de Val de Grace*), aus Museen, aus persönlichen Sammlungen oder von Flohmärkten. In diesem Sinne kann Kader Attia ebenfalls als ‚Archivkünstler‘ bezeichnet werden (vgl. Schankweiler 2012: 206). Die gesammelten Gegenstände nehmen „den Charakter von Zeugnissen und Indizien“ (ebd.: 206) an. Wie Fragmente aus der Vergangenheit erinnern sie uns an den Imperialismus und Kolonialismus und die damit einhergehende Denkweise in rassistischen Dualismen.

Zusammenfassend ist durch das Abbilden der ‚primitiven‘ Holzskulpturen, Masken und Fotos im Gegensatz zu den ‚zivilisierten‘ Wunden der *Gueules cassées* oder den Büchern und Prospekten einer ‚zivilisierten‘ Gesellschaft über eine ‚nicht-zivilisierte‘ Gesellschaft, eine Verbindungslinie zum Gegensatzpaar ‚primitiv‘/‚exotisch‘-zivilisiert erkennbar. Außerdem wird speziell durch den Titel das Gegensatzpaar Orient/Okzident angesprochen. Beide Gegensätze sind als traditionelle Dualismen des imperialen und kolonialen Denkens anzusehen. Indem sie in der Installation angesprochen werden, werden sie aber nicht nur blind reproduziert (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2014: 9). Im Gegenteil: Durch ihre Allgegenwärtigkeit verlangen die

²³ Exotisierung meint in diesem Zusammenhang, dass das die kulturellen Differenzen und das ‚Fremde‘ in einem generalisierenden Prozess präsentiert wurden und so einseitige Repräsentationen von anderen kulturellen Kontext gebildet wurden: „During the nineteenth century, [...] the exotic, the foreign increasingly gained [...] the connotations of a stimulating and exciting difference, something with which the domestic could be (safely) spiced“ (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 110).

Dualismen danach, bearbeitet zu werden. Die Betrachter*innen werden angeregt, sich mit der kolonialen Vergangenheit auseinanderzusetzen.

4.3. Der Dualismus im Surrealismus?

Wie bereits in Kapitel 3.3. angesprochen, sammelten die Surrealist*innen ‚primitive‘ Kunst, stellten diese gemeinsam mit ihren eigenen Werken aus und ließen sich von ihr inspirieren. Insofern lassen sie sich, gemeinsam mit anderen Avantgard*istinnen des 20. Jahrhundert, dem Primitivismus zuordnen:

[...] der Begriff des P[rimitivismus wird] heute dementsprechend als der bewusste Zugriff auf Formen, Inhalte, Materialien und Techniken der Kunst vormoderner Völker in Malerei und Skulptur durch die klassischen Avantgarden zwischen 1890 und 1940 definiert. (Pfisterer 2019: 357)

Die pejorativen Wertung des Begriffs ‚primitiv‘ schwingt auch im Primitivismus mit (vgl. Pfisterer 2019: 357). Nichtsdestotrotz sind die Surrealisten dafür bekannt „Brücken zwischen den Kulturen“ bauen zu wollen. In folgendem Kapitel wird daher auf das Paradox zwischen Surrealismus und Primitivismus eingegangen werden.

Im *First Manifesto* (1924) beschreibt André Breton den Surrealismus als „pure psychic automatism which sought to express the true functioning of the thought ... in the absence of all control by reason and outside all aesthetic or moral preoccupation“ (Breton 1972: 26). Ein Leitmotiv der Gruppe ist der Glaube an das Irrationale und Magische: „a belief in the ascendancy of the irrational, the unexpected, the marvellous over the mundane an the conscious“ (Tythacott 2003: 21). Durch künstlerische Techniken wie der Collage, der Frottage, dem Cadavre-Exquis oder dem automatischem Zeichnen, zielen die Surrealisten darauf ab, das Authentische und Unbewusste zu visualisieren (vgl. ebd.: 29-31). Im Zentrum steht das Finden von sakralen und magischen Objekten und Orten in ihrer Umgebung: „Wandering, seeking and tracing sacred space became a core Surrealist pursuit“ (ebd.: 32). Auf den Pariser Flohmärkten werden Gegenstände gesammelt, die als ‚surreale Objekte‘ funktionieren könnten. Unter anderem werden so afrikanische Artefakte gesammelt. In Verbindung mit den eigenen Werken der Künstler*innen, wird das Gesammelte surrealistisch:

Im gewünschten Selbstbild des Surrealismus in den Vordergrund gestellt, qua Analogie mit den von dessen Mitgliedern gestalteten Objekten verbunden und in einer Ausstellung kombiniert, werden diese ‚wilden Objekte‘ demnach angeeignet und in diesem Zusammenhang zu ‚surrealistischen Objekten‘. (Leclerc 2014: 32-33)

In der *International Surrealist Exhibition* 1936 in London wurden neben ‚mathematical objects‘, ‚natural objects‘, ‚interpreted objects‘ oder ‚irrational objects‘ auch ‚primitive objects‘ ausgestellt (vgl. ebd.: 40). Die ‚primitiven Objekte‘ verkörpern für die Surrealisten das

Magische, Authentische und Heilige. Ihre Faszination gegenüber den außereuropäischen Objekten und Kulturen entgegenbrachten, im Kontext ihrer Ablehnung des eurozentrischen Weltbildes von Rationalismus, Fortschritt, Modernisierung und Technik zu sehen: „They sought in primitive cultures an escape from bourgeois restrictions and the spiritual lassitude of the West, witnessed for example with the life of Gauguin in Tahiti“ (Tythacott 2003: 50). Das surrealistische ‚Primitive‘ zeichnet sich als Gegenteil zum Rationalen und Logischen ab und ist durch positiv rassistische Konnotation des Unverfälschten und Natürlichen geprägt. André Breton schreibt in diesem Zusammenhang: „[...] I believe it is indispensable that we inquire into primitive thought to rediscover the fundamental aspirations, the incontestably authentic aspirations, of mankind“ (Breton 1978: 259).

Diese Faszination für außereuropäische Kulturen kommunizieren die Surrealisten auch auf politischer Ebene: „Die Aufwertung des ‚Primitiven‘ geht einher mit einem Bündnis mit der Kommunistischen Partei Frankreichs, der einzigen politischen Gruppierung Frankreichs, die in den 1929er-Jahren eine radikale Kritik am Imperialismus formulierte“ (Leclerc 2014: 34). Die Surrealisten fordern „die sofortige Räumung der Kolonien“ (ebd.: 35), verteilen Flugblätter mit der Aufschrift „Besucht die Kolonialausstellung nicht“ (ebd.: 34) und verurteilen den Algerienkrieg (ebd.: 36).

Außerdem gelten die Surrealisten neben den Ethnografen als zweite große Stimme, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit ‚primitiver Kunst‘ auseinandersetzte. Durch das Ankaufen, Weiterkaufen und Ausstellen von außereuropäischen Objekten tragen sie außerdem zur Diffusion und Anerkennung afrikanischer Objekte in Europa bei. Der Surrealismus ist durch sein In-Bezug-Stellen mit moderner Kunst „*im Nachhinein*“ (Leclerc 2014: 38) „zu einem massgeblichen [sic] Akteur bei der Anerkennung der primitiven Kunst geworden“ (Leclerc 2014: 39). Anzumerken ist jedoch, dass die Surrealisten sich in den Ausstellungen nicht mit dem Problem der Autorenschaft auseinandersetzen. Die Frage nach der Identität der außereuropäischen Handwerker*innen und Künstler*innen gerät völlig in Vergessenheit. André Breton inszeniert sich selbst als „Sammler“ und „Urheber“ der Objekte: „Er nimmt die traditionellen Posen des Autorenporträts ein und tritt zugleich als Feticheur auf, der den Dingen erst ihre Bedeutung verleiht und sie zum Leben erweckt“ (Schmidt-Linsenhoff 2014: 321).

