

Universität zu Köln
Humanwissenschaftliche Fakultät
Institut für Kunst & Kunsttheorie
Erstprüferin: Jun.-Prof. Dr. Konstanze Schütze
Zweitprüferin: PD. Dr. Martina Lecker

Bachelorarbeit

Where appreciation meets appropriation.
Eine Untersuchung ästhetischer Praxen im Spannungsfeld
kultureller Aneignung und technischer Bedingungen.

Vorgelegt von:
Jana Wodicka
BA Intermedia

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Ästhetik – Ein Begriff zwischen geschichtsbedingter Verwerfung und zunehmender Aktualität	5
2.1	Eine Annäherung an den Ästhetikbegriff ausgehend von Baumgartens „Aesthetica“	5
2.2	Eine ideologiekritische Betrachtung des Ästhetikbegriffs	7
2.3	Die Spätmoderne im „aesthetic rush“? – Ästhetische Praxen im Kontext der gesellschaftlichen Ästhetisierung.....	10
2.3.1	Die gesellschaftliche Ästhetisierung und das Kreativitätsdispositiv nach Andreas Reckwitz.....	10
2.3.2	Ästhetische Praxen	15
3	Kultur(en), Macht, Aneignung: Zwischen Re-Essentialisierung und einer Perspektive antirassistischer Kritik	19
3.1	Konzeptionen von Kultur	19
3.1.1	Das Kugelmodell der Kultur nach Herder	19
3.1.2	Der Multi- und Interkulturalismus.....	21
3.1.3	Hybridkultur nach Bhabha.....	22
3.2	Das Konzept der kulturellen Aneignung und seine Crux	27
3.3	Der „power-based approach“.....	30
3.4	Misrecognition - Nonrecognition - Exploitation: Mögliche Schädigungen durch kulturelle Aneignungsprozesse	32
4	Macht im Kontext ästhetischer Praxen und kultureller Aneignung vor dem Hintergrund des technisierten Spätkapitalismus	34
4.1	Eine kritische Betrachtung ästhetischer Praxen im Zusammenhang mit kulturellen Aneignungsprozessen	34
4.2	Kulturelle Hybridität und der Akkumulations- und Verwertungsimperativ des technisierten Spätkapitalismus.....	41
4.3	Macht und Medien im Kontext kultureller Aneignung	44
4.3.1	Media (counter-)power: Digitale Medien zwischen kultureller Ideologie und Subversion.....	44
4.3.2	“Blackness is an image. Memes are black. Blackness is a meme, is an image. Blackness is a meme.” – Mediale Macht und Gegenmacht im Kontext von Memes	49
5	Fazit.....	57
	Literaturverzeichnis	60
	Abbildungsverzeichnis	68

1 Einleitung

„Bergspitzen schweben nicht frei [...]“ (Dewey, 2019, S. 82). Mit dieser Metapher versucht Dewey die Dringlichkeit zu betonen, sich nicht länger bloß mit einem minimalen Sonderbereich ästhetischer Erfahrungen und Praxen in Form der Kunst auseinanderzusetzen, sondern sie in ihrer alltäglichen Situiertheit und ihrer Verwobenheit in menschliche Lebenserfahrungen als Kontinuum zu begreifen (vgl. ebd.). Die Bergspitze als Kunst, ohne fixierbaren Anfang, könne nur verstanden werden, wenn wir uns im Zuge ästhetischer Überlegungen auch mit Praxen des Alltags beschäftigen, welche das Wahrnehmen und Handeln in den gewohnten Bahnen der Zweckrationalität und Rastern der normativen Ordnung verlassen. Der Begriff der ästhetischen Praxis, welcher die Unterscheidung zwischen Bergfuß und -spitze, zwischen Alltag und Kunst nicht kennt, wird in diesem Zusammenhang zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand. Es ist das wechselseitige Verhältnis ästhetischer Praxen zu kulturellen, technisch-materiellen und somit auch politischen Rahmenbedingungen, welches für diese Arbeit relevant ist.

Die Untersuchung ästhetischer Praxen im Spannungsfeld kultureller Aneignung und technischer Bedingungen der Gegenwart stellt den Kern dieser Arbeit dar.

Im Zuge dieser Untersuchung werden stets die Wirkungsweisen von Machtdynamiken und -asymmetrien sowie von Einschreibungen westlicher Ideologien in die Bereiche der Ästhetik, der Kultur und der technischen Bedingungen fokussiert. Das Konzept der kulturellen Aneignung bildet dabei einen spannenden Bezugspunkt, da es sich zu einem wahren „staple“ popkultureller Debatten entwickelt hat. So spricht der Extremismusforscher Mathias Brodtkorb (2021) in einem Gastbeitrag in der FAZ von der Theorie der kulturellen Aneignung als dem „[...] neusten Schrei der antirassistischen Community“ (ebd.) und meint dahinter eine Ideologie völkischen Denkens erkannt zu haben, während andere Tageszeitungen unter Überschriften wie „Wieso Cultural Appropriation nicht cool ist“ (Osterer, 2020), „Alles geklaut? Die Debatte um »kulturelle Aneignung«“ (Schlüter, 2021) und „Kulturelle Aneignung: Wem gehört’s?“ (von Randow, 2021) darüber debattieren, was es mit der kulturellen Aneignung, von der alle sprechen, auf sich hat.

Digitale Räume, in welche sowohl ästhetische Praxen als auch kulturelle Aneignungsprozesse zunehmend eingebettet sind, werden in dieser Arbeit als Räume der Ambivalenz, der Hybridität und der Bedeutungs- sowie Machtaushandlung in Hinblick auf ihre Dynamiken und Wirkungsweisen untersucht.

Dazu wird in Kapitel 2 dieser Arbeit zunächst der Ästhetikbegriff historisch und ideologiekritisch beleuchtet. Es folgt eine Erläuterung des Begriffs der ästhetischen Praxis

vor dem Hintergrund von Reckwitz' Theorien zu dem Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung.

In Kapitel 3 wird ein Überblick über verschiedene Kulturmodelle gegeben, um darauf aufbauend das Konzept der kulturellen Aneignung samt seiner inhärenten Problematiken, aber auch seiner Potentiale als antirassistische Perspektive zu erläutern.

In Kapitel 4 folgt eine – auf Fragen der Macht fokussierte – Untersuchung ästhetischer Praxen und kultureller Aneignung vor dem Hintergrund des technisierten Spätkapitalismus. Eine spezifische Betrachtung der digital ästhetischen Praxis der Memes und seinem Verhältnis zu (kulturellen) Aneignungsprozessen in sozialen Medien rundet diese Arbeit ab.

2 Ästhetik – Ein Begriff zwischen geschichtsbedingter Verwerfung und zunehmender Aktualität

Der Ästhetikbegriff zeichnet sich durch eine erhebliche Mehrdeutigkeit und normative Vorbelastung aus, was dazu führt, dass er in wissenschaftlichen Diskursen, insbesondere in der Soziologie, gerne umgangen wird (vgl. Reckwitz, 2021, S. 21). Warum der Ästhetikbegriff – genauer gesagt der Begriff der ästhetischen Praxis – im Kontext dieser Arbeit dennoch eine so große Rolle spielen soll, gilt es in diesem Kapitel herauszustellen. Dafür wird der Ästhetikbegriff folgend, ausgehend von Baumgartens „Aesthetica“, als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung“ (Majetschak, 2019, S. 22) in den Blick genommen. Eine ideologiekritische Betrachtung des Ästhetikbegriffs schließt sich an diese Ausführungen an. Abschließend wird das Feld ästhetischer Praxen insbesondere auf der Basis von Andreas Reckwitz‘ (2016, 2021) „Soziologie ästhetischer Praktiken“ (ebd., 2016, S. 222) und seinen Analysen zu der Ästhetisierung der Gesellschaft untersucht. Es ist ebendiese Diagnose der gesellschaftlichen Ästhetisierung, die Reckwitz (2021) davon überzeugt, dass sich die Soziologie gegenüber dem Ästhetikbegriff keine völlige Enthaltensamkeit leisten könne (vgl. ebd., S. 21).

2.1 Eine Annäherung an den Ästhetikbegriff ausgehend von Baumgartens „Aesthetica“

Beschäftigt man sich mit verschiedenen Grundfiguren und Theorien der philosophischen Ästhetik, so erkennt man recht schnell, dass es sich dabei um ein heterogenes und geradezu konfuse Gebiet handelt, in welchem eine Orientierung nur schwerlich zu finden bzw. zu halten ist (vgl. Reicher, 2015, S. 9 f.). Kurz gesagt: Bei der Ästhetik scheint es sich nicht um eine geschlossene, sondern vielmehr um eine „[...] undisziplinierte Disziplin [...]“ (Trebeß, 2006, S. V) der Philosophie zu handeln (vgl. Reicher, 2015, S. 9 f.). In diesem Unterkapitel kann, anhand von Baumgartens „Aesthetica“, lediglich auszugshaft dargestellt werden, wo die philosophische Ästhetik ihren Ursprung genommen hat und womit sie sich beschäftigt. Baumgarten konzipiert die Ästhetik in dem ersten Paragraphen seines Werks „Aesthetica“ als eine Erkenntnistheorie, welche den sinnlichen Empfindungen bzw. Wahrnehmungen das Vermögen „[...] wahrheitsfähiger Welterschließung [...]“ (Breitenstein & Rohbeck, 2011, S. 381) zuschreibt (vgl. Baumgarten, 2007, S. 11). Baumgarten interpretiert die sinnlichen Vermögen des Menschen – heißt dessen Phantasie, (Un-)Lust, Geist und Scharfsinn sowie Gedächtnis und Geschmack – demnach als wahrhaftige, ernstzunehmende Erkenntnisvermögen (vgl. Majetschak, 2019, S. 19 ff., 27). Er geht davon aus, dass die uns

umgebenden Weltzustände auf unsere äußeren Wahrnehmungssinne einwirken und somit Körperzustände hervorrufen, welche wir uns durch unseren Sinn als empfindende Kraft vergegenwärtigen (vgl. ebd., S. 23 ff.). Der Mensch habe sowohl einen äußeren als auch einen inneren Sinn, welcher einerseits den Zustand des Körpers in seiner leiblichen Weltpräsenz und andererseits den Zustand der Seele und ihrer Empfindungen in das Bewusstsein rufen kann (vgl. ebd.). Baumgarten hat demnach keine Zweifel daran, dass die „[...] Ordnungen der Weltzustände, der von ihnen ausgelösten Körperzustände sowie der solche Körperzustände vergegenwärtigenden Sinnesvorstellungen stets parallel verlaufen“ (vgl. ebd., S. 25), woraus sich schließen lasse, dass man den menschlichen Sinnen Erkenntnispotential und den durch diese Sinne entstandenen Wahrnehmungen und Vorstellungen Realitätsgehalt zuschreiben muss (vgl. ebd., S. 24 f.). Baumgarten plädiert in seiner „Aesthetica“ also, banal gesprochen, für eine Aufwertung menschlicher Sinnesvermögen (vgl. ebd.).

Das ist aus dem Grund so bedeutsam und einschneidend, da die Philosophie vor Baumgarten grundlegend von rationalistischen Theorien und Sprachkonventionen im Stil von Descartes und Leibniz geprägt war und sich philosophische Theorien an der „[...] alteingesessenen Verstandes- und Vernunftlogik [ausrichteten], die seit Aristoteles' Einteilung ihren unangefochtenen Platz als »Organon« [...] der Philosophie innehatte“ (Breitenstein & Rohbeck, 2011, S. 381). Was Baumgarten mit seiner Ästhetiktheorie schafft, ist also insofern nachhaltig bedeutsam für die Philosophie, als dass er die sinnliche Wahrnehmung auf die bis dato vorherrschende Position der Vernunft und des Verstandes anhebt, um sie zu einem mindestens genauso bedeutsamen Motor der Erkenntnis zu erklären (vgl. Majetschak, 2019, S. 20). Baumgarten bewegt sich dabei allerdings in einer gewissen Bredouille: Einerseits stellt er dar, dass das Erkenntnispotential der sinnlichen Wahrnehmung über das der Vernunft oder des Verstandes hinausgehe (vgl. ebd., S. 21, 33 ff.), denn dieses sei stets auf das begriffliche Denken und demzufolge auf die Abstraktion, also die Verkürzung, Vereinfachung und Verallgemeinerung angewiesen (vgl. ebd.; Eagleton, 1991, S. 17). Baumgarten zeigt in seinem Werk auf, dass auch eine nicht-abstraktive, „schöne“ Form des Denkens möglich sei, „[...] dessen Erkenntnishaltigkeit sich nicht in theoretischen Aussagesystemen, sondern in sinnlich wahrnehmbaren Gestalten, z.B. in Kunstwerken, niederschlägt“ (Majetschak, 2019, S. 21 f.). Er kritisiert, dass der Rationalismus, mit seinen logisch korrekten sowie formal völlig widerspruchsfreien Theorien, den unendlichen Reichtum an Erscheinungen und die unübersehbare Merkmalsfülle der Dinge in der Welt

durch seine Abstraktion unterdrücke und zersetze, „[d]enn was bedeutet die Abstraktion anderes als einen Verlust?“ (Baumgarten 1983, zitiert nach Majetschak, 2019, S. 21).

Auf der anderen Seite bleibt er der rationalistischen Theoriesprache Leibniz' verhaftet, welche den Verstand und die Vernunft als die sogenannten „oberen Erkenntnisvermögen“ und das sinnliche Vermögen des Menschen als „unteres Erkenntnisvermögen“ klassifizierte, wodurch mit rationalistischer Handschrift dessen minderwertiger und dubioser Charakter verdeutlicht werden sollte (vgl. ebd., S. 20 ff.; Zimmer, 2019, S. 90). So ist Baumgartens Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis auch unter dem Namen der „[...] untere[n] Erkenntnislehre [...]“ (Baumgarten, 2007, S. 11) bekannt.

Die soeben skizzierte Ästhetiktheorie Baumgartens als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung“ (Majetschak, 2019, S. 22) stellt einen ersten Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der ästhetischen Praxis dar, welche in Kapitel 2.3.2 folgt.

2.2 Eine ideologiekritische Betrachtung des Ästhetikbegriffs

In dieser Arbeit werden vor allem ideologie- und dominanzkritische Lesarten kultureller Aneignungsprozesse im Kontext ästhetischer Praxen fokussiert. Nun gilt es jedoch, auch den Ästhetikbegriff selbst in Hinblick auf seine ideologischen Einschreibungen aus einer kritischen, postkolonialen Perspektive zu untersuchen. Es folgt ein Versuch verständlich zu machen, was Boehmer (2010) meint, wenn sie von einer postkolonialen Ästhetik als ein Oxymoron spricht (vgl. ebd., S. 170).

Terry Eagleton (1991) versucht mit seinem Werk „The Ideology of the Aesthetic“ erstmals eine umfassende ideologiekritische Lesart der Geschichte philosophischer Ästhetik von Baumgarten bis zur Postmoderne darzulegen (vgl. Schusterman, 1991, S. 259). Es verwundert nicht, dass er sich dazu beinahe ausschließlich auf deutsche und vereinzelt französische Philosophen und Denker¹ bezieht, wenn man bedenkt, dass die modernen Vorstellungen der Ästhetik im europäischen Denken des 18. Jahrhunderts entstanden sind und im deutschen Idealismus ihren Höhepunkt gefunden haben (vgl. Eagleton, 1991, S. 3; Klinger, 1998, S. 801). Eagleton (1991) besteht in seinem Werk darauf, die Ästhetik stets als eine Sphäre wahrzunehmen, welche von tiefen ethisch-politischen Dimensionen und Ideologien durchzogen ist (vgl. ebd., S. 4; Schusterman, 1991, S. 260). Auch Klinger (1998),

¹ „Philosophen und Denker“ werden hier bewusst nicht gegendert, da sich im Kontext der philosophischen Ästhetik beinahe ausschließlich auf männliche Philosophen bezogen wird. Auch Eagleton rezitiert ausschließlich Werke männlicher Philosophen und Denker.

welche eine feministische Kritik an den ideologischen Einschreibungen der Ästhetik übt, stellt in Anlehnung an Danto und Adorno dar, dass der Ästhetik eine besonders enge Ausrichtung an den universalistischen und essentialistischen Vorannahmen der philosophischen Tradition Europas inhärent ist (vgl. ebd., S. 801). Die Ästhetik befinde sich in „[...] kompromittierend naher Beziehung zu vielen, wenn nicht zu allen Bausteinen des männlich-abendländischen Denkens, die heute aus einer feministischen Perspektive (aber keineswegs allein aus dieser) suspekt erscheinen“ (ebd.). Auch aus einer postkolonialen Perspektive werden Ästhetiktheorien äußerst kritisch betrachtet und als ein Instrument kanonischer Marginalisierung sowie als eine intellektuelle und ideologische Legitimation weltweiter kolonialer Expansion in dem Licht eines universalisierenden Aufklärungsdiskurses dekonstruiert (vgl. Ashcroft, 2015, S. 410; Su, 2011, S. 65 f.).

Klinger (1998) stellt die wichtigsten ideologischen Grundpfeiler der Ästhetik dar, von welchen nun die beiden für diese Arbeit bedeutsamsten kurz umrissen werden sollen. Es handelt sich dabei um „Die Universalität des ästhetischen Urteils“ (Klinger, 1998, S. 802) und die „Kunst als Mittel der gesellschaftlichen Differenzierung und Hierarchisierung“ (ebd., S. 804).

Der zweite Aspekt scheint dabei recht trivial und selbsterklärend. Seit jeher wird die Kunst zur gesellschaftlichen Hierarchiebildung genutzt (vgl. ebd.). Sie ist ein sehr bedeutsames Instrument gesellschaftlicher Profilierung, Repräsentation und Differenzierung, da sie „[...] ökonomischen Reichtum und politische Macht zur sinnlich-symbolischen Darstellung [bringt]“ (ebd.). Danto (1986) und Ashcroft (2015) betonen zudem die ideologische Tränkung der konventionellen Kategorisierungen zwischen „les beaux arts“ (Danto, 1986, S. 181) und „les arts pratiques“ (ebd.), eine institutionelle Form der ästhetischen Distanzierung (vgl. Danto, 1986, S. 181). Oder kurz gesagt: das dringende Bedürfnis, Werturteile zu jeglichen künstlerischen Erscheinungsformen zu formulieren, auch wenn diese in einem Kontext entstanden sind, welcher nichts Vergleichbares zu dem Konstrukt der Ästhetik kennt (vgl. Ashcroft, 2015, S. 412 f.). Es sind Werturteile, die – und damit kommen wir zu dem nächsten Grundpfeiler – aus einem ideologisch konstruierten ästhetischen „Sensus communis“ (Klinger, 1998, S. 802), einem ästhetischen „gesunden Menschenverstand“, heraus getroffen werden (vgl. ebd.). Es ist der Versuch der Ästhetik, ein Subjekt mit „[...] transhistorisch und transkulturell geltenden Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Geschmackskriterien und einem universalen Urteilsvermögen, d.h. eine[r] Art ästhetische[n] Vernunft [...]“ (Klinger, 1998, S. 802) zu konstruieren. Spätestens jetzt dürfte klar sein, warum es die Ästhetik kritisch zu reflektieren gilt:

„We see here the appearance of an old *bête noir* of postcolonialism, the idea of the universal subject. What Eagleton sees as the bourgeois middle-class subject we might also see as western or European. This universal human subject is the spectre that has haunted the reception of colonial creative production for at least a century-and-a-half. The combination of knowledge, judgment and taste, contemporaneous with the rise of capitalism, provides a hegemonic order to which all consent. [...] The aesthetic judgment of the dominant class is regarded as a standard of “taste”.” (Ashcroft, 2015, S. 411 f.)

Mögliche Einwände, dass die Ideologie der Ästhetik besonders durch die Avantgarde des 20. Jahrhunderts und dessen Dekonstruktions- und Ironisierungstendenzen gegenüber der Kunst oder dem Ästhetischen überwunden sei, zeigen sich als utopisch. An den soeben dargestellten ideologischen Grundpfeilern der Ästhetik sei bis heute nicht nachhaltig gerüttelt worden, was zur Folge hat, dass sie ein „[...] hartnäckiges Nachleben [...]“ (Klinger, 1998, S. 812) führen.

Nun stellt sich die übergeordnete Frage, welche Rolle die Ästhetik im Kontext interkultureller Untersuchungen überhaupt spielen kann oder vielmehr sollte. Denn ist die Setzung des Ästhetikbegriffs nicht schon grundsätzlich eine eurozentrische und ideologische Setzung? Ashcroft (2015) kommt zu dem Schluss, dass ein deutliches Umdenken des Ästhetikbegriffs unumgänglich ist, wenn dieser im Kontext postkolonialer Untersuchungen und Theorien noch eine Rolle spielen soll (vgl. ebd., S. 411-415). Zentral für dieses Umdenken sei es, unseren Gebrauch der Worte „Wert“ und „Urteil“ grundlegend zu hinterfragen und zu ändern (vgl. ebd.). Es gilt sich bewusst zu werden, dass die Ästhetik Gegenständen² einen Wert aufgrund ideologischer Grundannahmen zuschreibt (vgl. ebd.). Dieser Wert kann jedoch keinesfalls intrinsisch oder universell sein (vgl. ebd.). Nehmen wir demnach etwas als ästhetisch wahr, so gilt es dies als einen Effekt in Form einer emotionalen Reaktion auf bestimmte Reize eines Gegenstands zu interpretieren:

„An engagement with the aesthetic object elicits a perception of values rather than intrinsic “Value” – these are “values for” rather than an ideologically determined “inherent value”. Such values are explicable and their perception legitimate, but they vary according to the nature and context of the aesthetic engagement. These values may be regarded as the qualitative effect of the stimuli on the senses and are completely separate from the values of a dominant class or culture. Dividing the definitions of aesthetics between ideology and stimulus in this way clarifies the relevance of aesthetics to postcolonial production by dispensing with a number of factors that are obviously deeply bound to a European cultural sensibility.” (Ashcroft, 2015, S. 413)

² Das Wort „Gegenstand“ wird an dieser Stelle und im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht gemäß der gewohnten Sprachkonventionen verwendet. Das bedeutet, dass der Begriff Gegenstand hier nicht ein physisches Ding bzw. ein festes Objekt meint, sondern dasjenige, was in der jeweiligen Untersuchung, dem Diskurs, den Gesprächen oder den sonstigen Auseinandersetzungen den gedanklichen Fokus bildet.

2.3 Die Spätmoderne im „aesthetic rush“? – Ästhetische Praxen im Kontext der gesellschaftlichen Ästhetisierung

Unter Berücksichtigung der kritischen Reflexion des Ästhetikbegriffs und seiner Geschichte in dem vorherigen Unterkapitel dieser Arbeit, gilt es nun Folgendes herauszustellen:

Warum stellt das Ästhetische in all seinen Äußerungs-, Darstellungs- und Erscheinungsformen unter den gegenwärtigen Lebensbedingungen einen so relevanten kulturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand dar?

Dies ist nur eine der vielen Fragen, die sich auch Andreas Reckwitz in seinen Werken „Die Erfindung der Kreativität“ (2021) und „Kreativität und soziale Praxis“ (2016) stellt. Im Zentrum beider Veröffentlichungen stehen eine tiefgehende Analyse und theoretische Erfassung des Prozesses der gesellschaftlichen Ästhetisierung, welche nun skizziert und in den Gesamtkontext dieser Arbeit eingebettet werden soll. Um den übergeordneten Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung zu umreißen, soll ein besonderer Fokus auf dem sogenannten „Kreativitätsdispositiv“ liegen, welches die Ästhetisierung auf eine bestimmte Weise lenkt, organisiert und an bestehende gesellschaftliche Strukturen bindet (vgl. Reckwitz, 2021, S. 20, 46, 319). Außerdem soll ein praxeologischer Begriff des Ästhetischen in das Zentrum der folgenden Untersuchungen gerückt werden. Reckwitz (2016) sieht in einem praxeologischen Zugang zum Ästhetischen vor allem deswegen so viel Potential, da dieser „[...] von vornherein jenseits [der] Dualismen von Handeln und Wahrnehmen sowie von Körper und Sozialem an[setzt]“ (ebd., S. 223). Auch Moritzen (2017) betont das dekonstruktive Potential ästhetischer Praxen in Bezug auf alltäglich relevante Kategorisierungen (vgl. ebd., S. 356, 361). Ästhetische Praxen seien somit „[...] angesiedelt zwischen Aktion und Reaktion, Wissen und Spekulation, Ordnung und Chaos und weiteren Zwiespälten“ (ebd.).

