

JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ

Geographisches Institut

Cultural Brokerage in Native American Arts

Kulturelle Vermittlung am Beispiel von Oscar B. Jacobson

Dissertation

zur Erlangung des Grades

„Doktorin der Naturwissenschaften“

im Promotionsfach Geographie

am Fachbereich Chemie, Pharmazie, Geographie und Geowissenschaften

der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Helena Rapp

geb. in Ludwigshafen/Rhein

Mainz, den 08.11.2025

1. Gutachter: Prof. Dr. Anton J. Escher
2. Gutachter: Prof. Dr. Hans-Joachim Fuchs

Tag der mündlichen Prüfung: 19.12.2025

Cultural Brokerage in Native American Arts. Kulturelle Vermittlung am Beispiel von Oscar B.

Jacobson © 2025 von Helena Rapp ist lizenziert unter CC-BY-SA 4.0.

Die Lizenz ist einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Vorbemerkung

Für das Dissertationsprojekt wurde finanzielle, infrastrukturelle und beratende Unterstützung von der Terra Foundation for American Art (TFAA), der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU) sowie der University of Oklahoma in Norman (OU) bereitgestellt.

Zusammenfassung

Begegnungen zwischen Menschen unterliegen unterschiedlichen Aushandlungsprozessen und Konventionen. Einheitliche, globale Verhaltensregeln existieren in diesem Kontext nicht. In Anbetracht der sich kontinuierlich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnisse, globaler Kommunikationsnetzwerke und weltweiter Mobilitätsströme kommt dem Prozess der kulturellen Vermittlung eine entscheidende Bedeutung zu. Dieser ermöglicht Dialoge und Begegnungen zwischen Menschen unterschiedlicher kultureller Begebenheiten und Hintergründe. Kulturelle Begegnungen und deren Repräsentationen sind demnach keine Prozesse, die von selbst geschehen. Vielmehr werden und wurden diese Beziehungen und Begegnungen aktiv gestaltet und vermittelt.

Vor diesem Hintergrund thematisiert die vorliegende, auf empirischer Grundlage begründete Dissertation kulturelle Vermittlungen in Native American Arts am Beispiel des Cultural Brokers Oscar B. Jacobson und der Künstler:innengruppe Kiowa Six sowie des Künstlers Acee Blue Eagle. Gegenstand der Untersuchung ist die Gestaltung kultureller Vermittlungsprozesse, die Elemente und Dimensionen, die sie umfassen, sowie die Rolle der Kunst als Medium kultureller Vermittlungen. Darüber hinaus wird erörtert, inwiefern kulturelle Vermittlungsprozesse gesellschaftliche Transformationen unterstützen können.

Die empirisch fundierte Studie zeigt, dass Cultural Brokerage als theoretisches Konzept kulturelle Vermittlungsprozesse zwischen verschiedenen soziokulturellen Lebenswelten und Wirklichkeiten abbildet. Um die Prozesse analytisch fassbar zu machen, wurde auf Grundlage bestehender Brokerage-Konzepte ein eigenes theoretisches Konzept erarbeitet. Dieses systematisiert das Phänomen kultureller Vermittlung entlang dreier miteinander verschränkter Dimensionen: (1) der Dimension Akteure, (2) der Dimension Orte und Räume sowie (3) der Dimension des Mediums der Vermittlung. Der so entwickelte Analyserahmen erlaubt es, die vielschichtigen kulturellen Vermittlungsprozesse strukturiert zu erfassen und empirisch zu untersuchen.

Dabei zeigt die Analyse dieser drei Dimensionen folgendes Bild. Die Prozesse beruhen auf den Interaktionen und Begegnungen der verschiedenen Akteure, allen voran dem Cul-

tural Broker Oscar Brousse Jacobson mit seinem Kompetenzset, seinen Strategien und Methoden sowie den Künstler:innen und einer politisch-institutionellen Komponente. An den vielfältigen Orten und Räumen kultureller Begegnungen werden kulturelle Differenzen verhandelt. Die daraus resultierenden Begegnungen, sogenannte *meaningful encounter*, fördern einen wertschätzenden Umgang und Kontakt zwischen verschiedenen soziokulturellen Lebenswelten – hier der Weißen amerikanischen Gesellschaft und den Kiowa. Die Kunst als Medium der Vermittlung kann dazu beitragen, das öffentliche Bewusstsein zu erreichen. Das empirische Fallbeispiel zeigt, dass Kunstwerke, Bücher, Zeitungsartikel und TV-Sendungen das Potential besitzen, als Medium Zugang zur Wahrnehmung von Welt zu sein und kulturelle Teilhabe zu ermöglichen.

Insgesamt stellt das Konzept Cultural Brokerage einen bedeutenden Erklärungsansatz für gesellschaftlichen Wandel und verbundenen Transformationen dar. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um einen Baustein in der Gesamtbetrachtung von Gesellschaften und ihren kulturellen Ausprägungen handelt.

Abstract

Human encounters are shaped by a variety of negotiation processes and social conventions. There are no universal rules of conduct that govern these interactions across cultures. Against the backdrop of continuously evolving social relations, global communication networks, and worldwide flows of mobility, cultural mediation has become an increasingly significant process. It encourages dialogue and encounters between people from different cultural backgrounds and with different life experiences. Therefore, cultural encounters and their representations do not occur spontaneously; rather, these relationships and encounters have always been, and continue to be, actively shaped and mediated.

In this context this empirically grounded dissertation examines cultural mediation in Native American art, drawing on the cases of cultural broker Oscar B. Jacobson and the artist group Kiowa Six, as well as the artist Acee Blue Eagle. The study investigates how these processes are structured, the elements and dimensions they encompass, and the role of art as a medium of mediation. It also considers the extent to which cultural mediation processes may support broader societal transformation.

This empirically founded study demonstrates that cultural brokerage is a theoretical concept that captures the processes of cultural mediation between distinct sociocultural lifeworlds and realities. To render these processes analytically accessible, an original theoretical framework was developed based on existing brokerage concepts. The present framework organises the phenomenon of cultural mediation along three interrelated dimensions:

(1) the dimension of cultural brokers and actors, (2) the dimension of places and spaces, and (3) the dimension of the medium of mediation. The resulting analytical framework enables the complexity of cultural mediation processes to be examined in a structured and empirically grounded manner.

An analysis of these three dimensions yields the following findings. Cultural brokerage is rooted in interactions and encounters of various actors, most notably cultural broker Oscar Brousse Jacobson, with his particular set of competencies, strategies, and methods,

as well as the artists themselves and a political-institutional dimension. It is at the diverse places and spaces of cultural encounter that cultural differences are negotiated. These encounters, termed *meaningful encounters*, foster respectful interaction and contact between distinct sociocultural lifeworlds: in this case, White American society and the Kiowa people. Art, as a medium of mediation, has the capacity to reach a wider public consciousness. The empirical case study demonstrates that artworks, books, newspaper articles, and television programmes hold the potential to open up access to new ways of perceiving the world and to enable cultural participation.

Overall, the concept of cultural brokerage provides a valuable explanatory framework for understanding social change and associated processes of transformation. It should be noted, however, that it represents one element within the broader study of societies and their cultural expressions.

Inhaltsverzeichnis

A	VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	XII
B	VERZEICHNIS DER TABELLEN	XIII
C	VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN	XIV
1	KULTURELLE VERMITTLUNGEN	1
2	FORSCHUNGSGEGENSTAND: BROKERAGE ALS THEORETISCHES KONZEPT	6
2.1	Theoretische Ansätze	8
2.1.1	Modernisierungstheoretische Ansätze	9
2.1.2	Transaktionale Ansätze	11
2.1.3	Netzwerktheoretische Ansätze	13
2.1.4	Ethnohistorische Ansätze	17
2.1.5	Aktuelle Ansätze: Die (Wieder-)Entdeckung des Brokers	19
2.2	Eine kritische Annäherung an den Akteur als zentrales Konzept	22
2.3	Orte und Räume von Cultural Brokerage	28
2.3.1	Orte und Räume der Begegnung – Geographies of Encounter	30
2.3.2	Begegnung als Orte und Räume des Brokerage – Herstellung, Erzeugung und Aushandlung kultureller Differenz	35
2.3.3	Meaningful Encounter, Contact Zone und Middle Ground – (Post)koloniale Orte und Räume des Brokerage?	39
2.4	Mediale Dimension des Brokerage – Visuelle Media im Fokus	43
2.4.1	Bilder, Medialitätsforschung und Vermittlungen	44
2.5	(Inter)kultureller Prozess des Brokerage	53
2.6	Perspektivwechsel Cultural Brokerage – Arbeitsdefinition und theoretische Folie	59
3	EINE QUALITATIVE PERSPEKTIVE AUF CULTURAL BROKERAGE	62
3.1	Erhebungsmethoden	69
3.1.1	Archivarbeit	70
3.1.2	Beobachtung und Veranstaltungsteilnahme	74
3.1.3	Gespräche und Interviews	76
3.2	Auswertungsmethodik	79
3.3	Kritische Betrachtung und Reflexion der Vorgehensweise	81
4	POLITISCHE UND SOZIALE RAHMENBEDINGUNGEN UND FALLBEISPIEL	84
4.1	Boom und Soon in Oklahoma	90
4.2	Fallbeispiel Oscar B. Jacobson und die Kiowa Six	93
5	CULTURAL BROKERAGE IN NATIVE AMERICAN ARTS	96
5.1	Oscar B. Jacobson, Cultural Broker – Art for Art's Sake	96
5.1.1	Biografische Elemente	98
5.1.2	Kompetenzen	100

5.1.2.1 Interkulturelles Mindset	101
5.1.2.2 Persönliche Eigenschaften	110
5.1.2.2.1 Einnehmende Persönlichkeit	110
5.1.2.2.2 Interessierte Persönlichkeit	112
5.1.2.2.3 Umtriebige Persönlichkeit	115
5.1.2.2.4 Kommunikative Persönlichkeit	118
5.1.2.2.5 Zwischenfazit	119
5.1.2.3 Vertrauen	121
5.1.2.4 Rollen	125
5.1.2.4.1 Mentor/Patron	127
5.1.2.4.2 Künstler	131
5.1.2.4.3 Experte/Kunstprofessor	134
5.1.2.4.4 Kunstagent	136
5.1.2.4.5 Zwischenfazit	143
5.2 Akteure im Brokerage	144
5.2.1 Kiowa Six und Acee Blue Eagle	146
5.2.2 Institutionen	163
5.3 Orte und Räume des Brokerage	172
5.3.1 Museen, Galerien, Ausstellungen	173
5.3.2 Universitäten, Colleges, Schulen	183
5.3.3 Zeitung, Bücher, TV	192
5.4 Medium der Vermittlung: Visuelle Dimension des Brokerage	199
5.4.1 Ästhetik – Framing Native American Art und Kiowa Art	200
5.4.2 Werte, Normen und Emotionen	209
5.5 Methoden und Strategien der Vermittlung	214
5.5.1 Etablierung einer größeren Story und Narration: „Their Native Ability“ und „Pure Indian“	214
5.5.1.1 Kiowa Indian Art als American Art - Proklamation und Kommodifizierung	222
5.5.1.2 Intrinsische Begabung und reine Kunst – Strategische Narration	224
5.5.2 Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit	230
5.5.2.1 Repräsentation durch Ausstellungen und Management	232
5.5.2.2 Repräsentation durch Performances	243
5.5.2.3 Repräsentation durch Aufträge und Jobs	246
5.5.3 Networking	250
6 CULTURAL BROKERAGE, EINE GEOGRAPHISCHE THEORIE?	264
6.1 Akteure im kulturellen Vermittlungsprozess	267
6.2 Orte und Räume im kulturellen Vermittlungsprozess	270
6.3 Medium im kulturellen Vermittlungsprozess	271
7 FAZIT & AUSBLICK	274

8	QUELLENVERZEICHNIS	277
9	LITERATURVERZEICHNIS	284
D	DANKSAGUNG	316

A Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Broker	27
Abb. 2: Kompetenzen des Brokers	27
Abb. 3: Theoretische Folie Cultural Brokerage	61
Abb. 4: Vertreibung Native American Peoples aus dem Südosten der USA in das Indian Territory	86
Abb. 5: Indian Territory 1878	91
Abb. 6: Karte des Indian Territory und des Oklahoma Territory 1890	92
Abb. 7: Vortragsankündigung „The Sahara and its People“, Bethany Chapel	111
Abb. 8: Titelblatt des Ausstellungskatalogs der Sammlung von Oscar B. Jacobson und Jeanne d’Ucel	113
Abb. 9: Ankündigung zu einem Vortrag über Nordafrika von Oscar B. Jacobson	114
Abb. 10: Anadarko Post Office	141
Abb. 11: Kiowas Moving Camp	141
Abb. 12: Scalp Dance	142
Abb. 13: Individual War Dance Drummer (Sitting)	142
Abb. 14: Two Eagle Dancers	154
Abb. 15: Fancy War Dancer with Cedar Flute	154
Abb. 16: Acee Blue Eagle mit Federhaube und Kleidung aus Hirschleder, undatiert	159
Abb. 17: Plakat für die Ausstellung ‚Indian Court‘ auf der Golden Gate International Exposition in San Francisco 1939	170
Abb. 18: Circa Indian (Incident at Fort Klamath) von Natalie Ball, 2009.	182
Abb. 19: Kiowa-Studierende (vordere Reihe Mitte) an der OU, undatiert	187
Abb. 20: Jack Hokeah, Monroe Tsatoke, Steven Mopope an der OU, undatiert	187
Abb. 21: Monroe Tsatoke, Jack Hokeah, Stephen Mopope, Oscar B. Jacobson, Spencer Asah und James Auchiah im Garten des Wohnhauses der Familie Jacobson 1929, Norman, OK	188
Abb. 22: Grand Entry Procession anlässlich des Indigenous Peoples’ Day an der University of Oklahoma am 10. Oktober 2016	190
Abb. 23: Titelbild von Stephen Mopope des Magazins My Oklahoma, Mai 1927	193
Abb. 24: Acee Blue Eagle als Chief Blue Eagle am Set im KTVX studio in Muskogee, OK	197
Abb. 25: Flyer für einen öffentlichen Vortrag von Jacobson zum Thema ‚The Indians Contribution to Art‘	220
Abb. 26: Broschüre zur Exposition of Indian Tribal Arts, Inc, New York 1931	241
Abb. 27: Titelbild Kiowa Indian Art, The Love Call von Monroe Tsatoke, 1929	255
Abb. 28: Bericht über den Dritten Wettbewerb und Ausstellung American Indian Art des Philbrook Art Centres in Tulsa in der Tulsa Sunday World (16. Mai 1948).	258
Abb. 29: Oscar B. Jacobson 1945 in seinem Kiowa-Namen Nah-Quey	262

B Verzeichnis der Tabellen

Tab. 1: Übersicht der Datenerhebung und Datenrecherche Cultural Brokerage (2016-2024)	68
Tab. 2: Übersicht der besuchten Archive während der Feldphasen 2016, 2017 und 2019	74

C Verzeichnis der Abkürzungen

BIA	Bureau of Indian Affairs
CA	California
CO	Colorado
EAIA	Eastern Association on Indian Affairs
EITA	Exposition of Indian Tribal Arts
GGIE	Golden Gate International Exposition
IACB	Indian Arts and Craft Board
IAIA	Institute of American Indian Arts
LOA	Laboratory of Anthropology Library, Santa Fe, NM
MA	Massachusetts
MARKK	Museum am Rotherbaum – Kulturen und Künste der Welt, Hamburg
MIAC	Museum of Indian Arts & Culture, Santa Fe, NM
MN	Minnesota
MO	Missouri
MoCNA	Museum of Contemporary Native Arts, Santa Fe, NM
MoMa	Museum of Modern art, NYC
NE	Nebraska
NM	New Mexico
NYC	New York City
OK	Oklahoma
OKC	Oklahoma City
OU	University of Oklahoma, Norman, OK
PWA	Public Works Administration
PWAP	Public Works of Art Project
SAAM	Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.
SAR	School of American Research, Santa Fe, NM
SLAM	Saint Louis Art Museum, St. Louis, MO
TN	Tennessee
TRAP	Treasury Relief Art Project, Unterprogramm des WPA/FAP

WA	Washington
Washington D.C.	Washington, District of Columbia
WI	Wisconsin
WPA	Works Progress Administration
WPA/FAP	Federal Art Project der Works Progress Administration (WPA)
WV	West Virginia
ZIS	Zentrum für Interkulturelle Studien, Mainz

1 Kulturelle Vermittlungen

Flughafen Dallas/Fort Worth, September 2016. Der Beamte im Zoll- und Einreisebereich des Flughafens blättert sich Seite für Seite durch meinen Pass und stellt mir ganz beiläufig Fragen zu meiner Reise in die USA. Plötzliche Stille. Ein etwas verdutztes aber eindringliches Augenpaar ragt hinter meinem Pass hervor und mustert mich – „Oklahoma? Was wollen Sie denn in Oklahoma?“ „Oh“, erwidere ich, „ich möchte das Land kennenlernen und interessiere mich besonders für die kulturellen Facetten. In Oklahoma sollen diese besonders vielzählig sein.“ „Dann reiten Sie gerne?“ unterbricht er mich. Irritiert antworte ich „Nein. Aber warum fragen Sie?“ „Es gibt dort viele Ranches und eine große Cowboykultur“, erklärt er. „Achso, ich interessiere mich aber eher für die Kultur der Native Americans“, erläutere ich ihm verunsichert. Den nachfolgenden Fragen und Kommentaren zu urteilen findet er das zwar etwas seltsam, (das sei ungewöhnlich und als Deutsche reise man doch eher nach Kalifornien oder New York), stempelt aber meinen Pass und wünscht mir eine schöne Zeit. Verwundert über das Gespräch mache ich mich auf zu meinem Gate, an welchem das Flugzeug nach Oklahoma City wartet.

New York, Dezember 2017, 5th Avenue, Trump Tower. Etwas ungeduldig trete ich an den Concierge des Fahrstuhls heran und frage, ob es nicht möglich sei, mit dem Aufzug ganz nach oben zu fahren, da die Aussicht wunderbar sein soll. Wohl wissend, wie die Antwort lauten wird, führe ich ein unterhaltsames Gespräch mit dem Concierge. Es geht um die Aussicht, die man vom höchsten Stockwerk des Gebäudes hat (sie ist großartig) und was ich dafür machen könnte, um in den Genuss dieses gigantischen Ausblicks zu kommen: offizielle Einladung, Appartementkauf oder Anstellung als Fensterreinigungskraft im Sommer, so wie er. Das Gespräch plätschert etwas vor sich hin, bis er mich unvermittelt fragt: „What are you?“ Überrascht von der Frage schaue ich den Concierge etwas verdutzt und fragend an: „Sorry?“ Er erwidert: „What are you?“, zeigt auf meine Haut und berührt mich am Arm. Noch immer völlig überrascht von der Frage erkläre ich ihm, dass

ich aus Deutschland sei und die vergangenen Monate in den USA geforscht habe, hauptsächlich in den wärmeren Staaten im Süden. Deshalb habe ich gerade auch so viele Sommersprossen. Das wiederum nimmt er irritiert zur Kenntnis, erklärt mir, dass er African American sei, gerade aber aufgrund des Winters eine helle Hautfarbe habe und ist an meinen Erfahrungen der vergangenen drei Monate interessiert. Nach ein paar Minuten verabschiede ich mich und tauche, noch immer perplex ob des Gesprächs, in den New Yorker Stadttrubel ein.

Diese Situationen zeigen, dass Begegnungen zwischen Menschen den unterschiedlichsten Aushandlungsprozessen und Konventionen unterliegen. Verschiedene Vorstellungen, Interessen, Erfahrung, Erwartungen aber auch Herkunft, Staatsangehörigkeit und Zugehörigkeit, nehmen dabei wichtige Dimension ein und können Irritationen, Verwundungen oder Verunsicherungen in der Kommunikation auslösen. Dabei wird deutlich, dass es keine globalen Verhaltensregeln zur Verständigung gibt. Insbesondere eine Kommunikation „über die Kulturen“ hinaus, ganz gleich ob auf lokaler oder globaler Ebene, erfordert ein spezifisches Gespür und Geschick.

Vor dem Hintergrund sich stetig wandelnder gesellschaftlicher Verhältnisse, weltweiten Kommunikationsnetzwerken und Mobilitäten, nimmt (kulturelle) Vermittlung in diesem Kontext eine wichtige Rolle ein: Das Ermöglichen eines Dialogs zwischen Menschen verschiedener (kultureller) Begebenheiten und Begegnungen.

Jedoch werden in den gegenwärtigen medialen und politischen Debatten zu kulturellen Begegnungen, mehrheitlich die streitbaren Begriffe Multikulti, Leitkultur und Kulturkampf diskutiert, in denen Elemente von Kultur zum exklusiven Differenzmarker herausgebildet wird. Kulturelle Differenz wird hierbei selten symbolisch verwendet, sondern dient vielmehr als Abgrenzung gesellschaftlicher Lebenswelten.

Angesichts der Tatsache, dass selbst namhafte Soziologen¹ dem Vorwurf von Kollegen ausgesetzt sind, „Leitkulturgedanken“ in der Analyse der gesellschaftspolitischen Gegen-

¹ Armin Nassehi kritisiert deutlich das Buch „Das Ende der Illusionen“ von Andreas Reckwitz in einer Rezension im Feuilleton der FAZ vom 18.02.2020 (NASSEHI 2020). Adam Soboczynski (2020) versucht in einem Beitrag der Zeit zu klären, warum Nassehi eine so scharfe Kritik formuliert.

wart zu verbreiten, scheint die Suche nach und von kultureller Zugehörigkeit aktueller denn je (SOBOCZYNSKI 2020). Durch zunehmende globale Mobilität und damit verbundenen kulturelle Kontexte, die die eigene Lebenswelt berühren und durchdringen, scheint die Beschäftigung mit der eigenen kulturellen Identität eine logische Konsequenz. Die Beschäftigung mit der eigenen kulturellen Identität unterliegt nicht selten Mechanismen der Differenz und Abgrenzung. Das eigene kulturelle Bewusstsein und die Betonung dessen, wird durch die Erfahrung des Fremden oder des Anderen entwickelt. Daran anschließend stellt sich die Frage – Wie gehen Menschen mit der erkannten bzw. erfahrenen Verschiedenheit kultureller Kontexte um? Mitunter über Emotionen, die sich in vielschichtigen, positiven wie negativen Fremdheitsgefühlen ausdrücken und affirmativ wie aversiv wirken können.

Ein genauerer Blick auf die globalisierte Welt, ihre Gesellschaften und ihre Politik, eröffnet die Perspektive, dass diese sich mit den vielschichtigen Beziehungen zwischen kulturellen Gruppen auseinandersetzen mussten und müssen. Diese Beziehungen sind durch vielfältige Transformationen auf verschiedenen Ebenen gekennzeichnet, die nicht einfach zu handhaben sind:

„Representations of peoples, cultures, and institutions do not just happen. They are mediated, negotiated and [...] brokered through often complex processes [...]. Like other forms of brokerage, cultural dealings rely on an extensive base of knowledge, formal and experiential, but they are, in the end, an art” (KURIN 1997: 13).

Kulturelle Begegnungen und deren Repräsentationen sind also keine Prozesse, die wie von selbst geschehen, um erfolgreich zu verlaufen, wie Richard Kurin (1997) treffend formuliert. Vielmehr wurden und werden diese Beziehungen und Begegnungen vermittelt. Diese, als hochkomplex betrachteten Vermittlungsprozesse scheinen einen entscheidenden Faktor in kulturellen Kontakten einzunehmen. Daher soll die vorliegende empirisch-theoretische Arbeit folgende Leitfrage beantworten:

– Was ist kulturelle Vermittlung bzw. Cultural Brokerage? –

Es werden Vermittlungsprozesse betrachtet, die in Zeiten des globalen Wandels, gesellschaftlicher Transformationsprozesse und historischer Wendepunkte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten von Amerika auf der Ebene der bildenden Kunst als Kulturvermittlung zwischen Native Americans² und europäisch-amerikanischen Gesellschaften ihren Verlauf nahmen. Grundlage der empirischen Forschung in diesem interkulturellen Dialog sind die bildenden Künste der Native Americans, genauer gesagt der Kiowa Six, zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dabei gilt es die an diesem Prozess beteiligten Personen zu charakterisieren, die verschiedenen Handlungsformen die entwickelt wurden, zu analysieren und die für den Prozess wichtigen Orte zu definieren. Damit einher gehen Fragen, welche Akteure beteiligt sind, an welchen Orten Vermittlungen stattfinden und welche Konventionen entwickelt wurden. Diese Aspekte sollen dabei helfen, zu erklären.

- (1) Wie sehen kulturelle Vermittlungsprozesse aus?
- (2) Was sind die zentralen Elemente kultureller Vermittlungsprozesse?
- (3) Wie kann Kunst als Medium dazu beitragen kulturell zu vermitteln?
- (4) Wie unterstützen kulturelle Vermittlungsprozesse einen gesellschaftlichen Wandel?
- (5) Was braucht es für einen gesellschaftlichen Wandel durch Vermittlungsprozesse und wie sind diese gestaltet?
- (6) Welche gesellschaftlichen Wirkungen bringt dieser Wandel mit sich?

Ziel der Arbeit ist es, die Ergebnisse und Erkenntnisse auch auf andere kulturelle Kontexte und soziokulturelle Prozesse zu übertragen.

² Die Bezeichnung Native American ist neben der Bezeichnung *Indigenous Peoples of the United States* eine der Selbstzuschreibungen, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in der Wissenschaft Anwendung findet, um die verschiedenen indigenen *tribes* und Gruppen der Vereinigten Staaten von Amerika zu benennen. Die verallgemeinernde Bezeichnung Native American (People/s) findet in dieser Arbeit in gesellschaftlichen Zusammenhängen Anwendung, die alle dazugehörigen Gruppen und *tribes* betrifft (bspw. Verfolgungen, Unterdrückungen, Genozide, Gesetzgebungen, Institutionen, etc.) und wird nicht übersetzt. Es wird bewusst von der, in der deutschen Sprache häufig verwendeten Bezeichnung *Indianer* abgerückt, da diese eine irreführende, stereotypisch aufgeladene Fremdzuschreibung kolonialen Ursprungs ist.

AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile, die den aktuellen Forschungsstand und die theoretische Einbettung, die methodische Betrachtung, die empirische Auswertung und eine synthetischen Schlussbetrachtung umfassen. Zunächst wird in Kapitel 2 das Konzept Brokerage, umfassend theoretisch fundiert, wobei verschiedene Ansätze kritisch beleuchtet werden, um eine eigene Arbeitsdefinition von Cultural Brokerage zu entwickeln. Hierbei stehen der Broker und weitere Personen als Akteure, die relevanten Räume und Orte und eine mediale Dimension als Vermittlungsgegenstand im Fokus. Daran schließt sich in Kapitel 3 die Darlegung der qualitativen Methodik an, die die verwendeten Erhebungs- und Auswertungsmethoden (Archivarbeit, Interviews und Beobachtung) transparent macht.

In Kapitel 4 werden die politischen und sozialen Rahmenbedingungen verortet und der Beispielfall Oscar B. Jacobson und die Kiowa Six eingeführt. Der umfangreiche empirische Hauptteil in Kapitel 5 analysiert den Prozess des Cultural Brokerage tiefgehend. Dabei werden zum einen das Kompetenzset von Oscar B. Jacobson als Cultural Broker beleuchtet sowie zum anderen weitere involvierten Akteure, Institutionen, Orte und Räume, das Medium der Vermittlung und Methoden und Strategien des Cultural Brokers betrachtet. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der visuellen Dimension des Brokerage. Abschließend wird in Kapitel 6 auf Grundlage der empirischen Ergebnisse eine theoretische Folie entwickelt, die diskutiert, wie Cultural Brokerage zu einer geographischen Theorie weiterentwickelt werden kann. In Kapitel 7 werden die zentralen Erkenntnisse zusammenfasst und ein Ausblick auf zukünftige Forschungsrichtungen gegeben.

2 Forschungsgegenstand: Brokerage als theoretisches Konzept

Zur Beantwortung der Fragestellungen muss zunächst eine Verortung, Klärung und Arbeitsdefinition des Forschungsgegenstandes Brokerage innerhalb der Geographie vorausgehen. Der Ausdruck Broker basiert landläufig auf den Bereichen des Börsenhandels und Finanzmarktes und ist in den Wirtschaftswissenschaften als ‚Börsenmakler‘ ein geläufiger Begriff (DUDENREDAKTION 2024; THREIN 2006: 13). Ferner wird der Begriff auch sämtlichen Bereichen zugeordnet, in denen vermittelnde Tätigkeiten stattfinden. Das *Oxford English Dictionary* definiert einen Broker u.a. als „any intermediary or agent“ (OXFORD ENGLISH DICTIONARY 2024) und führt bspw. ‚marriage broker‘, ‚comission agents‘, ‚interpreter‘, etc. an. Diese begriffliche Einordnung eines Brokers, ist wohl am trefflichsten für den Wortsinn Cultural Broker, welcher in den Fächern Kulturanthropologie, medizinische Anthropologie und Pädagogik Verwendung findet (THREIN 2006: 13). In der vorliegenden Arbeit wird an diese Begrifflichkeiten angeschlossen, die mit der klassischen Bedeutung des Brokers aus der Finanzwelt nicht in Zusammenhang stehen. Auch wenn die Begriffe Brokerage und Broker in ethnologischen, kulturanthropologischen, pädagogischen, soziologischen und wirtschaftswissenschaftlichen Arbeiten als Termini und Konzepte bekannt sind, tauchen sie in der geographischen Wissenschaft bisher selten auf. Vereinzelt gibt es Arbeiten, die unterschiedliche Akteure (Makler, Akademiker) als Broker bezeichnen und betrachten (siehe NORDBØ 2014; ZURCHER 2005), diese jedoch nicht weiter ausführen, empirisch untersuchen oder theoretisch eruieren. Claudia Gebauer (2017: 26 ff.) stellt Brokerage Translationsprozessen gegenüber und versucht in Anlehnung an Bruno Latour und die Actor-Network-Theorie zu ergründen, wie klimatische Anpassungsprozesse Umweltpolitik, Internationale Organisationen und Nicht-Regierungsorganisationen (NGOs) in Rwanda beeinflussen, wobei die Frage der Anpassung letztlich über Prozesse der Translation beantwortet wird. Anton Escher (2004) beschreibt in seinem Aufsatz über Marokkanische Zirkusakrobaten, dass

diese schon Ende des 19. Jahrhunderts als Grenzgänger und Wanderer zwischen kulturellen Welten agiert und gewirkt haben.

Der Terminus Vermittlung bezieht sich in geographischen Arbeiten fast ausschließlich auf einen Transfer von Wissen in unterschiedlichen Kontexten, ist jedoch nicht als eigenständiges Konzept definiert. Beispielhaft sei hier auf das Sammelwerk „Visuelle Geographien: Zur Produktion, Aneignung und Vermittlung von RaumBildern“ (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2015) und den Wissensgeographien, resp. „Geographies of Knowledge and Power“ (MEUSBURGER et al. 2015), hingewiesen.

Nicht selten werden Broker synonym zu den Begriffen *mediator*, *intermediarie* und *middleman* gebraucht. So führen einige wenige Arbeiten Mediatoren als Instrument aus Perspektive von Akteuren und Institutionen an, vor allem in der Regional- und Städteplanung (siehe SALAMONSEN und HENRIKSEN 2015; HARUKA 2011; RODRIAN 2011; DeLANCEY 2005; DILLER 1996; GUTSCHOW 1977). Mediation wird hierbei als lösungsorientierter Prozess bzw. als ein Verfahren zur Konfliktlösung angewandt, welches aus der Konfliktforschung und dem Konfliktmanagement entlehnt und für Raum- und Regionalplanungsprozesse adaptiert wurde. Vermittler treten „als eigenes Verhandlungssubjekt zwischen den Konfliktparteien auf“ (DILLER 1996: 230) und haben entsprechende Handlungs- und Machtoptionen. In diesen Studien findet keine Einordnung auf konzeptioneller oder theoretischer Ebene mit Mediationsprozessen und Akteuren der Vermittlungen statt. Auch die Untersuchungen zu *intermediaries* und *middlemen* bleiben auf einer deskriptiven Ebene verhaftet (siehe KRAFT und SMITH 2019; MARQUES 2017; HSIEH et al. 2015; APPEL et al. 2014; PARKER und HINE 2014; HASSLER und FRANZ 2013). Akteure nehmen, in den mehrheitlich wirtschaftsgeographisch ausgerichteten Studien, die Rolle von Mittlern oder Intermediären ein, etwa in Wertschöpfungsketten oder an Industriestandorten, die weder konzeptionell noch theoretisch beleuchtet werden.

Die Tourismusforschung behandelt Kulturvermittler aus einer meist wirtschaftlichen Perspektive als ein Bindeglied zwischen Gastgebern und Gästen (SALAZAR 2014). Dabei geht es vornehmlich um die Vermittlung und Vermarktung von Reisezielen und damit verbun-

dener ethnischer Stereotype und Imagination von Orten über Reisebroschüren und mediale Inszenierungen (ADAMS 1984). Vermittler agieren hier als Personen, die zwischen Bereisenden und Reisenden für Verständigung sorgen und zwischen der Angebots- und Nachfrage-seite im Tourismus stehen (SALAZAR 2022; CHERRO OSORIO und BEST 2015; SMITH 2001). Dabei werden zwar Eigenschaften der Culture Broker betrachtet (zum Beispiel das Verständnis für unterschiedliche Kulturen, beziehungsweise kulturelle Herkunft), die aber auch lediglich deskriptiv behandelt und deren Rolle auf die Förderung und Entwicklung tourismuswirtschaftliche Aspekte hin untersucht werden.

Diese kurze Skizze verdeutlicht, dass es schon auf begrifflicher Ebene eine Vielzahl von Bezeichnungen für womöglich dasselbe Phänomen gibt. Ferner zeigen die vorhandenen geographischen Arbeiten einen Mangel an theoretischen Überlegungen und an Konzeptualisierung der Begriffe Broker und Brokerage im Allgemeinen, sowie Cultural Brokerage im Speziellen.

Im folgenden Kapitel wird versucht, sowohl die Figur des Cultural Brokers als auch des Prozesses (Cultural) Brokerage in der Geographie konzeptionell und theoretisch zu verankern. Dabei ist es erforderlich, die bereits bestehenden Konzepte über die Disziplinen hinaus einer kritischen Durchsicht zu unterziehen und einer kulturgeographischen Perspektive entsprechend einzuordnen.

2.1 Theoretische Ansätze

„The broker is a classic figure in the anthropological literature...”

(LINDQUIST 2015b: 870).

„Although sociologists have frequently touched on ideas related to brokerage in their research, brokerage is rarely considered a central concept...”

(STOVEL und SHAW 2012: 140).

Die Phänomene Broker und Brokerage sind innerhalb der Sozialwissenschaften mehr oder weniger vertraute (Forschungs-)Gegenstände, nehmen aber selten eine prominente Rolle als alleiniges, erklärendes und theoretisch fundiertes Konzept ein. Dies mag einerseits an einer fehlenden disziplinübergreifenden Auseinandersetzung mit der Thematik liegen, andererseits kann innerhalb der Disziplinen ein, wissenschaftshistorisch begründetes, schwankendes Interesse am Sujet festgehalten werden: „...there has been an ebb and flow in the interest in the broker and brokerage...“ (LINDQUIST 2015b: 870). Zudem fußen die verschiedenen Ansätze und Konzepte in den Disziplinen Soziologie, Ethnologie und Anthropologie, sowie Pädagogik auf unterschiedlichen (theoretischen) Denkschulen, auch wenn es an der ein oder anderen Stelle zu Überschneidungen kommt.

2.1.1 Modernisierungstheoretische Ansätze

In der Ethnologie und Anthropologie erläutert Johan Lindquist (2015b: 870), dass Broker und Brokerage mit Beginn der postkolonialen Epoche in den 1950er und 1960er Jahren ein signifikantes Interesse erfahren haben, welches in einem Erklärungsmangel von funktionalistischen, zumeist ahistorischen Ansätzen von gesellschaftlichem Wandel begründet ist. Clifford Geertz (1960) beschreibt am Beispiel des javanischen *kijaji* die Rolle des Cultural Brokers in der indonesischen Gesellschaft, die Mitte des 20. Jahrhunderts einen tiefgreifenden soziokulturellen und politischen Wandel erlebt. *Kijaji*, in ihrer klassischen Rolle lokale muslimische Lehrer, transformieren sich während der Phase der (demokratischen) Nationenbildung Indonesiens zu regionalen, eher säkularen Vermittlern, deren Rolle an Komplexität zunimmt: „...in addition to being scholar, curer, and mystic teacher, he is now a politician“ (GEERTZ 1960: 247). Die *kijaji* vermitteln in Geertz' Studie auf drei verschiedenen Ebenen, die eng miteinander verbunden sind: Zwischen der intellektuellen Elite und den bäuerlich geprägten Gemeinden, zwischen Stadt und Land und zwischen Nation und Gemeinschaften. Geertz beschreibt eine Figur, die sich bedingt durch einen gesellschaftlichen Wandel herausbildet und dabei die Gesellschaft zusammen hält. Die Verständigung zwischen der städtischen Elite und dem ländlichen Proletariat geht

maßgeblich auf den *kijaji* zurück. Zu ähnlichen Erkenntnissen kam bereits Eric Wolf (1956) mit einer Studie zur Zeit der Dekolonialisierung Mexikos, in welcher Cultural Broker zwischen „community-oriented groups in communities and nation-oriented groups which operate through national institutions“ vermitteln (WOLF 1956: 1075). Beide Studien kommen zu der Erkenntnis, dass Broker essentielle Funktionen in komplexen gesellschaftlichen Systemen übernehmen und verschiedene Stufen soziokultureller Integration ermöglichen. Eine Einordnung und ein Reflektieren der Ergebnisse findet in den Studien von Geertz und Wolf auf theoretischer Ebene statt (vgl. GEERTZ 1960: 228). Auch F.G. Bailey sieht in Brokern eine wichtige Personen in Zeiten des gesellschaftlichen Wandels, indem er sie als „agents of social change“ (BAILEY 1963: 101) identifiziert. Sydel Silverman (1965) greift die Ideen von Wolf auf und differenziert die Annahmen weiter aus. Zum einen stellt sie in ihrer Untersuchung der Beziehung von Gemeinschaft und Staat in Italien eine gewisse Dynamik der Brokerrolle heraus. Deren Wirken ist auf im Übergang befindlichen Gesellschaften, von Vorindustriellen zu Modernen, limitiert. Jedoch sei zu erwarten, dass andere vermittelnde Interaktionen zur soziokulturellen Integration in einer nationalen Gesellschaft wiederum wirksam werden (SILVERMAN 1965: 174). Zum anderen hält sie fest, dass es unterschiedliche Vermittlerrollen (intermediaries und mediator) gibt, die in die verschiedenen Interaktionen involviert sind und von bestimmten Figuren, im dargestellten Fall Patronen, angenommen werden (SILVERMAN 1965: 173, 178 ff). Die Nähe zu modernisierungstheoretischem Denken ist in diesen Studien unverkennbar, steht doch ein Dualismus industrieller Gesellschaften gegenüber traditionellen gesellschaftlichen Strukturen. Dies ist auch mit der Grundannahme von Ungleichheiten auf gesellschaftlicher, staatlicher und ortsbezogener Ebene erkennbar, welche durch einen Dualismus-Diskurs (Elite-Proletariat, Nation-Gemeinschaft, Stadt-Land) zum Ausdruck kommen. Der Broker, als stabilisierende Kraft in der (Weiter-)Entwicklung der untersuchten Nationen und Gesellschaften, bewegt sich zwischen den Ebenen und den gegenüberstehenden Strukturen. Schreiten die Prozesse der (sozialen) Integration, beziehungsweise allgemeine Akkumulationsprozesse auf diesen

Ebenen voran, so die Hypothese, wird seine Rolle für die weitere gesellschaftliche Entwicklung weniger bedeutsam (LINDQUIST 2015b: 871).

2.1.2 Transaktionale Ansätze

Mit der, seit den 1970er Jahren stärker auftretenden theoretischen Strömung des Transaktionalismus, hat sich auch die Perspektive auf Broker und Brokerage verändert. Das Prinzip der Ungleichheit tritt zugunsten des Prinzips des sozialen Austausches in den Hintergrund. In den auf sozialen Interaktionen beruhenden Transaktionsprozessen ist demzufolge nicht verwunderlich, dass Broker ein erhebliches Forschungsinteresse erfahren haben. Für F. G. Bailey (1969) sind sie Brückenbildner, vor allem in der strategischen Kommunikation. Robert Paine (1971) rückt mit der *Patron-Broker-Client-Theory* den Themenkomplex in kulturübergreifenden Analysen in den Fokus, der seiner Meinung nach erforderlich ist, da eine ausgereifte Sophistik in der Anthropologie fehlte. Der Ansatz ist aus einem Seminar an der Memorial University 1967 heraus entwickelt, welches versucht Patronage als Konzept zu verstehen, um politische Prozesse in der kanadischen Arktis zu erklären. Hierbei stehen empirisch vor allem die Beziehungen zwischen Euro-Kanadiern und kanadisch arktische Gemeinschaften³ im Fokus, in dessen Kontext Paine den euro-kanadischen Regierungsrepräsentanten einen „notable lack of direct communication“ attestiert (PAINE 1971: 5). Diesem Defizit versucht die Regierung durch lokale, Weiße, *non-native* Repräsentanten, die bereits Autorität innerhalb einer Gemeinschaft einnahmen (Religionsführer, Händler, Polizeioffiziere), zu begegnen, die die Rolle von Vermittlern (*Broker*) zwischen der Regierung (*Patron*) und arktischen Gemeinschaften (*Client*) einnehmen. Robert Paine folgt Eric Wolf in soweit, dass Vermittlungen multiple Facetten, insbesondere auf

³ Richard Paine (1971) verwendet in seinen Ausführungen den Begriff Eskimo, welcher eine koloniale Fremdzuschreibung ist. Paine lässt in seinem Aufsatz die genaue Eigenbeschreibung der betrachteten Gemeinschaften missen. Margaret Connell Szasz (2001) wiederum benennt die in Paines Ausführungen genannten Gruppen als Canadian Arctic Communities, die hier in einer deutschen Übersetzung übernommen wurden, um den verschiedenen Gemeinschaften, Stämmen und Sprachgruppen der Arktis gerecht zu werden und zu inkludieren.

Akteursebene, aufweisen. Zugleich kritisiert er, dass bisher die Frage vernachlässigt wurde, wie diese multiplen Facetten in Vermittlungsbeziehungen eingebracht werden (PAINE 1971: 9). Paine fokussiert sich in seinen Ausführungen auf die einzelnen Rollen der Akteure im Vermittlungsprozess als wesentliche theoretische Herausforderungen (PAINE 1971: 10) und nicht länger auf gesellschaftliche Zustände, die auf Ungleichheit basieren, wie Wolf, Geertz und Silverman zuvor (LINDQUIST 2015b: 871). Vielmehr sollte Brokerage als „the regulation of the circulation of values“ (LINDQUIST 2015b: 871) verstanden werden. Szasz bezeichnet diese Rollenfokussierung als eine Gleichung, die alle Personen umfasst, die in einer Kulturvermittlung aktiv sind (SZASZ 2001: 11 f). Im Rahmen der untersuchten *Patron-Client-Transactions* identifiziert Paine eine Typologie von Vermittlern, die vier Rollen umfasst: (1) der *Patron*, der die von ihm in Zirkulation gebrachten Werte/Leistungen (Geld, Waren und Dienstleistungen) bestimmt, um Kontrolle und Einfluss zu erlangen; (2) der *Client*, der die Werte/Leistungen des Patrons akzeptiert und für seine loyale und gleichzeitig abhängige Haltung belohnt wird; (3) der *Go-between*, der die Werte und Leistungen gewissenhaft ohne Einflussnahme bereitstellt und überbringt; (4) der *Broker*, der bei der Bereitstellung/Vermittlung der Werte und Leistungen eigene Prioritäten setzt oder Inhalte modifiziert (wie der *Go-between* ist die Figur nicht verantwortlich für die Wertbestimmung) - also mit der Verarbeitung von und mit Informationen agiert (PAINE 1971: 15, 18, 20 f; SZASZ 2001: 11 f). Ungeachtet der klar artikulierten Rollenbe- und -zu-schreibungen ergänzt Paine, dass die gegenseitige Anerkennung und Akzeptanz der Rollen situativ und kontextgebunden ist; nicht zuletzt, da die Rollen alternieren und dynamisch sind. Eine Person kann mehrere Rollen für sich (strategisch) ergreifen und beanspruchen (PAINE 1971: 21).

Ferner spielt das persönliche und intrapersonale Beziehungsgeflecht eines Brokers aus transaktionalistischer Perspektive für dessen Arbeit eine entscheidende Rolle (BOISSEVAIN 1974: 158). „Brokerage is a business“ (BOISSEVAIN 1974: 158) ist ein Ergebnis, das Jeremy Boissevain in seiner Studie zum soziokulturellen Leben in Gemeinden auf Sizilien und Malta in den 1960er und 1970er Jahren feststellte. Dabei liegt das Kapital des Brokers in seinen Kommunikationsnetzwerken: „he bridges gaps in communication between, persons,

groups, structures and even cultures“ (BOISSEVAIN 1974: 148). Auch in dieser Studie wird zwischen Patronen und Brokern, hinsichtlich dem Zugang zu Ressourcen unterschieden. Dabei werden Ressourcen erster Ordnung, wie der Zugang zu Arbeit und Jobs, der Zugang zu Bildung, Zugang zu spezifischem Wissen unterschieden von Ressourcen zweiter Ordnung, wie Netzwerken und Kontakten, die Ressourcen kontrollieren oder Zugang zu Personen und Ressourcen vermitteln können (SCHENK 2019: 56) (BOISSEVAIN 1974: 147 f). Der transaktionalistische Fokus hat die Perspektive auf Broker und Brokerage dahingehend transformiert, dass sowohl politische als auch ökonomische Aspekte gemeinsam betrachtet werden und prägend für Vermittlungsprozesse sind. Diese Verschiebung hin zu einem Broker, von dem ein strategisches, eher unternehmerisches, teilweise manipulatives Verhalten angenommen wird und nicht mehr den Spielball zwischen verschiedenen Gruppen darstellt, wird auch mit der Verlagerung anthropologischer Forschungsperspektiven erklärt, die nunmehr vermehrt komplexen Gesellschaften und deren interpersonelles Beziehungsgeflecht über soziokulturelle Unterschiede hinweg, Aufmerksamkeit schenkte (siehe LINDQUIST 2015b: 871). Etwa zur gleichen Zeit bekommt die Thematik in der Nachbardisziplin Soziologie durch die Forschungen zu sozialen Netzwerken und durch Netzwerkanalysen in Form des Embeddedness-Konzepts neue Zuwendung. Das anthropologische Interesse an Brokern ebbt hingegen Ende der 1970er Jahre, im Zuge von strukturalistischen und später post-strukturalistischen politischen Analysemodellen, ab (LINDQUIST 2015b: 871 f).