Das Paradox zwischen Surrealismus und Primitivismus besteht also darin, dass die Surrealist*innen auf der einen Seite gegen vorherrschende hegemoniale Verhältnisse ankämpften, das Ende von Imperialismus und Kolonialismus forderten und dabei indirekt einen

Betrag zur Anerkennung und Diffusion afrikanischer Kunst in Europa tragen. Auf der anderen Seite reproduzieren sie aber vorherrschende primitivistische und exotisierende Konzepte:

Thus we encounter a paradox here – that the Surrealists were, on the one hand, progressive and radical, on the other, fixed within the world-view of their time. Though bounded by prevailing cultural concepts – evolutionism, psychoanalysis, primitivism – they continually problematized them. [...] Yet while disavowing the discourses of evolutionism and aesthetic primitivism they constructed in their place equally problematic discourses of the fantastic, the magical and the mythical. (Tythacott 2003: 14)

In ihren Ausstellungen, Katalogen und Schriften reißen sie die Objekte aus ihrem zeitlichen, historischen und kulturellen Kontext. Außerdem stammen die von ihnen gesammelten Objekte höchstwahrscheinlichen aus unrechtmäßigen Aneignungen infolge kolonialer Raubzüge²⁴ (vgl. Kapitel 2.2.). Zuletzt idealisieren sie die außereuropäischen Kulturen und Künste und konstruieren aus ihrer eurozentristischen Perspektive heraus das ‚Primitive‘ als das Fantastische, Mythische und Magische. Das ‚Primitive‘ ist für sie „superior to european modes of thought“ (Tythacott 2003: 84). Auch wenn sie die Kategorien westlich-außereuropäisch, zivilisiert-primitiv etc. durch Vergleiche und Analogien aufweichen und dem ‚Primitiven‘ und Außereuropäischen eine positive Konnotation verliehen, sind ihre Denkstrukturen weiterhin durch ein duales Weltbild geprägt. Das Phänomen wird später auch als „inverted racism“ bezeichnet (ebd.). Viktoria Schmidt-Linsenhoff (2014) beschreibt dieses paradoxe Verhältnis zwischen Faszination und wohlgemeintem Interesse und Exotisierung als „[...] die Liebe des Exotisten zum Bild vom Anderen, die dessen Existenz außerhalb und unabhängig von diesem Bild nicht anerkennt“ (Schmidt-Linsenhoff 2014: 332).

5. ‚Mischobjekte‘ und Hybriditätskonzepte

Die Analyse des Titels und die Formulierung *from...to* in *The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures* hat bereits gezeigt, dass in der Installation nicht nur Ähnlichkeiten (Analogien) und Gegensätze (Dichotomien) zwischen zwei getrennten Welten aufgezeigt werden. Auch Gemeinsamkeiten, ein ‚Zwischendrin‘ oder sogar eine Vermischung werden möglich: „However, beyond the juxtapositions, this work seeks to present a reading of existence through ‘universalities’, more than bipolar confrontation between the Western and the extra-Western world” (Gruzinsky, in Attia 2014B: 216). Die in der Holzvitrine ausgestellten trench art Objekte, die beispielhaft ausgestellten Berber-Schmuckstücke und die italienischen und senegalesischen Skulpturen verweisen auf eine Begegnung zwischen den zuvor als separat

²⁴ Beispielsweise wurde eine Maske der Kwakwa’wako welche André Breton 1965 in Paris erworben hatte, die aber 1922 bei einer „illegalen Potlach-Versammlung“ von der Polizei konfisziert wurde. 2003 wurde die Maske von Bretons Tochter an die kanadische Gemeinde Alert Bay restituiert. Heute ist sie im dortigen Museum in der Sammlung für lokale Kultur zu sehen (vgl. Schmidt-Linsenhoff 2014: 336).

dargestellten Kulturen (,occidental‘ and ,extra-occidental cultures‘). Jacinto Lageira (2014) fasst die Objekte daher mit der Bezeichnung ,Mischobjekt‘ zusammen (vgl. Lageira 2014: 60). Das folgende Kapitel wird zuerst der Frage nach weltweiten Gemeinsamkeiten, welche als ,Universalien‘ bezeichnet werden, nachgegangen. Daraufhin werden zwei kulturwissenschaftliche Konzepte vorgestellt, welche sich mit kultureller Vermischung auseinandersetzen: Kreolisierung und Hybridisierung. Zuletzt wird das so bezeichnete ,Mischobjekt‘ der Installation definiert und anhand von Beispielen untersucht.

5.1.,Universalities‘

In der Slideshow *The Repair* (2012) ist auf einem schwarz hinterlegten Bild in weißen Buchstaben der Begriff ,universalities‘ zu lesen. Doch was ist unter ,universalities‘ zu verstehen, inwiefern situiert sich der Begriff im kulturwissenschaftlichen Diskurs und worin besteht der Bezug zwischen Installation und ,universalities‘?

Das englische ,universality‘ kann mit dem deutschen ,Universalie‘ übersetzt werden. Der Begriff der Universalien ist schwer greifbar und wurde über die Zeit hinweg durchwegs unterschiedlich definiert. Die große Frage hinter dem Begriff ist jedoch klar: Gibt es kulturelle Universalien? Gibt es das Allgemeingültige? Ashcroft, Griffiths und Tiffin (2003) verstehen unter Universalismus die Annahme, dass es nicht anfechtbare Merkmale des menschlichen Lebens und der menschliche Erfahrung gibt, die über lokale kulturelle Gegebenheiten hinaus allgemein gültig sind (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 268). Nichtsdestotrotz wird durch diese Annahme ein hegemoniales Weltbild vertreten: „Universalism offers a hegemonic view of existence by which the experiences, values and expectations of a dominant culture are held to be true for all humanity“ (ebd.: 268). Im Gegensatz zu den essentialistischen und ethnozentrischen Weltbildern des 19. Jahrhundert, entwickelt sich mit Franz Boas die Strömung des Kulturrelativismus. Dieser beruht auf der Idee, dass jede kulturelle Gruppe seine eigene Individualität und Geschichte hat. ,Kulturen‘ existieren im Kulturrelativismus separat nebeneinander; kulturelle Universalien aller Menschen haben in dieser Weltkonzeption daher keinen Platz (vgl. ebd.). Der Historiker Karl Lamprecht geht in seiner universalen Geschichtskonzeption gegen Ende des 19. Jahrhunderts hingegen davon aus, dass ein kunstgeschichtlicher Weltzusammenhang nur „anhand von Stilvergleichen“ herstellbar ist (Leeb 2015: 211-212). Er erklärt historische Zusammenhänge über stilistische Ähnlichkeiten in der Kunst. Nur durch den Stil kann Universales gefunden werden (vgl. ebd.: 214). Karl Eibl (2005) hebt hingegen hervor, dass es Universalien nur in dem Sinne von allgemeinen, überall

gültigen, Begriffen gibt. Die Bedeutung hinter den Begriffen variieren jedoch nach Ort und Zeit (vgl. Eibl 2005: 82).

Wird das Konzept der ‚universalities‘ in die Diashow angesprochen, so scheint es auf das Konzept der Reparatur anzuspieren. Attia nimmt den Willen zur Reparatur als universell menschliche Geste an (vgl. Lageira 2014: 72): „[...] the will to repair is commonality shared by occidental and extra-occidental cultures is demonstrated in the examples of the trench art exhibited in a display cabinet as part of the same installation” (Jackson 2014: 220). Für Attia ist die Reparatur durch einen instinktiven menschlichen Wunsch motiviert. Mit Reparatur werden beide Begriffskonzeptionen bei Attia zusammengefasst: die handwerkliche Reparatur sowie die Reparatur als Wiederaneignung und Wiedergutmachung (vgl. Attia 2014A: 167). Vergleichbar wäre die Universalie des Reparierens mit Pinkers Auflistung (1996) menschlicher Universalien, in welcher er das „Verzieren von produzierten Gegenständen“ als menschliche Universalie einordnet (vgl. Eibl 2015: 84). Außerdem schließt Attias Konzeption von Universalien an Karl Eibls (2015) Definition an, indem der Begriff Reparation als universelles Konzept zwar existiert, in seinen lokalen Ausprägungen jedoch semantisch variiert. Damit wird die Frage nach kulturelle Universalien relativiert: das Konzept bzw. der Begriff scheinen allgemeingültig, aber die genauen Definitionen unterscheiden sich individuell und lokal (vgl. ebd.: 85).

5.2.Kreolisierung und Hybridisierung

Im Ausstellungskatalog *The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures* (2014A) spricht Jacinto Lageira von ‚Mischobjekten‘, um die kulturelle Vermischung, welche einigen Objekten inhärent ist, zu verdeutlichen. Serge Gruzinsky (2012) hingegen nutzt zur Beschreibung der Objekte in der Installation den Begriff der ‚mestizo objects‘. Das spanische ‚mestizo‘ lässt sich mit ‚vermischt‘ übersetzen. Im kolonialen und postkolonialen Diskurs wird der Begriff vor allem zur Beschreibung von kultureller Vermischung zwischen spanischen und portugiesischen Siedlern sowie den kolonisierten Süd- und Mittelamerikaner*innen herangezogen. Wie auch der bedeutungsgleiche französische Terminus ‚métis‘ wandelte sich die Konnotation des Begriffs über die Zeit von einer vormals pejorativen, hin zu einer eher positiven Verwendung (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 152). Das Mischobjekt/mestizo object/objet métis lässt sich als nicht essentialistisch kategorisieren: „Das Mischobjekt ist das exakte Gegenteil des negativen, weil vereinfachten Identitätsdiskurses und aktualisiert vielmehr Édouard Glissants Begriff der ‚Kreolisierung‘ [...]“ (Lageira 2014: 62). Doch was ist unter ‚kultureller Vermischung‘ bzw. ‚Kreolisierung‘ zu verstehen?