2.3.1 Die gesellschaftliche Ästhetisierung und das Kreativitätsdispositiv nach Andreas Reckwitz

Reckwitz (2016) stellt das Ästhetische in der Gegenwartsgesellschaft als ubiquitär und strukturgebend heraus (vgl. ebd., S. 215). Somit positioniert er sich gegen die sozialwissenschaftlich lang verbreitete Annahme, dass die (Spät-)Moderne durch die Kräfte der Industrialisierung, der Kapitalisierung, der rationalen Versachlichung und der funktionalen Differenzierung eine wahre „[...] Entästhetisierungsmaschine [...]“ (Reckwitz, 2021, S. 32) darstelle, in deren Kontext ästhetische Phänomene und Praxen lediglich Überbleibsel oder Nebensächlichkeiten darstellen (vgl. ebd., S. 30 ff.; ebd., 2016, S. 215). Ebendiese soziologischen Positionen tendieren dazu, das Ästhetische und seine Praxen in

die Nischen und subkulturellen Formationen einer formal-rationalistisch organisierten Gesellschaft zu verweisen und als Untersuchungsgegenstand auszuschließen (vgl. ebd., 2016, S. 215). Reckwitz (2016) meint es hingegen mit einer tief- und weitreichenden Ästhetisierung der Gesellschaft unter der Lenkung eines sogenannten Kreativitätsdispositivs zu tun zu haben, welches maßgeblich an das Regime des kulturell-ästhetisch Neuen gebunden ist (vgl. ebd., S. 239). Was damit gemeint ist und was Reckwitz zu dieser These bewegt, wird nun herausgestellt.

Zunächst gilt es zu betonen, dass Reckwitz (2021) die Ästhetisierung keinesfalls als exklusive Leiteigenschaft der Spätmoderne ansieht und ebenso wenig davon ausgeht, dass sie den strukturellen Bruch zwischen der Moderne und der Spätmoderne markiert (vgl. ebd., S. 33). Vielmehr hält er die Interpretation der (Spät-)Moderne als eine völlig entästhetisierte und rationalisierte Epoche für eine grundsätzliche Fehlinterpretation. Die Ästhetisierung habe eine lange Geschichte, welche bereits im späten 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund des schöpferischen Tätigseins in der „[...] romantischen Besonderheitskultur [...]“ (Weigel, 2021) ansetze. In der Spätmoderne sei jedoch eine grundlegende „[...] Verflüssigung jenes Antagonismus zwischen Rationalität und Ästhetik [...]“ (Reckwitz, 2016, S. 239) zu erkennen, welche sich in der Verschränkung von Ästhetisierungs- und Ökonomisierungsprozessen sowie in der Verzahnung ästhetischer, normativer und zweckrationaler Handlungsweisen und Formate zeigt (vgl. ebd., S. 47).

Dies lässt sich auch an den sogenannten „Ästhetisierungsagenten“ ablesen, welche Reckwitz (2021) als zentrale Treibkräfte für die – zunächst zögerlichen, mittlerweile jedoch ubiquitären und charakteristischen – Ästhetisierungsprozesse seit dem späten 18. Jahrhundert identifiziert (vgl. ebd., S. 34). Es handelt sich bei ebendiesen Ästhetisierungsagenten um den „Expansionismus der Kunst“, die „Medienrevolution“, die „Kapitalisierung“, die „Objektexpansion“ und die „Subjektzentrierung“ (ebd., S. 34-38). Der zuerst gelistete Agent ist dabei wenig überraschend, denn die Verbindung zu den gesellschaftlichen Ästhetisierungsprozessen scheint offensichtlich. Der Wunsch, die Kunst in das Leben und das Leben in die Kunst zu überführen – welcher besonders im Kontext der Fluxus-Bewegung als Leitsatz verfolgt wurde – schlägt sich in diesem Agenten nieder (vgl. ebd., 2021, S. 34 f.). Und auch die vielfältigen Feststellungen, dass wir es mit einer „Verfransung der Kunst“ (Adorno, 2018, S. 432), „Entgrenzung der Künste“ (Eiermann, 2015), „Entkunstung der Kunst“ (Adorno, 1970, S. 94), „Ausweitung der Kunstzone“ (Fischer-Lichte et al., 2015) oder der „Selbstentgrenzung der Kunstpraktiken“ (Reckwitz, 2021, S. 90) zu tun haben, deuten alle auf das Gleiche hin: Die ästhetischen Denk- und

Lebensweisen haben keinen Subkulturen- oder Nischen-Charakter mehr, sie haben sich universalisiert (vgl. ebd., 2016, S. 215 f.). Das Ideal des kreativen Schöpfers erschöpft sich nicht länger in der exklusiven Figur der Künstler-Genies (vgl. ebd., 2021, S. 42).

Auch der Agent der Subjektzentrierung scheint den Ästhetisierungsprozessen widerspruchsfrei gegenüberzustehen. Er umfasst die Konzentration auf die sinnliche Wahrnehmung, die Lüste und Imaginationen sowie die Sensibilität für Emotionen. Die Subjektzentrierung als Ästhetisierungsagent sorgt dafür, dass die Konzentration auf all dem liegt, was als Keim ästhetischer Erfahrungen für das Selbst in Frage kommt (vgl. ebd., S. 38).

Bei den übrigen drei Ästhetisierungsagenten – der „Medienrevolution“, der „Kapitalisierung“ und der „Objektexpansion“ – fällt hingegen die eklatante Ähnlichkeit zu den Kräften auf, welche die zuvor umrissene vermeintliche Entästhetisierungsmaschine der Moderne konstituieren. Für Reckwitz ist dies nicht verwunderlich. Laut ihm greife es zu kurz zu behaupten, die Ästhetisierung habe die Rationalisierung in der Spätmoderne vollkommen verdrängt und es sei andersherum auch eine Fehleinschätzung, von einer Übernahme der Kunst und des Ästhetischen durch den Kapitalismus zu sprechen (vgl. Reckwitz, 2021, S. 47; Reckwitz & Kroll, 2013). Vielmehr scheint es sich um eine wechselseitige Aktivierung zu handeln:

„Unternehmerische und kreativ-ästhetische Tätigkeiten, die Form des Marktes und die der ästhetischen Produktion vor einem Publikum stützen sich gegenseitig. Die Ästhetisierung kann sich nur dadurch verbreiten, dass sie sich der Mechanismen der Rationalisierung bedient (ob im Bereich der Produktion, der Zirkulation oder der Konsumtion). Umgekehrt ist die formale Rationalisierung, insbesondere die Vermarktlichung, unter spätmodernen Bedingungen vollends auf Ästhetisierungsprozesse angewiesen, um die Subjekte für eine Teilnahme zu motivieren und Legitimität zu mobilisieren.“ (ebd. S. 239)

Und dennoch bleibt Reckwitz seiner These treu, dass unsere Gegenwartsgesellschaft von nichts so sehr bestimmt werde, wie von der Kreativität (vgl. Reckwitz & Kroll, 2013). Mit dem Kreativitätsbegriff meint er dabei die Fähigkeit, ästhetisch Neues hervorzubringen (vgl. Reckwitz, 2021, S. 40). Im Kontext der spätmodernen Gesellschaft, welche von Ästhetisierungsprozessen geprägt ist, stellt die Kreativität jedoch nicht bloß ein Ideal oder einen Wunsch dar, sondern zusätzlich einen Anspruch und Zwang (vgl. Reckwitz & Kroll, 2013; Weigel, 2021). Mithilfe des Begriffs des Kreativitätsdispositivs veranschaulicht Reckwitz, wie sich die Kreativität zu so einer zentralen Kraft und Größe der Gegenwart entwickelt hat und wie es zu der großflächigen Ausweitung von Ästhetisierungsprozessen in der Spätmoderne kommt. Dabei entlehnt er den Begriff des Dispositivs von Foucaults Theoriesprache. Dieser verweist auf ein netzwerkartiges Geflecht von „[...] gesellschaftlich

verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefakten [und] Subjektivierungsweisen [...]“ (Reckwitz, 2021, S. 49), welche zwar niemals in einer erfassbaren, eindimensionalen Homogenität auftreten, aber dennoch von einer übergeordneten Wissensordnung strukturiert und durchzogen werden (vgl. ebd.). Ein Dispositiv wirkt als transformative Kraft auf eine Gesellschaft (vgl. ebd.). Es vermag dessen Mitglieder durch seine affektive Aufladung so zu lenken, dass sie sich leidenschaftlich an die Funktionsweisen des Dispositivs binden, ohne dies zu realisieren (vgl. ebd., S. 49 ff.).

Das Kreativitätsdispositiv, welches den Kern und den Motor gesellschaftlicher Ästhetisierungsprozesse darstellt, hat nun vor allem zwei ausschlaggebende Struktureigenschaften: das Regime des kulturell-ästhetisch Neuen und die triadische Sozialität der Kreateure/Kreatorinnen, des ästhetisch sensiblen Publikums und der ästhetischen Gegenstände (vgl. Reckwitz, 2016, S. 258 f.).

Das Regime des Neuen sei, so Reckwitz (2016), nicht nur im Kontext des Kreativitätsdispositivs der Spätmoderne ein strukturgebendes Kernelement (vgl. ebd., S. 252 ff.). Es sei während der gesamten Moderne von besonderer Relevanz, habe sich jedoch in drei identifizierbaren Schüben transformiert (vgl. ebd.). So war das *Regime des Neuen I* vor allem an einem politisch-moralischen Fortschritt in Form einer Revolution orientiert (vgl. ebd.). Das *Regime des Neuen II* hingegen, zielte auf die naturwissenschaftlich-technische Überbietung des Alten durch die Entwicklung und Produktion des endlosen, innovativen Neuen ab (vgl. ebd.). Das *Regime des Neuen III*, welches sich in dem Kreativitätsdispositiv der Spätmoderne manifestiert, hat wiederum einen anderen Charakter (vgl. ebd., 2021, S. 45). Das Neue, an dem es sich ausrichtet, ist hier weder als revolutionär noch als primär fortschrittsorientiert oder progressiv zu verstehen (vgl. ebd.). Es definiert sich über „[...] seine Differenz zu vorherigen Ereignissen, über seine Differenz als Anderes zum Identischen und über seinen Charakter als willkommene Abweichung vom Üblichen“ (ebd.). Das Neue hat in diesem Zusammenhang den Charakter des Interessanten, des Ungewohnten und des Originellen (vgl. ebd., S. 45 ff.). Seine wertvollste Eigenschaft ist sein momenthafter Affektcharakter und seine Fähigkeit zu überraschen (vgl. ebd.). Aus diesen Charaktereigenschaften des *Regimes des Neuen III* folgt also eine Normalisierung des Ästhetischen und eine paradoxe Normalisierung der Normabweichung, welche diese mit sich bringt (vgl. ebd.).

Die zweite Struktureigenschaft des Kreativitätsdispositivs bezieht sich auf dessen Sozialität, die Reckwitz (2016) als eine Relation aus Kreateuren/Kreatorinnen, Publikum, ästhetischen Gegenständen und Aufmerksamkeitsregulationen beschreibt (vgl. ebd., S. 252, 258). Dabei

bilden die Rolle der Kreierenden und die Rolle des Publikums niemals eine Dichotomie. Vielmehr fluktuieren die Gesellschaftsmitglieder ständig zwischen beiden Rollen, die sich gegenseitig bedingen (vgl. ebd., S. 257 ff.). Die Kreierenden zeigen sich durch eine Art „[...] internalisierte Wunschstruktur [...]“ (ebd., S. 258) motiviert, sich bestimmter Praxen zu bedienen, die das ästhetisch Neue hervorbringen (vgl. ebd., S. 257 ff.). Sie sind dabei auf ein Publikum angewiesen, welches dem ästhetisch Neuen sensibel, empfänglich und aufmerksam gegenübersteht und sich nicht in einer rationalen Haltung der Informationsverarbeitung befindet, sondern in einer Haltung der sinnlichen und emotionalen Affizierbarkeit (vgl. ebd., S. 258 f.). Die Kreierenden und das Publikum sind also stets durch ästhetische Gegenstände bzw. das ästhetisch Neue miteinander verknüpft (vgl. ebd.). Es lässt sich festhalten, dass die Struktur des Kreativitätsdispositivs folgende Struktureigenschaften vereint: „die Kopplung ästhetischer Praktiken an ein Regime des Neuen und die Verknüpfung des Ästhetischen mit einem Ethos der Produktion, der zugleich auf ein rezipierendes Publikum angewiesen ist“ (Reckwitz, 2021, S. 320; siehe Abb. 1).

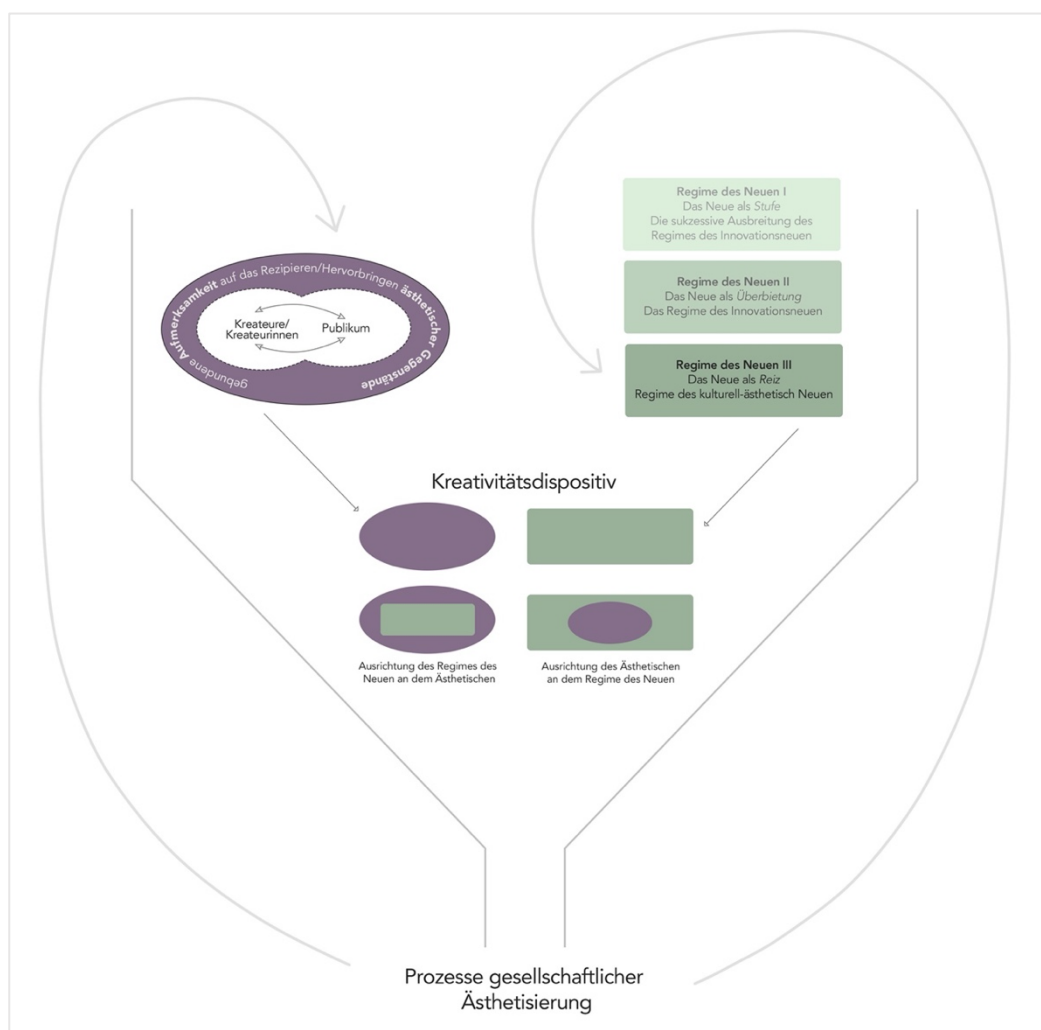


Abbildung 1: Zusammenhänge der gesellschaftlichen Ästhetisierung und des Kreativitätsdispositivs nach Reckwitz (eigene Grafik)

Was nun aber genau mit den ästhetischen Praxen gemeint ist, welche für Reckwitz eine so zentrale Bedeutung für das Kreativitätsdispositiv und gesellschaftliche Ästhetisierungsprozesse haben, wird in dem folgenden Unterkapitel dargestellt.

2.3.2 Ästhetische Praxen

Reckwitz (2016) stellt heraus, dass sich in Prozessen gesellschaftlicher Ästhetisierung der Anteil ästhetischer Praxen ausdehnt, während der Anteil rein nicht-ästhetischer, zweckrationaler Praxen abnimmt (vgl. ebd., S. 256 f.; ebd. 2021, S. 29). Dabei betont er, dass es sich auch bei der Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Praxen um ein Kontinuum handelt (vgl. ebd., 2016, S. 229 f.). So bezieht er sich mit der These einer Ausdehnung ästhetischer Praxen auch auf Mischpraxen in Form von zweckrationalen Praxen, in denen sich gehäuft Elemente ästhetischer Praxen identifizieren lassen (vgl. ebd.). Hier wird deutlich, was sich bereits in dem vorherigen Unterkapitel angedeutet hat:

„Die bis in unsere Gegenwart hineinreichende Gewissheit, dass es sich bei ästhetischer Praxis um die Praxis von Künstler[:innen] und die Wahrnehmung von Kunst durch ein in besonderer Weise auf Kunstwerke und -ereignisse eingestelltes Publikum handelt, ist brüchig geworden. Es gibt eine Reihe von Indizien, die nahelegen, dass der Bereich ästhetischer Praktiken und das Kunstfeld in der Gesellschaft eine nur noch partiale Deckung aufweisen.“ (Kauppert, 2016, S. 3)

Die Engführung des Ästhetischen als das Schöne oder als die Kunst ist vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Ästhetisierung demnach unzutreffend und gilt aufgelöst zu werden (vgl. Welsch, 1990, S. 9 f.). Zwar hat diese Engführung, wie bereits herausgestellt, eine lange Tradition in der philosophischen Ästhetik, erkennt aber vollkommen, dass diese Setzung eine stark ideologische ist und, dass das Ästhetische sich über diese Sphären hinaus verbreitet und universalisiert hat (vgl. Kauppert, 2016, S. 3 ff.; Reckwitz, 2016, S. 197). Obwohl auch Baumgarten an dieser Engführung nicht gänzlich unschuldig ist (vgl. Welsch, 1990, S. 9 f.), hilft es, sich für ein Verständnis ästhetischer Praxen an den Gründungskontext der Ästhetik überhaupt – also Baumgartens „Aesthetica“ – zurückzusetzen (vgl. Reckwitz, 2016, S. 222 f.). Den Ausgangspunkt markiert hier die „Aisthesis“, also die sinnliche Wahrnehmung in ihrer vollen Gänze (vgl. ebd.; ebd., 2021, S. 22). Reckwitz (2016) erläutert jedoch, dass die sinnliche Wahrnehmung konstitutiv für *jede* soziale Praxis sei und es deswegen nur sinnhaft ist, von gesellschaftlichen Ästhetisierungsprozessen zu sprechen, wenn man herausstellt, was die besonderen Strukturmerkmale ästhetischer Wahrnehmung

und Praxis sind und was diese von anderen Wahrnehmungs- und Praxisformen unterscheiden (ebd., S. 225).

Dazu sollen nun die fünf Kernmerkmale ästhetischer Praxis nach Reckwitz dargelegt werden, welche einige Elemente aus Baumgartens „Aesthetica“ enthalten. Reckwitz (2016) formuliert die Kernmerkmale ästhetischer Praxen anhand von Gegensatzpaaren, welche dessen Abgrenzung zu nicht-ästhetischen Praxen verdeutlichen sollen. Dabei sollte erneut darauf hingewiesen werden, dass es sich hierbei nur um eine idealtypische Gegenüberstellung handelt, welche in der Realität jedoch keinesfalls so dualistisch gedacht werden kann³ (vgl. ebd., 2021, S. 28 f.).

Das erste Merkmal, welches Reckwitz (2016) „Selbstreferenzialität sinnlicher Wahrnehmung vs. instrumentelle Wahrnehmung“ (ebd., S. 225) nennt, deutet darauf hin, dass sich ästhetische Praxen durch ein ihnen gemeinsames Ziel bestimmen lassen: Es ist das Ziel der eigendynamischen, sinnlichen Wahrnehmung, also ebender sinnlichen Wahrnehmung, welche nicht den primären Zweck der Informationsgewinnung hat (vgl. ebd., S. 225 f.). Die sinnliche Wahrnehmung wird demnach im Kontext ästhetischer Praxen zum Selbstzweck, sie wird zu einer ästhetischen Wahrnehmung (vgl. ebd., 2021, S. 22 f.). Seel (1993) spricht in diesem Zusammenhang von ästhetischer Praxis als „[...] Tätigkeit der sinnengeleiteten Wahrnehmung, der es um die Objekte und Vollzüge dieser Wahrnehmung selbst geht“ (ebd., S. 40). Wir haben es bei ästhetischen Praxen also – entgegen einer typischen Behauptung – nicht mit vollkommen zweckfreien Tätigkeiten zu tun, sondern vielmehr mit Tätigkeiten, deren Zweck in der Hervorbringung der ästhetischen Wahrnehmung und deren Eigenwert liegt (vgl. Reckwitz, 2016, S. 226). Entgegen dem Charakter des zweckrationalen Handelns geht es bei ästhetischen Praxen weniger um eine produktive und zielgerichtete Bearbeitung der Welt, sondern vielmehr um das „[...] psychisch-leibliche Erleben [...]“ (ebd.) dieser (vgl. ebd., 2021, S. 26).

Das zweite Gegensatzpaar „»Kreative« Gestaltung vs. regelorientiertes Handeln“ (ebd., S. 227) stellt nun auch die Möglichkeit des Handelns in den Erlebenskontext ästhetischer Praxen. Deutlich wird hier, dass sich ästhetische Praxen „[...] prozessual oszillierend zwischen Rezeption und Produktion [...]“ (Moritzen, 2017, S. 363) verhalten. Das Handeln bzw. die Produktion sei hier jedoch nicht an einem normativen Regelsystem ausgerichtet, sondern zeige sich vielmehr in Form eines kreativen Gestaltens und einer Erzeugung

³ Aus diesem Grund schlägt Reckwitz (2021) die zusätzliche Unterscheidung reiner, ästhetisch *orientierter* und gemischter, ästhetisch *imprägnierter* Praxen vor, wobei auch diese Kategorien auf einem Kontinuum verortet sind (vgl. ebd., S. 29).

neuartiger ästhetischer Gegenstände, welche wiederum weitere ästhetische Wahrnehmungen oder Erfahrungen initiieren können (vgl. ebd., S. 227).

Die dritte Kerneigenschaft ästhetischer Praxen, „Affiziertheit vs. Affektneutralität“ (ebd., S. 227), wurde bereits in dem vorherigen Kapitel angedeutet. Deutlich wird hier, dass die ästhetische Wahrnehmung im Kontext ästhetischer Praxen über eine reine Sinnesaktivität hinausgeht und vor allem eine affektive Involviertheit des praktizierenden Subjekts miteinschließt (vgl. Reckwitz, 2021, S. 23). So können ästhetische Praxen durchaus einen libidinösen und rauschhaften Charakter haben (vgl. ebd., 2016, S. 227). Keinesfalls müssen sich aus ästhetischen Praxen jedoch ausschließlich positive Affekte wie Lust, Enthusiasmus oder Begeisterung ergeben (vgl. Kauppert, 2016, S. 7). Dies verweist lediglich auf eine kulturell verengte Sichtweise ästhetischer Affiziertheit. Auch negative Affekte wie Beängstigung, Verstörung oder Unbehagen sind möglich (vgl. ebd.).

Die Kerneigenschaft „Interpretation vs. Information“ (ebd., S. 228) verweist auf die Offenheit und Mehrdeutigkeit ästhetischer Praxen in Bezug auf deren Zeichencharakter (vgl. ebd.). Während die Sprache und andere Zeichensysteme im Zuge norm- und zweckrationalen Handelns als ein Mittel zur einer eindeutigen Informationsgewinnung genutzt werden, kommen sie im Zuge ästhetischer Praxen vor allem zum Einsatz, um mit Realität und Fiktion, mit alternativen Weltentwürfen und mit mehrdeutigen Narrationen zu spielen und so eine sinnliche Affektion anzuregen (vgl. ebd., 2021, S. 27). Ebendiese spielerische und experimentelle Art der Auseinandersetzung mit der Welt deutet bereits auf die letzte Kerneigenschaft ästhetischer Praxen hin: „Spiel vs. Ordnung“ (ebd., 2016, S. 228). Im Rahmen zweckrationalen Handelns ist die sinnliche Wahrnehmung an eine Eindeutigkeit und an eine normative Ordnung geknüpft (ebd., S. 228 f.). Affekte und Interpretationen werden dabei optimaler Weise weitestgehend minimiert (vgl. ebd.). Im Kontext ästhetischer Praxen eröffnen sich jedoch gestalterische sowie emotionale Spielräume, welche in Form von situativ-affektiven Bedürfnissen und experimentellen Handlungsweisen erforscht werden (vgl. ebd.). Dabei ist zu betonen, dass auch ästhetische Praxen niemals vollkommen regellos sind oder ohne jegliche organisatorische, institutionelle oder sonstige Rahmensetzungen auskommen (vgl. Elberfeld & Krankenhagen, 2017, S. 15). Allerdings sind diese so reguliert, dass das grenzüberschreitende und affektgeleitete Wahrnehmen, Interpretieren und Handeln erfordert und forciert wird (vgl. Reckwitz, 2016, S. 228 f.).