2.1.3 Netzwerktheoretische Ansätze

Die eher unternehmerische Rolle des Brokers, der als Akteur in sein soziales Netzwerk eingebettet ist, kommt auch in der neuen, US-amerikanisch geprägten Wirtschaftssoziologie (*New Economic Sociology*) zum Tragen. Ähnlich wie Jeremy Boissevain (1969) der argumentiert, dass Broker auf Ressourcen zurückgreifen, die sie aus ihren Netzwerken generieren (Personen, Positionen, Gruppen), ist für Mark S. Granovetter (1973) vor allem die Fragestellung „why bridging ties are valuable“ (STOVEL und SHAW 2012: 142) für die Erkenntnisse

über Strukturmerkmale und Netzwerke von Vermittlungen wichtig. Granovetters Überlegungen sind stark von der Etablierung der Netzwerktheorie geprägt, die heute „als dritter Weg zwischen Strukturfunktionalismus und ökonomischer Handlungstheorie“ (SPARSAM 2015: 112) verortet sind. Die strukturalistische Perspektive auf Netzwerke wird dahingehend deutlich, dass nur schwache Bindungen Klüfte, Spalten und Risse in sozialen Netzwerken überwinden und nicht redundante Informationen liefern, sogenannte „structural bridges“ (STOVEL und SHAW 2012: 142), im Gegensatz zu intensiven Bindungen, die bereits Bekanntes übermitteln (GRANOVETTER 1973: 1364, 1373).

Basierend auf den Überlegungen der strukturtheoretischen Netzwerkanalysen, decken Roger V. Gould und Roberto M. Fernandez (1989) Strukturen von Vermittlungen in Transaktionsnetzwerken auf, die sie in einer Typologie von fünf Vermittlungsbeziehungen darstellen. Sie gehen dabei davon aus, dass jede vermittelnde Interaktion als eine „relation involving three actors“ (GOULD und FERNANDEZ 1989: 91) gedacht werden kann. Diese triadische Beziehung besteht aus zwei Parteien und einem Vermittler, die in die Transaktion eingebunden sind. Die Typologie basiert auf der jeweiligen Richtung des Informationsflusses, der Zugehörigkeit zu Sub-Gruppen und gliedert sich folgendermaßen: (1) *Local Broker* oder *Coordinator* (2) *Cosmopolitan* oder *Intinerant Broker* (3) *Gatekeeper* (4) *Representative* (5) *Liaison* (Gould und Fernandez 1989: 92 f; Stovel und Shaw 2012: 142 f).

Der systematisierte, quantitative Ansatz wird zudem durch den Versuch Brokerage einer sozialen Netzwerkanalyse zu unterziehen, ergänzt. Mithilfe der Graphentheorie und der Zwischenzentralitätsberechnung (*Betweenness Centrality*) wollen Gould und Fernandez Indikatoren errechnen und ermitteln, die die Vermittlungsfähigkeit der einzelnen Broker bzw. deren Limitationen aufzeigt (GOULD und FERNANDEZ 1989: 95 ff). Zur Aufdeckung und zu systematischen Aufstellungen von sozialen (Gruppen-) Konstellationen, die in eine Vermittlung involviert sind, gestaltet sich dieser Ansatz zuträglich. Kritisch anzumerken ist jedoch, dass Konventionen (das wie) die temporäre Situiertheit (wann und wie lange) und räumlichen Faktoren (wo) von Vermittlung unberücksichtigt lassen und im Ergebnis darüber keine Aussagen getroffen werden können. Zudem wird ein stets linear verlaufender

Informationsfluss (flow) angenommen, welcher aufgrund der pluralistischen Kommunikationsnetzwerke zu bezweifeln ist.

Aus organisationssoziologischer Perspektive widmet sich Ronald S. Burt (2005) sogenannten ‚structural holes‘ in sozialen Netzwerken: „structural holes are the empty spaces in social structure“ (BURT 2005: 16). Laut Burt bestehen strukturelle Lücken, da sich ein Informationsfluss nur innerhalb eines sozialen Clusters vollzieht. Die Verbindung zu anderen externen Clustern funktioniert nur über einen zentralen Akteur, den Broker. In diesen Lücken sieht Burt ein Wertepotential, da sie nicht redundante, zusätzliche Informationsquellen separieren können (BURT 2005: 16 f). Für Netzwerke, die zahlreiche strukturelle Lücken aufweisen, hat er eine Messgröße für Vermittlungsfähigkeiten, den sogenannten *Constraint Index*, entwickelt (BURT 2005: 24 ff; STOVEL und SHAW 2012: 145). Ein persönliches Netzwerk, das sich über strukturellen Lücken hinweg aufspannt, kann Vorteile hinsichtlich Wissen, Koordination und Information mit sich bringen. Ein solches persönliches Netzwerk sieht Burt als soziales Kapital an, die Fähigkeit dazu als Brokerage und den Akteur als Broker (siehe BURT 2005: 55 f). In seinen Analysen verweist Burt auf die Vorzüge, auf die Vermittler im Zugang zu Ressourcen, dem Ausüben von Kontrolle und profitabler Anerkennung zurückgreifen können. Jedoch können aus dieser Perspektive keine Aussagen über Qualität und Wertigkeit von Vermittlungen getroffen werden. Zudem werden individuelle Eigenschaften und Konvention der Broker nicht bedacht, wobei Stovel & Shaw (2012: 145) feststellen, dass diese Aspekte zunehmend Berücksichtigung finden.

Katherine Stovel und ihre Kolleg:innen (2011; 2012) verstehen “[...] brokerage as the process of connecting actors in systems of social, economic, or political relations in order to facilitate access to valued resources” (STOVEL et al. 2011; STOVEL und SHAW 2012: 141). Sie haben die Eigenschaften von Brokern aus der Literatur zusammen getragen und wie folgend festgehalten: „(a) they bridge a gap in social structure and (b) they help goods, informations, opportunities, or knowledge flow across the gap“ (STOVEL und SHAW 2012: 141). In Anlehnung an die Studie von Gould und Fernandez (1989) erläutern sie, dass die identifizierte systematisierte Typologie, die im Wesentlichen aus der Literatur herausgearbeitet

wurde, gewinnbringend ist, jedoch erscheinen die Erkenntnisse „somewhat ad hoc“ (STOVEL und SHAW 2012: 142). Vielmehr scheint es Stovel und Shaw (2012: 142) in ihrer Studie darum zu gehen, Beispiele von Vermittlungen hinsichtlich ihrer Bias und Kohäsion zu untersuchen und zu definieren. Dabei definieren sie zwei Typen von Brokern. Den ‚*middle-man broker*‘ der „in the middle of otherwise unconnected actors“ (STOVEL et al. 2011: 21326) verharret. Im Gegensatz dazu stellt der *Catalyst Broker* neue Verbindungen über schon bestehende soziale Klüfte her (STOVEL und SHAW 2012: 146). Dabei intensiviert und verändert der *Catalyst Broker* die Interaktionen zwischen vorher nicht verbundenen Gruppen und trägt, im besten Fall, mit dem Überwinden von Lücken in sozialen Netzwerken, zu einer Verbesserung der sozialen Integration bei (STOVEL und SHAW 2012: 146 f). Demnach ist es offensichtlich, dass sich die Figur der *Catalyst Broker* beispielsweise in der Politik oder in der Arbeits- und Stellenvermittlung wieder finden. In den interdisziplinären Forschungen zu Brokerage, die in ihrer Analyse sehr unterschiedlich sein können, gibt es laut Stovel und Shaw drei übergreifende Schlüsselaspekte: (1) Informelle Beziehungen spielen bei der Herstellung von temporären, situativen, geographischen und sozialen Verbindungen eine wichtige Rolle. (2) Broker profitieren häufig von ihrer Position zwischen verschiedenen Gruppen. (3) Das Zustandekommen und die Art der Vermittlung sind zeit- und ortsgebunden (STOVEL und SHAW 2012: 153 f).

Zudem sehen sowohl Ronald S. Burt, als auch Katherine Stovel und Lynette Shaw die Figur des Brokers schon bei Georg Simmel (1908/2013) im Werk *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* angesiedelt. Mit der Figur des *tertius gaudens* und dem Prinzip *divide et impera* artikuliert er das Vermittlungspotential in Gruppenkonstellation eines triadischen Denkens (STOVEL und SHAW 2012: 141). Die, der Konfliktsoziologie zugeordnete, Figur agiert scheinbar vermittelnd zwischen zwei Konfliktparteien und profitiert von dieser Konstellation bzw. führt diese auch strategisch herbei. Die triadischen Konfigurationen sind kennzeichnend für die netzwerktheoretischen Ansätze zu Brokern und Brokerage.

2.1.4 Ethnohistorische Ansätze

Richard White (1991/2006) beschäftigt sich aus einer anderen Perspektive mit kulturellen Differenzen und deren Aushandlungen. Im Fokus steht der *middle ground*, „the place in between: in between cultures, peoples, and in between empires and the nonstate world of villages“ (WHITE 1991/2006: X). Auf diesem *middle ground* treffen Personen mit unterschiedlichen Hintergründen und Differenzen aufeinander und handeln diese aus. Dabei rekurriert White auf Anthony Giddens (1986), indem er den *middle ground* als ein Beispiel des Giddens'schen Phänomens der *Structuration*⁴ bezeichnet (WOLF 1956: 53). In der historischen Studie entwickelt White eine differenzierte Analyse der Begegnungen zwischen Weißen Siedlern und Native American *tribes* in der nordamerikanischen Region *Pays d'en Haut*⁵, wobei er Vermittler in verschiedenen ethnischen Gruppen betrachtet. Dabei versteht White den *middle ground* als einen Begegnungsort, der sowohl Ort des Ereignisses als auch ein kultureller Prozess im Ereignis selbst ist. Philip Deloria (2006) fasst diese Begegnungen wie folgt zusammen:

„Persuasion, perception, misperception, misinterpretation: these are actions that live primarily in the cultural realm of meaning-making, performance, and communicative practice. In this sense the middle ground looks like a particularly dialogic process of cultural production“ (DELORIA 2006: 16).

Die Verknüpfungen von Ort, Raum und kulturellem Prozess erlaubt es White eine andere Perspektive auf Native-White-Begegnungen zu werfen, die sich jenseits der bis dato vorhandenen linearen Narrative, wie beispielsweise *Conquest und Assimilation* und *Cultural*

⁴ Der Aspekt der *Structuration* geht auf die Theorie der Strukturierung von Anthony Giddens (1986) zurück und beschreibt eine Wechselwirkung zwischen Handeln in einem sozialen System (Individuum) und der Struktur eines sozialen Systems. ‚*Structuration*‘ bezeichnet demnach die Dualität sozialer Struktur.

⁵ Die Bezeichnung *Pays d'en Haut* ist kolonialen Ursprungs und bezeichnet die Regionen rund um die Großen Seen, sowie die westlich davon gelegenen Gebiete in Nordamerika. Das Gebiet wurde von Frankreich innerhalb des Kolonialgebiets Neufrankreich reklamiert und existierte von 1610 bis 1763 (Frieden von Paris). Häufig wird der Oberlauf des Mississippi (von der Quelle bis zur Einmündung des Fluss Ohio) als westliche Regionsgrenze genannt. Im Osten steht das Gebiet den *Pays d'en Bas* gegenüber, welches die Region um den St. Lorenzstrom bezeichnet (ebenfalls kolonialen Ursprungs). Die Region und die Gebietsgröße waren nicht territorial verankert.

Persistence, bewegt und durch den Narrativ eines zirkulären kulturellen Prozesses erneuert wird (WHITE 1991/2006: IX).

Margaret Connell Szasz (2001) stellt fest, dass kulturelle Vermittler häufig in diesem *middle ground* gewirkt haben, sich jedoch auch dann zwischen Kulturen bewegt haben, als kein *middle ground* erkennbar war (SZASZ 2001: 20). Szasz hat in einem Sammelband 14 biographische Studien über Cultural Broker, die in Nordamerika gewirkt haben, zusammengetragen und zeichnet in ihrer Einführung die historische und anthropologischen Ideen und Konzepte von Brokerage und Brokern nach. Sie kommt zu der Erkenntnis, dass alle Broker mehr oder weniger zufällig zu ihrer Rollen kamen, aber persönliche Gegebenheiten wie Netzwerk, verschiedene kulturelle Herkunft bzw. Identitäten und Geschlecht entscheidende Faktoren waren (SZASZ 2001: 294). Mit dem Vergleich der 14 Studien versucht Szasz zudem Charakteristiken und Strategien, die diese Broker eint, zusammenzufassen und zu abstrahieren. Dabei stellt sie drei Aspekte von Brokern heraus: (1) Sie teilen bestimmte Persönlichkeitsmerkmale. (2) Alle vorgestellten Broker haben mal mehr mal weniger Vorteile aus den Vermittlungstätigkeiten gezogen. Jedoch haben alle auch nachteilige Auswirkungen des Brokerage erfahren. (3) Es scheinen Muster erkennbar, die die Richtung der Vermittlung bestimmen (SZASZ 2001: 294). Die Persönlichkeit der Vermittler betreffend, formuliert Szasz treffend: „... that intermediaries were, by definition, receptive to other cultural worlds, and inherent in this receptivity was the belief that those cultures offered something of value“ (SZASZ 2001: 300). In der Analyse von Szasz bleibt teilweise unbeantwortet, wie Cultural Brokerage als Prozess gestaltet ist und wie bestimmte Konventionen zum Tragen kommen. Jedoch identifiziert sie durch die Fokussierung auf die Persönlichkeitsmerkmale Aspekte von Brokern, die in den bisherigen Forschungen außer Acht gelassen bzw. nicht aufgedeckt wurden.

Weitere ethnohistorische Betrachtungen haben unter anderem auch die Beziehungen zwischen Native American Peoples und der Weißen US-amerikanischen Gesellschaft, die in den meisten Fällen staatliche Akteure umfasst, im Blick. Hierbei arbeiten Cultural Broker als Übersetzer (HAGEDORN 1988), Vermittler zwischen *tribes* und staatlichen Einrichtungen.

gen zur Wahrung von Frieden (TAYLOR 1996) und Unternehmern für mehr wirtschaftliche Unabhängigkeit gegenüber der Weißen US-amerikanischen Bevölkerung (HOSMER 1997), wobei der Fokus auf individuellen Biographien der Broker liegt, die in verschiedenen historischen Kontexten als Vermittler bzw. Bindeglied zwischen Native American People und einer euro-amerikanischen Gesellschaft gewirkt haben.

2.1.5 Aktuelle Ansätze: Die (Wieder-)Entdeckung des Brokers

Den Zuspruch, den das Phänomen Broker in der Entwicklungsforschung seit den 1960er Jahren erfahren hat, zeichnet sich auch in aktuellen Studien ab. Für Thomas Bierschenk et al. (2001) sind sie vor allem „soziale Akteure [...], die in einer lokalen Arena verankert sind, [...] die dort als Mittler fungieren, die externe Ressourcen [...] für den sozialen Raum mobilisieren“ (BIERSCHENK et al. 2001: 12). Unter „lokalen Entwicklungsmaklern“ (BIERSCHENK et al. 2001: 12), die Bierschenk und Kollegen aus entwicklungsethnologischer Perspektive betrachten, verstehen sie Mittler beziehungsweise Makler, die zwischen Gebern und Empfängern von Entwicklungshilfen vermitteln (BIERSCHENK et al. 2002; BIERSENK et al. 2001: 12; BIERSENK et al. 2000). Lindquist merkt bei diesen Untersuchungen an, dass eine normative Unterscheidung der Brokerrolle zwischen „grassroots do-gooders and corrupt actors“ zuträglich ist, jedoch nur eine begrenzte empirische Aussagekraft aufweist (LINDQUIST 2015b: 872). Diese Rollenunterscheidung von *Development Brokern* verfolgt auch Johannes Knierzinger (2011) in seiner empirischen Arbeit über neotraditionelle Akteure in der ghanaischen Gesellschaft. David Lewis und David Mosse (2006) haben ebenfalls das Konzept der Entwicklungsbroker aufgegriffen und eine Theorie entwickelt, die einen akteursorientierten Ansatz mit Latour'schen Translationsprozessen im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie verknüpft. Dabei richten sie ihren Fokus auf die Implementierung von Entwicklungsprojekten und betrachten inwiefern sich bestimmte Bedeutungsinhalte durch die Übersetzung von Interessen, Konzepten und Praktiken etablieren (LINDQUIST 2015b: 873 f).

Auch im weitschichtigen Forschungsfeld der Migration ist die Figur des Brokers bekannt, jedoch steht man in der wissenschaftlichen Literatur der ethischen Position des *migrant brokers* eher skeptisch, fast ablehnend gegenüber. Das mag einerseits an der Fokussierung transnationaler Mobilität auf die Ausgangs- und Zielorte von Migrationsbewegungen im Allgemeinen und der Diskussionen über einen damit zum Teil verbundenen Menschenhandel im Speziellen (Dichotomie Betroffene und Verursachende), liegen. Andererseits bedient es konstant den schon in den 1960er Jahren angelegten Diskurs, Broker handelten stets zu ihrem eigenen Vorteil (JAMES 2011). Johan Lindquist und seine Kolleg:innen (2012) haben allerdings an Beispielen aus Südost-Asien demonstriert, dass migrantische Broker ein geeigneter Ausgangspunkt sind, gegenwärtige Regime transnationaler Migration zu erforschen.⁶ Sie zeigen auf, dass viele Bereiche der Migration (z.B. Heiratsmigration, Studentenmigration, Arbeitsmigration) über Broker vermittelt sind (LINDQUIST et al. 2012: 7). Zudem findet in diesem Feld, unter anderem aufgrund staatlicher Dokumentationsanforderungen, eine Professionalisierung statt und staatlich lizenzierte Personalvermittlungsagenturen übernehmen die Vermittlungen (LINDQUIST et al. 2012: 11 ff; LINDQUIST 2015b: 874). Die erneute Beschäftigung mit Brokern in den Disziplinen Ethnologie und Anthropologie ist in der Zunahme der Publikationen sichtbar. Exemplarisch herausgestellt sei das Themenheft *Assembling development across the globe: Ethnographies of brokerage* der Zeitschrift *Ethnos*⁷, welches Martijn Koster und Yves van Leyenseele als Gasteditoren verantworten. Dabei halten sie fest, dass die bisherigen Veröffentlichungen und die wissenschaftliche Literatur über Vermittlung den Broker als Akteur in Phasen und vor allem Kontexten gesellschaftlicher Umbrüche behandelt und untersucht. Den Autoren zufolge vermitteln diese Akteure zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Welten mit Hilfe von bestimmten Strategien, Methoden und Organisationsweisen (KOSTER und VAN LEYNSEELE 2018:

⁶ Das Themenheft *Opening the Black Box of Migration* der Zeitschrift *Pacific Affairs* widmet sich dem Aspekt Migration und Broker/Brokerage: *Pacific Affairs*, Volume. 85, Issue 1 (2012).

⁷ *Ethnos. Journal of Anthropology*, Volume 83, Issue 5 (2018): *Assembling development across the globe: Ethnographies of brokerage*. (Guest editors: Martijn Koster & Yves Pierre Benoit van Leynseele).

806). Das Narrativ des Mittlers in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche wurde zudem im Rahmen eines DfG-Gruppenprojekts⁸ in verschiedenen Fallstudien erörtert (HEIDRICH und LIEBAU 2001: 5).

So bedient sich auch Birgit Bräuchler (2019) an der Konzeptionalisierung von Koster und van Leynseele und bietet einen dynamischen, aktuellen Zugang, der die Rolle von Brokern in indonesischen Protestbewegungen erforscht. Sie stellt anlehnend an die beiden Autoren den Duktus auf, dass Broker Figuren sind, die in gesellschaftlichen Umbruchzeiten zwischen verschiedenen (sozialen) Lebenswelten agieren (BRÄUCHLER 2019: 453). Sie zeichnet nach, wie sich Broker einer globalen Rhetorik (Menschenrechte, Umweltschutz, Indigenität, Identitätsprozesse) bedienen und wie sie die jeweiligen Konflikte auf verschiedenen Ebenen (lokal, national, global) vermitteln. Auch hier sind Translationsprozesse, die die Adaption globaler und nationaler Diskurse auf lokaler Ebene betrachten, von besonderem Interesse. Analog zu und im Anschluss an Lindquist (2015a), verschiebt sie die Perspektive auf das Brokerage von Vermittlern und deren Translationen zwischen verschiedenen Orten und Räumen (BRÄUCHLER 2019: 451 f). Die dynamische Auffassung liegt laut Bräuchler in der Figur des Brokers als „highly mobile figures, in an ideational and physical sense“ (BRÄUCHLER 2019: 455) und dem stetigen Durchqueren von Orten und Räumen begründet, ohne die Vermittlungstätigkeiten nicht denkbar sind. Ferner expliziert sie den enormen Stellenwert von Beziehungsaufbau und -pflege, sowie das substanzielle Vertrauen der involvierten Gruppen, das über repräsentative Belange hinaus geht. Diese (performative) Blickrichtung bildet einen neuen Zugang durch die Konzeptionalisierung von Brokerage (1) über Translationsprozesse und die damit verbundenen Kompetenzen von Brokern; (2) über die Kreativität und performativen Aspekte von Kunst; (3) über das Inkludieren räumlicher Dimensionen. Damit rückt Bräuchler die Verwicklung räumlicher

⁸ Das von der DfG geförderte Gruppenprojekt „Akteure des Wandels. Konflikt und Synthese orientalischer und okzidentaler Kulturen in Lebensläufen und Gruppenbilder“ war Teil des interdisziplinären Forschungsprojekts (1996 bis 2000) „Abgrenzung und Aneignung im Prozess der Globalisierung: Asien, Afrika und Europa seit dem 18. Jahrhundert“ am Zentrum Moderner Orient in Berlin (HEIDRICH und LIEBAU 2001: 4).

und kultureller Prozesse in das Blickfeld von Brokerage. Über eine Studie zu Vermittlungsarbeit indigenem Aktivismus konnte Bräuchler (erfolgreiche) Strategien von Brokern analysieren, die sich hauptsächlich in den Handlungsfeldern der Medien, der Kunst und der Religion wiederfinden (BRÄUCHLER 2021). Weiterhin gilt es, das Konzept des Brokers nicht zu überstrapazieren und die Grenzen von Brokerage als Konzept aufzuzeigen. Die Akteure erfüllen neben der Brokerrolle auch andere Tätigkeiten in vielfältigen Rollen, was zur Folge hat, dass nicht alle Handlungen, Funktionen und Tätigkeiten der Akteure auf Vermittlungen zurückzuführen sind, diese aber dennoch Bestandteil einer kritische Auseinandersetzung sein müssen.⁹ Zudem bestehen Wechselwirkungen zu einem soziokulturellem und gesellschaftlichem Rahmen, in dem sich die Akteure bewegen. Broker werden sowohl von Gesellschaften geformt und formen Gesellschaften, in denen sie auftreten – sie sind „at the same time products and producers“ (JAMES 2011: 319). Eine Analyse der sozialen, politischen und kulturellen Kontexte in denen Brokerage stattfindet ist folglich außerordentlich relevant (BRÄUCHLER et al. 2021: 293).

2.2 Eine kritische Annäherung an den Akteur als zentrales Konzept

Verschiedene (meta-)theoretische Konzepte rahmen, wie vorhergehend beleuchtet, die verschiedenen Perspektiven auf Cultural Broker und Cultural Brokerage ein. Eine herausragende und kritische Position nimmt die Fokussierung auf den Akteur, den Cultural Broker, ein. Insbesondere in modernisierungstheoretischen Kolonialisierungs- und Dekolonialisierungskontexten steht die Figur prominent im Zentrum gesellschaftlicher Analysen. Brokern werden stabilisierende Kräfte in der gesellschaftlichen Entwicklung zugespro-

⁹ In einem Sonderheft der Zeitschrift *Cultural Dynamics* haben sich die Autoren mit verschiedenen Rollen und Tätigkeiten von Brokern auseinandergesetzt und versucht, die Differenziertheit von Brokern und deren Kontexten abzubilden. Siehe hierzu *Cultural Dynamics*, Volume 33, Issue 4 (2021): Special Issue: Brokerage from Within. (Guest editors: Birgit Bräuchler, Kathrin Knodel, Ute Röschenthaier). Insbesondere der einleitende Artikel von Bräuchler et. al. (2021) gibt neue Impulse und amplifiziert neue Perspektiven auf Brokerage.

chen, allerdings wird ihr Wirken auf den verschiedenen Ebenen eher von passiver Natur beschrieben und ist maßgeblich von gesellschaftlichen Zuständen abhängig. Dies hat zur Folge, so die Behauptung, dass die Figur des Brokers in Zeiten gesellschaftlicher Transformation zwar vermittelnd tätig ist, aber jenseits dieser Situation kaum gesellschaftliche Relevanz erfährt.

Mit dem Aufkommen transaktionaler Ansätze findet eine zunehmende Rollenfokussierung auf Vermittlungsakteure statt, wobei das Hauptaugenmerk eher auf den persönlichen (Kommunikations-)Anstrengungen liegt, als auf den Einfluss auf die involvierten gesellschaftlichen Gruppen. Broker werden, zumindest in manchen Rollen, zu aktiven Gestaltern ihrer Vermittlungen. Unklar bleibt aber auch in diesen Ansätzen die Bedeutung der Broker für die verschiedenen kulturellen und gesellschaftlichen Prozesse.

Die Brokerage-Konzepte der Netzwerktheorie umkreisen ebenfalls die persönlichen Bestrebungen der Vermittler. Netzwerke als soziales Kapital des Vermittlers ermöglichen ihm persönliche Vorteile und räumen gestalterische Möglichkeiten innerhalb gesellschaftlicher Systeme ein. Wie die Vermittlungsprozesse gestaltet sind bleibt auch hier offen.

Erst im Zuge ethnohistorischer Forschungen werden individuelle Eigenschaften von kulturellen Brokern empirisch erfasst und beschrieben. Von Interesse sind Faktoren, die Vermittlern zu ihren Rolle verhelfen und Charakteristiken, die diese eint. Die Gestaltung der Vermittlungsprozesses bleibt unklar.

Die Vermittlungskapazitäten von Brokern als politische Steuerungsinstrumente steht in der Entwicklungsforschung im Mittelpunkt. Lokal handelnde Akteure, denen normative Rollenzuschreibungen zu teil werden, vermitteln zwischen gesellschaftlichen Bedürfnissen, Hilfsangeboten und Bedingungen staatlicher *policies*.

Die vorgestellten Studien eint, dass die Figur des Brokers stets als Akteur sozialen und kulturellen Wandels auftritt und wahrgenommen wird. Jedoch bleibt dahingestellt, was es für diesen Wandel braucht, wie dieser Wandel durch Broker gestaltet ist und welche gesellschaftlichen Wirkungen dieser Wandel mit sich bringt. Die grundlegende Problematik der vorgestellten Konzepte und theoretischen Überlegungen besteht in einer Häufung der

alleinigen Fokussierung auf der Figur des Brokers. Dabei werden insbesondere räumliche Aspekte, das meint die Orte und Räume der Vermittlungen, nicht ausreichend betrachtet. Orts-relationale Begegnungen und Interaktionen, die in einen Vermittlungsprozess eingebunden sind, wurden bisher weitestgehend außer Acht gelassen. Lediglich die Ausführungen von Richard White (2006) und Birgit Bräuchler (2019) identifizieren räumliche Aspekte im Vermittlungsprozess. White mit dem konzeptionellen Aufschlag des *middle ground* als Ort der Begegnung, an dem sowohl Differenzen verhandelt und ausgehandelt werden, als auch Teil des Prozess' der Aushandlungen selbst sind, schenkte dem Ort der Vermittlung erstmals Aufmerksamkeit. Bräuchler macht dies über die Performanz räumlicher und kultureller Aspekte des Brokers, der als hochmobiler, kosmopolitischer Akteur permanent Räume durchquert und gesellschaftliche Gruppen tangiert, erlebt und erfährt, sichtbar. Dennoch beziehen sich die räumlichen Dimensionen bei beiden Autor:innen vordergründig auf den Akteur, den Broker. Bräuchler analysiert die räumliche Dimension anhand der räumlichen und gesellschaftlichen Mobilitätserfahrungen des Brokers, der, um erfolgreich vermitteln zu können, mit einem Set an unterschiedlichen Raum- und Ortserfahrungen aufwarten sollte. Die Scale, genauer gesagt die verschiedenen Ebenen der Vermittlungen werden in fast allen Ansätzen berücksichtigt, jedoch werden räumliche Prozesse in der Mehrzahl der Fälle kaum betrachtet.

Ein weiterer Aspekt, der in den vorliegenden Studien weniger Beachtung findet, ist das Medium über welches Vermittlungen stattfinden. Im Vordergrund stehen die kommunikativen Kompetenzen des Brokers (meist sprachlich-textliche Qualitäten), an die der Gegenstand der Vermittlung gebunden ist und als gegeben erachtet wird. Wie Bräuchler (2019: 455) feststellt, sind Populärkultur und populäre Künste ein wichtiges Mittel im Aufzeigen sozialer (Un)Gerechtigkeiten und damit verbundenen Prozessen geworden. Dabei können, laut der Autorin, Cultural Broker eine bedeutsame Rolle bei der Herstellung dieser kreativen Räume spielen, „which is rarely explored in literature“ (BRÄUCHLER 2019: 455). Eine Auseinandersetzung mit den Vermittlungsmedia hat bisher kaum stattgefunden und soll in die vorliegende Arbeit aufgenommen werden.

Neben den einseitigen Betrachtungen über welche Kanäle Vermittlungsprozesse erfolgen, werden auch Kompetenzen, Strategien, Methoden und Organisationsweisen bisher fast exklusiv aus der Akteursperspektive, die des Brokers, analysiert. Die Frage nach den Rollen und Strategien der weiteren im Prozess beteiligten Akteure, findet in der Forschung kaum Beachtung. Auch von diesen Personen, Institutionen und Einrichtungen kann und wird aktiv in und auf das Vermittlungsgeschehen eingegriffen und eingewirkt. Denn wie Gould und Fernandez (1989) festgestellt haben, wirkt Vermittlung immer in mehrere Richtungen, mindestens aber zwei, was einer triadischen Beziehung gleicht und wie bereits erläutert schon bei Georg Simmel (1908/2013) angelegt ist. Wenn Brokerage oder Broker gesellschaftlichen Wandel erklären sollen, so sind auch die weiteren beteiligten Akteure zu berücksichtigen. Das umfasst neben Personen auch Institutionen, Gruppen, Vereine und weitere individuelle und überindividuelle Akteure, eingebettet in die entsprechenden Sozialgesellschaften. Darüber hinaus haben Jana Hönke und Markus-Michael Müller (2018) festgestellt, dass mikro- und akteurszentrierte Ansätze des Brokerage die Tragweite von Vermittlungsprozessen hinsichtlich transnationaler Politiken nur unzulänglich erkennen und erklären können. Sie plädieren, Brokerage um eine weitere Dimension zu ergänzen und als einen „mode of governance“ zu begreifen, der globale Politiken, internationale Organisationen und Institutionen prägt und von diesen geprägt wird (HÖNKE und MÜLLER 2018: 345 f.). Bierschenk (2021: 423) schlägt zudem eine konzeptionelle Verschiebung vor, die Broker nicht mehr nur als soziale Akteure begreift, sondern als Zusammenwirken sozialer Praktiken bzw. als eine soziale Rolle. Dies ermöglicht auch weitere Akteure in die Betrachtung von Brokerage einzubeziehen.

Wie Szazs (2001), Stovel et al. (2011, 2012), Lindquist et al. (2012) und Bräuchler (2019, 2021) in den unterschiedlichen Studien und Disziplinen übereinkommend eruiert haben, kommt der Person des Brokers im Prozess der Vermittlung dennoch eine zentrale Position zu. Dabei scheint es für Broker in der Vermittlungstätigkeit von elementarer Bedeutung zu sein, in verschiedenen Kontexten verschiedene Rollen annehmen und ausüben zu können. Den Versuch Broker über Rollenzuschreibungen zu typisieren, wird als problematisch

erachtet, da davon auszugehen ist, dass sich ein kontextgebundenes, dynamisches Handeln nicht an fest angelegten Rollen orientiert. Die Fähigkeit des Brokers verschiedene Rollen anzunehmen und situativ entsprechend zu agieren, ist indessen ein wichtiges Element der Vermittlung. Das persönliche Netzwerk, respektive das intrapersonale Personengeflecht des Brokers, sowie das vorhandene *Know-How* sind der Dimension der Kompetenz des Vermittlers zugeordnet. Die Facetten sind situationsabhängig und dadurch stärker oder schwächer ausgeprägt bzw. präsent. Eine interkulturelle Biographie und eine kosmopolitische Erfahrung sind Kernkompetenzen von Brokern, zusätzlich zu den, im Zuge netzwerktheoretischer Studien heraus gearbeiteter, Kommunikationsfähigkeiten, sowie ihre Vernetzungs- und Verhandlungsstrategien und weitere spezifische Qualifikation und Fähigkeiten (vgl. hierzu BRÄUCHLER et al. 2021; und BRÄUCHLER 2019).

Für den Akteur des Brokers ergibt sich aus den Ansätzen folgende Annahme (siehe Abb. 1 und Abb.2): Der Broker bringt ein individuelles Set an Kompetenzen mit, die sich aus unterschiedlichen Fähigkeiten und Items speisen (siehe Abb. 2). Dazu gehören biographische Elemente (Bildung, beruflicher und privater Lebensweg), interkulturelle und kosmopolitische Erfahrungen, aber auch Kommunikationsfähigkeiten, sowie ein personales Netzwerk, bzw. den Anschluss an verschiedene Netzwerke, aber auch die Fähigkeiten in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Rollen (Mentor, Forscher, Mäzen, etc.), annehmen zu können. Diese Kompetenzen benutzen Cultural Broker, um ihrerseits Vermittlungsprozesse zu gestalten, die verschiedener methodischer Umsetzungen (bspw. Organisation einer Konferenz/eines Events, um das Netzwerk zu vergrößern bzw. zu stabilisieren) bedürfen. Eng daran geknüpft ist die Annahme, dass Broker mit der Zeit aufgrund ihrer Kompetenzen und bewährter Methoden, Strategien entwickeln, um ihre Vermittlungsziele zu erreichen. Es ist anzunehmen, dass Broker für ihre Vermittlung eine Organisationsweise etabliert haben, die auf herausgebildeten Strategien, angewendeten Methoden und den persönlichen Kompetenzen basieren (siehe. Abb.1).

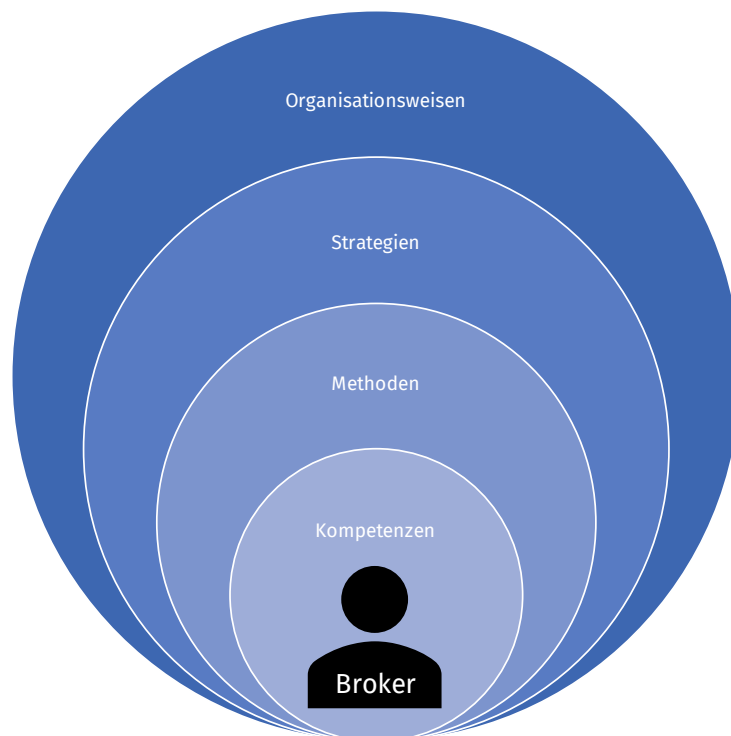


Abb. 1: Broker

(Quelle: Helena Rapp 2025)

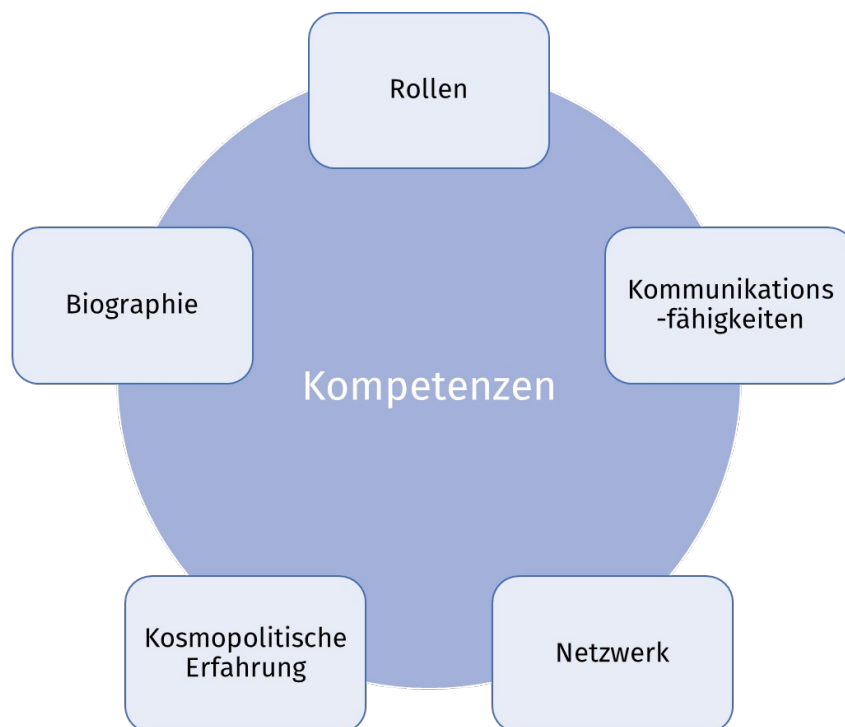


Abb. 2: Kompetenzen des Brokers

(Quelle: Helena Rapp 2025)

2.3 Orte und Räume von Cultural Brokerage

In Kapitel 2.2 wurde deutlich, dass Broker- und Brokeragekonzepte stets in theoretische Strömungen für die Anschlussfähigkeit im akademischen Diskurs und den wissenschaftlichen Erklärungsgehalt eingebettet sind. Dabei erweist sich das Phänomen Cultural Brokerage als komplexes Konzept, welches neben kulturellen und sozialen Prozessen auch räumliche und orts-relationale Prozesse umfasst. Kulturelle Vermittlungen, und das haben die betrachteten theoretischen Konzepte alle gezeigt (wenn auch nicht berücksichtigt), finden zum einen über physische Orte statt, an denen sich Menschen begegnen und miteinander in Interaktion treten. Das heißt kulturelle Vermittlungsprozesse beanspruchen spezifische Orte, an denen ein Austausch stattfinden kann und für diese Prozesse wichtige Aspekte wie kulturelle Differenzen, Gemeinsamkeiten, Grenzen, Rollen, Argumente verhandelt und ausgehandelt werden können.¹⁰ Zum anderen haben Räume keine Bedeutung an sich, sondern entstehen im kulturellen Vermittlungsprozess durch die Konstruktion und Aushandlung der verschiedenen involvierten Akteure über Begegnungen, die verschiedene Interpretationen und Perspektiven zulassen (bspw. sozial, ökonomisch, politisch).¹¹ Durch eine soziale Beimessung können Orte als Inhaltsträger ein Element der Raumkonstruktion sein, was aber auch auf einer sprachlichen oder gedanklichen Ebene passieren kann (ESCHER et al. 2007: 39).

¹⁰ Ort oder auch Örtlichkeit beinhaltet eine bestimmte Lage auf der Erde und bildet eine identifizierbare Stelle, z.B. einen Platz, ein Wohnviertel, eine Stadt, eine Region ab. Diesen werden aus geographischer Perspektive, wie Peter Haggett (2004: 22) und Jens Dangschat (1996: 104) festhalten, bestimmte Werte und Eigenschaften zugeschrieben. Somit sind Orte abgrenzbar und mit einem bestimmten Informationsgehalt versehen, der zählbar und bewertbar ist. Daraus ergibt sich, dass sich jeder Ort von einem anderen unterscheidet und nicht mehrfach vorhanden ist (ESCHER et al. 2007: 39).

¹¹ Räume können als symbolisch aufgeladene Gesellschafts- und Diskursprodukte verstanden werden (ESCHER et al. 2007: 39; GEBHARDT et al. 2003: 3). Sie werden im „sozialen Handeln erst konstruiert“ (WEICHART 2008: 256) und können auch imaginär, medial oder in der Begegnung mit materiellen Gütern entstehen.

Das heißt für den kulturellen Vermittlungsprozess, dass sich an Orten der Vermittlung entsprechende Räume der Vermittlung aufspannen können, die spezifische orts-relationale Elemente enthalten. Dementsprechend sind Räume auch ein Produkt des Örtlichen.

Zusammenfassend halten Anton Escher und Sandra Petermann fest, dass Raum und Ort Begriffe sind, die „sich gegenseitig ergänzen und bedingen“ und man daher „gemeinsam diskutieren sollte“ (ESCHER und PETERMANN 2016: 7).

Für ein theoretisches Konzept des Cultural Brokerage werden daher weitere Aspekte theoretischer Ansätze berücksichtigt, die für das Zusammenspiel von Orten und Räumen als elementar anzunehmen sind. Hierzu zählt der Ansatz der *geographies of encounter*, der in der humangeographischen Stadtforschung breite Bekanntheit und Anerkennung erlangt hat, um räumliche, soziale und kulturelle Interaktionen zu beschreiben. Im deutschsprachigen Raum wird daher auch häufig von Interaktionsgeographien gesprochen. Neben einer generellen Einführung in die *geographies of encounter*, wird im Speziellen *meaningful encounter* im kolonialen Kontext, sowie dem Phänomen der *enchatments*, Aufmerksamkeit gewidmet. Die damit in Verbindung stehende, Konzepte *middle ground* und *Contact Zone* werden diskutiert. Die Ansätze helfen vornehmlich, räumlich-kulturelle Prozesse des Cultural Brokerage, zu denen die Verhandlung von Identitäten, die Aushandlung von Machtverhältnissen und der Austausch von Wissen gehören, sowie deren Wahrnehmung zu verstehen. Anschließend an Anton Escher und Sandra Petermann (2016: 7) werden Orte und Räume der Begegnung vornehmlich zusammen betrachtet, da es die Orte der Begegnung braucht, damit Räume der Begegnung entstehen oder produziert werden können.

2.3.1 Orte und Räume der Begegnung – Geographies of Encounter

„Encounters, it seems, are everywhere and nowhere“

(WILSON und DARLING 2016: 1).

Begegnungen sind Bestandteile unserer alltäglichen Lebensgestaltung und Kennzeichen sozialer Gemeinschaften und Gesellschaften. Dabei können Begegnungen rein physischer Natur sein, aber auch im Imaginären stattfinden. Begegnungen können an vielen verschiedenen Orten stattfinden, an denen Personen aufeinander treffen und miteinander interagieren. Weiterhin können Räume als ein relationales Geflecht von Beziehungen und Begegnungen, die sich exemplarisch aufgezählt zwischen Gruppen und Personen, Vorstellungen, Lebenswelten, Objekten, Symbolen sowie Imagination, dynamisch aufspannen, erfasst und erfahren werden.¹² Diese Begegnungen, im Folgenden *encounter* genannt, sind, wie die Eingangsworte von Helen F. Wilson und Jonathan Darling zeigen, überall und nirgends anzutreffen, da wir permanent mit Begegnungen konfrontiert sind und sie zugleich situativ¹³ entstehen und entschwinden. Die Autoren nehmen die Aussage zum Anlass darauf hinzuweisen, dass die Beschäftigung mit *encountern* in der Humangeographie auf ein breites Spektrum an Interesse trifft, jedoch die Problematik einer konzeptionellen und theoretischen Definition weniger Beachtung findet. Im schlechtesten Fall können *encounter* zu einem bedeutungslosen Konzept abgleiten, das lediglich als Metapher und

¹² Helen Wilson (2017b: 109–110) beschreibt diese Qualitäten an dem anschaulichen Beispiel des ‚Großen Basars‘ (Kapalı Çarşı) in Istanbul, wo neben Personen unter anderem auch Begegnungen mit Objekten und Waren, Ideen und Vorstellungen, Handlungs- und Wirtschaftsweisen aufkommen.

¹³ Peter Dirksmeier et al (2011) fassen Interaktionen zwischen Fremden in öffentlichen Räumen als Situation auf. Dementsprechend definieren sie kurzfristige Begegnungen zwischen Fremden in einer physischen Umgebung als „situative Orte“. Laut den Autoren entscheidet dabei der Kontext der Situation einer Interaktion über die möglichen Handlungen der beteiligten Akteure (DIRKSMEIER et al. 2011: 84, 85, 87).

Worthülse für sämtliche „social interactions, forms of contact and modes of relations“ (WILSON und DARLING 2016: 1) verwendet wird. *Encounter* sind in der geographischen Forschung als eine bestimmte Form von Relationen konzeptualisiert; als „events of relation“ (WILSON 2017a: 457, 462, 464, 465; WILSON 2017b; WILSON und DARLING 2016: 1, 11), die sich zeitlich und räumlich überlappen, ineinander übergehen und somit verschiedene Zeitlichkeiten und Rhythmen produzieren. Diese Konzeptualisierung erörtern die Autoren in Verbindung zu urbanen Settings, die Henri Lefebvre (LEFEBVRE 1996) zufolge Orte, respektive Felder der Begegnungen sind. Im Anschluss daran wird im Fachdiskurs herausgestellt, dass es Begegnungen sind, die eine Stadt als Ort der Möglichkeiten, des ständigen Wandels und des Ungleichgewichts hervorbringen und unterliegen (MERRIFIELD 2013; STEVENS 2007; WILSON 2017b: 110). Darling und Wilson (2016: 2) haben folgende Aspekte und Eigenschaften von *encounters* zusammen getragen, um die Konzeptualisierung dieser als „forms of relation“ zu verstehen:

- (1) Sie sind von zentraler Bedeutung für die Aushandlung von Differenz.
- (2) Sie rahmen Erfahrung und Wahrnehmung.
- (3) Sie erstrecken sich über unterschiedliche zeitliche Dimensionen und können diese auch produzieren.
- (4) Sie sind mögliche Ausgangspunkte für Transformationen und Veränderungen.

Folgt man den Annahmen, haben Begegnungen das Potential soziokulturelle Differenzen sichtbar zu machen, diesen zur Aushandlung Raum zu geben und dabei gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Zudem sind Begegnungen für die persönlichen Erfahrungen mit und die Wahrnehmung von Differenz bedeutsam. Dabei stellt sich die Frage, wie sich die Annahmen auf methodischer und daran anschließend auf empirischer Ebene umsetzen lassen.

Soziale Differenz¹⁴, Diversität und Fremdheit sind eng mit der sozialwissenschaftlichen Stadtforschung verknüpft; das alltägliche urbane Leben wird dabei vielfach über die Konzepte der Begegnungen und der Differenz ergründet. So stellt Louis Wirth schon 1938 fest, dass durch das Aufeinandertreffen von verschiedenen Lebensstilen und -weisen urbane Räume einen „sense of toleration of difference“ (WIRTH 1938: 15) produzieren.

