

Augmented Othering: Projektionsmapping als kulturelle Aneignung?

Amsler, Claudia; Pinarci, Levent

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Amsler, C., & Pinarci, L. (2021). Augmented Othering: Projektionsmapping als kulturelle Aneignung? *FZG - Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 27(1), 45-60. <https://doi.org/10.3224/fzg.v27i1.04>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Claudia Amsler/Levent Pinarci

Augmented Othering. Projektionsmapping als kulturelle Aneignung?

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich künstlerisch forschend mit kultureller Aneignung als Prozess des Andersmachens im postkolonialen digitalen musealen Kontext. Anhand einer Fallanalyse der 3D-Videomapping Show *ILLUMINARIUM* (2017-2020) am Zürcher Landesmuseum wird dafür argumentiert, dass kulturelle Aneignung durch digitale Visualisierungstechnologien wie dem Video-/Projektionsmapping ungreifbar gemacht werden kann, indem das Digitale selbst zum Andersartigen konstituiert, das begehrt und bestaunt wird.

Schlagwörter: Postkolonial; Künstlerische Forschung; Kulturelle Aneignung; Projektionsmapping; Yuki.

Augmented Othering. Projection mapping as cultural appropriation?

Abstract: Taking an artistic research perspective, this article discusses cultural appropriation as a process of othering in the context of the postcolonial digital museum. A case study of the 3D video mapping show *ILLUMINARIUM* supports the argument that cultural appropriation can be made intangible by digital technology such as video/projection mapping. The digital itself becomes constituted as 'the other', to be desired and marvelled at.

Keywords: Keywords: postcolonial; artistic research; cultural appropriation; projection mapping; Yuki.

„Yuki ist da! Wer? Yuki?“

Yuki ist in Zürich angekommen und versüsst mit magischen Lichtern und Klängen die kommende Weihnachtszeit. Man staunte nicht schlecht gestern Morgen. Am Sonntag, 29. Oktober 2017 – genau zwei Tage vor Halloween – kam Yuki in Zürich an. Wer? Yuki? Genau, die Rede ist vom knapp 100 Meter grossen Fabelwesen, welches sich in der Morgendämmerung für einige Sekunden im Glanze des Prime Tower Zürich zeigte. Yuki und ihre Freunde [...] beschenken der Schweiz in diesem Jahr ein weltweit einzigartiges Weihnachtsfestival: ILLUMINARIUM. (ILLUMINARIUM 2017)

Mit dieser Aktion wurde 2017 das „monstermässige musikalische Lichtfestival“ im Innenhof des Zürcher Landesmuseums während der Weihnachtszeit angekündigt. Bereits zum dritten Mal konnte diese interaktive digital erweiterte 3D-Videomapping Show¹ besucht werden, wobei das Lichtfestival 2018 auch im

Innenhof des Museums der Kulturen in Basel zu sehen war. Die Protagonistin der computergenerierten erweiterten „fantastischen Winterwunderwelt“ ist „Yuki“, die als „Fabelwesen zwischen pazifistisch-weissfelliger Zyklopin und geweihter Hirschkuh-Göttin“, „Dirigentin“ und/oder „Schneeflocke“ bezeichnet wird (Illuminarium 2017). „Wer? Yuki?“ fragten wir uns im doppelten Sinne als wir diese Beschreibungen lasen, denn Yuki ist ein Xenonym und übergeordneter Name für unterschiedliche indigene Gemeinschaften in Nordkalifornien, deren Sprache denselben Namen trägt, wobei sich die größte Gemeinschaft selbst mit „Ukmo’no’m“ bezeichnet (Madley 2008: 308). Gleichzeitig findet sich Yuki auch in der japanischen Sprache: 雪 (u.a. Schnee) und wird oft als Vor- und Familiennamen verwendet. Diese Mehrfachbesetzung und Mehrdeutigkeit von „Yuki“ schmälerte unser Unbehagen jedoch nicht, denn weshalb sollte für ein digital animiertes Fabelwesen eine bereits vorhandene Bezeichnung verwendet werden? Und wie können und sollen wir diese Namensaneignung in einer globalisierten postkolonialen Welt deuten? Unser Unbehagen vergrößerte sich, als während des diesjährigen *Illuminariums* im Nordamerika Native Museum (NONAM) die Ausstellung *CURTIS. The North American Indian. Ein Fotograf und sein Mythos* zu sehen war, in der Fotografien der indigenen Bevölkerung der Yukis *gezeigt* wurden. Wie konnte in derselben Stadt, an einer Außenfassade eines Museums Yuki als ein Fabelwesen agieren und 4,4 Kilometer davon entfernt, eine digitalisierte und bearbeitete Fotografie mit dem Titel „old woman in mourning – Yuki“ *gezeigt* werden (Abb. 1)?

Diese Gleichzeitigkeit beunruhigt und ist für uns ein Paradebeispiel dafür, wie stark museale Praktiken in postkoloniale Konstruktionen ‚des Anderen‘ verflochten sind und wie sie sich in diesem „Spannungsfeld postkolonialer Debatten“ (Karentzos 2012: 249) positionieren müssten. Im Kontext dieses Spannungsfeldes interessiert uns, inwiefern kulturelle Aneignung als mögliche postkoloniale Repräsentationsstrategie mit digitalen Technologien der Projektion verflochten und ungreifbar gemacht werden kann. Das ‚monströse Fabelwesen Yuki‘ dient uns dabei als Fallanalyse, derer wir uns *künstlerisch_forschend*² aus einer feministischen postkolonialen Perspektive mit dem Begriff der Aneignung als theoretisches, methodisches und analytisches Tool annähern.

App...ropriation als Theorie, Methode und Analysetool

Im Fokus unserer *künstlerisch_forschenden* Auseinandersetzung steht die Praxis der kulturellen Aneignung – sie ist unsere App – im Kontext von digitalen Visualisierungs- und Projektionstechniken. In diesem Artikel dient uns das Lichtfestival *Illuminarium* als Fallanalyse. Basis für unsere theoretischen und methodischen Überlegungen sind wissenschaftliche, aktivistische Texte und Posts, die über Soziale Medien auffindbar sind und unsere eigenen künstlerischen Praktiken. Dadurch wollen wir einerseits, das, was als theoretisches Wissen und zitierfähig gilt, in Bewegung bringen und andererseits nicht die Unterschiede, sondern die Ähnlichkeiten zwischen Theorie und Praxis hervor-

heben, indem wir auf ihre Kontextgebundenheit verweisen (Henke et al. 2020: 24) und sie als verkörpertes Wissen verstehen.