Es sollte deutlich geworden sein, dass die ästhetische Praxis die Unterscheidung zwischen Kunst und Alltagsleben unterläuft (vgl. Elberfeld & Krankenhagen, 2017, S. 17 f.). Künstlerische Praxen machen somit nur eine von unzählig vielen verschiedenen

Ausprägungen ästhetischer Praxis aus (vgl. ebd.). Kauppert (2016) stellt scherzhaft fest: „[S]o viel [sic!] ästhetische Praxis war nie“ (ebd., S. 5). So bleibt der Begriff der ästhetischen Praxis schwer fass- und eingrenzbar und dennoch äußerst relevant. Denn die ästhetische Praxis fordert unser Wissen um die Welt hinaus, sie stiftet zu Perspektivwechseln an und macht uns empfänglich für Wahrnehmungen, welche im Kontext zweckrationaler Praxen unwahrnehmbar bleiben (vgl. Moritzen, 2017, S. 362).

In Kapitel 4.1 folgt eine kritische Betrachtung ästhetischer Praxen vor dem Hintergrund kultureller Aneignungsprozesse.

3 Kultur(en), Macht, Aneignung: Zwischen Re-Essentialisierung und einer Perspektive antirassistischer Kritik

In dem letzten Kapitel wurde bereits deutlich, wie weit das Feld der Bedeutungen hinter dem Ästhetikbegriff ist und wie wichtig es ist, dieses in Hinblick auf seine ideologischen Einschreibungen kritisch zu befragen. In diesem Kapitel nehmen ideologische Einschreibungen und heterogene Felder an Bedeutungen womöglich einen noch vielfach höheren Stellenwert ein. Denn um ein Verständnis kultureller Aneignung zu erlangen, muss man sich zunächst einmal die Frage stellen, was gemeint ist, wenn man von „Kultur“ spricht. Dass es sich bei dem Kulturbegriff um ein Wort mit einer immensen ideologischen Aufladung handelt, liegt praktisch auf der Hand, wird aber spätestens dann besonders deutlich, wenn man Aussagen wie der des Ethnologen Martin Sökefeld (2007) folgt, der feststellt: „In heutigen Diskursen nimmt »Kultur« als Ordnungs- und Ausgrenzungskonzept in vieler Hinsicht die Stellung ein, die früher der »Rasse«begriff innehatte“ (ebd., S. 45). Um die Bedeutungsvielfalt hinter dem Kulturbegriff auszugschaft darzustellen, werden in diesem Kapitel vier verschiedene theoretische Kulturmodelle skizziert und ideologiekritisch hinterfragt. Besonders die Konzeption der Kultur als Hybridkultur wird in den folgenden Ausführungen noch von zentraler Bedeutung sein und stellt deshalb einen Schwerpunkt in diesem Kapitel dar. Anschließend soll nach einer grundlegenden Einführung in den Begriff der kulturellen Aneignung der sogenannte „power-based approach“ (Tudel, 2021, S. 354) als ein Konzeptionsstrang kultureller Aneignung dargestellt werden, um ausgehend von der Fokussierung auf Machtasymmetrien mögliche Schädigungen durch kulturelle Aneignung darzulegen.

3.1 Konzeptionen von Kultur

“The problem is, any conversation about cultures leads to some reduction, and the only thing we can do is to be aware of this reduction and its limitations.”

(Timalsina, 2011, S. 274)

3.1.1 Das Kugelmodell der Kultur nach Herder

Man könnte sich sicherlich fragen, warum gerade Herders Kulturmodell, welches aus dem späten 18. Jahrhundert stammt, im Kontext dieser Arbeit eine Rolle spielen soll. Denn es ist immerhin rund 250 Jahre alt und kann deshalb unter den gegenwärtigen Lebensbedingungen, welche maßgeblich von einer substanziellen Globalisierung, weltweiten

Migrationsbewegungen und veränderten Kommunikationsformen im Zeichen der Digitalisierung geprägt sind, wohl kaum noch nützlich sein. So berechtigt diese Vermutung auch ist, erkennt sie, wie konstitutiv und prägend Herders Kugelmodell bis heute noch für das alltägliche Verständnis von Kultur ist und, dass es einen klassischen Orientierungspunkt für viele Auseinandersetzungen mit dem Kulturbegriff darstellt (vgl. Kergel, 2018, S. 22; Bosse, 2013, S. 70).

Herders Kugelmodell war insofern sehr fortschrittlich und zukunftsweisend für seine Zeit, als dass er den Kulturbegriff nicht als Synonym für die Hochkultur verwendete und mit niederen Kulturen und Zivilisationen kontrastierte (vgl. Welsch, 2012, S. 26 f.). Vielmehr umfasst sein Verständnis von Kultur auch die Alltagskultur und somit eben nicht ausschließlich „[...] akademische Bildungsgüter oder museumsdienliche Kulturleistungen [...]“ (ebd., S. 26 f.). Herders Kulturmodell entstammt, so Bosse (2013), einem ursprünglich „[...] dehierarchisierende[n] Ansatz, mit dem er die Selbstberechtigung ‚jeder‘ Kultur und ihre Eigenständigkeit herauszustellen suchte [...]“ (ebd., S. 70). So gilt Herder als Urvater des totalitätsorientierten Kulturbegriffs, da er keine bestimmte Kultur als erstrebenswerte Lebensform skizziert, sondern versucht, die Totalität der Lebensweisen verschiedener Gemeinschaften (bei Herder: Nationen oder Völker) als nicht vergleichbar zu betrachten (vgl. Reckwitz, 2015b, S. 71, 77 f.). Herder entkommt einem qualitativen Vergleich von Kulturen jedoch nicht vollkommen und besonders seine Vorstellung von Kulturen als ethnisch reine Gebilde erweist sich als äußerst gefährlich (vgl. Bosse, 2013, S. 70).

Herder geht davon aus, dass jede Kultur einen gemeinsamen Wesenskern besitze, welcher sie zusammenhält und durch welchen sie sich außerdem zu anderen Kulturen abgrenzen lasse (vgl. Welsch, 2020, S. 3 f.). Kulturen sind nach Herder demzufolge in sich homogene und geschlossene Systeme, welche wie Kugeln einen zentralen Kern, einen Schwerpunkt haben: „[...] [J]ede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt“ (Herder, 2012, S. 34). Wenn nun mehrere verschiedene Nationen mit unterschiedlichen „kulturellen Essenzen“, oder – um in der Metaphorik zu bleiben – verschiedene Kugeln mit ihren Schwerpunkten, aufeinandertreffen, dann können sie sich nur stoßen oder voneinander abprallen (vgl. Herder, 2012, S. 36; Welsch, 2020, S. 41 f.). Wir haben es bei Herders Kugelmodell also mit einer nationalstaatlichen, essentialistischen bzw. monolithischen Konzeption von Kultur zu tun, welche durch ein „[...] internes Homogenitätsgebot und ein externes Abgrenzungsgebot [...]“ (Welsch, 2012, S. 27) geprägt ist und im Nationalsozialismus eine radikalisierte Umsetzung erfuhr (ebd., 2010, S. 8 ff.). Dass dies bis heute Nachwirkungen auf das gesamtgesellschaftliche Denken über Kulturen

hat, ist selbsterklärend. So stellt Distelhorst (2021) in diesem Zusammenhang die übergeordnete und wichtige Frage:

„Kann man in einer massiv von Rassismus geprägten Gesellschaft aufwachsen, die sich durch eine kaum aufgearbeitete Kolonialgeschichte auszeichnet und die Erinnerung an den nationalsozialistischen Holocaust im Namen einer Schlussstrichmentalität langsam zur Seite legt, kann man in einer solchen Gesellschaft aufwachsen, ohne von rassistischen Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsmustern geprägt zu sein?“ (ebd., S. 9)

3.1.2 Der Multi- und Interkulturalismus

Der Multikulturalismus hat sich in politischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskursen zu einem weitestgehend verpönten Theoriestrang entwickelt (vgl. Foroutan, 2013, S. 86 f.). Er muss sich mit einer Vielzahl von Kritikpunkten auseinandersetzen, mit denen sich zunehmend auch der Interkulturalismus konfrontiert sieht (vgl. Schirilla, 2014, S. 157). Diese Kritikpunkte sollen nun komprimiert dargestellt werden, wobei erwähnt werden sollte, dass sie zwar sowohl den Multikulturalismus als auch den Interkulturalismus betreffen, zweiterer jedoch zunehmend Öffnungstendenzen zu hybrideren Konzeptionen der Kultur zeigt und deswegen anschlussfähiger ist als der weitaus verschlossener Multikulturalismus (vgl. Bosse, 2013, S. 69-72; Welsch, 2020, S. 13).

Der grundlegende Tenor lautet, dass beide Theoriestränge noch immer auf den totalitätsorientierten Kulturbegriff in der Tradition von Herder zurückgreifen (vgl. Welsch, 2020, S. 12; Reckwitz, 2015b, S. 71, 81). Die beiden Präfixe „Multi-“ und „Inter-“ suggerieren, dass man grundsätzlich von homogenen, geschlossenen und voneinander abgrenzbaren Kulturen als „[...] raum-zeitliche[n] Einheit[en] [...]“ (vgl. von Helmolt, 2016, S. 34) ausgehen kann, welche zunehmend auch intranational nebeneinander existieren (Multikulturalismus) (vgl. Reckwitz, 2015b, S. 69), oder aber, sowohl intra- als auch international, zunehmend in einen Dialog bzw. Austausch miteinander treten (Interkulturalismus) (vgl. von Helmolt, 2016, S. 34 f.). Während die kritische Feststellung von Reckwitz (2015b) in Bezug auf den Multikulturalismus lautet, es handele sich bei diesem Theoriestrang lediglich um eine „[...] Multiplizierung mehrerer Mono-Kulturen [...]“ (ebd., S. 75) bzw. „Kugeln“, so lautet die typische Kritik am Interkulturalismus, dass „[...] ein inter- [...] als Determinans nur dort einen Sinn [ergebe], wo zwei Teile als voneinander getrennt gedacht seien“ (von Helmolt, 2016, S. 34). Die konzeptionelle Nähe zu Herders essentialistischem Kugelmodell der Kultur wird hier deutlich. Die Menschen würden, so Welsch (2020), in beiden Kulturmodellen in „[...] nationale Kulturkorsett[e] eingesperrt [...]“ (ebd., S. 12), welche als inkommensurabel angesehen werden (vgl. ebd.). Hinter dieser

Aussage stecken gleich mehrere Kritikpunkte: Zum einen ist es die Kritik an dem Bild der Nation als Träger *einer* homogenen Kultur (vgl. Reuter, 2011, S. 63). Des Weiteren ist es die Kritik an der Annahme, eine Person könne ausschließlich *einer* Kultur zugehörig sein (vgl. Reckwitz, 2015b, S. 78). Und zu guter Letzt ist es die Kritik an dem traditionellen Ansatz, Kulturen als Kugeln zu denken, welcher im Grunde auch die gelungene Kommunikation zwischen den Kulturen – um welche man sich im Interkulturalismus bemüht – a priori zum Scheitern verurteilt (vgl. Welsch, 2020, S. 12 f.).

Bosse (2013) merkt hier allerdings an, dass besonders Welsch an manchen Stellen seiner Kulturmodellvergleiche eine zu radikal kritische Lesart des Interkulturalismus entwirft, um sein eigenes Konzept des Transkulturalismus profilieren zu können (vgl. ebd. S. 71). Sie stellt heraus, dass bereits unsere Rede von Kulturen immer, wenn auch unfreiwillig, die Vorstellung von differenzierbaren Kulturen impliziere (ebd., S. 69 f.). So führt sie weiter aus, dass wir „[...] aus heuristischen Gründen darauf angewiesen [sind]“ (ebd., S. 70) und Welsch übersehe „[...] dass wir auch da[,] wo wir [...] komplexe transkulturelle Hybridisierungsprozesse, Mischungen analysieren, von mindestens zwei differenzierbaren Größen ausgehen müssen“ (Bosse, 2013, S. 71). Laut ihr sei es wichtig, im Zusammenhang mit dem Interkulturalismus von einem offenen und dynamischen Kulturbegriff auszugehen (vgl. ebd.). Und auch für Welsch (2012) scheint das von zentraler Bedeutung zu sein, wenn er mit Nachdruck betont: „Das neue Leitbild [von Kultur] sollte nicht das von Kugeln, sondern das von Geflechten sein“ (ebd., S. 28).

In dem folgenden Unterkapitel wird die Konzeption von Kultur als Hybridkultur genauer betrachtet, in welcher ein offener und dynamischer Kulturbegriff von zentraler Bedeutung ist.

3.1.3 Hybridkultur nach Bhabha

Bisher zeigen sich weite Teile der Gesellschaft und auch der Forschung nur begrenzt und zögerlich aufgeschlossen gegenüber neuen Vorstellungen und Konzeptionen von Kultur (vgl. Robak, 2013, S. 24 f.). Das Interkulturalitätsparadigma genießt weiterhin die größte Akzeptanz und Popularität (vgl. ebd.). Nun soll ein Kulturmodell in den Mittelpunkt gerückt werden, welches besonders durch die Vertreter:innen der postkolonialen⁴ Theorie

⁴ Hier gilt es die typische, aber ebenso grundlegende Bemerkung einzuschieben, dass das Präfix „post-“ vor dem Begriff des Kolonialismus in keinem Fall als eine erfolgreiche Überwindung von kolonialistischen Strukturen hin zu einer nachkolonialen Ära interpretiert werden darf (vgl. Castro Varela & Dhawan, 2015, S. 221). Vielmehr ist er im Sinne eines „darüber hinaus“ (Schirilla, 2014, S. 158) bzw. einer „[...] ongoing colonial present [...]“ (Bhabha, 1994, S. 128) zu verstehen.

hervorgebracht wurde, genauer gesagt durch Homi K. Bhabha. Sein Werk „Locations of Culture“ (1994) ist von zentraler Bedeutung für die postkoloniale Auseinandersetzung mit Kultur und dessen erster Satz deutet bereits an wieso: „It is the trope of our times to locate the question of culture in the realm of the *beyond*“ (Bhabha, 1994, S. 1, H.i.O.). Bhabha dekonstruiert das Verständnis einheitlicher, geschlossener Kulturen und fokussiert Diskurse und Praxen, die aus der kulturellen Essentialisierung und Hegemonialisierung weisen (vgl. Attia, 2009, S. 37). Das Konzept der kulturellen Hegemonie geht auf Antonio Gramsci zurück und meint verschiedene „[...] Zwangsinstrumente des Staates [...]“ (ebd., S. 21) bzw. ein „[...] komplexes, diskursiv-materielles Geflecht [...]“ (Stäheli, 2000, S. 38), welches nicht in einem offenen, zugänglichen oder zentral konzentrierten Wahrnehmungsfeld situiert ist, sondern vielmehr auch private und halböffentliche Sphären einer Gesellschaft durchdringt und dabei auf eine herrschaftssichernde Konsensbildung sowie auf die Konstruktion eines antagonistisch organisierten Innen und Außen abzielt (vgl. Attia, 2009, S. 21 f.).

Bevor im Folgenden noch tiefergehend auf Bhabhas Verständnis des hybriden Charakters von Kultur eingegangen werden soll, wird zunächst die grundlegende postkoloniale Kritik an westlichen Kulturkonzeptionen umrissen.⁵

Die postkoloniale Kritik setzt sich hauptsächlich mit der Konstruktion von Differenz, Andersheit, Fremdheit und Kulturkonzepten auseinander, deckt die dort eingeschriebenen Strukturen von Macht, Marginalisierung, kulturellen Hegemonien und eurozentrischen Diskursen auf und entwirft oft auch subversive Strategien, um diese Strukturen zu dekonstruieren und aufzubrechen (vgl. Schirilla, 2014, S. 157 f.). In der postkolonialen Kritik werden Kategorisierungen wie Kultur, Nation oder »Rasse« als Ausgrenzungskonzepte untersucht (vgl. Sökefeld, 2017, S. 45), welche genutzt werden, um das „Eigene“, den inneren Zusammenschluss zu einem geschlossenen „wir“ von dem „Anderen“, dem „Äußeren“ abzugrenzen (vgl. Attia, 2009, S. 20 f.). Dabei zeigt sich das Äußere als ein sogenanntes „konstitutives Außen“⁶ in Form einer Differenz, die es notwendigerweise geben muss, damit das Eigene verständlich und greifbar wird und die Möglichkeit hat, „[...] sich selbst als geschlossene Einheit zu etablieren“ (Stäheli, 2000, S.

⁵ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass der Postkolonialismus, wie jede andere Denkrichtung auch, keine vollkommen einheitliche Theorie hervorgebracht hat und in den folgenden Ausführungen keinesfalls homogenisiert werden soll. Allerdings sollen typische Kritikpunkte, die postkoloniale Theoretiker:innen an westlichen Formen der Weltkonstruktion üben, dargelegt werden.

⁶ Das Konzept des konstitutiven Außen stammt ursprünglich von Derrida, wobei er selbst von diesem Außen als „l'autre“ oder „autrui“ spricht und es somit etwas offener bzw. vager lässt (vgl. Sievi, 2017, S. 103).

45). Das konstitutive Außen ist demnach formgebend für das universalisierte, „reine“ Innen, wobei dieses Innen gleichzeitig auch das Erstrebenswerte, das Überlegene und im Grunde auch das Alternativlose ist, denn das konstitutive Außen wird so weit aus der „[...] großen Erzählung [...]“ (Schirilla, 2014, S. 164) verdrängt, dass es in dieser zwar nicht mehr sichtbar ist, aber trotzdem existent bleibt, um das reine Innere in seiner superioren Stellung zu bestätigen und zu festigen (vgl. Attia, 2009, S. 20 f.). Das Äußere ist dabei ebenso wenig wie das Innere eine wertfreie Größe. Bhabha geht davon aus, dass mit jeder Konstruktion kultureller Differenz auch eine Wertigkeitshierarchisierung einhergeht (vgl. Schirilla, 2014, S. 165).

Der Postkolonialismus setzt sich mit verschiedenen Formen der (Re-)Produktion kultureller Differenz auseinander und wie ebendiese hierarchisierend für Machtverhältnisse instrumentalisiert wird (vgl. Schirilla, 2014, S. 165 f.). Es geht dabei stets um einen Ansatz der Dekonstruktion von Normalitätsvorstellungen und Bedeutungszuordnungen, die in Form von kulturellen Hegemonien unsere Lebensformen durchwurzeln. Kulturelle Kategorisierungen sind demnach unweigerlich mit Machtfragen verbunden, welche nicht nur als deren Nebenerscheinungen auftreten, sondern als deren Kernmerkmal zu interpretieren sind (vgl. Sökefeld, 2007, 39 f.).

Was hat es nun aber mit dem Hybriditätsbegriff auf sich, der für Bhabhas Auseinandersetzungen mit Kultur eine so zentrale Rolle spielt?

Um dies zu erläutern, muss zunächst eine weitere begriffliche Grundlage geschaffen werden, denn es greift zu kurz, die Hybridisierung von Kulturen als eine Synthese zweier Originale, zweier „Kulturkreise“ zu begreifen (vgl. Struve, 2013, S. 100 f.; Bonz & Struve, 2011, S. 144). Bei Bhabha geht es vielmehr um eine „[...] vermischte Unauflöslichkeit [...]“ (vgl. Struve, 2013, S. 101), um Heterogenität, Ambivalenzen, Neuformationen, Brüche und daraus folgende weitere Neuformationen, die von einer starken Dynamik und einem ephemeren Charakter geprägt sind (vgl. ebd., S. 42; Attia, 2009, S. 36 f.). Schon hier deutet sich Bhabhas zugrunde liegendes Kulturverständnis an. Bhabha vertritt einen anti-essentialistischen Kulturbegriff (vgl. Struve, 2013, S. 50 f.). Das bedeutet, dass er Konzepte von Kulturen als geschlossene, stabile, homogene oder eindeutige Formationen ablehnt und auch eine historische Kontinuität von Kulturen zurückweist (vgl. ebd.). Für ihn sind Kulturen vielmehr als Aushandlungs- bzw. Austragungsorte zu denken, in welchen „[...] um Bedeutung und um Macht gerungen wird“ (ebd., S. 41). Er betont dabei besonders zwei Dimensionen von Kultur: die semiotisch-diskursive und die raum-zeitliche Dimension (vgl. ebd., S. 42). Die erste Dimension betont die bedeutungsgenerierende Prozesshaftigkeit und

Macht von Kulturen. Kulturen seien somit auch als Konstruktionen und Äußerungen von Bedeutung, als Symbolaktivitäten oder als Performance denkbar, welche stets in Verbindung mit ihrer historischen Bedingtheit gedacht werden müssen (vgl. Rutherford & Bhabha, 1990, 209 f.; Struve, 2013, S. 42).

Die zweite Dimension bezieht vor allem die – der Kultur inhärenten – Machtmechanismen ein, welche besonders im Nationendenken, in bestimmten Geschichtsnarrativen bzw. den „[...] großen Erzählung[en] [...]“ (Schirilla, 2014, S. 164) und den andauernden Wirkungsweisen der Kolonialgeschichte sichtbar werden (vgl. Struve, 2013, S. 52). Bhabha geht davon aus, dass Kultur grundsätzlich nicht getrennt von Macht(asymmetrien) zu denken sei. Denn es seien ebendiese Machtasymmetrien, Bedeutungsdivergenzen und gegenseitigen Infragestellungen, kurz gesagt: ebendiese Differenzen, durch welche die Kulturen und ihr hybrider Charakter zustande kommen (vgl. Bhabha, 1994, S. 162 ff.). Der Begriff der kulturellen Differenz scheint nun vermutlich zunächst deplatziert, ist es doch die Konstruktion ebendieser kulturellen Differenz, welche in der Geschichte bis heute unsagbaren Schaden anrichtet und diesen Schaden im gleichen Zuge legitimieren will (vgl. Kastner, 2017; Foroutan, 2013, S. 90). Bhabha hat jedoch ein grundlegend anderes Verständnis von kultureller Differenz. Für Bhabha ist die Differenzialität das primäre Strukturmerkmal von Kulturen (vgl. Struve, 2013, S. 80). Diese Differenzen dürfen hier aber entgegen dem essentialistischen Differenzverständnis nicht als statische Grenzen zwischen Kulturen oder in Form kultureller Dichotomien gedacht werden (vgl. ebd., 2017, S. 17). Kulturelle Differenz sei vielmehr eine immanente Eigenschaft einer jeden als homogen gelesenen Kultur⁷ (vgl. ebd., 2013, S. 80). Holistische Kulturkonzepte verlieren unter diesem Verständnis kultureller Differenz ihre Basis, denn die Fremdheit oder Andersartigkeit, welche sie als Abgrenzungsmechanismen von Kulturen konstruieren, tragen ebendiese Kulturen immer schon in sich selbst (vgl. ebd.; Bonz & Struve, 2011, S. 142 ff.; vgl. Moosmüller, 2009, S. 33). So wird die Idee solider Kulturen und diesen Kulturen zuordenbaren, soliden Subjekten in die Annahme inhärent brüchiger Kulturen und nicht

⁷ Attia (2009) macht in Bezug auf den Begriff der kulturellen Differenz die wichtige Anmerkung, dass man mit der Betonung einer solchen, selbst wenn diese bei Bhabha anders verstanden wird, Gefahr läuft, Differenzen zu reproduzieren oder festzuschreiben. Weitergehend stellt sie jedoch heraus, dass die „[...] Leugnung der Differenz [...] aus Angst, sie zu bestätigen und zu festigen, [...] zu Lasten jener Differenzen [geht], die in diesem Beziehungsgefüge marginalisiert sind. Denn die Differenzen sind keine beliebigen und stehen sich nicht als gleichberechtigte gegenüber, sondern sind aus Machtkämpfen hervorgegangen, in Strukturen und Kulturen verankert und von Subjekten – wenn auch teilweise widersprüchlich und kontingent – internalisiert, sodass die Vernachlässigung kultureller Differenz die [D]ominanten fördert.“ (ebd., S. 38)

eindeutig verortbarer, inhärent brüchiger Subjekte umgemünzt (vgl. Struve, 2017, S. 18). Anders gesagt: Es handle sich um inhärent brüchige Kulturen und Subjekte in einem ständigen „Da-Zwischen“ (Bhabha, 2000, zitiert nach Struve, 2012, S. 98). Die kulturelle Differenz im Sinne eines „[...] in sich und im Verhältnis zu anderen different [sein]“ (Struve, 2012, S. 63) wird somit zur Basis des Kulturellen, zu einem Bezugsraum in welchem unterschiedliche Formen der Teilhabe und Aushandlung stattfinden. Die Differenzen in diesen Bezugsräumen, den *Third Spaces*, sind „[...] ambivalent, verunsichernd, spielerisch, widerständig, willkürlich, lückenhaft, immer unvollendet und ephemere“ (vgl. S. 63). Sie wirken ebenso abgrenzend wie verbindend, denn sie schaffen einen Raum der Liminalität, einen Raum, in denen Fremd- und Selbstbilder, Bedeutungsaushandlungen sowie Spannungsverhältnisse jeglicher Art zu Kippmomenten führen und in kulturellen Neuformationen münden, welche das Bekannte überschreiten, indem sie dichotome Kategorien außer Kraft setzen (vgl. Rutherford & Bhabha, 1990, S. 209; Struve, 2012, S. 63 f.).