Es ist nicht überraschend, dass die Entstehung des Forschungsfelds der *geographies of encounter* in der Tradition der angelsächsischen Stadt- und Kulturgeographie begründet liegt, die sich jeher mit sozialen Dimensionen von Fremdheit und Fremdhheitskonstruktionen in urbanen Kontext beschäftigt. Dabei sind zwei Entwicklungslinien zu beobachten aus denen sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Begegnungen entwickelt hat. Zum einen ist es der schon angesprochene Diskurs, die Stadt als Orte der Aushandlung von Differenzen betrachtet, wobei sowohl Inszenierungen als auch Bedingungen betrachtet werden. Zum anderen sind es Ansätze, die sich mit den Qualitäten des Urbanen auseinandersetzen und Praxis, Empfindungen, sowie das alltägliche Erleben des städtischen Lebens in den Mittelpunkt des Interesses rücken (WILSON und DARLING 2016: 2).

Doreen Massey beschreibt Städte als Ort der *throwntogetherness*, der Personen und Objekte zusammenbringt und dadurch Verständigungs- und Aushandlungsprozesse verlangt (MASSEY 2005: 141, 149–162). Nigel Thrift und Ash Amin argumentieren, dass städtischen Orten eine entscheidende Bedeutung für die Aushandlung von „‘race’, ethnicity and cultural difference“ (AMIN und THRIFT 2002a: 291; Hervorhebungen im Original) zukommt, die aus Interaktionen zwischen dem städtischen Raum und den Ethnien entstehen. Die Bewältigung von und der Umgang mit Differenz kann nur über den kulturellen Kontakt und den Austausch mit Personen, Objekten und Realitäten funktionieren, die anders sind als ‚wir‘ (AMIN 2002: 976).¹⁵

¹⁴ Anschließend an Helen F. Wilson und Jonathan Darling wird in der vorliegenden Studie eher von Differenz als von Diversität gesprochen. Konzepte der Diversität sind oftmals mit vordefinierten Kategorien soziokultureller Identität verbunden. Diese berücksichtigen die Pluralität, Potenziale und Praktiken nicht, die sie umfassen (WILSON und DARLING 2016: 1, Fußnote 1).

Eng mit dem Gegenstand verbunden, wie einleitend kurz thematisiert, ist die Konstruktion des Fremden und von Fremdheit in der Stadt.¹⁶ Dabei steht eben nicht unbedingt die romantische Sozialutopie, also das Potenzial einer harmonischen multiethnischen Gemeinschaft, die durch Begegnungen entsteht, im Vordergrund, sondern vielmehr das Konfliktpotential der Abneigung und Abstoßung, was Fremdheit auch birgt (WILSON und DARLING 2016: 3). Lars Wiesemann greift die Facette als „Entromantisierung öffentlicher Räume“ (WIESEMANN 2015: 19) auf und fordert, Studien, die bei der Betrachtung öffentlicher Räume als allgemeine Orte der Begegnung, die Differenz und Fremdheit überwinden, kritisch gegenüber zu stehen. Ash Amin (2012; 2002) und Gill Valentine (2008) folgend, bezweifelt er die Annahme, dass allgemein öffentliche Räume als Räume der Begegnung, die versuchen das Miteinander einer diversen Stadtgesellschaft zu stärken und dadurch zu Verständigung und Toleranz von Differenz führen, förderlich sind (WIESEMANN 2015: 25). Auch Wilson und Darling (2016: 4) greifen den Aspekt auf und führen Valentine (2008) an, die vielen Studien zu den *geographies of encounter* eine gewisse Naivität und Unklarheit hinsichtlich des Potentials von Begegnungen vorwirft. Es bleibt fraglich, inwieweit Begegnungen im öffentlichen Raum private Ansichten und Werte berühren (VALENTINE und WAITE 2012). Im wissenschaftlichen Diskurs hat diese Auffassung zu einer Forderung der Betrachtung und Erforschung von „unusual sites and spaces“ (WATSON 2006: 18) geführt. Demgemäß haben in der vergangenen Dekade Studien gezeigt, dass es weitere Orte der Begegnung im urbanen Kontext gibt, die sich jenseits klassischer öffentlicher Räume bewegen. Darunter werden unter anderem sogenannte *micro-publics* (Sportvereine, Gemeindezentren, Gärten, Theater- und Sportgruppen) zusammengefasst (AMIN 2002); oder auch *convivial encounters*

¹⁵ Zu dieser Thematik existiert eine Vielzahl an grundlegender sozialwissenschaftlicher Literatur, die den Aspekt, dass Städte Orte sind, an denen bisher unbekannte, unverbundene Menschen und Objekte aufeinandertreffen, aufgreift (AMIN und THRIFT 2002b; FINCHER und JACOBS 1998; JACOBS 1961; SANDERCOCK und LYSSOTIS 2003; WATSON 2006; YOUNG 2022).

¹⁶ Die Konstruktion des Fremden in der Stadt wurde vielfach in den Sozialwissenschaften in sehr unterschiedlichen (humangeographischen) Kontexten bearbeitet. Exemplarisch seien hier die Autoren Sara Ahmed (2000), Ash Amin (2012), sowie Anton Escher und Sandra Petermann (2009) genannt.

(FINCHER und IVESON 2008), die Begegnungen als gesellige Ereignisse zwischen Menschen differenter kultureller und sozialer Zugehörigkeit ermöglichen. Dazu zählen etwa Gemeindezentren oder öffentliche Bibliotheken (WIESEMANN 2015: 27). Weiterhin hat der fachliche Diskurs in den letzten beiden Dekaden gezeigt, dass Begegnungen im städtischen Kontext nicht ausschließlich positiv konnotiert sind und auch als Motor städtischer Segregation und Fragmentierung interpretiert werden können. Es existiert ein breites Spektrum an Studien, die sich mit Ängsten und Unsicherheiten in der Begegnung mit dem Anderen beschäftigen und Risikoräume bzw. *safe spaces*, Mobilitätsmuster, formalisierte Verhaltensregeln, die öffentliche Räume produzieren (Überwachung und Kontrolle) aber auch körperliche Zuschreibungen von Fremdheit und damit verbundene Vorbehalte, diskutieren (WILSON und DARLING 2016: 5).¹⁷

Begegnungen sind ein wesentliches Merkmal städtischen Lebens, die sowohl damit verbundene Möglichkeiten und Chancen eröffnen, als auch Risiken und Konflikte mit sich bringen. Gerade Studien, die sich mit multiethnischen Facetten beschäftigen und Begegnungen des (inter-)kulturellen Kontakts fokussieren, müssen beide Pole und die Bereiche dazwischen berücksichtigen. Für die vorliegende Arbeit, die sich empirisch auf verschiedene urbane Orte und Räume stützt, stellt sich die Herausforderung die entsprechenden urbanen Settings der Begegnung zu identifizieren und einzuordnen, in denen kulturelle Differenz sichtbar ist und ausgehandelt wird. Dabei soll es nicht um die Überwindung von Differenz gehen, sondern vielmehr um den Umgang mit und allenfalls die Akzeptanz von kultureller und sozialer Differenz, die, allenfalls Ausgangspunkt für eine veränderte gesellschaftliche Wahrnehmung sein kann. Für das konkrete empirische Beispiel bedeutet dies die Anerkennung von Native American Art als Kunst und die Anerkennung kultureller Dif-

¹⁷ Helen F. Wilson und Jonathan Darling (2016) führen zu den verschiedenen Diskursen zu *encounter*, die mit Angst und Unsicherheit verbunden sind, zahlreiche Studien auf. Die Bandbreite innerhalb der Geographie umfasst klassischere Themenfelder wie Segregation und Fragmentierung (FINCHER und SHAW 2011; FLUSTY 2001; GRAHAM und MARVIN 2001; SCHUERMANS 2013; WISSINK 2013) und damit verbundene individuelle und kollektive Auswirkungen auf Interaktionen im öffentlichen Raum (FINCHER und SHAW 2011; FLUSTY 2001; SENNETT 1978), aber auch verkörperte Zuschreibungen, die Misstrauen schüren und Unbehagen ausüben können (AHMED 2000; AMIN 2012; SALDANHA 2007; SIMON 2016; SWANTON 2010).

ferenz. Darüber hinaus bedeutet es die Bereitschaft zu einer wertschätzenden Begegnung vornehmlich zwischen der weißen US-amerikanischen Mehrheitsgesellschaft und den Native American Peoples, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf politischer und kultureller Ausbeutung, Unterdrückung, Assimilation sowie Geringschätzung und Missachtung von Werten, Traditionen und Verträgen beruhte.

2.3.2 Begegnung als Orte und Räume des Brokerage – Herstellung, Erzeugung und Aushandlung kultureller Differenz

Helen F. Wilson (2017a) stellt in ihrem Aufsatz eine überblickende Anthologie des Konzepts der Geographien der Begegnung dar und geht hierbei, wie eingangs des Kapitels erwähnt, den beiden Aspekten nach, wie Begegnungen konzeptioniert sind und wie Begegnungen als ein spezifisches Ereignis von Relationen theoretisiert werden. Die von Wilson primär untersuchten Forschungsfelder umfassen Arbeiten zu (Post)kolonialer Wissenschaft, zu urbaner Diversität und zu den Mensch-Tier-Geographien, den sogenannten *animal geographies* (WILSON 2017a: 452).¹⁸ Dabei sind laut Wilson *encounter* fest in den Berei-

¹⁸ Ein Forschungsstand und Studienüberblick zu diesen drei Hauptforschungsrichtungen, in denen die Konzepte *geographies of encounter* bzw. *geographies of difference* Anwendung finden, hat Helen F. Wilson (2017a: 452–455) erarbeitet. Die Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Aufgeführte Vertreter postkolonialer Betrachtungen und der Frontierkontexte sind (BURRELL 2011; CALLON und LAW 2004; CARTER 2013; CROUCH und DESFORGES 2003; DOMOSH 2010; DOVEY und KING 2012; DRIVER 1992; DÜRR 2012; GIBSON 2010; GREGORY 2004; HALDRUP et al. 2006; LEAVELLE 2004; LIVINGSTONE 1993; MALAM 2008; PRATT 2008; PRATT 1991; QIAN et al. 2012; SMITH 2017; STOLER 2006; WILSON 2018). Doreen Massey's (2005) Idee der ‚throwntogetherness‘ folgend, ist der städtische Raum von vielfältigen, dynamischen *encounters* gekennzeichnet. Demnach finden sich Studien zu sozialer Differenz und soziokulturellen Begegnungen hauptsächlich in urbanen Settings wieder (AHMED 2000; AMIN 2012; AMIN 2002; AMIN und THRIFT 2002b; DARLING und WILSON 2016; HALDRUP et al. 2006; HOPKINS 2014; ISIN 2002; JACOBS 1961; LEFEBVRE 1996; MERRIFIELD 2013; SENNETT 1992; SHAPIRO 2010; STEVENS 2007; TONKISS 2005; YOUNG 2022). Weitaus weniger Studien existieren zu sozialen Differenzen in nicht-urbanen Settings (FAIER 2009; HORTON 2008; JONES 2012). Sowohl in den Mensch-Tier-Geographien haben die *geographies of encounter* und das Konzept der Differenz seit der Jahrtausendwende vielfältigen thematischen Anschluss gefunden, als auch in den damit verknüpften *more-than-human* Geographien (BARUA 2014; BEAR 2011; BEAR und EDEN 2011; BENNETT 2001; BHATTI et al. 2009; BROWN und DILLEY 2012; BULL 2011; BULLER 2015; BULLER 2014; GINN 2014; HEAD und ATCHISON 2009; HODGETTS und LORIMER 2015; KEUL 2013; LATIMER 2013; LATIMER und MIELE 2013; LORIMER 2015; LORIMER 2010b; MASON und HOPE 2014; PHILO und WOLCH 1998; SWANTON 2013; WILKIE 2015; WOLCH 2002; YEO und NEO 2010).

chen Differenz, Umbruch und der Überraschung eingebettet (WILSON 2017a: 452). Das wird insofern deutlich, dass *encounter* historisch als „meeting of opposites“ (WILSON 2017a: 452) charakterisiert sind.¹⁹ Es ist wenig überraschend, dass die *geographies of encounter*, wenn es sich um kulturelle *encounter* handelt, in kolonialen bzw. postkolonialen Kontexten Anwendung finden (WILSON 2017a: 453). Kulturelle Begegnungen werden häufig entlang von soziokulturellen Grenzen gelesen, in denen sich Gruppen über Differenz definieren und miteinander interagieren bzw. sich gegenüber stehen, insbesondere in kolonialen und postkolonialen Konstellation (LEAVELLE 2004; ROVISCO 2010; WILSON 2017a). *Encounter* fungieren hier als ein analytisches Verfahren „to recount the dramatic spatial and temporal coming together of different geographical imaginations that were often marked by highly unequal relations of power“ (WILSON 2017a: 453; vgl. DOMOSH 2010; LEAVELLE 2004). Dabei steht nicht unbedingt eine Verfestigung binärer Logiken im Vordergrund, sondern vielmehr Aushandlungen, Schnittmengen und Austausch innerhalb, entlang und über Grenzen hinweg. Das wissenschaftliche Interesse beruht demnach auf Fragen, wie dieser Austausch funktioniert, wie Aushandlungen und gemeinsame Schnittmengen aussehen. Wie haben diese Begegnungen politische Entscheidungen beeinflusst, räumliche und kulturelle Imaginationen geprägt? All dies in einem kolonialen Diskurs und Machtgefälle, dem eine binäre Logik („wir gegen die“; „rational vs. irrational“, „zivilisiert vs. unzivilisiert“) zu Grunde liegt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in diesen Multi-kulturellen oder auch Multi-ethnischen Kontexten mithilfe des Konzepts der *geographies of encounter* vor allem soziokulturelle Aspekte betrachtet werden, die konfliktbehaftet sind. Dabei werden auch andere Ansätze, wie beispielsweise das Konzept *contact zone* berücksichtigt und zusammen gedacht (ASKINS und PAIN 2011; MAYBLIN et al. 2016; SOMMERLAD 2022; WILSON 2019), welche in Kapitel 2.3.3 noch näher betrachtet werden. Für die Arbeit stellt sich daran anschließend die Frage, wie Begegnungen vermittelt werden, wie Begegnungen kulturelle Vermittlungspro-

¹⁹ Zur etymologische Herkunft von *encounter* / Begegnung vergleiche auch Oxford Dictionary of English (STEVENSON 2015).

zesse beeinflussen und wie durch Begegnungen gesellschaftliche Transformationen angestoßen werden können.

Für die materiellen Zustände, die auf *encounter* wirken, ist für diese Studie der Aspekt des „doing of *encounter*“ (WILSON 2017a: 457) und die Idee der *enchancements* als Möglichkeits(ort) von *encounters* wichtig, den Wilson ins Feld führt und dem sie nachgeht. Dabei greift sie zur Einordnung von *enchancements* auf die Definition von Jane Bennett (2001) zurück: „to be enchanted is to be struck and shaken by extraordinary that lives amid the familiar and the everyday“ (BENNETT 2001: 4; WILSON 2017a: 458). Für Bennett ist *enchancement* eine Stimmung, die „in the first instance, a surprising encounter, a meeting with something that you did not expect and are not fully prepared to engage“ (BENNETT 2001: 5) beinhaltet. Wilson fasst *enchancements* auch als „the experience of encounter“ auf, als eine sinnliche Begegnungserfahrung; hierzu zählt sie Stimmung, Empfindung und Gefühl (WILSON 2017a: 458). Somit können Begegnungen als Ereignisse und *events of relation* Veränderungen in der Sinneswahrnehmung bewirken (WILSON 2017a: 458). Dazu zählen Begegnungen mit Objekten und Materialität, unter anderem auch Begegnungen mit visuellen Kulturformen (SWANTON 2016: 114), zu denen auch bildende Kunst, wie Malerei, zählt. Die Begegnung mit Objekten verschiedener Art beinhaltet laut Wilson, hier Bennett folgend, auch immer Überschreitungen (nicht nur von Grenzen), beispielsweise in der Beziehung zwischen Menschen, die sich in oder durch *enchancements* ausdrücken können. So können *enchancements* zuträglich sein, materielle Formen, die räumlich, kulturell und sozial prägend sind, zu erfassen (WILSON 2017a: 459 f.). Wilson folgend, eröffnet das den Möglichkeitsraum von *encounters* dahingehend, wie Hayden Lorimer (2010a) oder auch Beth Greenhough (2010) vorschlagen, über die Erzeugung von Empathie durch geteilte Narrative oder Empfindungen, nachzudenken.²⁰ Dahingehend ist es folgerichtig der eingangs angespro-

²⁰ Hayden Lorimer (2010a) und Beth Greenhough (2010) beziehen sich empirisch in ihren Ausführungen auf Begegnungen zwischen Menschen und Tieren, sind somit gedanklich und theoretisch in den more-than-human Geographien verankert. Den Vorschlag über Empathie in Begegnungen nachzudenken, wird für die vorliegende Studie auf zwischenmenschliche Begegnungen bezogen und entsprechend adaptiert.

chenen vierten Eigenschaft von *encountern* nachzugehen - dem möglichen Ausgangspunkt für individuelle und gesellschaftliche Transformationen und Veränderungen, so genannten *meaningful encounters*.

Gill Valentine, die entscheidende Beiträge zu den *geographies of encounter* geleistet hat und sich auf Stuart Hall und die Kontakthypothese von Gordon Allport bezieht, stellt fest, dass „encounters never take place in a space free from history, material conditions, and power“ (VALENTINE 2008: 333). Dementsprechend können Arbeiten zu *encountern* nie losgelöst aus ihren Kontexten betrachtet werden, was auch in der vorliegenden Arbeit Berücksichtigung findet. Gleichzeitig muss die These der gesellschaftlichen Transformation besonnen und empirisch differenziert eruiert werden. Hinlänglich wurde die Rolle von *encountern* hinsichtlich gesellschaftlicher Transformation kritisiert, die in vielen, auch älteren, Studien überschätzt und zum Teil stark romantisiert ist (VALENTINE 2008: 333 f. WIESEMANN 2015: 19, 25; DARLING und WILSON 2016: 4; WILSON 2017a: 460 f.). Zum einen wird häufig außer acht gelassen, dass soziale und kulturelle Vorstellungen dynamisch sind und nicht isoliert statisch, sowie losgelöst von Begegnungen und gesellschaftlichen Entwicklungen bestehen. Zum anderen stellt sich die Frage aus welcher Perspektive und für welche gesellschaftlichen Milieus Begegnungen wertvoll sind, nicht nur in Bezug auf soziokulturelle Veränderungen, sondern auch auf die Verteilung von Macht und gesellschaftlicher Stellung. Eine Vielzahl der Studien zu den *geographies of encounter* nimmt die Mehrheitsgesellschaft und Machtpositionen in den Blick, wie z.B. Kolonialmächte und Kolonialisten (WILSON 2017a: 460 f.). Wilson schlägt vor, anstelle nach positiven Effekten von und durch Begegnungen zu fragen, der Frage „how encounters have been strategically mobilized to promote increased awareness“ (WILSON 2017a: 461) nachzugehen. Dabei ist eine *conditio sine qua non* (notwendige/erforderlich Bedingung) eine kritische Multiperspektivität einzunehmen, den Kontext (Historie, Machtverhältnisse, Zustände) der Begegnungen zu analysieren, sowie Werte und Bedeutung von Begegnungen differenziert zu betrachten, um empirisch aufzeigen zu können, dass *meaningful encounter* ein größeres Verständnis kultureller Differenz fördern kann.

2.3.3 Meaningful Encounter, Contact Zone und Middle Ground – (Post)koloniale Orte und Räume des Brokerage?

Die Vorstellung und Untersuchung zu *meaningful encounter*, die einen bedeutenden und wertschätzenden Kontakt fördern - im besten Fall Vorurteile reduzieren und einen sensibilisierten Umgang miteinander stärken kann - haben die Aufmerksamkeit von urbanen, alltäglichen, eher zufälligen Begegnungen auf sogenannte *micro-publics* gelenkt. Darunter werden Orte und Räume verstanden, die Begegnungen zwischen Menschen unterschiedlicher kultureller und sozialer Zugehörigkeit ermöglichen und die sich womöglich sonst nicht treffen würden (MAYBLIN et al. 2016: 213 f; AMIN 2002; ASKINS und PAIN 2011; VALENTINE 2008; WILSON 2017a). In den vorliegenden Studien zu diesen gezielt geplanten Begegnungen – Mayblin et al. (2016) sprechen von einem *engineering* von *meaningful encounters* – werden zur Theoretisierung und zur Erklärung die Konzepte *contact zone* und *middle ground* angeführt (ASKINS und PAIN 2011; LEAVELLE 2004; MAYBLIN et al. 2016; WILSON 2019). Ähnlich wie die *geographies of encounter* fokussieren die beiden Konzepte *contact zone* und *middle ground*, die in den Literaturwissenschaften, respektive den Geschichtswissenschaften zu verorten sind, auf Begegnungen zwischen differenten soziokulturellen Gefügen. Neuere Arbeiten, die den *geographies of encounter* zu zuschreiben sind, denken vor allem das Konzept der *contact zone* mit; die Konzeptionalisierung des *middle ground* taucht dahingegen eher am Rand auf. In den *Native American Studies* nimmt wiederum das Konzept *middle ground* eine wichtige Perspektive ein und bietet daher auch für diese Studie einen aufschlussreichen Ansatz für die räumliche Dimension von Brokerage an. Beide Konzepte basieren auf der Annahme kolonialer Settings, denen Machtasymmetrien im (kulturellen) Kontakt inhärent sind. Demnach können sowohl die *contact zone* als auch der *middle ground* als Orte und Räume kulturellen Kontakts zwischen kolonialen und kolonialisierten Gruppen bezeichnet werden, denen eine Macht- und Abhängigkeitsstruktur vorausgeht und ausnahmslos auf jede Interaktion einwirken.

Die Idee der *contact zone* geht auf die Literatur und Sprachwissenschaftlerin Mary Louise Pratt (2008; 1991) zurück, die eine *contact zone*, angelehnt an die Linguistik und anhand sprachwissenschaftlicher Exempel, definiert als

„[...] the space of imperial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict“ (PRATT 2008: 8).

Pratt verdeutlicht, dass interkulturelle Begegnungen konfliktbehaftet sind und nicht losgelöst von kolonialer bzw. imperialer Dominanz zu verstehen sind. Vielmehr ist das Konzept als postkoloniale Kritik zu lesen, mit der eine Verschiebung der Perspektiven einhergeht und Stimmen und Blickwinkel im kulturellen Kontakt sichtbar macht, die weitgehend zugunsten einer kolonialen Perspektive (die der „Eroberer“ und „Beherrscher“) nicht in den Archiven zu finden ist.²¹ In Abgrenzung zur Frontier-These hält sie fest, dass Kontakt eine interaktive und dynamische Dimension beinhaltet, der die Ko-Präsenz von kolonialen und kolonialiserten Gruppen in den Mittelpunkt stellt. Im Vordergrund steht die Frage, wie sich kulturelle Praktiken, Interaktionen und Beziehungen durch Kontakte zu einander konstituieren, immer mit Blick auf ungleiche Machtverhältnisse. Es ist nicht erstaunlich, dass „encounters are used to describe interactions in the contact zone“ (WILSON 2019: 5). So wird auch in dieser Arbeit, und damit der Kritik von Michaela Holdenried (2017: 176 f.) am Konzept *contact zone* folgend, die *contact zone* nicht als Instrument zur Analyse angewendet, sondern als Impuls erachtet, der Orte und Räume kolonialer *encounter* hinsichtlich ihrer Machtasymmetrien und Verhandlungsstrategien aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten.

Anhand des Konzepts *middle ground* eröffnet Richard White, dessen Studie bereits in Kapitel 2.1.4 Ethnohistorische Ansätze vorgestellt wurde und in der nordamerikanischen Region *pays d'en haut* verortet ist, eine erweiterte Perspektive auf Interaktionen zwischen Native American Peoples und Weißen *non-native* Gruppen. Dabei hat White ein komplexes Modell entwickelt, das *encounter* zum einen als Ereignis und zum anderen als kulturellen Prozess in der Begegnung versteht; also ein „linking of geographical space with historical

²¹ Mary Louise Pratt analysiert für ihre Arbeit Reiseberichte und Reisetagebücher ab dem 18. Jahrhundert und stellt mit der *contact zone* auch eine Verbindung zur Frontier-Idee her, indem sie die Begriffe *contact zone* und *colonial frontier* synonym benutzt (PRATT 2008: 8).

process“ (SLEEPER-SMITH 2006: 3). Whites Überlegungen basieren auf mehreren Interaktionen zwischen Natives und *non-native* Gruppen, die sich in den *Pays d'en Haut* zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ereignet haben und im Nachhinein empirisch analysiert wurden. Sleeper-Smith hält fest, dass White Situationen bzw. Begegnungen im Fokus hat, in denen „cultures negotiated rather than collided“ (SLEEPER-SMITH 2006: 4). Das Konzept bietet, Deloria (2006: 18 f.) folgend, die Möglichkeit jenseits klassischer Analysekategorien wie beispielsweise *race*, Gender und Klasse zu denken; verleitet aber auch dazu, komplexe soziokulturelle Zusammenhänge zu vereinfachen. Möglicherweise wird auch aus diesem Grund das Konzept im wissenschaftlichen Diskurs bereitwillig aufgegriffen und zur Untersuchung und Erklärung kultureller Begegnungen (*Native-non-native encounter*) angewandt und herangezogen. Im Zuge dessen hat das Konzept des *middle ground* an Schärfe verloren. Unter anderem setzt an diesem Punkt eine Hauptkritik²² am Konzept des *middle ground* an, das multipel als Metapher für Kompromisse in kulturellen Begegnungen beansprucht wird, das den eigentlichen Interaktionen nicht entsprach und Perspektiven jenseits des Kompromisses nicht oder wenig beachtet²³: Das Konzept *middle ground* präsentiert vielfach die Begegnung und Aushandlung von Kompromissen als scheinbare Lösung kultureller und sozialer Differenzen. Dies verleitet dazu, andere Aspekte, die sich maßgeblich an den Konfliktlinien abspielen und sich auf diese auswirken, zu Gunsten simplifizierender Er-

²² Weitere Kritikpunkte an Richard Whites Konzept finden sich bei Heidi Bohaker (2006), die sich mit der methodischen Vorgehensweise auseinandersetzt und die Fallstricke mündlicher Überlieferungen aufzeigt. Brett Rushforth (2006) zeigt in seiner Analyse auf, dass der *middle ground* und dort erzielte Kompromisse zeitlich und räumlich beschränkt waren, d.h. nicht zu jeder Zeit, nicht an jedem Ort und nicht für jede Gruppe in Whites untersuchtem Gebiet anwendbar sind. Sleeper-Smith (2006) gibt hierzu in ihrer Einführung zum Forum *The Middle Ground Revisited*, der Zeitschrift *William and Mary Quarterly*, einen guten Überblick.

²³ Tracy N. Leavelle (2004) beschreibt diese Problematik sehr ausführlich und hält auch White vor, räumliche Dimensionen in der Interaktion zwischen Native Americans und Euro-Americans nicht immer detailliert genug untersucht zu haben - mit dem Ergebnis, dass in Whites Beispiel der Kaskaskia im *middle ground* die zielführenden Kompromisse gefunden wurden, obwohl auch andere gruppeninterne Dynamiken, Traditionen und Aushandlungen dazu beigetragen haben.

klärungen außer acht zu lassen.²⁴ Um Deloria (2006: 20 ff.) an dieser Stelle wieder aufzugreifen, ist der *middle ground* als generelles analytisches Instrument zur Erforschung von Native-white-Interaktionen und Begegnungen ungeeignet, da dieses Konzept als Metapher zwischen historischem Prozess und geographischem Raum schwer greifbar ist und zudem auf struktureller Ebene von ausgeglichenen soziokulturellen Machtverhältnissen ausgeht, die sich auf konkrete empirische Beispiele Richard Whites stützen und damit orts- sowie zeitgebunden sind. Gerade in der historischen Analyse von *Native-White-Interaktionen* sollte eine Betrachtung der Machtverhältnisse selbstverständlich sein; sind diese doch eher von Ungleichheiten gekennzeichnet. Folglich kann das Konzept *middle ground* als erklärende Kategorie für kulturelle Transformation nicht ohne Weiteres und insbesondere nicht ohne die Berücksichtigung des Machtaspektes auf anderen Begegnungen übertragen werden. Die Stärke des Konzepts findet sich in der detaillierten Darstellung mehrdeutiger soziokultureller Wirklichkeiten, deren Aushandlungen und (kulturellen) Prozesse unter Berücksichtigung räumlicher Dimensionen. Die vorliegende Studie berücksichtigt einzelne Aspekte des *middle ground*, wendet dieses aber nicht als Analyseinstrument zur Erklärung an. Dazu gehören die Beachtung von Kompromissen, aber auch von Konflikten und Differenzen, sowie Aushandlungen kultureller Begegnungen und deren denkbarer Einfluss auf soziokulturelle Transformationen.

Die Impulse, die von den vorgestellten Konzepten *contact zone* und *middle ground* ausgehen, ergänzen das Konzept der *geographies of encounter* und somit die räumlichen Dimensionen von *cultural brokerage*. Wichtig ist zu betonen, dass *encounter* soziokulturelle Transformationen begünstigen, jedoch nicht als alleiniges Erklärungsmuster dienen können. Es gibt Vorschläge weitere Modelle bzw. Facetten zu integrieren, wie beispielsweise das der interkulturellen Koexistenz (LEITNER 2012: 843).

²⁴ Philip J. Deloria (2006) erörtert diesen Aspekt in seinem Beitrag *What is the middle ground, anyway?* sehr anschaulich. Aus einer persönlichen Perspektive erläutert er, wie es dazu kommt, den *middle ground* als Universalinstrument, zur Thematik kultureller Interaktionen in Native-white-Begegnungen, einzusetzen.

2.4 Mediale Dimension des Brokerage – Visuelle Media im Fokus

„Was Kulturen aber mit Bildern machen und wie sie die Welt in Bildern fassen, führt ins Zentrum ihrer Denkweise“
(BELTING 2008: 23).

In Kapitel 2.2 ist bereits angeklungen, dass bisherige Brokerage-Konzepte sich mehrheitlich auf die kommunikativen Fähigkeiten und Qualitäten des Brokers im Vermittlungsprozess fokussieren. Die Auswertung der Forschungsliteratur und der Studienüberblick haben hingegen gezeigt, dass den Media der Vermittlung wenig Aufmerksamkeit gewidmet ist. Aktuelle Studien stellen Praktiken, Kommunikationswege und Organisationsweisen von Brokern heraus, jedoch wird die Wahl des Mediums einer Vermittlung eher vereinzelt betrachtet. Die kommunikativen Fähigkeiten der Broker, ihre vermeintlichen Interaktionen und Praktiken sind signifikant für und wesentlicher Bestandteil ihrer Vermittlertätigkeiten. Folglich stellt sich die Frage, über welche Kanäle und Ebenen Vermittlungen stattfinden können. In der Analyse der Rolle von Brokern in Protestbewegungen in Indonesien hat Birgit Bräuchler (2019) gezeigt, dass Broker und weitere beteiligte Akteure sich einer enormen Bandbreite von Medien „from street art, theatre performances and traditional art, concerts to flyers, banners, posters, websites, social media and mainstream media such as major dailies and TV news“ (BRÄUCHLER 2019: 460) bedienen, um ihre Anliegen einer möglichst großen und diversen Anzahl von Personen zu vermitteln. Gerade visuelle Medien und im Speziellen Bilder, haben das Potential, Zugang zur Welt und zu Wahrnehmung von Welt zu sein, wie dem Zitat zu Kapitelbeginn zu entnehmen ist. Der Kunsthistoriker Hans Belting beschreibt dies treffend in Anlehnung an Henri Bergson: „Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern“ (BELTING 2019: 11). Der Logik folgend, sind Bilder auch in der Lage Zugang zu Denkweisen, zu Symbolen und zu Gesellschaften zu schaffen. Theoretische Ansätze bieten hierzu die Kunstwissenschaften, die sich als reflexive und systematische Wissenschaftsdisziplin etabliert haben und einen Schritt weiter als die klassi-

sche Kunstgeschichte gehen, indem eine erkenntnistheoretische Reflexion von Werken, deren Dokumentation und Konstruktion stattfindet. Insbesondere mit dem Paradigmenwechsel im Zuge der ikonischen Wende²⁵ versteht sich die Kunstwissenschaft auch als historische Bildwissenschaft.²⁶ Die Überlegungen von W.J.T. Mitchell (1992; 1994) zur gegenwärtigen visuellen Kultur und der Beschreibung des *pictorial turn* erweisen sich für den Kontext der vorliegenden Arbeit als fruchtbar. Zum einen nähert sich Mitchell neuen Formen der Bildproduktion und zum anderen geht es um die Erkenntnis „von Subjekten durch Subjekte“ (HENSEL 2014: 405), also der Verknüpfung von Bild und Betrachtenden, was unter anderem von Horst Bredekamp (2010) in der von ihm entwickelten Bildakt-Theorie aufgegriffen wurde (Vgl. HENSEL 2014: 404 f.). Dabei steht nicht länger eine Darstellungslogik im Vordergrund, sondern die „Hervorbringung einer Sichtbarkeit“ (MERSCH 2022: 47).

2.4.1 Bilder, Medialitätsforschung und Vermittlungen

Der aus der Kunsthistorik entstandene Begriff Bildwissenschaft begreift Bildforschung als Kulturwissenschaft und bewegt sich im „Schnittfeld von Kunstgeschichte, Medientheorie, Ethnologie bzw. Kulturanthropologie und Soziologie“ (STREHLE 2011: 507). Im Mittel-

²⁵ Thomas Hensel (2014) hält zusammenfassend fest, dass die Begriffe *iconic turn* und *pictorial turn* häufig synonym zur Beschreibung der ikonischen Wende als Paradigmenwechsel verwendet werden, infolgedessen Kultur nicht länger als rein sprachlicher Akt verstanden wird, sondern als maßgeblich von Bildern geprägt ist. Als programmatischer Gegenentwurf zum *linguistic turn* haben sich Gottfried Boehm (*iconic turn*) zum einen und William J. Thomas Mitchell (*pictorial turn*) zum anderen positioniert. Thomas Hensel folgend „geht es dem *iconic turn* um Bildlichkeit“ und „dem *pictorial turn* um Sichtbarmachung“ (HENSEL 2014: 405).

²⁶ Das heutige Verständnis von Bildwissenschaften ist schon bei Aby Warburg und dessen Idee einer „Wissenschaft von den Bildern“ angelegt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Thomas Hensel (2014: 403 f.) und den vielzähligen biographischen, systematischen und inhaltlichen Abhandlungen zu Warburg und seinem Wirken. Dessen kunsthistorisches Wissenschaftsverständnis weist starke ethnographische Züge und Elemente auf, was nicht zuletzt auf eigenen Erfahrungen und Begegnungen mit der Kunst der Pueblos in den 1920er Jahre in den USA und auf den engen Austausch mit dem Ethnologen Franz Boas in Berlin zurückzuführen ist (beispielhaft seien hier die Abhandlungen von RÖSCH 2010; GOMBRICH und WARBURG 2012; und BREDEKAMP 2021 genannt). Eine aktuelle Betrachtung auf Warburg und die Pueblo bietet der Ausstellungskatalog (CHÁVEZ und FLECKNER 2022) zur Ausstellung „Blitzsymbol & Schlangenritual. Aby Warburg und die Pueblo Kunst“, die von März 2022 bis Januar 2023 im Museum am Rothenbaum Kulturen und Künste der Welt (MARKK) in Hamburg lief; mit Beiträgen u.a von Bruce Bernstein.

punkt steht eine interkulturelle und interdisziplinäre Perspektive auf Bildwissenschaften, da Bilderfragen Bestandteil aller Disziplinen sind, „die Bilder gehören allen und keinem allein“ (BELTING 2011: 13). Der Kunsthistoriker Hans Belting hat diesen Ansatz seit Beginn des 21. Jahrhunderts maßgeblich geprägt und vor allem auf einem theoretischen Level sublimiert. Für Belting sind Bilder nur in ihrem sozialen Gebrauch „manifestiert in den symbolischen Handlungen“ (BELTING 2011: 11) verstehbar, was er anhand religiöser Ikonenbilder nachgezeichnet hat. Demnach sind Entstehungskontexte und Wirkungserzählungen unabdingbarer Bestandteil von Bildern, die es gilt aufzuspüren, um Bilder zu verstehen – Bildentstehung und -erzeugung finden gleichsam im sozialen Raum statt (BELTING 2019: 12; BELTING 2011: 14). Bilder sind in diesem Verständnis ein anthropologischer Begriff²⁷, nicht zuletzt da Bilder mehr als physische Wahrnehmungsprodukte sind und mentale/imaginäre Vorstellungen einbeziehen: „der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen“ (BELTING 2019: 11). In dieser Perspektive beinhalten die Bildwissenschaften medientheoretische Aspekte, in denen Bilder nur im Zusammenspiel mit Körper und Medium zu verstehen sind. Sie sind an der Erfahrung von Bildern beteiligt. Körper sind in dieser Lesart ein Ort der Bilder, die sie umgeben, mit denen sie interagieren, mit denen sie in einer Wechselwirkung stehen und von zeitlichen und gesellschaftlichen Umständen beeinflusst bzw. determiniert sind, wobei Körper als auch Bilder dynamisch sind und stetigem Wandel unterliegen (siehe BELTING 2007: 49 f.). Belting bemängelt die Distanz vieler Medientheorien zum Körper und konstatiert eine gewisse Körperferne, die er vor allem bei Marshall McLuhan und der Reduktion der Medien(techniken) als Extension (Prothese) des Körpers sieht. Belting hält diesen Dualismus-Diskurs nicht für zielführend, geht es doch „darum, dass unsere Körper mit Medien kooperieren, um Bilder zu produzieren“

²⁷ Belting fasst unter Anthropologie alle Human- und Kulturwissenschaften zusammen und denkt diese als interdisziplinäres Verständnis des Bildes: „Wenn sie [die Anthropologie, Anm. d. Verf.] die Medien und Symbole untersucht, welche die Kultur bei der Sinnproduktion einsetzt, dann ist auch das Bild für sie einschlägiges Thema“ (BELTING 2019: 23). Strehle (2011: 510, Fußnote 2) ordnet Beltings Begriffsverständnis von Anthropologie der Kulturanthropologie (von der Ethnologie her kommend), der amerikanischen *cultural anthropology*, sowie der historischen Anthropologie zu (vgl. auch hierzu die Ausführungen von BELTING 2019: 241, Fußnote 32).

(BELTING 2007: 50). Vorstellungen und Wahrnehmungen entstehen aus einer Symbiose von mentalen und medialen Bildern, wodurch die Welt in Bildern *in corpore* symbolisiert ist. Die dialektische Triade aus Medium, Bild und Körper entsteht durch einen kontinuierlichen Wechsel und Bezug von inneren, äußeren, körpereigenen und körperfremden Bildern:

„Die inneren Bilder werden in äußere Bilder materialisiert, die ‚entäußerten‘ Bilder werden sodann erneut als Wahrnehmungsbilder rezipiert und ins Innere des Körpers zurückgeholt, wo sie wiederum zur Produktion neuer innerer Bilder anregen“ (STREHLE 2011: 510).

Belting entsprechend, ist in diesem Zusammenhang in Medien ein „doppelter Körperbezug“ (BELTING 2019: 19) genuin angelegt. Ausgehend von dieser Perspektive

„[...] gewährleisten Medien also, dass Bilder sich verkörpern können, sich damit überhaupt erst als Bilder wahrnehmen lassen und durch die Affizierung des menschlichen Wahrnehmungskörpers zu neuen Bildern umgeformt werden, die sich wiederum qua Medien erneut verkörpern können“ (HENSEL 2014: 405).

Die triadsiche Betrachtung wird durch eine vierte Dimension ergänzt – die, des menschlichen Blicks. Belting folgend entstehen Bilder „ohnehin nur im Blick“ (BELTING 2007: 49), da erst ein Zusammenspiel von Körper und Blick zum Bild führt. Blick und Bild sind dabei nicht im einem klassischen Verständnis getrennt als Blick auf ein Bild zu fassen, sondern vielmehr als „im Blick entstehen“ (BELTING 2007: 49). Durch die Interaktion, bzw. den Blickwechsel, hier im Sinne eines „blickenden Körpers und dem erblicktem Bildkörper“ (STREHLE 2011: 510), entstehen Bilder. Wobei der Körper als Ort für die empfangenen und projizierten Bilder und die Bilder als aktive Akteure, die zum Betrachten auffordern, verstanden werden (BELTING 2007: 53 f.). Die Verbindungen von Blick und Bild, bzw. die Relation Bild-Betrachtende haben etwas „Ereignishaftes, das beide Seiten des Prozesses bedarf“ (MERSCH 2022: 48).

Das Wesen der Bilder ist auch in der Konstellation und dem Verständnis Beltings kulturell determiniert, wobei dies dynamischen Veränderungen unterliegt. Der Körper, damit verbundene Praktiken und Körperbilder unterliegen einem kulturellen Wandel, genauso

Blicke und Media – Bilder sind also immer eine Vermittlung zwischen „Mensch und Welt, Blick und Ding“ (STREHLE 2011: 511) und Menschen werden selbst in den Bildern verhandelt: „Die Bilder enthalten einen Moment der Erzählung, auch wenn sie keine Erzählungen sind“ (BELTING 2011: 20). In dieser Perspektive stellen Bilder nicht nur eine Vermittlung dar, sondern geben über den Menschen, Entstehungskontexte und gesellschaftliche Wirkungen Aufschluss. Denn „sowohl die Wahrnehmung als auch die Repräsentation [sind] dabei soziale Akte“ (BELTING 2019: 8).

„Die Begegnung mit anderen Kulturen zog rasch das eigene Bildverständnis, als eine Frage der kollektiven Identität, in Mitleidenschaft. Immer noch handelt es sich bei den Bildern „der anderen“ um Bilder anderer Art, die man aus dem eigenen Diskurs über das Bild ausschließt und allenfalls als Vorstufe einer langen „Entwicklung“ anerkennt“ (BELTING 2019: 53)

Samuel Strehle (2011: 507) stellt zusammenfassend fest, dass die Entwicklungen der Bildwissenschaften auch jenseits des Fachdiskurses anschlussfähig an Strömungen der Kultur- und Sozialwissenschaften sind und sich hinter den Begriffen *pictorial turn*, *iconic turn* oder *visual turn* verbergen. Insbesondere die Entwicklungen im Bereich der *Visual Cultures* und der *Visual Studies* widmen sich Bildern und visuellen Phänomenen aus einer gesellschaftswissenschaftlichen Perspektive, die fächerübergreifend stattfindet und heterogen erscheint.

Das Forschungsfeld der visuellen Geographien ist noch vergleichsweise jung, hat aber in der vergangenen Dekade eine große Breite und Beschäftigung erfahren. Antje Schlottmann und Judith Miggelbrink (2021: 223; 2015) stellen dabei fest, dass dieses Feld eine Vielzahl an theoretischen Zugängen, Themen und damit verbundenen Problematiken kennzeichnet, wobei sie der Ansicht sind, eine Akzentuierung auf Praktiken und Performanzen zu erkennen. Harriet Hawkins (2011) stellt indessen drei große Hauptthemen im wissenschaftlichen Diskurs zum Verhältnis Geographie und Kunst im Allgemeinen heraus: Die Rolle von Landschaften; die Bedeutung von Kunstpraktiken auf das geographische Nachdenken über Raum und Ort; sowie Geografien öffentlicher Kunst, deren neue partizipatorische Kunstpraktiken dazu anregen, über das gesellschaftliche Potential im Sinne so-

zialen Engagements von und durch Kunst nachzudenken (HAWKINS 2011: 465). Sie unterscheidet neben der thematischen Ausrichtung auch zwei Fassons im Geographie-Kunst-Gefüge, die sie mit „*dialogues*’ and *doings*“ (HAWKINS 2011: 465, Hervorhebungen im Original) beschreibt, wobei *dialogues* die wissenschaftliche Untersuchung, Analyse und Interpretation oder methodische Untersuchungen beispielsweise von Kunstwerken, Landschaften und Kunst im urbanem Raum meint. Wohingegen *doings* den wissenschaftlichen Fokus hinzu kollaborativen Arbeiten von Geograph:innen, Künstler:innen, Kurator:innen verschiebt, sog. *creative geographies*. Durch eine Zusammenarbeit werden hier zum Beispiel neue Werke geschaffen, Forschungen gemeinsam durchgeführt, Ausstellungen entwickelt oder kreative Techniken angewandt (HAWKINS 2011: 465).²⁸ In der Auseinandersetzung mit neuen Formen künstlerischer Praktiken²⁹ ergänzt Hawkins an die bereits angeführten Hauptthemen und Formen drei Analysemöglichkeiten im Geographie-Kunst-Diskurs aus einer poststrukturalistischen Perspektive – eine orts-relationale Variable, die sich den örtlichen Veränderungen der Produktion und des Konsums von Kunst widmet; eine

²⁸ Bei Harriet Hawkins (2019; 2013; 2011) finden sich ausführliche Anthologien zu den verschiedenen Formen des Geographie-Kunst-Verhältnisses. In Anlehnung daran, sei hier eine verkürzte Auswahl angeführt. Im Bereich der *Dialogues* finden sich Veröffentlichungen zu Landschaften bei Cosgrove und Daniels (1988) und Merriman und Webster (2009), zu Methoden und Praktiken im urbanen Raum bei Butler (2006), zu visuellen Methoden und Methodologien bei Mike Crang (2003a; 2003b; 2010) und zum Ort Kunstatelier bei Stephen Daniels (2011). Im Bereich der *Doings* finden sich Veröffentlichungen zu kollaborativen Arbeiten und öffentlichem Engagement bei Tolia-Kelly (2012), zur Kollaboration und kritischen Reflexion zwischen Künstlerin und Geographin bei Annie Lovejoy und Harriet Hawkins (2009), zu Performances bei Amanda Rogers (2018) und Geraldine Pratt et. al. (2017) und zu Kunstbegegnungen im öffentlichen Raum im Sammelband von Martin Zebracki und Joni M. Palmer (2018).

²⁹ Harriet Hawkins bezieht sich in der Definition neuer Kunstpraktiken und -formen auf die Werke der Kunsthistorikerin Rosalind Krauss (1979; 2009; 2010), die sich auf theoretischer Ebene mit dem Bereich auseinander setzt. Zu den neuen Praktiken und Formen seit den 1980er Jahre zählt Sie insbesondere die künstlerische Auseinandersetzung zum einem mit neuen Materialitäten und Praktiken jenseits der klassischen Gattungen Bildhauerei, Malerei und Architektur, sowie dem Einbezug des Industriellen und des Alltäglichen. Zum anderen die Entwicklungen der Performance-Kunst, die sich der Materialisierung entzieht und ohne diese auskommt. Krauss’ Ansatz beruht auf der Verständnisfrage der Veränderungen der Kunstwelt sowie deren Rekonstruktion, um kritische Diskurse zu entwickeln (HAWKINS 2013: 55). Sind Krauss’ Ansätze einem strukturalistischen Denken zuzuordnen, versucht Hawkins, die Überlegungen in einem poststrukturalistischen Diskurs zu überführen.

sensorische/sinnliche Variable, die Körper und Erfahrungen in die künstlerische Auseinandersetzung einbezieht; eine ontologische Variable, die das Machen, die Praktiken und Materialität im Blick hat (HAWKINS 2013: 55 ff.). Danny McNally (2018) hat aktuelle Kontexte (und Vertreter) geographischer Forschung herausgearbeitet, die sich der Kunst annähern und sich mit verschiedenen Kunstformen auseinandersetzen und entsprechend thematisch geclustert. Die Cluster umfassen bestimmte Werke; künstlerische Fertigkeiten, ihre Techniken und Methoden; Begegnungen mit Kunst; Orte der Kunstproduktion, Produktionsprozesse selbst und das transformative Potential, sowie die urbanen Interventionspraxen kollaborativer Kunst (McNALLY 2018: 340). Der kurze Überblick zeigt, dass das geographische Interesse an Kunst und kreativen Ansätzen pluralistische Zugänge und Studien ausweist. Aufgrund dieser gegenwärtigen fachlichen Entwicklungen bedarf die vorliegenden Arbeit eines kritischen Rahmens³⁰ und einer thematischen Fokussierung des Geographie-Kunst-Gefüges.