Ursprünglich handelte es sich bei ‘den Kreolen’ um die „in den Kolonien Geborenen“ (Müller/Ueckmann 2013: 18). Dabei wurde einerseits die indigene Bevölkerung als auch die neu angesiedelte Bevölkerung, die in einer „chaotischen Sprachsituation“ zwischen zwei Sprachen aufwuchsen, gemeint (vgl. Müller/Ueckmann 2013: 18). Heute versteht man unter Kreolisierung „ein Konzept der kulturellen Berührung, Begegnung, Vermischung oder wechselseitigen Transformation differenter Kulturen“ (Febel 2013: 163). Édouard Glissant, welcher den Begriff aus der Anthropologie und Linguistik auf den Bereich des Kulturellen übertragen hat, manifestiert, dass sich heute die ganze Welt kreolisiert (vgl. Glissant 2005: 11). Für ihn ist die Kreolisierung eine wechselseitige Bewegung auf Augenhöhe. Sie ist mehr als nur eine (planbare) Vermischung (‘métissage’), welche man als ‚Kreuzung‘ aus der Biologie kennt: „[...] la créolisation, c’est le métissage avec un valeur ajoutée qui est l’imprévisibilité“ (Glissant 1996: 19). Die französische Politikwissenschaftlerin Françoise Vergès fügt dieser Konzeption von ‚Kreolisierung‘ hinzu, dass sie immer in einem Machtgefälle zwischen den kulturellen Kontexten zustande kommt: Kreolisierung passiert in einer „Zone der Begegnung, in der Menschen in ungleiche Lebenslagen geworfen werden“ (Vergès 2008, in: Müller/Ueckmann 2013: 10). Für Vergès (2008) ist sie eine Überlebensstrategie und gleichzeitig Widerstand gegen den totalen Verlust von Sprache und Kultur in einer „multiethnischen Gesellschaft kolonialen Ursprungs“ (Müller/Ueckmann 2013: 10-11). Auch Stuart Hall (2003) hebt den kolonialen Hintergrund und das vorhandene hegemoniale Verhältnis beim Prozess der Kreolisierung hervor: „Creolization is, as it were, forced transculturation under the circumstances peculiar to transportation, slavery and colonization“ (Hall 2003: 186, in: Müller/Ueckmann 2013: 12). Das Herausbilden von kreolischen Sprachen und einer kreolischen Identität, welche „*ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques*“ (vgl. Bernabé/Chamoiseau/Confiant 1989: 13) ist, ist im Kontext des „erzwungenen Kulturkontakts“ (Müller/Ueckmann 2013: 19) entstanden. Gesine Müller und Natascha Ueckmann (2013) bezeichnen die Kreolisierung auch als „diskursive Strategie des zivilen Ungehorsams der Kolonialiserten“ (ebd.: 23).

Neben dem kulturtheoretischen Modell der Kreolisierung, versucht auch das Konzept der ‚Hybridisierung‘ das „Zusammenleben in Frieden und Differenz programmatisch zu fassen“ (Müller/Ueckmann 2013: 7). Beide Begriffe werden umgangssprachlich synonym gebraucht. Hybridisierung beschreibt allgemein die Vermischung „von mindestens zwei zuvor getrennten Systemen“ (vgl. Mutz 2013: 100) und wird wie auch Kreolisierung als Schlüsselbegriff postkolonialer Diskurse „im Kampf gegen essentialisierte Sichtweisen auf Kultur, Nation und

Ethnie“ (Pfisterer 2019: 183) genutzt. Das Konzept gewinnt besonders mit seiner Kontextualisierung durch Homi Bhabha (1994) an Aufmerksamkeit. Als Gegenmodell zum strukturalen Dualismus entwirft dieser den sogenannten ‚dritten Raum‘, welcher durch die Begegnung verschiedener, zuvor als separat betrachteter kultureller Kontexte entsteht. Er entwickelt sich durch die „unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie bzw. Unterdrücker und Unterdrückten“ (Pfisterer 2019: 184). Ebenfalls ist Hybridisierung im Kontext von Kolonialismus zu betrachten. Robert Young (1995) hebt dies in seiner Rezeption zu Homi Bhabhas Konzept hervor:

For Bhabha, hybridity becomes the moment in which the discourse of colonial authority loses its univocal grip on meaning and finds itself open to the trace of the language of the other, enabling the critic to trace complex movements of disarming alterity in the colonial context. (Young 1995: 22)

Das Hybride ist der Widerstand gegen die koloniale Macht (vgl. ebd.: 23). Die kulturelle Differenz, von welcher strukturalistischen/dualistischen Denkart grundsätzlich ausgehen, werden durch Modelle wie Kreolisierung und Hybridisierung nicht weggedacht, sondern lediglich anders konzipiert: „Als Konsequenz steht nicht die Vorstellung von einer Menschheit (*Humanité*), sondern von verschiedenen Gruppen von Menschen (*des humanités*), die sich gegenseitig ihr Recht auf Verschiedenheit zugestehen“ (Müller/Ueckmann 2013: 21). Kulturelle Differenz bzw. kulturelle Vielfalt – wie sie oft synonym bezeichnet wird – ist im postkolonialen Diskurs nicht statisch: Sie ist ambivalent, veränderlich und offen für neue Interpretationen (vgl. Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2003: 71). Diesen Moment des Veränderlichen betont auch Robert Young (1995) in seinen Überlegungen zum ‚third space‘:

[...] hybridity once again works simultaneously in two ways: ‘organically’ hegemonizing, creating new spaces, structures, scenes, and ‘intentionally’, diasporizing, intervening as a form of subversion, translation, transformation. This doubleness is important both politically and theoretically: without the emphasis on the active, disjunctive moments and movements of homogenization and diasporization, it can easily be objected that hybridization assumes, as often the case with the nineteenth-century theorists of race, the prior existence of pure, fixed and separate antecedents. [...] Hybridization is the ‘raceless-chaos’ [...]. (Young 1995: 25)

Konzepte wie Kreolisierung und Hybridisierung vertreten jedoch keine „romantisierenden Tendenzen eines fluiden, hybriden Kultur- und Identitätsverständnisses“ (Müller/Ueckmann 2013: 21). Die Kontextualisierung von weltweiten historischen Ungleichheiten muss daher im Fokus eines kreolisierten bzw. hybridisierten Weltbilds stehen (vgl. ebd.).

5.3.Die ‚Mischobjekte‘ der Installation

Gewissermaßen als Indizien für Hybridisierungsprozesse und Kreolisierungsprozesse findet man in der Installation die so bezeichneten ‚Mischobjekte‘. Was aber wird genau darunter

verstanden? Dem Leitmotiv der Installation folgend können ‚Mischobjekte‘ durch Reparatur entstehen:

Als praktischer Eingriff anhand verschiedener Medien und mit verschiedenen Materialien stellt die [transformative] Reparatur keine Wiederherstellung, keinen Versuch dar, das Objekt identisch zu rekonstruieren, sondern vielmehr das Herstellen eines neuen Objekts, in dem sich die unterschiedlichen Geschichten und persönliche wie soziale Erfahrungen vermischen. Die von Kader Attia ausgewählten Objekte sind Mischobjekt [...]. (Lageira 2014: 60)

Alle reparierten Gegenstände der Installation sind somit generell als Mischobjekte anzusehen. Beim Reparieren werden die Gegenstände verändert: man tauscht Teile aus, fügt neue hinzu, klebt Risse oder vernäht Löcher. Durch jede Montage des Gegenstandes entstehen neue Bedeutungen und neue Inhalte. Das Reparieren versteht sich somit als ‚Geschichts-Schreibende‘-Tätigkeit. Das reparierte Ding, welches hier als Mischobjekt bezeichnet wird, fungiert als Erzählmedium:

Das Mischobjekt [verfügt] über die Fähigkeit, die Gegenwart und möglicherweise die Zukunft zu verändern [...], aber es kann auch eine retrodiktive Auswirkung haben, insofern die Vergangenheit wieder auftaucht und sich in einem neuen Licht wieder darstellt, welches die Geschichte völlig anders erhellt. (Lageira 2014: 65)

Das diachrone Merkmal des Mischobjekts lässt sich am besten anhand der trench art Objekte erkennen; die Berber-Schmuckstücke (vgl. Kapitel 2.1.) tragen Spuren zweier unterschiedlicher kultureller Kontexte in sich. Daher beschreibt Serge Gruzinsky (2012) sie als ‚mestizo objects‘: „objects of extraoccidental cultures integrating an element of occidental cultures” (Gruzinsky 2012: universes.at).