“It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized, and read anew.” (Bhabha, 1994, S. 37)

Die Hybridität, die durch die Begriffe der kulturellen Differenz und des Third Spaces nun schon an Form gewonnen hat, lässt sich noch genauer beschreiben. Sie ist, so könnte man formulieren, im Kontrast zur „cultural diversity“ zu sehen, ein Konzept, welches Bhabha (1994) als eine Denkfigur multikulturellen Exotismus entschieden ablehnt (vgl. ebd., S. 34, 38 f.; Struve, 2017, S. 17). Denn sie enthalte noch immer ein holistisches Kulturverständnis und versteckte Machtverhältnisse, Widersprüchlichkeiten und Antagonismen unter einem Deckmantel des Lobes kultureller Vielfalt (vgl. Bonz & Struve, 2011, S. 143). Die Hybridität von Kultur und die Third Spaces sollen jedoch kein Bild harmonischer Synthese und gegenseitiger Akzeptanz zeichnen. Vielmehr geht es, wie schon zu Anfang betont, um eine „[...] vermischte Unauflöslichkeit [...]“ (vgl. Struve, 2012, S. 101) und die Neuformationen auf der Basis von Widersprüchlichkeiten und Differenzen, vor deren Hintergrund bestehende Kategorisierungssysteme ad absurdum geführt werden. So formuliert Robak (2013), dass „[...] [m]it dem Begriff der Hybridität [...] Kultur als ein Ort des Widerstreits zwischen Repräsentationen von Welt, Subjekt und Geschichte entworfen [wird]“ (ebd., S. 21). Foroutan (2013) spricht in Bezug auf die Hybridität außerdem von einem „[...] Spiel der Zugehörigkeiten [...]“ (ebd., S. 91) zu jeglichen konstruierten und zugeschriebenen Kategorien, die vor dem Hintergrund der Deterritorialisierung, der Annahme einer

inhärenten kulturellen Differenz und des Third Spaces an Bodenhaftung verlieren (vgl. Ha, 2005, S. 92; Struve, 2012, S. 124 f.). Auch die ständige Situiertheit „[...] zwischen Selbsterfahrung und Fremdzuschreibung [...]“ (Foroutan, 2013, S. 91), das andauernde, dynamische Aushandeln von Bedeutung sowie die Möglichkeit der Subversion asymmetrischer Machtverhältnisse, welche sich laut Bhabha in Third Spaces ergibt, sind Merkmale der Hybridität von Kultur (vgl. Schwarz, 2017, S. 159).

3.2 Das Konzept der kulturellen Aneignung und seine Crux

Um ein Verständnis dafür zu erlangen, was der Begriff der kulturellen Aneignung bedeutet, wurde sich in dem letzten Unterkapitel bereits mit vier exemplarischen Konzeptionen des Kulturbegriffs auseinandergesetzt. Es sollte deutlich geworden sein, dass essentialistische Kulturvorstellungen zurückzuweisen sind, da sie die Basis jeglicher Formen von Diskriminierung, Unterdrückung und Entrechtung bilden (vgl. Kastner, 2017). Vor diesem Hintergrund sei, so Reckwitz (2015a), ausschließlich der bedeutungsorientierte Kulturbegriff vertretbar (vgl. ebd., S. 19-28), welcher aufgrund seiner anti-essentialistischen Ausrichtung und seiner Kontingenzbetonung auch von Bhabha als Grundlage genutzt wird. Charakteristisch für den bedeutungsorientierten Kulturbegriff ist die Fokussierung von Kultur als System bzw. Muster von Codes mit einer symbolischen Bedeutungsaufladung sowie als Sinnhorizont, in welchem Wirklichkeit organisiert und interpretiert wird (vgl. ebd., S. 79). Die Deckungsgleichheit von Kultur, Nation und Ethnie, wie sie essentialistische Kulturkonzeptionen zeichnen, wird im Kontext des bedeutungsorientierten Kulturbegriffs verworfen. So erläutert Reckwitz (2015b):

„Es ist nun genau diese Kopplung des Kulturbegriffs an den Begriff der Gesellschaft, der Gemeinschaft, des Kollektivs und der Lebensform, letztlich die Kopplung von Kultur an ein Kollektivsubjekt, die in dem, was man als *bedeutungsorientierten Kulturbegriff* umschreiben kann, aufgegeben wird.“ (ebd., S. 79, H.i.O)

Wenn man kulturelle Aneignung nun wie üblich und sehr verkürzt als einen Vorgang definiert, in welchem Menschen Elemente einer Kultur übernehmen, welche nicht die ihre ist (vgl. Young, 2005, S. 136), dann steht man vor einer Crux. Eine Crux, welche das Konzept der kulturellen Aneignung auf den Prüfstand stellt, es aber schon von vornherein zum Scheitern verurteilt, so einige Theoretiker:innen (vgl. Distelhorst, 2021, S. 50 f.). Denn nach diesem Verständnis ist das Konzept kultureller Aneignung, welches doch eigentlich darauf abzielt aus emanzipatorischer und antirassistischer Perspektive auf kulturelle Ausbeutungs- und Diskriminierungsmechanismen zu blicken, inhärent essentialistisch und

homogenisierend angelegt (vgl. ebd., S. 41, 50-54; Matthes, 2016, S. 345 f.; Kastner, 2017). Es tendiert dazu „[...] Kulturen als voneinander getrennte soziale Gebilde vorauszusetzen, denen sich bestimmte Menschen zuordnen lassen [und], die sich durch unterschiedliche Sitten, Gebräuche, Wissensbestände usw. auszeichnen [...]“ (Distelhorst, 2021, S. 48). Aus welchen Gründen das problematisch ist, sollte aus den bisherigen Ausführungen zu dem Kulturbegriff deutlich geworden sein.

Das Konzept der kulturellen Aneignung nun aber aufgrund dieser inhärenten Widersprüchlichkeit völlig aufzugeben und es als Wendung gegen die „[...] Errungenschaften der eigenen Theorietradition [...]“ (Kastner, 2017) zu verteufeln, stellt sich als bodenloser Vorwurf heraus. Der Rassismuskritik würde somit eine wichtige Perspektive genommen, denn kulturelle Aneignung sei „[...] kein Nebenschauplatz des Rassismus, sondern eine seiner wesentlichen Verkörperungen, indem sie Ausbeutung und Klischeebildung vorantreibt“ (Distelhorst, 2021, S. 44). Die gönnerhafte Geste, welche sich hinter dem Narrativ des „wir sind alle Menschen und sollten uns endgültig von den uns einschränkenden Kulturkorsetten lossagen“, kommt nicht selten von ebenden privilegierten weißen Menschen, welche sich diese Aussage aufgrund ihrer Machtposition erlauben können und die Möglichkeit haben jederzeit zu ihrem „[...] weißen Chauvinismus [...]“ (ebd., S. 70) zurückzukehren. Von kulturellen Identitäten können sich nämlich nur die Menschen lossagen, welche nicht rassifiziert und prekarisiert sind, sondern im Schutze der Dominanzgesellschaft mühelos unter dem Radar verschwinden können (vgl. ebd., S. 69-71; Outley et al., 2021, S. 309). Genau das zeige die Notwendigkeit, an Konzepten wie dem der kulturellen Aneignung festzuhalten, so Distelhorst (2021), denn diese „[...] weiger[n] sich, zugunsten eines repressiven Toleranzbegriffs, hinter dem real existierende Probleme zum Verschwinden gebracht werden, auf eine Kritik an Unterdrückung, Diskriminierung und Ausbeutung zu verzichten“ (ebd., S. 71).

Es sollte deutlich geworden sein, dass das Konzept der kulturellen Aneignung im Kontext dieser Arbeit stets als Perspektive einer antirassistischen Kritik verhandelt wird, wobei auch die – dem Konzept inhärente – Gefahr der Re-Essentialisierung nicht unkommentiert bleiben sollte. So sind die Thematisierung und Kritik kultureller Aneignungsprozesse in gewisser Weise immer auch eine Gratwanderung auf „[...] heiklem Terrain [...]“ (ebd.).

Es gilt nun die oben rezitierte Definition kultureller Aneignung zu konkretisieren, da diese deutlich zu eindimensional angelegt ist und völlig außen vor lässt, was folgend eine zentrale Rolle spielen wird: Machtasymmetrien und kulturelle Hegemonien. Dem Essentialismus-

Problem wird das Konzept der kulturellen Aneignung jedoch nie vollständig entkommen, denn

„[...] [es] ist vor die Notwendigkeit gestellt, Kulturen voneinander abzugrenzen. Die Herausforderung liegt hierbei darin, zwar von kulturellen Gruppen zu sprechen, dabei aber nicht in essentialistische Diskussionsmuster zu verfallen, die Menschen auf Exponent*innen ihrer Kulturen reduzieren und damit kultureller Stereotypisierung das Wort reden.“ (ebd., S. 41)

Nun gibt es absehbarer Weise nicht nur *eine* Konzeption oder Definition kultureller Aneignung und auch die übergeordnete Frage, ob oder wie man den Begriff der kulturellen Aneignung von dem des kulturellen Austauschs abgrenzt, konnte bisher nicht endgültig beantwortet werden (vgl. Tuvel, 2021, S. 354 f.). Sollte der Begriff der kulturellen Aneignung als neutraler, deskriptiver Begriff genutzt werden, von welchem sich – so wie es beispielsweise Tuvel (2021) mit Begriffen wie „wrongful misappropriation“ im Englischen tut – moralisch verwerfliche Aneignungsformen oder -fälle abgrenzen lassen? Oder ist der Begriff der kulturellen Aneignung ein grundsätzlich negativer Evaluator? Während sich im Englischen der Begriff appropriation gut in den Begriff misappropriation abändern lässt, fehlt in der deutschen Sprache eine ähnliche Flexibilität und Wandelbarkeit des Wortes „Aneignung“. Grundlegend lässt sich feststellen, dass besonders in deutschsprachigen Diskursen die Begriffspaarung „kulturelle Aneignung“ negativ konnotiert ist und Schlagzeilen á la „Kulturelle Aneignung, der vergiftete Apfel der Mode“ (Briones, 2021) darauf schließen lassen, dass sich diesem Begriff nur schwerlich ein neutraler, deskriptiver Charakter überstülpen lässt (vgl. Múske & Hengartner, 2015, S. 319; Surmitis et al., 2018, S. 7).

Tuvel (2021) unterteilt drei verschiedene Konzeptionsstränge kultureller Aneignung: den „toleration-based approach“, den „agent-based approach“ und den „power-based approach“ (vgl. ebd., S. 369). Wann jeweils von kultureller Aneignung gesprochen wird, hängt bei den verschiedenen Konzeptionsansätzen von unterschiedlichen Faktoren ab. Während der erstere dies davon abhängig macht, welche Einstellung die kulturelle Ingroup zu dem jeweiligen Aneignungsprozess eines Outsiders hat, fokussiert der „agent-based approach“ die Intention hinter dem jeweiligen Aneignungsprozess (vgl. ebd., 356 f., 365 f.). Bei dem „toleration-based approach“ steht man vor der unmöglichen Aufgabe eine umfassende (und bestenfalls homogene) Einstellung einer kulturellen Ingroup zu einem Aneignungsprozess abzufragen (vgl. Distelhorst, 2021, S. 47 f.). Der „agent-based approach“, den Tuvel (2021) selbst vertritt, umgeht diese Problematik. Allerdings verkennet dieser Ansatz vollkommen, dass es doch gerade die fehlende Reflexion internalisierter Rassismen und kultureller Hegemonien ist, welche sich häufig hinter kulturellen Aneignungsprozessen verbergen. Es

ist nicht vertretbar, dass ebendie Kulturen, welche durch die westliche Dominanz marginalisiert werden, durch eine moralische Aufwertung „wohlwollend intendierter“ Aneignungsprozesse zusätzlich belastet werden, während die tatsächlich Verantwortlichen – versteckt hinter dem Deckmantel der guten Intention – unbeschadet davonkommen (vgl. Arya, 2021, S. 2; Shugart, 1997, S. 211). Folgend wird also auf den „power-based approach“ zurückgegriffen, welcher nun kurz umrissen werden soll.

3.3 Der „power-based approach“

Um den „power-based approach“ als einen der zentralen Konzeptionsstränge kultureller Aneignung zu erläutern, lohnt es sich, auf die konzeptionellen Ursprünge kultureller Aneignung zu blicken, welche sich in der postkolonialen Kritik an dem westlichen Expansionismus finden lassen (vgl. Distelhorst, 2021, S. 12). Typischerweise wird in diesem Zusammenhang auf den Aufsatz „Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism“ von Kenneth Coutts-Smith aus dem Jahr 1976 verwiesen, welcher bis heute von hoher Relevanz ist und die europäische Kunstgeschichte entgegen dem typischen Bild der Schöpfungsgeschichte als Aneignungsgeschichte entlarvt (vgl. Coutts-Smith, 1991, S. 15; Distelhorst, 2021, S. 13). Coutts-Smith verhandelt dies zwar nicht unter Rückgriff auf den Begriff der „cultural appropriation“, er verwendet jedoch den marxistischen Begriff der „class appropriation“ in Kombination mit dem Begriff des „cultural colonialism“. So stehen vor allem Machtasymmetrien und das Verhältnis von Dominanz und Ausbeutung im Zentrum seiner Untersuchungen.

Dies gilt auch für ebendie Arbeiten zu kultureller Aneignung, die sich als „power-based approach“ zusammenfassen lassen können. Matthes‘ (2019) „oppression account“ ist eine der bekanntesten Positionen innerhalb dieses Konzeptionsstrangs. Er vertritt die Meinung, dass kulturelle Aneignungsprozesse die grundlegend ungleichen Machtverhältnisse zwischen der westlichen Dominanzkultur und marginalisierten, kulturellen Minderheiten manifestieren und verschärfen (vgl. Matthes, 2019, S. 1005):

“The wrong of cultural appropriation is rooted in imbalances of power. Whether a particular case is most saliently understood as one of silencing, exploitation, misrepresentation, or offense, what ultimately makes particular instances of cultural appropriation wrongful, and thus what grounds objections to them, is the way in which they manifest and/or exacerbate inequality and marginalization. Call this the oppression account of cultural appropriation.” (ebd., S. 1003 f.)

So fände kulturelle Aneignung eben genau dort statt, wo ein Machtgefälle zwischen der „aneignenden Person“ und der „angeeigneten Kultur“ den Ausgangspunkt der Übernahme des kulturellen Elements markiert (vgl. Distelhorst, 2021, S. 47 f.). Die Rede von kulturellem

Austausch könne ebenda durch die Rede von kultureller Aneignung ersetzt werden, wo eine ungefragte und einseitig profitable, teilweise gewaltvolle, in jedem Fall aber machtvolle Übernahme an die Stelle eines gleichberechtigten Gebens und Nehmens zwischen Kulturen rückt (vgl. Distelhorst, 2021, S. 48). Kritisiert wird die mühelose Fähigkeit der Privilegierten, von ebenen Kulturen zu profitieren, zu denen sie marginalisierten Minderheiten seit jeher den Zugang verwehrt haben (vgl. Johnson, 2020). Ähnliches betont auch Tate (2003) in seinem bekannten Werk „Everything But the Burden“, welches sich mit Prozessen kultureller Aneignung zwischen weißen Menschen und der „Black Culture“ beschäftigt. Seine These lautet, dass besonders die Kulturen in den USA in jeglichen Bereichen – von Musik, Tanz und Literatur über Sport, Slang und Mode – in ihren Ursprüngen und Inspirationen vor allem afro-amerikanisch geprägt seien (vgl. Kastner, 2017). Das, was sich weiße Menschen letztlich angeeignet hätten, sei „Everything But the Burden“ – all das Profitable, das „Stilvolle“ und das „Bereichernde“, außer ebenen Teil der Lebensrealität Schwarzer Menschen, welcher von Erfahrungen mit Rassismus und struktureller Unterdrückung geprägt ist (vgl. ebd.; Dawkins, 2005, S. 577 ff.).

Es sollte angemerkt werden, dass der „power-based approach“ trotz all seiner Vorteile dazu neigt, nicht-westliche Kulturen in eine Opferrolle festzuschreiben und sie zu homogenisieren (vgl. Distelhorst, 2021, S. 44 f., 49). Denn davon auszugehen, jede ungefragte Übernahme kultureller Elemente durch westliche Kulturen sei eine Form kultureller Aneignung, leugnet ebendie Stimmen, die „[...] den Wunsch verspüren[,] [...] ihre Kultur in den westlichen Ländern zu verbreiten, ohne dass dieser Wunsch automatisch mit dem Verlust von Urheberschaft oder Kontrolle einhergeht, schließlich sind Menschen aus unterdrückten Gruppen durchaus in der Lage, erfolgreich ihre Handlungsmacht zu verteidigen“ (ebd., S. 44 f.).

Für diese Arbeit soll Sows (2015) Definition zur kulturellen Aneignung im Zentrum stehen. Ihr zufolge ist kulturelle Aneignung ein

„[...] Vorgang der einseitigen ›Übernahme‹ von Kulturfragmenten und -elementen durch Angehörige einer Dominanzkultur, wodurch ursprüngliche Bedeutungsgebungen, Symbolgehalte und inhaltliche Bezugnahmen der vereinnahmten/annektierten Kultur verflacht, verfälscht oder verzerrt werden, was bis zu kulturellen und als ›eigen‹ deklarierten Neuschreibungen führen kann.“ (ebd. S. 417)

Susan Scafidi (2005) konkretisiert, dass es sich dabei um die Übernahme von Eigentum, traditionellem Wissen, kulturellen Ausdrucksformen oder Artefakten handeln kann (vgl. ebd.: 7). Dies könne „[...] cuisine, dress, music, dance, folklore, handicrafts, healing arts, language, and images [...]“ (ebd.) und weitere Bereiche umfassen.

3.4 Misrecognition - Nonrecognition - Exploitation: Mögliche Schädigungen durch kulturelle Aneignungsprozesse

Lalonde (2019) beschäftigt sich in ihrem Text „Does cultural appropriation cause harm?“ mit den Auswirkungen kultureller Aneignung für die betroffenen kulturellen Minderheiten. Sie interpretiert in diesem Zusammenhang kulturelle Aneignung als ein Werkzeug der Unterdrückung (vgl. ebd., S. 8). Diese Unterdrückung habe, so Lalonde (2019), drei zentrale Gesichter: „misrecognition“, „nonrecognition“ und „exploitation“ (vgl. ebd., S. 5-13). „Misrecognition“ führe vor allem zu einer (Re-)Produktion von Stereotypen (vgl. Han, 2018, S. 100). Unter Rückgriff auf Frantz Fanon erläutert Lalonde (2019), dass Stereotype eine gezielt eingesetzte Waffe von unterdrückenden Mächten seien, durch welche diese, ausgehend von einer bewussten Fremdadwertung, eine Selbstaufwertung erfahren. Darüber hinaus sei nicht zu unterschätzen, dass die Internalisierung dieser Stereotype auf der Seite der stereotypisierten Menschen zu Schamgefühl und Selbsthass führen kann (vgl. Lalonde, 2019, S. 8). So schildert Fanon (2008): „Since I realize that the black man is the symbol of sin, I start hating the black man. But I realize that I am a black man“ (ebd., S. 174). Die Verwendung bestimmter rassistischer Stereotype oder Begriffe kann darüber hinaus ein Instrument der Trivialisierung historischer Unterdrückung bzw. Auslöschung kultureller Minderheiten durch die Kolonialisierung, Sklaverei oder sämtliche Genozide darstellen (vgl. Johnson, 2020). So stehen beispielsweise Namen von amerikanischen Sportteams wie dem der „Washington Redsk*ns“ berechtigter Weise hart in der Kritik, da diese diskriminierende und degradierende Bezeichnung für Native Americans hier zu einem zelebrierten Teamnamen pervertiert wird (vgl. ebd.).

„Nonrecognition“ äußere sich insbesondere dadurch, dass marginalisierten Kulturen, welche sich mit kultureller Aneignung konfrontiert sehen, oftmals der Zugang zu den Ressourcen verwehrt wird, die nötig sind, um für ihr Recht einzustehen und Kritik an Aneignungsprozessen zu üben (vgl. Lalonde, 2019, S. 6 f.). Durch strukturelle Machtverhältnisse werden sie stimmlos oder unsichtbar gemacht, während die Gewinner:innen dieser Machtverhältnisse meinen, sich ungehindert und allerorts bedienen zu dürfen, denn „[i]f we think we already own something, why would we ask anybody’s permission to take it?“ (Root, 1996, S. 72).

„Exploitation“ liege bei Aneignungsprozessen dann vor, wenn die aneignende Person von dem übernommenen bzw. entwendeten Kulturelement profitiert, während das Gegenteil auf die Menschen der betroffenen Kultur zutrifft (vgl. Lalonde, 2019, S. 9 f.). Die vorherrschenden Machtasymmetrien können dabei gezielt verschleiert werden, indem die

symbolische oder finanzielle Ausbeutung unter dem Deckmantel der kulturellen Bewunderung und Unterstützung versteckt wird (vgl. ebd.). So kann es besonders im Kontext der westlichen Vermarktungsbranche dazu kommen, dass dominante Aneigner:innen von der Arbeit unterdrückter Personen profitieren, welche darüber hinaus möglicherweise noch nicht einmal als Urheber:innen der jeweiligen Kulturgüter oder -praxen genannt werden (vgl. Johnson, 2020).

Es sollte deutlich geworden sein, dass Prozesse kultureller Aneignung ein Instrument der Ausbeutung und Stärkung von Machtasymmetrien darstellen. Sie müssen aus diesem Grund als eigenständiges Phänomen untersucht und kritisiert werden (vgl. Lalonde, 2019, S. 12 f.). Positionen wie die von Young (2008), welche argumentieren, kulturelle Aneignung bringe zugrundeliegende Marginalisierungen und Unterdrückungen zum Vorschein, würde aber selbst kaum zu diesen beitragen (vgl. ebd., S. 152; vgl. ebd., 2021, S. 307), müssen mit Vorsicht genossen werden. Sie verkennen, dass Prozesse kultureller Aneignung nicht bloße Symptome, sondern vielmehr selbst ein Tool kultureller Unterdrückung mit eigenständigen und teilweise gezielt eingesetzten Wirkungsweisen und Historien sind (vgl. Lalonde, 2019, S. 12 f.). Han (2018) betont darüber hinaus, dass kulturelle Aneignung in politische, ökonomische und kulturelle Hegemonien verwoben ist (vgl. ebd., S. 100).