In der Beschäftigung mit Kunst, Geographie und den *geographies of encounter* ist in der jüngeren Forschung das Cluster „experiences of art encounters“ (McNALLY 2018: 340)³¹ hervorzuheben. Die Forschungsrichtung *geographies of encounter*, ausführlich in Kapitel 2.3 besprochen, haben primär zwischenmenschliche Begegnungen betrachtet. Dabei bemerkt McNally (2019: 200), dass sich das Konzept der *menanigful encounter* in Verbindung mit der Idee der *entchantments* eignet (siehe hierzu Kap. 2.3.2 und Kap. 2.3.3), Interaktionen und Begegnungen mit Objekten und Kunstformen zu untersuchen. So beschäftigen sich Harriet Hawkins und Elizabeth Straughan (2015) in dem von Ihnen herausgegebenen Sammelband mit *aesthetic encounters*, die sie in zwei Dimensionen denken. Zum einen impliziert die Beschäftigung mit ästhetischen Begegnungen über die ästhetische Dimensi-

³⁰ Für einen kritischen Rahmen eines kreativen Turns innerhalb der Disziplin Geographie gibt Harriet Hawkins (2019) einen guten Überblick.

³¹ Siehe hierzu Danny McNally (2018: 356), Fußnote 5: Arbeiten zu Kunst und den *geographies of encounter*, die konnektive Eigenschaften und deren Grenzen betrachten, finden sich ebenfalls bei Danny McNally (McNALLY 2019; McNALLY 2015). Weitere Publikationen zum Erleben von *art encounters* finden sich bei Harriet Hawkins (2010), Saskia Warren (2013) und Andrew Lapworth (2015).

on jeglicher Begegnungen nachzudenken; zum Anderen über die Begegnungen mit ästhetischen Formen, Praktiken, Objekten (HAWKINS und STRAUGHAN 2015: 105). Es lohnt sich, sie an dieser Stelle ausführlich zu zitieren:

„Aesthetic encounters are understood here as those encounters with objects, practices and events that are both thought and felt, they are based in relations to the world and to other humans and non-humans that are shaped by both sensing and cognitive forms of knowing [...] a rather different geography of aesthetic encounters, on that is primarily concerned with aesthetic experience as a process that is played out between subject and object” (HAWKINS und STRAUGHAN 2015: 105).

Auch in der Soziologie gibt es seit einigen Jahren Strömungen, die sich mit Kunst jenseits klassischer soziologischer Kunstanalysen (= Kunst als visuelles Zeugnis von Gesellschaft) auseinandersetzen. Ein pragmatischer³² soziologischer Ansatz zur Kunst beruht analytisch auf einem „describing the close intertwining of situated human actions and objects in order to understand the whole set of frames (including symbolic frames such as representations and values) which constrain actual relationships to art“ (HEINICH 2012: 696).

In diesem Kontext stellt Nathalie Heinich (2012: 699 f.) fest, dass die Rolle von kulturellen Vermittlern für den Bereich der Gegenwartskunst immens wichtig ist. Das hat zum einen mit dem Genre Gegenwartskunst zu tun, mit der eine Komplexität sowie Überschreitungen eines gemeinhin klassischen Kunstverständnis' einhergehen und sich Kunstwerk und Publikum aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten scheinbar entfernen. Zum anderen hat es mit der Organisationsweise der Kunstwelt zu tun, die sich jenseits der eta-

³² Gemäß Nathalie Heinich (2012: 695) bezieht sich in der französischen Soziologie die Strömung der pragmatistischen Soziologie sowohl auf Ansätze der amerikanischen pragmatischen Philosophie, als auch auf pragmatische linguistische Ansätze. Im Kern steht eine genaue empirische Analyse, die auf Beobachtungen von Handlungen in ihrem tatsächlichen Kontext beruhen und eine wichtige Weiterentwicklung kulturtheoretischer Ansätze darstellt. Ausgewählte Vertreter, einflussreiche Autoren und wirkungsreiche Wegbereiter der pragmatischen Soziologie sind etwa der kürzlich verstorbene Bruno Latour (LATOUR 2002), Luc Boltanski und Laurent Thévenot (BOLTANSKI und THÉVENOT 2006), Antoine Hennion (HENNION 2020) sowie Nathalie Heinich (HEINICH 2004), die den Ansatz der pragmatischen Soziologie der Kunst systematisiert hat (DANKO 2017).

blierten Institutionen und Kuratorentätigkeiten weiter entwickelt hat und fortwährend durch neue Akteure, Formate und Orte vielschichtiger wird. Hier sind kulturelle Vermittler gefragt, um mit Hilfe vielgestaltiger Vermittlungsprozesse, Kunstwerke publikumswirksam werden zu lassen. Die Vermittlungsprozesse umfassen dabei Tätigkeiten wie Veröffentlichungen, Verbreitung, Organisation, Produktion, Erläuterungen, aber auch die Bereitstellung materieller und geistiger, sowie symbolischer Rahmen (Repräsentationen und Werte), die in den Sozialwissenschaften bisher wenig erforscht wurden, obwohl sie methodisch geeignet sind (HEINICH 2012: 700 f.). Jedoch ist die Nachfrage von kulturellen Vermittlern nicht auf die Gegenwartskunst beschränkt, betrachtet man die Beschäftigung der Kunstwissenschaft mit Kulturvermittlung³³, wobei darunter im weitesten Sinn Kunstvermittlung verstanden wird. Dabei handelt es sich in den Kunstwissenschaften im Wesentlichen um eine pädagogische Praxis und Didaktik kultureller Bildung, in der es um die Information und den Austausch über die Künste geht. Dazu gehören verschiedene Angebote kultureller Institutionen (z.B. Führungen, Workshops, Werkeinführungen in Theater- und Konzerthäusern), aber auch pädagogische Projekte in Schule und Unterricht durch Künstler:innen, sowie außerschulische Veranstaltungen und Wissensvermittlungen (bspw. Science Center) (INSTITUTE FOR ART EDUCATION DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE (ZHdK) 2013: 15). Das weitläufige Feld umspannt alle Bereiche der Künste und die damit verbundenen Aufgaben, zu denen auch Promotion, Marketing, Vertrieb und Gestaltung gehören. Kulturvermittlung erfüllt je nach Aufgabe verschiedene Funktionen. Hierzu zählt Carmen Mörsch die affirmative Funktion (Institutionen vermitteln Inhalte an ein möglichst breites Publikum), die reproduktive Funktion (Kinder- und Jugendarbeit als ‚Publikum von morgen‘),

³³ In den Kunstwissenschaften gibt eine Vielzahl an Publikationen, die sich mit der Kunst- und Kulturvermittlung auseinander setzen. Die Konzepte sind heterogen und werden innerhalb der Kunstwissenschaften unterschiedlich rezipiert und in jüngeren Publikationen kritisch diskutiert. Grundlegende Einführungen finden sich bei Carmen Mörsch (2019; 2014; 2009), Maren Ziese (2014) und Martina Leeker (2018). Die Herausforderungen der Kunstvermittlung, gerade auf empirischer Ebene, werden im Sammelband *Kunst und Öffentlichkeit* (DANKO et al. 2015) in Sektion 3 ‚Kunstrezeption zwischen Vermittlung und Distinktion‘ dargestellt. Der Beitrag von Katrin Hohmaier (2015) zeigt anhand einer empirischen Studie die Grenzen und auch Schwierigkeiten von pädagogischer (unkritischer) Kunstvermittlung auf.

die kritisch-dekonstruktive Funktion (kritische Auseinandersetzung institutioneller Selbstverständlichkeiten und Lernbereitschaft) und die transformative Funktion (Wirkungen und Aktionen über das kritische Hinterfragen hinaus, Gesellschaft und Institutionen zu verändern) (MÖRSCH 2014: 112; ZIESE 2014: 383 f.; für eine ausführliche Darstellungen der unterschiedlichen Funktionen vgl. MÖRSCH 2009). Die Funktionen überschneiden sich im praktischen Arbeiten häufig, wobei die kritisch-dekonstruktiven und die transformativen Ansätze seltener angewandt werden. Diesen Annahmen und Funktionen folgend kann Kunstvermittlung dazu beitragen im Sinne einer kulturellen Bildung gesellschaftlich zu vermitteln und kritisch soziokulturellen Themen zu diskutieren und einer Öffentlichkeit, die über ein lokales Wirken hinausgeht, erreichen. Visuelle Medien und somit auch bildende Kunst und Bilder, um wieder auf den Brokerage-Kontext zurückzukommen, kann eine neue Dimension an Kommunikationsstrategien und Zielgruppen eröffnen, wie Bräuchler (BRÄUCHLER 2021; BRÄUCHLER 2019) am Beispiel des kreativen Protests in Indonesien (Bali und Aru-Inseln) dokumentiert hat. Vor allem können über Media (hier spielen Reichweite und scale eine entscheidende Rolle) verschiedene Orte und Räume miteinander verbunden werden. Im Anschluss an Hans Belting ist dabei zu bedenken, dass in der Kunst die kulturelle Bedeutung erst sichtbar wird, wenn „man in ihr eine Bildfrage³⁴ sieht“ (BELTING 2008: 23).

Im Kontext kultureller Vermittlung, so die Annahme, haben Kunst im Allgemeinen und Bilder im Speziellen als Medium das Potential Zugang zur Welt zu sein und das öffentliche Bewusstsein (sinnlich) zu erreichen und aufzubrechen. Begreift man Bilder aus einer bildwissenschaftlichen Perspektive als Vermittlung zwischen Menschen und (Um-)Welt (in

³⁴ In diesem Zusammenhang sei auf die Frage der Perspektive in den Kunst- und Bildwissenschaften verwiesen, die im Mittelpunkt der westlichen Bilderfindung steht (BELTING 2008: 23). Der Aspekt der Perspektive ist nicht ausschließlich eine Thematik der Kunst und Kunstwissenschaften, allerdings hat die europäische/westliche Kunst und Wissenschaft die Perspektive seit der Renaissance in Bildern zu ihrem Thema. Sie wird vereinnahmt und sie zu ihrem Alleinstellungsmerkmal gemacht, und dadurch unterscheidet sie sich von anderen künstlerischen Darstellungsformen (vgl. BELTING 2008: 9 ff. und 23 f.). Einführungen und Auseinandersetzungen zur Thematik der Perspektive (eine Auswahl in Anlehnung an BELTING 2008: 291) finden sich bei Samuel Edgerton et al. (2002), Erwin Panofsky (1998: 664–757) und John White (1972).

Verbindung mit Blick und Ding), die in stetiger Interaktion stehen, schließt sich daran die Frage an, wie dies gelingen kann und vor allem was Bilder und Kunst zu einer gesellschaftlichen Transformation beitragen können, insbesondere, wenn es sich um Gruppen kultureller Diversität handelt. Ferner stellt sich die Frage, welche Kriterien Kunstvermittlung bzw. Brokerage am Beispiel von Kunst erfüllen muss, dass Cultural Brokerage eine transformative Funktion entwickeln kann. So kann etwa eine Beschäftigung mit interkultureller Ästhetik ein Instrument sein, Räume kultureller Interaktion zu analysieren (ROGERS 2018: 551).

2.5 (Inter)kultureller Prozess des Brokerage

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Konzept Kultur ist auf der einen Seite dynamisch und spätestens mit dem Cultural Turn breit gefächert und in vielen Disziplinen verankert. Auf der anderen Seite ist es ein problematisches und kontrovers diskutiertes Konzept, das vielschichtige, bis weilen unübersichtliche Strömungen aufweist und zum Teil von widersprüchlichen Annahmen gekennzeichnet ist.³⁵ Die Beschäftigung mit dem Phänomen Kultur ist nach wie vor ausgesprochen faszinierend und gerade vor dem Hintergrund heterogener Gesellschaften und Begegnungen von Relevanz, auch wenn es sich um ein „notoriously slippery concept, difficult to pin down and define“ (McDOWELL 1994: 148) handelt. In den Geistes- und Sozialwissenschaften ist die Definition und der Umgang mit dem Phänomen Kultur, je nach ontologischem Verständnis und epistemologischen

³⁵ Einen systematischen und umfangreichen theoretischen Überblick zur interdisziplinären, wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kultur bietet der Sammelband von Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (2011). Ferner gibt das dreiteilige Handbuch der Kulturwissenschaften, herausgegeben von Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch, Jö Rüsen und Jürgen Straub, umfangreiche Einblicke in kulturwissenschaftliche Grundlagen und Schlüsselbegriffe (JAEGER und LIEBSCH 2004), Paradigmen und Disziplinen (JAEGER und STRAUB 2004) sowie Themen und Tendenzen (JAEGER und RÜSEN 2004). Orientierung zu zentralen Kulturtheoretikern bietet das zweiteilige Werk Culture Club (HOFMANN et al. 2018) und Culture Club II (HOFMANN et al. 2012), herausgegeben von Martin Ludwig Hofmann, Tobias E. Korta und Sibylle Niekisch.

Ansatz, sowie fachspezifischen Ausprägungen, von einem dynamischen Wandel gekennzeichnet. Andreas Reckwitz (2012) stellt diese Transformation innerhalb der Sozialwissenschaften anhand einer Typisierung, die vier grundlegende Kulturdefinitionen (und -strömungen) umfasst, vor.³⁶ Der „bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff“ grenzt sich von den anderen drei Begriffen (Kultur als normative Lebensform, Kultur als totalitäre Lebensweise, Kultur als gesellschaftliches Teilsystem) ab und bezieht die zentralen Elemente „Werte, Bedeutungen und Sinnsysteme sowie soziale und mentale Komponenten der Gesellschaft“ (ESCHER 2018: 87) in einen aktuellen kulturtheoretischen Diskurs mit ein. Das heißt symbolische Ordnungen als Grundlage von Wirklichkeit zu verstehen, die alle sozialen Handlungen und Praktiken darstellen. Vor diesem Hintergrund entstehen, verändern und reproduzieren sich kulturelle Verhaltenskomplexe (RECKWITZ 2008: 25). Für die vorliegende Arbeit stellt diese Annahme das zentrale sozialkonstruktivistische Verständnis von Kultur dar – kurzum, „unsere Beziehung zur Welt ist symbolisch vermittelt“ (BOECKLER 2005: 38) und „Akteure verfügen über geteilte Wissensordnungen, die handlungsleitend wirken“ (ESCHER und KARNER 2017: 32). Kultur wird als kulturwissenschaftliches Forschungsprogramm begriffen, dass eben nicht nur einzelne Aspekte von Gesellschaft betrachtet oder eine Subdisziplin darstellt, sondern diese als sozialwissenschaftliche Perspektive begreift, „eine »Totalperspektive Kultur«“ (RECKWITZ 2008: 16, Hervorhebungen im Original, vgl. hierzu auch die Ausführungen 15 ff. und RECKWITZ 2004: 1 ff.). Dabei sind unterschiedliche fachspezifische Argumente und Gegenstände weiterhin mitzudenken, werden aber als „kulturelle Phänomene rekonstruiert“ (RECKWITZ 2008: 16). Daraus resultiert eine Kontingenzperspektive der Kultur, die, unter Berücksichtigung historischer, kontextueller und räumlicher Gegebenheiten, versucht symbolische Ordnung, Codes und Sinnsysteme darzulegen. Diese drücken sich in jeglichen menschlichen Handlungsformen³⁷ aus und ermöglichen diese (RECKWITZ 2008: 17; RECKWITZ 2004: 2). In der geographischen Betrachtung

³⁶ Durch eine historisch-systematische Analyse hat Andreas Reckwitz (2012) vier Kulturbegriffe herausgearbeitet: Den normativen Kulturbegriff, den totalitätsorientierten Kulturbegriff, den differenzierungstheoretischen Kulturbegriff und den bedeutungs- und wissensorientierten Kulturbegriff.

von Kultur steht der Aspekt des Räumlichen im Fokus und unterscheidet sich so auch von anderen Sozial- und Kulturwissenschaften: „Kultur benötigt einen Ort, damit sich Räume der Kultur über die soziale Praxis entfalten können“ (ESCHER et al. 2007: 40). Escher et al. (2007: 39) folgend, entstehen Räume im Sinne „diskursiver und gesellschaftlicher Produkte“ Orts-relational sind aber nicht unbedingt konkret lokalisierbar – entsprechend können sich Räume zum Beispiel auch gedanklich aufspannen. Raumkonstruktionen, die durch und über Praktiken, Kommunikation, Diskurse, mediale Darstellungen entstehen, gestaltet und erlebt werden, sind somit auch Ausdruck des Kulturellen: „[...] culture refers to a matrix of socially constructed practices and ideas that mediate between location and social processes“ (AGNEW 1993: 251). Neuere kulturgeographische Forschungen und Arbeiten sind facettenreich und gewissermaßen offen, da sich im Anschluss an den Cultural Turn eine Vielzahl an konzeptioneller Entwicklungen angeschlossen hat.³⁷ Demnach plädieren Christian Berndt und Robert Pütz (2015b) dafür, in der deutschsprachigen Geographie, von „kulturellen Geographien“ zu sprechen, um den unterschiedlichen, heterogenen Strömungen und Entwicklungen gerecht zu werden und diese abbilden zu können (BERNDT und PÜTZ 2015b: 10). Zusammenfassend stellen sie fest, dass kulturelle Geographien pluralistisch sind und bewusst auf eine begriffliche Definition von Kultur zugunsten der Prokla-

³⁷ Das bedeutungs- und wissensorientierte Kulturverständnis ist nicht losgelöst von Sozialtheorien und philosophischen Strömungen, sondern wird in bestehende disziplin-theoretische Grundannahmen und Forschungspraktiken integriert und weitergeführt. Reckwitz nennt hier vier prominente Diskurse auf deren Annahmen moderne Kulturtheorien basieren: Phänomenologie und Hermeneutik, Strukturalismus und Semiotik, Pragmatismus und Sprachspielphilosophie. Die Auffassung der Kontingenz jeglicher menschlicher Handlungsformen wird daher je nach theoretischem Ansatz unterschiedlich verstanden (vgl. hierzu die Ausführungen von RECKWITZ 2008: 26 ff., 38 ff. und RECKWITZ 2004: 14 ff.).

³⁸ Übersichtswerke und Sammelbände zur Kulturgeographie, zu kulturellen Geographien und bestimmten Regionen z.B. die USA, finden sich zahlreich. Exemplarisch für den deutschsprachigen Raum seien Gebhardt et al. (2003), Lossau et al. (2013), Berndt und Pütz (2015a), Gamerith und Gerhard (2017) genannt. Eine umfassende Anthologie mit Standardwerken zur Humangeographie aus dem angloamerikanischen Raum, indem auch kulturgeographische Positionen aufgeführt sind, bieten Agnew et. al (1996); ein Kompendium spezifisch zur Kulturgeographie finden sich jeweils bei Crang (2004) und Anderson (2021); zentrale Themen, theoretische und methodische Zugänge weist das Sammelband von Ogborn et al. (2014) auf.

mation eines Forschungsstils – vergleichbar mit Reckwitz' Idee eines kulturellen Forschungsprogramms - verzicht wird:

„[...] er [der Forschungsstil] ist konsequent nicht-essenzialistisch und erkenntnistheoretisch "nicht-fundamentalistisch" (=anti-foundational); er liest die Welt konstruktivistisch und relational und erteilt somit der Annahme sozialer Praxis vorgängiger Letztelemente wie Individuen, Staaten, Märkte, Kulturen, Handlungen oder Strukturen eine Absage; er gibt "chaotischen" Alltagsrealitäten gegenüber aseptisch gereinigten Abstraktionen und Prognosen den Vorzug und lässt das Nebeneinander konkurrierender Erklärungen ausdrücklich zu“ (BERNDT und PÜTZ 2015b: 18, Hervorhebungen im Original).

In den wissenschaftlichen Diskurs zu Kultur ist - im deutschsprachigen Raum seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts - auch die theoretische Auseinandersetzung mit Kulturbegegnungen eingebettet (ESCHER 2018: 87). Diese umfasst primär die Konzepte bzw. Kategorien Multikulturalität, Transkulturalität, kulturelle Hybridität und Interkulturalität; Konzepte, die sich als Kategorien auch auf bestimmte Modelle bzw. Vorstellungen von Kultur beziehen. Multikulturalität als Pluralität und Homogenisierung von Kulturen im Sinne eines räumlichen Nebeneinanders; Transkulturalität als grenzenlose Hybridisierung von Kultur; kulturelle Hybridität, eng verknüpft mit den Vorstellungen von Transkulturalität, als ‚Kreolisierung‘ von Identitäten; und Interkulturalität, im klassischen Verständnis als Verständigungsprozess verschiedener Kulturen (im Sinne der Differenzierung zwischen Eigenem und Fremden) - Konzepte die sich einerseits voneinander abgrenzen, sich andererseits aber durch eine bewusste Abgrenzung zueinander entwickelt haben.³⁹

Das Konzept Interkulturalität ist in einem aktuellen Verständnis an den bedeutungs- und wissensorientierten Kulturbegriff anschlussfähig, basiert es auf einer offenen und vor allem dynamischen Auffassung von Kultur, die Sinn – und Orientierungssysteme ermöglichen (ESCHER 2018: 89; YOUSEFI 2014: 16). Dabei wird verzichtet, Interkulturalität begrifflich zu

³⁹ Wie Elisabeth Sommerlad (2022: 63) prägnant formuliert existiert zu den aufgezählten Modellen von Kulturbegegnungen eine Vielzahl an Literatur. Ausgewählte Überblicke bieten Bolten (2007), Yousefi und Braun-Yousefi (2011), Escher und Karner (2017), Escher und Sommerlad (2018) und Barmeyer (2012; BARMAYER et al. 2011).

fixieren, sondern ein prozessuales Verständnis vorgeschlagen, das in das Konzept von Cultural Brokerage eingebettet ist. Der Begriff und die theoretische Bedeutung von Interkulturalität haben sich seit den 1990er Jahren deutlich gewandelt und differenziert, was auch Folge des Cultural Turns und der Dynamik des theoretischen Verständnis' von Kultur ist. Das Konzept der Interkulturalität ist im akademischen Diskurs nicht einheitlich definiert und erscheint sowohl heterogen als auch kontextabhängig, wie Elisabeth Sommerlad (2022: 64; vgl. hierzu auch MOOSMÜLLER und MÖLLER-KIERO 2014; YOUSEFI und BRAUN-YOUSEFI 2011) beleuchtet. Interkulturalität ist nicht nur als theoretisches Konzept zu begreifen, sondern auch eine gelebte Praxis⁴⁰, die prozesshaft zu betrachten ist und dialogisches und gestalterisches Potential in sich trägt (ESCHER 2018: 89; ESCHER et al. 2007: 40; ESCHER und KARNER 2017: 85; ESCHER und SOMMERLAD 2018: 150). Heike Spickermann beschreibt den prozessualen Charakter einer Interkulturalitäts-Idee in Referenz auf das Zentrum für Interkulturelle Studien Mainz (ZIS), als „Prozesse des Austauschs, der Begegnung und der Konfrontation direkt zwischen Menschen (und indirekt vermittelt durch Medien) mit jeweils unterschiedlichen Bezügen zu partikularen Kulturen“ (SPICKERMANN 2018: 11). Ein prozessuales Verständnis der Interkulturalität hat dabei Prozesse, Vorstellungen und Auffassungen zwischen verschiedenen Wissensordnungen und Sinnsystemen im Fokus, welche sich „interpersonell, interkollektiv, international, [...] medial“ ereignen und sowohl verhandelt als auch ausgehandelt werden (SPICKERMANN 2018: 12). Diese Differenzierungen finden auf verschiedenen Ebene statt (zeitlich, räumlich, an verschiedenen Polen) und eint die Grundbedeutung *inter* im Sinne von „Zwischen; Wechselseitigkeit/Gegenseitigkeit; Vermittlung; Zusammenarbeit; Gemeinsamkeit“ (ELBERFELD 2012: 40) und damit in Verbindung stehenden wechselseitigen Prozessen. Das eher prozessual gelesene etymologische Verständnis

⁴⁰ Das Verständnis von gelebter Praxis bezieht sich auf Aushandlungsprozesse in der kulturellen Begegnung, die Bestandteil empirischer Studien sind. Damit grenzt sich dieses ‚Praxisverständnis‘ von Handbüchern und Sammelbänden zu interkultureller Kommunikation ab, in denen praktische Herangehensweisen und Verhaltensmuster zur Orientierung (beruflich und privat) in einer globalisierten Welt angeboten werden. Diese Ansätze basieren überwiegend auf der Vorstellung eines geschlossenen Konzepts von Kultur, wie z.B. die Bindung an Nation. Dies ist mit ein Grund, warum Interkulturalitätskonzepte in der Vergangenheit kritisiert wurden (SOMMERLAD 2022: 65).

grenzt sich zudem von eher statisch orientierten Ansätzen des Zwischen, wie bspw. dem ‚Dritte Raum‘ von Homi Bhabha ab (SPICKERMANN 2018: 12). Vermittlung bzw. Brokerage bildet mithin einen interkulturellen Prozess ab – mehr noch: Vermittlung beinhaltet in dieser Lesart eine interkulturelle Dimension. Denn kulturelle Vermittlung als Aushandlung und Verhandlungsprozess in mindestens zwei Richtungen und zwischen kulturellen Wirklichkeiten dient wie Interkulturalität im Verständnis von Barmeyer (2012: 81) als „Prozess des Austausches, der Verständigung, der Interpretation, der Konstruktion [...] der relevant wird, wenn Kulturen auf der Ebene von Gruppen, Individuen und Symbolen in Kontakt miteinander kommen“, die differente Werte, Bedeutungen, Wissens- und Sinnsysteme aufweisen. (Inter-)Kulturelle Vermittlungsprozesse wirken über ein ‚Dazwischen‘, etwa über „zwischenmenschliche Interaktionsprozesse“ (SOMMERLAD 2022: 66), die aber situativ in verschiedene Richtungen wirken. Im Unterschied zu Interkulturalität entsteht bei der Vermittlung nicht unbedingt etwas Neues, ein greifbares Dazwischen, sondern es besteht situativ, so die Annahme, eine kulturelle mediatorische Ebene, die sich über Akteure, Orte⁴¹ und Räume⁴² sowie Media aufspannt und interkulturell (im kulturellem Kontakt) wirksam werden kann – daraus resultiert die Vorstellung und Schreibweise (inter-)kultureller Vermittlungsprozesse. Die vorliegende Arbeit untersucht somit (inter-)kulturelle Vermitt-

⁴¹ Peter Dirksmeier et al. (2014; 2011; DIRKSMEIER und HELBRECHT 2010) bringen die Idee der ‚situativen Orte‘ auf, die durch interkulturelle Begegnungen von Fremden in Verbindung mit einem „physisch, kulturell codierten Setting“ (DIRKSMEIER et al. 2011: 86) entstehen. Sie beziehen sich auf das britische Forschungskonzept der *geographies of encounter* und kommen zu dem Schluss, dass situative Orte „die räumliche Situiertheit der Performanzen von interkulturellen Begegnungen zwischen Fremden in den Städten der Weltgesellschaft ist“ (DIRKSMEIER et al. 2011: 86). Diese interkulturellen Begegnungen finden in den Untersuchungen der Autoren temporär kurzfristig und in öffentlichen Räumen statt. Dabei stellen sie fest, dass die physische Gestaltung der untersuchten öffentlichen Räume interkulturelle Begegnungen entstehen lassen bzw. überhaupt ermöglichen. Im Anschluss daran stellt sich die Frage, inwieweit Räume durch Akteure bewusst gestaltet werden können, damit sich ‚situative Orte‘ aufspannen und inwieweit diese längerfristig wirksam sein können.

⁴² Elisabeth Sommerlad (2022) hat mit dem Konzept des Interkulturellen Raums einen Ansatz entwickelt, um interkulturelle Begegnungen zu analysieren. Die Studie fokussiert sich auf interkulturelle Begegnungen im städtischen Kontext des filmischen New Yorks. Sie zeichnet verschiedene Dimensionen interkultureller Räume nach, die über interkulturelle Begegnungen und damit verbundenen Interaktionen ausgehandelt und konstituiert werden.

lungsprozesse, die sich in den genannten Dimensionen zeigen. Im Anschluss daran signalisiert kulturelle Vermittlung bzw. Cultural Brokerage eine bestimmte Forschungsperspektive auf Vermittlung, die versucht symbolische Ordnungen, Codes und Sinnsysteme zu explizieren, welche in Vermittlungsprozessen zum Ausdruck kommen. Eine Analyse von Methoden und Strategien der beteiligten Akteure und Institutionen, von Orten und Räumen der kulturellen Begegnung, sowie von Media der Vermittlung innerhalb eines politisch-gesellschaftlichen Rahmens sollen diese Vermittlungsprozesse und deren kulturelle Kontingenz sichtbar machen.

2.6 Perspektivwechsel Cultural Brokerage – Arbeitsdefinition und theoretische Folie

Die multiplen Facetten der Cultural Broker und die vielschichtigen Dimensionen kultureller Vermittlungsprozesse bedürfen einer konzeptionellen Ausführung. Die zum Teil aus heutiger Perspektive kritischen Annahmen und Tendenzen der Akteursfokussierung sind unzulänglich, um einen gesellschaftlichen Wandel durch Cultural Brokerage zu erklären und wird dem Phänomen Brokerage nicht gerecht.

Mit dem Aufstellen einer vorläufigen Arbeitsdefinition wird in dieser Studie versucht, das Phänomen aus einer anderen Perspektive zu fassen. Dabei soll Cultural Brokerage als theoretisches Konzept und methodischer Ausgangspunkt dienen, kulturelle Vermittlungsprozesse und einen dadurch mit-induzierten gesellschaftlichen Umbruch nachzuvollziehen.⁴³

Cultural Brokerage bezeichnet vorläufig einen kulturellen Vermittlungsprozess, der sich zwischen verschiedenen soziokulturellen Lebenswelten und kulturellen Wirklichkei-

⁴³ Der Vorschlag Brokerage als theoretisches Konzept und methodischen Ausgangspunkt zu erfassen, ist an die Vorgehensweise von Lindquist (2015a) und Bräuchler (2019) angelehnt, die versuchen mit der theoretischen und methodischen Erfassung von Brokern, Vermittlungs- und Translationsprozesse zu beleuchten.

ten vollzieht. Dies impliziert, dass sich Gesellschaften oder einzelne Gesellschaftsbereiche/-milieus im Wandel befinden, in dem es Vermittlungen bedarf.

Cultural Brokerage setzt sich mit den kulturellen Bedingungen von Vermittlungsprozessen auseinander und nimmt diese nicht als gegeben hin. Die folgenden Attribute und Elemente sind für eine dynamische und prozessuale Konzeption von Cultural Brokerage am Beispiel von Native American Art und Kiowa Art anzunehmen:

(1) Die Darstellung und Untersuchung der (soziokulturellen) gesellschaftlichen Umstände des Vermittlungsprozess sind für die Einordnung und Erklärung gesellschaftlichen Wandels notwendig. Zudem stellt Cultural Brokerage einen temporären, situationsabhängigen Prozess dar, der individuell in den jeweiligen gesellschaftlichen Situationen auftritt und zur Überwindung eines dualistischen kulturellen Narrativ prozessual gedacht wird.

(2) Der Prozess der Vermittlung umfasst verschiedene Ebenen (global, national, lokal sowie individuell und gesellschaftlich), die sich gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Dennoch werden die Ebenen zur Analyse isoliert betrachtet, um Spezifika aufzeigen zu können.

(3) Cultural Brokerage fügt sich aus den miteinander *verbundenen Dimensionen Akteure, Orte und Räume, sowie Media der Vermittlung* aneinander. Akteure schließen Personen und Institutionen ein, sowie Broker selbst. Die *individuellen Kompetenzen* des Brokers sind dabei von zentraler Bedeutung für die Vermittlung.

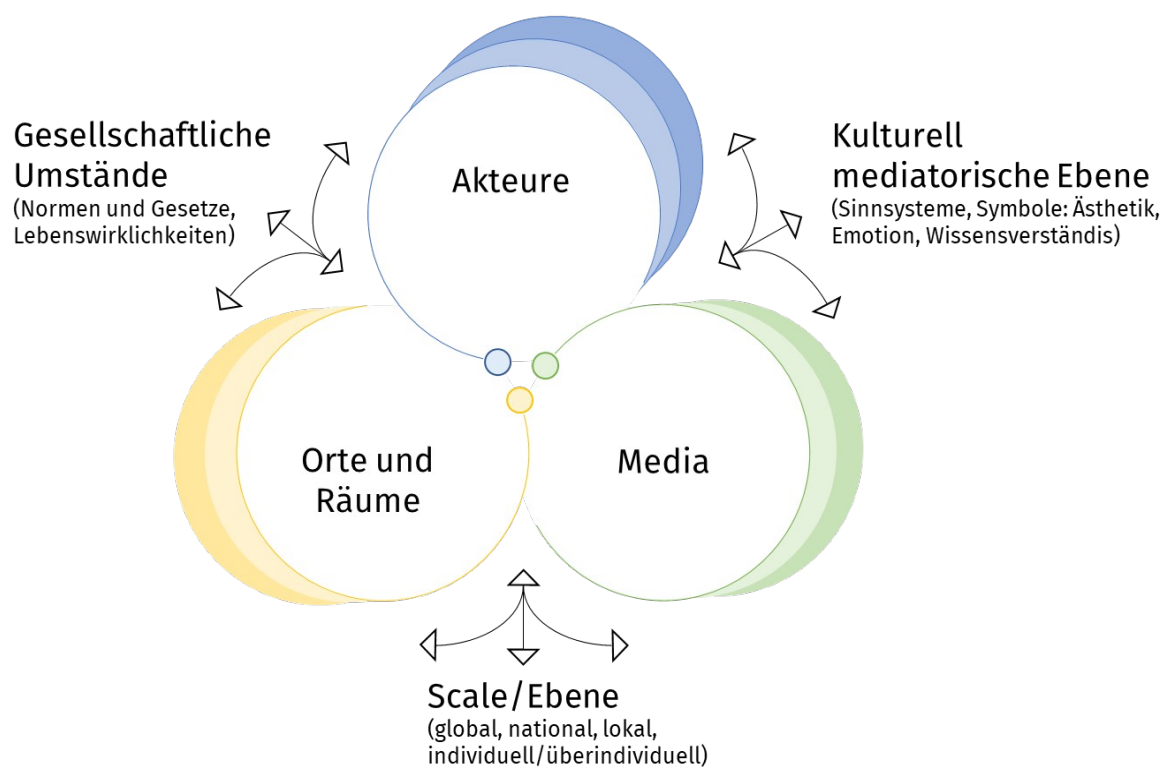
(4) Aus den Dimensionen des Cultural Brokerage entstehen *Räume*, werden *Methoden* entwickelt, *Organisationsweisen* etabliert bzw. *Media zur Vermittlung* entwickelt und konstituieren sich *Personen*, die als Komponenten auf die gesellschaftlichen Umstände wirken und vice versa.

(5) Darüber und über die Dimensionen und Ebenen wird versucht, einen *gesellschaftlichen Wandel* zu ebnen, zu ermöglichen oder voran zu bringen.

Ziel der Studie ist es, aufzuzeigen, welche Muster sich durch die Ebenen, Elemente, Dimensionen und daraus resultierenden Komponenten bzw. Vermittlungsprozesse des Cultural Brokerage bestimmen.

Auf Grundlage einer empirischen Analyse soll ein theoretisches Konzept herausgearbeitet werden, das die Akteure, ihre Orte und Räume sowie den Gegenstand von Cultural Brokerage berücksichtigt, um diesen Prozess mit entsprechender Aussagekraft für die Unterstützungswirkung eines gesellschaftlichen Wandels erklären zu können.

Cultural Brokerage



Dimensionen von Brokerage

- Broker, Personen, Institutionen
- Kunsteinrichtungen, Ausbildungseinrichtungen
- Kunstwerke, Zeitungen, Bücher, etc.

Abb. 3: Theoretische Folie Cultural Brokerage

(Quelle: Helena Rapp 2025)

3 Eine qualitative Perspektive auf Cultural Brokerage

Eine Vielzahl der vorgestellten theoretischen Ansätze zu und über Broker, respektive Brokerage basiert auf qualitativen Erhebungen und Studien die meist auf (teilnehmenden) Beobachtungen und ethnographischen Vorgehensweisen beruhen. Diese Methoden haben insbesondere die Verhaltensweisen und gesellschaftlichen Positionen von Brokern aus gegenwärtiger Perspektive aufgedeckt. Vereinzelt, insbesondere die netzwerktheoretischen Arbeiten, haben mit quantitativen Daten gearbeitet. Dadurch konnten momentane, akteurszentrierte Netzwerke sichtbar gemacht und Beziehungen typisiert werden, jedoch sagen diese Analysen wenig über die Qualität, die Form, die Intention, die Inhalte der Beziehungen aus, noch über die damit verbundenen Prozesse, die ein Cultural Brokerage charakterisieren.

In der vorliegenden Studie, die Cultural Brokerage als einen kulturellen Vermittlungsprozess betrachtet, welcher sowohl die Dimensionen Akteure, Orte und Räume, sowie das Vermittlungsmedium umfasst, greifen verschiedene qualitative methodische Vorgehensweisen ineinander, die vor allem für die gegenstandsbezogene Theoriebildung in den Sozialwissenschaften geeignet sind (GLASER und STRAUSS 2010). Zum einen wurde mit dem Fallbeispiel Oscar B. Jacobson und die Kunst der Kiowa Six bewusst eine vergangene Perspektive gewählt, um mögliche gesellschaftliche Wirkungen und Transformationen abbilden zu können, die, so die Vermutung, von kulturellen Vermittlungsprozessen ausgehen. Dafür wurden archivierte Originalquellen einer Dokumentenanalyse unterzogen und Erkenntnisse mit verschiedenen Experten aus den Bereichen Kunstgeschichte, Kunstförderung, Museumspädagogik und Native American Studies in Interviews diskutiert und reflektiert. Um unterschiedliche Perspektiven sichtbar zu machen, die kaum in den Archiven vertreten sind und nicht nur einer Erzählung Weißer Expert:innen über Native American Art, Kiowa und Kiowa Art zu folgen, wurden mehrere Gespräche mit der Enkelin von Stephen Mopope geführt, das Kiowa Cultural Center besucht und dort mit Phil Dupoint ge-

sprochen und mehrfach zu verschiedenen Anlässen das Jacobson House an der University of Oklahoma in Norman besucht, um ein Verständnis für die Kiowa, ihre Traditionen und kulturellen Elemente zu erlangen. Weitere Einblicke in verschiedene aktuelle Belange von Native American People gelangen durch Besuche, die Teilnahme an und die Beobachtung verschiedener Events und Veranstaltungen an der University of Oklahoma in Norman.

Die Erhebung und Auswertung der verschiedenen Daten fand über einen längeren Zeitraum statt (siehe Tab. 1). In einer ersten Feldphase an der University of Oklahoma in Norman, die von 07. Oktober bis 27. November 2016 andauerte, wurden vor allem Materialien aus dem Archiv der *Western History Collection* an der OU gesichtet und gesichert, Gespräche mit verschiedenen Expert:innen geführt und an diversen Veranstaltungen an der University of Oklahoma teilgenommen, so beispielsweise den Feierlichkeiten zum Indigenous Peoples' Day am 10. Oktober 2016. Insbesondere Tracey Satepauhoodle-Mikkanen, die 2016 als geschäftsführende Direktorin (*executive director*) das *Jacobson House* betreute, konnte weiterführende Kontakte vermitteln und wichtige erste Informationen sowie Impulse zur Geschichte und zum Wirken der Familie Jacobson und zu Native American Art an der University of Oklahoma geben. Weiterhin wurden sechs Museen besucht, darunter das Fred Jones Jr. Museum of Art in Norman, OK, das Philbrook Museum of Art und das Gilcrease Museum, beide in Tulsa, OK, das Museum of Contemporary Native Arts (MoCNA) und das Museum of Indian Arts and Culture beide Sante Fe, NM und das Millicent Rogers Museum in Taos, NM, um sich mit Native American Art verschiedener Epochen weiter vertraut zu machen und ein Verständnis für die museale Inszenierung und Aufbereitung der Kunstgattung zu erlangen. Ein wichtiger methodischer Fokus lag zudem auf einer breitgefächerten Recherche von Literatur zu Native American Art, Native American History und allgemeinen Informationen zu Oscar B. Jacobson an der University of Oklahoma. Literaturtitel die in Deutschland nur schwer erhältlich sind, darunter einige vergriffene Bücher, die von den Verlagen nicht mehr gedruckt werden, konnten über Online-Plattformen wie AbeBooks und Amazon während des Feldaufenthalts in den USA erworben werden.

Der Fokus der zweiten Feldphase, die von 21. September bis 20. Dezember 2017 stattfand, lag auf der systematischen Erhebung von Archivmaterialien in den USA. Die weitverbreitete Struktur von nationalen, institutionellen und privaten Archiven und Sammlungen in den USA erforderte den Besuch verschiedener Orte. Dazu gehörten das Reiss Archive in Hudson, NY; die Archives of American Art, die AA/PG Library und die National Anthropological Archives, alle in Washington D.C.; die Billie Jane Beguley Library im Heard Museum in Phoenix, AZ; die IAIA Archives and Library, die Catherine McElvain Library in der School for Advanced Research (SAR), das Laboratory of Anthropology (LOA) at Museum of Indian Arts & Culture (MIAC), alle in Santa Fe, NM; die Oklahoma Historical Society in Oklahoma City, OK; die Western History Collection und die Bizzell Memorial Library, beide an der University of Oklahoma in Norman; sowie die National Archives in Dallas/Fort Worth.

Neben der systematischen Erfassung von empirischen Material in den Archiven wurden verschiedene Museen besucht, teilweise zum zweiten Mal nach 2016, mit dem Fokus auf Native American Art und deren historische Entwicklung. Die Hilfe und der Austausch mit den Archivar:innen vor Ort waren für das empirische Arbeiten vor Ort von hohem Stellenwert und ungemein wertvoll. Unter anderem ausgehend von Diana Pardue, der leitenden Kuratorin des Heard Museums in Fort Worth, die mich an Laura Holt, die Archivarin der Catherine McElvain Library an der SAR verwies, konnte ich mit Diane Bird, der Archivarin des Laboratory of Anthropology am Museum of Indian Arts & Culture, mein Material und meine Gedanken ordnen. Durch die persönlichen Kontakte von Diane und ihren Bemühungen, war es möglich Bruce Bernstein in Santa Fe zu treffen und das Forschungsvorhaben, sowie Native American Art zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu diskutieren. Durch dieses Gespräch und ein weiteres Interview mit Marla Redcorn-Miller, zum damaligen Zeitpunkt stellvertretende Direktorin des MIAC/LOA entstand der Kontakt zu Vanessa Paukeigope Jennings, der Enkelin von Stephen Mopope, ein Künstler der Kiowa Six. Die beiden Tage und langen Gespräche mit Vanessa und ihrem Mann Carl Jennings, waren sehr emotional und haben das Forschungsvorhaben entscheidend voran gebracht. Das große Vertrauen von Vanessa ermöglichte eine Teilnahme an ihrem Leben und den Erinnerungen an ihren

Großvater, die bedeutende Erzählungen über die Kunst der Kiowa und die Lebensgeschichte von Stephen Mopope beinhalteten. Wie schon in der ersten Feldphase, wurden weitere, für die Arbeit wichtige Literaturtitel, vor Ort und über Online-Plattformen erworben.

Eine dritte und kurze Feldphase im September 2019 diente der Nachverdichtung von empirischen Material aus der Western History Collection an der OU, sowie der Sichtung und Sicherung der Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection, welche im Dickinson Research Center des National Cowboy & Western Heritage Museum in Oklahoma City, OK aufbewahrt wird. Außerdem konnten Vanessa Paukeigope Jennings und ihr Mann Carl Jennings für ein weiteres Gespräch getroffen werden.

Das empirische Material wurde im Analyse- und Auswertungsprozess durch neue Erkenntnisse, unter anderem durch intensive Literaturarbeit, durch eine Dokumentenlieferung aus der Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection im Jahr 2021 ergänzt. Während des Auswertungs- und Schreibprozesses wurden zudem empirische Nachverdichtungen durchgeführt, um zentrale Stellen in der vorliegenden Arbeit prägnant darstellen zu können. Dazu wurde über das Online-Zeitungsarchiv Newspapers.com gezielt nach Berichterstattungen über Veranstaltungen, Ereignisse und Portraits zu den und über die Kiowa Künstler:innen, zu und über Oscar B. Jacobson, seiner Frau Jeanne d’Ucel und deren Wirken recherchiert. Hilfreich bei der Nachverdichtung waren andere Studien, die sich mit den Kiowa Six und/oder Oscar B. Jacobson auseinander gesetzt haben.⁴⁴ Außerdem konnte durch die Auswertung der Memoiren von Jeanne d’Ucel, in welchen sie mehrfach über Artikel und Veröffentlichungen in Fachzeitschriften spricht, entsprechendes Quellenmaterial nach recherchiert werden, so beispielsweise ein Artikel im *American Magazine of Art* von August 1932 und ein Artikel in der Novemberausgabe von 1929 der Zeitschrift *Apollo. International Magazin of Art*.

⁴⁴ Die Historikerin Gunlog Fur veröffentlichte 2019 eine Studie zu Stephen Mopope und Oscar B. Jacobson und der Entwicklung von Native American Art in Oklahoma. Durch intensive Lektüre konnten einige, bisher für die Arbeit nicht erfasste Zeitungsartikel aufgenommen werden.

Datenerhebung und Datenrecherche Cultural Brokerage (2016-2024)				
Phase	Jahr	Daten	Ort	Erläuterung
Vorbereitung	2016	Juli und August 2016	Geographisches Institut, JGU Mainz	Vorbereitung des Aufenthalts an der University of Oklahoma. Kontaktaufnahme mit Prof. Lindsay G. Robertson an der OU als Türöffner
Feldphase 1 07.10.-27.11.16	2016	07.10. – 08.11.16	University of Oklahoma, Norman	Feldforschung mit Fokus auf das Leben und Wirken von Oscar B. Jacobson an der University of Oklahoma. • Expertengespräche • Archivarbeit und intensive Literaturrecherche • Besuch von Museen • Teilnahme an Veranstaltungen und Workshops
		10.11. – 12.11.16		
		20.11. – 27.11.16		
		09.11.	Gilcrease Museum, Philbrook Museum, Tulsa	Besuch der Dauerausstellungen zu Native American Art.
		13.11. – 19.11.16	Santa Fe und Taos	Feldforschung in Santa Fe und Taos mit Fokus auf die Entwicklungen von Native American Art Anfang des 20. Jahrhunderts. • Besuch verschiedener Museen • Expertengespräch
Feldphase 2 21.09.–20.12.17	2017	21.09. – 30.09.17	New York City und Hudson, NY	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • Reiss Archive, Hudson, NY • Besuch des NMAI, des Whitney Museums und des MoMa • Besuch der NY Public Library
		30.09. – 28.10.17	Washington D.C.	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • Archives of American Art • AA/PG Library • National Anthropological Archives • Besuche des NMAI, des Smithsonian American Art Museum & der National Portrait Gallery, des Smithsonian Museums of Asian Art (Freer and Arthur M.