Aneignung als ein theoretisches Konzept wie auch als eine Praxis nimmt stets auf etwas Vorhandenes Bezug und arbeitet dieses um. Diese Umarbeitung findet in wissenschaftlichen, künstlerischen wie auch aktivistischen und alltäglichen Kontexten statt. Wir orientieren uns hierbei an der Definition von Antke Engel (2007), die Aneignung im Kontext von queerer Widerstandspraxis diskutiert, und Aneignung als eine Umarbeitung von Machtverhältnissen fasst. Aneignen als eine mögliche widerständige Handlung, die vorherrschende Machtverhältnisse hinterfragt, bleibt jedoch der Logik des Besitzes und Identitätsprinzips verhaftet (Engel 2002: 163). Das Konzept der Aneignung kann somit Prinzipien des Ein- und Ausschlusses wie auch Privilegien perpetuieren (Engel 2007). Ob es sich um eine gewaltvolle oder ermächtigende Aneignung handelt, entscheidet der jeweilige Gebrauch und aus welcher Position heraus angeeignet wird (hooks 1992: 11).

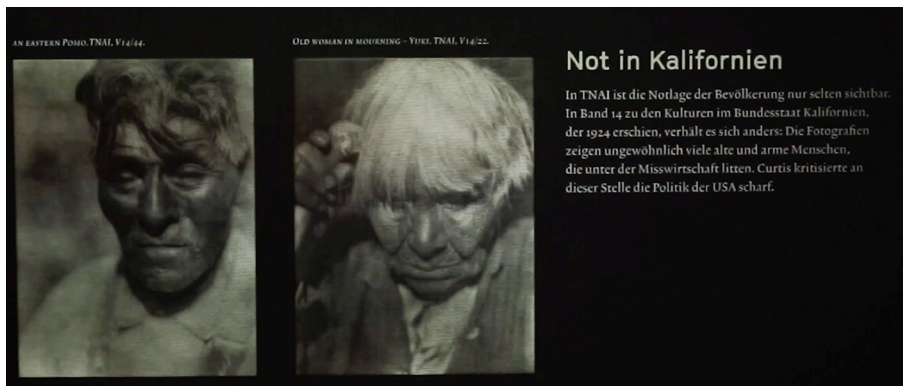


Abb. 1: Ausstellungsansicht von CURTIS. The North American Indian. Ein Fotograf und sein Mythos (2020), digitalisierte Fotografie rechts „Old Woman in Mourning - Yuki“.

Damit wir beurteilen können, ob es sich bei der Namensaneignung und Ausgestaltung des Fabelwesens, um eine gewaltvolle und systemstabilisierende Aneignung handelt, sind wir dazu angehalten, den digitalen musealen Raum zu kontextualisieren. Dafür ist eine feministische postkoloniale Perspektive zentral, da sich das Museum als Institution im Kontext von kolonialen, klassistischen und patriarchalen Blick- und Repräsentationsregimen konstituiert(e). Wenn wir den Begriff postkolonial verwenden, bezieht sich das Präfix *post-* nicht primär auf das formale Ende des Kolonialismus, sondern vielmehr auf das Weiterexistieren kolonialer Strukturen und Repräsentationen (Purtschert/Lüthi/Falk 2013: 17). Postkoloniale Theorien liefern unterschiedliche Instrumente, um diese noch wirkmächtigen kolonialen Herrschaftsformationen, deren Episteme und die Widerstände gegen diese Herrschaftsordnungen zu analysieren, ohne eine „kohärente theoretische Schule zu repräsentieren“ (Castro Varela/Dhawani 2009: 9).

Eine postkoloniale Analyse verhilft Herrschaftskritik an „Europa als stillschweigender Bezugsgröße (silent referent)“ (Chakrabarty 1992: 2 zit. n. Castro Varela/Dhawan 2009: 14) zu üben und herauszuarbeiten, mit welchen Praktiken dieses unmarkierte Zentrum ‚das Andere‘ hervorbringt und stimmlos macht.

Das Andersmachen – das so genannte *Othering* – als eine zentrale Herrschaftspraxis in (post-)kolonialen Gesellschaften, wurde als theoretisches Konzept von Gayatri Chakravorty Spivak (1985) eingeführt. Der Prozess des Andersmachens ist eine Identitätsformation, die mit einer gewalt- und machtvollen Unterwerfung von Subjekten einhergeht und sie als minderwertig und fremd, vom Machtdiskurs Ausgeschlossene konstruiert (ebd.). Ausgehend vom hegemonialen Zentrum wird eine symbolische Grenze gezogen, die alles ausschließt, was nicht zur „mythischen Norm“⁴³ (Lorde 2019: 112; Hall 2019: 158) gehört, um das Eigene zu affirmieren. ‚Das Andere‘ ist dabei nicht nur das Minderwertige und Fremde, das außerhalb der Norm platziert wird, sondern es kann gleichzeitig auch begehrt werden und faszinieren (Hall 2000; hooks 1992). Insbesondere in der Warenkultur werden Körper und Subjekte von spezifischen Gruppen zu einem alternativen Spielplatz für imperialistische Phantasien der Entführung durch ‚das Andere‘. In diesem „Spektakel des Anderen“ (Hall 2019) wird *Race* und Ethnizität zu einem Gewürz kommodifiziert, „that can liven up the dull dish that is mainstream white culture“ (hooks 1992: 366-369).

Das *Othering* durchdringt dabei auch weitere Dimensionen der Differenz (Hall 2019: 155) und ist als ein multidimensionaler Prozess zu verstehen (Spivak 1985). Demzufolge ist dem Konzept des *Otherings* das Intersektionalitätskonzept inhärent, auch wenn der Begriff erst 1989 von der US-amerikanischen Juristin Kimberlé Williams Crenshaw (1989) eingeführt wurde. Intersektionalität ist jedoch „so alt wie die Kämpfe gegen Versklavung und Kolonialismus“ (Kelly 2017). Diese Kämpfe zeigten auf, dass die Erfahrungen von Schwarzen Frauen sich weder mit den Erfahrungen von *weißen* Mittelschichtsfrauen noch mit denen von Schwarzen Männern deckten. Intersektionalität interveniert in das Narrativ der *weißen* Frauenbewegung, die „ihr angeborenes Privileg des *Weißseins* ignorieren und *Frau* nur auf der Basis ihrer (*weißen*) Erfahrung definieren“ (Lorde 2019: 114; Herv. im Orig.) und dadurch Frauen of Color erneut zu ‚den Anderen‘ machen. Intersektionalität bezeichnet die Verschränkung rassistischer, klassistischer und (hetero-)sexistischer Unterdrückungssysteme, die gleichzeitig erlebt werden und nicht trennbar voneinander sind (The Combahee River Collective 2019: 50). Das Konzept der Intersektionalität wurde und wird auf weitere Differenzlinien übertragen, wobei diese Ausweitung Gefahr läuft, dass die Erfahrungen von Schwarzen Frauen und ihre Analysen aufs Neue ignoriert werden und das Grundanliegen des Ansatzes in Vergessenheit gerät (vgl. Mohamed 2020). Intersektionale und postkoloniale Perspektiven liefern somit kritische Analyseinstrumentarien, um kulturelle Aneignung als multidimensionalen Prozess ‚des Andersmachen‘ zu untersuchen und die Partikularität der *mythischen Norm* aufzuzeigen, die „fälschlicherweise universalisiert“ (Purtschert/Meyer 2010: 134) wurde.