4 Macht im Kontext ästhetischer Praxen und kultureller Aneignung vor dem Hintergrund des technisierten Spätkapitalismus

Unter den gegenwärtigen globalisierten und technisierten Lebensbedingungen sind kulturelle Grenzkonstruktionen um ein Vielfaches brüchiger und durchlässiger geworden und führen zu transformierten kulturellen Selbst- und Fremdverständnissen (vgl. Ayra, 2021, 2). Es ergibt sich eine erhöhte Dringlichkeit, genauer zu untersuchen, wie dieses hohe Maß an kultureller Durchlässigkeit, insbesondere in digitalen Räumen, beschaffen ist (vgl. ebd.). Der in Kapitel 3.3 dargestellte „power-based approach“ kultureller Aneignung verdeutlicht die Dringlichkeit, dies aus einer macht- und dominanzkritischen Perspektive zu tun. Der Fokus liegt demnach folgend auf den Machtasymmetrien und -dynamiken, welche sich systematisch in kulturelle Überschneidungs- und Hybridräume einschreiben und eine Vielzahl an moralischen Fragen im Zusammenhang mit kulturellen Aneignungsprozessen erzeugen (vgl. ebd.; Fuchs, 2015, S. 12-20; Han, 2018, S. 98-100). Digitale Räume sind dabei als Ballungsräume denkbar, in welchen unterschiedliche Formen medialer Macht und Gegenmacht aufeinanderstoßen und internalisierte Kategorisierungssysteme und Differenzkonstruktionen vor dem Hintergrund veränderter Interaktionsdynamiken herausgefordert werden (vgl. Fuchs, 2015, S. 12-20). Ästhetische Praxen markieren in diesem Zusammenhang einen besonders spannenden Bezugspunkt, da sie von ganz eigenen Macht- und Aneignungsdynamiken geprägt sind und zunehmend intensiv in digitale Kontexte eingebettet werden (vgl. Reckwitz, 2021, S. 338 ff.).

Folgend sollen ästhetische Praxen in ihren Verbindungen zu kulturellen Aneignungsprozessen kritisch beleuchtet werden. Anschließend soll der Hybriditätsbegriff fokussiert und in seiner Kopplung an Logiken des technisierten Spätkapitalismus untersucht werden. Darauf folgt eine Betrachtung medialer Formen der Macht und Gegenmacht, welche zum Schluss auf die digital ästhetische Praxis der Memes übertragen werden.

4.1 Eine kritische Betrachtung ästhetischer Praxen im Zusammenhang mit kulturellen Aneignungsprozessen

In theoretischen Überlegungen zu ästhetischen Praxen wird besonders häufig deren subversives und kritisches Potential sowie deren produktiver Wert für verschiedene Formen der Welterzeugung und die Hervorbringung alternativer sozial-kultureller Wirklichkeiten betont (vgl. Zahn, 2020, S. 213; Moritzen, 2017, S. 354 ff., 362 ff.; Reckwitz, 2016, S. 242 f.). Zahn (2020) stellt dies vor allem in Bezug auf unsere medienkulturelle Umwelt heraus.

Für ihn lassen sich ästhetische Praxen als medienkritische Praxen untersuchen, welche das Potential haben

„[...] sowohl das Eingebunden-Sein des Menschen in seine gesellschaftliche und medienkulturelle Umwelt, in mediale Dispositive als auch deren Funktionieren aufzuzeigen, anzuspüren, zu befragen, zu durchkreuzen sowie zu subvertieren und letztlich auch experimentell neue, andere Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Handlungsmöglichkeiten in den medialen Dispositiven hervorzuheben.“ (vgl. ebd., S. 213)

Auch Reckwitz (2016) begreift ästhetische Praxen als den Kern einer ästhetischen Gesellschaftskritik, welche sich zugunsten der Freiheit und Momenthaftigkeit sinnlicher, affektiv aufgeladener und kreativer Handlungsformen gegen die Zwanghaftigkeit und Limitationen einer ubiquitären Zweck-Mittel-Rationalität auflehnt (vgl. ebd., S. 242). Kurz: ästhetische Praxen sind nach diesem Verständnis der Motor eines Kontingenzbewusstseins. Dem Bewusstsein dafür, dass alles auch anders sein könnte als es ist, dass „[...] die scheinbare Alternativlosigkeit gesellschaftlicher Ordnungen demontier[t] [...]“ (Reckwitz, 2016, S. 243) werden könne.

Nun greift es aber zu kurz, im Zuge einer ästhetischen Gesellschaftskritik ausschließlich diese positiv-produktiven Potentiale ästhetischer Praxen herauszustellen. Unter Rückbezug auf Kapitel 2.2 kann bereits vermutet werden, was ästhetische Praxis neben Gesellschaftskritik, Momenthaftigkeit, sinnlicher Wahrnehmung und sinnlichem Erleben noch bedeuten kann: Macht, Ausschluss und in vielerlei Hinsicht auch Luxus. Und so betont auch Reckwitz (2016), dass ästhetische Gesellschaftskritik „[...] nicht nur Kritik im Namen ästhetischer Praktiken, sondern auch eine Kritik an den Formen der Ästhetisierung selbst“ (ebd. S. 244) beinhalten müsse. Zwei dieser Kritikpunkte an Formen der Ästhetisierung werden in den folgenden Ausführungen tiefergehend betrachtet.

Reckwitz betont (2016), dass ästhetische Praxen keinesfalls als eine machtfreie Sphäre anzusehen seien (vgl. ebd., S. 245). Ganz im Gegenteil, sie seien von kulturellen Hegemonien durchsetzt, welche verschiedenen ästhetischen Praxen auch unterschiedliche kulturelle und ästhetische Legitimitäten und Werte zuschreiben (vgl. ebd.). In diesem Sinne werden manche ästhetischen Praxen gesamtgesellschaftlich, aber vor allem institutionell, bevorrechtigt und valorisiert, während andere wiederum institutionell nicht unterstützt, sondern anhand hegemonialer Urteilsstrukturen herabgewürdigt werden (vgl. ebd.). So werden vor allem subkulturellen und nichtwestlichen Ästhetiken in gesamtgesellschaftlichen Kontexten kaum Sichtbarkeits- und Repräsentationsräume geboten, während ebendiese Räume ästhetischen Praxen der sogenannten „Hoch-“ oder Populärkultur zugestanden werden (vgl. ebd.). Diese unterschiedliche Sichtbarkeit und

Repräsentation ästhetischer Praxen beeinflusst wiederum deren Valorisierung und reproduziert so unbemerkt die zugrundeliegenden kulturellen Ungleichheitsverhältnisse im Sinne einer internalisierten Aufwertung westlicher und einer Abwertung nichtwestlicher ästhetischer Praxen.

An dieser Stelle kann eine Brücke zu Johnson (2020) geschlagen werden, welche in ihrer Darlegung verschiedener Gründe für die Schädlichkeit kultureller Aneignung auch den folgenden Aspekt nennt: „It Makes Things „Cool“ for White People – But „Too Ethnic“ for People of Color” (ebd.). Was sich hier zeigt, ist also eine übergeordnete Problematik: Es ist nicht nur so, dass Elemente marginalisierter Kulturen angeeignet und stereotypisiert oder degradierend repräsentiert würden, sondern dass oft auch ganzen Formen ästhetischer Praxen systematisch ihr ästhetischer und kultureller Wert abgesprochen wird, welcher nach der Aneignung durch weiße Personen wiederhergestellt zu sein scheint.

Im Kontext dieser Arbeit scheint diesbezüglich vor allem das digitale Sampling in der Musik ein interessantes Beispiel zu sein. Die Nutzung des digitalen Samplings ist mittlerweile in den verschiedensten Genres populärer Musik völlig selbstverständlich geworden. Es wurde jedoch zunächst vor allem in Kontexten der Rap-Musik von Schwarzen Musikschaaffenden in den frühen 1980er-Jahren weiterentwickelt und verbreitet (vgl. Kartha, 1997, S. 230). Das digitale Sampling ist im Zusammenhang mit der Debatte um kulturelle Aneignung gerade deswegen so interessant, da es hier um die *direkte* Form musikalischer Zitation geht (vgl. Hesmondhalgh, S. 56, 71). Seit der zunehmenden Verbreitung des digitalen Samplings herrscht ein anhaltender, ungelöster Konflikt rund um das Urheberrechtsgesetz, welches sich dem Schutz schöpferischer Leistungen verpflichtet. Kartha (1997) stellt heraus, dass das Urheberrechtsgesetz jedoch die soziokulturellen Kontexte und Auswirkungen seiner Bestimmungen übersehe (vgl. ebd., S. 219). Ihr zufolge versagt das Urheberrecht, die Arbeiten Schwarzer Menschen als „schützenswerte“, musikalische Werke anzuerkennen und hemmt bzw. entmachtet Schwarze Künstler:innen zusätzlich dadurch, dass das digitale Sampling als integrale Technik Schwarzer musikalischer Praxen vor dem Hintergrund des Urheberrechtsgesetzes deutlich erschwert wird:

„By not considering race issues and their race's role in society, copyright doctrine in its attempt to be colorblind has given Black artists, who are also coincidentally at the forefront of musical innovation, significantly less protection. [...]. More recently, the legislation's reluctance to address digital sampling and the court's strict interpretation of the law favoring the sampled artist have effectively inhibited the growth of an innovative technology which Black artists introduced into contemporary music.” (Karth, 1997, S. 232)

Hesmondhalgh (2006) beschäftigt sich in diesem Zusammenhang vor allem mit Fällen des digitalen Samplings, in welchen westliche Musiker:innen „[...] caricatured image[s] [...]“

(Feld, 2000, zitiert nach Hesmondhalgh, 2006, S. 56) von Aufnahmen nichtwestlicher Musik in ihre Kompositionen integrieren. Er fokussiert sich dabei besonders auf Aufnahmen aus der Musikethnologie, von welchen nach der Zitation westlicher Musikschafter oft nur völlig dekontextualisierte Bruchstücke übrig bleiben: „[...] [A] single untexted vocalization or falsetto yodel, often hunting cries rather than songs or music pieces“ (ebd.). Dies wirke exotisierend und befördere (auditive) Stereotype, indem es als Klangkarikatur des „einfachen“, „intuitiven“, „wilden“ und „kulturlosen“ Menschen eingesetzt würde (vgl. ebd.).

Feld (2000) verweist in diesem Zusammenhang auf einen Song der im Jahr 1973 veröffentlichten LP „Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita“ mit dem Titel „Rorogwela Lullaby“. In dieser Aufnahme singt eine Frau namens Afunakwa unbegleitet ein Schlaflied (vgl. ebd., S. 154). Während diese Aufnahme unter Forschenden der Musikethnologie zwar relativ bekannt ist, wurde sie sonst kaum rezipiert, verbreitet oder verkauft (vgl. ebd.). Dies ändert sich, als die Musikgruppe „Deep Forest“ den Titel „Rorogwela Lullaby“ Anfang der 1990er-Jahre sampelt und mit ihrem Titel „Sweet Lullaby“ in die Charts einzieht (vgl. ebd., S. 154 f.). Ihr Song „Sweet Lullaby“ kombiniert die ursprüngliche Aufnahme Afunakwas Gesang mit einem Drumbeat, Synthesizer-Klängen, digitaler Stimmvervielfältigung und Samples von Jodelgesängen und Naturgeräuschen (vgl. ebd.). „Sweet Lullaby“ wurde unter anderem für Werbespots von Coca-Cola, Porsche und Sony genutzt (vgl. ebd., S. 156). Hugo Zemp, der die Aufnahmen auf Malaita sammelte, wehrte sich erfolglos gegen Deep Forests Sampling des Lieds „Rorogwela Lullaby“ und verlangte ebenso erfolglos nach einer Entschädigung für die Baegu-Community (vgl. ebd., 158). Deep Forest inszeniert sich selbst weiterhin als Hüter kulturellen Respekts und Opfer akademischer Puristen (vgl. ebd., S. 159).

Ein weiterer Aspekt, den Reckwitz (2016) aufführt, betrifft die ungleichen Zugangsmöglichkeiten zu ästhetischen Praxen (vgl. ebd., S. 245). Reckwitz (2016) beschreibt dies als „Die Ungleichheit ästhetischer Chancen“ (ebd.). Der Zugang zu ebenen materiellen und immateriellen Ressourcen, welche den Raum für ästhetische Praxen öffnen, ist nicht in allen Lebenskontexten gleichsam gegeben, da sowohl das ökonomische und kulturelle als auch das soziale und zeitliche Kapital sehr ungleichmäßig verteilt sind (vgl. ebd.). Rezeptiv geprägte ästhetische Praxen – diese betreffen hauptsächlich Konsum- und Freizeit Chancen wie beispielsweise Konzertbesuche, Reisen und den Zugang zu medialen Artefakten – sind bei mangelnder Kapitalstärke nur eingeschränkt verfügbar (vgl. ebd.). Auch produktive ästhetische Praxen sind nur erschwert zugänglich, wenn aufgrund von

mangelnder Kapitalstärke keine Materialien, technischen Endgeräte oder Räume für ästhetische und kreative Arbeitsformen in Anspruch genommen werden können (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang kann es beispielsweise dazu kommen, dass marginalisierte Kulturen nicht über die nötigen Ressourcen verfügen, um ihren ästhetischen Praxen bzw. den daraus entstandenen ästhetischen Werken oder Produkten Sichtbarkeit zu verschaffen (vgl. Reckwitz, 2021, S. 339 f.). Nach Reckwitz (2021) wird kapitalschwachen Personen demnach die Partizipation an der triadischen Sozialität der Kreateure/Kreatorinnen, des ästhetisch sensiblen Publikums und der ästhetischen Gegenstände, die im Kontext der gesellschaftlichen Ästhetisierung besteht, immens erschwert (ebd.). Dies wird dadurch forciert, dass auch die mediale Repräsentation für marginalisierte Kulturen grundsätzlich geringer ist als für westliche Kulturen (vgl. Lalonde, 2019, S. 6). Dieser Mangel an medialer Sichtbarkeit nichtwestlicher Kulturen hat sowohl eine quantitative als auch eine qualitative Dimension (vgl. ebd.). So erläutert Lalonde (2019) weitergehend:

“Individuals are formed in part through their engagement with the social environment and the possible ways of being that are presented to them. Lack of media representation can, therefore, constrain the amount of ideas or images individuals have to orient themselves in the world (Fryberg and Eason 2017). Some groups, like white individuals, have an abundance of contemporary representations in media, so they have multiple references for ways of being (e.g., artist, doctor, teacher, scientist). In comparison, Indigenous Peoples are commonly portrayed as eighteenth century figures like Pocahontas or a warlike figure.” (ebd., S. 6)

Ganz im Sinne der von McLaughlin (2018) formulierten Überzeugung „You Can’t Be What You Can’t See“ (McLaughlin et al., 2018), zeigt sich hier also die Gefahr einer systematischen Unterdrückung nichtwestlicher, marginalisierter Lebens- bzw. Praxisformen, indem diese – schon bevor eine Aneignung durch westliche Akteure und Akteurinnen überhaupt erfolgen kann – in ihren Existenz- und Erscheinungsmöglichkeiten minimiert werden.

Eine zusätzliche Gefahr ergibt sich dann, wenn westliche, privilegierte Kulturen im Sinne der zuvor anhand von Lalonde (2019) erläuterten „exploitation“ (vgl. ebd., S. 9-12) ästhetische Kulturgüter marginalisierter Kulturen über ihre größere Reichweite vermarkten und so ebenden finanziellen Gewinn einfahren, welcher eigentlich den unterdrückten Kulturschaffenden zusteht. Johnson (2020) sieht hier einen weiteren Grund für das schädigende Potential kultureller Aneignung: „It Lets Privileged People Profit from Oppressed People’s Labor“ (ebd.).

Zu nennen sind hier vor allem meditativ ästhetische Praxen nichtwestlicher Kulturen. Ein Beispiel sind die Aneignungen sakraler Praxen wie Tai Chi, Ayurveda und Yoga sowie buddhistischer Meditationen (vgl. Surmitis et al., 2018, S. 8). Surmitis et al. (2018) betonen,

dass diese Praxen sowohl in akademischen Diskursen des Westens als auch in dessen Populärkultur von hoher Beliebtheit sind und mit wissenschaftlich-forschendem ebenso wie mit alltäglich-privatem Interesse verfolgt werden (vgl. ebd., S. 4). Während dies zunächst von kultureller Wertschätzung zeugt, zeigt sich zunehmend die problematische Tendenz der spirituellen sowie kulturellen Dekontextualisierung dieser meditativ ästhetischen Praxen (vgl. Surmitis et al., 2018, S. 7). Dies sei beispielsweise in akademischen Kreisen zu erkennen, in welchen meditativ ästhetische Praxen oftmals auf bedenkliche Weise zu Behandlungsmethoden simplifiziert, oder als ein weiteres Fachgebiet kategorisiert werden, welches es zu erforschen gelte (vgl. ebd.). Doch auch der Boom von Yoga-Studios und Yoga-Kanälen auf YouTube sowie die zunehmende Vermarktung luxuriöser „Yoga-Artikel“ verweisen auf eine zentrale Problematik: Es ist die Annahme der westlich privilegierten Dominanzgesellschaft, frei über die antiken, spirituellen Praxen ebender Kulturen zu verfügen, die aufgrund von westlicher Dominanz und Vorherrschaft Unterdrückung erfahren müssen (vgl. Hahn, 2016; siehe Abb. 2).

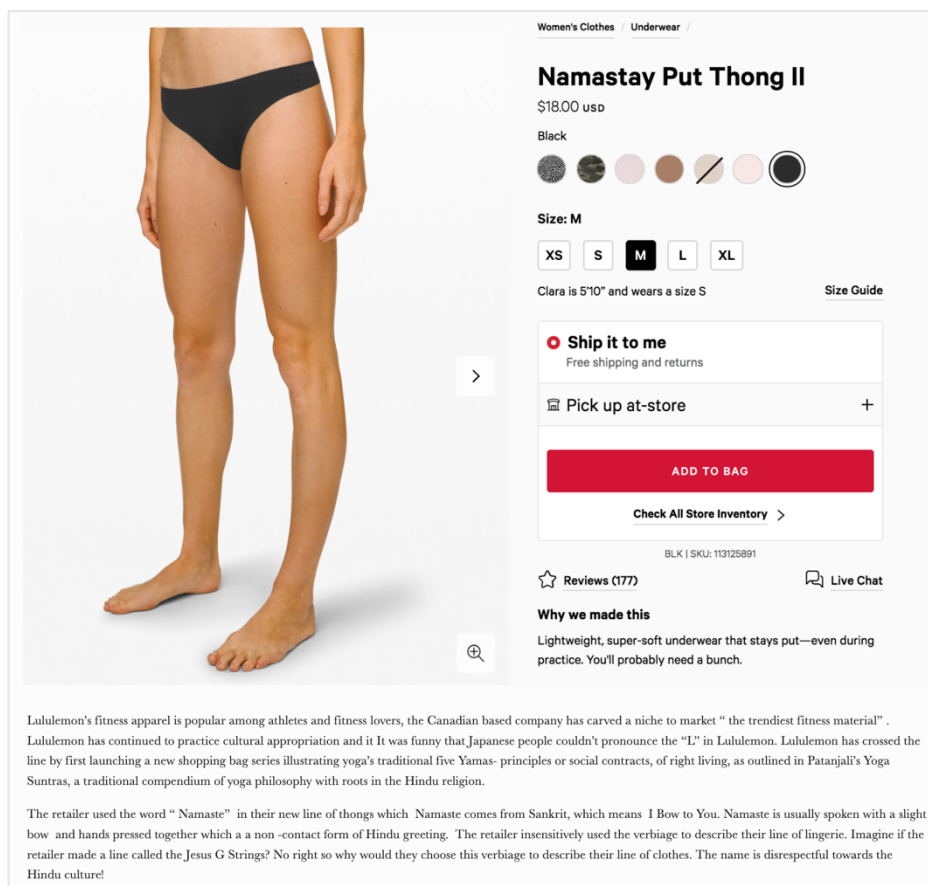


Abbildung 2: Der Multi-Milliarden-Dollar-Konzern „Lululemon“ steht nach dem Launch des „Namastay Put Thong“ wegen kultureller Aneignung in der Kritik. Der Tanga wurde mittlerweile aus dem Sortiment genommen.



Abbildung 3: Tweet als Reaktion auf eine Veranstaltung des Multi-Milliarden-Dollar-Konzerns „Lululemon“ mit dem Titel: „Decolonizing Gender: a workshop to unveil historical erasure & resist capitalism“

Es entsteht eine westliche Kommerzialisierung spiritueller ästhetischer Praxen. Sie werden an die westliche Organisationsform schlechthin gebunden: den Kapitalismus (vgl. York, 2001, S. 367 f.; siehe Abb. 3). So führt York (2001) weiter aus: „[...] [T]he sacred becomes commodified, the general [western] argument allows that it can be bought and sold and thus consumed according to basic free-market principles“ (ebd., S. 361).

Natürlich, und das ist auch wichtig zu betonen, führt es zurück in gefährliche essentialistische Denkmuster davon auszugehen, Yoga sei eine heilige und bedeutsame ästhetische Praxis für *alle* Menschen indischer Herkunft. Doch Vorwürfe, wie Patterson (2015) sie an Kritiker:innen kultureller Aneignung formuliert – diese würden davon ausgehen, Menschen seien ausschließlich dazu berechtigt, sich entsprechend der Kultur zu verhalten, in die sie „hineingeboren“ wurden (vgl. ebd.) – missverstehen die zugrundeliegende Systemkritik.

Johnson (2020) zeigt dies anhand des Beispiels meditativ ästhetischer Praxen auf. Sie verdeutlicht, dass aneignende Personen in diesem Zusammenhang – ganz unabhängig von jeglichen zugrundeliegenden Handlungsintentionen – an einem strukturell diskriminierenden System partizipieren müssen, um ihre Produkte oder Dienstleistungen zu verkaufen (vgl. ebd.). Es ist ein System, in welchem beispielsweise weiße Europäer:innen der Mittelschicht sich nahezu ungehindert mit Yoga-Studios selbstständig machen können, während sich Selbige für BIPoC, von welchen die soeben genannten Europäer:innen womöglich meditativ ästhetische Praxen erlernt haben, weitaus schwieriger gestaltet (vgl. ebd.).

4.2 Kulturelle Hybridität und der Akkumulations- und Verwertungsimperativ des technisierten Spätkapitalismus

In seinem Werk „Hype um Hybridität“ stellt Ha (2005) die sprunghafte und bemerkenswert steile Entwicklung des Hybriditätsbegriffs dar, zu welchem er eine kritische Haltung einnimmt (vgl. ebd., S. 11 ff.). „Hybrid“, das sei sowohl in alltäglichen als auch in akademischen Diskursen, in der Nachrichtenwelt und in der Werbung zu einem Modewort mit unermesslichem Reiz geworden (vgl. ebd.). Allem voran steht dabei der Reiz der Innovation (vgl. ebd.). „Hybridität, das ist das Wort der Stunde in der Kulturtheorie“ (Misik, 2005, S. 16), so zitiert Ha (2005, S. 12) und führt weiter aus, dass sich der Hybriditätsbegriff nicht nur in der Kultur, sondern besonders auch im Feld der Technik zu einem geschätzten Wort mit Vermarktungs-Sexappeal entwickelt habe (vgl. ebd., S. 11 ff.). Hybridmotoren, Hybrid-Festplatten-Technologie, Hybrid-Media-Player, Hybrid-Smartwatches, das mühelos anschlussfähige Adjektiv „hybrid“ funktioniere als Aushängeschild für Reformen und Neuordnungen, für Flexibilität und Wandlungsfähigkeit hin zu einer innovativen und besseren Zukunft (vgl. ebd., S. 11 ff., 61). Der Hybriditätsbegriff sei, so lautet Has (2005) These, zu dem Repräsentanten des postmodernen Denkgebäudes und Weltbilds avanciert, welche in einem starken Kontrast zu dem Homogenitäts- und Reinheitsstreben der Moderne stehen (vgl. ebd., S. 56). Die modernen Leitprinzipien der Gleichheit und Totalität stehen in dem hybriden Zeitalter den Prinzipien der irreduziblen Differenz und Heterogenität gegenüber (vgl. ebd.).