Trench art Objekte als Geschichts-Erzähler

Die Artillerie-Basteleien erzählen Geschichte vom Krieg. Durch die Transformation von Kriegsfragmenten in dekorative Objekte bekommen sie aber einen neuen Inhalt: Sie werden etwa zu Trinkgefäßen oder Bilderrahmen. Nichtsdestotrotz ist der Krieg noch immer in die Objekte eingeschrieben. Dem Signifikat ‚Artillerie‘ wurde das neue Signifikat ‚Trinkgefäß‘ hinzugefügt: „Dank unerwarteter Zusammensetzung und Wiederzusammensetzung interpretiert das Mischobjekt die Geschichte nach seinen eigenen Maßstäben und schlägt überdies eine andere Geschichte vor, die das Materielle und das Immaterielle verknüpft“ (vgl. Lageira 2014: 61). Die trench art Objekte vermischen diachrone Erzählungen und fungieren als Erinnerungs- und Geschichtsträger (vgl. Kapitel 2.2.).

Der hybride Berberschmuck

Die Schmuckstücke, welche von Berber-Völkern unter Zuhilfenahme von alten französischen Münzen angefertigt wurde, zeugen von einer Begegnung zwischen der französischen

Kolonialmacht und der lokalen Bevölkerung. Während die trench art Objekte vor allem eine Vermischung auf diachroner Ebene hervorheben, betonen die Berber-Schmuckstücke eine synchrone Begegnung. Das Beispiel des Berber-Schmuckstückes, welches die Münzen der Kolonialmacht in die eigenen Schmuckstücke einarbeitet, inkarniert die Fusion von verschiedenen kulturellen Kontexten, wie sie sowohl in Stuart Halls Definition von Kreolisierung als auch in Homi Bhabas und Robert Youngs Konzeption von Hybridisierung gegeben ist. Beide Konzepte werden als unweigerliche Folgeerscheinungen der Kolonialisierung angesehen. In diesem Sinne entwickelt sich das Mischobjekt als Konsequenz einer kreolisierten bzw. hybriden Gesellschaft und kann in dieser Arbeit daher synonym zum ‚hybriden Objekt‘ betrachtet werden.

Die Marmorskulpturen als Mischobjekte

Neben trench art Objekten und den Berberschmuckstücken verweisen auch die Marmor- und Holzskulpturen auf kulturelle Begegnung. Es bedarf hierbei keiner Reparatur, um die Skulpturen zu Mischobjekten zu machen. Durch ihre Konzeption und Entwicklung gelten sie bereits als solche. Deutlich wird dies durch die Verschränkung von Handwerkstechnik und Inhalt bei der Herstellung der Skulpturen: Die senegalesischen Handwerker*innen übersetzen die Fotos der Gueules cassées in ihre eigene Technik der Holzbildhauerei, während die italienischen Handwerker*innen Büsten von Afrikaner*innen anfertigen:

Attias Auftrag an die Bildhauer – die Senegalesen sollten Gueules cassées darstellen, die Italiener hingegen afrikanische Körperbilder – bedingte nicht nur, von einem Material in ein anderes, sehr unterschiedliches zu wechseln, sondern auch ein neues Objekt herzustellen, statt ein bereits vorhandenes zu reparieren. (Lageira 2014: 69)

Da die Marmorskulpturen europäische Bildhauereitradition mit der Darstellung afrikanischer Personen verbindet, lassen sich diese als Mischobjekte klassifizieren. Doch wie kann man die Skulpturen genau interpretieren?

Sowohl die Marmorskulpturen als auch die Holzskulpturen werden als Büsten angefertigt. Als ‚Büste‘ werden alle „plastischen Darstellungen eines Menschen in Halbfigur oder nur bis zur Schulter“ (Duden 2021) bezeichnet. Obwohl die Büste vor allem in der griechischen Antike an Bedeutung gewinnt, sind Totenmasken und Gesichts-Abgüsse schon aus dem alten Ägypten bekannt (vgl. Stewart 2003: 46; Kohl 2007: 79). Dabei wirken Büsten oftmals repräsentativ für eine verstorbene oder nicht-anwesende Person: „The vast quantity of portrait busts or heads surviving from Roman antiquity [...] is sample evidence the the face could stand as a sufficient marker of an individual’s identity“ (Stewart 2003: 47). Außerdem dienen sie dem Kult wichtiger Personen. Angefertigt werden Büsten in der Antike meist aus Bronze, Terrakotta,

Wachs, Gips oder Marmor. Letzterer gewinnt speziell in der Renaissance erneut an Bedeutung: Mit dem weißen Marmor will man die scheinbar monochrom-weiße Ästhetik antiker Skulpturen imitieren. Gilt der weiße Marmor damals als die höchste Form der Künste, so baut die Annahme doch auf einem Irrtum auf. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung sind die antiken Skulpturen nicht weiß. Erst über die Jahre hinweg werden sie durch Abblättern der Farbe und Reinigung weiß (vgl. Bierbaum/Lehmann 2019: 291).

Die einzige weiße Marmorskulptur der Installation zeigt einen jungen Soldaten. Das Weiß des Marmors lässt sich in seiner Tradition als Anspielung auf die ‚hohen Künste‘, Perfektion und Reinheit lesen: „Mehr noch als mit farbig gefasster Kunst gelingt mit der monochrom weißen Skulptur ein Moment der Distanzierung, insbesondere wenn sie sich von der Gestaltung ihrer farbigen Umgebung abhebt. So kann sie etwa gerade das Übernatürliche, Transzendente und Abstrakte vergegenwärtigen“ (ebd. 293). Der Marmor aus Carrara (Italien), aus welchem auch Attia die Büsten anfertigen ließ, ist bekannt für seine rein-weiße Farbe.

Die restlichen Marmorskulpturen der Installation sind schwarz gefärbt und zeigen Personen, welche ihr Aussehen durch rituelle Praktiken wie Skarifizierungen, Schädelbandagierung oder Hautdehnungen, verändert haben. Formal erinnern die Büsten an jene Skulpturen schwarzer Personen, welche im 18./19. Jahrhundert von europäischen Bildhauer*innen angefertigt wurden. Beispielhaft können hier die Skulpturen *Bust of a man* (1758) (vgl. Abb. 24), *Nègre du Soudan ou Nègre en costume algérien* (1856-57) (vgl. Abb. 25), oder *Mauresque Noire* (1856) (vgl. Abb. 26) genannt werden. Im Gegensatz zu neoklassizistischen Skulpturen schwarzer Personen – wie etwa die Skulptur *Lybian Sibyl* (1861) (vgl. Abb. 27) des US-amerikanischen, weißen Bildhauers William Wetmore Story – welche nach der Tradition in weiß angefertigt sind – sind die anderen vier genannten Skulpturen schwarz gefärbt (vgl. Nelson 2000: 94). Die beiden Büsten *Nègre du Soudan* und *Mauresque Noire* fertigt der französische Bildhauer Charles Cordier (1827-1905) an. Dieser gilt als Innovator der polychromen Skulptur des 19. Jahrhunderts und wird als ‚ethnographischer Künstler‘ bezeichnet. Er präsentiert seine Skulpturen in naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen und greift zur Darstellung der unterschiedlichen Hauttöne auf unterschiedlichen Materialien zurück (vgl. Larson 2005: 714): „When he lectured there on his ethnographic busts in 1862 he showed three bronzes that represented ‚the three principal types of humans: Negro or Ethiopian, Mongolian, and Caucasian““ (Cordier 1862, in: ebd.: 716). In Hinblick auf die skulpturalen Darstellung schwarzer Personen in der Kunstgeschichte kann davon ausgegangen werden, dass sich der schwarze Marmor der Büsten direkt auf einen dunkleren Hautton bezieht. Somit sind die von

Attia beauftragten schwarzen Büsten vor einem ethnografischen, rassistischen und exotisierenden Hintergrund zu lesen. Auch die formale Ähnlichkeit zwischen den Sockeln von Attias und Cordiers Skulpturen sowie die Tatsache, dass die Büsten von italienischen Bildhauer*innen im europäisch-antiken Stil angefertigt sind, bestärken diese Deutung. So ähnelt der Sockel einer schwarzen Frau in der Installation (vgl. Abb. 5), formal dem Sockel der *Mauresque Noire* oder der *Bust of a man* (vgl. Abb. 26/Abb. 24).

Fungieren die Büsten also als Erinnerungsobjekte und Mahnwachen für die exotisierende, einseitige und auf Rassentrennung basierten Darstellungen von schwarzen Personen? Sollen sie daran erinnern, welche Darstellungen von schwarzen Personen in ethnographischen, naturwissenschaftlichen oder kunsthistorischen Museen früher aber auch heute dominieren? In einem Interview aus 2013 bestätigt Kader Attia diese Interpretation: „Die Porträtplastiken, die ich aus italienischem Carraramarmor und Teakholz aus Senegal oder Kongo herstelle, fungieren als lebendige Fortschreibung dieses sozusagen ‚toten‘ Archivs“ (Attia, in Blumenstein 2013: universes.at).