In den letzten Jahren wurde viel aktivistische on_offline Arbeit betrieben, um für kulturelle Aneignung zu sensibilisieren. Es gibt eine Reihe von Youtube-Videos, Hashtags wie auch wissenschaftliche und kulturjournalistische Texte, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven mit der Thematik befassen. Auf Sozialen Medien wurde insbesondere mit dem Hashtag #MyCultureIsNotYourCostume und/oder #CultureNotCostume aufgezeigt, inwiefern kulturelle Aneignung eine machtvolle Praxis ist, die nicht mit kulturellem Austausch gleichzusetzen ist und Kultur nicht *Etwas* ist, das nach Belieben an- und ausgezogen und kommodifiziert werden kann. Dabei aktualisieren sich immer wieder dieselben Fragen: Wer eignet was an und in welchem Kontext? Wer profitiert von der Aneignung? Wer erhält Credits? Und welche Besitz- und Ungleichheitsverhältnisse werden durch diese Prozesse perpetuiert oder herausgefordert?

Im künstlerischen und musealen Bereich haben Aneignungsstrategien eine lange, vielfältige, gewalt- wie auch lustvolle und widerständige Geschichte. Wir möchten gerne drei Kategorisierungen der Aneignung im Kontext von künstlerischen und musealen Praktiken vorschlagen, wobei es sich um analytische Trennungen handelt: 1.) *Aneignung im Sinne von „Culture Collecting“* (Clifford 1993 zit. n. Karentzos 2012; Herv. CA/LP). Hierbei liegt der Fokus auf Museen, die Kunst aus ‚anderen‘ Kulturen sammelt und diese abgrenzt von der *unmarkierten* europäischen Kunst, indem sie als ‚primitive‘ oder ‚Stammeskunst‘ bezeichnet wird, oder die Objekte in den so genannten Museen der Kulturen oder Völkerkundemuseen ausgestellt werden. Die Aneignung entsteht hier durch ein Besitzen, das nur möglich ist aufgrund postkolonialer Machtgefälle. Die Dekontextualisierung der Objekte und deren Statusaberkennung als Kunst führt zu einer weiteren Ebene der gewaltvollen Aneignung, indem die Inhalte und Subjekte als Inspirationsquellen oder Musen verstanden werden und nicht als Kunst oder Künstler*innen auf Augenhöhe (vgl. Foster 1985: 191-219). 2.) *„Das Andere“ als Thema der Kunst*. Faszination und Begehren auf der einen Seite, Schrecken und Angst auf der anderen markieren die beiden Extrempunkte hinsichtlich der künstlerischen Konstruktion und Repräsentation ‚des Anderen‘ und können auch als Strategien verstanden werden, um ‚das Fremde‘ zu ‚zähmen‘ und anzueignen. Kocój (2013) bespricht anhand der Ausstellung *Us and Them. An Intricate History of Otherness* die unterschiedlichen Repräsentationsformen, die von Künstler*innen angewandt wurden, um ‚das Andere‘ herzustellen. Darunter finden sich insbesondere Repräsentationen von monströsen, mythischen Mischwesen wie Tier-Mensch-Hybriden. Bei diesem Typus basiert die Aneignung insbesondere auf einem exotisierenden Begehren ‚des Anderen‘, welches die einzelnen repräsentierten Subjekte oder kulturellen Praktiken depersonalisiert bzw. dehumanisiert und fragmentiert. Die Aneignung entsteht durch das Umarbeiten von Realitäten durch ein imperialistisches Begehren des Besitzes. 3.) *Aneignung als Kunst*. Die Aneignung von anderen künstlerischen Werken durch Techniken der Collage, Assemblage oder Mash-Ups mit und ohne erkennbare Referenzen kann ein eigenes Kunstgenre bilden, das der so genannte Appropriation Art, und ist gleichzeitig in Musik wie auch Literatur eine gängige Praktik. Anders als bei 1.) und 2.) basiert die Umarbei-

tung nicht *per se* auf einem asymmetrischen Machtverhältnis, auch hier ist wiederum ausschlaggebend, aus welcher Position heraus angeeignet wird. Bei allen drei Kategorien spielt Digitalisierung eine Rolle, wobei das Digitale nicht ein zusätzlicher Faktor ist, sondern bei 3.) die Möglichkeit der digitalen Aneignung von vorhandenem Material einen veränderten Zugang und eine andere Explorationsebene ermöglicht, indem durch digitale Copy & Paste-, Collage- und Montagepraktiken aus einem Bild, Text oder Track mehrere Serien oder Kombinationen erprobt werden können. Im musealen Kontext stellt sich unter anderem die Frage, inwiefern die Institution ihre Sammlungen außerhalb des Museumkontextes auffindbar und zugänglich machen möchten, indem beispielsweise Sammlungen digitalisiert werden. In diesem Zusammenhang zeigt sich, welche große Macht den Museen zukommt, indem sie entscheiden, wer in welcher Form Zugang zu kulturellen Daten hat. Digitale Techniken können im Zusammenhang mit *Culture Collecting* auch als Interventionsstrategien benutzt werden. So hat beispielsweise die Künstlerin Nora Al-Badri den Kopf der Nofretete im Neuen Museum in Berlin ohne Erlaubnis gescannt und öffentlich zugänglich gemacht (Al-Badri 2016). Digitale Techniken der Reproduktion, Repräsentation und Sammlung drängen somit Fragen im Hinblick auf Autor*innenschaft, Besitz, Plagiat und Aneignung nicht neu auf, sondern arbeiten diese um. Digitale Techniken und Ästhetiken finden zudem auch selbst thematisch als eine Faszination und als ‚das Andere‘ in der Kunst ihren Platz, indem künstliche Intelligenz als „Inspirationsquelle“, ja sogar als „Muse“ für die Kunst dient (Buri 2019).