Während Bhabha sich in seinem hybriden Kulturmodell noch besonders auf Machtasymmetrien und Möglichkeiten der Subversion in den liminal geprägten Third Spaces fokussiert, scheint das Hybride heute zunehmend die Rolle eines „[...] wachstumsfördernde[n] Konsumtiv- und Produktivfaktor[s] [...]“ (ebd., S. 14) einzunehmen, welcher mit einer beinahe unreflektiert naiven Euphorie begrüßt wird (vgl. ebd., S. 14, 58, 60 ff.). Hybridisierung als Vermischung, Verflechtung, als die Differenz zum „Anderen“ in sich selbst: So wichtig dieses neue Verhältnis zu kultureller Differenz ist, welches das „Andere“ nicht mehr strikt getrennt von dem „Selbst“ denkt, so wichtig ist auch die Auseinandersetzung damit, was die unhinterfragte Hybrid-Euphorie für Konsequenzen haben kann (vgl. ebd., S. 56 ff.). So betont Ha (2005), dass Hybridität keinesfalls in einem antagonistischen Verhältnis zu hierarchischen und hegemonialen Strukturen stehe, sondern Machtbeziehungen vielmehr nur neu konfiguriere, wenn durchschlagende und nachhaltig wirksame Systemumbrüche ausbleiben (vgl. ebd. S. 56). Has (2005) Kritik betrifft also das Versteckspiel hinter dem liberalen Image des Hybriditätsbegriff, welches zu oft in die

Meidung jeglicher Auseinandersetzung mit der persönlichen Verstrickung in kulturellen Hierarchien und Machtdominanzen mündet und diese somit stärkt (vgl. ebd., S. 60 f.). Das grundlegende Problem der mangelnden Dekonstruktion und des strukturellen Profitierens von westlich dominierten Machtstrukturen sei in vielerlei Hinsicht nur auf einen zeitgemäßen Begriff verlagert worden (vgl. ebd.). Einen Begriff, der gegenwärtig nur aufgrund seiner Enthistorisierung und Universalisierung so positiv konnotiert und hoffnungsvoll aufgeladen funktionieren kann (vgl. ebd., S. 14, 61). Denn die Geschichte des Hybriditätsbegriff verweist, völlig konträr zu den heutigen Konnotationen nach dem postmodern turn, auf obsessive Phantasien der »Rassen«mischung (vgl. ebd., S. 14). Im Zuge der Kolonialisierung und des »Rassen«denkens im Nationalsozialismus steht Hybridität für „[...] degradierte Gestalten, die die ursprüngliche Reinheit des Blutes aufh[e]ben [...]“ (Foroutan, 2013, S. 90).

Die Frage, die sich also aus einer kritischen Haltung gegenüber dem Hybriditätsbegriff stellt, ist folgende: Inwiefern ist das Hybriditätsdenken aus einer westlich privilegierten Perspektive an unaufgearbeitete ideologische Einschreibungen sowie an die internalisierte kapitalistische Akkumulations- und Verwertungslogik des Westens geknüpft, welche nicht nur kulturelle Aneignungsprozesse forcieren, sondern auch den Motor von Ausgrenzungsmechanismen und Geschmackshierarchien darstellen?

„Ethnische und kulturelle Durchmischungen sollen unerwartete und begehrenswerte Resultate produzieren und Möglichkeiten zur Erweiterung des dominanten Selbst durch die Aneignung des marginalisierten Anderen schaffen. Entsprechend wird die ›Entdeckung‹ von produktiven Differenzen in der gegenwärtigen Aufbruchsstimmung als Eintrittsportal zu einer aufregenden Welt der Hybridität betrachtet, die es zu kultivieren und nutzbar zu machen gilt.“ (Ha, 2005, S. 60)

Hybrid bedeutet in diesem Sinne: kulturelle Differenz als Konsum- und Vermarktungsware sowie als Chance zur Akkumulation zusätzlichen Kapitals. Der Akkumulation von Kapital kommt in diesem Zusammenhang deswegen eine große Bedeutung zu, da das Akkumulationsbestreben den Kern des kapitalistisch organisierten Westens ausmacht (vgl. Fuchs, 2015, S. 9). Auch ein Rückbezug zu Reckwitz theorisiertem Kreativitätsdispositiv und der gesellschaftlichen Ästhetisierung ist an dieser Stelle spannend. Die Ausrichtung des Kreativitätsdispositivs an dem Regime des Neuen scheint in vielen Hinsichten Parallelen zu der kapitalistischen Ordnung des Westens aufzuweisen (vgl. Reckwitz, 2021, S. 336 f.). Während das kapitalistische Bestreben der Kapitalakkumulation auf die Produktion immer neuer und andersartiger Güter setzt, ist das Kreativitätsdispositiv an dem ästhetischen Wert und dem Affektpotential des Neuen und Differenten interessiert (vgl. ebd.). Reckwitz (2021) kommt zu dem Schluss, dass sowohl das Kreativitätsdispositiv als auch die kapitalistische

Markvergesellschaftung eine Orientierung an dem Regime des Neuen aufweisen (vgl. ebd.). Das Kreativitätsdispositiv mit seiner ästhetischen Ausrichtung und Prägung und das kapitalistische System mit seinen Akkumulations- und Vermarktungsdynamiken stützen sich in dieser strukturellen Gemeinsamkeit gegenseitig (vgl. ebd.). Durch das Kreativitätsdispositiv werde die Teilnahme an Ökonomisierungsprozessen erst attraktiv, denn „[d]ie Ästhetisierung liefert der Ökonomisierung einen motivationalen »Treibstoff« – die Suche nach kreativer Tätigkeit, ästhetischem Erleben, kreativer Subjektivität und kreativen Orten –, den sie aus sich selbst heraus [...] nur in schwachem Maße hervorzubringen vermag“ (Reckwitz, 2021, S. 337). Das Regime des Neuen lasse sich somit auch als das Regime der ästhetischen Innovation formulieren, von welchem sowohl die Ästhetisierung als auch der Kapitalismus profitieren (vgl. ebd.). Wie bereits dargelegt, stellt die Hybridität gegenwärtig die Verkörperung ebendieser ästhetischen Innovation dar und scheint deshalb sowohl aus ästhetischer als auch aus ökonomischer Perspektive von hoher Attraktivität zu sein.

Fuchs (2015) beschreibt den Kapitalismus in diesen Zusammenhängen nicht nur als ein ökonomisches System, sondern vielmehr als eine Gesellschaftsform (vgl. ebd., S. 9). Denn unter Rückgriff auf Bourdieu (1986) wird deutlich, dass die Akkumulation von Kapital in kapitalistischen Gesellschaften nicht nur das ökonomische, sondern ebenso das politische und kulturelle Kapital betrifft (vgl. ebd.; Fuchs, 2015, S. 8). So fungiert der Kapitalismus und dessen Akkumulationsimperativ also als gesellschaftliche Metastruktur, an der sich alle gesellschaftlichen Subsysteme ausrichten (vgl. Fuchs, 2015, S. 7 f.). Und so dient auch die Kultur im Kapitalismus nicht nur der Inszenierung von Waren, sondern wird selbst warenförmig (vgl. Distelhorst, 2021, S. 139). Werden marginalisierte Kulturen demnach in technisch-kapitalistischen Gesellschaftskontexten zu attraktiven, ästhetischen Objekten der Aneignung und Verwertung (vgl. ebd.)?

Vor diesem Hintergrund wird der Debatte um den Unterschied kultureller Aneignung (cultural appropriation) und kultureller Wertschätzung (cultural appreciation) eine neue Dimension verliehen: Inwiefern können „appropriation“ und „appreciation“, besonders unter den gegenwärtigen technisch-kapitalistischen Lebensbedingungen, überhaupt noch als getrennte, oder gar antagonistische Phänomene gedacht werden (vgl. Cattien & Stopford, 2022, S. 3 f.)? Hat sich die Neigung zur Aneignung, getrieben von den rassistischen Strukturen des Kapitalismus, nicht schon untrennbar in die Haltung der Wertschätzung eingeschrieben? Geht die Wertschätzung aus einer westlich privilegierten Position nicht immer mit aktiven Formen der Bewertung, des Nehmens, der Beschaffung, der

Beanspruchung und der Bemächtigung einher (vgl. ebd.)? Cattien und Stopford (2022) untersuchen die Zusammenhänge kultureller Aneignung und Wertschätzung vor dem Hintergrund kultureller Hegemonien:

“We [...] [look] to reflect on the myriad ways that cultural appreciation is entangled with hegemonic appropriation: how appropriation is codified within ‘appreciative’ representational content; how formal, spatio-temporal features of appreciation are constitutively appropriating; and how the structural relationship between the ‘appreciating’ hegemonic subject and the subaltern object is appropriative.” (ebd., S. 4)

Bisher lag der Fokus darauf herauszustellen, inwiefern das Verhältnis von Macht, kultureller Differenz und dem Akkumulations- und Vermarktungsimperativ des technisierten Spätkapitalismus einen Nährboden für Prozesse kultureller Aneignung darstellt. Folgend liegt der Fokus verstärkt auf der Frage danach, welche Wirkung digitale Medien und Machtstrukturen auf kulturelle Aneignungsprozesse haben. Kann das Internet als eine „Third Culture“ im Sinne eines Third Spaces konzeptualisiert werden, in welchem die Möglichkeit besteht, Machtdynamiken subversiv zu unterlaufen und neu auszuhandeln (vgl. Shuter, 2017, S. 4 f.; Chen, 2012, S. 6; Han, 2018, S. 93)? Oder ist das Internet ein Ort der „shallow diversity“ (Agre, 2000, zitiert nach Srinivasan, 2017, S. 215), welcher zwar vorgibt, Räume für kulturelle Differenz und ihre Aushandlungen zu schaffen, diese aber a priori kulturell vorbestimmt (vgl. ebd. S. 215 f.)?

4.3 Macht und Medien im Kontext kultureller Aneignung

Folgend sollen digitale Medien als Räume der Machtaushandlung beleuchtet und untersucht werden. Fuchs (2015) Theorie der Formen medialer Macht und Gegenmacht bilden dabei den Rahmen, in welchem Bezüge zu kulturellen Aneignungsprozessen hergestellt werden. Diese Bezüge und Zusammenhänge zwischen „digitalen Machträumen“ und kultureller Aneignung werden in Kapitel 4.3.2 an einem spezifischen Beispiel veranschaulicht und konkretisiert.

4.3.1 Media (counter-)power⁸: Digitale Medien zwischen kultureller Ideologie und Subversion

Ausgehend von dem, in dieser Arbeit gewählten, „power-based approach“ zu kultureller Aneignung ist es essenziell, genauer zu betrachten, wie sich westliche Macht und Dominanz im Kontext der technischen Bedingungen unserer Gesellschaft einschreiben und verhalten bzw. ob oder wie sie dort forciert, unterlaufen, konstruiert oder dekonstruiert werden.

⁸ Vgl. Fuchs, 2015, S. 15

Digitale Medien haben in diesem Zusammenhang eine paradoxe Wirkungsweise (vgl. Fuchs, 2015, S. 13 ff.). Um diese zu verstehen, ist es wichtig, zunächst die hoffnungsvoll und utopisch anmutende Vision einer digitalen „global village“, in welcher sich durch die digitale Überbrückung von Raum, Zeit und Grenzziehungen eine „global family“ formt, zu verabschieden (vgl. Ess, 2018, S. 153; Srinivasan, 2017, S. 9; Ming, 2022, S. 118, 120).

“The vast majority of people in our world have been left out of the discussion of how networked digital technologies are developed, for what purposes, and with what meaning. While we evangelize terms such as “global village” in our discussions of technology, we fail to consider the economies, voices, and agendas behind its infrastructural, social, political, or economic deployment. The elites of the world have power over not only the metaphors by which we think about technology, but over its actual design and deployment.” (Srinivasan, 2017, S. 206)

Dass sich die interkulturelle Kommunikation durch digitale Technologien und soziale Medien gewandelt hat, steht außer Frage. Die Überschneidungen kultureller Räume sind infolge der Unabhängigkeit von face-to-face Kommunikationssettings unermesslich gestiegen (vgl. Shuter, 2017, S. 1; Ayra, 2021, S. 2). Das beeinflusst, so Bonfadelli (2017), sowohl die kognitive, affektive und soziale Ebene als auch Einstellungen und Verhaltensweisen von Personen im Kontext interkultureller Kommunikationssituationen (vgl. ebd., S. 1). Zeit und Raum können überbrückt und rekonfiguriert werden und nationale, sowie kulturelle Grenzen werden zunehmend verflüssigt (vgl. Shuter, 2017, S. 1). Es greift jedoch zu kurz zu behaupten, das Internet gäbe allen Menschen einen Platz und den gleichen Raum und sei deshalb ein demokratisches Projekt par excellence (vgl. Ess, 2013, S. 154; Fuchs, 2015, S. 16 f.). Die in Technologien eingeschriebenen Machtstrukturen, auf welche Srinivasan (2017) in ihrer Kritik an dem Bild der „global village“ verweist, greift auch Ess (2013) auf. Er betont, dass es sich bei digitalen Medien weder um werturteilsfreie noch um moralisch neutrale Konstruktionen handelt (vgl. ebd., S. 153). Vielmehr werde die „global village“ so zu einer Vision der Verbreitung westlich dominanter, kultureller Werte und Kommunikationspräferenzen, welche Ess (2018) als eine „[...] »computer-mediated colonization« [...]“ (ebd.) versteht.

Doch die Charakterisierung von Medien als deterministische Werkzeuge, welche die Handlungsmacht ausschließlich auf die ohnehin schon dominanten Kulturen konzentrieren und nichtwestliche Kulturen vollkommen entmündigen, verkennt die medialen Potentiale, zu Prozessen kultureller Sensibilisierung beizutragen und dominanzkritisch bzw. subversiv zu wirken. So merkt auch Srinivasan (2017) an, dass es an der Zeit sei, der „[...] pro- versus anti-technology conversation [...]“ (ebd., S. 214) ein Ende zu setzen, da diese in ihrer Zweigleisigkeit versagt, Technologien in ihrer Dynamik und ihrer Teilhabe an (Aushandlungs-)Prozessen und (kulturellen) Beziehungen zu erkennen (vgl. ebd.).

Srinivasan (2017) verweist in diesem Zusammenhang auf das Konzept des Third Spaces von Bhabha (1994), welcher die binären Kategorisierungen zwischen kolonisierender Macht und kolonisierter Ohnmacht ablehnt (vgl. ebd., S. 38 f.). Er ist der Meinung, dass zu viel Zeit und Energie in den Nachweis von Machtasymmetrien und kulturellen Hegemonien fließe, wodurch jene Handlungsmacht vernachlässigt würde, die aus der damit einhergehenden Konstruktion des „Selbst“ und des „Anderen“ entsteht (vgl. Attia, 2009, S. 36 f.). Laut Bhabha (1994) seien die „[...] verschiedenen Formen gesellschaftlicher Rebellion und Mobilisierung [...] oft gerade dann am subversivsten und transgressivsten, wenn sie durch oppositionelle Kulturpraktiken geschaffen werden“ (ebd., S. 36). Aus dieser Perspektive heraus könnte das Internet – ein hyper-kompetitiver Raum verschiedenster Kulturpraktiken und kultureller Narrative – als ein Ort der Third Spaces bzw. als Herberge einer Third Culture gesehen werden (vgl. Han, 2018, S. 93-96; Shuter, 2017, S. 1). Diese Third Culture ist keinesfalls frei von Machtstrukturen und ideologischen Einschreibungen, sondern baut vielmehr auf diesen auf (vgl. Attia, 2009, S. 36 f.). Die endlosen Übernahmen, Nachahmungen, Zitationen, Umkehrungen und Ironisierungen von Elementen kultureller Dominanz in digitalen Räumen wirken entnaturalisierend und destabilisierend auf bestehende Hierarchien und Machtstrukturen (vgl. ebd.; Struve, 2017, S. 17 f.).

Bhabha (1994) benutzt für diese Arten der Widerstandspraxis den Begriff der Mimikry. Die Mimikry ist eine Art der bezugnehmenden Abgrenzung (vgl. Attia, 2009, S. 37 f.). Es ist die Aneignung des „Anderen“, des Dominanten, welche das Dominante aus den Unterdrückungsverhältnissen heraus mit seinen eigenen Charakteristiken und Verhaltensweisen konfrontiert, jedoch niemals restlos in der Aneignung aufgeht (vgl. Bhabha, 1994, S. 86; Robak, 2013, S. 22). So entsteht keine Kopie von Dominanz, sondern vielmehr eine willentlich rissige Imitation dieser, welche immer auch Abweichungen und Überschüsse produziert und der Dominanz so nicht nur seine eigene Durchschaubarkeit vorführt, sondern sie darüber hinaus auch transformiert (vgl. Bhabha, 1994, S. 86; Struve, 2017, S. 17 f.).

Shuter (2017) stellt außerdem heraus, dass die sogenannte „contact hypothesis“, ursprünglich von Gordon Allport entwickelt, unter medialen Bedingungen von besonderer Aktualität sei und hinsichtlich der gegenwärtigen interkulturellen Kommunikationsbedingungen geprüft werden müsse. Die contact hypothesis besagt, dass intergruppenspezifische Kontakte unter den richtigen Voraussetzungen negative Gruppenstereotypen verändern und positive Einstellungen bewirken können (vgl. Shuter, 2017, S. 5). Unter Rückbezug auf unterschiedliche Studien kommt Shuter (2017) zu dem

Schluss, dass der digitale Kontakt zwischen kulturellen Gruppen besonders dann zu reduziertem stereotypischen Denken und einer gesteigerten kulturellen Sensibilität führen könne, wenn zwischen den in Kontakt stehenden Menschen Ähnlichkeiten im Alter, dem sozialen Status und dem verfolgten Ziel der Kontaktaufnahme bestünden (vgl. ebd., S. 5). Das reduzierte stereotypische Denken und die gesteigerte kulturelle Sensibilität könnten potenziell also auch positive Auswirkungen auf die Minimierung von kulturellen Aneignungsprozessen haben. Denn wie schon in Kapitel 3.4 unter Rückgriff auf Lalonde (2019) verdeutlicht, spielt die (Re-)Produktion von Stereotypen im Kontext kultureller Aneignung eine zentrale Rolle (vgl. ebd., S. 7 f.).

Sádaba et al. (2020) beschreiben, dass digitale Medien und insbesondere Social Media Plattformen im Kontext kultureller Aneignung die Funktion eines Megafons innehätten (vgl. ebd., S. 509-512). Die Möglichkeit der Anklage kultureller Aneignungsprozesse ist im digitalen Raum um ein Vielfaches gesteigert und löse einen sogenannten „Reputationsdruck“ aus (vgl. ebd.). Insbesondere Firmen und Personen des öffentlichen Lebens fühlen sich zunehmend verantwortlich für einen sensiblen und bedachten Umgang mit kulturellen Symbolen, Praxen, Wissensbeständen und sonstigen kulturellen Elementen, da sie sich darüber bewusst sind, nicht mehr über die alleinige Kommunikationshoheit zu verfügen (vgl. ebd.).

Fuchs (2015) kommt zu dem Schluss, dass wir es in medialen Kontexten immer sowohl mit Formen medialer Macht („Forms of media power“) als auch mit Formen medialer Gegenmacht („Forms of media counter-power“) zu tun haben (vgl. ebd., S. 15 f.). Ausgehend von den verschiedenen Kapitalformen nach Bourdieu (1986) und den drei Dimensionen der Macht, welche Curran (2002) formuliert, leitet Fuchs (2015) drei Formen medialer Macht und Gegenmacht ab (siehe Abb. 4).

Dimension of media power	Forms of media power	Forms of media counter-power
Economic media power	high entry and operation costs; media concentration; private media ownership; influence of companies on the media via advertising; market pressure to produce homogenous (often uncritical) content with wide appeal; content that appeals to wealthy consumers; the unequal distribution of economic resources (money) allows economic elites more influence on and control of the media	Public media, alternative grassroots media, public funding for alternative media; staff power (e.g. critical journalism, investigative reporting); consumer power (e.g. by support of alternative media in the form of donations)
Political media power	state censorship of the media; public relations of large (political and economic organisations) results in bureaucratic lobbying apparatus that aims to influence the media; the unequal distribution of political resources (influence, decision power, political relations) allows economic elites more influence on and control of the media	Media regulation that secures quality, fair reporting, diversity, freedom of expression, assembly and opinion; alternative news sources state redistribution of resources from the more powerful to the less powerful
Cultural media power	focus on content covering prestige institutions, celebrities and others who have high reputation; dominant ideologies influence dominant media to a certain degree; the unequal distribution of cultural resources (reputation, prestige) allows economic elites more influence on and control of the media	creation of counter-organisations that develop counter-discourses and operate their own media

Abbildung 4: Power and counter-power in the media (Fuchs, 2015, S. 15 f.)

Es ergibt sich also, dass Medien für die Aufrechterhaltung und Distribution von Machtdominanzen instrumentalisiert werden, aber gleichzeitig das Potential haben, aktiv als Gegenmächte zu fungieren, welche es vermögen, bestehende Ungleichheitsstrukturen in ihrer Kontingenz zu erfassen und zu transformieren (vgl. Fuchs, 2015, S. 16). Der Fokus lag

in Kapitel 4 bisher vor allem auf Formen medialer Macht. Die ökonomische Form medialer Macht wurde besonders in Kapitel 4.1 thematisiert. Im Zuge von Reckwitz' (2016) Kritikpunkt der Ungleichheit ästhetischer Chancen wurde darauf verwiesen, dass der Mangel an ökonomischem Kapital einen erschwerten Zugang zu ästhetischen Praxen und eine geringere mediale Sichtbarkeit zur Folge hat. In Kapitel 4.2 und 4.3.1 wurde die politische und kulturelle Form medialer Macht beleuchtet. Diese Formen medialer Macht beziehen sich auf dominante Ideologien und Diskurse, welche in digitale Medien eingeschrieben sind (vgl. Fuchs, 2015, S. 15 f.). Diese dominanten Imprägnierungen digitaler Räume verleihen den sogenannten „Eliten“, wie Fuchs (2015) sie nennt, somit ein hohes Maß an medialer Entscheidungs-, Darstellungs- und Definitionsmacht.

Folgend soll vor allem die kulturelle Form medialer Gegenmacht in den Fokus gerückt werden. Für einen spezifischeren Einblick wird diese anhand von einem der zentralsten Kommunikationsformate und ästhetischen Praxen der sozialen Medien untersucht: den Memes. Den Ausgangspunkt stellt dabei eine Videoarbeit von Aria Dean (2018) mit dem Titel „Eulogy for a black mass“ dar. Dean (2018) fokussiert Memes in ihrer Arbeit als Erzeugnisse Schwarzer Kreativarbeit und untersucht sie in ihrer Selbstreferenzialität, ihrem unendlich zirkulativen Charakter, ihrem subversiven Potential und ihren Aneignungsformen:

„Mobile and unmored, they [memes] move about the digital world marring clear ontological lines along the way. Memes are propelled into a universe where they might mutate and grow, where they might be reuploaded and compressed, and where they might even be stolen by white users. [...]. [This] is an exploration in thinking blackness through memes and memes through blackness.” (Dean, 2018)

4.3.2 “Blackness is an image. Memes are black. Blackness is a meme, is an image. Blackness is a meme.”⁹ – Mediale Macht und Gegenmacht im Kontext von Memes

Auch wenn Memes keine Erfindung des Internets sind, scheint sich deren Sichtbarkeit und Dominanz in gegenwärtigen digitalen Umgebungen auf einem dauerhaften, unerschöpflich wachsenden Höhepunkt zu bewegen (vgl. Shifman, 2013, S. 373). Dabei lassen sich Memes nicht auf ein Bild, auf eine Caption oder auf eine Kombination beider Elemente reduzieren (vgl. Roundtree & Shirzadian, 2020, S. 179). Sie sind kontext- und bedeutungsgeladene digitale Artefakte, welche einen Teil alltäglicher Kommunikation und Erklärungen ausmachen, kulturellen Symbolwert innehaben, zur Beziehungsbildung und -pflege genutzt werden und darüber hinaus als ästhetische Praxen an globalen Diskursen und

⁹ Dean, 2018, 03:30-03:40

Bedeutungskonstruktionen beteiligt sind (vgl. Iloh, 2021, S. 1). Vor dem Hintergrund dieser Eigenschaften lassen sich Memes als kulturelle Formate, oder gar als kulturelle Repräsentanten lesen (vgl. ebd., S. 4). Durch ihre Anpassungsfähigkeit und Reproduzierbarkeit sowie durch ihre unregulierbaren Verbreitungs- und Zirkulationsdynamiken haben Memes das Potential, kulturelle Repräsentationen, Gemeinschaften, Bedeutungen, Wissensbestände und Kontexte zu reflektieren und zu amplifizieren (vgl. ebd.).