			Sackler Gallery) • Teilnahme an Lunch Bag Seminaren und der Fachkonferenz „The Course of Empires: American-Italian Cultural Relations, 1770-1980“
	28.10. – 08.11.17	Phoenix, AZ	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • Billie Jane Beguley Library • Besuch des Heard Museums • Expertengespräch
	09.11. – 29.11.17	Santa Fe und Albuquerque, NM	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • IAlA Archives & Library • Catherine McElvain Library, School for Advanced Reserach • Laboratory of Anthropology at Museum of Indian Arts & Culture • Besuche des MoCNA, des Museum of Indian Arts & Culture und des Pueblo Cultural Centers • Expertengespräche • Teilnahme an Seminar
	30.11. – 03.12.17	Oklahoma City, OK	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • Oklahoma Historical Society
	03.12. – 10.12.17	Norman und Anadarko, OK	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • Western History Collection • Bizzell Memorial Library • Expertengespräche
	10.12. – 13.12.17	Dallas/Fort Worth, TX	Feldforschung mit Fokus auf die Materialsichtung und -sicherung in Archiven und Museen. • National Archives
	13.12. – 20.12.17	New York City	Erste Nacharbeiten des Feldaufenthalts und Ordnen des empirischen Materials.

Feldphase 3	2019		Norman, Anadarko und Oklahoma City, OK	Vertiefende Feldforschung mit Fokus auf die Vervollständigung von Archivmaterial. • Dickinson Research Center im National Cowboy & Western Heritage Museum • Western History Collection • Expertengespräche
Nacherhebung	2021		Digital	Vervollständigung von Archivmaterial. Nachlieferung aus der Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection (Dickinson Research Center).
Verdichtung	2022-2024		Digital	Vervollständigung von empirischem Material.

Tab. 1: Übersicht der Datenerhebung und Datenrecherche Cultural Brokerage (2016-2024)

Diente der erste Feldaufenthalt vor allem dem Vertrautmachen mit dem Forschungsgegenstand mit einem gewissen „Erkundungscharakter“ (TRUSCHKAT et al. 2005), zum damaligen Zeitpunkt, der Person Oscar B. Jacobson, seinem Wirken an der OU in Norman und als Cultural Broker, sowie einen Zugang zu Native American Art und deren Entwicklungen zu erlangen, fokussierte sich der zweite Feldaufenthalt auf eine systematische Erhebung empirischer Materialien vor allem aus Archiven, ausgehend von der Reflexion und den Ergebnissen aus der ersten Feldphase. In dieser zweiten Feldphase, verschob sich der Forschungsfokus von der Fokussierung auf Oscar B. Jacobson hin zu weiteren Künstler:innen und Gruppen, die Anfang des 20. Jahrhunderts in die USA migrierten. Außerdem rückten die Kiowa Six, also die Künstler:innen selbst, zunehmend stärker in den Vordergrund der empirischen Datensammlung. Die Ergänzung von spezifischen empirischen Materialien erfolgte nach zwischenzeitlicher intensiver Literatur und reflexiver Datenarbeit in der dritten Feldphase. Im Zuge der methodologischen Verdichtung und einer konsistenten Auswahl an empirischen Material, sowie der Sammlung theoretischer Zugänge wurde dafür wichtiges Archivmaterial nach erhoben und im Zuge der Theorieorientierung weiter verdichtet.

Was an dieser Vorgehensweise deutlich wird, ist, dass es sich um einen zirkulären Forschungsprozess handelt, der dem Forschungsstil der *Grounded Theory* (GLASER und STRAUSS 2010) zu Grunde liegt. Hierbei handelt es sich um eine aus dem empirischen Material abgeleitete Theorie, die „als Ergebnis eines induktiv angelegten Forschungsprozesses entsteht“ (STRÜBING 2014: 9). In dieser Studie wird insbesondere die Parallelität der Datenerhebung, verschieden tiefgehender Analysen und theoretischen Rückbindung und Generierung (ebd. 2014: 11) betrachtet. Wirken die verschiedenen Phasen der Datenerhebung und -recherche zu Cultural Brokerage beim Betrachten der Tabelle als linearer Ablauf, so ist dieser als Prozess aufzufassen, in dem eine stetige Wechselwirkung zwischen der Sammlung und deren Reflexion stattfand, auch während der Feldaufenthalte. Dieses Vorgehen ermöglichte die Identifizierung der verschiedenen Archivmaterialien, erlaubte verschiedene Perspektiven mitaufzunehmen, Vorannahmen zu modifizieren und letztlich mit Cultural Brokerage ein theoretisches Konzept zu entwickeln, das erklärt wie unterschiedliche und ungleiche soziokulturelle Welten in Beziehung treten können und Verständnis generieren, wie Vermittlungsprozesse Raum für gesellschaftliche Transformationen lassen und geben.

3.1 Erhebungsmethoden

„All is data... Although data is plural “is” sounds better”

(GLASER 2007: 1).

In Anlehnung an Barney G. Glaser, der als einer der Vordenker der *Grounded Theory* gilt, lassen sich Daten überall und in verschiedenen Formen finden. Dabei gilt es nicht nur die Erzählungen, deren Art und Weise und deren Rahmen aufzunehmen, sondern auch alles, was diese Erzählungen umgibt als Daten zu betrachten, um soziokulturelle Prozesse und Situation erklären und verstehen zu können (GLASER 2007). Empirische Daten sind hier-

bei immer ein gesellschaftliches Produkt und dienen zur Konzeptionalisierung dieser Prozesse.

So sind auch die im Folgenden dargestellten Erhebungsmethoden nur ein Teil einer großen Datensammlung, die in die Konzeptionalisierung von Cultural Brokerage eingeflossen sind und noch viel mehr beinhalten als gescannte Dokumente, die Beobachtung und Teilnahme an Veranstaltungen oder das Führen von Interviews und Gesprächen. Dazu gehören Begegnungen, kritische und beiläufige Reflexionen, Diskussionen und Interpretationen und das Zusammenbringen dieser Daten während der Erhebungsphase.

Das Sujet der vorliegenden Studie, Cultural Brokerage am Beispiel von Oscar B. Jacobson und den Kiowa Six, erforderte eine spezifische Methodenwahl. Da die Ereignisse in der Vergangenheit, in den 1920er und 1930er Jahren liegen, lag ein Fokus auf der Recherche von Archivmaterial zu und von den direkt beteiligten Akteuren (Oscar B. Jacobson und die Kiowa Six), sowie Personen und Institutionen, die mit ihnen in Verbindung standen (Familienmitglieder, Freund:innen, Kolleg:innen, Begleiter:innen). Weiterhin dienten Beobachtungen und Teilnahmen an Veranstaltungen, Besuche von Museen, Kulturzentren und Fachtagungen zum Verständnis und zur Einordnung von Native American Art und den Gegenständen von Native American Studies. Expertengespräche und Interviews mit Nachkommen öffneten neue Sichtweisen auf die Begebenheiten und ermöglichten Perspektiverweiterungen.

3.1.1 Archivarbeit

„Providing a window onto past lives, a historical perspective can also allow us to think differently about the present day“

(CRAGGS 2016: 112).

Seit geraumer Zeit spricht man sowohl in den Geistes- als auch in den Sozialwissenschaften von einem „Archival Turn“, in denen das Wort Archiv in verschiedenen Disziplinen nicht nur unterschiedliche Bedeutungen hat, sondern auch Konzeptualisierungen,

Praktiken und Funktionen von Archiven und der wissenschaftlichen Arbeit damit, verändert (FELDMAN 2018: 180; MANOFF 2004: 9, 11). Historisches Material und Quellen ermöglicht unter anderem über Tagebücher, Briefe, Notizen und auch Bilder und Fotografien, detaillierte Einblicke in persönliche Gedanken, Gefühle und Lebenswege (CRAGGS 2016: 112). Wie Jake Hodder und David Beckingham (2022: 1299) in Anlehnung an Achille Mbembe festhalten sind Archive sowohl die Sammlungen von Materialien als auch eine Art der Ordnung, gar Kontrolle, verankert in der Verquickung von Dokumenten und Orten. Was Mbembe damit unter anderen anspricht, ist die Macht, die von Archiven und damit verbundenen Institutionen und Personen ausgeht, welche Dokumente, von welchen Personen, zu welcher Zeit in den Bestand eines Archivs aufgenommen werden. Dabei begreift er das Archiv als Ort der Selektion und als Status, das bestimmten Dokumenten einen privilegierten Status zuschreibt und andere als nicht archivierbar abschreibt, ergo ausschließt (MBEMBE 2002: 20).

Für die vorliegende Studie und die Arbeit in den verschiedenen Archiven vor Ort zu Oscar B. Jacobson, den Kiowa Six, Acee Blue Eagle und Native American Arts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist die Analyse Mbembes ein maßgeblicher Punkt, da sie ein (postkoloniales) Machtgefälle offenbart. Sowohl von Oscar B. Jacobson als auch seiner Frau Jeanne d’Ucel sind persönliche Dokumente (Briefwechsel, Notizen, Memoiren, Skripte, uvm.), sowie mehrere Scrapbooks institutionell archiviert – zum einen in der *Western History Collection* an der *University of Oklahoma* in Norman (Oscar Brousse Jacobson Collection), zum anderen im Archiv der *Oklahoma Historical Society* in Oklahoma City (Oscar B. Jacobson Collection) (siehe auch Tab. 2). Diese archivierten Materialien, insbesondere die Scrapbooks, entstammen nicht nur sehr unterschiedlichen Quellen, sondern wurden auch subjektiv von Oscar B. Jacobson und seiner Frau Jeanne d’Ucel zusammengetragen. Die Sammlung umfasst vor allem die Verdienste und das Wirken von Oscar B. Jacobson. Zudem enthält die Sammlung die unveröffentlichten Memoiren von Jeanne d’Ucel, die chronologisch und ergänzend zu den Scrapbooks gelesen werden können. Gerade bei diesen Aufzeichnungen muss die Interpretation der Daten mit großer Sorgfalt er-

folgen, da Jeanne d’Ucel ihre subjektive Wahrnehmung schildert, Oscar B. Jacobson an vielen Stellen überhöht darstellt und verständlicherweise in ein gutes Licht rückt. Auch chronologisch ist sie nicht immer genau.

Institutionell archivierte persönliche Dokumente der Kiowa Six in eigenen Kollektionen sind wiederum nicht bekannt und somit fehlen auf Ebene der Archive zentrale Perspektiven. Gunlög Fur (2019: 15) beschreibt diesen Zustand auch als „silent archives“, in denen Stimmen der Kiowa Six, ihre Perspektiven und Erfahrungen zum größten Teil in den Archiven fehlen. Einen in diesem Zusammenhang glücklichen Umstand bietet die Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection im Dickinson Research Center des Western History und Cowboy Museums in Oklahoma City. Arthur Silberman forscht selbst zur Geschichte der Kiowa Six und Oscar B. Jacobson an der OU in Oklahoma und interviewte in den 1970er Jahren mehrfach James Auchiah zu seinen Erinnerungen und Erlebnissen als Teil der Kiowa Six. Um auch weitere Perspektiven der anderen Künstler:innen zu integrieren, interviewte Silberman direkte Verwandte und Nachkommen, so auch zum Beispiel La Quinta Mopope Santos, die Tochter von Stephen Mopope. Anhand dieser *oral interviews* lassen sich, auch dank der Recherchen von Arthur Silberman und der Archivierung seiner Forschungen, Perspektiven der Kiowa Six in diese Studie integrieren. Hier bedarf es ebenfalls besonderer Aufmerksamkeit, da die von Silberman gesammelten empirischen Daten in einem anderen Forschungskontext zusammengetragen wurden und somit ebenfalls eine subjektive Komponente und Perspektive in sich tragen. Die Sammlung *Acee Blue Eagle-Papers* umfasst Materialien sowohl aus seinem Privat- als auch seinem Berufsleben. Darüber hinaus sind Unterlagen seiner Freundin Mae Abbott sowie eine Sammlung von Kunstwerken anderer Native-American-Künstler:innen enthalten. Mae Abbott vermachte die Unterlagen und die Gemäldesammlung den *National Anthropological Archives* in Washington, D.C.. Um den Umständen, wie anhand der aufgeführten Beispiele, gerecht zu werden, werden Archive in dieser Studie als Subjekte („archive-as-subject“) verstanden. Sie sind nicht nur Orte von Quellen, sondern sie sind sich auch der Umstände bewusst, wie und welche Dokumente archiviert werden. Zudem bewerten sie Kollektionen

anhand neuer Lesearten und erörtern die Abwesenheit von Perspektiven (siehe hierzu auch die Ausführungen von STOLER 2002: 92 ff.).

Eine wichtige Hilfestellung in der Organisation und zum Hintergrund der Archivdaten, sowie der Einordnung und Geschichte der Archive, sind die jeweiligen Archivar:innen. Dank ihres enormen Wissens über verschiedene Kollektionen und ihr großes Netzwerk, konnten viele Quellen gefunden, eingeordnet und multiperspektiv diskutiert werden. Insbesondere der Austausch mit Diane Bird (Archivarin Museum of Indian Arts and Culture, Kewa (Santo Domingo) Pueblo) und Ryan Flahive (IAIA Archivar) brachten neue, herausfordernde Gedanken und Aspekte in die Studie mit ein.

Übersicht der besuchten Archive und Durchsicht der Kollektionen			
Ort	Jahr	Archiv	Für die Studie analysierte Kollektion
Dallas/Fort Worth	2017	National Archives	Nicht verwendet
Hudson, NY	2017	Reiss Archive	Nicht verwendet
Norman	2016	Western History Collection	Frank Phillips Collection; Oscar Brousse Jacobson Collection
	2017		
	2019		
Oklahoma City	2019	Dickinson Research Centre	Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection
	2017	Oklahoma Historical Society	Oscar B. Jacobson Collection
Phoenix	2017	Billie Jane Beguley Library	National American Artists Resource Collection
Santa Fe	2017	Catherine McElvain Library, School for Advanced Research	Exposition of Indian Tribal Arts, Inc.: Correspondance
		IAIA Archives & Library	Nicht verwendet
		Laboratory of Anthropology at Museum of Indian Arts & Culture	Dorothy Dunn Kramer Papers

Washington D.C.	2017	Archives of American Art	Oral history interview with Olinka Hrdy
		National Anthropological Archives	Acee Blue Eagle Papers
		AA/PG Library	Nicht verwendet

Tab. 2: Übersicht der besuchten Archive während der Feldphasen 2016, 2017 und 2019

3.1.2 Beobachtung und Veranstaltungsteilnahme

In Anlehnung an Roland Girtler (2009; 2001), der durch seine Forschungen über Subkulturen den Erkenntnisreichtum teilnehmender Beobachtungen darlegt, wurde für die vorliegende Studie an verschiedenen Veranstaltungen und Events teilgenommen, um ein Verständnis für die heutigen Themen, für ein Spektrum an gelebter Traditionen und kultureller Praktiken und Wirklichkeiten von Native American Peoples und Native American Art zu erlangen. Der explorative Charakter von teilnehmenden Beobachtungen in den Sozialwissenschaften kam vor allem in der ersten Feldphase 2016 zum Tragen. Die Feierlichkeiten anlässlich des *Indigenous Peoples' Day* am 08. Oktober 2016 an der *University of Oklahoma* mit einer Prozession und Eröffnungszeremonie im South Oval der OU, einer anschließenden Lecture & Lunch Veranstaltung im Journalistischen Seminar, sowie die Auführung eines Apache Dance an der Law School der OU problematisierten zum einen aktuelle politische und gesellschaftliche Themen und Kontroversen Native American Peoples in den USA, zum anderen wurden wichtige gelebte kulturelle Elemente sichtbar – etwa die bis heute wichtigen Tänze. Tänze und Musik bilden für viele *tribes* zentrale kulturelle Elemente. Deren Besonderheit konnte bei *tribal singings*, veranstaltet im Garten des Jacobson House, erlebt werden. Insbesondere durch die Offenheit und das Interesse von Tracey Satepauhoodle-Mikkanen, der geschäftsführenden Direktorin des *Jacobson House* in Norman, entstand mit den Teilnehmenden des *tribal singings* ein reger Austausch und die Erkenntnis, dass die Tanz- und Musikgruppen in Deutschland heute eine große Anhänger-

schaft haben und im allgemeinen Native American People sehr geschätzt werden.⁴⁵ Dieser Austausch fand auch im Rahmen einer Kunstaussstellung im Jacobson House statt.

Ganz andere Perspektiven eröffnete die Teilnahme am Symposium *Picturing Indian Territory* des *Fred Jones Jr. Museums* in Norman, OK am 03. November 2016. Gerade die historischen Einordnungen waren für den Kontext der Studie hilfreich. Tiefe Einblicke in die verschiedenen Native American Kunstformen (pottery, beadwork, painting, sculptures) ermöglichte die *Indian Arts Research Centre Tour*, die am 18. November 2016 an der *School of Advances Research* in Santa Fe, NM besucht wurde. Verschiedene Museumsführungen in Tulsa und Santa Fe komplementierten dieses Bild.

In der zweiten Feldphase 2017 konnte an Symposien und Seminaren teilgenommen werden, um verschiedene Perspektiven auf den Kunstbetrieb zu erlangen und museale Inszenierungen in den USA besser verstehen zu können. Während des Aufenthalts in Washington D.C. wurden im Oktober 2017 die Lunchbag Seminare des *Smithsonian American Art Museum* (SAAM) besucht und an der SAAM-Konferenz *The Course of Empires: American-Italian Cultural Relations, 1770-1980* von 19. bis 20. Oktober 2017 teilgenommen. Diese Veranstaltungen ermöglichten Einblicke in die Institution der Smithsonian Museen und halfen bei der Einordnung dieses staatlich organisierten Kunstbetriebs in den USA, vor dem Hintergrund der staatlich institutionalisierten Kunstförderung und -vermittlung, die auch Native American Art umfasst.

In der Ausstellungseröffnung *Awa Tsireh: Pueblo Painter and Metalsmith* am 04. November 2017 im Heard Museum in Phoenix, AZ konnten weitere Aspekte zur heutigen musealen Darstellung eines Native American Künstlers, der etwa zur gleichen Zeit wie die Kiowa Six wirkte, gesammelt werden. Die Teilnahme an der Institute of American Indian Arts (IAIA) 2017 Fall Senior Graduation Exhibit in den Räumlichkeiten des IAIA in Santa Fe am

⁴⁵ Diese Erkenntnisse entstanden in Gesprächen mit mehreren Teilnehmern der *tribal singings*, die schon auf einer Konzerttournee in Deutschland waren. Die Vermutung liegt nahe, dass vor allem durch die bis heute (medial) zelebrierten Karl May-Romane, deren Verfilmungen und Inszenierungen auf den jährlich stattfindenden Karl May-Festspielen in Bad Segeberg, eine breite gesellschaftliche Glorifizierung bzw. Romatisierung von Native American People in Deutschland erfolgt.

17. November 2017, zeigte die Vielfalt künstlerischen Ausdrucks und Thematiken junger Native American Kunststudierenden.

Von großer Bedeutung war der zweitägige Besuch im November 2017 bei Vanessa Paukeigope Jennings, der Enkelin von Stephen Mopope, und ihrem Mann Carl Jennings, die kurze und wertvolle Einblicke in ihre Lebenswelt in Anadarko, OK gaben. Besonders beeindruckend waren die gemeinsamen Besuche des Post Office in Anadarko, mit den Murals ihres Großvaters sowie einer Veranstaltung im Gemeindezentrum des Kiowa-Stammes in Carnegie, OK. Während der dritten Feldphase 2019 zeigte mir Vanessa in der Region um Anadarko, für die Kiowa wichtige Orte an denen Tänze und Camps *tribes* stattfinden. Der Besuch des *Chickasaw Cultural Centre* in Sulphur, OK 2019 eröffnete zudem neue Perspektiven auf die wichtigen Themen Souveränität und Selbstbestimmung.

Weitere wichtige Veranstaltungen, die für die Wissensgenerierung, die Einordnung von thematischen Kontexten sowie für aktuelle wissenschaftliche Debatten und Entwicklungen im Bereich der Native American Studies von Bedeutung waren, waren die Konferenzen *American Indian Workshop* 2018 in Gent sowie 2020 aufgrund der Coronapandemie digital veranstaltet aus München, und ein interdisziplinärer Workshop mit Prof. Lindsay G. Robertson zum Thema *History of United States Indian Law and Policy*, der vom 15. bis zum 19. Juli 2019 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattfand.

3.1.3 Gespräche und Interviews

Für die Analyse von historischen Sachverhalten, die außerhalb des unmittelbaren Fachgebiets liegen, wie hier Native American Arts, die Kunstgeschichte der USA und Native American Studies, bietet sich die Triangulation von Archivdaten mit qualitativer Datenerhebung mittels Experteninterviews an. Die zentralen Erkenntnisziele liegen in der Generierung explorativen Wissens über den Untersuchungsgegenstand aus Expertensicht und die systematische Nutzung des Erfahrungs- und Kontextwissen der Fachexpert:innen als ein Bestandteil der empirischen Grundlage für die Theorieentwicklung (PRZYBORSKI und WOHLRAB-SAHR 2021: 154).

Wie eingangs des Kapitels erwähnt, war das *Jacobson House Native Art Centre* in Norman, OU der erste Anlaufpunkt vor Ort, um dem Forschungsthema und Expert:innen an der University of Oklahoma in diesem Fachgebiet in Kontakt zu kommen. Die während der ersten Feldphase 2016 geschäftsführende Direktorin Tracey Satepauhoodle-Mikkanen (Kiowa|Caddo) erläuterte in mehreren Gesprächen die Biographie und das Wirken von Oscar B. Jacobson und führte mich in das Themengebiet ein. Zudem vermittelte sie wertvolle Kontakte, teilte Informationen zu Fachliteratur und gab Hinweise zu wichtigen Archiven und möglichen Forschungsaspekten. Überdies fungierte Professor Lindsay G. Robertson, Fakultätsdirektor des *Center for the Study of American Indian Law and Policy* am *College of Law* der *University of Oklahoma* in Norman, als maßgeblicher Unterstützer bei der Etablierung von Kontakten an der OU. Die Grundlage hierfür bildete ein bereits bestehender interdisziplinärer Austausch mit der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Diese beiden Türöffner und eigene Recherchen im Vorfeld ermöglichten 2016 Expert:innengespräche mit W. Jackson Rushing III (Professor für Kunstgeschichte und Chair in Native American Art, OU), Mark A. White (Direktor und Hauptkurator, Fred Jones Jr. Museum of Art), Mary Jo Watson (emeritierte Professorin für Kunstgeschichte, OU; Seminole), heather ahtone (James T. Bialac Curator of Native American and Non-Western Art, Fred Jones Jr. Museum of Art; Chickasaw) und Joshua B. Nelson (Associate Professor für Englisch, u.a. Fakultätsmitglied der Native American Studies, OU; Cherokee) an der OU in Norman. In der Folge der Gespräche wurden über Empfehlungen und mittels eines Schneeballprinzips weitere Kontakte identifiziert und Gespräche unter anderem mit Caroline Jean Fernald (Executive Director, Millicent Rogers Museum, Taos) und Phil Dupoint (Kiowa Tribal Museum, Carnegie, OK; Kiowa) geführt. Die Gespräche in dieser explorativen Phase führten zur Generierung vertiefenden Wissens und einem erweiterten Verständnis' in Native American Arts im Allgemeinen sowie kunsthistorischen Perspektiven im Speziellen. Dies umfasste die Identifizierung wichtiger historischer Quellen und spezifischer Fachliteratur sowie kontextualisierende Informationen über das Leben und Wirken von Oscar B. Jacobson und den Kiowa

Six. Darüber hinaus entstanden erste Berührungspunkte mit den Kunsttraditionen der Kiowa und musealen Umsetzungen von Native American Art.

In der zweiten Feldphase 2017 lag der Fokus der Expert:innengespräche auf der systematischen Erfassung von Kontextwissen zum Forschungsgegenstand, der Einordnung von Archivmaterialien und der Diskussion erster empirischer Ergebnisse. Auch hier erfolgte die Identifizierung relevanter Fachleute über ein systematisches Schneeballprinzip. Insbesondere die intensiven Gespräche und Diskussionen über Cultural Brokerage, die Ideen der *geographies of encounter* und die Entwicklung und Inszenierung von Native American Arts mit Laura Holt (SAR Bibliothekarin), Diane Bird (Archivarin MIAC; Kewa (Santo Domingo) Pueblo) und Ryan Flahive (IAIA Archivar) brachten neue Aspekte in die Studie ein. Eine ausführliche Fachdiskussion mit Bruce Bernstein (Anthropologe, Wissenschaftler und ehemaliger Direktor und Chief Curator MIAC/LOA) über die Hintergründe der Entstehung und Entwicklung von Native American Arts und Pueblo Art ermöglichten ein Verständnis über deren politische und gesellschaftliche Einbettung sowie eine kritische Perspektiven darauf. Ergänzt wurden diese Erkenntnisse von Marla Redcorn Miller (Direktorin MIAC/LOA ; Osage) zu Kiowa Art. Diana Pardue (*Chief Curator Heard Museum*, Phoenix, AZ), Manuela Well-Off-Man (*Chief Curator Museum of Contemporary Native Arts (MoCNA)*, Santa Fe, NM) und Daniel C. Swan (*Chief Curator Sam Noble Museum*, Norman, OK) erläuterten aktuelle Entwicklungen in der Museumslandschaft der USA, damit verbundenen Herausforderungen und gaben wichtige Hinweise im Umgang mit Native American Art auf Museumsebene.

Auf Vermittlung von Bruce Berstein und Marla Redcorn Miller entstand der Kontakt zu Vanessa Paukeigope Jennings (Kiowa), Enkelin des Kiowa Künstlers und Teil der Kiowa Six Stephen Mopope. In drei offenen, narrativen (MAYRING 2016: 72 ff.) und ero-epischen (GIRTLE 2001: 147 ff.) Interviews 2017 und 2019, in denen auch die Forscherin ihre Gedanken, persönlichen Erfahrungen und Sichtweisen mit einbringt, erläuterte sie ausführlich das Leben und Werk ihres Großvaters Stephen Mopope sowie den heutigen Umgang damit. Die

emotionalen Gespräche stellten eine signifikante, wenngleich zum großen Teil implizite Stimme innerhalb der Studie dar, deren Evidenz in Archiven und Expert:inneninterviews unzureichend repräsentiert ist.

Die aus den Fachgesprächen und ero-epischen Interviews gewonnenen Erkenntnisse wurden mittels Gesprächsprotokollen während und im Anschluss an die Gespräche festgehalten und für die Verdichtung des empirischen Materials aus den Archiven hinzugezogen.

3.2 Auswertungsmethodik

In Anlehnung an das Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring (2015) wurden die verschiedenen vorliegenden Daten analysiert. Diese Auswertungsmethodik eignet sich im besonderen für die ungleichen Archivmaterialien, da die unterschiedliche Herkunft des Kommunikationsmaterials (Mayring (2015: 12) versteht darunter fixierte Kommunikationen wie Texte, Bilder, Noten, etc.) zunächst sekundär ist (und im Verlauf des Analysemodells berücksichtigt und reflektiert wird) und primär die Reduktion des Datenmaterials durch Kategorisierungen auf Basis theoretischer Überlegungen im Vordergrund steht (MAYRING 2015: 52). Das mehrschrittige inhaltsanalytische Ablaufmodell nach Mayring (2015: 50 ff., 62) umfasst zunächst die Bestimmung des Ausgangsmaterials zu dem die Festlegung des Materials, die Analyse der Erhebungssituation und die formalen Charakteristika des Materials gehören. Es schließt sich die Bestimmungen bestimmter Fragestellungen für die Analyse und Interpretation der Materialien an. Dazu wird die Richtung der Analyse (bspw. Aussagen über den Gegenstand, emotionale Zustände, usw.) festgelegt, gefolgt von einer weiteren theoriegeleiteten Differenzierung der Fragestellung, bevor die entsprechende Analysetechnik (Zusammenfassung, Explikation, Strukturierung) ausgewählt wird. Diesen Schritten, die vor allem die Daten strukturieren und eine Analyserichtung vorgeben, folgt die Sichtung der Materialien anhand eines Kodierungssystems,

das zur Entwicklung eines Kategoriensystems führt, immer im Wechselspiel zwischen theoretischer Einbettung und Datenmaterial. An die Kodierung und Kategorisierung der Materialien schließt sich die Interpretation der Daten in Rückbindung an die Fragestellung an.

Für die vorliegende Studie wurden die aufgenommen Archivdaten systematisch für das ausgewählte Fallbeispiel Oscar B. Jacobsob und die Kiowa Six sortiert und ausgewählt. Etwas mehr als ein Drittel des zusammengetragenen Archivmaterials, darunter Manuskripte, Memoiren, Zeitungsartikel, persönliche Korrespondenzen, Fotografien, uvm. wurden für die Studie als relevant erachtet und in die Software MaxQDA importiert. Ausgehend von der Fragestellung nach den Dimensionen des Prozess Cultural Brokerage und der theoretischen Einbettung, wurden drei Hauptdimensionen zur Kategorisierung entwickelt. Dem oben entsprechenden Schema wurden die Daten kodiert und dahingehend analysiert, inwiefern sie Merkmale von Cultural Brokerage beinhalten. Dazu gehören beispielsweise auf der Ebene der Akteure Kompetenzen, Netzwerke und weitere beteiligte Institutionen; auf Ebene der Orte und Räume Museen, Universitäten und Schulen. Im Zuge der Datenanalyse wurden die Kategorien weiter differenziert und teilweise durch Unterkategorien ergänzt. Durch die stete Rückbindung der Archivdaten an die theoretischen Überlegungen und vice versa konnten die Daten nach einem induktiven Vorgehen gezielt ausgewertet und die theoretische Folie final entwickelt werden. Auf dieser Basis erfolgte die Interpretation der Daten anhand einer strukturierten Inhaltsanalyse, mit dem Ziel die Elemente und Merkmale von Cultural Brokerage aus dem Material heraus zu filtern.

Die empirischen Ergebnisse der Studie sind in Kapitel 5 Cultural Brokerage in Native American Arts dargestellt. Die wesentlichen Elemente und Merkmale von Cultural Brokerage werden durch die exemplarische Darstellung aussagekräftiger Originalzitate aus dem Datenmaterial heraus belegt. Ergänzend hierzu erfolgte eine zusammenfassende Paraphrasierung weiterer relevanter Ergebnisse.

3.3 Kritische Betrachtung und Reflexion der Vorgehensweise

Mit interpretativer Forschungen geht auch immer die Grundannahme einher, dass die Forschenden selbst keine neutralen Beobachtenden, sondern vielmehr „Subjekte des Forschungsprozesses“ (STRÜBING 2014: 12) sind, da sie permanent ihre Daten interpretieren, für eine Studie selektieren, theoretische Argumente sammeln und zumindest ein theoretisches Vorwissen mitbringen (ebd. 2014: 12, 58 ff.).

Gerade im Rahmen empirischer, postkolonialer Forschungskontexte, in denen eine europäische, weiße, non-native Forscherin mit Native American Peoples zusammenarbeitet, ist große Sensibilität erforderlich. Dazu gehören eine kritische Selbstreflexion und Reflexivität, die eigentlich Bestandteil jeder qualitativen Forschung ist, gegenseitige Anerkennung, eine generelle Dialogbereitschaft sowie ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Heterogenität innerhalb der Native American Peoples und die Beziehung zwischen Forschenden und Native American Peoples (SKILLE 2022: 831). Um die eigenen Erfahrungen, Herausforderungen und subjektiven, empirischen Datenerhebungen zu verdeutlichen, sind die folgenden Schilderungen in der Ich-Form verfasst.

Die ersten Berührungspunkte mit dem Thema und der Person Oscar B. Jacobson als Cultural Broker erfolgten in Mainz Anfang des Jahres 2016. Der Ausstellungskatalog „The Art of Oscar Brousse Jacobson“ des Fred Jones Jr. Museum of Art wurde mir von meinem Betreuer Anton Escher gegeben, um mich mit dem Forschungsgegenstand „Jacobson“ vertraut zu machen. Ausgehend von der Publikation und ersten Recherchen zu Oscar B. Jacobson lag der Fokus der methodischen Überlegungen zunächst auf der Person selbst, losgelöst von etwaigen Überlegungen zu postkolonialen Räumen oder dekolonialen Methoden. Dies mag auch daran liegen, dass ich keine eigenen familiären Vorerfahrungen in diesem Themenspektrum habe. Aufgewachsen in einem westdeutschen, suburbanen Raum, führte mich mein Studium 2006 nach Mainz. Ich hatte bis dahin einzig durch mediale Darstellungen, wie die Verfilmungen der Karl-May-Bücher, der TV-Serie *Yakari* und dem Buch *Fliegender Stern* (Ursula Wölfel), Berührungspunkte mit fiktiven Darstellungen von

Native American Peoples. Im Rahmen meines Studiums und meines disziplinären Interesses für den Bereich Kulturgeographie und die damit verbundenen Lehrveranstaltungen sah ich mich erstmals mit postkolonialen Fragestellungen konfrontiert. Durch außereuropäische Studien- und Forschungsaufenthalte in Südamerika im Jahr 2011 und in der Karibik im Jahr 2014 sowie durch die Auseinandersetzung mit kulturellen Identitäten in meiner Diplomarbeit konnte ich vertiefende Erkenntnisse gewinnen und meine Offenheit sowie meinen Blick für diese Thematik schärfen.

Gefestigt wurden diese ersten Erkenntnisse und Berührungspunkte durch die Forschungsaufenthalte in den USA (2016, 2017, 2019) sowie durch die Durchführung didaktischer Exkursionen in der Karibik (2018) und in den USA (2019). Vor allem die Beschäftigung mit der Person Oscar B. Jacobson führte zu der Erkenntnis, dass eine wissenschaftliche Aufarbeitung seines Wirkens postkoloniale Ansätze vermissen ließ. Es kristallisierte sich heraus, dass die Kiowa Six und Acee Blue Eagle, neben Orten und Räumen, ein Hauptaspekt dieser Arbeit sein müssen. Dank der herausfordernden und augenöffnenden Gespräche und Diskussionen mit Tracey Satepauhoodle-Mikkanen, Vanessa Paukeigope Jennings, Bruce Bernstein, Diane Bird und Joshua Nelson, dem Zuhören ihrer Erzählungen sowie der großartigen Literaturtipps und der Beschäftigung mit der Geschichte der Native American Peoples in den USA, den Besuchen von Museen, Ausstellungen und Kulturzentren, konnte ich meine eigene Forschungsperspektive erweitern. Die Herausforderung bestand allerdings in der Aufnahme der Perspektiven der Kiowa Six in die Studie, die zum größten Teil nicht archivarisch aufbewahrt sind. Dank der großen Hilfsbereitschaft innerhalb der Kiowa-Gemeinschaft konnte ich Kontakt zu Vanessa Paukeigope Jennings aufnehmen. In bewegenden Gesprächen teilte sie mit mir die Lebenssituation ihres Großvaters. Mit ihrer Zustimmung, diese Perspektive einarbeiten zu dürfen, sowie dem Umstand, die Silberman-Kollektion und die Acee-Blue-Eagle-Papers gefunden zu haben, konnte ich entsprechende Inhalte einarbeiten. Forschungen im Kontext von Native American Art sind untrennbar mit der Geschichte des Kolonialismus und dessen bis heute spürbaren Auswirkungen verbunden. Aufgrund meiner kulturellen Prägung bewegt sich meine Forscherpo-

sition immer auf der Ebene einer Außenseiterin, die ihre Arbeit stets im Kontext dieser kolonialen Hintergründe und einer damit verbundenen eigenen Machtposition (Narrationen und Diskurse) reflektieren muss. Bestandteil dessen sind die Integration der Perspektiven von Native American Peoples, um Machtasymmetrien zu reduzieren und eine partnerschaftliche Forschung zu ermöglichen.

4 Politische und soziale Rahmenbedingungen und Fallbeispiel

„When we were forced to leave our land, we took the fires with us. We took the embers along. Then we go to Oklahoma. We rekindled the fire – old home or new home – it is the same fire“

(NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (NMAI) 2014: 11:19 min).

Der nordamerikanische Kontinent und damit auch die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika ist seit der Kolonisation durch europäische Siedler von vielen kriegerischen Auseinandersetzungen geprägt. Insbesondere die Landnahme europäischer Siedler in Richtung Westen, die unterschiedliche Perioden umfasst, führte zu kriegerischen Handlungen, in denen sich verschiedene *tribes* und Weiße Siedler gegenüber standen. Der Historiker Bethel Saler (2014) spricht im Zusammenhang der US-amerikanischen Geschichte, insbesondere nach den Unabhängigkeitskriegen und der Formation eines unabhängigen Staates ab 04. Juli 1776 von einer postkolonialen und gleichzeitig kolonialisierenden Nation, in denen Native American People als „quasi-foreign political bodies“ (SALER 2014: 27) betrachtet wurden. Sowohl der Kongress als auch die unabhängigen Staaten etablierten ab 1776 paternalistische Politiken gegenüber Native American People mit dem Ziel, die kulturellen Lebensweisen der Native American People „zu zivilisieren“ und in den Augen der Weißen Siedler damit in ihrem Sinne zu amerikanisieren (2014: ebd.: 27). Wie das Eingangszitat verdeutlicht, wurden durch diese politischen Ideen, fast alle *tribes* mehrfach unfreiwillig und in gewaltsamen Auseinandersetzungen und Kriegen auf dem amerikanischen Kontinent vertrieben, ihre kulturellen Traditionen konnten sie trotz dieser Widerstände mit sich nehmen und fortführen. Lindsay G. Robertson (2005) folgend, basierte die Strukturierung der durch die Europäer entdeckten „Neuen Welt“ auf rechtlicher Ebene. So ersonnen Europäer „rules intended to justify the dispossession and subjugation of the native peoples of the Western Hemisphere“ (ROBERTSON 2005: IX), in denen grundlegende Ge-

setze die Eigentumsrechte von Land betrafen. Diese Ansprüche der Europäer auf indigenes Land rechtfertigen sie mit der richtungsweisenden Entscheidung des Obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten von Amerika in der Rechtssache *Johnson v. M'Intosh*⁴⁶ von 1823 und der Etablierung der „discovery doctrine“ (2005: ebd. X). Diese besagt, dass die europäischen „Entdeckermächte“ des amerikanischen Kontinents und ihre Nachfolgestaaten, wie die Vereinigten Staaten von Amerika, das unmissverständliche Eigentumsrecht (*ultimate title*) am Land erwarben, während Native American Peoples lediglich ein eingeschränktes Besetzungsrecht (*right of occupancy*) behielten. Diese Entscheidung, so fasst Lindsay G. Robertson zusammen, führte zur Enteignung indigener Landbesitzer und wandelte sie in bloße Pächter des quasi eigenen Landbesitzes um. Damit legalisierte die bis heute gültige Entscheidung die alleinige Befugnis der US-Regierung, Land von *tribes* zu kaufen, wodurch ein Verkauf an Privatpersonen für ungültig erklärt wurde. Die Konsequenz dieser richterlich geschaffenen Rechtsgrundlage war die massive Verdrängung von Native American Peoples innerhalb der USA, da ihr Anspruch auf Souveränität und Landbesitz durch die Übernahme der europäischen „Entdeckungsdoktrin“ durch die US-amerikanische Gesetzgebung rechtlich marginalisiert wurde (ROBERTSON 2005: IX ff.). Auch der Autor Thomas King sieht in der Landfrage den zentralen Beweggrund der Politiken und Verhaltensweisen der Weißen amerikanischen Bevölkerung:

„[...] the issue [...] never faltered in its resolve is the issue of land. The issue has always been land. It will always be land, until there isn't a square foot of land left in North America that is controlled by Native People“ (KING 2013: 217).

Für die vorliegende Studie sind vor allem politisch-rechtliche Entscheidungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu berücksichtigen, die großen Einfluss auf das soziokulturelle Leben von Native American Peoples und damit auch auf die Entwicklung von Native American Arts haben. Die verschiedenen Phasen können grob in fünf Zeitabschnitte unter-

⁴⁶ Das US-amerikanische Rechtssystem basiert auf dem sogenannten *Common Law*, dessen Rechtsprechung u.a. auf Präzedenzfällen (*Case Law*), also früheren Gerichtsentscheidungen (bzw. sog. ungeschriebenen Gewohnheitsrecht) beruht und nicht nur durch geschriebene Gesetze, wie im *Civil Law* üblich, besteht (FRIEDMAN und HAYDEN 2017: 1 ff.; LÖSCHE und WASSER 2008).

teilt werden, die sich an politisch-rechtliche Entscheidungen koppeln lassen: Die *Removal Era* (1830-1850), die *Reservation Era* (1850-1887), die *Allotment und Assimilation Era* (1887-1934), die *Self-Government Era* (1934-1953) und die *Termination Era* (1953-1968).

Im Rahmen des *Indian Removal Act* zwischen 1830 und 1850 wurden viele *tribes* westlich des Mississippi umgesiedelt, insbesondere in das neu geschaffene *Indian Territory*, das heutige Oklahoma (siehe Abb. 4). Diese Umsiedlungen waren von großer Not und Leid der Native American Peoples geprägt, wie die *Trail of Tears* zeigen, auf denen Cherokee, Choctaw, Creek, Chickasaw und Seminole diese Umsiedlungen größtenteils zu Fuß zurücklegten und viele Menschen ums Leben kamen (siehe BUREAU OF INDIAN AFFAIRS 2025).

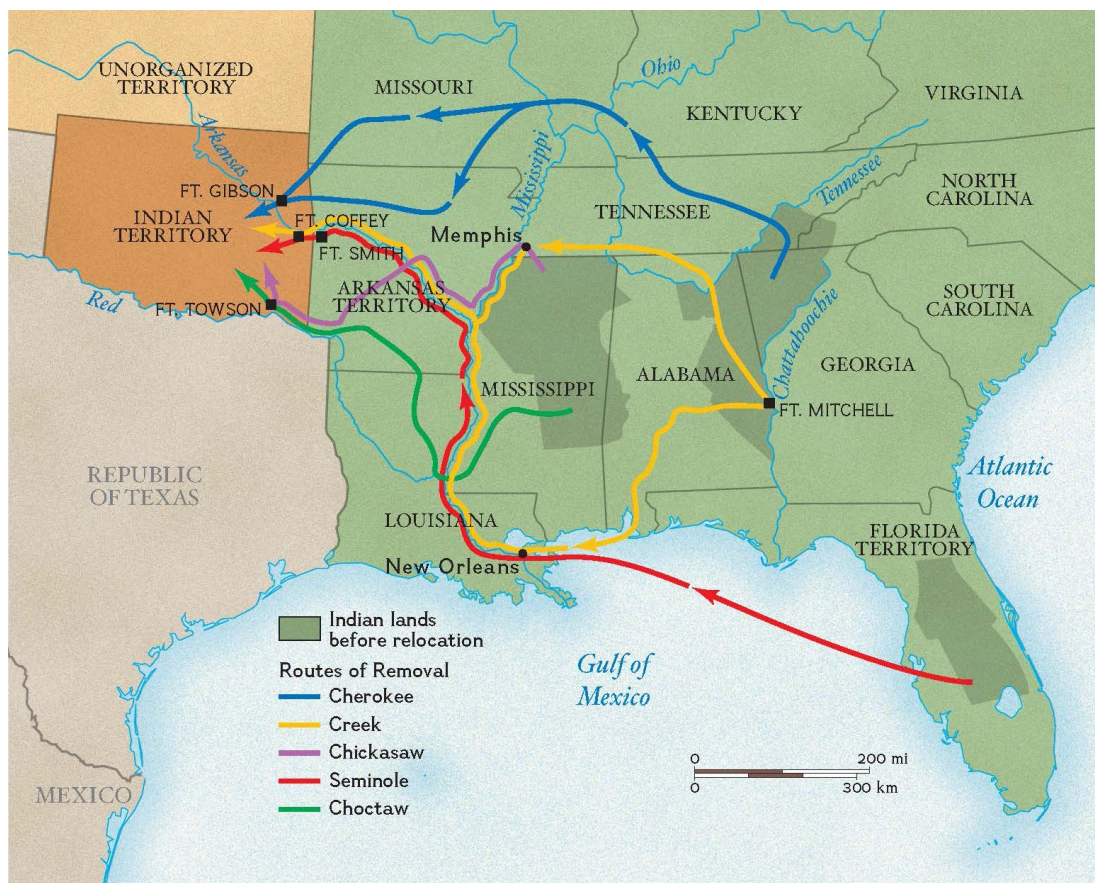


Abb. 4: Vertreibung Native American Peoples aus dem Südosten der USA in das Indian Territory
(Quelle: NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY 2025)

Auch die Verträge, die im Rahmen der Umsiedlungen zwischen Native American Peoples und der Regierungen geschlossen wurden, sind teilweise unter Zwang unterzeichnet

worden, wie Carey N. Vincenti (Jicarilla Apache) am Beispiel des *Treaty of Dancing Rabbit Creek* in einem Interview mit Suzan Shown Harjo (Cheyenne-Holdulgee Muscogee) erläutert: „That treaty was really ... intended – in fact, he was going to hold women and children hostage, until that treaty was negotiated. And so the people were removed, as a result“ (HARJO 2014: 85). James P. Ronda findet für diesen politischen Akt, der für viele Native American People bittere Realität wurde, passende Worte: „Resettlement meant poverty and the loss of identity in a desolate place“ (RONDA 1999: 751). Dennoch schafften es die *tribes* den neuen Ort für sich zu gestalten und ihre Traditionen und Praktiken trotz aller Widerstände zu bewahren.

Die Umsiedlungspolitik wurde später durch das System der Reservate abgelöst. Zwischen 1850 und 1891 wurden zahlreiche Verträge und andere schriftliche Vereinbarungen geschlossen, in denen sich die *tribes* dazu verpflichteten (auch hier zum Teil unter Zwang), in weit entfernte Gebiete zwangsumzusiedeln, oder sich auf kleine Gebiete zu beschränken, sogenannte Reservate. Diese Reservate wurden durch Verträge, Gesetze und Durchführungsverordnungen geschaffen, bei denen es sich um gesetzlich festgelegte Landflächen handelt, die von der US-Regierung anerkannten *tribes* zugewiesen wurden. Die US-Regierung verfolgte damit zwei Hauptzwecke: Das Land von Native American Peoples wurde für die Expansion in Richtung Westen frei zugänglich und die Entwicklung eines Programms, das Native American Peoples zu Kleinbauern ausbildete, die zur „Amerikanisierung“ der *tribes* führen sollte. Diese Ziele wurden nicht wirklich erreicht, mit der Folge dass viele *tribes* in den Reservaten abhängig von Lebensmittelrationen und ökonomischer Unterstützung der US-Regierung waren (siehe HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW 2025a; BUREAU OF INDIAN AFFAIRS 2025).