Die Holzskulpturen als Mischobjekte

Die von Attia in Auftrag gegebenen Holzskulpturen wurden in Dakar (Senegal) angefertigt. Wie die Marmorskulpturen lassen sie sich durch die Kreuzung ihrer formalen Ästhetik, ihres Inhalts und ihres Anfertigungsortes, als Mischobjekte kategorisieren. Sie sind grob gehauen und wirken in ihrer formalen Ästhetik als Gegenteil zu den feingearbeiteten schwarzen und weißen Marmorskulpturen. Gegensatzpaare wie fein-grob, elegant-primitiv, realistisch-abstrakt usw. prägen die Darstellungen. Die abstrakte Ästhetik der hölzernen Büsten erinnern außerdem an das, was man aus westlicher Perspektive mit ‚afrikanischen Skulpturen‘ verbindet. Diese westliche Sichtweise auf afrikanische Objekte ist vor allem durch ethnographische ‚Mitbringsel‘ aus kolonialer und pre-kolonialer Zeit geprägt (vgl. Kapitel 2.2.). Die abstrahierten geometrische Formen der Objekte – welche u.a. von Surrealist*innen und Kubist*innen rezipiert werden – entwickeln sich zum generalisierten Erkennungsmerkmal ‚afrikanischer Kunst‘. Da die Holzbüsten anhand der Fotografien der Gueules cassées entstanden sind, handelt es sich außerdem um ‚mediale Übersetzungen‘, welche von Kerstin Schankweiler (2012) folgendermaßen beschrieben werden: „Mittels dieser Technik der medialen Übersetzung entstehen hybride Gemälde und Skulpturen, die die BetrachterInnen irritieren und herausfordern [...]“ (Schankweiler 2012: 87). Die Irritationen werden in diesem Fall jedoch laut Lageira (2014) abgeschwächt, da die Körpermodifikationen und ‚Entstellungen‘ der verwundeten Soldaten bereits als stereotypisches Erscheinungsbild

‚afrikanischer Skulpturen‘ wahrgenommen werden können. Die Betrachter*innen scheinen auf ästhetischer Ebene durch die Kreuzung von ‚afrikanischem Handwerk‘ und ‚scheinbar europäischer Geschichte‘ (die *Gueules cassées*) nicht ‚irritiert‘:

Es mag heute sonderbar anmuten, senegalesische Kunsthandwerker Skulpturen anfertigen zu lassen, die Gesichtern von *Gueules cassées* nachempfunden sind [...] – als sei es selbstverständlich, dass die „Negerplastik“, wie Carl Einstein sie nannte, in unmittelbaren Bezug zu den Verunstaltungen, Narben und Schnittwunden dieser Soldaten steht. (Lageira 2014: 69)

Zusätzlich werden die Entstellungen der *Gueules cassées* mit rituellen Körpermodifikationen verglichen (vgl. Kapitel 3.2.). Formale Ähnlichkeiten werden suggeriert und verweisen auf Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen kulturellen Kontexten.

Conclusio

Die gesammelten Objekte und Fotos in *The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures* (2012) hinterfragen die von Rassismus geprägten Beziehungen zwischen ‚westlichen‘ Kolonialmächten und den kolonialisierten ‚Anderen‘. Geleitet durch die Forschungsfrage dieser Bachelorarbeit – inwiefern die Installation mit Gegensätzen ebenso wie mit Ähnlichkeiten arbeitet – entstand in Anlehnung an Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Fallstudien-Sammelband *Ästhetik der Differenz* (2014), eine weitere, mir sehr bedeutend erscheinende Frage: Thematisiert Kader Attias Installation den Kolonialismus und seine Konsequenzen, ohne dabei essentialistische Zuschreibungen über den afrikanischen Kontinent zu reproduzieren?

Kolonialrassistische Stereotype beruhen unter anderem auf historisch gewachsenen Gegensätzen zwischen ‚westlichen‘ und ‚nicht-westlichen‘ Ländern. Beispielhaft können die Gegensatzpaare zivilisiert-primitiv/edel-harsch/industrialisiert-unterentwickelt/mythisch-rational/uvvm., welche durch ‚Othering‘ (nach Gayatri Spivak) entstanden sind, genannt werden. Um solchen Dualismen zu entkommen, scheint Kader Attia Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten zwischen den unterschiedlichen kulturellen Kontexten hervorheben zu wollen. Einerseits untersucht er so eine weltweit gleiche Tätigkeit aller Menschen: das Reparieren. Das Konzept der Reparatur, welches er mit ‚The Repair‘ betitelt, fasst die einzelnen Fragmente der Installation zusammen. Die verwundeten Soldaten werden chirurgisch verarztet und die kaputten Schüsseln werden zusammengeflickt. Aber auch der Kolonialismus und seine Konsequenzen verlangen nach Reparatur, im Sinne von Restitution und Reparationszahlungen. Der stetige Wille des Reparierens stellt somit für Kader Attia ein universell-menschliches Phänomen dar. Andererseits werden durch die Gegenüberstellung von kaputten und reparierten Objekten, invaliden Soldaten und Körpermodifikationen europäischer und afrikanischer Tradition, Analogien konstruiert. Dieses Spiel mit Analogien suggeriert Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen kulturellen Kontexten. Eigentlich *unähnliche* Dinge, wie etwa eine afrikanische Maske und das Foto eines invaliden Soldaten, scheinen plötzlich miteinander verbunden. Ein Vergleich wurde an dieser Stelle zum Surrealismus gezogen, welcher das Analogien-Prinzip ebenfalls nutzten, um Brücken zwischen der eigenen ‚zu sehr industrialisierten‘ Gesellschaft und den ‚authentischen‘ außereuropäischen Kulturen zu schlagen. Gefangen im Denken der damaligen Zeit, ist die surrealistische Beschäftigung mit außereuropäischer Kunst jedoch von (positivem) Rassismus geprägt: Anstatt ‚wild‘ und ‚unzivilisiert‘ erscheint das ‚Primitive‘ für sie ‚magisch‘ und ‚unbefleckt‘.

Allerdings scheinen insbesondere durch die Gegenüberstellung von Ähnlichkeiten, jene eingangs beschriebenen Dichotomien zwischen ‚westlichen‘ und ‚nicht-westlichen‘ Kulturen sichtbar gemacht zu werden. So beleuchtet der Titel der Installation den historisch gewachsenen Dualismus zwischen Orient und Okzidents. Das Gegensatzpaar zivilisiert-primitiv, welches zu den einschneidendsten Zuschreibungen des imperialistischen Weltbild zählt, wird durch das Ausstellungskonzept à la Wunderkammer thematisiert. Deutlich wird diese Gegensätzlichkeit auch durch die Gegenüberstellung der feinen, italienischen Marmorskulpturen, welche Afrikaner*innen darstellen, mit den groben, im Senegal angefertigten Holzskulpturen der Gueules cassées. Außerdem gibt es laut Kader Attia zwei fundamental unterschiedliche Arten der Reparatur: ‚Westliche‘ Reparatur impliziert für ihn den Versuch, die als ideal wahrgenommene Ausgangssituation wiederherzustellen. Die Reparatur in ‚nicht-westlichen‘ oder ‚traditionellen‘ Gemeinschaften hingegen, wird als individueller, kreativer Akt, der dekoriert, verbessert und dem Objekt eine weitere Bedeutung verleiht, verstanden.

Im Zuge der Werk-Analyse stellte sich heraus, dass die Einteilung in Analogien und Dichotomien zur Beschreibung der Installation nicht ausreichend ist. Die Vermischung kultureller Kontexte erweist sich als drittes Moment der Installation. Jacinto Lageira (2014) wählt die Bezeichnung des ‚Mischobjekts‘, um jene Objekte zu beschreiben, die auf eine Begegnung zwischen den Kolonialmächten und den Kolonialiserten hinweisen. Die trench art Objekte des Ersten Weltkriegs, die Berberschmuckstücke und die in Auftrag gegebenen Holz- und Marmorbüsten konnten im Zuge dieser Arbeit als solche klassifiziert werden. Kulturtheoretisch wird die Vermischungen durch den Prozess der Kreolisierung bzw. der Hybridisierung beschrieben. Wichtig ist, dass keines der beiden Modelle von der Gleichheit aller Menschen als Folge einer globalisierten Welt ausgeht. Sie beschreiben vielmehr die Existenz von „verschiedenen Gruppen von Menschen [...], die sich gegenseitig ihr Recht auf Verschiedenheit zugestehen“ (Müller/Ueckmann 2013: 21).

An dieser Stelle lässt sich somit die Frage nach der Fortschreibung kolonialrassistischer Zuschreibungen beantworten. Durch das Thematisieren traditioneller Dualismen scheint Kader Attia die Gegensätze zu hinterfragen, anstatt sie fortzuschreiben. Er verweist auf Ähnlichkeiten, die bei genauerer Untersuchung jedoch nur formale oder inhaltliche Analogien, also *unähnliche* Ähnlichkeiten darstellen. Ebenso beschreibt Kader Attia Reparatur zwar als universell-menschliche Tätigkeit, verweist aber im gleichen Moment darauf, dass ‚Reparatur‘ je nach kulturellem Kontext und historischer Verortung anders definiert wird. Folglich nutzt Kader

Attia Gegensätze und Ähnlichkeiten, um auf den Konstruktcharakter von Andersartigkeit zu verweisen. Durch Analogiebildung und Hybridisierung überwindet er historischen Dichotomien. Anstatt eine scheinbare Gleichheit aller Menschen zu proklamieren, wird kulturelle Differenz hervorgehoben.