Memes können dabei nie ohne Bezüge zu der Kreativarbeit Schwarzer Communities verstanden werden (vgl. ebd., S. 3). Dean (2018), Jackson (2016) und Russell (2020) stellen heraus, dass Memes nicht nur in ihrer Bild- und Sprachästhetik von der Black Culture geprägt seien. Memes greifen außerdem in ihrer Zirkulations-, man könnte fast sagen in ihrer „Überlebensweise“, auf Modi der Improvisation, der Anpassungsfähigkeit und Standhaftigkeit in hyper-kompetitiven digitalen Umgebungen zurück (vgl. ebd.). Diese Modi der Wandlung, Anpassung, Faltung, Umwandlung und verstreuten Bewegung seien, so Jackson (2016), Schwarz geprägte Modi. Auch Dean (2018) bringt das zum Ausdruck:

„Memes have something black about them. There's something as complicated and hard to make recognizable. It has to do with a lot of black people making memes, caressing them, carrying them to and fro, spreading them. On a very practical level, there's a blackness to claim. A blackness related to intellectual property and labor. There is an imminent theft to be guarded against.” (ebd., 00:20-01:04)

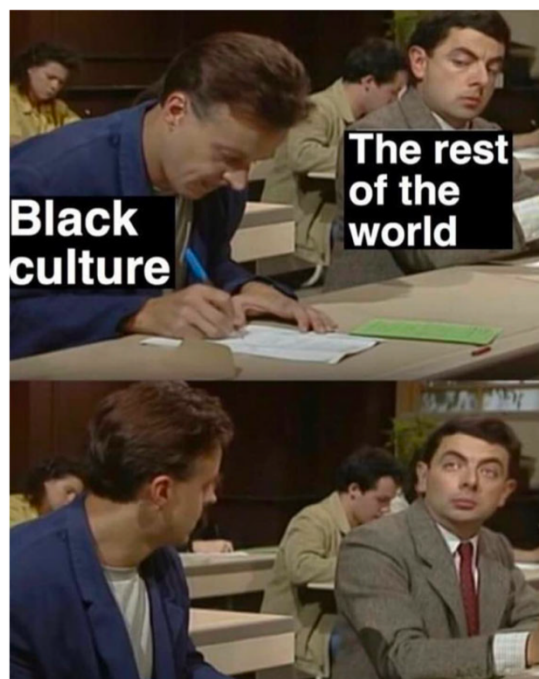


Abbildung 5: „Black culture as the rest of the world copies, 2018” (Iloh, 2021, S. 3)

Was in der zitierten Passage aus Deans (2018) Videoarbeit anklingt, zieht sich wie ein roter Faden durch diese Arbeit: Es ist die gefährliche Gratwanderung zwischen der Kritik weißer, aneignender Dominanz und der Essentialisierung von Kulturen. Wie kann von „Black culture“, „Black language“, „Black aesthetics“ oder „Black creative labor“ gesprochen werden, ohne sprachlich in homogenisierende und ontologisierende Muster kultureller Festschreibung zu verfallen? Wie kann man andererseits von ebendiesen Begriffen absehen, wenn Kultur, Ästhetik und Kreativarbeit sonst von vornherein weiß gelesen werden?

Fouché (2006) entwirft den Begriff der „Black vernacular technological creativity“ (BVTC), um einen neuen Bezugspunkt für die Untersuchung Schwarzer Technokultur zu setzen (vgl. ebd., S. 641). Denn die Opposition zu technokulturellen Narrativen der Innovation und des Fortschritts werde in öffentlichen Diskursen allzu oft Schwarz besetzt (vgl. Brock, 2020, S. 215). BVTC – als Bruch mit dieser zugeschriebenen Opposition – „[...] results from resistance to existing technology and strategic appropriations of the material and symbolic power and energy of technology“ (ebd.).

Outley et al. (2021) umreißen vier übergeordnete subversive Funktionen von Memes, welche in der Black Culture in Form einer “[...] performance of Black identity and activism [...]” (ebd., S. 308) genutzt werden: „Resistance to white supremacy“, „Reclaiming black power“, „Making the invisible, visible“ und „Knowledge production“ (vgl. ebd., S. 307 ff., 312).

Schwarze Communities haben sich in Form von Memes eine Handlungsmacht erschaffen, welche sie nutzen, um dominante Diskurse und Narrative in ihren ideologischen Setzungen zu entlarven und durch Gegendiskurse und Gegenerzählungen herauszufordern (vgl. Sobande, 2019, S. 158; Iloh, 2021, S. 5; Brock, 2020, S. 213). Bestehende Machtstrukturen und deren Gewinner:innen, werden dabei auf eine spezifische Weise mit ihren eigenen Unterdrückungsmechanismen konfrontiert. Diese Konfrontationen haben zwar oberflächlich eine humorvolle Beschaffenheit, tragen darunter jedoch viele Schichten der Ernsthaftigkeit, des Unbehagens und der Systemkritik in sich (siehe Abb. 6 & 7).



Abbildung 6: Meme-Beispiel „Critical Race Theory Law“ (The Onion, 2022)



Abbildung 7: Meme-Beispiel „International Women's Day“ (Reductress, 2021)

Die zuvor beschriebenen Dynamiken des Third Spaces bzw. der Third Culture werden hier evident. Die digitale Handlungsmacht in Form der Memes wird von Schwarzen Communities genutzt, um im Stile der Mimikry widerständig zu werden: „[...] [A]lmost the same but not quite [...]. Almost the same but not white [...]“ (Bhabha, 1994, S. 89). Das humorvolle Spiel mit dominanten Codes und deren immanenten Widersprüchen wird zu einer Bewältigungsstrategie, um mit den Auswirkungen weißer Unterdrückung umzugehen:

“Through humor Blacks denounce their oppression in conversation with their oppressors. In doing so they become visible to those who are the cause of their marginalization. Through this process, in making themselves visible, the Black community serves as a mirror that challenges their oppressors to not only see themselves, but to reconcile their discomfort with the ongoing inequities.” (Outley et al., 2021, S. 312)

Unter Rückbezug auf Lalonde (2019) und die möglichen Schädigungen kultureller Aneignung wird nun deutlich: Es ist ebendiese Verschaffung von Sichtbarkeit, die Konfrontation von und der Bruch mit Stereotypen sowie die Konstruktion nichtweißer Gegenerzählungen, Diskurse und Codes, welche aktiv gegen kulturelle Aneignungsprozesse und ihre Auswirkungen arbeiten (vgl. ebd., S. 6 f.). Fuchs (2015) bezieht dies unter dem Stichwort „[...] creation of counter-discourses [...]“ (ebd., S. 16) in die kulturelle Form medialer Gegenmacht ein (vgl. ebd.; siehe Abb. 4).

Die durch Memes geübte Kritik an rassistischen Gesellschaftsstrukturen, kultureller Aneignung, Missrepräsentation und Unsichtbarkeit vermeidet die direkte face-to-face Konfrontation mit den unterdrückenden Akteuren und Akteurinnen, da diese für unterdrückte Personen durchaus mit Gefahren einhergehen kann (vgl. Outley et al., 2021, S. 307). Es wird hingegen eine Strategie angewandt, welche vielmehr auf Unterhaltung und die

sukzessive Infiltration nichtweißer Kritik und Lesarten in digitale Medien abzielt (vgl. ebd.; siehe Abb. 8).



Abbildung 8: Meme-Beispiel „cultural appropriation“ (Pinterest, o.D.)

In manchen Fällen wird die geübte Kritik an weißer Dominanz absichtlich so formuliert, dass sie für ebendie Menschen, an welche sich die Kritik richtet, nicht decodierbar ist (siehe Abb. 9). Dies betrifft vor allem Memes, welche auf geteilten Lebenserfahrungen innerhalb marginalisierter Communities beruhen. Diese Form von Memes muss jedoch keinesfalls gezwungenermaßen Kritik an (medialen) Machtasymmetrien beinhalten, sie kann den Fokus auch auf unproblematische alltägliche Lebenserfahrungen richten (siehe Abb. 10). Im Zentrum steht hier die Meme-Creation nach dem Leitsatz „[...] for us, by us!“ (Outley et al., 2021, S. 308). So werden bewusst Räume geschaffen, die für Menschen der Mehrheitsgesellschaft nicht zugänglich sind. Diese Räume sind in vielerlei Hinsicht als Schutz- und freie Kreativräume zu lesen. Nach Fuchs (2015) kann dies als „[...] counter-organisations [or communities] [...] that operate their own media“ (ebd., S. 16) unter die kulturelle Form medialer Gegenmacht gefasst werden.



Abbildung 9: „A meme in response to whites violating the shelter in place policies“ (Outley et al., 2021, S. 309)



Abbildung 10: Meme-Beispiel „Box-Braids“ (Pinterest, o.D.)

Fuchs (2015) stellt heraus, dass in sozialen Medien spezifische Strukturen des Eigentums und der Entscheidungsfindung sowie spezifische Mechanismen zur Generierung von Reputation und Popularität manifestiert sind (vgl. ebd., S. 17). Die Verteilung ökonomischer Macht entscheidet darüber, wer soziale Medien zu welchem Maß besitzt (vgl. ebd.). Die Verteilung politischer Macht bestimmt, wer in sozialen Medien Entscheidungen trifft (vgl. ebd.). Und die Verteilung kultureller Macht beeinflusst, wer in sozialen Medien über Sichtbarkeit und Ansehen verfügt (vgl. ebd.). Soziale Medien stellen somit Orte dar, in denen permanent Macht und Gegenmacht gegeneinander ausgehandelt werden (vgl. ebd., S. 18). Vor diesem Hintergrund wird noch einmal besonders deutlich, was Bhabha meint, wenn er von Kulturen als Aushandlungs- bzw. Austragungsorten spricht, in welchen „[...] um Bedeutung und um Macht gerungen wird“ (Struve, 2013, S. 41). Fuchs (2015) schlussfolgert:

„Contemporary social media is a field of power struggles, in which dominant [...] actors command a large share of economic, political and ideological media power that can be challenged by alternative actors that have less resources, visibility and attention, but try to make best use of the unequal share of media power they are confronted with in order to fight against the dominant powers.“ (ebd., S. 18)

Nachdem nun die subversiven Potentiale der kulturellen Form medialer Gegenmacht am Beispiel von Memes als digital ästhetische Praxis dargestellt wurden, soll abschließend noch spezifischer auf das Verhältnis von Memes und kultureller Aneignung eingegangen werden.

Was meint Dean (2018), wenn sie, wie bereits zitiert, in Bezug auf Memes feststellt: „There is an imminent theft to be guarded against.“ (Dean, 2018, 00:58-01:04)?

Memes werden gegenwärtig, im Kontext der Erforschung von rassistischen Strukturen und Handlungsweisen in digitalen Räumen, zunehmend in Zusammenhang mit den Begriffen des „digital blackfacings“, „blackfishings“ und des „blaccents“ untersucht und diskutiert (vgl. Edwards, 2020). Sobande (2021) erläutert, dass der Begriff digital blackfacing auf Darstellungs- und Praxisformen in digitalen Räumen verweist, welche an Elemente der zutiefst menschenverachtenden und rassistischen Tradition der Minstrel-Shows erinnern, in welchen sich weiße Menschen zu Zwecken der Belustigung und Selbstaufwertung als Karikaturen Schwarzer Menschen inszenierten (vgl. ebd., S. 141). Es ergebe sich demnach die Frage, in welchen Kontexten und mit welchen Methoden sich Formen des Blackfacings in gegenwärtigen, digitalen Lebenskontexten fortschreiben (vgl. ebd., S. 140). Während Fälle des blackfishings wie der von Rachel Dolezal oder dem des Twitteraccounts [@bigolettities](#) der inszenierten „Wanda LaQuanda“ aufgrund ihrer Plakativität weit diskutiert wurden (vgl. Jones, 2020), geschieht das blackfacing in digitalen Räumen oft unbemerkter und wird bis jetzt nur wenig in wissenschaftlichen Kontexten verhandelt.

Die „hypervisibility“ (Edwards, 2020) und Popularität Schwarzer Menschen – insbesondere Schwarzer Frauen und Schwuler Femme-Männer – im Kontext von Memes und reaction GIFs ist in sozialen Medien nicht zu übersehen (vgl. Jones, 2020). Während ebendieses hohe Maß an Sichtbarkeit bereits in seiner Bedeutsamkeit und seinen Potentialen dargestellt wurde, fokussiert sich insbesondere die Kulturkritikerin Lauren M. Jackson zunehmend mit den problematischen Dimensionen dieser konzentrierten hypervisibility und der (Re-)Produktion stereotypisierter Blackness durch Memes und GIFs, welche damit einhergeht.

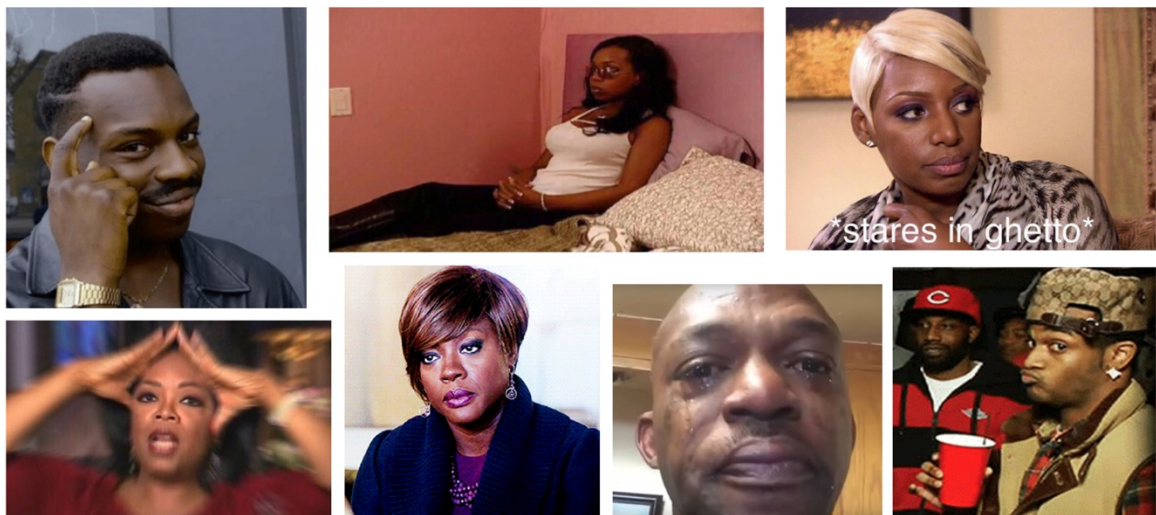


Abbildung 11: Auswahl (ehemals) viraler Memes/GIFs mit Schwarzen Protagonisten/Protagonistinnen (eigene Grafik)

Für jede Emotion, Reaktion oder Stimmung gebe es einen digitalen, Schwarzen „Avatar“ in Form eines Memes oder eines GIFs (vgl. Cottingham, 2021). Johnson (2014, 2016, 2017) erklärt in diesem Zusammenhang, dass die digitale Loslösung von analoger Körperlichkeit in Kombination mit der gesicherten Anonymität online dazu führe, dass weiße User:innen ebendiese Avatare gehäuft nutzen, um sich mit karikaturistischen Bildern Schwarzer Menschen eine „coole“, „edgy“, „relatable“ oder gar aktivistische Social-Media-Präsenz zu verschaffen (vgl. ebd.; Jones, 2020; Sobande, 2021, S. 141). Sabonde (2021) spricht in diesem Zusammenhang von einer Kommodifizierung Schwarzer Körper (vgl. ebd., S. 142). Sie erläutert weitergehend:

„It is dismissiveness of the humanity of Black people that often lurks and lies within types of anti-Black digital racism directed at them, including by those who attempt to mimic and commodify Blackness with an ease and casualness that is indicative of the extractive ways that many have treated Black people for centuries. Accordingly, there is a need to ensure that Black lives and the experiences of Black people, as articulated by them, are not rendered invisible in research related to online (re)presentations of Black people created by others and associated forms of digital racism.“ (ebd.)

Memes zeigen sich als überaus komplexe und ambivalente digitale Artefakte. Sie werden sowohl für Formen medialer Machtausübung als auch für subversive Formen medialer Gegenmacht eingesetzt. Fragen in Bezug auf kulturelle Aneignungsprozesse sind im Kontext von Memes äußerst kompliziert zu stellen und zu beantworten, denn Memes und Besitz bzw. Memes und Urheberschaft sind Begriffe, die sich grundlegend widersprüchlich gegenüberstehen. Memes haben den Anschein „originless“ (Dean, 2018) zu sein. Es ist meist unmöglich zurückzuverfolgen, wer sie wann, unter welchen Bedingungen, mit welchen Intentionen kreiert hat und welche Bedeutungen und Konnotationen bereits in sie eingeschrieben sind. Memes sind in vielerlei Hinsicht unkontrollierbar und führen ein von Selbstreferenzialität und Verbreitung geprägtes Eigenleben. Dabei ziehen sie Endlosschleifen zwischen Prozessen der Aneignung und Wiederaneignung: „It [the meme] is a copy without an original, a copy of a copy of a copy, and so forth. [...]. For better or for worse a meme asks to be considered as its total sum presence in circulation“ (Dean, 2018, 04:20-05:15). Die Chance und das Problem zugleich ist, dass die Schwelle zur Partizipation in diesen Endlosschleifen äußerst niedrig ist.

5 Fazit

In dieser Arbeit wurden ästhetische Praxen im Spannungsfeld kultureller Aneignung und technischer Bedingungen untersucht. Den Ausgangspunkt dafür stellte eine skizzenhafte Beschreibung Baumgartens rationalismuskritischer Ästhetiktheorie dar, in welcher die Merkmalsfülle und das Erkenntnispotential sinnlicher Wahrnehmungs- und Darstellungsformen betont wird. Es konnte im Zuge einer kritischen Betrachtung des Ästhetikbegriffs herausgestellt werden, dass dieser, insbesondere in der Zeit nach Baumgarten, eine Verengung auf die Bereiche der Kunst und der Schönheit erfuhr und unter männlich-abendländischer Hand einer normativen und ideologischen Prägung unterzogen wurde. Anhand von Reckwitz' Untersuchungen zu der gesellschaftlichen Ästhetisierung konnte über einen praxeologischen Zugang zu dem Ästhetikbegriff herausgestellt werden, dass die soeben beschriebenen Engführungen des Ästhetischen vor dem Hintergrund der Spätmoderne scheitern. Mit dem Begriff der ästhetischen Praxis werden Grenzen zwischen Kunst und Alltag unterlaufen. Ästhetische Praxen sind ebensolche, die sich von einer Zweck-Mittel-Logik lösen und die damit einhergehende Zukunftsausrichtung durch die Momenthaftigkeit und den Eigenwert der sinnlichen Wahrnehmung ersetzen. Im Kontext ästhetischer Praxen geht es um die kreative Auseinandersetzung mit dem Selbst und den verschiedenen Narrationen und Entwürfen der Welt, um emotionale Involviertheit und experimentelle Wahrnehmungs- und Handlungsformen mit der Tendenz zur Grenzüberschreitung. Im Zuge der gesellschaftlichen Ästhetisierung haben sich ästhetische Bedürfnisse sowie Denk- und Lebensweisen universalisiert. Rein zweckrationale Praxen nehmen in der Spätmoderne zugunsten ästhetischer und ästhetisch imprägnierter Praxen ab. Auch der Kulturbegriff wurde als ein ideologisch besetzter Begriff und als Ausgrenzungskonzept reflektiert. Es wurde herausgestellt, dass Kultur nur im Zusammenhang mit Machtfragen und Bedeutungskonstruktionen gedacht und verstanden werden kann. Demzufolge wurde ein anti-essentialistischer, bedeutungsorientierter Kulturbegriff herangezogen, welcher den Begriff der Kultur von Kollektivsubjekten entkoppelt. Das hybride Kulturmodell Bhabhas baut auf ebendiesem Verständnis von Kultur auf. Bhabha vertritt die Auffassung, dass alle Kulturen inhärent und in Bezug zueinander brüchig sind und weder eine historische Kontinuität noch eine Stabilität, Homogenität oder Kohäsion aufweisen. Sie sind hybrid. Kultur ist hier als Kontext von Aushandlungs- und Austragungsorten zu verstehen, an welchen um Macht und Bedeutung gerungen wird. Diese Aushandlungen finden in liminalen Third Spaces statt. Das sind Orte der Kontingenz, des

Spiels der Zugehörigkeit, der Ambivalenzen und Widersprüche und der Konfrontation von Selbsterfahrung und Fremdzuschreibung.

Vor diesem Hintergrund ist das Konzept der kulturellen Aneignung immer mit einer Herausforderung konfrontiert: Es muss sich als eine emanzipatorische Perspektive der Rassismuskritik gegen einen repressiven Toleranzbegriff wehren und die realen Auswirkungen von Machtasymmetrien in den Blick nehmen. Gleichzeitig darf es nicht in Muster der Re-Essentialisierung und der Reproduktion von Machtverhältnissen verfallen. Kulturelle Aneignung lässt sich demzufolge als die einseitige, oftmals gewaltvolle und immer machtgeleitete Übernahme von kulturellen Elementen subalternen Kulturen verstehen, wobei die kulturellen Elemente durch die Übernahme und die anschließende Repräsentation, Verwertung oder Vermarktung verzerrt, verfälscht oder abgewertet werden. Stereotypisierungen, Unsichtbarkeit und Ausbeutung sind die zentralsten Folgen kultureller Aneignung.

Im Zuge der Untersuchung von Macht im Kontext ästhetischer Praxen und kultureller Aneignung vor dem Hintergrund des technisierten Spätkapitalismus konnten folgende Aspekte herausgestellt werden: Die ästhetische Praxis ist nicht nur eine produktiv-positive und horizontweiternde Praxis der alternativen Wirklichkeitserzeugung, sondern muss immer auch im Zusammenhang mit kulturellen Hegemonien und ungleichen ästhetischen Zugangs- und Repräsentationschancen betrachtet werden. Darüber hinaus muss auch der Hybriditätsbegriff kritisch befragt werden. Im Kontext dieser Arbeit wurde er als Modebegriff des technisierten Spätkapitalismus in seiner Kopplung an den Akkumulations- und Verwertungsimperativ untersucht. Erkannt wurde, dass sowohl der Kapitalismus als auch das Kreativitätsdispositiv der gesellschaftlichen Ästhetisierung an einem Regime des ästhetisch Neuen bzw. der ästhetischen Innovation ausgerichtet sind. In diesem Zusammenhang wird die kulturelle Differenz als das interessante „Andere“ zu einem attraktiven Objekt der Aneignung, des Konsums und der Kommodifizierung. Die kulturelle Wertschätzung läuft unter diesen Bedingungen Gefahr, immer schon aneignend und ideologisch imprägniert zu sein.

Es wurde anschließend herausgestellt, dass sich kulturelle Grenzkonstruktionen unter den gegenwärtigen globalisierten und technisierten Lebensbedingungen zunehmend verflüssigen, was dazu führt, dass in digitalen Räumen ökonomische, politische und kulturelle Formen medialer Macht und Gegenmacht aufeinanderstoßen. Diese wechselseitige Konfrontation von Macht und Gegenmacht entwickelt transformative Kräfte, welche den kontingenten Charakter alternativlos scheinender Weltordnungen wahrnehmbar

machen. Weder das naiv-hoffnungsvolle Bild einer familiären, digitalen „global village“ als harmonischer Fusionsort kultureller Vielfalt noch das Bild digitaler Medien als eindimensionale Werkzeuge der kulturellen Unterdrückung erweisen sich demnach als geeignet. Stattdessen wurden digitale Räume als Ballungsräume sich überlagernder Third Spaces bzw. als Third Culture in den Blick genommen, in welchen sich – aufbauend auf Machtdynamiken und ideologischen Setzungen – spezifische Schlupflöcher und Handlungsspielräume auftun, welche es ermöglichen, die Gewinner:innen der hierarchischen Strukturen mit ihrer Durchschaubarkeit und alternativen Bedeutungsentwürfen und Narrativen zu konfrontieren. Ästhetische Praxen zeigen sich in diesem Zusammenhang ambivalent. Einerseits sind sie aufgrund ihrer starken Bedeutungs- und Affektaufladung besonders anfällig und attraktiv für kulturelle Aneignungsprozesse, andererseits können sie auch als direkte Interventionen in postkoloniale Machtverhältnisse funktionieren und subversive Potentiale entfalten. An dem Beispiel von Memes als digital ästhetische Praxis konnte aufgezeigt werden, dass sie im Zusammenhang mit kulturellen Aneignungsprozessen sowohl als Form medialer Macht als auch als Form medialer Gegenmacht eingesetzt werden. Sie wirken in sozialen Medien also sowohl ideologisch affirmativ als auch dominanzkritisch und dekonstruktiv auf Machtasymmetrien. Nach Bhabha hat genau dieses Aufeinanderprallen von oppositionellen Kulturpraktiken die transgressivste und subversivste Wirkung.