Künstlerisch_forschend...ist es denn wissenschaftlich genug?

Aneignung ist unsere App, sie dient uns als theoretisches Gerüst wie auch als intervenierende Praxis, um unsere Problemstellung anzugehen. Als Methode ist sie ein Bindeglied zwischen theoretischen Überlegungen und unserer künstlerisch_forschenden Methode. Durch eine transdisziplinäre Kooperation arbeiten wir unsere Disziplinierung um, indem wir uns in die unterschiedlichen angelernten Denk- und Analyseweisen hineinversetzen, sie nachvollziehen, ihnen widersprechen und versuchen die eigenen Disziplinierungen zu verlernen. Wir hadern, wir stolpern – ist das denn noch wissenschaftlich und/oder künstlerisch genug? Passt das in dieses Format? Muss es denn passend gemacht werden? Dürfen wir scheitern? Wir versuchen diese Unsicherheiten zu nutzen, denn sie scheinen ein Indiz für die Normen des wissenschaftlichen und künstlerischen Schaffens zu sein, die wir über Jahre an Universitäten und Hochschulen lernen und gelernt haben und wir stoßen in unserer Problemstellung an disziplinäre Grenzen.

Künstlerische Forschung hat sich seit den 1990er Jahren begonnen zu etablieren und institutionalisieren, wobei sie sich gerade auch im deutschsprachigen Raum immer noch gegenüber universitärer Forschungspraktiken behaupten muss (Henke et al. 2020: 7). So wird der Begriff der Forschung vorrangig mit

wissenschaftlicher Arbeit in Verbindungen gebracht, obwohl sie auch in anderen gesellschaftlichen Kontexten wie beispielsweise in den Künsten vorzufinden ist (Gau/Schlieben 2009: 52). Zudem bediente sich künstlerisches Arbeiten „historisch schon immer wissenschaftlicher Verfahren und die Wissenschaften künstlerischer Darstellungs- und Visualisierungstechniken“ (ebd.). Eine strikte Trennung zwischen Wissenschaft und Kunst scheint deswegen nicht haltbar zu sein. Das breite Spektrum von künstlerischer Forschung kann grob in drei Idealtypen unterteilt werden: 1) *Forschung über die Kunst*. Hier dient Kunst als Untersuchungsgegenstand. 2) *Forschung für die Kunst*, wobei das Ziel des Forschungsprozesses eine künstlerische Arbeit ist. 3) *Forschung in der Kunst*. Dieser Typus geht davon aus, dass Kunst immer schon reflexiv ist und Wissen produziert. Forschung in der Kunst zielt darauf ab, dieses implizite Wissen, das im kreativen Prozess oder dem Kunstwerk enthalten ist, zu artikulieren (Borgdorff 2009: 44).

Unsere Vorgehensweise ist eine Mischform dieser Typen: Einerseits ist unser Untersuchungsobjekt eine künstlerische, digital erweiterte Lichtshow, andererseits versuchen wir mittels künstlerischer Praktiken das implizite Wissen, das in der Lichtshow verborgen ist, herauszuarbeiten. Um dieses implizite Wissen sichtbar zu machen, bedarf es einer kritisch engagierten Wissenschaft, die Technologie und Kultur als miteinander verflochten und Technologie nie als neutral, sondern als durch Machtverhältnisse strukturiert versteht. Die Critical Technocultural Discourse Analysis (CTDA) von André Brock (2018) liefert eine multimodale technokulturelle Diskursanalyse, die digitale Phänomene auf ihre semiotischen und materiellen Verbindungen untersucht und die Einbindung von intersektionalen, feministischen und queeren Theorien einfordert (ebd.: 1012). Die Kombination eines künstlerisch_forschenden Zugangs mit einer CTDA scheint aufgrund der Einbindung von postkolonialen theoretischen Ansätzen und dem Fokus auf digitale Technologien äußerst fruchtbar zu sein. Analyse-kategorien, die für unsere künstlerisch_forschende Untersuchung zentral sind, sind die der Nomination, also wie Akteur*innen, Objekte, Phänomene, Handlungen und Ereignisse benannt und ergänzt sowie durch eine multimodale Analyse digital visualisiert werden.

Der Ausgangspunkt und das Herzstück für die Fallanalyse des *Illuminariums* sind zwei künstlerische digitale Aneignungsmethoden: die Videomontage und die von uns bezeichnete *Reversed Character Moodboard* Methode (Abb. 1). Bei beiden Aneignungen wird das Netz als ein Kulturarchiv verstanden und auf dieses zurückgegriffen. Hierbei arbeiten wir bewusst mit großen Suchmaschinen und Plattformen wie Google und Youtube, die durch Werbung finanziert sind und folglich von Firmen und ihrem Marketing mitgestaltet werden, wie auch diskriminierende Algorithmen besitzen (Noble 2018). Wir arbeiten mit diesen Suchmaschinen, weil wir veranschaulichen wollen, dass auch diese Algorithmen genutzt und angeeignet werden können, um postkoloniale Denk- und Repräsentationsmuster in der digital erweiterten Lichtshow sichtbar zu machen. Die Methode des *Reversed Character Moodboard* arbeitet mit der umgekehrten Suchbildfunktion von Google. Diese Funktion wird genutzt, um herauszufin-

den, in welchen weiteren Kontexten das hochgeladene Bild oder ähnliche Bilder verwendet werden, oder, um überhaupt in Erfahrung zu bringen, was oder wen dieses Bild zeigt und welche kulturellen Repräsentationen im digitalen Kulturarchiv vorzufinden sind.

Metadaten spielen bei der umgekehrten Suchbildfunktion eine untergeordnete Rolle, jedoch kann sie auch Resultate anzeigen, die mit der Dateibezeichnung des hochgeladenen Bildes übereinstimmen. Die umgekehrte Suchbildfunktion orientiert sich an einer inhaltsbasierten Bildabfrage, die Datenbanken nach ähnlichen Bildern mittels Indikatoren wie Farbschema, Farbwert oder Motiv durchsucht. Bei der Methode des *Reversed Character Moodboards* geht es darum die unterschiedlichen Kontexte, in denen ähnliche Bilder vorkommen, in einer Montage sichtbar zu machen, dabei werden die Zusammenhänge der Bilder durch die Positionierung im Moodboard und visuelle Gegenüberstellungen ersichtlich. Bei der zweiten Aneignungsstrategie, haben wir uns der Methode der Montage in einer anderen Form bedient: Dabei wurden zwei bereits publizierte Youtube-Videos durch Überlappung in Dialog setzt. Das Video wurde mit dem Namen *Landexmuseum (2019) – Yuki* am 25.02.2019 auf Youtube publiziert. Das eine Video ist eine Dokumentation einer anonymen Besuchenden des *Illuminariums* und das zweite Video ist eine Dokumentation von *Bubonic News* mit dem Titel „Sanctioned Slaughter: The Genocide of the Yuki People“. Im Erstellen des Moodboards und des Youtube-Videos findet sich die sinnliche Erkenntnis, dass die digitale Ausgestaltung des Fabelwesens keine unschuldige ist, sondern sich kultureller Aneignung und postkolonialer Repräsentationspraktiken bedient. Diese sinnliche Erkenntnis war die Grundlage für unsere These, dass digitale Animationstechniken wie das Projektionsmapping kulturelle Aneignung durch die Faszination am Digitalen ungreifbar machen kann. Im Folgenden möchten wir nun für diese anhand des Fallbeispiels argumentieren.