Im Anschluss an diese Arbeit wäre ein Vergleich mit der, auf der Documenta 11 präsentierten Arbeit *L'explorateur et les explorateurs* (2002) des beninischen Künstlers Georges Adéagbo, von Interesse. Dieser gilt ebenso wie Kader Attia als Sammler und Neuarrangeur von Dingen, arbeitet mithilfe des Analogieverfahrens und strebt eine Auflösung kolonialer Hierarchien zwischen Afrika und Europa an.

Bibliografie

Attia, Kader (2014A): *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*. Berlin: The Green Box.

Attia, Kader (2014B): *The Repair*. Blackjack Editions. Belgien: Cassochrome.

Attia, Kader (2019): *The Museum of Emotion*. London: Hayward Gallery Publishing.

Attia, Kader (o.J.): *Biography Kader Attia*. <https://www.kaderattia.de/biography/> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Attia, Kader (2018): *The Field of Emotion*. <http://kaderattia.de/home/#fieldofemotion> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Attia, Kader (o.J.): *Informations La Colonie*. <https://www.lacolonie.paris/informations/> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Attia, Kader (o.J.): *Works Kader Attia*. <http://kaderattia.de/works/> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Amado, Miguel (2013): Interview. Kader Attia talks about ‚Repair. In Five Acts‘. <https://www.artforum.com/interviews/kader-attia-talks-about-repair-in-five-acts-42670> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (2013): *Postcolonial Studies. The Key Concepts*. Third edition. Oxford: Routledge.

Balibar, Étienne (2005): *La construction du racisme*, in: *Presses Universitaires de France* 38, S. 11-28. <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2005-2-page-11.html> [letzter Zugriff am 07.03.2021].

Bettelheim, Bruno (1975): *Die symbolischen Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes*. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976): *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag. München: Kindler.

Bernabé, Jean/Chamoiseau, Patrick/Confiant, Raphaël (1989): *Éloge de la Créolité*, Paris: Gallimard.

Bierbaum, Kirsten Lee/Lehmann, Claudia (2019): Themenschwerpunkt. Plain White? Zur monochromen frühneuzeitlichen Skulptur und Stuckplastik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82/3. doi: 10.1515/ZKG-2019-3001 [letzter Zugriff am 07.02.2021].

Billeter, Erika (1997): *Skulptur im Licht der Fotografie*. Ausstellungskatalog Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. Bern: Benteli Verlag.

Blanchard, Pascal/Lemaire, Sandrine (2002): *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871 – 1931*. Paris: Editions Autrement.

Blumenstein, Ellen (2013): *Kader Attia: REPARATUR. 5 AKTE*. Seine erste institutionelle Ausstellung in Deutschland. KW Berlin, 26. Mai - 25. Aug. 2013. Interview der Kuratorin mit

dem Künstler; Fototour. <https://universes.art/de/nafas/articles/2013/kader-attia-kw> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Collet, Dominik (2012): Kunst- und Wunderkammern, in: den Boer, Pim/Duchhardt, Heinz/Kreis, Georg/Schmale, Wolfgang (Hrsg.): Europäische Erinnerungsort 3. Europa und die Welt. München: Oldenburg Verlag, S. 157-164.

Descola, Philippe (2008): Die zwei Naturen bei Lévi-Strauss, in: Wirkungen des wilden Denkens (1892). Sinzheim: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

Detroit Institute of Arts (o.J.): Charles Cordier. Mauresque Noire. <https://www.dia.org/art/collection/object/mauresque-noire-black-moorish-woman-101572> [letzter Zugriff am 06.04.2021].

Diawara, Manthia (2014): Kader Attia Eine Poetik der Wiederaneignung, in: Kader Attia. The Repair from Occident to Extra Occidental Cultures. Berlin: The Green Box.

Diawara, Mathia (2016): Das Andere und ich, in: Scherer, Bernd (Hrsg.): 100 Jahre Gegenwart Journal. Re-Narrating History. <https://journal.hkw.de/das-andere-und-ich/> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Diebitz, Stefan (2012): Rezension. Carl Einstein: Negerplastik. hrsg. v. Friederike Schmidt-Möbus, Reclam 2012, in: Portal Kunstgeschichte. https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/carl_einstein__negoplastik__hrs-5225.html [letzter Zugriff am 07.02.2021].

Duden Online (o.J.): „authentisch“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/authentisch> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Duden Online (o.J.): „Büste“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bueste> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Duden Online (o.J.): „Montage“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Montage> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Duden Online (o.J.): „primitiv“. <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/primitiv> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Duden Online (o.J.): „Reparation“. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Reparation> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Eibl, Karl (2005): Gibt es kulturelle Universalien?, in: KulturPoetik 5/1, S. 81-85. <https://www.jstor.org/stable/40602902> [letzter Zugriff am 07.03.2021].

Elias, Chad (2018): Reason's Oxymorons. <http://kaderattia.de/reasons-oxymorons-by-chad-elias-in-kader-attia-the-hood-museum-of-art-dartmouth-2018/> [letzter Zugriff am 11.12.2020].

Fisher, Michelle Millar (2013): Documenta 13, in: SECAC Review 16/3, S. 274-378. https://www.academia.edu/13033120/_DOCUMENTA_13_Kassel_Germany_Exhibition_Review_SECAC_Review_XLIV_December_2013 [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Funk, Gerald/Mattenklott, Gert/Pauen, Michael (2000): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Gauthier, Léa (2014): Foreword, in: Attia, Kader (Hrsg.): The Repair. Blackjack Editions. Belgien: Cassochrome. S. 5-8.

Garve, Roland/Garve, Miriam/Türp, Jens/Fonil, Julius/Meyer, Christina (2017): Scarification in sub-Saharan Africa: social skin, remedy and medical import, in: Tropical Medicine and International Health, 22(6), S. 708-715. doi:10.1111/tmi.12878 [letzter Zugriff am 12.02.2021].

Glissant, Edouard (1996): Introduction à une poétique du divers. Paris: Gallimard.

Gruzinsky, Serge (2012): Kader Attia. The Repair. Essay about his installation. The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures. <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/kader-attia-documenta> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Gruzinsky, Serge (2014): From Holy Land To Open Your Eyes, in: Attia, Kader (Hrsg.): The Repair. Blackjack Editions. Belgien: Cassochrome. S. 215-217.

Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität Ausgewählte Schriften 2. Hamburg: Argument Verlag.

History Daily (2016.): The Elongated Heads of the Mangbetu People. <https://historydaily.org/mangbetu-people> [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Hotz, Gerhard/Meyer, Liselotte (2011): Künstliche Schädeldeformierungen. Ein uraltes und weltweites Phänomen, in: Bulletin der Schweizerischen Gesellschaft für Anthropologie (17)1-2, S. 87-96.

Ingendahl, Gesa/Keller-Drescher, Lioba (2010): Historische Ethnografie. Das Beispiel Archiv*, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 106(2), S. 241-263. <http://doi.org/10.5169/seals-131278> [letzter Zugriff am 14.02.2021].

Jackson, Amanda Crawley (2014): From Metaxu to the Parallax, in: Attia, Kader (Hrsg.): RepaiR. Editions Blackjack. Belgien: Les Presses du Réel, 218-221.

Jordan, Jean Paul (2002): Documents d'histoire contemporaine. Le XIX^e siècle. Volume 2, Bordeaux: Presses Universitaires.

Kauppert, Michael/Funcke Dorett (2008): Zwischen Bild und Begriff. Wildes Denken nach Lévi-Strauss, in: Wirkungen des wilden Denkens. Sinzheim: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1892.

Koller, Christian (2015): Deutsche Wahrnehmungen feindlicher Kolonialtruppen im Ersten Weltkrieg, in: Südasiens-Chronik (5), S. 42-62. <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/9144/31.pdf?sequence=1> [letzter Zugriff am 15.02.2021].

Kohl, Jeanette (2007): Gesichter Machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, S. 77-99. <https://www.jstor.org/stable/40027373> [letzter Zugriff am 07.03.2021].

Kravagna, Christian (2002): Das dichte Jahrzehnt. Positionsverschiebung afrikanischer Kunst 1989-2002, in: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hrsg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft. Band 4. Schwerpunkt Postkolonialismus. S. 99-112.

Kroker, Mirjam (2013): Weltwärtige Künstler_Wege. Künstler im Kontext der Diskurse über zeitgenössische Kunst aus Afrika, afrikanischer Diaspora und Globalisierung visueller Kunst. Wien: Lit Verlag.