Literaturverzeichnis

- Adorno, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (2018). Die Kunst und die Künste. In: T. W. Adorno (Hrsg.), *Kulturkritik und Gesellschaft*, (S. 432-453). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Arya, R. (2021). Cultural appropriation: What it is and why it matters? *Sociology Compass*, 15(10). <https://doi.org/10.1111/soc4.12923>
- Ashcroft, B. (2015). Towards a postcolonial aesthetics. *Journal of Postcolonial Writing*, 51(4), (S. 410-421). <https://doi.org/10.1080/17449855.2015.1023590>
- Attia, I. (2009). *Die »westliche Kultur« und ihr Anderes*. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839410813>
- Baumgarten, A. G. (2007). *Ästhetik*. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern von D. Mirbach (Hrsg.). 2 Bde. Lateinisch-deutsch. Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Boehmer, E. (2010). A postcolonial aesthetic. Repeating upon the present. [E-Book]. In: J. Wilson, C. Sandru & S. L. Welsh (Hrsg.), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium*, (S. 170-181). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203862193>
- Bonfadelli, H. (2017). Media Effects: Across and Between Cultures. In: P. Rössler, C. A. Hoffner & L. van Zoonen (Hrsg.), *The International Encyclopedia of Media Effects*, (S. 1-16). Hoboken: John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118783764.wbieme0028>
- Bonz J. & Struve K. (2011) Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: „in the middle of differences“. In: S. Moebius, D. Quadflieg (Hrsg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-531-92056-6_11
- Bosse, A. (2013). Interkulturalität – von ‘Transfer’ zu ‘Vernetzung’. In: C. Solte-Gresser, H. J. Lüsebrink & M. Schmeling (Hrsg.), *Zwischen Transfer und Vergleich: Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive*, (S. 65-78). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In: J. Richardson (Hrsg.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, (S. 241-258). Westport: Greenwood Press.
- Breitenstein, P. H. & Rohbeck, J. (2011). Ästhetik. In: *Philosophie: Geschichte – Disziplinen – Kompetenzen* (1. Aufl., S. 379-388). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-00402-4>
- Briones, A. (2021, 9. Juni). *Kulturelle Aneignung, der vergiftete Apfel der Mode | Luxiders*. Sustainable Fashion - Eco Design - Healthy Lifestyle - Luxiders Magazine. Abgerufen am 14. März 2022, von <https://luxiders.com/de/kulturelle-aneignung-in-der-mode/>
- Brock, A. (2020). *Distributed Blackness*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.18574/9781479811908>

- Brodkorb, M. (2021, 30. September). *Rassistischer Reis*. FAZ.NET. Abgerufen am 13. Februar 2022, von <https://www.faz.net/aktuell/karriere-hochschule/kulturelle-aneignung-voelkisches-denken-statt-schutz-vor-rassismus-17558262.html>
- Cattien, J. & Stopford, R. J. (2022). The appropriating subject: Cultural appreciation, property and entitlement. *Philosophy & Social Criticism*, 0(0), (S. 1-18). <https://doi.org/10.1177/01914537211059515>
- Carey, D. & Festa, L. (2013). *The Postcolonial Enlightenment*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199677597.001.0001>
- Chen, G.-M. (2012). The impact of new media on intercultural communication in global context. *China Media Research*, 8(2), (S. 1-10). https://digitalcommons.uri.edu/com_facpubs/13/
- Cottingham, A. (2021, 17. Februar). *You're probably guilty of digital blackface. Yes, you.* INDIE Magazine. <https://indie-mag.com/2021/02/digital-blackface/>
- Coutts-Smith, K. (1991). Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism. In: S. Hiller (Hrsg.), *The Myth of Primitivism*, (S. 5-18). <https://doi.org/10.4324/9780203379752>
- Danto, A. C. (1985). The Philosophical Disenfranchisement of Art. *Grand Street*, 4(3), (S. 171-189). <https://doi.org/10.2307/25006747>
- Dawkins, M. A. (2005). Everything but the burden: What white people are taking from black culture. *Journal of Popular Culture*, 38(3), (S. 577-579). <https://www.proquest.com/scholarly-journals/everything-burden-what-white-people-are-taking/docview/195377934/se-2?accountid=10218>
- Dean, A. (2018). *Eulogy for a Black Mass*. dis.art. Abgerufen am 10. Januar 2022, von <https://dis.art/eulogy-for-a-black-mass>
- Dewey, J. (2019). Kunst als Erfahrung. In: M. Tröndle & C. Steigerwald (Hrsg.), *Anthologie Kulturpolitik: Einführende Beiträge zu Geschichte, Funktionen und Diskursen der Kulturpolitikforschung* (S. 81-90). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839437322-006>
- Dhawan, N. & Castro Varela, M. d. M. (2015). *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung* (2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage). Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839411483>
- Distelhorst, L. (2021). *Kulturelle Aneignung*. Hamburg: Edition Nautilus GmbH.
- Eagleton, T. (1991). *The Ideology of the Aesthetic*. Hoboken: Blackwell Publishers.
- Edwards, L. (2020, 25. Oktober). *Why are Black Bodies Still the Butt of the Joke?* Lexie Edwards. Abgerufen am 6. März 2022, von <http://alexiaedwards.agnesscott.org/uncategorized/why-are-black-bodies-still-the-butt-of-the-joke/>
- Eiermann, A. (2015). *Postspektakuläres Theater: Die Alterität Der Aufführung Und Die Entgrenzung Der Künste*. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1219-6/postspektakulaeres-theater/?number=978-3-8394-1219-0>
- Elberfeld, R. & Krankenhagen, S. (2017). Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung. In: R. Elberfeld & S. Krankenhagen (Hrsg.), *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, (S. 7-25). Weinheim: Beltz Verlag.

- Ess, C. (2018). Can the Local Reshape the Global? Ethical Imperatives for Humane Intercultural Communication Online. In: J. J. Frühbauer, T. Hausmanninger & R. Capurro (Hrsg.), *Localizing the Internet*. Leiden: Brill | Fink.
https://doi.org/10.30965/9783846742006_012
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Feld, S. (2000). A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, 12(1), (S.145-171).
<https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145>
- Fischer-Lichte, E., Hasselmann, K. & Rautzenberg, M. (2015). *Ausweitung der Kunstzone*. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1186-1/ausweitung-der-kunstzone/?number=978-3-8394-1186-5>
- Foroutan, N. (2013). Hybride Identitäten. Normalisierung, Konfliktfaktor und Ressource in postmigrantischen Gesellschaften. In: H. U. Brinkmann & H. H. Uslucan (Hrsg.), *Dabeisein und Dazugehören* (S. 85-99). Wiesbaden: Springer Publishing.
<https://doi.org/10.1007/978-3-531-19010-5>
- Fouché, R. (2006). Say it loud, I'm Black and I'm proud: African Americans, American artifactual culture, and Black vernacular technological creativity. *American Quarterly*, 58(3), (S. 639-661).
- Fuchs, C. (2015). Power in the Age of Social Media. *Heathwood Journal of Critical Theory*. 1(1), (S. 1-29).
<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/99573/power-in-the-age-of-social-media>
- Gordon, J. (2020, 11. September). *Lululemon under fire for holding a class on „resisting capitalism“ while selling yoga pants for \$128*. Mail Online. Abgerufen am 12. März 2022, von <https://www.dailymail.co.uk/news/article-8720815/Lululemon-fire-holding-class-resisting-capitalism-selling-yoga-pants-128.html#i-48f267129bf668f>
- Ha, K. N. (2005). *Hype um Hybridität: Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus* (1. Aufl.). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hahn, A. B. (2016, 27. Dezember). *Cultural Appropriation*. Austinbahn. Abgerufen am 8. März 2022, von <https://austinbahn.wordpress.com/2016/12/26/cultural-appropriation/>
- Han, S. (2018). From Cultural Tolerance to Mutual Cultural Respect: An Asian Artist's Perspective on Virtual World Cultural Appropriation. *Borderless: Global Narratives in Art Education*, 35, (S. 93-112).
- Herder, J. G. (2012) [1774]. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. Stuttgart: Reclam.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Digital Sampling and Cultural Inequality. *Social & Legal Studies*, 15, (S. 53-75).
- Iloh, C. (2021). Do It for the Culture: The Case for Memes in Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 20, (S. 1-10).
<https://doi.org/10.1177/16094069211025896>
- Jackson, L. M. (2014, 28. August). *Memes and Misogynoir*. The Awl. Abgerufen am 27. Februar 2022, von <https://www.theawl.com/2014/08/memes-and-misogynoir/>
- Jackson, L. M. (2016, 28. März). *The Blackness of Meme Movement*. Model View Culture. Abgerufen am 2. März 2022, von <https://modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement>

- Jackson, L. M. (2017, 2. August). *We Need to Talk About Digital Blackface in Reaction GIFs*. Teen Vogue. Abgerufen am 12. März 2022, von <https://www.teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs>
- Johnson, M. Z. (2020, 14. August). *What's Wrong with Cultural Appropriation? These 9 Answers Reveal Its Harm*. Everyday Feminism. Abgerufen am 3. März 2022, von <https://everydayfeminism.com/2015/06/cultural-appropriation-wrong/>
- Jones, E. E. (2020, 12. Juni). *Why are memes of black people reacting so popular online?* The Guardian. Abgerufen am 23. Februar 2022, von <https://www.theguardian.com/culture/2018/jul/08/why-are-memes-of-black-people-reacting-so-popular-online>
- Kartha, N. (1997). Digital sampling and copyright law in social context: no more colorblindness. *University of Miami Entertainment And Sports Law Review*, 14(2), (S. 218-242).
- Kastner, J. (2017, 15. Oktober). *Popkultur-Debatte - Was ist kulturelle Aneignung?* Deutschlandfunk. Abgerufen am 13. Dezember 2021, von <https://www.deutschlandfunk.de/popkultur-debatte-was-ist-kulturelle-aneignung-100.html>
- Kauppert, M. (2016). Ästhetische Praxis. Selbstentgrenzung der Künste oder Entkunstung der Kunst? In: M. Kauppert & H. Eberl (Hrsg.), *Ästhetische Praxis (Kunst und Gesellschaft)*, (1. Aufl. 2016 Aufl., S. 3-34). Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-12896-8>
- Kergel, D. (2017). *Kulturen des Digitalen* [E-Book]. Wiesbaden: Springer Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-20327-6>
- Klinger, C. (1998). Von der Kritik an der „Ästhetischen Ideologie“ über „cunt art“ und „écriture féminine“ zum Diskussionsstand einer feministischen Ästhetik heute. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 46(5), (S. 799-822). <https://doi.org/10.1524/dzph.1998.46.5.799>
- Lalonde, D. (2019). Does cultural appropriation cause harm? *Politics, Groups, and Identities*, 9(2), (S. 329-346). <https://doi.org/10.1080/21565503.2019.1674160>
- Majetschak, S. (2019). *Ästhetik zur Einführung* (5., unveränderte Aufl.). Hamburg: Junius Verlag.
- Matthes, E. H. (2016). Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism? *Social Theory and Practice*, 42(2), (S. 343-366). <https://doi.org/10.5840/soctheorpract201642219>
- Matthes, E. H. (2019). Cultural appropriation and oppression. *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 176(4), 1003–1013. <http://www.jstor.org/stable/45147356>
- Mclaughlin, M. W., Duncan, A. & Darnieder, G. (2018). *You Can't Be What You Can't See: The Power of Opportunity to Change Young Lives*. Cambridge: Harvard Education Press.
- Ming, X. (2022). Understanding Cyberculture from Perspective of Intercultural Communication. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (S. 118-122). <https://doi.org/10.2991/assehr.k.220105.023>
- Moosmüller, A. (2009). *Konzepte kultureller Differenz*. Münster: Waxmann.

- Moritzen, K. (2017). Ästhetische Praxis: Unter Bedingungen der Offenheit des Experiments. In: A. Weber & K. Moritzen (Hrsg.), *Tausend Bilder und eins*, (S. 354-365). Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839437070-024>
- Mosi, C. (2020, 7. Juli). *Lululemon Continues practice cultural appropriation*. Christian Mosi Lifestyle Blog. Abgerufen am 26. Februar 2022, von <https://www.christianmosi.com/fashion/2020/7/6/lululemon-continues-practice-cultural-appropriation>
- Müske, J., & Hengartner, T. (2015). Klänge und Töne als Cultural Property? Medienarchive, klingendes Kulturgut und die Bedeutung der Technik für die kulturelle Aneignung der Klangwelt. In: S. Groth, R. F. Bendix, A. Spiller (Hrsg.), *Kultur als Eigentum: Instrumente, Querschnitte und Fallstudien* (S. 315-339). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Osterer, S. (2020, 4. Mai). *FAQ zu kultureller Aneignung: Wieso Cultural Appropriation nicht cool ist!* Bayerischer Rundfunk. <https://www.br.de/puls/themen/welt/faq-zu-kultureller-aneignung-100.html>
- Outley, C., Bowen, S. & Pinckney, H. (2021). Laughing While Black: Resistance, Coping and the Use of Humor as a Pandemic Pastime among Blacks. *Leisure Sciences*, 43(1-2), (S. 305-314). <https://doi.org/10.1080/01490400.2020.1774449>
- Pinterest. *cultural appropriation | Reactions meme, Meme faces, Funny reaction pictures*. (o. D.). Abgerufen am 16. März 2022, von https://www.pinterest.de/pin/161425967875457268/sent/?invite_code=611fd44de5b848afale24d96bec043f1&sender=793126321784897058&sfo=1
- Pinterest. *Pin on Natural Hair Memes*. (o. D.). Abgerufen am 16. März 2022, von <https://www.pinterest.de/pin/410953534748834523/>
- Reckwitz, A. & Kroll, F. (2013, Juni). „Kreativität wird zu einem Leistungszwang“. Goethe-Institut. Abgerufen am 20. Februar 2022, von <https://www.goethe.de/de/kul/ges/20368887.html>
- Reckwitz, A. (2015a). Die Kontingenzzperspektive der »Kultur«. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm. In: *Unschärfe Grenzen: Perspektiven der Kultursoziologie* (2., unveränderte Auflage 2010) (S. 15-46). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839409176-001>
- Reckwitz, A. (2015b). Multikulturalismustheorien und der Kulturbegriff. Vom Homogenitätsmodell zum Modell kultureller Interferenzen. In: *Unschärfe Grenzen: Perspektiven der Kultursoziologie* (2., unveränderte Auflage), (S. 69-94). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839409176-003>
- Reckwitz, A. (2016). *Kreativität und soziale Praxis*. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839433454>
- Reckwitz, A. (2021). *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (7. Aufl.). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Reductress. (2021, 08. März). Reductress on Instagram: „#InternationalWomensDay“ [Instagram-Post]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CMKx-e9LsZc/>
- Reicher, M. (2015). *Einführung in die philosophische Ästhetik* (3., überarbeitete Auflage). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG). https://content-select.com/media/moz_viewer/58ab282b-aaa0-4845-9a21-31bdb0dd2d03/language:de#

- Reuter, E. (2011). Die Schwächen des Interkulturalismus und ihre Überwindung: Vom methodologischen Nationalismus zum methodologischen Kosmopolitismus. In: S. Schütz (Hrsg.), *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland 2010* (S. 55-73). http://www.daad.ru/wort/wort2010/9_Reuter_Die%20Schwaechen%20des%20Interkulturalismus.pdf
- Robak, S. (2013). Interkultur – Transkultur – Hybridkultur. Spannungsfelder und (weiter)bildungsrelevante Implikationen. In: *Hessische Blätter für die Volksbildung Heft 1/2013*, (S. 14-28).
- Root, D. (1996). *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference*. Boulder: Westview Press.
- Roundtree, S. V. & Shirzadian, M. (2020). Third Space: A Keyword Essay. *Community Literacy Journal* 14(2), (S. 173-184). <https://www.muse.jhu.edu/article/772130>
- Russell, L. (2020). *BLACK MEME - Legacy Russell*. BLACK MEME. Abgerufen am 12. März 2022, von <https://www.legacyrussell.com/BLACK-MEME>
- Rutherford, J. & Bhabha, H. K. (1990). The Third Space – Interview with Homi Bhabha. In: J. Rutherford (Hrsg.), *Identity. Community, culture, difference* (S. 207-221). London: Lawrence & Wishart.
- Sádaba, T., LaFata, V. & Torres, A. (2020). Cultural Appropriation in the Digital Context: A Comparative Study Between Two Fashion Cases. In: F. F.-H. Nah & K. Siau (Hrsg.), *HCI in Business, Government and Organizations*, (S. 504-520). Cham: Springer Nature. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-50341-3>
- Scafidi, S. (2005). *Who Owns Culture?: Appropriation and Authenticity in American Law*. Ithaca, NY: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813537856>
- Schirilla, N. (2014). Postkoloniale Kritik an Interkultureller Philosophie als Herausforderung für Ansätze interkultureller Kommunikation. In: E. Jammal (Hrsg.), *Kultur und Interkulturalität*, (S. 157-167). Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-05283-6>
- Schlüter, R. (2021, 24. September). *Debatte um „kulturelle Aneignung“: Alles geklaut?* NDR.de - Kultur. <https://www.ndr.de/kultur/Debatte-um-kulturelle-Aneignung-Alles-geklaut,gedankenzeit1806.html>
- Schusterman, R. (1991). [Review of *The Ideology of the Aesthetic*, by T. Eagleton]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(3), (S. 259-261). <https://doi.org/10.2307/431482>
- Schwarz, T. (2017). Hybridität/Hybridisierung. In: D. Götsche, A. Dunker & G. Dürbeck (Hrsg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur* (1. Aufl. 2017 Aufl., S. 156-160). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2>
- Shifman, L. (2014). The cultural logic of photo-based meme genres. *Journal of Visual Culture*, 13(3), (S. 340-358). <https://doi.org/10.1177/1470412914546577>
- Shugart, H. A. (1997). Counterhegemonic acts: Appropriation as a feminist rhetorical strategy. *Quarterly Journal of Speech*, 83(2), (S. 210-229). <https://doi.org/10.1080/00335639709384181>
- Shuter, R. (2017). New Media and Intercultural Communication. *The International Encyclopedia of Intercultural Communication*, 4(4), (S. 1-9). <https://doi.org/10.1002/9781118783665.ieicc0005>

- Seel, M. (1993). Zur ästhetischen Praxis der Kunst. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41(1), (S. 31-43). <https://doi.org/10.1524/dzph.1993.41.1.31>
- Sievi, L. (2017). *Demokratie ohne Grund - kein Grund für Demokratie?* Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839437919>
- Sobande, F. (2019). Memes, digital remix culture and (re)mediating British politics and public life. *IPPR Progressive Review*, 26(2), 151–160. <https://doi.org/10.1111/newe.12155>
- Sow, N. (2015). Kulturelle Aneignung. In: S. Arndt & N. Ofuatey-Alazard (Hrsg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. (korrigierte Aufl., S. 417-420). Münster: Unrast Verlag.
- Sökefeld, M. (2007). Problematische Begriffe: "Ethnizität", "Rasse", "Kultur", "Minderheit". In: B. Schmidt-Lauber (Hrsg.): *Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder*, (S. 31-50). Berlin: Reimer.
- Srinivasan, R. (2017). *Whose Global Village? Rethinking How Technology Shapes Our World*. Amsterdam University Press.
- Stäheli, U. (2000). *Poststrukturalistische Soziologien*, Bielefeld: transcript
- Struve, K. (2013). *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha*. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-94251-3>
- Struve, K. (2017). Homi K. Bhabha. In: D. Götsche, A. Dunker & G. Dürbeck (Hrsg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, (1. Aufl. 2017 Aufl., S. 16-21). Stuttgart: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2>
- Su, J. J. (2011). Amitav Ghosh and the Aesthetic Turn in Postcolonial Studies. *Journal of Modern Literature*, 34(3), (S. 65-86). <https://doi.org/10.2979/jmodelite.34.3.65>
- Surmitis, K. A., Fox, J. & Gutierrez, D. (2018). Meditation and Appropriation: Best Practices for Counselors Who Utilize Meditation. *Counseling and Values*, 63(1), (S. 4-16). <https://doi.org/10.1002/cvj.12069>
- Tate, G. (2003). Everything but the Burden: What White People are Taking from Black Culture (Reprint). Harlem Moon.
- The Onion. (2022, 08. Februar). The Onion on Instagram: „Visit link in bio for full story.“ [Instagram-Post]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZs5laJuNQy/>
- Timalsina, S. (2011). Encountering the other: Tantra in the cross-cultural context. *Journal of Hindu Studies*, 11(4), (S. 274-289). <https://doi.org/10.1093/jhs/hir033>
- Tuvel, R. (2021). Putting the Appropriator Back in Cultural Appropriation. *The British Journal of Aesthetics*, 61(3), (S. 353-372). <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab010>
- von Helmolt, K. (2016). Perspektivenreflexives Sprechen über Interkulturalität. *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, 15(26), (S. 33-42). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssaoar-55247-8>
- von Randow, G. (2021, 28. März). *Kulturelle Aneignung: Wem gehört's?* Zeit Online. Abgerufen am 23. Februar 2022, von <https://www.zeit.de/kultur/2021-03/kulturelle-aneignung-kunst-musik-rassismus-ausbeutung-kolonialismus-geschichte>
- Weigel, S. (2021, 19. September). *Das Kreativitätsdispositiv (Institutsentwurf #06)*. INKOVEMA. Abgerufen am 16. Februar 2022, von <https://inkovema.de/blog/das-kreativtaetsdispositiv/>
- Welsch, W. (1990). *Ästhetisches Denken*. Ditzingen: Reclam-Verlag.

- Welsch, W. (2010): „Standbeine dürfen nicht zum Klumpfuß werden. Wolfgang Welsch im Gespräch über eine transkulturell orientierte Gesellschaft – und wie Musik Menschen zusammenführen kann“. In: *Musikforum*, 8(1), (S. 8-12).
- Welsch, W. (2012). Was ist eigentlich Transkulturalität? In: D. Kimmich & S. Schahadat (Hrsg.), *Kulturen in Bewegung*, (S. 25-40). Bielefeld: Transcript Verlag.
<https://doi.org/10.1515/transcript.9783839417294.25>
- Welsch, W. (2020). Transkulturalität: Realität und Aufgabe. In: H. W. Giessen & C. Rink (Hrsg.), *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten* (S. 3-18). Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04372-6_1
- York, M. (2001). New Age Commodification and Appropriation of Spirituality. *Journal of Contemporary Religion*, 16(3), (S. 361-372).
<https://doi.org/10.1080/13537900120077177>
- Young, J. O. (2005). Profound Offense and Cultural Appropriation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), (S. 135-146).
- Young, J. O. (2008). *Cultural Appropriation and the Arts*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Young, J. O. (2021). New Objections to Cultural Appropriation in the Arts. *The British Journal of Aesthetics*, 61(3), (S. 307-316). <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayab009>
- Zahn, M. (2020). Ästhetische Praxis als Kritik: Vom Aussetzen des Urteilens und der Erfindung neuer Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten. In V. Dander, P. Bettinger, E. Ferraro, C. Leineweber & K. Rummler (Hrsg.), *Digitalisierung – Subjekt – Bildung. Kritische Betrachtungen der digitalen Transformation*, (S. 213-233). Leverkusen: Verlag Barbara Budrich.
- Zimmer, J. (2019). *Arbeit am Begriff. Grundprobleme der ästhetischen Terminologie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. https://content-select.com/media/moz_viewer/5d77ae70-bbc0-40e8-a823-798cb0dd2d03/language:de
- Zmijewski, N. (1991). Book Reviews: The Ideology of the Aesthetic: Terry Eagleton. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 27(3), (S. 415-416).
<https://doi.org/10.1177/144078339102700316>

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Zusammenhänge der gesellschaftlichen Ästhetisierung und des Kreativitätsdispositivs nach Reckwitz (eigene Grafik)	14
Abbildung 2: Der Multi-Milliarden-Dollar-Konzern „Lululemon“ steht nach dem Launch des „Namastay Put Thong“ wegen kultureller Aneignung in der Kritik. Der Tanga wurde mittlerweile aus dem Sortiment genommen.	39
Abbildung 3: Tweet als Reaktion auf eine Veranstaltung des Multi-Milliarden-Dollar-Konzerns „Lululemon“ mit dem Titel: „Decolonizing Gender: a workshop to unveil historical erasure & resist capitalism“	40
Abbildung 4: Power and counter-power in the media (Fuchs, 2015, S. 15 f.)	48
Abbildung 5: „Black culture as the rest of the world copies, 2018“ (Iloh, 2021, S. 3)	50
Abbildung 6: Meme-Beispiel „Critical Race Theory Law“ (The Onion, 2022)	52
Abbildung 7: Meme-Beispiel „International Women's Day“ (Reductress, 2021)	52
Abbildung 8: Meme-Beispiel „cultural appropriation“ (Pinterest, o.D.)	53
Abbildung 9: „A meme in response to whites violating the shelter in place policies“ (Outley et al., 2021, S. 309)	54
Abbildung 10: Meme-Beispiel „Box-Braids“ (Pinterest, o.D.)	54
Abbildung 11: Auswahl (ehemals) viraler Memes/GIFs mit Schwarzen Protagonisten/Protagonistinnen (eigene Grafik)	55