Die politische Ausrichtung der *Allotment und Assimilation Era* knüpft nahtlos an die der *Reservation Era* an, in welcher durch verschiedene Maßnahmen und gesetzliche Entscheidungen versucht wurde, die Traditionen und Praktiken von Native American Peoples zu kontrollieren und im Sinne der Weißen amerikanischen Kultur zu „resozialisieren“. Dabei

spielten Agenten des Bureau of Indian Affairs (BIA) eine entscheidende Rolle, indem sie beispielsweise dabei halfen, Kinder und Nachkommen von Native American Peoples in *Boarding Schools* zu verbringen, um diese im Sinne einer Weißen amerikanischen Kultur zu sozialisieren (siehe hierzu auch Kap. 5.5.1 und Fußnote 83). In dieser Phase führten erneut Verträge und Gesetze zu einer Verkleinerung der Reservatsflächen, allen voran der 1887 vom Kongress verabschiedete *Dawes Act*, der die Zuteilung von Land an Native American Familien beinhaltete. Seitens der Regierung wurde den Familien die besten Ackerflächen in den Reservaten unter dem Vorwand genommen, diese nicht produktiv genug zu bewirtschaften, um unter anderem die Expansion der Weißen in Richtung Westen voranzubringen.⁴⁷ Zusätzlich entwickelte die US-Regierung ein Listensystem, in dem nur gelisteten Mitgliedern eines *tribes* Land zugeteilt werden durfte. Das BIA führte diese Listen und deren Vollständigkeit hing nicht selten an persönlichen Kontakten zu den Agenten. Ein weiterer gesetzlicher Versuch der Assimilation von Native American Peoples erfolgte 1924 mit dem *Indian Citizenship Act*, der Mitgliedern eines *tribes* sowohl die Amerikanische Staatsbürgerschaft als auch die Stammesmitgliedschaft ermöglichte. Aus heutiger Perspektive ging es vornehmlich wohl nicht um die Anerkennung der Native American Peoples innerhalb der amerikanischen Gesellschaft, sondern vielmehr um einen letzten (verzweifelten) Versuch, durch die Amerikanische Staatsbürgerschaft traditionelle Werte und kulturelle Praktiken der Native American People aufzulösen (siehe HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW 2025b; BUREAU OF INDIAN AFFAIRS 2025).

Eine Veränderung der politischen Einstellungen der US-Regierung gegenüber Native American Peoples erfolgte erst in der *Self-Government Era* ab 1934 mit dem Abschluss des *Indian Reorganization Act*, der im Rahmen des *New Deal* (Reformen als Folge der Weltwirt-

⁴⁷ Die *Five tribes* (*Cherokee, Chickasaw, Choctaw, Muscogee (Creek) und Seminole*) sowie weitere *tribes* im *Indian Territory* waren vom *Dawes Act* ausgenommen. Jedoch war das *Indian Territory* nun auch für Weiße Bevölkerung zugänglich, die ohne jegliche Form von Regierungen oder Schutz durch Gesetze dort lebten. In der Folge erzwang die US-Regierung auch die Zustimmung der *Five tribes* mit dem *Curtis Act* (1898), die neuen Landzuteilungsrechte zu akzeptieren, damit die ansässige Weiße Bevölkerung, das Land auf dem sie lebten, beanspruchen konnten (KIDWELL und VELIE 2005: 49).

schaftskrise Ende der 1920er und Beginn der 1930er Jahre) die Politiken der Landzuteilung (*allotment*) in Form von Reservaten beendete. Darüber hinaus wurde sichergestellt, dass alle zugeteilten und noch treuhänderisch verwalteten Parzellen nicht in Eigentumsrechte umgewandelt wurden sowie die eigenständigen Zuständigkeiten der *tribes* und eine damit einhergehende Formalisierung der *tribe-internen* Regierungen durch schriftliche Verfassungen und Charta (HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW 2025c; BUREAU OF INDIAN AFFAIRS 2025). In diese Zeit fällt das Wirken von John Collier als *Commissioner of Indian Affairs* von 1933 bis 1945, der versuchte die kulturellen Traditionen und Strukturen der Native American Peoples anzuerkennen und die Selbstbestimmung der *tribes* zu stärken (FLAHIVE und WARREN 2014: 20). Zudem versuchte Collier über das BIA, die Empfehlungen des 1928 erschienenen *Meriam Reports* umzusetzen und die kulturellen Praktiken in das Schulcurriculum der *Boarding Schools* und Schulen für Native American Peoples zu berücksichtigen. Dazu suchte das BIA auch Native American People als Mitarbeiter für die Entwicklung kultursensibler Unterrichtsprogramme (2014: ebd. 70). So fand die rigorose Assimilationspolitik auch an den Schulen ein Ende. Die Reformen und Bemühungen, unter anderem durch das von John Collier etablierte *Indian New Deal-Programm*, führte zu einer Abkehr der Politik der vollständigen Assimilation von Native American Peoples in den USA. Es sollte jedoch bis Ende der 1960er Jahre dauern, bis sich absolut neue Perspektiven in der US-Bundespolitik abzeichneten (*Self-Determination Era* ab 1968) und auf die Bürgerrechtsbewegungen der Native American Peoples (*Red Power Movement*) zurückzuführen sind.

Zwischenzeitlich wurde in der *Termination Era* einige Errungenschaften aus der Zeit der *Self-Government Era* umgekehrt, indem die US-Regierung die spezielle Treuhandbeziehung der *tribes* zu den Vereinigten Staaten von Amerika beendete. Diese politische Entscheidung war ein weiterer Versuch, die Rechte der Native American Peoples zu kontrollieren und einzuschränken (HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW 2025d; BUREAU OF INDIAN AFFAIRS 2025).

4.1 Boom und Soon in Oklahoma

Das heutige Oklahoma war bis 1889 das von der US-Regierung geschaffene *Indian Territory*, in welches viele *tribes* im Rahmen des *Indian Removal Acts* ab 1830 zwangsumgesiedelt wurden (siehe Abb. 5). James P. Ronda spricht in diesem Zusammenhang in Bezug auf die ersten drei Dekaden im 19. Jahrhundert von einer nicht klar definierten geopolitischen Region ohne allgemein anerkannte Grenzen: „Instead, the place that became Indian Territory first had to be imagined and then created. Space had to become place. Indian Territory was an idea-or a cluster of ideas-in search of a place“ (RONDA 1999: 740). Dabei fungierte diese neu geschaffene „Indian Frontier“ als ein „racial divide“, in der Native American Peoples getrennt von der Weißen Bevölkerung leben mussten (1999: ebd. 742). Das Indian Territory bezeichnete ein „unorganisiertes Gebiet“, dessen ursprüngliche Grenzen durch den *Trade Act* von 1834 definiert wurden als „all that part of the United States west of the Mississippi and not within the states of Missouri, Louisiana, or Arkansas Territory, or any other organized territory“ (EVERETT 2010).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das ursprüngliche Gebiet durch die US-Regierung sukzessive verkleinert, um staatlich organisierte Territorien der Vereinigten Staaten von Amerika zu schaffen. Es umfasste 1889 mit erstmals festgelegten Grenzen das heutige Gebiet von Oklahoma ohne die Oklahoma *Panhandle* (zum damaligen Zeitpunkt auch *No Man's Land* genannt), das im Süden von *Texas*, im Osten von *Arkansas* und *Missouri*, im Norden von *Kansas* und im Westen vom *New Mexico Territory* begrenzt wurde (siehe EVERETT 2010) (siehe Abb. 5). Seitens der Weißen Bevölkerung der USA gab es dennoch immer wieder Versuche, das *Indian Territory*, im Speziellen die *Unassigned Lands*⁴⁸ unrechtmäßig zu besiedeln und eigene Siedlungen zu gründen. Diese ersten Versuche wurden durch US-Truppen und Regierungsbeamte mit der Vertreibung der illegalen Weißen Siedler beendet, dennoch stellten sie den Beginn der sogenannten Boomer-Bewegung in Oklahoma

⁴⁸ Als *Unassigned Lands* werden Flächen innerhalb des *Indian Territory* bezeichnet, die im Rahmen neuer Verträge der US-Regierung mit einigen *tribes* nach dem Civil War 1866, keinem *tribe* zugeordnet wurden (HOIG 2010).

dar. So gab es 1880 am heutigen Standort von Oklahoma City die Gründung der Stadt Ewing durch Weiße Siedler aus Kansas, angeführt von David Lewis Payne. Auch diese Gruppe wurde durch US-Truppen vertrieben, dennoch führte die Verurteilung von Payne zu weiterer Popularität der Boomer-Bewegung (siehe Hoig 2010).

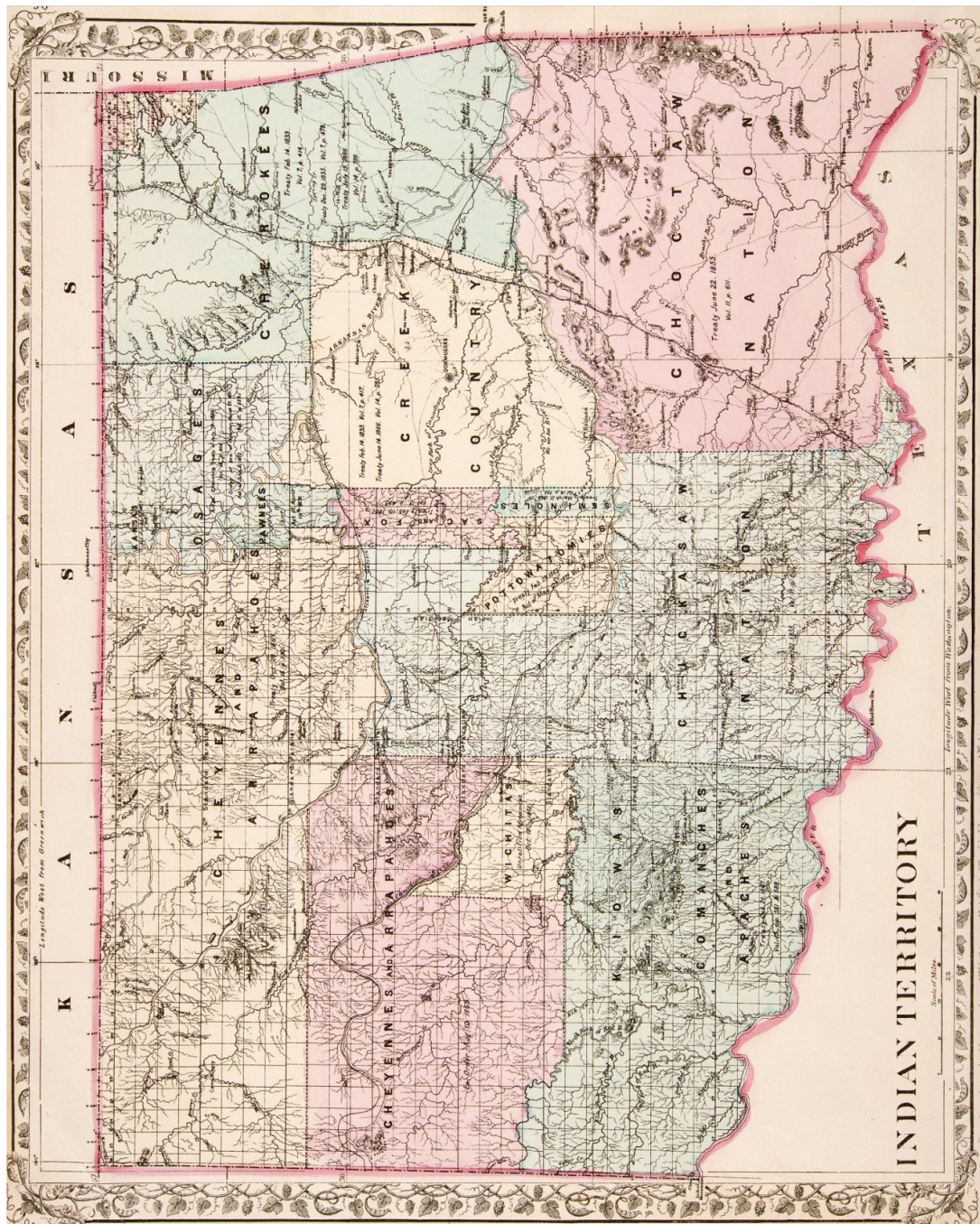
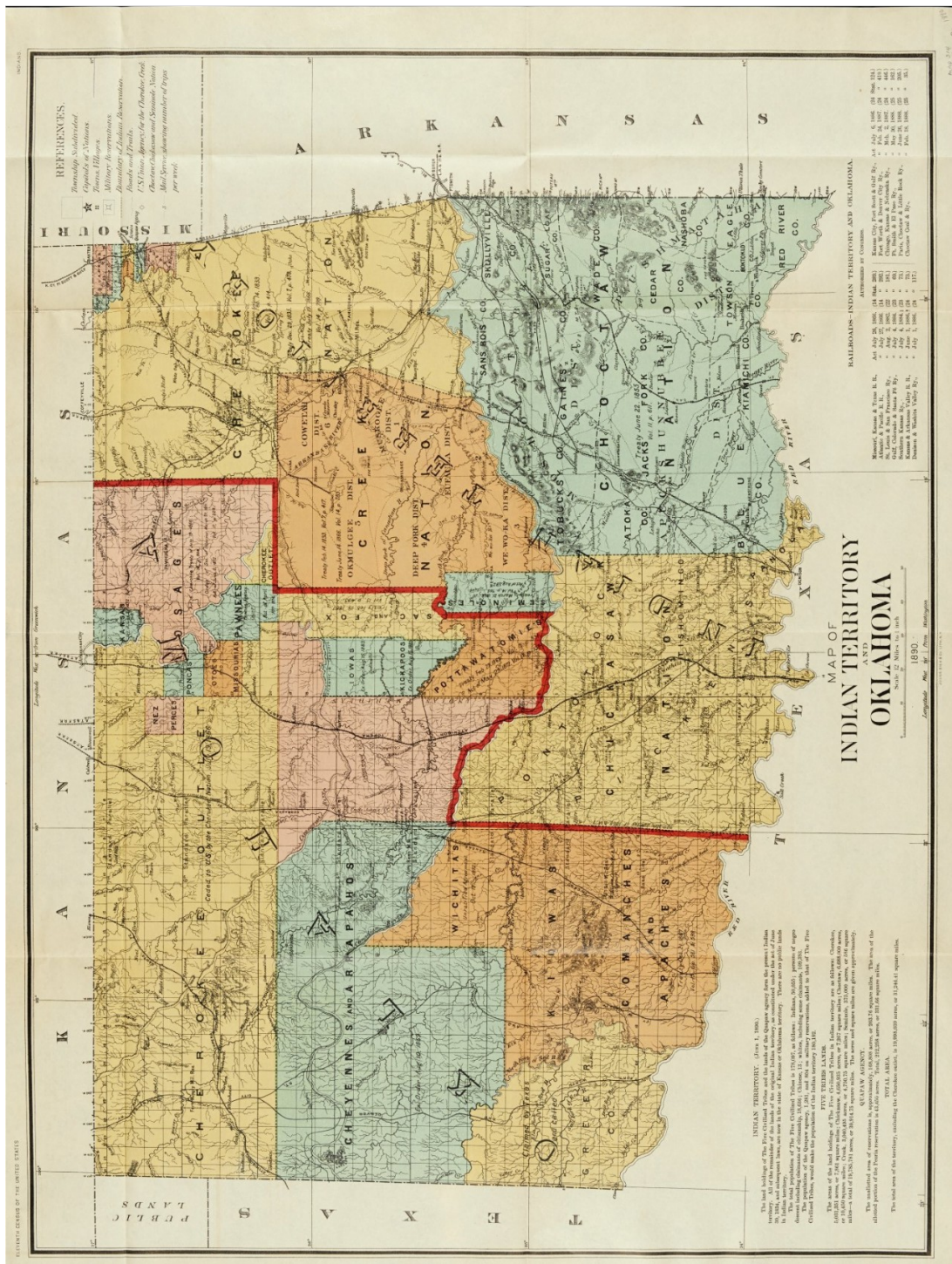


Abb. 5: Indian Territory 1878

(Quelle: Mitchell (1878))



Auch auf politischer Ebene wurde an der Idee gefeilt, die *Unassigned Lands* zur Besiedlung zu öffnen. Eine Änderung des *Indian Appropriations Bill* 1889 ermöglichte es, diese Regionen für die Erschließung freizugeben, was am 22. April 1889 zum ersten „Oklahoma Land

Run“ führte (ebd. 2010). Weitere vier Land Runs folgten in den Jahren 1892, 1893, 1895 (BROWN 2024).

In der Folge des *Land Runs*, dessen Ansturm an Siedler die notwendige Anzahl für die Territorialregierung erfüllte, schuf die US-Regierung mit dem *Organic Act for the Territory of Oklahoma* am 02. Mai 1890 den Rahmen für eine Territorialregierung, die die Ernennung eines Gouverneurs, einer Zweikammer-Territorialversammlung und eines Justizsystems beinhaltete. Diese Entscheidung reduzierte die Fläche des *Indian Territory* auf etwas mehr als die östliche Hälfte des heutigen Bundesstaates Oklahoma (siehe Abb. 6) (siehe BROWN 2024; EVERETT 2010).

Die Land Runs sowie die stetige Besiedlung des *Oklahoma Territory* führten zu einem rasanten Bevölkerungswachstum von 60.417 Personen im Jahr 1890 auf 722.441 Personen im Jahr 1907 (BROWN 2024). Bis zur Gründung des Bundesstaates Oklahoma am 16. November 1907 durch den *Oklahoma Enabling Act* von 1906 wurde über Lotterien weiteres Land, das ursprünglich den Kiowa, Comanche, Plains Apache, Wichita und Caddo gehörte, kostenlos von staatlicher Seite vergeben (ebd. 2024). So wurde aus dem *Indian Territory* der Bundesstaat Oklahoma, in den Oscar B. Jacobson mit seiner Frau Jeanne d’Ucel 1915 übersiedelte.

4.2 Fallbeispiel Oscar B. Jacobson und die Kiowa Six

Der Künstler Oscar B. Jacobson nahm 1915 an der *University of Oklahoma* die Stelle des Direktors der *School of Art* an, die er bis 1954 inne hatte. Zudem war er ab 1936 Direktor des *Oklahoma Museum of Art* (heute *Fred Jones Jr. Museum of Art*). Darüber hinaus gründete er die *Association of Oklahoma Artists* und beriet das *Works Progress Administration's Federal Art Project* in Oklahoma im Rahmen des *New Deal*.

Oscar B. Jacobson ist eine Schlüsselfigur für die Entwicklung der Kunstlandschaft in Oklahoma zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Als am Bethany College in Lindsborg, Kansas

und Yale ausgebildeter Künstler ist sein Name untrennbar mit Native American Art in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der University of Oklahoma (OU) verbunden.

Bekannt wurde er als Mentor und Förderer vieler Native American Künstler:innen, insbesondere der Kiowa Six, einer kleinen Gruppe von Kiowa Künstler:innen, die er in Zusammenarbeit mit Edith Mahier an der OU in Norman, OK in den späten 1920er Jahren ausbildete. Die Kiowa-Künstler:innen Spencer Asah, James Auchiah, Jack Hokeah, Stephen Mopope, Monroe Tsatoke und Lois Smoky. Erlangten mit ihrem Kunststil internationale Bekanntheit und sind bis heute mit Oscar B. Jacobson assoziiert (siehe WATSON 2010).

Dieser Stil, der sogenannte *flatstyle*, zeichnete sich durch zweidimensionale Bilder mit opaken Farben, klaren Umrissen und einer Betonung der Linie aus. Die Mitglieder der Kiowa Six studierten zunächst in einem extracurriculären Programm an der University of Oklahoma und erlangten breite Bekanntheit in den USA und Europa (KIDWELL und VELIE 2005: 119).

Die Kunsthistorikerin Anne Allbright beschreibt die Vision des Wirkens von Oscar B. Jacobson in Oklahoma etwas differenzierter und ordnet Jacobson die Maxime zu „that art improved society and was for everyone“ (ALLBRIGHT 2017: 121), welche er durch Konferenzteilnahmen, Vorträge, Interviews, Pressearbeit und sein großes, nationales Netzwerk über die Landesgrenze Oklahomas hinaus getragen hat; und dadurch die Kunstlandschaft Oklahomas national und international bekannt gemacht hat. Laut Allbright versuchte Jacobson, über die Anschauung, dass Kunst in und für Gesellschaften eine wichtige Rolle spielt, ein öffentliches Interesse an Kunst zu wecken (ebd. 2017: 121). Dies verdeutlicht, dass Jacobson nicht nur als Künstler und Professor an der Universität in Oklahoma tätig war, sondern sich in vielen Bereichen engagierte und in unterschiedlichen Rollen wirkte – geeint (zusammengehalten) von der Überzeugung der Wirkmacht von Kunst.

In einem Fachartikel anlässlich der Ausstellung *The Art of Oscar Brousse Jacobson*⁴⁹ im *Fred Jones Junior Museum of Art* in Norman, OK, erörtern Anne Allbright und Mark T. White (2015) die Verdienste von Jacobson für die amerikanische Gesellschaft und Kultur, die sie in seiner Rolle als Cultural Broker verortet sehen. Sie begründen diese Annahme in Jacobsons umtriebiger Art, seinen Aktivitäten und Handlungen und seinen kosmopolitischen Lebensstil, die sie anhand seiner Biographie und Lebensstationen anführen. Allbright führt diesen Ansatz in ihrer Dissertation „Oscar Brousse Jacobson: The Life and Art of a Cosmopolitan Cultural Broker“⁵⁰ ausführlicher weiter und bietet einen interessanten Ausgangspunkt, Oscar B. Jacobson als Cultural Broker zu betrachten.

⁴⁹ Anlässlich der Ausstellung „The Art of Oscar Brousse Jacobson“ im Fred Jones Jr. Museum in Norman, Oklahoma (26. Februar – 6. September 2015) erschien das Ausstellungsband „A World Unconquered: The Art of Oscar Brousse Jacobson“ (FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJMA) 2015), welches nicht nur die künstlerischen Werke von Oscar B. Jacobson präsentiert, sondern seine Lebensstationen und einige soziokulturellen Facetten seines Lebens aus kunstwissenschaftlicher Perspektive in Fachbeiträgen betrachtet.

⁵⁰ Anne Allbright gelangt anhand der historischen Abhandlung von Jacobsons Lebensstationen zu der Erkenntnis, dass er ein Cultural Broker ist. Dabei zeichnet sie sein Leben auf einer deskriptiven Ebene nach. Sie bezeichnet Jacobson zwar als „Cultural Broker“, diskutiert und theoretisiert diesen Begriff jedoch nicht weiter. Sie leitet den Begriff „Cultural Broker“ in ihrer deskriptiven Analyse davon ab, dass Jacobson „multiple Identitäten“ aufweist und zwischen den Kulturen vermittelt hat. Eine kritische Auseinandersetzung mit den verwendeten Quellen, beispielsweise den Memoiren von Jeanne d’Ucel, findet nicht statt. Auch die unterschiedlichen Quellentypen sowie die Herkunft der Quellen – wer hat was in den Archiven aufbewahrt und welche Hintergründe die Sammlungen haben – werden nicht weiter thematisiert.

5 Cultural Brokerage in Native American Arts

5.1 Oscar B. Jacobson, Cultural Broker – Art for Art's Sake

„Long ago a professor descended on Norman to teach at the then small, still struggling University of Oklahoma. He preached an unknown creed called ‚art for arts’s sake‘“
(The Daily Oklahoman, 27. April 1947: ABE_box 21, NAA, A-M; OBJ_5).

Das scheinbar „unbekannte Bekenntnis“ *art for art's sake* ist die englische Übersetzung einer aus dem Französischen stammenden Position von Kunst *l'art pour l'art*, in der Kunst für sich selbst steht, sich selbst genügt und keinem Zweck untergeordnet ist. Die Herkunft dieser kunsttheoretische Position, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich sowie im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum diskutiert wird, war dem Autor des Artikels im *The Daily Oklahoman*, in welchem Oscar B. Jacobson und sein Wirken porträtiert und gewürdigt wird, wohl nicht geläufig. Der Begriff *l'art pour l'art* ist in den Kunstwissenschaften mit dem Autonomieverständnis von Kunst sinnverwandt, das sich seit dem 18. Jahrhundert stark wandelt und in verschiedenen Kunstepochen unterschiedlich ausgelegt und diskutiert wird.⁵¹ Oscar B. Jacobsons Verständnis von Kunst und Malerei als „*pure art*“ und dem gelebtem Credo *art for art's sake* entspricht den modernistischen Zügen und dem Zeitgeist der Kunst Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. In dem von ihm im Jahr 1924 verfassten Artikel *The Meaning of Modernism in Art* (JACOBSON 1924), in welchem er auch seine eigenen Werke miteinbezieht, betont er die ästhetischen Fragen und die ästhetische Autonomie von Kunst und deren Bedeutung (WHITE 2015: 51). Diese

⁵¹ Die Entstehung und die Entwicklung des Autonomieverständnisses von Kunst ist auf Immanuel Kant zurückzuführen, der den rechtswissenschaftlichen Begriff ‚Autonomie‘ als philosophischen Begriff etablierte. Von Friedrich Schiller zum ästhetischen Grundsatz erhoben, wird die philosophische und soziale Funktion von Kunst entlang des Autonomiebegriffs bis heute diskutiert, wie Ulrich Pfisterer (2019) ausführt.

Souveränität der Kunst gegenüber Wissenschaft und Moral ist die fundamentale Weiterentwicklung der Position *l'art pour l'art* und findet sich beispielsweise in den Vorstellungen, Vorträgen und Werken des weltweit bekannten modernistischen Künstlers James McNeill Whistler⁵² (1834-1903) wieder (PFISTERER 2019: 47). Als bedeutender Vertreter dieses *aesthetic movement* konzentrierte sich Whistler auf Technik, Formen und Farbharmonien, angelehnt an die Harmonielehre der Musik, nach welcher der Künstler, inspiriert von der Schönheit der Natur, interpretiert anstatt ein bloßes Abbild dieser zu schaffen (PETRI 2018; WEINBERG 2010). Diese Auffassungen finden sich auch in dem bereits angesprochenen Artikel von Jacobson wieder (WHITE 2015: 51):

„The ideal they are trying to realize is to relieve painting of the barnacles of literature, illustration, anecdote, history, and make it a purer art of color; to express ideas and emotions rather than facts and sentiment” (JACOBSON 1924: 699).

Die gedankliche Nähe von Jacobson zu Whistler kommt nicht von ungefähr, hatten Whistlers Positionen und auch seine „Nocturnes“-Werke großen Einfluss auf Jacobson. Interessant ist auch der Aspekt, dass Jacobson einen subjektiven Reiz von Malerei mit Musik verknüpft habe, die laut seiner Fassung einer transzendenten Erfahrung gleichen (WHITE 2015: 40, 51).

Eine weitere Parallele umfasst die strategische Vernetzung mit Institutionen, Patron:innen, Galerien und Künstler:innen, die James McNeill Whistler letztendlich zu einem der ersten kommerziellen und geschäftlich erfolgreichen Modernisten machen (PETRI 2011). Die strategische Etablierung eines Netzwerkes und die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Akteuren nutzte Oscar B. Jacobson nicht ausschließlich für die Vermarktung seiner Gemälde und seiner Person; jedoch nutze er sein Netzwerk für die Realisierung eigener

⁵² James McNeill Whistler war ein US-amerikanischer Maler und Künstler, der im späten 19. Jahrhundert in Paris und London wirkte und seinen eigenen, unverkennbaren avantgardistischen Stil entwickelte, der realistische, impressionistische und symbolische Ideen, Techniken und Elemente in sich trägt (PETRI 2018; WEINBERG 2010). Die größte und imposanteste Sammlung von James McNeill Whistler findet sich in der Freer Gallery of Art in Washington D.C. und wurde während der empirischen Feldforschung im Oktober 2017 anlässlich der Wiedereröffnung besucht.

Ziele, wie die biographischen Elemente zeigen: seien es berufliche Positionen, die Förderung und Unterstützung der Kiowa Six oder die Verwirklichung eines Museums in Norman, OK. Diese strategische Netzwerkarbeit zeigt sich vor allem in seinem Handeln und Wirken als Cultural Broker.

Neben dem Netzwerk sind die Sozialisation, ein persönliches Kompetenzset sowie Methoden und Strategien für die Arbeit des Cultural Broker wirksam und essentiell, was in der folgenden empirischen Analyse anhand von Oscar B. Jacobson beleuchtet wird. Dabei stehen die für die Vermittlungsarbeit wirksamen Aspekte im Mittelpunkt.

5.1.1 Biografische Elemente

Oscar Brousse Jacobson wurde als Anders Oskar Jacobsson am 16. Mai 1882 in Västana Eknö, einer Insel im Schärengarten von Västervik, in der Provinz Kalmar, in Schweden geboren. Zusammen mit seiner Familie migrierte er 1890 in die Vereinigten Staaten von Amerika. Die Familie siedelte in einer schwedischen Gemeinschaft in der Stadt Lindsborg, Kansas, nieder (WHC J-1_1). Jacobson schrieb sich im Alter von 16 Jahren am Bethany College in Lindsborg, KS, ein, wo er zunächst die Wirtschaftliche Fakultät besuchte. Nach erfolgreicher Beendigung eines zweijährigen Kurses, wechselte er in die noch recht junge Kunstfakultät, an welcher er 1908 seinen Bachelorabschluss machte (WHC J-1_1, WATSON 2010). In dieser Zeit knüpfte er erste Kontakte zu anderen Künstler:innen und Studierenden und wurde Teil eines schwedisch-amerikanischen Künstlernetzwerks, welches ihn sein Leben lang begleiten und sich als wichtig für seine berufliche Entwicklung herausstellen sollte. Seine Studienzeit unterbrach er für eine Anstellung als Teil der *Jefferson Guards* für die Vorbereitungen der *Louisiana Purchase Exposition* in St. Louis, MI, im Jahr 1903. Im Jahr 1904 wechselte er als Aufseher des *Fine Arts Building* auf der *Louisiana Purchase Exposition*, die auch als *St. Louis World's Fair* bekannt ist. Zwischenzeitlich schrieb er sich an der *Yale University* ein, von welcher er 1916 einen Ehrenabschluss als BFA (Bachelor of Fine Arts) verliehen bekam (SEATON 2015: 137; WHC J-1_1; OBJ_1_1: 77). Nach Stationen akademischer Lehrtätigkeiten am *Minnesota College* in Minneapolis, MN (1909-1911) und dem

Washington State College in Pullman, WA. (1911–1915), sowie einer Studienreise nach Paris, trat er 1916 die Stelle als Direktor der Kunstfakultät an der *University of Oklahoma* in Norman, OK an (LEVY 2005: 262; WHC J-1_1). Fortan wirkte Oscar B. Jacobson bis zu seiner Pensionierung 1954 als Direktor der Kunstfakultät. In diese Zeit fallen ein Sabbatjahr 1925/1926, welches er mit seiner Familie in Frankreich und Nordafrika verbrachte, die Ausbildung der Kiowa Six als extracurriculäre Studierende ab 1927, seine Tätigkeiten im Rahmen des Public Works of Art Projects in Oklahoma 1932, sowie als technischer Berater im Treasury Relief Art Project 1936, die Gründung und Eröffnung des Museum of Art (heute Fred Jones Jr. Museum of Art) in Norman, OK 1936, dessen Direktor er bis 1950 ist, die Verleihung des Titels *Doctor of Fine Arts* des *Bethany Colleges* 1941 und die Aufnahme in *Oklahoma Hall of Fame* 1949 (SEATON 2015: 138 ff.). Neben der Organisation von verschiedenen Ausstellungen, seiner Tätigkeit als Dozent und Künstler, verfasste er gemeinsam mit seiner Frau Jeanne d'Ucel die Bildbände *Kiowa Indian Art*, 1929, *Les Peintres Indiens d'Amerique*, 1950 und *North American Indian Costumes*, 1953, herausgegeben von C. Szwedzicki und sammelte Kunst aus vielen Epochen und Regionen der Welt, darunter aus Indien, Australien, Frankreich, Schweden und Nordafrika (ebd. SEATON 2015; OKLAHOMA HALL OF FAME 2025). Oscar B. Jacobson starb 1966 in Norman, OK.

Was an dieser kurzen biografischen Übersicht deutlich wird, ist die Tatsache, dass Oscar B. Jacobson in seiner Berufslaufbahn vielfältigen Tätigkeiten nachgegangen ist. Dies ist auch in den Berichten und Artikeln über seine Person erkennbar, die ihn als Künstler, Professor, Ausbilder aber auch Cultural Broker, wie Anne Allbright und Mark Andrew White feststellen in Verbindung bringen: „[...] Jacobson had an extraordinarily multifaceted life, one that straddled various ethnic, cultural and economic worlds. One of Jacobson's most intriguing contributions to American society and culture was his role as cultural broker“ (ALLBRIGHT und WHITE 2015: 7). Diese vielfältigen Facetten, Rollen, Eigenschaften und Lebensstationen, die ihn auszeichnen, werden in den folgenden Kapiteln ausführlich diskutiert, um sein Wirken als Cultural Broker darzustellen.

5.1.2 Kompetenzen

Die theoretischen Ansätze in Kapitel 2.1 und die kritischen Annäherungen in Kapitel 2.2 haben gezeigt, dass die kommunikativen Fähigkeiten von Cultural Brokern grundlegend für ihre Vermittlungstätigkeit sind. In Anlehnung an Jürgen Habermas (1981)⁵³ ist die kommunikative Kompetenz grundlegender Bestandteil von sozialen Systemen – sie ist Voraussetzung und Basis gesellschaftlicher Entwicklung und gesellschaftlichem Zusammenlebens (KURTZ 2010: 11). Dabei handelt es sich nicht nur um rein sprachliche und erkenntnisfähige Fertigkeiten, sondern um das Einbeziehen der „Welt um uns herum“ (ebd. 2010: 11), also die konstruktive Auseinandersetzung mit der Situation einer Interaktion (PFADENHAUER 2010: 158). In dieser Perspektive sind die kommunikativen Fähigkeiten Bestandteil und Kernkompetenz des sozialen Handelns eines Subjekts.

Die Ausführungen von Habermas dienen hier jedoch nur als Ausgangspunkt, um die Kompetenzen des Cultural Brokers Oscar B. Jacobson herauszuarbeiten. In der hier eingenommenen Perspektive umfassen Kompetenzen, neben den kommunikativen Fähigkeiten, die Gesamtheit des erworbenen Wissens, der erlangten Kenntnisse, der erlernten Fähigkeiten, der entwickelten Denkweisen und der herausgebildeten Eigenschaften einer Person, aber auch soziale Aspekte, die sich in der Annahme von Problemen und der Übernahme von Verantwortung zeigen.⁵⁴ Daraus ergibt sich ein Kompetenzset, das aus drei Komponenten besteht: der Befähigung, der Bereitschaft und der Zuständigkeit (PFADENHAUER 2010: 154). Diesen Komponenten können die genannten Kompetenzen zugeordnet werden. Ein solches Kompetenzset, so die Annahme, ermöglicht dem Cultural Bro-

⁵³ Jürgen Habermas (1981) hat mit dem zweibändigen Text *Theorie des kommunikativen Handelns* den Kompetenzbegriff des Sprachwissenschaftlers und Linguisten Noam Chomsky aufgegriffen, in der Soziologie etabliert und um den Aspekt der sozialen Regeln der Kommunikation erweitert (KURTZ 2010: 11).

⁵⁴ Der Kompetenzbegriff wird in der Soziologie mit unterschiedlichen Bedeutungen belegt. Insbesondere in der Bildungsforschung hat der Begriff in den vergangenen Jahren viel Aufmerksamkeit erlangt. Die hier eingenommene Perspektive orientiert sich an dem in der Bildungsforschung verwendeten Begriffsverständnis von Fähigkeit/Befähigung (Vgl. PFADENHAUER 2010: 150 ff.).

ker seinen Vermittlungstätigkeiten nachzukommen und als vermittelnde Person tätig zu sein.

Für die Ausarbeitung des individuellen Kompetenzset des Cultural Brokers Oscar B. Jacobson werden seine kosmopolitischen Erfahrungen und Fertigkeiten, seine persönlichen Eigenschaften, der Aspekt des Vertrauens und seine im professionellen Umfeld entwickelten Rollen als Elemente dieses Sets herangezogen.

5.1.2.1 Interkulturelles Mindset

„Jacobson Roams the World, But sticks to Art“

(The Daily Oklahoman 27.04.1947: ABE_box 21, NAA, A-M).

Die Schlagzeile in der Sonntagsausgabe der Zeitung *The Daily Oklahoman* vom 27. April 1947 bringt zwei Eigenschaften von Oscar B. Jacobson auf den Punkt. Er bereiste viele Regionen der Welt und widmete sein Leben der Kunst. Auch an all diesen Orten, die er ‚durchstreifte‘ blieb er der Kunst verbunden und suchte – wo immer er sich aufhielt – die entsprechende Begegnung mit der Kunst. Dabei schien sein Interesse nicht auf ein bestimmtes Genre begrenzt – er schätze lokale Kunst, Artefakte und das Kunsthandwerk wie auch große internationale Ausstellungen und moderne Galerien. Das geht zum einen aus den unveröffentlichten Memoiren seiner Frau Jeanne d’Ucel hervor, als auch aus eigenen Notizen, biographischen Zusammenstellungen und Aufzeichnungen anderer Künstler:innen und Berichten, die über ihn erschienen sind. Diese sehr unterschiedlichen Begegnungen mit den verschiedensten Formen von Kunst führten auch vielfach zu Begegnungen mit unterschiedlichen Künstler:innen und Menschen an den bereisten Orten.

Das mag an der Offenheit von Oscar B. Jacobson gegenüber kulturellen Ausdrucksformen, Lebensweisen und Milieus an seiner eigenen migrantischen Biographie liegen – der „Mi-

grant als Katalysator“ (KRAVAGNA 2011), wie der Kunsthistoriker Christian Kravagna⁵⁵ diesen Kontext beschreibt.

Jacobson ist zunächst, und das wird in seiner Biographie, sowie in den Ausführungen, Beschreibungen und auch Verhaltensweisen gegenüber verschiedener Native American tribes deutlich, vom exotischen Anderen und der damit verbundenen Imagination des wahren, ursprünglichen Lebens, geprägt. Dieses Motiv ist Anfang des 20. Jahrhunderts bei vielen europäischen Künstlern⁵⁶, aber auch europäischen Forschungsreisenden⁵⁷ zu fin-

⁵⁵ Christian Kravagna zeichnet den Weg des in die USA migrierten deutschen Künstlers Winold Reiss nach, der als Portraitmaler die Harlem Renaissance unterstützte. Reiss, der 1913 in die USA reist, um, inspiriert von den Vorstellungen des ‚edlen Wilden‘ bei Karl May, „Indianer zu malen“ (KRAVAGNA 2011: 28) und ähnlich wie viele europäische Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts das „Andere“ sucht, migriert schließlich und entwickelt seine Perspektive nicht nur auf Native Americans weiter, sondern auch auf African Americans. Er lässt das romantische exotisierende Motiv der scheinbar einzigen wahren ursprünglichen indianischen und afrikanischen Lebensweise hinter sich. Kravagna (2011: 34) vermutet den Ursprung dieser Entwicklung von Winold Reiss in den vielfachen Begegnungen mit der Lebenswirklichkeit von African Americans und der African American Culture in New York zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frank Mehring (2014: 196) sieht in den Werken von Reiss gar einen Aufruf zum transkulturellen Pluralismus, der in seinen Werken eingeschrieben ist. In Anlehnung an die Ethnologen Franz Boas und Bronislaw Malinowski, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkten, beschreibt Sydelle I. Rubin (2002) die Überschneidungen von Kunst und Ethnographie und betrachtet Winold Reiss als „ethnographic modernist“ (ebd. 2002: 16 ff.).

⁵⁶ Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts fühlten sich viele europäische Künstler, die der Moderne zugeordnet werden, vom Exotischen Anderen außerhalb Europas angezogen. Das Exotisch Andere und die Darstellung von Primitivismus finden die Künstler im kolonialen Raum und konstruieren durch ihre Kunst exotisierende Vorstellungen und Bilder kolonialisierter Räume auf der ganzen Welt. Vertreter dieser Periode sind u.a. Paul Gauguin als Vordenker des Expressionismus im 19. Jahrhundert und die dem Expressionismus zuzuordnenden Künstler der *Brücke* Max Pechstein und Emil Nolde sowie Vertreter des *Blauen Reiter* Paul Klee und August Macke. Zur Auseinandersetzung von Kunst und Kolonialismus geben Christian Kravagna (2011) im Zusammenhang mit Migration, Christoph Otterbeck (2007), der Künstlerreisen Anfang des 20. Jahrhunderts systematisch nachgezeichnet hat, Jean-François Staszak (2004) zur Verbindung von Kulturgeographie und Kunstgeschichte am Beispiel Gauguins Primitivismus und das Ausstellungsband *Kirchner und Nolde Expressionismus, Kolonialismus* (TATES 2021) übersichtliche, thematische Einblicke.

⁵⁷ Europäische Forschungsreisende haben das Bild kolonialer Räume durch ihre Beschreibungen und Veröffentlichungen ebenso geprägt, wie Kunstschaffende. Die Motive, Herangehensweisen und Vorstellungen wie nicht-europäische Gesellschaften und Kulturen betrachtet werden unterscheiden sich erheblich. Im europäisch-amerikanischen Diskurs sei hier Franz Boas als Vertreter des Kulturrelativismus genannt, der seiner Zeit in der Anthropologie neue Perspektiven entwi-

den. Ein entscheidender Unterschied spielt der Migrationskontext bei Jacobson. Bleibt es bei vielen Künstlern und Forschenden bei Reiseunternehmungen in das außereuropäische Ausland, die in der Regel mit einer dauerhaften Rückkehr nach Europa verbunden sind, ist Jacobson mit seinen Eltern in die USA migriert und in einem schwedisch-amerikanischen Migrationskontext sozialisiert. Verschiedene Reisen bringen ihn kurzzeitig nach Europa und Nordafrika, jedoch liegt sein dauerhafter Lebensmittelpunkt in den USA. Vielleicht sind es genau diese Umstände, die es zulassen, dass sich sein zunächst starkes koloniales und exotisierendes Bild auf Native American Peoples und andere Gesellschaften weiterentwickelt. Der Zugang von Jacobson bildet die Kunst und ein damit verbundenes Interesse an verschiedenen lokalen, regionalen und globalen künstlerischen Ausdrucksformen. Die Einstellung resümiert seine Frau am Beispiel von Native American People: „Dad was impressed first of all, by the artistic side of the Indian character“ (OBJ_1_5: 1). Dabei entwickelt Oscar B. Jacobson eine interkulturelle Perspektive auf Kunst und zwangsläufig auch auf Gesellschaften und Milieus, in denen die Kunst- und Kulturproduktionen entstehen.

Diese Perspektive wird insbesondere in Reiseberichten sichtbar, wie der Rückblick auf das Sabbatjahr der Familie in den Memoiren seiner Frau Jeanne d’Ucel zeigen.

Das bevorstehende Sabbatical wollte Jacobson nicht nur zur Inspiration und für Studien über Wüsten für eigene neue Werke nutzen, sondern er interessierte sich für die dortige Kunstszene und das Kunsthandwerk, wie seine Frau in ihren Memoiren erinnert: „He was also interested in the native arts and crafts of North Africa. There were some points of North African life and literature that I was anxious to study“ ((OBJ_1_1, S.97). Das Interesse an der Entwicklung der Kunst in anderen Ländern und Regionen der Welt taucht bei Ja-

ckelte, in der Kulturen nur aus einer Innenperspektive zu verstehen und unabhängig von gesetzmäßigen Entwicklungspfaden zu betrachten sind. Diese Perspektive steht zu der Zeit anthropologischen Verständnissen des Evolutionismus und des Ethnozentrismus entgegen. Empfehlenswerte Einblicke zur Thematik geben Rosemary Lévy Zumwalt (2019) und Vernon J. Williams (1996). Eine umfangreiche Zusammenstellung ethnographischer und geographischer Forschungsreisende außerhalb Europas, die in Leipzig wirkten, geben Claus Deimel et al. (2009).

cobson und seiner Frau immer wieder auf. So legten sie an der OU in Norman eine Sammlung von Werken von Künstler:innen aus verschiedenen Teilen der Welt an.

Die Vielfältigkeit der Sammlung spiegelt sich in der Herkunft der Kunst und kulturellen Artefakte wieder. Neben Werken zeitgenössischer US-amerikanischen Künstler:innen wie Georgia O’Keeffe, befinden sich Objekte und Werke aus Nordafrika, insbesondere der Berber, aus China und weiteren Teilen Asiens in der Sammlung. Auch seine Frau Jeanne d’Ucel war in der Verbreitung von künstlerischen Formen und Wissen außerhalb der USA tätig – die künstlerischen Studien und die Begegnungen in Nordafrika veranlassten Sie rund sechs Jahre später, das Buch *„Berber Art. An Introduction“* (D’UCEL 1932)⁵⁸ über Berber Kunst und Kunsthandwerk zu veröffentlichen. Neben Abbildungen aus der eigenen Sammlung, konnte d’Ucel auf die Unterstützung der französischen Kolonialregierung in Algerien (*Gouvernement Générale de l’Algérie*) zurückgreifen und Abbildungen zur Illustration verschiedener künstlerischer Artefakte verwenden, wie der Danksagung im Buch und den Quellenangaben in den Abbildungen zu entnehmen ist.

Ergänzend zur Genese einer internationalen Sammlung an der OU, erarbeitete Oscar B. Jacobson ein kunstwissenschaftliches und kunsthistorisches Curriculum, das Vorlesungen und Vorträge zu verschiedenen weltweiten Kunstformen beinhaltete. In einem unveröffentlichtem Manuskript beschreibt Jacobson seinen Beweggrund:

⁵⁸ Jeanne d’Ucel veröffentlichte 1932 das Buch *Berber Art. An Introduction* im universitätseigenen Verlag der OU in Norman. Das Buch umfasst 11 Kapitel und kann grob in zwei unterschiedliche Sektionen unterteilt werden. Die erste Sektion behandelt in drei Kapiteln die Herkunft der Berber, ihre Geschichte und ihre *racial characteristics*, insbesondere in Abgrenzung zu arabischen Menschen. In Sektion zwei werden verschiedene künstlerische Formen und Handwerke beschrieben. Problematisch sind die Kapitel über die Geschichte und die Charakteristiken. Diese beziehen sich zwar weniger auf das Aussehen der Menschen, als das Verhalten, die Praktiken und Lebensformen. Manche Beschreibungen sind wertend, an einigen Stellen auch urteilend und teilweise von Rassismen gekennzeichnet. Es schwingt an diesen Stellen eine Tonalität „Weißer Überlegenheit“ mit, die mitunter Folgen des europäischen Kolonialismus auf dem afrikanischen Kontinent und der französischen Kolonialmacht in Algerien sind. An manchen Stellen erscheint das Buch als ethnologischer Bericht, vor allem, wenn d’Ucel von eigenen Begegnungen mit Berbern spricht. Dennoch rezensiert die Historikerin Janet C. Berlo das Buch von d’Ucel als eine „serious study that considers the history and the language of Berber people as well as their art“ (BERLO 2015b: 122 f.) und hebt insbesondere ihre fachkundigen Beschreibungen der verschiedenen regionalen künstlerischen Formen hervor.