Lageira, Jacinto (2014): Reparieren, Widerstand leisten, in: Kader Attia. The Repair from Occident to Extra Occidental Cultures. Berlin: The Green Box.

LaTosky, Shauna (2014): Reflections on the lip-plates of Mursi women as a source of stigma and selfesteem, in: Strecker, Ivo/Lydall, Jean (Hrsg.): The perils of face: essays on cultural contact, respect and self-esteem in southern Ethiopia. Münster: Lit Verlag. <https://www.mursi.org/introducing-the-mursi/pdf/latosky.pdf/view/> [letzter Zugriff am 12.02.2021].

Larousse en ligne (o.J.): „civilisation“. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/civilisation> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Larson, Barbara (2005): Review: The Artist as Ethnographer. Charles Cordier and Race in Mid-Nineteenth-Century France, in: The Art Bulletin 87/4, S. 714-722. https://www.jstor.org/stable/25067210?seq=1#metadata_info_tab_contents [letzter Zugriff am 07.03.2021].

Leeb, Susanne (2015): Die Kunst der Anderen. ‚Weltkunst‘ und die anthropologische Konfiguration der Moderne.

Musée d’Orsay (o.J.): Charles-Henri-Joseph Cordier (1857): Nègre du Soudan ou Nègre en Costume Algérie. https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=001856&cHash=0fe40749be [letzter Zugriff am 06.04.2021].

Mutz, Katrin (2013): Kreolisierung und Hybridisierung, in: Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha (Hrsg.): Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept. Bielefeld: transcript Verlag.

Mallet, Joell (2014): Interview mit Bernard Mole, in: Attia, Kader (Hrsg.): RepaiR Editions Blackjack. Belgien: Les Presses du Réel, 222-227.

Mangin, Charles (1910): La Force noire. Paris: Hachette. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75022x/f1.item> [letzter Zugriff am 15.02.2021].

Mercer, Kobena (2015): After-Flow. Kader Attia’s Postcolonial Topologies. <http://kaderattia.de/after-flow-kader-attias-postcolonial-topologies/> [letzter Zugriff am 03.04.2021].

Montagnon, Pierre (2010): Dictionnaire de la colonisation française. Paris: Pygmalion/Flammarion.

Müller, Christian Th. (2018): *Jenseits der Materialschlacht. Der Erste Weltkrieg als Bewegungskrieg*. Paderborn: Verlag Schöningh.

Müller, Gesine/Ueckmann, Natascha (2013): *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript Verlag.

Michels, Stefanie (2009): *Schwarze deutsche Kolonialsoldaten. Mehrdeutige Repräsentationsräume und früher Kosmopolitismus in Afrika*. Bielefeld: transcript Verlag.

Ndaye, Pap (2008): *Les soldats noirs de la République*, in: *L'Histoire* (337). <https://www.lhistoire.fr/les-soldats-noirs-de-la-r%C3%A9publique> [letzter Zugriff am 15.02.2021].

Nelons, Charmaine (2000): *White Marble, Black Bodies and the Fear of the Invisible Negro. Signifying Blackness in Mid-Nineteenth-Century Neoclassical Sculpture*, in: *RACAR. Revue d'art Canadienne* 27/1.2, S. 97-1010. doi: 10.7202/1069725 [letzter Zugriff am 07.02.2021].

Pfisterer, Ulrich (2019): *Hybridität*, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 183-185.

Pichels, Beatriz (2017): *Les Gueules Cassées. Photography and the Making of Disfigurement*, in: *Journal of War & Culture Studies* (10)1, S. 82-99. doi: 10.1080/17526272.2016.1257263 [letzter Zugriff am 15.02.2021].

Pratt, M. L. (1985): *Scratches on the Face of the Country; or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen*, in: *Critical Inquiry* 12(1), S. 138–62, <https://www.jstor.org/stable/1343465> [letzter Zugriff am 07.02.2021].

Radlbeck-Ossmann, Regina (2019): *„Christliches Abendland“*. Politischer Kampfbegriff oder Muster für ein Miteinander der voneinander Verschiedenen?, in: *Academia Scientiarum et Artium Europea*. <https://www.euro-acad.eu/library?id=18> [letzter Zugriff am 28.02.2021].

Rudolph, Andre (2006): *Figuren der Ähnlichkeit. Johann Georg Hamanns Analogiedenken im Kontext des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: May Niemeyer Verlag.

Saunders, Nicholas (2000): *Bodies of metal, shells of memory. 'Trench Art' and the Great War Re-cycled*, in: *Journal of Material Culture*, 5(1), S. 43-67. doi:10.1177/135918350000500103 [letzter Zugriff am 15.02.2021].

Sarr, Felwine/Bénédicte, Savoy (2018): *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Paris: Ministère de la Culture.

Schankweiler, Kerstin (2012): *Die Mobilisierung der Dinge. Ortspezifisch und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*. Bielefeld: transcript Verlag.

Scheder, Beater (2017): *Kader Attia. Die Narben der Geschichte zeigen*, in: *SPEX Magazin für Popkultur* 376, S. 72-77.

Schildkrout, Enid (2008): *Les Parisiens d'Afrique ; Mangbetu Women as Works of Art*, in: Thompson Barbara (Hrsg.): *Black Womanhood Images. Icons and Ideologies of the African Body*, S. 71-93.

Schmidt-Linsenhoff (2014): Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektive vom 16. Bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg: Jonas Verlag.

Schormann, Sabine (o.J.): dOCUMENTA (13). https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13# [letzter Zugriff am 05.04.2021].

Stewart, Peter (2003): *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford: OUP Oxford.

Strother, Zoe S. (2013): Looking for Africa in Carl Einstein's Negerplastik, in: *Afrikan Arts* 46/4, S. 8-21. doi: 10.1162/AFAR_a_00104 [letzter Zugriff am 07.03.2021].

The Met New York (o.J.): William Wetmore Story: The Lybian Sibyl. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12650> [letzter Zugriff am 06.04.2021].

Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (1991): Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Band III. Frankfurt: Suhrkamp.

Torgovnick, Marianna (1990): *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: Chicago University Press.

Varisco, Daniel Martin (2011): *Reading Orientalism. Said and the Unsaid*. Seattle: Publications on the Near East.

Werner, Gabriele (1997): Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus, in: Friedrich, Annegret/ Haehnel, Birgit/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Threuter, Christina (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*. Marburg: Jonas Verlag.

Wuketits, Franz (1999): Analogie - eine Erkenntnis- und Wissensquelle, in: *Lexikon der Biologie*, S. 170. <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/analogie-eine-erkenntnis-und-wissensquelle/3257> [letzter Zugriff am 17.02.2021].

Quijano, Aníbal (2007): Coloniality and Modernity/Rationality, in: *Cultural Studies* 21/2-3, S. 168-178. doi: 10.1080/09502380601164353 [letzter Zugriff am 26.02.2021].

Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (o.J.): Francis Harwood: *Bust of a Man* (1785). <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:54430> [letzter Zugriff am 06.04.2021].

Young, Robert J.C. (1995): *Colonial Desire. Hybridity in: Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1: Attia 2014A: 23

Abbildung 2: Attia 2014A: 51

Abbildung 3: Attia 2014A: 75

Abbildung 4: Attia o.J.: kaderattia.de/works

Abbildung 5: Attia 2019: 80

Abbildung 6: Attia 2019: 83

Abbildung 7: Attia 2014B: 210

Abbildung 8: Attia 2019: 81

Abbildung 9: Attia o.J.: kaderattia.de/works

Abbildung 10: Attia 2014A: 84

Abbildung 11: Attia 2014A: 133

Abbildung 12: Attia 2014A: 156

Abbildung 13: Attia 2014A: 143

Abbildung 14: Attia 2014A: 157

Abbildung 15: Attia 2014A: 149

Abbildung 16: Attia 2014A: 151

Abbildung 17: Attia 2014A: 126

Abbildung 18: Attia 2014A: 104

Abbildung 19: Attia 2014A: 105

Abbildung 20: Attia 2014A: 112

Abbildung 21: Attia 2014A: 113

Abbildung 22: Attia 2014B: 210-211

Abbildung 23: Billeter 1997: 333

Abbildung 24: Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection: B2006.14.11

Abbildung 25: Musée d'Orsay Paris: RF 2997, LUX 27

Abbildung 26: Detroit Institute of Arts: 2012.14

Abbildung 27: The Met New York: 1979.266

Bildanhang



Abb. 1: Kader Attia, Holzvitrine aus „The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 2: Kader Attia, Trench Art Kruzifix aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 3: Kader Attia, Traditionelle Berber Schmuckstücke aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 4: Kader Attia, Metallregale aus „The Repair from Occidental to Extra-Occidental Cultures, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 5: Kader Attia, Einblick in eines der Metallregale, aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 6: Kader Attia, Einblick in die Metallregale: weiße Marmorbüste eines Soldaten, aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 7: Kader Attia, Einblick in die Metallregale: schwarze Büste eines jungen Manns, aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures“, 2012, dOCUMENTA (13)