Die Außenmauern des Museums als Projektionsfläche für das Wunderbare

ILLUMINARIUM ist ein Projekt der Zürcher Medienkünstler Projekt, in Zusammenarbeit mit den Machern des Zürcher Weihnachtsdorf. Leute, die wissen, wie man Stimmungen erzeugt, Leute in Staunen versetzt, sie für eine Weile in eine andere Welt entführt. Diese andere Welt beginnt schon beim Betreten des Landesmuseums, allen Besuchern frei zugänglich, ein Winterwunderland des 21. Jahrhunderts, keinen Moment lang abgeschmackt. Buden, Tische, Zuckerratte, und Lichter, Lichte, Lichte. Wie ein Weihnachtsmarkt, bloss viel schöner. Doch ein paar Schritte weiter, hinter ein paar Mauern, wird es noch bunter. Denn da ist Yuki. (Illuminarium 2017)

Das *Illuminarium* wird durch Nominationen wie „Stimmung“ oder „Staunen“ als ein Spektakel des Schauens konstruiert, das in „eine andere Welt entführt“ (ebd.). Diese „andere Welt“ präsupponiert, dass es auch eine Welt gibt, die nicht anders ist, wobei es sich folglich um die Welt handelt, in der sich die Besuchenden gerade befinden würden, wären sie nicht am *Illuminarium*. Wenn wir den Kontext genauer anschauen, wo und wann dieses „Winterwunderland des 21. Jahrhunderts stattfindet“, ist es der Innenhof des Landesmuseums in Zürich wie auch der Innenhof des Museums der Kulturen in Basel während der Weihnachtszeit. Diese ‚andere‘ 3D-Welt wird auf „altherwürdigen Mauern“ (ebd.) projiziert, die, wie im zweiten Abschnitt diskutiert, als Institutionen eine lange Tradition in der Konstruktion und dem Zeigen ‚des Anderen‘ haben. Der Kontext, in dem „Yuki“ somit imaginiert und gezeigt wird, ist kein neutraler Ort des Imaginierens, sondern das „monstermässige musikalische Lichtfestival“ ist in eine kolonialen Geschichte des Zeigens eingebettet.⁴

Bei dem Lichtfestival handelt es sich um eine interaktive 360° 3D-Videomapping Show. Das Videomapping ist eine Projektionstechnologie, welche die jeweiligen Projektionen an unebene Projektionsflächen anpassen kann. Um dies zu ermöglichen, muss in einem ersten Schritt die Projektionsfläche (beispielsweise eine Gebäudefassade) digitalisiert werden, um ein digitales Modell der Fassade nachbauen zu können. Auf diesem Modell können dann die Bildinhalte pixelgenau angepasst werden. Mithilfe einer virtuellen Lichtberechnung wird eine „Illusion räumlicher Tiefe“ erzeugt, ohne dafür eine 3D Brille benutzen zu müssen (Wikipedia 2019). Der Vorteil des Videomappings liegt also darin, dass eine erweiterte digitale Realität wie auch Immersion erzeugt werden kann, ohne auf Hilfsmittel wie 3D-Brillen oder eine App angewiesen zu sein. Durch die Technologie des Projektionsmappings wird es somit möglich, eine „andere Welt“ auf die Museumsmauern zu projizieren.

Entgegen diesem Potential einer erweiterten Realitätswahrnehmung möchten wir dafür argumentieren, dass keine andere oder neue Welt mithilfe des Projektionsmappings geschaffen wird, sondern so passgenau wie sich die Pixel des Projektionsmappings an die Fassaden legen, so eng sind die Visualisierungen

von „Yuki“ mit postkolonialen Repräsentationsmustern verbunden. Eine neue Technologie reicht nicht aus, um andere Welten zu denken, visualisieren oder animieren zu können und sich von der postkolonialen Geschichte der hiesigen Welt zu lösen. Jede Technologie, die ein Imaginieren einer anderen Welt visuell ermöglicht, ist an die konkreten Kontexte der Produktion zurückgebunden. Der große kommerzielle Erfolg des *Illuminariums*⁵ zeigt aber, wie groß einerseits das Begehren und die Lust auf das Entführen in eine „andere Welt“ ist und welcher Attraktionsmagnet die Technologie selbst ist, die die Menschen zum Staunen bringt. Auch wenn das Projektionsmapping visuell den Eindruck ermöglicht, dass eine „andere Welt“ auf den Mauern des Museums entstanden ist und diese für die Besuchenden nicht mehr *für sich* sichtbar sind, ist sie die Grundlage für die Projektion – sie ist nicht auslöschar, sie kann aber ignoriert und nicht sichtbar gemacht werden. Die Grundidee des *Landexmuseum*-Videos ist es, genau diese Untrennbarkeit von postkolonialen transnationalen Verflechtungen aufzuzeigen und wie diese durchaus mit digitalen Technologien sichtbar gemacht werden kann und auch im digitalen kommerzialisierten Kulturarchiven wie Youtube vorzufinden ist. Die gewaltvolle koloniale Aneignung der indigenen Bevölkerung der Yukis, der Ukomno'm – die Zwangsprostitution von Frauen, das Entführen von Kindern, das Töten von unzähligen Hirschen durch Siedler und schließlich der Genozid an der indigenen Bevölkerung (Madley 2008) – ist über die großen Suchmaschinen auffindbar. Die indigenen Bevölkerungsgruppen, die als Yuki fremdbezeichnet wurden und mit diesem Namen auf Suchmaschinen zu finden sind, werden durch das *Illuminarium* als ‚unentdecktes Terrain‘ konstituiert. Dadurch wird ihr Dasein wie auch die koloniale Gewalt nicht nur überschrieben, sondern behauptet, nicht existent zu sein.⁶ Eine solche Behauptung weist auf die Macht der *mythischen Norm* hin, denn obwohl sich die indigene Gemeinschaft der Yuki im digitalen Kulturarchiv sichtbar macht, indem sie sich beispielsweise in einer Facebook Gruppe organisiert und Sprachkurse anbietet (vgl. Round Valley – Yuki Tribe 2020), finden wir im Wikipedia-Eintrag (2018) die Aussage, dass die Yuki-Sprache nicht mehr gesprochen wird. Diese konstruierte Absenz macht sich auch im NONAM bemerkbar, da die einzige Präsenz eine Fremdrepräsentation in Form einer digitalisierten Fotografie einer namenlosen „old woman in mourning – Yuki“ von 1924 ist. Die Ausstellung ist dem Blick des Fotografen und nicht den unterschiedlichen indigenen Gemeinschaften gewidmet. Durch das wiederholte Zeigen dieser Fotografien ohne stärkere Problematisierung des postkolonialen Blicks und/oder der Gegenüberstellung zu Selbstrepräsentationen von heute werden die porträtierten Subjekte durch den Blick des*der Fotograf*in zu Objekten, die symbolisch in den Besitz genommen werden (vgl. Sontag 1977: 10). Diese Ausstellungspraktiken sind mitverantwortlich dafür, dass in einer zeitgenössischen Lichtshow eine Aneignung und Anrufung eines besetzten Namens in dieser Form überhaupt möglich ist, weil sie postkoloniale Blicke und Repräsentationen aufs Neue durch Wiederholung normalisieren. Inwiefern postkoloniale Aneignungen und Repräsentationen im *Illuminarium* reproduziert werden und wie diese durch das Spektakel des Projektionsmappings ungreifbar gemacht werden, diskutieren wir nun anhand der Protagonistin des *Illuminariums*, „Yuki“, detaillierter.