„It is most important, I think, that art students should get the benefit of the accumulated artistic knowledge of the ages. That is why, while I was a director of the Art School, we offered enough history of art courses to give a comprehensive history of the art of the world, which means a history of civilization, for the history of art is basically the history of civilization. This is also why I spend so much time and energy in building a museum of art at the University. Once I had hopes that the collections I assembled would be properly housed and available for study, and that they would form a nucleus that would keep on growing“ (WHC J-13_3).

Diese Perspektive ist bemerkenswert, weil sie die Bedeutung der Kunst für das Verständnis von Gesellschaften betont und auch darauf abzielt. In dieser Aussage wird auch die von Jacobson verfolgte Position der Kunst ‚*art for art’s sake*‘ (siehe Kap. 5.1) deutlich. Zum einen steht Kunst für sich alleine und ist anderen gesellschaftsbestimmenden Dimensionen mindestens gleichgesetzt, zum anderen ist in dieser Position das Werk von Künstler:innen immer die Interpretation der Natur bzw. Umgebung, in der sich sinnbildlich, auch Interpretationen gesellschaftlicher Zustände und Entwicklungen wiederfinden. Darüber hinaus wird deutlich, dass Jacobson davon überzeugt war, dass die Begegnung mit der Kunst verschiedener Gesellschaften und das Studium dieser Kunst dazu beitragen, diese Gesellschaften zu verstehen.

Wie sehr Jacobson diese Einstellung verinnerlicht und nach außen getragen hat, wird in einer kleinen Meldung der Zeitung *The Oklahoma Weekly* vom 17. Januar 1924 deutlich. Oscar B. Jacobson, sprach anlässlich einer Vortragsreise, die ihn quer durch die USA führte, an der *University of Missouri* zur Verankerung von Kunst im universitären Curriculum, welche seiner Ansicht nach zu einer besseren Staatsbürgerschaft führen werde:

„He declared that history, economics and politics had a much closer relation to art than is commonly supposed. “If the University of Missouri can graduate students who have some conception of the beauty and truth of art, then it is bettering its state by giving it better citizens,” he declared.“

Die Auseinandersetzung mit Kunst führt in den Augen Jacobsons zu einem besseren Verständnis von Staat und Gesellschaft und zu besseren Bürgern, die diese Staaten und Gesellschaften formen. Diese Ansicht pflegten Oscar B. Jacobson und seine Frau auch in ih-

rer Freizeit, vor allem auf Reisen. Die Besuche von Museen, Kunstgalerien und Ausstellungen an Orten, die Jacobson alleine aber auch mit seiner Familie besuchte, zieht sich wie ein roter Faden durch die Memoiren von Jeanne d’Ucel. Besonders eindrücklich schildert sie diese Besuche in einem Kapitel über das Sabbatjahr in Europa und Nordafrika. Auf der Reise nach Europa stoppte die Familie in New York, von wo das Schiff nach Frankreich starten sollte. Über diesen kurzen Aufenthalt schrieb d’Ucel: „New York was, fortunately, cool just then, so we could enjoy visiting friends. We even managed, Dad and I, a quick look at art galleries“ (OBJ_1_2, Seite 98). In Frankreich angekommen, verbrachte die Familie zunächst einige Zeit in Paris und organisierte ihren Alltag mit drei kleinen Kindern rund um Jacobsons tägliche Galerie- und Ausstellungsbesuche:

„There were many art exhibits. Dad went to several alone. I sometimes took a flying glance at the displays then hustled the youngsters away to some park or garden. [...] Another day we used a different technique, Dad left early so I had plenty time of bathe and dress the youngsters. We were to met him for lunch at noon near the opera“ (OBJ_1_2, S. 102).

Im weiteren Reiseverlauf Richtung Süden, stoppte die Familie, um Schlösser, Kathedra-
len und Kirchen zu besuchen. In den Städten verfolgte die Familie ihr Kulturprogramm weiter: „Toulouse, on the other hand, had the urbanity and grace of its Floral Games. We loved it, its churches, its museums, its gardens“ (OBJ_1_2, Seite 108). Der längere Aufenthalt in Nordafrika, vor allem in Algerien⁵⁹, veranlasste die Familie, neben Jacobson eige-

⁵⁹ Aus den Memoiren von Jeanne d’Ucel gehen in Nordafrika nur Orte in Algerien und vereinzelt Tunesien hervor, die die Familie während ihres Sabbatjahres besuchte und an denen sie lebten. Sekundärquellen geben unter anderem an, dass die Familie während dieses Aufenthaltes auch Marokko und Tunesien bereiste (ALLBRIGHT und WHITE 2015: 23; SEATON 2015: 142). Das ist insofern schwer vorstellbar, wenn die Route des Sabbatjahr, wie in den Memoiren von d’Ucel angegeben, nachgezeichnet wird. Von Südfrankreich fand die Überfahrt nach Nordafrika auf dem Dampfschiff SS Timgad statt, das seinerzeit im Mittelmeer-Liniendienst der Reederei *Compagnie Générale Transatlantique* (CGT) Marseille, Algiers und Tunis bediente (BARBANCE 1955). Beschrieben ist die Reise (OBJ_1_2) in die Sahara von Algiers (S.132) bis Touggourt (S.132) über Tizi-Ouzu (S. 124), Bougie (heute Bejaia) (S. 126), Sétif (S.127), Constantine (S. 128), Batna (S.129), Timgad (S. 129), El Kantara (S. 130), Biskra (S. 130, 135) und zurück nach Algiers über den Portes de Fer-Pass (S. 136). Weiterhin werden von d’Ucel die Orte Tunis und Karthago in Tunesien erwähnt (S. 154). In einem Artikel mit dem Titel „An Intimate Glimpse of North Africa“, welcher 1943 in der Zeitschrift *Holland’s, The Magazine of the South*, erschienen ist, erwähnt Jeanne

nen künstlerischen Tätigkeiten, immer wieder zu Ausflügen und Besuchen an Orten, die vielversprechende Begegnungen mit Kunst vermuten ließen – sei es hervorstechende Architektur oder besondere Bauwerke, Kunsthandmärkte oder Künstler:innen. Ein Roadtrip beginnend in Algier über Bouira, Sétif, Constantine, Batna und Timgad brachte die Familie über El Kantara und das Aures-Gebirge, in die Oasenstadt Biskra – der Ausgangspunkt für Jacobson in die algerische Sahara und der Suche nach lokalem Kunsthandwerk und lokaler Kunst, weiter nach Touggourt und zurück nach Algiers. Jeanne d'Ucel berichtet in ihren

d'Ucel einen weiteren Ort in Tunesien, an dessen Besuch sie sich rückblickend erinnert - das Medjerda-Tal, westlich von Tunis (OBJ_5). Rückschlüsse auf bereiste Orte in Marokko lassen sich in den Primärquellen nicht finden. Allerdings ist ein Gemälde von Oscar B. Jacobson mit dem Titel „In Morocco“ versehen, welches eine bergige Landschaft zeigt (ALLBRIGHT und WHITE 2015: 20). Weiterhin existiert ein Gemälde von Jacobson, welches dem Titel nach die Große Moschee in Kairouan darstellt (ALLBRIGHT und WHITE 2015: 21). Historisch und architektonisch ist das nicht korrekt, was bei einem Vergleich des Gemäldes von Jacobson mit der realen Großen Moschee in Kairouan zeigt. Die Moschee im Gemälde von Jacobson hat fünf gleichgroße weiße Kuppeln, sowie ein zweistöckiges Minarett mit einer Galerie und mit spitzem Dach. Die reale Große Moschee in Kairouan hat am *Bab-al-Gharbi* und am innen liegenden Südportal die charakteristischen großen weißen Kuppeln (WIKIPEDIA-AUTOREN 2025). Die beiden seitlich gelegenen Bab Lalla Rihana sind wesentlich kleiner und haben dementsprechend auch kleine, weiße Kuppeln. Das dreistöckige Minarett wiederum hat eine kleine weiße Kuppel und zwei Galerien. Das Motiv von Jacobsons Werk findet sich allerdings auf vielen Postkarten und Bildern Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Titel *Mosquée des Sabres* (Moschee der Säbel) und der Ortsangabe Kairouan wieder (ALAMY 2014; ARDECHE ANTIQUE 2023; ARTMEMORIES 2023; ROTCIV14 2023). Tatsächlich handelt es sich bei diesem Gebäude aber um die *Zaouia* von *Sidi Amor Abada*, die nur den Beinamen *Mosquée des Sabres* erhielt und um das Minarett der heutigen Moschee Alghazela (Msjid Alghazela) in Kairouan. Das Gemälde von Jacobson entspricht fast eins zu eins dem Postkartenmotiv, insbesondere beim Vergleich von Perspektive und Winkel. Es ist anzunehmen, dass Jacobson und seine Familie Kairouan nicht besucht haben und er die Vorlage für das Gemälde von einer Postkarte oder einer Fotografie übernommen hat. Allbright und White (2015: 23) nehmen aufgrund der beiden Gemälde von Jacobson jedoch an, dass er Marokko und Tunesien bereist hat, was aufgrund der Primärquellenlage zumindest für Marokko und für die Große Moschee in Kairouan, Tunesien zu bezweifeln ist. In ihrer Dissertation postuliert Allbright (2017: 165), dass die Familie wichtige muslimische Sehenswürdigkeiten besucht habe, die große Moschee von Kairouan inbegriffenen. Als Quellenverweis sind die Gemälde Jacobsons angeführt, sowie der gemeinsame Aufsatz mit Mark White (ALLBRIGHT und WHITE 2015), der im Artikel versucht hat, die Verbindung zwischen Gemälden und bereisten Orten herzustellen. Auch die Ausführungen von Jeanne d'Ucel in ihren Memoiren zu Tunesien beschränken sich auf einen Halbsatz (OBJ_1_2: S. 154) und stehen damit in großem Kontrast zu den sehr detaillierten Beschreibungen der übrigen Stationen im Sabbatjahr der Familie, welches sie auf knapp 60 Seiten schildert, wovon rund 33 Seiten den Aufenthalt in Algerien umfassen.

Memoiren sehr detailliert über die unterschiedlichen Begegnungen und Situationen mit Menschen und Landschaften auf der Tour durch Algerien, in der sie auch unterschiedliche Lebensformen und Praktiken vernahmen und kennenlernten. Dies wird in der Schilderung einer Situation auf dem Markt in Biskra besonders deutlich:

„We were buying blankets and rugs in the native market, for we had found the true desert textiles we wanted. Of course, we knew that the first price asked was much more than the real value and that one must hold one's own in the elaborate ritual of bargaining so dear to the Orientals. There was one particular rug of rough goat's hair and wool, with bold stripes, that we liked. The youthful merchant [...] must have sensed this, for he was obdurate. He had dwelt at length on the close weave texture, the quality of materials, etc. saying that it was his own wife who had woven it. We felt that his that his price was still too high, we offered him a sum, and, as we wanted to end the session, we warned him that it was our final bid. He hesitated a second, [...] he added „I'll have to ask her“ [...] Determined to have fun, Dad said to him „If you bring your wife so we can compliment her on her handcraft, we'll give her twenty francs more for it.“ Smiles spread through the assembled spectators [...] We couldn't make out at first what it was about, but it was easy to feel the crowd was laughing with us not at us. Then a young fellow whispered to me „He has no wife.“ We laughed then and all joined in the enjoyment of the joke. We bought King David's rug giving him a bonus of ten francs to salvage his wounded pride. We were credited with more astuteness than we deserved. This, no doubt, helped with other purchases and, wherever we went in the region, we were met with friendly smiles“ (OBJ_1_2: S. 130 f.).

Zum einen schätzten Jacobson und seine Frau das örtliche Kunsthandwerk und erwarben den Teppich. Zum anderen mussten sie sich dafür auf die Rituale des lokalen Handels einlassen und lernten über diesen Weg entsprechende Praktiken kennen, die ihnen (so die Erkenntnis) im weiteren Verlauf des Auslandsjahrs geholfen haben.

Über die Wertschätzung der Kunst, so die Annahme, hat Oscar Jacobson auch den Künstler:innen und Menschen, denen er in diesem Zusammenhang begegnete, eine große Wertschätzung entgegen gebracht und sich eine interkulturelle Haltung entwickelt und vor allem gelebt. Das mag auch aus der Perspektive seiner Herkunft und Erfahrungen als Kind und Jugendlicher einer in die USA migrierten Familie zusammenhängen, sowie die

frühe Faszination für den Südwesten der USA. Die Begeisterung von Jacobson und d'Ucel für den Südwesten der USA und die Kunst der Pueblo ist in den unveröffentlichten Memoiren von d'Ucel zu entnehmen:

„In 1915, as we were moving from Washington State to Oklahoma, we spent the summer months in the Southwest. Dad was introducing me to the Indian side of America. We wandered through the Pueblo country; we climbed the Rock of Acoma“ (OBJ_1_5: S. 1).

Während des Aufenthalts kamen die Jacobsons mit dem Gouverneur von Isleta Pueblo, Pablo Abeita, in Kontakt, der sie zu sich nach Hause einlud: „When he realized our interest in his people he insisted that we go to his home for lunch“ (OBJ_1_5: 2). Im weiteren Verlauf der Reise trafen sie Abeita und seine Frau Maria zum Dinner in Santa Fe, was 1915 eine unkonventionelle Situation aufgrund der politischen Verhältnisse war: „We invited them to dinner. [...] A happy chance made them sit with their backs to the window of the restaurant as, I am sorry to say, a crowd soon assembled to stare at Indians eating with Anglos, or vice-versa“ (OBJ_1_5: 2). Die Jacobsons sind sich der schwierigen gesellschaftlichen Verhältnisse in den USA bewusst gewesen, fanden aber Orte und Räume an denen sie die politischen Vorgaben, denen sie konträr gegenüberstehen, umgehen konnten. An weiteren Stationen in New Mexiko kamen sie mit vielen unterschiedlichen Native American People in Kontakt – stets bemüht ihnen respektvoll, empathisch und auf Augenhöhe zu begegnen. Den Erinnerungen d'Ucel zufolge ist ihnen das auch gelungen, insbesondere wenn die Begegnungen im Rahmen von Kunst stattfanden, was vermuten lässt, dass Kunst und die Auseinandersetzung mit künstlerischen Schaffens ein Zugang zu einem interkulturellen Miteinander sein kann.

Nichtsdestotrotz sind Oscar B. Jacobson und seine Frau auch Kinder ihrer Zeit, die zwar einen anderen Blick auf Native American People entwickelt haben als die Weiße Mehrheitsgesellschaft, aber dennoch in stereotypischen Denkweisen verhaftet waren (siehe hierzu Kap. 5.4.1. Ästhetik – Framing Native American Art und Kiowa Art).

5.1.2.2 Persönliche Eigenschaften

In der Vermittlungsarbeit ist die Art und Weise der Vermittlung von elementarer Bedeutung. In den Vorgehensweisen treten dabei die individuellen Eigenschaften des Cultural Brokers in den Vordergrund – diese sind stark mit seinem persönlichen Auftreten und Handeln verbunden. Die persönlichen Merkmale, die den Cultural Broker ausmachen, sind vielfältig und eng miteinander verknüpft. Sie können nicht immer in ihrer Gesamtheit erfasst bzw. dargestellt werden. Aus den verschiedenen Quellen, die über Oscar B. Jacobson zu seinen Lebzeiten berichten und ihn aus einer Rückschau betrachten, lassen sich Eigenschaften ableiten, die ihn auszeichnen und der kulturellen Vermittlung zugutekommen.

5.1.2.2.1 Einnehmende Persönlichkeit

Oscar B. Jacobson konnte mit seinem einnehmenden Wesen in Begegnungen und Interaktionen Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das mag zum einen mit seiner Körpergröße, die ihm zu Gute kam, zusammenhängen. Zum anderen konnte er eine beharrliche Überzeugungskraft an den Tag legen. So schreibt der *Daily Oklahoman* in einem ausführlichen Portrait über Oscar B. Jacobson: “Fortunately, Oscar Brouse Jacobson was as tall and strong as he was intelligent. Born in Sweden, he inherited vigor and a sufficiently stubborn persuasive power to make his ideas stick” (*The Daily Oklahoman* 27.04.1947, ABE_box 21, NAA, A-M). Die stattliche Figur von Jacobson, gepaart mit einem entsprechenden Auftreten beschreibt Sam Olkinetsky in Reminiszenz: „[...] he was a very imposing gentleman. He was good looking he was tall, he spoke well” (ASSNAA_8_11_010: 13). Auch George Lynn Cross, Präsident der *University of Oklahoma* von 1943 bis 1968, beschreibt Jacobson als “man of commanding appearance” verbunden mit einer “gracious and magnetic personality” (LEWY 2005: 261 f.). Gerade bei den Studierenden an der *University of Oklahoma* konnte Jacobson mit seiner Art viele Studierende begeistern, wie Sam Olkinetsky im Interview mit Arthur Silberman berichtet. In diesem Interview versucht Silberman auch zu ergründen, wie es Oscar B. Jacobson gelungen ist, eine so große Reso-

nanz zu erzielen und stellt dabei die eher hypothetische Frage, ob dies auch an seiner Persönlichkeit gelegen habe:

„In going over the tracks, I noticed I learned that he lectured and lectured and lectured. He traveled continuously was tat unique. Was that a factor of the time that people were receptive all these Rotarians and all these women's organizations and you know how much of that was his personality?“
(ASSNAA_11_010: 14).

Jacobsons Vortragstätigkeit führte zu einem großen lokalen Bekanntheitsgrad und war ein direkter Kanal zu den Kunstinteressierten in Oklahoma – laut Olkinetsky ein Entertainment-Erlebnis, das mit seiner einnehmenden Art zusammenhing (ASSNAA_11_010: 14). Deutlich wird dies auch in Ankündigungen zu Vorträgen von Jacobson, die faszinierende, illustrierte Vorträge versprachen (siehe Abb. 7).

“The Sahara and its People”



ILLUSTRATED LECTURE
—BY—
Professor Oscar B. Jacobson
Artist, Traveler, Lecturer and Writer

Bethany Chapel
Monday, January 17th
At 8:15 P. M.

Proceeds of Lecture go to Endowment Fund

Do not fail to hear this fascinating lecture on the Great Lands, the Nomads, the Arabs, the Berbers, Kabyles and other tribes, their religion, habits, occupations, superstitions and art.

Admission 50c **Children under twelve 25c**

Abb. 7: Vortragsankündigung „The Sahara and its People“, Bethany Chapel

(Quelle: OBJ_4_Loose Materials)

Auch zu Beginn seiner Tätigkeit an der University of Oklahoma gelang es ihm durch seine aufgeschlossene Persönlichkeit, Spannungen und Reibungspunkte abzubauen: „Perhaps he had not known about it in the beginning and was so natural and friendly, he soon won everybody’s enthusiasm“ (OBJ_1_1: 77).

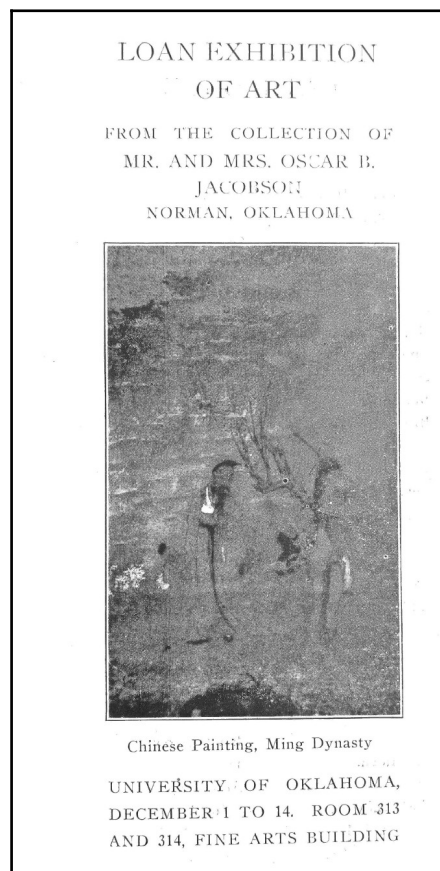
In den Augen der Zeitung *My Oklahoma* (Mai 1927) zeichnete sich Jacobson durch eine freundliche und zuvorkommendes Art aus, die sich in seinem Einfühlungsvermögen äußerte, wenn er über Kunst sprach: “[...] he declares in his emphatic manner” (OBJ_4). Das Einfühlungsvermögen von Jacobson wird auch im Umgang mit den Kiowa-Künstler:innen und Acee Blue Eagle deutlich. Sie vertrauten ihm, schätzten seine Kritik und offene Art in Bezug auf die Kunst und akzeptierten Jacobson als Mentor, Experte und Kunstagenten.

Eine weitere persönliche Eigenschaft, die Jacobson in der öffentlichen Wahrnehmung auszeichnete, war seine Fähigkeit zum Nachdenken und sein Scharfsinn in der Kunstwelt. Das *Sooner Magazine* (June 1932) schreibt dazu: “A rapier wit, a constant kindness, a deep philosophic interest in life, make Professor Jacobson a significant figure in the national art world” (OBJ_5).

Insbesondere das philosophische Interesse an Kunst, kulturellen Praktiken und Gemeinschaften findet sich bei Oscar B Jacobson immer wieder.

5.1.2.2 Interessierte Persönlichkeit

Ein tiefes Interesse an Kunst und künstlerischem Ausdruck ist bei Oscar B. Jacobson stark ausgeprägt. Die Memoiren seiner Frau lesen sich stellenweise als Bericht und Auflistung besuchter Galerien, Ausstellungen und Sehenswürdigkeiten, wie der Abschnitt über das Sabbatjahr in Europa und Nordafrika eindrücklich belegt (OBJ_1_2). Die Neugierde und Offenheit von Jacobson und seiner Frau an verschiedenen Künsten weltweit, führt zu einem Aufbau einer eigenen kleinen Sammlung. Schon in den Anfängen stellten Jacobson und seine Frau eine Auswahl der gesammelten Werke und Artefakte aus China, Japan, Korea, Palästina und Native American Art aus den USA in den Räumlichkeiten der University of Oklahoma aus (siehe Abb. 8).



**Abb. 8: Titelblatt des Ausstellungskatalogs
der Sammlung von Oscar B. Jacobson und
Jeanne d'Ucel**
(Quelle: OBJ_3)

Gleichzeitig führt dieses Interesse bei Jacobson dazu, sich mit verschiedenen Kunststilen und kulturellen Praktiken auseinander zu setzen, was sich letztlich auch in seinem interkulturellen Vermögen zeigt. Oscar B. Jacobson hegt eine große Faszination für *Native American Art* und darüber hinaus für die kulturellen Lebensweisen von Native American Peoples und begeistert sich zunächst für die *tribes* im Südwesten der USA:

„He drank in the majestic beauty of Indian dances and yearned to know what was behind them. So he began a study of just about everything that pertained to Indians, from the history of those much abused people to their folklore, their music, their religions, their customs, etc. The deeper he delved, the more engrossed he became, and the greater grew his respect and affection for the Indians, not alone the Pueblos” (OBJ_1_5: 1).

Jacobson entwickelt in seiner Beschäftigung mit Native American Art eine große Wertschätzung, die er in einem Booklet 1964 mit dem Titel *Indian Artists from Oklahoma* zum Ausdruck bringt. In der Einführung schreibt er:

„I was a voice crying in the wilderness; sometimes people looked on me as a queer person, because I insisted that "heathen" Indian pottery, beadwork, paintings, etc., also music, myths and ritual dances, were as beautiful and precious as their primitive Greek counterparts lovingly preserved in museums“ (ASSNAA_7_07_002).

Diese Wertschätzung, so scheint es, führte auch zur Förderung der Kiowa Künstler, wenn man den Ausführungen von Jeanne d’Ucel folgt: „Dad saw real promise in the young men’s painting samples; he become interested and offered his help“ (OBJ_1_5: 6).

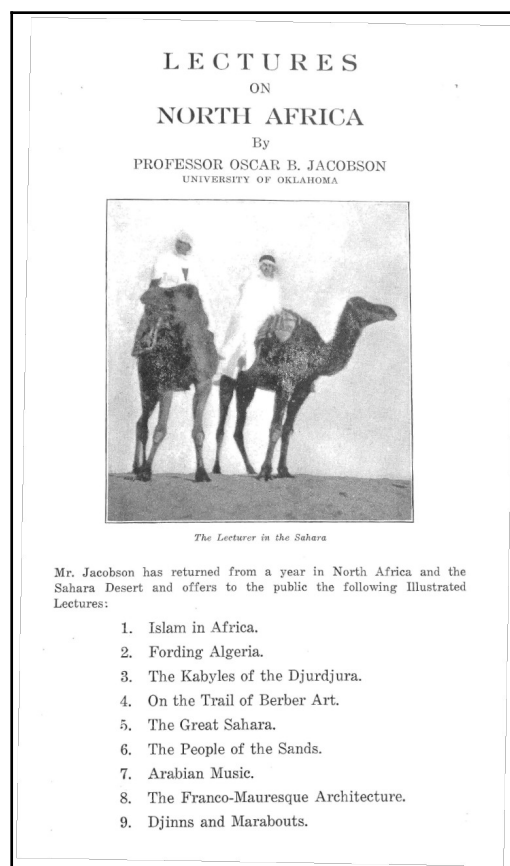


Abb. 9: Ankündigung zu einem Vortrag über Nordafrika von Oscar B. Jacobson
(Quelle: OBJ_4_LM)

Die Zugewandtheit von Jacobson zu Native American Art, aber auch zu der Kunst in Nordafrika und zu kulturellen Lebensweisen verschiedener Native American Peoples wirkte sich auch auf das Curriculum an der Kunsthochschule der Universität in Norman aus. Er entwickelte eine Reihe zu Native American Art, zu North African art und war in den USA für Vorträge zu dieser Thematik eingeladen (siehe Abb. 9).

Dieses Interesse ist vielleicht der Kern seines Handelns als Cultural Broker, zumindest ist es eine Grundvoraussetzung für die verschiedenen Rollen, die Jacobson erfüllt hat, für das Netzwerk, das er sich aufgebaut hat und für das Vertrauen, das viele Akteure in seine Fähigkeiten und seine Überzeugungen setzten.

5.1.2.2.3 Umtriebige Persönlichkeit

Die Jacobsons kommen 1915 nach Oklahoma und finden in Norman eine Kleinstadt vor, in der die Stadtentwicklung und Besiedlung noch nicht so weit fortgeschritten ist wie in den Bundesstaaten Kansas und Washington, wo die Familie zuvor gelebt hatte. Dies hängt mit der besonderen Geschichte des Bundesstaates Oklahoma in den USA zusammen.

Die Besiedlung Oklahomas durch Weiße Siedler schritt Ende des 19. Jahrhunderts und in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts rasant voran. Bis zum Jahr 1906 vergrößerte sich das Siedlungsgebiet, das sogenannte *Oklahoma Territory*, stetig, begleitet von illegalen Grenzübertritten in das *Indian Territory* und *Land Runs*, bis 1907 der Bundesstaat Oklahoma entstand. In dieser Zeit entstehen Dörfer und Städte, öffentliche Einrichtungen werden größer und die kulturelle Landschaft differenzierter, wie Jeanne d’Ucel beschreibt:

„Oklahoma was forging ahead in all directions at a rate incomprehensible to people in older sections. More and more cultural level was rising. Distinguished private libraries were being formed; Oklahoma City was developing a Symphony orchestra, and it was well supported as well as giving excellent concerts. Other towns followed suit; art collections were growing. [...] good taste and understanding were being developed“ (OBJ_1_1: 79).

In den Augen seiner Frau, hatte Oscar B. Jacobson an dieser Entwicklung entscheidenden Anteil: „I feel that Oscar was largely instrumental in this. He had organised a club of art lovers in Norman [...]. He also persuaded many of his artist friends to donate one of their works to the infant collection“ (OBJ_1_1: 79). Oscar B. Jacobson selbst berichtet darüber in einem unveröffentlichten Manuskript wie folgt:

„It was at my call at Oklahoma artists (a handful then) assembled, in 1916, to found the Association of Oklahoma Artists, to provide worthy standards and mutual stimulation and encouragement. I have seen the growth of the organization and of the artists. I have seen the growth of schools, galleries, etc.; in other words I have seen the history of art in Oklahoma“ (WHC J-13_3).

Es wird deutlich, dass Jacobson sich aktiv in die Entwicklung der kulturellen Landschaft in Oklahoma einbrachte. Er engagierte sich in der Kunstszene des jungen Bundesstaates Oklahoma, gründete die *Association of Oklahoma Artists* und fördert damit das kulturelle Angebote in der Region. Er leistete neuen Kunstrichtungen Vorschub und verbreitete die Ideen moderner, zeitgenössischer Kunst in Oklahoma schon in den frühen 1920er Jahren, wie Sam Olkinetsky vermerkt:

„Well I think Jacobson for his time in Oklahoma was really one of the advanced thinkers and apologists for modernism and contemporary art“. [...] He wasn't entirely always well informed I think the history of art in general but I think he was one of the best people here at the time“ (ASSNAA_11_010).

Sein Engagement drückte sich bei Jacobson auch in einer gewissen Hands-on-Mentalität aus: Er war umtriebig, packte an, wo es etwas zu tun gab und war sich in der Regel auch für einfache Arbeiten nicht zu schade. Zugegebenermaßen war eine solche Einstellung, gerade an einem Ort, der sich noch im Aufbau befand, auch notwendig: „He had to be a Jack-of-all-trades, doing janitor work in packing, unpacking, hanging exhibits etc.“ (OBJ_1_1:78). Zudem war er beim Bau seines eigenen Hauses gefordert und stellte sich laut seiner Frau Jeanne nicht so ungeschickt an, wie man es Künstler:innen landläufig nachsagt:

„Artists are considered as notoriously impractical. Oscar was kindly informed by several persons that we were making a serious mistake in selecting a West facing lot. But we had no love for front porch living; we wanted a secluded

garden in the rear. Now that the Frontier and its loneliness are more, our type of garden has become popular and West facing lots are more valuable as a result“ (OBJ_1_1: 81).

Die Anfangsjahre der Familie in Oklahoma waren zudem vom Ersten Weltkrieg gekennzeichnet, dessen kriegerische Handlungen sich zwar auf einem anderen Kontinent abspielten, aber auch in den USA mit dem offiziellen Eintreten in den Ersten Weltkrieg am 06. April 1917, gesellschaftliche Folgen hatte. Oscar B. Jacobson war Mitglied einer freiwilligen Militärgruppe auf dem Campus an der University of Oklahoma und unterstützte die Maßnahmen vor Ort: „he undertook to do service to the limit of his strength“ (OBJ_1_1: 79). Oscar B. Jacobson fühlte sich, laut den Schilderungen seiner Frau, verpflichtet zu helfen und verpflichtete sich daher für den zivilen Dienst in Norman, da er für die USA nicht im Militär arbeiten und als Soldat in den Krieg ziehen konnte, aufgrund von Angehörigen in Schweden.⁶⁰

Das persönliche Engagement von Oscar B. Jacobson zeigte sich auch bei der Suche nach Unterstützung für die jungen Kiowa-Künstler:innen in den ersten Jahren an der Universität. Um die Finanzierung zu sichern, die es den Künstler:innen ermöglichte die Universität in einem außercurricularen Rahmen zu besuchen, erwarb er zum einen eine Reihe von Gemälden der Kiowa-Künstler:innen, zum anderen suchte er über sein Netzwerk den Kontakt zu dem Geschäftsmann Lew Wentz, der ebenfalls durch den Ankauf von Bildern den Universitätsbesuch, die Materialien und Lebensführungskosten mitfinanzierte.

Jacobson zeichnete sich, wie die angeführten Beispiele zeigen, sowohl im privaten als auch im beruflichen Kontext durch eine große Beflissenheit aus. Er scheute sich nicht, Kontakte zu knüpfen, die ihm vorteilhaft erschienen, um seine eigenen Ideen und seine eigene Agenda umzusetzen. Dabei kam ihm seine kommunikative Art zugute.

⁶⁰ Schweden war während des Ersten Weltkriegs eine neutrale Nation, führte aber regen Handel mit Deutschland. Dies führte in letzter Konsequenz zu einer Blockade durch die Ententemächte, zu denen auch die USA gehörten, die diese Kriegsparteien mit Kriegsmaterial und Wirtschaftshilfen unterstützten.

5.1.2.2.4 Kommunikative Persönlichkeit

1915 trat Oscar B. Jacobson die Stelle in Oklahoma an. Einen Teil des Sommers desselben Jahres verbrachte die Familie in Kalifornien und besuchte unter anderem die *Panama-Pacific International Exposition* in San Francisco sowie die *Panama-California-Exposition* in San Diego. Gerade San Diego begeisterte Jacobson und seine Frau mit Ausstellungen zu mexikanischer Kunst und der Architektur des *New Mexico-Gebäudes* im Pueblo-Revival-Stil⁶¹ (auch Santa-Fe-Stil). Neben dem Besuch der Ausstellungen und anderen kulturellen Unternehmungen, berichtete Jeanne d’Ucel in ihren Memoiren auch immer wieder über verschiedene Begegnungen, wie diese mit Paul Walker in San Diego:

„In distance behind us a gentleman was coming; [...] as he also was going to town, we walked together. Somehow other the conversation turned to the fair; we spoke our enthusiasm for the New Mexico building. He kept asking, why we liked it, drawing us out. Then, with a chuckle, he said to Oscar „Would you please write down all you have told me; it would be most useful to us.“ He went on to explain that he was chairman of a group interested in building a museum in Santa Fe. [...] Oscar did write Mr. Paul Walker a solid endorsement of the unique beauty and sustainability he had found in the New Mexico building in San Diego. We heard later that this made an excellent impression coming from an outsider and an artist“ (OBJ_1_1: 77).

Dieser Ausschnitt aus den Memoiren steht stellvertretend für weitere, in den Aufzeichnungen beschriebenen Situationen, die Jacobsons kommunikative Persönlichkeit zeigen. Seine Frau beschreibt immer wieder Situationen, meist auf Reisen, die die Familie unternommen hat, wie Jacobson mit unbekannten Personen ins Gespräch kam. Diese kommunikative Art ist bei Jacobson auch an ein allgemeines Interesse am Leben und eine offene Umgangsform geknüpft.

⁶¹ Der Pueblo-Revival-Stil ist in der US-amerikanischen Architektur auch unter dem Namen Santa-Fe-Stil bekannt. Die Verantwortlichen für die Planung des Pavillons von New Mexiko für die Weltausstellung 1915 in San Diego wollten der sich verbreitenden kalifornischen Missions-Architektur (Neuinterpretation des Kolonialstils der spanischen Missionen) etwas entgegensetzen und beauftragten Isaac Hamilton Rapp mit dem Bau des *New Mexico-Pavillons* im Pueblo-Stil. Dieser von Rapp entworfene Pavillon war Ausgangspunkt des Pueblo-Revival-Stils Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA. Angetan von der Architektur des Gebäudes beauftragte Dr. Edgar L. Hewett ein Kopie des Gebäudes in Santa Fe zu errichten – das heutige *New Mexico Museum of Art* (siehe AMERO 2023).

Im universitären Umfeld nutzte Oscar B. Jacobson ebenfalls seine Kommunikationsfähigkeiten und konnte damit nachhaltig Aufmerksamkeit erregen, im Gegensatz zu seinen Schreibfähigkeiten, wie Sam Olkinetsky 1980 als Direktor des *OU Museum of Art* in Norman bemerkt:

„[...] I think he was a speaker. He was an excellent speaker but that's different from writing. You can indulge in hyperbole in invective in speaking in everything else but if you did it in writing you then were accountable. I know he was a very effective educator. Highly effective because there a still students around who remember his hypnotic technique in lecturing. Held them spell bound“ (ASSNAA_8_11_010: 12).

Es ist zu vermuten, dass Jacobson nicht nur seine Studierenden mit seinem Vorlesungsstil „in seinen Bann“ ziehen konnte, sondern diese Fähigkeit auch auf Vorträgen, während Tagungen, auf Ausstellungen und in weiteren beruflichen Kontexten anwandte.

5.1.2.2.5 Zwischenfazit

Die Schwierigkeit der Analyse der vorliegenden Daten besteht darin, dass Persönlichkeitsmerkmale die Oscar B. Jacobson zugeschrieben werden, aber nur an einzelnen Stellen in den verschiedenen Quellen auftauchen, nicht überzuinterpretieren. Es lassen sich dennoch, neben den ausführlich beschriebenen Merkmalen, eher allgemein gefasste Eigenschaften herauslesen, die das Wirken von Oscar B. Jacobson als Cultural Broker unterstützen. Jacobson wird von seiner Frau eine gewisse Stressresistenz nachgesagt, die sich in der Bewältigung vieler gleichzeitiger Aufgaben an der Kunsthochschule, vor allem in der Lehre, ausdrückt: „Oscar used to say that he was the head – and the tail – of the department. There was an assistant for education courses, but he taught all the rest“ (OBJ_1_1: 77). Die personelle Situation an der Kunstfakultät verbesserte sich, laut Äußerung seiner Frau, recht schnell, doch Jacobson ließ es sich nicht nehmen, das Curriculum und seine Lehrtätigkeit auszubauen und Vorträge in den ganzen USA zu halten:

„The art department was growing by leaps and bounds, [...] Soon he had several full-time teachers and part-time assistants, which didn't prevent him from being as busy as ever. For new courses were offered and others were

planned. Oscar continued in great demand as lecture even in distant places“ (OBJ_1_1: 83).

Andererseits konnte er auch wegen anhaltender gesundheitlicher Probleme Ende der 1920er Jahre nicht alle Aufgaben wahrnehmen, an denen er sich gerne beteiligt hätte, wie zum Beispiel, eine führende Rolle in der Organisation der *Exposition of Indian Tribal Arts* 1931 in New York einzunehmen.

Eine weitere Eigenschaft, die den Quellen zu entnehmen und in den Beschreibungen zu seinen professionellen Tätigkeiten mitschwingt, ist seine Zuverlässigkeit und sein Pflichtbewusstsein gegenüber seiner Arbeit. Nach dem unerwarteten Tod eines Kollegen an der Kunstfakultät übernahm Jacobson, der sich noch von einer Gallenoperation erholte, selbstverständlich einen Teil der Vorlesungen und organisierte einen neuen Dozenten, Leonard Good, der einsprang: „Dad should have taken several months for convalescence but, because of Larry’s death, he insisted on resuming work“ (OBJ_1_2: 181).

In der Verbindung mit den jungen Kiowa-Künstler:innen erkennt man bei Jacobson auch ein gewisses Verantwortungsgefühl gegenüber seinen Kunststudierenden. Zum einen unterstützte er durch den Ankauf der Gemälde und durch die Verfügbarmachung weiterer Finanzierungsquellen (wie der schon angesprochene Lew Wentz) den Aufenthalt an der Universität. Zum anderen war er nach der Großen Depression aktiv in einem staatlichen Förderprogramm für Künstler:innen im Rahmen des *New Deal* beteiligt, dem *Public Works of Art Project* (PWAP)⁶² und dem drauf folgenden *Federal Art Project* (WPA/FAP) der WPA (*Works Progress Administration*).

⁶² Das *Public Works of Art Project* (PWAP) war ein staatlich organisiertes Unterstützungsprogramm im Rahmen der *New Deal*-Politik während der Großen Depression. Das Programm beschäftigte von Dezember 1933 bis Mai 1934 Künstler:innen zur Gestaltung öffentlicher Gebäude und Parks (WARREN 2012: 24). Das PWAP gilt als Vorläufer des darauf folgenden *Federal Art Projects* (WPA/FAP) der 1935 neu geschaffenen Bundesbehörde *Works Progress Administration* (WPA), die Maßnahmen zur Arbeitsbeschaffung der US-amerikanischen Bevölkerung im Rahmen des New Deal entwickelte und entsprechende Programme durchführte. Ein Unterprogramm des WPA/FAP war das *Treasury Relief Art Project* (TRAP), das Künstler:innen zur Gestaltung (hauptsächlich Wandgemälde und Frescos) bundesstaatlicher Gebäuden beschäftigte. Einführende Literatur zum Thema finden sich bei Jonathan Harris (HARRIS 1995) Isadora Anderson Helfgott (HELFGOTT 2015) und Jillian Russo (RUSSO 2018).

5.1.2.3 Vertrauen

Eine wichtige Facette für die Arbeit der Cultural Broker ist die des Vertrauens. Erst durch den Aufbau von Beziehungen und deren Pflege kann Vertrauen zwischen Brokern und involvierten Gruppen und Personen entstehen. Entscheidend ist, nicht Gruppen, Perspektiven und Meinungen lediglich zu repräsentieren, sondern ein substanzielles Vertrauen zu haben, das über die bloße Repräsentation hinausgeht.

Dieses substanzielle Vertrauen drückt sich in der Beziehung zwischen Oscar B. Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen auf einer besonderen Ebene aus, die für beide Seiten eine große Bedeutung hat – der Aufnahme von Oscar B. Jacobson in den Kiowa *tribe*.

Dazu berichten die Zeitungen in Oklahoma mehrheitlich, hier in einigen kurzen Ausschnitten dargestellt:

Daily Oklahoman, 16. August 1928:

„Jacobson Adopted by Kiowa Indians“ (OBJ_4).

Special to the Christian science Monitor, 1928:

„Prof. B. Jacobson, head of the art department at the University of Oklahoma and a painter of the western landscapes, has been adopted as member of the Kiowa tribe of Indians“ (OBJ_4).

The Norman Transcript, 31. Juli 1928:

„The new chief was named „Naquo“ in recognition of his interest in three Kiowa youths who are students in the University’s art department, and for his services in perpetuating tribal art“ (OBJ_4).

Auch Jeanne d’Ucel beschrieb in den Memoiren dieses Ereignis: „During the summer of 1928 the *tribe* adopted him, making him a war chief in a moving ceremony that the whole family attend“ (OBJ_1_2: 174).

Oscar B. Jacobson und seine Familie waren die einzigen Weißen und Non-Native American People, die während des Pow-Wow-Camps anwesend waren, auf dem Oscar B. Jacobson diese Ehre zuteil wurde. In den *tribe* der Kiowa aufgenommen zu werden, bedeutete Jacobson sehr viel und diese Wertschätzung wurde ihm von den Kiowa entgegen ge-

bracht. Die Faszination und Wertschätzung von Jacobson gegenüber Native American Peoples beleuchtete d'Ucel in den Memoiren:

„Of his various lives, the Indian one has given Dad perhaps the greatest joy. He was in his teens when, on a summer roaming with his horse over the Southwest, he discovered the Pueblos. He liked them and they liked him. Indians are keen judges of men; they reserve their supreme contempt for those whites who pretend friendship to them, sensing the sham at once. But when one comes with real friendship, they take him to their heart“ (OBJ_1_5: 1).

Inwieweit von tiefer Freundschaft zwischen Jacobson, seiner Familie und den Kiowa-Künstler:innen gesprochen werden kann, ist vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Situation in den 1920er Jahren der USA fraglich. Das Verhältnis zwischen Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen ist von einer Hierarchie geprägt, die sich nicht nur auf der Schüler-Lehrer-Ebene abspielt. Hier wird der gesellschaftliche Kontext, in dem sich die Begegnungen abspielten, bedeutsam – dieser ist von Ungleichheit gekennzeichnet, gesetzlich, soziokulturell und ökonomisch. Dennoch waren Jacobson und die Kiowa-Künstler eng miteinander verbunden. Die Tochter von Stephen Mopope, La Quinta Mopope Santos, antwortete in einem Interview mit Arthur Silberman auf die Frage, wie ihr Vater zu Jacobson stand:

„Really, really, warm feeling. He and he'd drive all the way out out to the old home place up to my granddad Mopope's house you know to visit us because that's where we lived. That's where I spent most of my childhood up until my grandmother died and that's when we moved away from there. But then like when Jacobson traveled he took my father along“ (ASSNAA_011_008: 25).

Im gleichen Interview bestätigte Mopope Santos, dass es zwischen den Kiowa-Künstler:innen und Oscar B. Jacobson keine offensichtlichen Auseinandersetzungen gab, ganz im Gegensatz zu anderen Künstler:innen, wie beispielsweise Woody Crumbo, dessen Beziehung zu Jacobson eher schwierig war:

„[...] but I know dad and Jacobson were in friendly terms right up to the. You know. [...] AS [Arthur Silberman] There were never any eh arguments

whatsoever between the painters and Jacobson that I can tell. Woody Crumbo⁶³ didn't like Jacobson that's different" (ASSNAA_011_008: 30).

In den Gesprächen mit der Enkelin von Stephen Mopope, Vanessa Paukeigope Jennings, wurde deutlich, dass Mopope und Jacobson in einer freundschaftlichen Verbindung standen. LaQuinta Mopope Santos erinnerte sich zudem, dass Jacobson mit Mopope und weiteren Kiowa-Künstler:innen gemeinsam zu Vorträgen an anderen Hochschulen, meist in Verbindung mit Tanzauftritten, gefahren ist. Dabei holte er Mopope zu Hause ab und hatte stets Süßigkeiten und Leckereien für die Kinder dabei: „Long time ago and then he'd used to come up and see us and everytime he'd drove up you know we always expected, apples and oranges cause he'd just bring a whole bunch of stuff for us kids“ (ASSNAA_011_08: 39). In den Erinnerungen von Mopope Santos stellt sich heraus, dass Jacobson auf vielen Veranstaltungen, gerade in den ersten Jahren des Erfolgs der Kiowa-Künstler:innen, mit ihnen auf einer Art künstlerischer Roadshow gewesen ist und die Vermarktung der Gemälde sowie die Repräsentation über Tanz-Performances managte. Die Kiowa-Künstler:innen vertrauten ihm in diesem Zusammenhang durchweg. Er riet den Künstler:innen „to continue his expressing his traditional ways in paintings and everything and don't yo know pick up things from the outside [...] you know scenic pictures“ (ASSNAA_11_08: 25), um erfolgreich sein zu können. Das entgegengebrachte Vertrauen und das Befolgen der Ratschläge von Jacobson bedeutete, dass die Kiowa-Künstler:innen die Möglichkeit hatten, ihre Kunst und einen Teil ihrer kulturellen Praktiken in der Öffent-

⁶³ Woody Crumbo (Woodrow Wilson Crumbo | Potawatomi) war in den späten 1930er Jahren an der Kunstfakultät der *University of Oklahoma* eingeschrieben und studierte Malerei und Zeichnung, als Oscar B. Jacobson dort Direktor war. Silberman bemerkt, dass außer den sechs Kiowa-Künstler:innen keiner direkt unter Jacobson studierte [ASSNAA_011_008: 30]. Die Fakultät war inzwischen personell (mit vielen Dozierenden) gut ausgestattet, in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen. Dennoch wird die Fakultät immer mit Oscar B. Jacobson in Verbindung gebracht, vor allem wenn es um *Native American Arts* geht. Crumbo wurde in den 1930er Jahren zum Direktor für Indian Art am *Bacone College* ernannt; damals die einzige höhere Bildungseinrichtung, die sich ausschließlich an Native American People richtete (SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM (SAAM) 2023). Crumbo hielt sich in den 1940er Jahren vermehrt in Santa Fe und Taos auf und vollzog künstlerisch den Übergang vom ‚Kiowa-Stil‘ hin zum ‚Studio-Stil‘ (BRODY 1971: 178).

lichkeit zu präsentieren, darüber Einnahmen zu generieren und eigene Kontakte zu knüpfen. Jacobson spielte hier seine Rollen als Mentor, Agent und Türöffner aus, um die Kiowa-Kunst und die Kiowa-Künstler:innen bekannt zu machen. Sie nahmen diese Wechselbeziehung an und konnten so von ihrer Kunst und den Performances leben. Jeanne d'Ucel beschreibt diese Beziehung und das Verhältnis zwischen Oscar B. Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen in ihren Memoiren anhand einer Situation sehr treffend:

„And they felt that Dad was interested in their welfare. I remember their coming to our house, one evening, all of them. We sensed at once that they had a problem on their minds. They filed in and sat down silently. Then Tsato-ke who was the unofficial leader and spokesman, began „We've come to see you, Professor, because you are the one man we trust.“ He went on to explain that a promoter had offered them a contract to take them on dancing tour of the country. While the contract seemed good to them, they knew very little about traveling, and they refused to sign before seeking Dad's advice. It didn't take him long to show them with figures, that their expenses would leave them practically no returns. And there was nothing in the contract to protect them against being left stranded [stranded, Anm. d. Verf.] at the end of the continent. So, he advised them to see a good lawyer, a Kiowa himself, who seconded his appraisal and saved them from possible loss“ (OBJ_1_5: 7 f.).