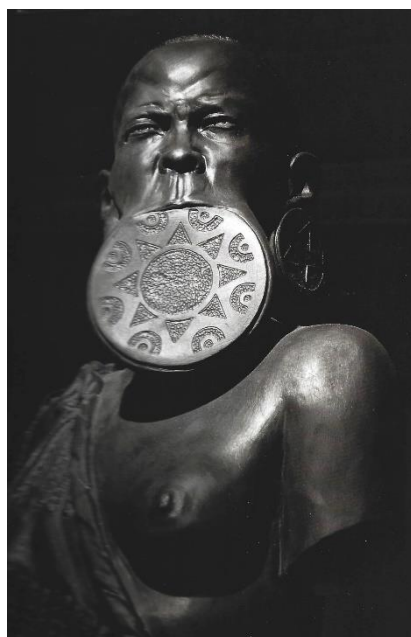


Abb. 8: Kader Attia, Einblick in die Metallregale: Büste einer Frau mit Lippenteller, aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 9: Kader Attia, Diaprojektionen, aus „The Repair from Occidental to Extra Occidental Cultures, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 10: Kader Attia, Kalebasse, viertes Bild links der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 11: Kader Attia, invalider Kolonialsoldat, 55. Bild rechts der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 12: Kader Attia, *Déformation Toulousaine*, 77. Bild links der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)

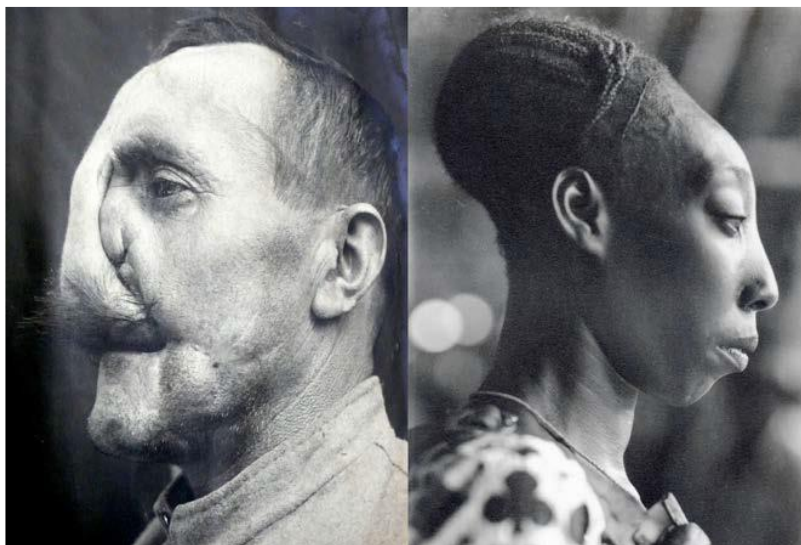


Abb. 13: Kader Attia, *Schädeldeformierung einer Mangbetu Frau*, 66. Bild rechts der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 14: Kader Attia, *Schädeldeformierung einer Mangbetu Frau mit Kind*, 77. Bild rechts der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 15: Kader Attia, *Skarifizierungen*, 71. Bild rechts der Diaprojektion „*The Repair*“, 2012, dOCUMENTA (13)

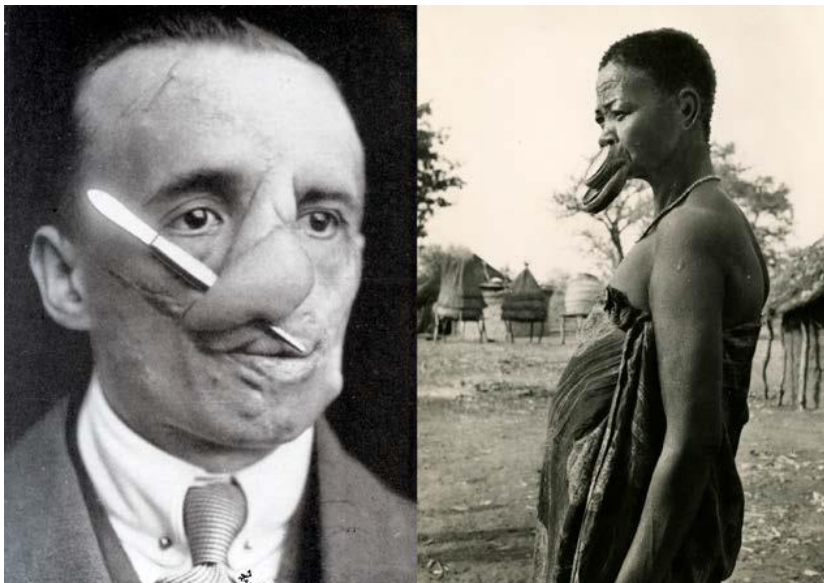


Abb. 16: Kader Attia, *Frau mit Lippenteller II*, 72. Bild rechts der Diaprojektion „*The Repair*“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 17: Kader Attia, *Schriftbild: Myth of the perfect*, 51. Bild links der Diaprojektion „*The Repair*“, 2012, dOCUMENTA (13)

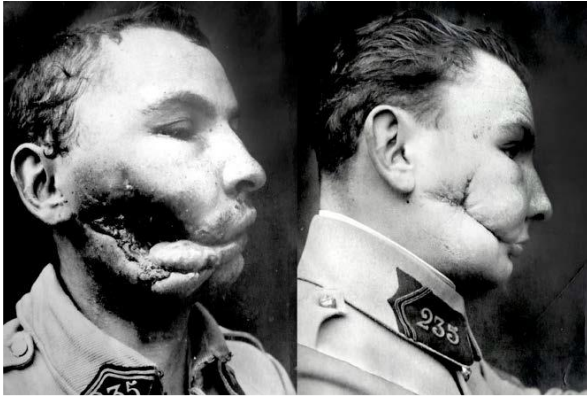


Abb. 18: Kader Attia, Foto eines invaliden Soldaten, 29. Bild links der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 19: Kader Attia, Kaputter Holzkopf, 29. Bild rechts der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 20: Kader Attia, Medizinische Naht im Gesicht eines invaliden Soldaten, 34. Bild links der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 21: Kader Attia, Naht einer Kalebasse, 34. Bild rechts der Diaprojektion „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)

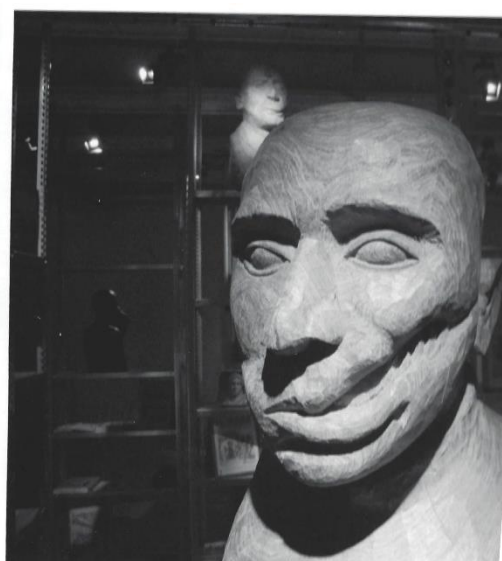


Abb. 22: Kader Attia, Gegenüberstellung zweier Skulpturen im Katalog "Repair" (Attia 2014B: 210-211), aus „The Repair“, 2012, dOCUMENTA (13)



Abb. 23: Man Ray, „Noire et Blanche“, 1926



Abb. 24: Francis Harwood, „Bust of a Man“, ca. 1785, Paul Mellon Collection

Abb. 25: Charles-Henri-Joseph Cordier, "Nègre du Soudan ou Nègre en costume algérien", 1857, Musée d'Orsay

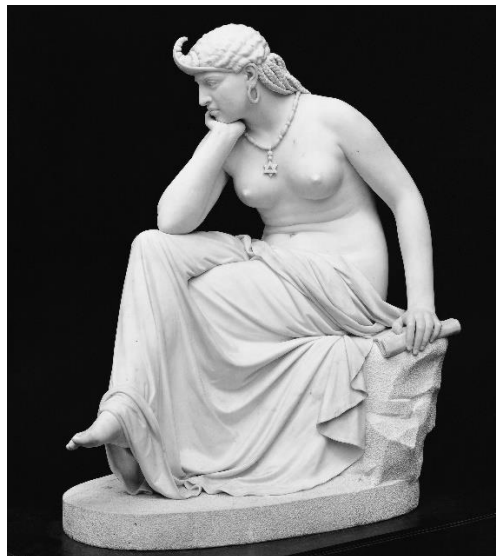


Abb. 26: Charles Cordier, "Mauresque Noire", 1856, Detroit Institute of Arts

Abb. 27: William Wetmore Story, "The Libyan Sibyl", 1860-61, Met Museum New York