Auf „Yuki“ wird mit dem Pronomen *sie* referiert – sie wird als „Dirigentin, Fabelwesen zwischen pazifistisch-weissfelliger Zyklopin und geweihter Hirschkuh-Göttin“ (Illuminarium 2017) bezeichnet. Dass dieses Fabelwesen durch die Pronomensetzung und die weiblichen Genusendung vergeschlechtlicht wird, scheint vielleicht arbiträr zu sein, jedoch ist dies eine bedeutsame Setzung, wenn es um das Konstruieren, Imaginieren, Abgrenzen und Vorstellen ‚des Anderen‘ geht. Denn Frauen wurden seit der frühen Neuzeit als *andersartig* und in Abgrenzung zur Norm – dem *weißen* Mann – konstruiert. Um die hegemoniale männliche *weiße* Ordnung zu bewahren, wurde im europäischen Kontext seit dem 18. Jahrhundert Weiblichkeit mit dem Monströsen verbunden wie auch ethnisiert (Sykora 1997: 133-144). Diese Überschneidung von Alterität im Monströsen äußerte sich in visuellen Repräsentationen, indem Frauen als Halb-Tier und Halb-Mensch dargestellt wurden, um ihre Nähe zur Natur zu verdeutlichen. Diese konstruiert ethnisierte monströse Weiblichkeit und tierische Wildheit wurde auch auf Jahrmärkten oder Wanderzirkussen ausgestellt, ein Beispiel dafür sind die so genannten „Haarfrauen“, die als „half monkey – half woman“ bezeichnet wurden und gleichzeitig aber auch eine Uneindeutigkeit des Geschlechts aufwiesen (Molitor/Schlingmann 2006: 4f.). Das Ausstellen und die Blicke der Besuchenden stellen dieses monströse Andere her und konstruieren ein Spektakel des Fremden. Wenn „Yuki“ als „one-eyed, hairy she-Cyclops“ (Illuminarium 2018) wie auch als monströses Fabelwesen, das eine geweihte Hirschkuh-Göttin ist, bezeichnet wird, bedient sie all diese Repräsentationsstereotype. „Yuki“ ist demzufolge nicht ‚eindeutig‘ vergeschlechtlicht, da sie eine *geweihte*⁷ Hirschkuh darstellen soll. Sie ist haarig und ein Mischwesen zwischen Tier, das an bereits vorhandenen Fabelwesen wie den Yeti, und anthromorphe Gestalten erinnert. „Yukis“ weißes Fell erscheint bei näherer Betrachtung und im Vergleich mit anderen Repräsentationen von Yetis eher wie ein Kostüm, denn einerseits kann sich „Yuki“, wie auf der Startseite des *Illuminariums* ersichtlich, in einen Schneemann verwandeln, andererseits fällt auf, dass ihr Gesicht im Gegensatz zu anderen animierten Yetis schwarz ist, die Hände bläulich und der Fuß weiß. Diese Verschiedenheit der Körperteile kann dem Mischwesen „Yuki“ geschuldet sein, jedoch irritiert in einem postkolonialen Kontext das starke Hervorheben des Weißsein bei den unterschiedlich ausgewählten Identitäten als Yeti, Schneemann* und weißfellige Hirschkuh. Im Kontext der Mehrfachbedeutung des Namens „Yuki“, erinnert jedoch dieses Hervorheben von Weißsein in Kombination mit einem Schwarzen Gesicht und roten großen Lippen an die rassistische Praxis des *Blackfacing*. Wenn „Yuki“ dann noch in einem animierten Dschungel mit dem Fernrohr zu Trommelmusik tanzt, scheinen sich wiederum die Macher von *Illuminarium* stereotypisierender und exotisierender Vorstellungen ‚des Fremden‘ zu bedienen und nicht eine neue, „andere Welt“ herzustellen, sondern eine vergeschlechtlichte, postkoloniale Alltagskultur digital zu reproduzieren.

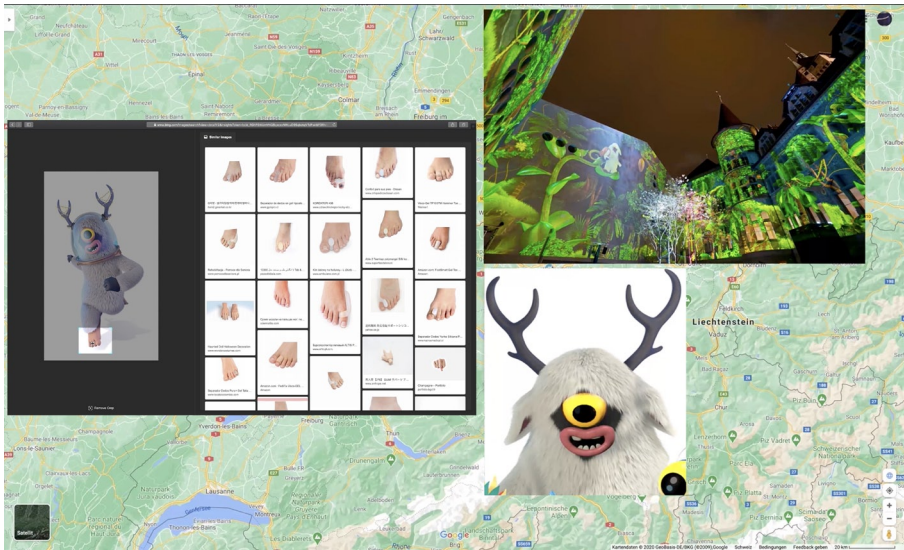


Abb. 2: Ausschnitt eines Reversed Character Moodboards

Hierbei kann nicht oft genug hervorgehoben werden, wie ausschlaggebend der Kontext und die Namensgebung dieser digitalen Lichtshow für die Interpretation ist: Denn würde „Yuki“ anders heißen und würde der postkoloniale, institutionelle und kommerzialisierte Museums- und Eventkontext kritisch reflektiert werden, könnte das haarige, einäugige Fabelwesen vielleicht sogar eine widerständige Aneignung des weiblichen, rassifizierten Monströsen sein, das über feministische Zukunftsvisionen spekulieren könnte. Die digitale Technologie des Projektionsmappings spielt dabei keine Nebenrolle, sondern ermöglicht einerseits erst, die Illusion einer Kontextlosigkeit zu gestalten und das Begehren nach dem wunderbaren, fabelhaften, exotischen ‚Anderen‘ visuell auszuleben. Andererseits ist es das Projektionsmapping selbst, das Staunen auslöst und das Spektakel ist, das Verwunderung bringt. Die Technologie wird dadurch als nicht menschlich, mythisch und wundersam zu etwas ‚Anderem‘ konstruiert, das bestaunt wird. Dieses Staunen über die Technologie und die dadurch geschaffene Illusion einer Kontextlosigkeit und Neutralität in Kombination mit der anhaltenden imperialen Nostalgie und Kommodifizierung ‚des Anderen‘ ermöglicht es überhaupt, dass die postkolonialen Aneignungen und Repräsentationen nicht greifbar waren und das Lichterspektakel drei Jahre lang ohne kritische Intervention gefeiert wurde.

Was lehrt uns die Fabel?

Lassen wir uns für einen kurzen Moment auf die Vorstellung ein, dass die Protagonistin des *Illuminariums* „Yuki“ tatsächlich nur als ein Fabelwesen zu lesen wäre. Was möchte uns dann die Fabel lehren? Denn Fabelwesen haben ja Sinn und Zweck, die „Wahrheit in sicherer Verkleidung darzubieten“ (Best 2008: 170). Was würde uns das Wesen mitteilen wollen, das sicher verkleidet werden muss, da es sonst den Status quo zu direkt hinterfragen würde? In unserem sinnlichen, ästhetischen Erkenntnisprozess, den wir während und durch das Erstellen des *Landesmuseum*-Videos und des Moodboards durchliefen, forderte uns „Yuki“ gerade aufgrund ihres mehrdeutigen Namens heraus, historische Kontexte herbeizuziehen⁸ und zu untersuchen, was diese Namensaneignung in einer postkolonialen globalisierten Welt zu bedeuten hat. „Yuki“ hat uns aufgefordert, die Gebäudefassade des Zürcher Landesmuseums, welche die Grundlage für das digitale 3D-Projektionsmapping der Lichtshow ist, nicht aus dem Blick zu verlieren, sondern die Lichter einmal kurz auszuschalten, um sichtbar zu machen, welche Bedeutungsveränderung es gibt, wenn die Museumsfassaden als Trägerinnen des postkolonialen Konstituierens und Zeigens ‚des Anderen‘ gefasst wird. Mit dieser Perspektive lehrt uns die Fabel, wie stark postkoloniale Aneignungen, Denk- und Repräsentationen mit dem Imaginieren einer ‚anderen Welt‘ verwoben sind und somit auch gleichermaßen mit den jeweiligen digitalen Technologien, die uns dazu befähigen oder verhelfen, diese Welten zu gestalten. Diese Wahrheit ist für die Produzent*innen von digitalen Projektionen gleichermaßen wie für Museen, die sich im Spannungsfeld von postkolonialen und digitalen Debatten finden, bedrohlich, denn es drängt sie dazu, ihre Praxis des Kreierens, Zeigens und Ausstellens auf mehreren Ebenen gleichzeitig radikal zu hinterfragen.

Korrespondenzadressen

Claudia Amsler, Levent Pinarci
 claudia.amsler@wbkolleg.unibe.ch;
 pinarcilevent@gmail.com

Universität Bern
 Mittelstrasse 43, 3012 Bern

Anmerkungen

- 1 Das Video-/Projektionsmapping bezeichnet eine digitale Technologie, die es ermöglicht Projektionen an strukturierte und unebene Oberflächen anzupassen. Detaillierte Ausführungen folgen unter 4.
- 2 Wir verwenden den Unterstrich zwischen künstlerisch_forschend, um die fließenden Übergänge, Überlagerungen und auch Leerstellen eines Dialogs zwischen den Künsten und Wissenschaften visuell sichtbar zu machen.
- 3 „In den USA wird diese Norm normalerweise als weiß, schlank, männlich, jung, cis-hetero, christlich und finanziell abgesichert definiert“ (Lorde 2019 [1984]: 112).
- 4 Dieses Argument könnte noch verstärkt werden, wenn die ausgewählten Zeitpunkte des Lichtspektakels – Halloween und Weihnachten – und deren gewaltvollen Geschichten der kulturellen Aneignung ‚des Anderen‘ hinzugezogen würden.
- 5 Das *Illuminarium* wurde bereits zum dritten Mal durchgeführt und von namhaften Industriepartnern wie Netflix, Porsche, Zalando, Lindt oder Panasonic finanziell unterstützt (Illuminarium 2019).
- 6 Das Projektteam des *Illuminariums* wurde per E-Mail kontaktiert und auf die Aneignung des Namens angesprochen, ihre Antwort lautete: „Unsere ‚Monster‘ sind keineswegs Indianer [sic!], sondern Fabelwesen. Yuki ist übrigens ein Elch-Monster“.
- 7 Hier im Sinne von mit Geweih.
- 8 Bei einer weiteren Analyse wäre es wichtig, die kulturelle Aneignung des japanischen Wortes „Yuki“ zu untersuchen und miteinzubeziehen.

Literatur

- Al-Badri, Nora (2016): Nefertiti Hack, 2016. <<https://www.nora-al-badri.de/works-index>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Best, Otto F. (2008): Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt/M.: Fischer.
- Borgdorff, Henk (2009): Die Debatte über Forschung in der Kunst. In: Rey, A./Schöbi, S. (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. Institute for the Performing Arts and Film. Zürich: Hochschule der Künste, S. 23-51. <<https://www.zhdk.ch/file/live/99/996ee0fe722717763d9295dbbf9e2f4b484098fb/subtexte03.pdf>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Brock, André (2018): Critical Technocultural Discourse Analysis. In: *New Media & Society* 20, 3, S. 1012-1030. <https://doi.org/10.1177/1461444816677532>.
- Buri, Emilie (2019): Mensch, Maschine, Malerei – Von der künstlichen Muse geküsst. In: SRF, 21.03.2019. <<https://www.srf.ch/kultur/kunst/mensch-maschine-malerei-von-der-kuenstlichen-muse-gekuesst>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Castro Varela, María do Mar/Dhawana, Nikita (2009): Europa provinzialisieren? Ja, bitte! Aber wie? In: *femina politica* 18, 2, S. 9-18.
- Chakrabarty, Dipesh (1992): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Clifford, James (1993): On Collecting Art and Culture. In: During, S. (Hrsg.): *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge, S. 57-76.
- Crenshaw, Kimberlé (1989): *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimi-*

- mination Doctrine. In: The University of Chicago Legal Forum 4, 1, S. 139-167.
- Engel, Antke (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt/M./New York: Campus.
- Engel, Antke (2007): Aneignung/Umarbeitung/VerUneindeutigung. In: Linknet. Für linke Politik und Wissenschaft, 12.06.2007. <<https://www.linksnet.de/artikel/20599>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Foster, Hal (1985): Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics. Seattle/Washington: Bay Press.
- Gau, Sonke/Schlieben, Katharina (2009): Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung. In: Rey, A./Schöbi, S. (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. Institute for the Performing Arts and Film. Zürich: Hochschule der Künste, S. 52-78. <<https://www.zhdk.ch/file/live/99/996ee0fe722717763d9295dbbf9e2f4b484098fb/subtexte03.pdf>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Hall, Stuart (2019 [1997]): Das Spektakel des ‚Anderen‘ (1997). In: Ziemann, A. (Hrsg.): Grundlagentexte der Medienkultur. Wiesbaden: Springer VS, S. 155-160. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6_20.
- Henke, Silvia/Mersch, Dieter/Strässle, Thomas/Van der Meulen, Nicolaj/Wiesel, Jörg (2020): Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter. Zürich: Diaphanes. <https://doi.org/10.4472/9783035802917>.
- hooks, bell (Hrsg.) (1992): Eating the Other: Desire and Resistance. In: Dies.: Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press, S. 21-39.
- Illuminarium (2017): Yuki ist in Zürich angekommen, 29.10.2017. <<https://illuminarium.ch/de/yuki-ist-in-zuerich-angekommen/>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Illuminarium (2018): Yuki conquers Switzerland, 30.10.2018. <https://illuminarium.ch/en/yuki-conquers-switzerland/#pll_switcher> (Zugriff: 15.04.2020).
- Illuminarium (2019): Sponsoren, 2019. <<https://illuminarium.ch/de/sponsoren/>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Landexmuseum (2019): Yuki. Youtube 25.02.2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=L5l4vpa90rk>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Lorde, Audre (2019 [1984]). Alter, Race, Klasse und Gender: Frauen* definieren ihre Unterschiede neu. In: Kelly, Natasha A. (Hrsg.): Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte. Münster: Unrast, S. 109-122.
- Karentzos, Alexandra (2012): Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen. In: Reuter, J./Karentzos, A. (Hrsg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 249-266. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93453-2_19.
- Kelly, Natasha A. (2017). HÄ? Was heißt denn Intersektionalität? In: Missy Magazine 03/2017. <<https://missy-magazine.de/blog/2017/05/29/hae-was-heisst-denn-intersektionalitaet/>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Kocój, Ewa (2013): European Representations of Others: Reflecting on the “Us and Them. An Intricate History of Otherness” Exhibition and Book. In: Anthropos 108, 1, S. 273-277. <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2013-1-273>.
- Madley, Benjamin (2008): California’s Yuki Indians. Defining Genocide in Native American History. In: Western Historical Quarterly 39, 3, S. 303-332. <https://doi.org/10.1093/whq/39.3.303>.
- Mohamed, Sabine (2020): Nach Breonna Taylor: Überlegungen zur Schwarzen Feministischen Theorie und Intersektionalität. Vortrag in: Queergehört – die queere Ringvorlesung. Universität Frankfurt, 10.11.2020.
- Molitor, Noemi Yoko/Schlingmann, Marie (2006): Monströse Weibliche Fremde Monströse Weiblichkeit.

- In: Kunsttexte.de. <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8356/molitor-schlingmann.PDF>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Noble, Safiya Umoja (2018): *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*. New York: New York University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1pwt9w5>.
- Purtschert, Patricia/Meyer, Katrin (2010): Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität. In: *Feministische Studien* 28, 1, S. 131-142. <https://doi.org/10.1515/fs-2010-0113>.
- Purtschert, Patricia/Lüthi, Barbara/Falk, Francesca (2013 [2012]): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*. 2., korr. Aufl. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839417997>.
- Round Valley – Yuki Tribe (2020): <<https://www.facebook.com/Round-Valley-Yuki-Tribe-1473983219666681>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Sontag, Susan (1977): *On Photography*. London: Penguin Books.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): *The Rani of Simur. An Essay in Reading the Archives*. In: Barker, F./Hulme, P./Iverson, M./Loxley D. (Hrsg.): *Europe and its Others*. Colchester: University of Essex Press, S. 128-151.
- Sykora, Katharina (1997): Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Friedrich, A./Haehnel, B. (Hrsg.): *Projektionen – Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg: Jonas, S. 132-149.
- The Combahee River Collective (2019 [1977]): Ein Schwarzes feministisches Statement. In: Kelly, Natasha A. (Hrsg.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Münster: Unrast, S. 49-62.
- Wikipedia (2019): Projektionsmapping, 06.02.2020. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Projektionsmapping>> (Zugriff: 15.04.2020).
- Wikipedia (2018): Yuki, 06.02.2020. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Yuki_\(Volk\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Yuki_(Volk))> (Zugriff: 15.04.2020).