Die Kiowa-Künstler:innen vertrauten Oscar B. Jacobson, baten ihn in Angelegenheiten, die ihre Karriere betrafen und mit denen sie nicht vertraut waren, um Rat und nahmen diesen an. An der Begebenheit wird die Bedeutung von Vertrauen und gegenseitiger Akzeptanz deutlich, die für die Tätigkeit eines Cultural Brokers essenziell ist. Die Situation zeigt zugleich die Grenzen des Cultural Brokers auf. Einerseits ist das Vertrauen an den Vermittlungsgegenstand gebunden (hier: fachliche Fragen und Beratung), andererseits wird für weitere Hilfestellungen, die außerhalb der Expertise des Cultural Brokers liegen, an einen anderen Experten (in diesem Fall einen Kiowa-Anwalt) verwiesen. Indem Oscar B. Jacobson diese Grenzen wahrt und einhält, stärkt er das Vertrauensverhältnis zwischen ihm und den Kiowa und konnte so die Figur des Cultural Broker festigen. In dieser Interaktion wird zudem die paternalistisch-strukturelle Hierarchie und das Machtgefälle in der Beziehung zwischen Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen sichtbar.

5.1.2.4 Rollen

Die biographischen Stationen, die vielfältigen beruflichen Positionen und Episoden seines privaten Lebens veranschaulichen, dass sich Oscar B. Jacobson in vielen verschiedenen beruflichen und privaten Kontexten bewegte und über ein breites Netzwerk, sowohl auf politischer, künstlerischer, akademischer und gesellschaftlicher Ebene verfügte. Er bewegte sich nicht nur in den unterschiedlichen Kontexten; er prägte diese mit und war in der Lage, den Kontexten entsprechend zu handeln und die jeweilige sozialen Rollen, sowohl anzunehmen, als auch aktiv zu gestalten. In der öffentlichen Darstellung und Wahrnehmung wurden regelmäßig seine unterschiedlichen Professionen aufgegriffen. Die Zeitung *Sunday Oklahoman* vom 16. Juni 1968 schrieb posthum in einem Artikel unter dem Titel „*Last Jacobson Art Exhibit Set*“ knapp zwei Jahre nach seinem Tod, anlässlich der Versteigerung seiner Werke, zu den Rollen:

„Dr. Jacobson was widely know [...] as a painter, art school director, author, lecturer, museum director and sponsor of American Indian Arts” (ASSNAA_8_10_002).

René d’Harnoncourt, seinerzeit Manager des *Indian Arts and Craft Boards* (IACB)⁶⁴ und Direktor des *Museum of Modern Art* in New York, betitelt Jacobson anlässlich einer Auszeichnung (*Certificate of Appreciation*) des IACB im Jahr 1960 als „counsellor, teacher, and friend“ (ASSNAA_8_10_002).

Die beiden angeführten Ausschnitte stehen exemplarisch für eine Vielzahl weiterer Zeitungsausschnitte, die die Rollen und Kontexte, die Oscar B. Jacobson ausfüllte und in denen er sich bewegte, thematisieren. Sie transportieren und verdeutlichen sein Wirken und seine pluralistische Lebensweise.

Die im Folgenden dargestellten Rollen, die maßgeblich im Zusammenhang mit seinen professionellen Tätigkeiten stehen, erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit und sind,

⁶⁴ Das *Indian Arts and Craft Board* (IACB) ist eine Einrichtung des Innenministeriums der Vereinigten Staaten von Amerika (United States Department of the Interior) und wurde im Zuge der New Deal-Politik unter John Collier gegründet und 1935 vom Kongress gebilligt (ANTHES 2006: 17). Erklärtes Ziel war das Wiederaufleben von Native American Art, welches „established a wider market for products; and promoted Indian arts and crafts by educating the public about the culture that produced those arts and crafts“ (SCHRADER 1981: Abstract; ANTHES 2006: 17).

wie in Kapitel 3 *Eine qualitative Perspektive auf Cultural Brokerage* erläutert, aus vorhandenen Quellen und entsprechenden Experteninterviews entnommen, erfasst und mittels eines induktiven Vorgehens kategorisiert. Der Fokus liegt auf den Rollen, die für einen kulturellen Vermittlungsprozess als wichtig und grundlegend erachtet werden. Dazu zählen Mentor und Patron, Künstler, Experte und Kunstprofessor sowie Kunstagent. Rollen, die der privaten Lebensgestaltung zuzuordnen sind, wie bspw. (Ehe-)Partner, Vater und/oder Freund, wurden nachrangig berücksichtigt. Für die Professionsrollen spielen sie, auch wenn der private Mensch Jacobson Auswirkungen auf sein professionelles Handeln hat, eine untergeordnete Rolle. Die Rollen wurden auf der analytischen Ebene für den Erkenntnisgewinn und zur Beschreibung des Cultural Brokers getrennt betrachtet. In der tatsächlichen Arbeit überschneiden und beeinflussen sich die Rollen und treten in den Handlungen des Brokers mal offensichtlicher und mal unauffälliger zutage – sie erscheinen situativ und sind dynamisch, sowie alternierend (siehe hierzu auch Kap. 2.1 *Theoretische Ansätze*). Der Cultural Broker ist kontextbezogen in der Lage, seinen Rollen entsprechend zu handeln, diese strategisch zu nutzen und aktiv zu gestalten. Jedoch ist davon auszugehen, dass die Rollen nicht bewusst „gewechselt“ oder in der Situation „gewählt“ werden. Vielmehr erscheinen sie als ein Potpourri, denen sich ein Cultural Broker situativ annehmen und entsprechend handeln kann. Ein bedeutender Punkt bildet die Akzeptanz Dritter an die das Rollenverständnis gebunden ist. Erst die Akzeptanz von weiteren Akteuren in einer Interaktion bzw. Vermittlungsarbeit, ermöglicht es dem Broker seine Rolle auszuüben und tätig zu werden. Dieser Aspekt ist eng an die Kompetenzen des Brokers geknüpft und beinhaltet persönliche Eigenschaften, Privilegien (wie Herkunft und Ethnie) und ein ‚institutionelles Instrumentarium‘ (Abschlüsse, Titel, Zertifikate, Preise, etc.), welches gesellschaftlich anerkannt ist.

Die hier beschriebenen Kompetenzen und Rollen sind am empirischen Beispiel Oscar B. Jacobson erarbeitet. Es wird davon Abstand genommen, dass ein bestimmtes Kompetenzset notwendig ist, um eine spezielle Rolle zu erfüllen. Erfolgreiche Cultural Broker

bringen bestimmte Rahmenbedingungen (individuelles Kompetenz- und Rollenset) mit und nutzen im einem Gesamtkontext ihre individuellen Stärken strategisch.

5.1.2.4.1 Mentor/Patron

Patronage, Mäzenatentum, Kunstförderung durch Privatpersonen und Mentoren sind immanenter Bestandteil der (bildenden) Kunst, der Kunstwissenschaften und dem Kunstmarkt. Allgemein sichtbar sind diese Akteure und Arten der Kunstförderung in Form von Privatsammlungen, Stiftungen von Ausstellungen oder Museen und in der Förderung von einzelnen Künstler:innen. Das Verhältnis von Mäzenatentum und Kunstpatronage zu den Künsten und Künstler:innen ist von politischer und ökonomischer Macht gekennzeichnet - als „abhängige Variablen“ (OEVERMANN et al. 2007: 8) da die Künste auf diese Unterstützung angewiesen sind (Ebd. 2007: 7 f.).

Das Verhältnis von Oscar B. Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen war genau von diesem Machtverhältnis gekennzeichnet und Jacobson trat, wie dies einige Zeitungsausschnitte demonstrieren, als Schirmherr, als Patron der Kiowa-Kunst und der Kiowa-Künstler:innen auf:

My Oklahoma, Mai 1927:

„Impressed with the originality of their work, she took them to Norman where Jacobson was immediately captivated by the boys with the result that they were entered in the art department as special students to work under his personal guidance“ (OBJ_4).

The Daily Oklahoman, 7. August 1927:

„They have been engaged for several years in painting under the auspices of Jacobson, who is greatly interested in the development of native Oklahoma art“ (OBJ_4).

Aus den beiden Zeitungsausschnitten gehen zwei verschiedene Ebenen des Patronage-Verhältnisses zwischen den Kiowa-Künstler:innen und Oscar B. Jacobson hervor. Unter seiner Federführung, seinen Vorstellungen und seiner persönlichen Anleitung konnten die Kiowa an der University of Oklahoma aufgenommen werden. Jacobson hatte dabei deut-

liche Vorstellungen davon, wie Kiowa-Kunst bzw. Native American Art auszusehen hatte; nicht wie die Kunst der Weißen Amerikaner und nicht europäisch, so zitierte seine Frau Jeanne Oscar B. Jacobson in ihren Memoiren: „If you are looking for a career in art, don’t attempt to work in the white manner where the white artists, 50000 of them, will always have some advantage over you” (OBJ_1_5: 6). James Auchiah bestätigte diese Position von Jacobson in einem Interview mit Arthur Silberman. Selbst die Farbe des Papiers auf den Auchiah und die anderen Kiowa-Künstler:innen zeichnen und malen sollte möglichst “Indian” wirken. Jacobson bevorzugte laut Auchiah braunes Papier, da es in seiner Wahrnehmung der Haut der Kiowa-Künstler:innen am ähnlichsten sah. Buntes Papier war in Jacobsons Vorstellungen von Native American Art bzw. Kiowa-Kunst nicht vorgesehen (ASSNAA_137_1). Die bekannten Bilder der Kiowa-Künstler:innen sind fast ausnahmslos auf braunem Papier entstanden. Aus heutiger Perspektive kann dies auch als übergriffiges Verhalten Jacobsons gewertet werden, was in einem massiven Framing von Native American Art sichtbar wird.

Auf dieser Ebene der Patronage vermischen sich Betreuung, Beratung und Patronage. Jacobson erscheint wie ein Mentor, der die Kunst als Patron bekannt machen möchte.

Die andere Ebene umfasst eine eher klassische Praktik von Patronage – die Schirmherrschaft. Als Direktor der Kunstfakultät und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens in Norman, in Oklahoma und in der Kunstwelt positionierte sich Jacobson von Anbeginn der künstlerischen Tätigkeiten der Kiowa an der University of Oklahoma als deren Unterstützer. Dazu schrieb der *Norman Transcript* im November 1928:

„In a benefit program [...] four Kiowa Indian artists who were students in the University last year, will appear in a song and dance program sponsored by 10 Oklahoma City women’s clubs. [...] Because of lack of funds these Indians are unable to attend the University and pay their own expenses, Jacobson said. Last year their attendance at the University was made possible by Lew Wentz, Ponca City oil man. The program is being given to earn money so the Indian may return here for further study“ (OBJ_4).

Jacobson versuchte öffentliche Geldgeber für die Kiowa-Künstler:innen zu gewinnen. Dank seines Netzwerks und seinen vielfältigen Tätigkeiten in der kulturellen Landschaft

Oklahomas ist ihm das auch gelungen. Mit Lew Wentz und weiteren Unterstützern aus dem Kunstumfeld, die die Kunstwerke der Kiowa erwarben, wurden die Kosten des Aufenthalts an der OU in Norman abgefangen.

Acee Blue Eagle, der wenige Jahre später als Student an die Kunstfakultät der OU kam, schrieb in einem Brief an den Journalisten und Präsidenten der *Oklahoma Press Association* Wallace Kidd über den Mentor Jacobson und seine Unterstützung in der Entwicklung seiner Kunst:

„I had been doing Indian paintings ever since I started to Indian school – when I had colored crayons – and when I got in the 4th grade – they gave me water colors! – but it was only after I went to Oklahoma University – that Dr. Jacobson, talked to me about developing my Indian art! – “Acee you can make a contribution to Indian art and the state of Oklahoma. You must prepare yourself – you can be the go-between of your people and other people, of further generations of the world, with the American Indian’s past and present. And then I remembered my Grand-fathers advice and teachings – “Go to the white man’s school and learn all the good things to make you a better man – but always remember the good things of your own people” – The advice of these two men has been my key of life, work and living“ (ABE_Box 38, NAA 1957-1975).

In einem Brief über den Lebensweg von Acee Blue Eagle schrieb Frank Thompson über das Verhältnis zu Oscar B. Jacobson:

„To Dr. Jacobson, head of the art department of Oklahoma University, Blue Eagle gives credit for his start on the path of success. The creativity urge was active within him from early boyhood, but without the vision and technical training which Dr. Jacobson gave him he would never have become prominent“ (ABE_Box 12, NAA, I-S).

In dieser Beschreibung ist die Rolle von Oscar B. Jacobson als Mentor und Patron von Acee Blue Eagle deutlich erkennbar. Zum einen unterrichtete ihn Jacobson in entsprechenden Techniken, zum andern unterstützte er Acee Blue Eagle in der Entstehungsgeschichte einer Vision seiner Kunst, die ihn später bekannt machen sollte.

Jacobson förderte die Veröffentlichung und Verbreitung der Kiowa-Kunst, in dem er Werke der Künstler:innen in wichtigen Ausstellungen unterbrachte, wie *The Art Digest* anlässlich der *Exposition on Tribal Arts* in New York am 01. September 1931 erläutert:

“Two of the paintings reproduced herewith are by Kiowa artists, Auchiah and Hokeah, whose art, along with that of other members of the tribe, has been greatly aided by the patronage of Prof. Dr. O.B. Jacobson of the University of Oklahoma. Prof. Jacobson has been a potent influence in the revival of Kiowa Art” (OBJ_4_Loose Materials).

Auch in dem Fall von unrechtmäßig empfundener medialer Kritik an den Kiowa-Künstler:innen, ergriff Jacobson das Wort und reagierte zum Beispiel in einem Leserbrief im *Daily Oklahoman* am 20. Dezember 1938 auf Behauptungen des Herausgebers. Der Herausgeber des *Daily Oklahoman* bemerkte in einem voran gegangenen Artikel, dass die Kiowa-Künstler:innen in ihre Reservate verschwunden und nicht mehr aktiv als Künstler:innen tätig seien, gar ihre Schaffensphase vorbei sei. Jacobson antwortete mit einer Darstellung der derzeitigen Projekten auf diese Behauptung:

“I believe if you go to Santa Fe you will find that town full of mural paintings by Jack Hokeah. In our state you will find mural paintings in Tahlequah, Muskogee, Edmond, Chickasaw, Oklahoma City and elsewhere. You will find some of the murals in the banks of Anadarko and in the library at Fort Sill and in many highschools throughout the state. At the present time you will find the most ambitious mural painting in Oklahoma in progress in the post office at Anadarko. Also just now will find that some Oklahoma Indian artists are exhibiting in Washington, D.C. Not such a bad record considering the difficult times we have just gone through” (ASSNAA_8_10_002).

Hier wird deutlich, dass Jacobson die Kiowa-Künstler:innen verteidigte und ihre aktuellen Projekte darstellte. Auch wenn es im Zitat nicht explizit erwähnt wird, haben die Künstler:innen einen Teil der Aufträge, seinen Fertigkeiten als Kunstagenten zu verdanken. Dies ist ein Beleg, dass die Rollen nicht immer zu trennen sind und es zu Überschneidungen kommt; in diesem Fall Patron und Agent der Künstler:innen.

The Southern Literary Messenger, Mai 1940, Artikel Indians have something of their own von Grace Ernestine Ray:

„...the young Indians of the South were producing work of value under the sponsorship of Oscar B. Jacobson. [...] Mr. Jacobson began his hobby as patron of Indian art in 1926. His first students were Kiowas, and the paintings

of six of them were shown in Prague, Czechoslovakia, in 1928”
(ASSNAA_8_10_002).

Auch hier kommt es zur Rollenüberschneidung – Patron und Kunstagent seiner Schützlinge.

Anne Allbright (2017: 11) fasst in diesem Zusammenhang treffend zusammen, dass Jacobson in dem Bewusstsein handelte, dass die Patronage sein eigenes Ansehen steigerte. Auch Gunlög Fur (2019: 295) beschreibt das Verhältnis von Jacobson und den Kiowa-Künstler:innen auf diese Weise.

5.1.2.4.2 Künstler

Aus der Biographie von Oscar B. Jacobson geht hervor, dass er studierter Künstler war und an verschiedenen Universitäten weltweit Erfahrungen gesammelt hatte. Neben seiner Arbeit als Kunstprofessor und Direktor des Art Departments an der OU in Norman, war er auch weiterhin als Künstler tätig. Seine Werke wurden landesweit in verschiedenen Galerien und Museen fortlaufend gezeigt. Roland S. Stebbins, *Assistant Professor of Art* an der *University of Wisconsin* beschrieb anlässlich einer der Ausstellung von 22 Werken Jacobsons in der *State Historical Museum Gallery* in Madison, WI die Besonderheit seines Stils:

„It is the man who seeks the remote spots and least-traveled trails of life who absorbs the true spirit and imparts the true emotion through his work. He lives the and copes with its hardship. The fruit of his work is the ripper and more truthful through these experiences. He has lived with the mountain, the lake, the forest; not merely passed through with latest cut sport suit. He has felt its sting and caresses, and therefore can better interpret these feelings in his paintings than can the casual observer or painter of mere pretty imitation“ (Madison Wisconsin, 15. Mai 1927: OBJ_4).

In der wohlwollenden Kritik wird deutlich, dass Jacobson seine eigenen kosmopolitischen Erfahrungen und Eindrücke, die er auf seinen Reisen gesammelt hatte, in die künstlerische Auseinandersetzung und Darstellung einfließen ließ. Das kommt auch in den Memoiren seiner Frau Jeanne d'Ucel zum Ausdruck, die zu den Beweggründen des bevorstehen-

den Sabbaticals in Nordafrika folgendes schrieb: „Dad who had already made a reputation as a painter of the desert, wanted to see how the light of the Sahara compared with that of the American Southwest“ (OBJ_1_1, S. 97).

In der Würdigung hebt Roland S. Stebbins besonders die leiblichen Erfahrungen, die Gefühle und Emotionen von Jacobson hervor, die Ausdruck in seinen Werken wiederfinden. Interessant an dieser Kritik ist, dass die Erfahrungen und Begegnungen mit der Welt, Jacobson zu einem scheinbar besseren Interpreten, der von ihm gemalten Landschaften machten. Eine ähnliche Argumentation findet sich in den Interpretationen, Würdigungen und kritischen Auseinandersetzung sowie in der medialen Darstellung der Kunstwerke der Kiowa Six wieder. Die leiblichen und emotionalen Erfahrungen der verschiedenen Riten und Tradition werden ästhetisches Objekt ihrer Werke selbst. Es lässt sich die Vermutung aufstellen, dass Jacobson diese Herangehensweise an künstlerischen Ausdruck und die Art und Weise der Inspiration durch leibliche Erfahrung an die Künstler weitergegeben hat; leibliche Erfahrung wird demnach als stilistisches Mittel eingesetzt und übertragen. Dies geht sicherlich nicht auf Jacobson zurück, jedoch gibt es Parallelen zwischen seiner eigenen Arbeit und den der Kiowa Six, auch wenn sich die Stile fundamental unterscheiden.

Sam Olkinetzky, Direktor des *Museum of Art* an der *University of Oklahoma*, wird in einem Zeitungsartikel anlässlich einer posthumen Ausstellung im Jahr 1968 zu den Werken Jacobsons folgenderweise zitiert: „The clear, flat colors and simplified patterns in which he stated his awe of nature are in the romantic American tradition of western landscape painting“ (ASSNAA_8_10_002). Im gleichen Zeitungsartikel wird diese Aussage von Nan Sheets⁶⁵ ergänzt: „He learned to simplify forms and to eliminate the non-essential elements in whatever he was painting, which resulted in canvases having great decorative charm“ (ASSNAA_8_10_002). Auch an diesen Kritiken lassen sich Parallelen zu den Be-

⁶⁵ Nan Sheets (Nannine Jane Quick Sheets) war eine Künstlerin, Museumsdirektorin und Kunstjournalistin. Sie war unter anderem Ko-Managerin des *New Deal*-Projekts in Oklahoma, Direktorin des *Oklahoma Art Centres* (im Rahmen der Work Progress Administration) und war als Autorin für die regionalen Zeitungen *Daily Oklahoman* und *The Oklahoma Women* tätig. Sie gilt mit Oscar B. Jacobson zur Begründerin der künstlerischen Gemeinschaft in Oklahoma in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (KINSEY 1995: 262; GREEN 1965).

schreibungen des Stils, bzw. einzelner Elemente der Kunstwerke der Kiowa Six ziehen. Sowohl die *flat colors*, die *simplified patterns* und *forms* als auch der *decorative charme* sind Ausdrücke, die vielfach zur Beschreibung der Kiowa-Kunst und Native American Art in den 1920er und 1930er Jahren benutzt werden. In ihren Ausführungen sind die Werke jedoch sehr verschieden.

Die Werke von Oscar B. Jacobson erlangten in den 1930er Jahren mehr Aufmerksamkeit in der amerikanischen Kunstwelt. Im Jahr 1931 wurde ihm im Rahmen der *Mid-Western Artists' Show* in Kansas City die Goldmedaille (*Le Grand Prix gold medal*) für seinen eingereichten Beitrag verliehen, was zu einem gesteigerten Interesse am Künstler Oscar B. Jacobson führte, wie Jeanne d'Ucel ausführt:

„In January Dad was awarded the gold medal for hi entry to the Midwest Exhibition in Kansas City. This was the climax to a steadily mounting recognition, over the U.S. and abroad, of his work as a painter. It was gratifying since his production was limited because of lack of time and strength. We were amused to see the repercussion of this on some people who had never paid much attention to Dad's paintings but, suddenly develop a great interest in them. A. M. (after medal). They would study them critically and find all sorts of beauties in them“ (OBJ_1_2: 183).

D'Ucel schlussfolgerte aus dem gestiegenen Interesse der Kritiker: „their manner implied that, of course, they had been aware all along of Dad's talent: that they dared anyone to say he was not a first class or goldmedal painter“ (OBJ_1_2: 183). Bei dem preisgekrönten Werk von Jacobson handelt es sich um das Gemälde „*The Mountain Lake*“ (Kansas City Star, 1931). Der Daily Oklahoman schrieb anlässlich einer Soloausstellung von Oscar B. Jacobson im Kunstsalon der O.U. am 06. Dezember 1931:

„In 1931, Jacobson placed first in oils, taking Le Grand Prix in the Mid-West show- In addition to his American showings, his paintings have been exhibited in Germany, Denmark, and in the royal museum in Stockholm“ (The Daily Oklahoman 1931).

Dieser Zeitungsausschnitt verdeutlicht, dass die Werke von Oscar B. Jacobson auch in Europa ausgestellt wurden und er auch auf internationaler Ebene Bekanntheit als Maler erlangte.

5.1.2.4.3 Experte/Kunstprofessor

Jacobson wird nicht nur in der medialen Darstellung spätestens ab 1929 als der Mentor der Kiowa Six angeführt, sondern wird auch für öffentliche Lesungen und Vorträge vermehrt angefragt und fungiert als Experte für Native American Art, wobei zu dieser Zeit Jacobson selbst von *Indian art* spricht. Zudem ist er als Dozent von anderen Universitäten und Colleges für thematisch allgemeinere Themen angefragt. Als Beispiel sei hier auf die *Fine Arts Lectures* 1935/36 der College Art Association, NYC verwiesen. Jacobsons Vortrag in dieser Reihe wurde unter anderem mit dem thematischen Inhaltspunkt ‚*The Character of Art*‘ angekündigt, und über „an explanation of the role of art as languages of emotion among all peoples“ (OBJ_5) referierte. Unter der gleichen Überschrift erschien schon in der Juniausgabe des *Sooner-Magazins* 1932 eine Abhandlung dessen von Jacobson selbst. In diesem Artikel wurde er als „a painter, and a critic; (...) a discoverer“ angekündigt, der dafür sorgte, dass Kiowa-Kunst internationale Aufmerksamkeit erregte. Die Ankündigung mündete mit dem Tribut „a significant figure in the national art world“ zu sein (OBJ_5).

Der spätere Direktor des Museum of Art in Norman, Sam Olkinetsky, bezeichnete Jacobson in einem 1980 geführten Interview, als einen wichtigen Kunstvermittler in Oklahoma:

„[...] and in his teaching of art history he used examples of slides and illustrations of contemporary art and used them in I think a very scholarly way. He talked about their contribution and the progress of contemporary art. It's just that when it came to post World war II he simply couldn't relate to what we see now as a very clear kind of development. So like most of us he had his short comings but I see him as one of the great Oklahoman art educators“ (ASSNAA_8_11_010: 5).

Vielleicht ist gerade das eine Stärke von Jacobsons pädagogischem Wirken – auch wenn er persönlich mit den neu aufkommenden Stilrichtungen, wie Kubismus, Expressionismus und Surrealismus haderte, die nicht seinen verinnerlichten Standards ästhetischer Wertschätzung entsprachen, lehrte er sie an der Universität und setzte sich, so Sam Olkinetsky, mit ihnen auseinander: „He understood cubism he understood expressionism but and

surrealism but I think he couldn't feel that he could espouse these in Oklahoma" (ASS-NAA_8_11_010: 4). So entwickelte Oscar B. Jacobson einen Kurs über die Geschichte von Native American Art, der seiner Frau Jeanne zufolge, der erste universitäre Kurs über Native Art in Oklahoma und den USA gewesen war (OBJ_1_5: 28).

Jacobson trat nicht nur als Experte für Native American Art im edukativen Rahmen zum Vorschein, vielmehr war er auch als Referent auf nationalen Kunsttagungen gefragt. So sei hier etwa exemplarisch die „*first western convention of the American Federation of Art*“ (Oklahoma Daily, November 1927: OBJ_4) genannt, in der als einer der Hauptreferenten in Lincoln, NE sprach. Die Session, der Jacobson beiwohnte, war für den ersten Tagungstag zum Thema *Modern Trends in Art* angekündigt. Ein wichtiger Aspekt von Tagungen besteht auch immer in der Festigung und Erweiterung des eigenen Netzwerks. Im American Magazine of Art ist zu entnehmen, dass die Session von drei Künstlern, neben Jacobson noch Birger Sandzen und Ernest L. Blumenschein gestaltet wird, welche ihrerseits bekannte Gegenwartskünstler in den Vereinigten Staaten waren (MECHLIN 1928: 16). In anderen Vorträgen ging es ihm wiederum im Allgemeinen um die Stärkung und Bekanntmachung der Kunstszene in Oklahoma, wie aus Jacobsons unveröffentlichtem Manuskript hervorgeht: „In many lectures, in various parts of the country, I did my best to present the little known, real, artistic Oklahoma“ (WHC J-13_3).

In diesem Zusammenhang ist auch das Netzwerk schwedischer Künstler und Mäzene zu erwähnen, dem Jacobson angehörte. Er pflegte enge Verbindungen zu ehemaligen Kommilitonen und Dozierenden aus seiner Zeit am Bethany College in Kansas und wurde nicht selten zu entsprechenden Vorträgen im Rahmen dieses losen Netzwerkes eingeladen.

Die künstlerische Expertise von Oscar B. Jacobson, insbesondere im Bereich von Native American Art, dürfte auch für eine Position im staatlichen *Public Works of Art Project* (PWAP) im Nachgang zur Großen Depression ausschlaggebend gewesen sein:

„Dad was also deep in Relief work as director of the state P.W.A.P. He had been asked by Washington to superintend this in Oklahoma. Considering it a

civic duty, he accepted, even though he was already more than busy with his teaching and administration at the U“ (OBJ_1_3: 189).

Im interkulturellen Dialog war Oscar B. Jacobson als Kunstwissenschaftler anerkannt. Beispielhaft steht die Aufnahme in das französische biographische Wörterbuch „*Biografia*“, herausgegeben durch das französische Pressebüro mit Sitz in Paris und New York. Die Publikation enthält Kurzbiographien US-amerikanischer und kanadischer Persönlichkeiten, die sich für eine Verständigung mit Frankreich stark machten. Der *Daily Oklahoman* vom 16. Januar 1930 schrieb dazu: „Jacobson has done much to promote interest in French art, the dictionary says“ (OBJ_4).

Jacobsons pädagogisches Verhalten, seine Lehrtätigkeiten an der Universität sowie die öffentlichen Vorträge und Veranstaltungen, lassen den Schluss zu, dass er in seiner Rolle als Professor und Experte für *Native American Art* in zwei Richtungen wirkte. Einerseits als Kunstdozent und Lehrer für die Kiowa und andere Studierende an der OU. Andererseits lehrte er die Weiße Gesellschaft, die Kunst der Kiowa zu schätzen, wie er selbst in einem unveröffentlichtem Manuskript erläuterte: „I am happy to think that I made a small contribution to this artistic growth both among the whites and among the Indians, and that I was influential in awakening an interest in Indian art“ (WHC J-13_3). Aus heutiger Perspektive kann auch von einer früher Wissenschaftskommunikation beziehungsweise einer aktiven Kunstvermittlung gesprochen werden – der vermittelnden Kommunikation zwischen Künstler:innen und der Öffentlichkeit durch einen Experten. In diesem Handeln sind strategische Aspekte zu erkennen, die sowohl den Künstler:innen als auch Jacobsons Ruf und seiner Fachkompetenz als Professor und Experte für *Native American Art* zugute kamen.

5.1.2.4.4 Kunstagent

Die eigenen Erfahrungen als Künstler und das Wirken als Experte und Professor in den Kunstwissenschaften begünstigte Oscar B. Jacobson in seiner Tätigkeit als Kunstagent der Kiowa-Künstler:innen. Es ist anzunehmen, dass Oscar B. Jacobson sich selbst in dieser

Rolle sah, sich der Rolle annahm und diese auch vor dem Hintergrund den Bundesstaat Oklahoma in der Kunstlandschaft der USA verankern zu wollen, ganz bewusst ausübte. So geht zum einen aus den vielzähligen Zeitungsartikeln über die Ausstellungen und die Kunst der Kiowa Künstler:innen hervor, dass Jacobson die Expositionen und Schauen, mit Hilfe seines Netzwerkes vermittelte. Zum anderen spricht er gegenüber der Medien im Namen der Kiowa und vertritt die Künstler:innen vor der Presse. Beispielgebend ist der Artikel im *The Daily Oklahoman* vom 07. August 1927, der Jacobson folgenderweise zitierte:

„The collection consists of thirty five works of art, and the exhibits are being sponsored by the state university. It will be shown in colleges, art museums and art clubs throughout the country during the year 1927-28, Jacobson said. There will be no expenses connected with the exhibition. This is the first time such an exhibition has been sent out over the country“ (OBJ_4).

Interviews und Berichte, in denen die Kiowa-Künstler:innen selbst über ihre Werke oder die Ausstellungen sprachen, sind für den Zeitraum der 1920er und frühen 1930er Jahre in den Archiven nicht zu finden. Dieser Umstand hat mehrere Ursachen. Zunächst ist Oscar B. Jacobson ein in der Kunstszene erfahrener Akteur, mit entsprechenden Kontakten zu den Medien und im Umgang mit diesen geübt – Jacobson generiert über die Medienarbeit ein Interesse am Sujet und der Geschichte zu den Künstler:innen. Diese Fähigkeiten nutzt er geflissentlich in der Darstellung und Berichterstattung über die Kiowa Künstler:innen. Dadurch entwickelt er auch eine bestimmte öffentliche Wahrnehmung der Kunst und Künstler:innen und ist dafür verantwortlich wie Kunst, Künstler:innen und die Stilrichtung verstanden und dargestellt wurden.

Ein andere Ursache findet sich in der Betrachtung der gesellschaftlichen und soziokulturellen Gegebenheiten in dem hier betrachteten Zeitabschnitt. Oscar B. Jacobson gehört der Weißen Mehrheitsgesellschaft der USA an, die Kiowa-Künstler:innen einer Minderheit, die von der Mehrheitsgesellschaft strukturell, direkt, indirekt und institutionell diskriminiert wurden und immer wieder Versuchen systematischer Benachteiligung ausgesetzt waren. Diese ungleichen strukturellen Machtverhältnisse drücken sich auch im medialen Diskurs und bei der Auswahl möglicher Gesprächsbeteiligter und interviewten Personen

aus. Es bleibt auch unklar, ob Jacobson mit offiziellem Auftrag im Namen der Kiowa-Künstler:innen handelte. Aus den Quellen geht nicht direkt hervor, ob die Künstlergruppe, beziehungsweise die einzelnen Künstler:innen die Öffentlichkeitsarbeit gerne selbst in die Hand nehmen wollten oder es möglicherweise vorzogen, diese Oscar B. Jacobson zu überlassen. Es wird jedoch deutlich, dass die gesellschaftlichen Umstände die Unterstützung der Weißen Mehrheitsgesellschaft erforderten, um als Native American Artist in dieser erfolgreich zu sein.

Da die Künstler:innen selbst nicht zu Wort kommen, bleibt ihre Version der künstlerischen Karriere, der (gesellschaftlichen) Umstände und ihre Sichtweise der eigenen Werke unsichtbar, sowohl in der Öffentlichkeit der damaligen Zeit als auch in den Archiven, die das Material dieser Zeit bewahren (siehe Kap. 3.1.1 Archivarbeit). In diesem Zusammenhang spricht Gunlog Fur auch von „silent archives“ (FUR 2019: 15). Um so wertvoller sind mündlichen Überlieferungen von Familienmitgliedern, Wegbegleitenden und intimen Kennern/Beobachtern.

Vanessa Paukeigope Jennings, die Enkelin des Kiowa Künstlers Stephen Mopope, erläutert in einem persönlichen Gespräch, wie ihr Großvater seine Kunstwerke auf dem Kunstmarkt in Umlauf brachte und kommt dabei auch auf die Rolle von Oscar B. Jacobson zu sprechen:

„My grandfather never had an agent. He never signed with an art dealer. He sold his paintings on his own [...]. He never had a professional art agency to took his work out and presented to the world. The closest thing he had was Dr. Jacobson.“ (VJ_November/Dezember 2017).

So arbeitete Stephen Mopope ab einer gewissen Phase seiner Schaffenszeit weitestgehend selbständig, stand aber in einem engen Verhältnis zu und in einer gewissen Abhängigkeit (Marktzugang, Ausstellungen, Aufträge, etc.) von Jacobson. Das Vertrauensverhältnis zwischen Stephen Mopope und Oscar B. Jacobson, erinnerte Mopope's Tochter La Quinta Mopope Santos im Gespräch mit Arthur Silberman als sehr eng (siehe auch Kap. 5.1.2.3 Vertrauen) und erörterte gemeinsam mit Silberman, die gesellschaftlichen Verhältnisse, die zu den Abhängigkeiten, die Kunst betreffend, geführt hatten:

“AS [Arthur Silberman] I mean well, he Crumbo wasn’t happy because he’s very independent and he didn’t like the idea of being managed and any publicity or honor going anyway but you know, your dad in the early days relied a lot on Jacobson and Suzie Peters and Crumbo never depended on anybody but himself. [...] L [LaQuinta Mopope Santos] But it was hard for them starting out you know. Cause way back there you know dad said. There’s a lot of prejudice” (ASSNAA_11_008: 30).

Im Gegensatz zu Woody Crumbo, der rund eine Dekade später in den 1930er Jahren an der University of Oklahoma Kunst studierte und bereits von der Bekanntheit der Kiowa Künstler:innen und Etablierung einer Stilrichtung Native American Art profitieren konnte, waren die Kiowa-Künstler:innen Vorreiter:innen, sowohl an der Kunstfakultät der University of Oklahoma als auch auf dem lokalen Kunstmarkt. Diese Vorreiterrolle bedingte die entsprechenden Abhängigkeiten.

Oscar B. Jacobson beschrieb seinen persönlichen Einfluss auf die Entwicklung und Etablierung von Native American Art selbstbewusst, wie aus dem unveröffentlichten Manuskript hervorgeht:

“I am happy to think that I made a small contribution to this artistic growth both among the whites and among the Indians, and that I was influential in awakening an interest in Indian art” (WHC J-13_3).

Er sah sich selbst als einflussreichen Akteur, der ein Interesse an Native American Art in Oklahoma und den USA geschaffen hatte. Dieses Selbstverständnis lässt darauf schließen, dass Jacobson seine Rolle als Kunstagent der Kiowa ernst nahm, professionell ausübte und daneben seine Reputation als Kunstexperte und ernstzunehmender Kunstagent für Native American Art im Kunstkosmos von Oklahoma, den USA und darüber hinaus vergrößerte. Dazu titelte die Zeitung *Kansas City Star* am 16. März 1930 “Untaught Indian Artists Win World Praise For Paintings” (OBJ_4; ASSNAA_8_10_002). Neben der scheinbar sagenhaften Entdeckung der talentierten Kiowa-Künstler:innen und der Darstellung ihres Weges an die University of Oklahoma, werden Jacobsons Verdienste in diesem Zusammenhang porträtiert und sein Wirken, das den Künstler:innen zu „weltweiter“ Bekanntheit verhalf, herausgestellt.

Die Agententätigkeiten haben sicherlich auch dazu beigetragen, dass Jacobson im Rahmen des *New Deal* für das WPA-Programm (Works Progress Administration-Programm) als Supervisor ernannt wurde und verschiedenen Kunstprojekte im öffentlichen Raum an Künstler:innen vermittelte. Dazu erschien in der Ausgabe des *Oklahoma Daily* vom 13. Oktober 1935 ein Artikel unter dem Titel “Jacobson May Assist WPA” - School head asked to direct artists”. Im Artikel hieß es:

“Oscar B. Jacobson [...] was named late last week by Washington officials as supervisor of WPA treasury art projects in Oklahoma, it was learned Saturday. [...] Jacobson would be requested to take active charge of the art decorations of the new Anadarko post office and possibly any other treasury art work to the future” (ASSNAA_8_10_002).

Als Supervisor und als Kunstagent des Programms fungierte Oscar B. Jacobson zwischen den verantwortlichen Regierungsstellen in Oklahoma, Washington D.C. und den Künstler:innen in Oklahoma. Er ermöglichte es ihnen, durch das Programm in den ökonomisch und vor allem kulturell schwierigen Zeiten nach der Weltwirtschaftskrise, ein Auskommen zu finden. In diesem Kontext sind unter anderem Wandmalereien im Postamt von Anadarko, OK, entstanden, die bis heute existieren. Die Wandmalereien wurden von den Kiowa-Künstlern Stephen Mopope als Verantwortlicher, unter der Mithilfe von Spencer Asah und James Auchiah angefertigt (Broschüre Anadarko Post Office o.J.; siehe Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12, Abb. 13).



Abb. 10: Anadarko Post Office
(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2017)



Abb. 11: Kiowas Moving Camp
(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2027, Anadarko Post Office)

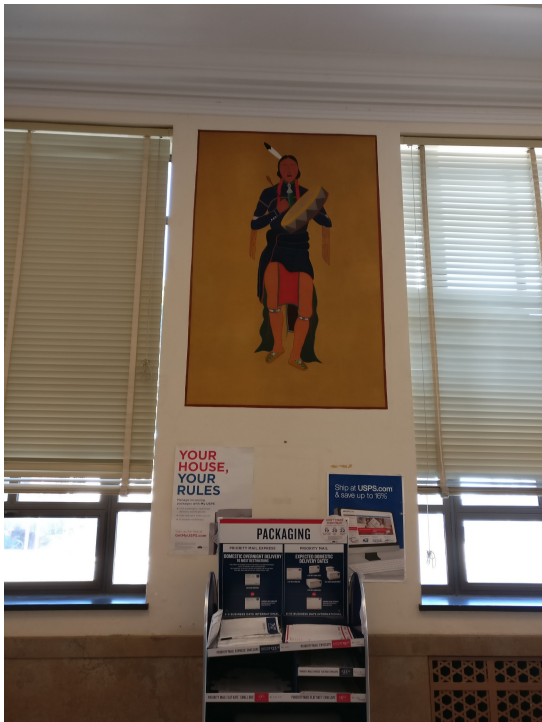


Abb. 12: Scalp Dance

(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2017, Anadarko Post Office)



Abb. 13: Individual War Dance Drummer (Sitting)

(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2017, Anadarko Post Office)

Die Tätigkeiten von Oscar B. Jacobson als Kunstagent umfassten nicht nur die Vermittlung von Ausstellungen in Galerien und Museen, Aufträgen oder der Vermarktung der Künstler. Jacobson suchte nach Finanzierungsmöglichkeiten, die die Kunstszene in Oklahoma voranbringen sollten. Aus seinem unveröffentlichtem Manuskript geht hervor, dass er die Nähe zu Mäzenen aus dem Ölgeschäft in Oklahoma gezielt suchte, um den Aufbau von Museen zu unterstützen:

“It is a hopeful sign that men who acquired their wealth from the state are beginning to share with the people of the state the rewards of their work and their wealth. Three oilmen have endowed art museums and galleries, two of them in Tulsa (let’s hope that other sections of the state will in time be equally favored)” (WHC J-13_3).

Hierunter fällt auch die Zusammenarbeit mit dem Geschäftsmann Lew Wentz, der die Aufenthalte der Kiowa an der OU in Norman mitfinanzierte.

5.1.2.4.5 Zwischenfazit

Im Interview mit Arthur Silberman fasste Sam Olkinetsky einige der Rollen von Jacobson zusammen und traf eine aufschlussreichen Aussage, die für die Fähigkeit des Cultural Brokers Oscar B. Jacobson, verschiedenen Rollen annehmen und leben zu können, wesentlich ist:

“[...] he was of a breed I think that didn’t exist after that and that was a painter as well as a writer as well as an art historian and like so many people in those areas he tended to be more of a generalist than a specialist”
(ASSNAA_8_11_010: 11).

Neben den ausgeprägten kommunikativen Fähigkeiten, die Oscar B. Jacobson unter anderem als Referent und Dozent in einer Expertenrolle angewandt hat, scheint er im Bereich der Kunstwissenschaften und Kunst ein Generalist gewesen zu sein. Diese Fähigkeit, ein breites Wissens- und Themenspektrum in verschiedenen Kontexten anwenden zu können, ermöglichte es Jacobson vielfältige Funktionen in unterschiedlichen Bereichen wahrnehmen zu können. Das heißt, das Agieren und Handeln als Generalist hat es Jacobson ermöglicht, in den unterschiedlichen Kontexten und Rollen zu wirken. Es ermöglichte ihm eine strategische Herangehensweise, über die eigentliche Profession als Maler und Kunstprofessor hinaus zu wirken. Die Qualitäten eines Generalisten kommen gerade dem Cultural Broker zugute, dessen Tätigkeit ein hohes Maß an Flexibilität erfordert. Die Kompetenz als Generalist ermöglichte Jacobson die professionellen Rollen und Kontexte auszufüllen und auch darüber ein breitgefächertes Netzwerk aufzubauen.

Sam Olkinetsky sprach im gleichen Interview eine weitere Fähigkeit von Oscar B. Jacobson an, die für das Ausüben der Rollen und die Tätigkeiten als Cultural Broker förderlich sind:

„He always had that slight Swedish accent which I think he retained studiously assiduously and I remember one of his former students who was a friend of mine John O’Neal who was the director of the art school for many years. John said he was an actor. He really did put out a performance and that because he was such imposing gentleman that he did impress people

even if the information that he had wasn't always accurate don't you see. But, incidentally, he very clearly impressed O'Neal" (ASSNAA_8_11_010: 13).

Der Aussage folgend konnte Oscar B. Jacobson überzeugend wirken und mit Hilfe dieser Fähigkeiten in den einzelnen Rollen wirkungsvoll performen. Er verkörperte seine Rollen und sein Auftreten überzeugend, wodurch er andere Akteure für seine Anliegen begeistern konnte. In Bezug auf die Vermittlungsarbeit zeigt der Ausschnitt, dass die Rollen von Dritten anerkannt und akzeptiert wurden. Diese Akzeptanz Dritter in einer Interaktion ist, wie eingangs erwähnt, grundlegend für die Arbeit als Cultural Broker. Diesem Aspekt von Cultural Brokerage konnte Jacobson, der vorgenannten Quellen folgend, gerecht werden.

5.2 Akteure im Brokerage

In den Beziehungen zwischen Native American People und der Weißen Mehrheitsgesellschaft in den USA wurde, wie es auch in der europäischen Geschichte häufig der Fall ist, die Stimme und Perspektive der Mehrheitsgesellschaft repräsentiert. Das ist auch in den USA und Oklahoma in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so. Die Narrationen, die Quellen in den Archiven, insbesondere die Zeitungen, führten Interviews mit Oscar B. Jacobson über die Kiowa-Künstler:innen, es wird in der dritten Person über die Kunstwerke gesprochen und es werden Interpretationen seitens der Medien vorgenommen, ohne die Künstler:innen selbst zu Fragen.

Ein kultureller Vermittlungsprozess wirkt jedoch immer in mehrere Richtungen und bedarf mehrerer Akteure, deren Positionen und Perspektiven, Praktiken und Handlungsweisen im Vermittlungsprozess gleichwertig sind. Erst die weiteren, involvierten Akteure geben dem Cultural Broker seine Legitimation – durch die im Vermittlungsprozess beteiligten Akteure, gewinnt er die Akzeptanz, um als Cultural Broker wirken zu können. Daher ist es für den Prozess des Cultural Brokerage ausgesprochen wichtig, auch die Perspektiven

der weiteren beteiligten Akteure wiederzugeben. Dabei sind Akteure nicht nur auf Personen begrenzt, sondern schließen auch Institutionen ein.

In der Begegnung mit Native American Art und der kulturellen Vermittlung in Oklahoma ist die Künstlergruppe der Kiowa Six ein bedeutender Akteur, ebenso wie der Künstler Acee Blue Eagle, die alle an der Kunstfakultät der OU unter dem Direktor Oscar B. Jacobson studiert haben. Die Herausforderung besteht darin, die Perspektive der Künstler:innen aufzuzeigen, um so ein vollständiges Bild des Prozesses des Cultural Brokerage zu erhalten. Gerade vor dem Hintergrund, dass in den Archiven und Medien der 1920er und 1930er nur wenige Aufzeichnungen der Künstler:innen vorliegen, muss auf andere Quellen und Formen der Überlieferung zurück gegriffen werden (siehe hierzu auch die Ausführungen von Gunlög Fur über „silent archives“ (2019: 15) und Kap. 5.1.2.4.4 Kunstagent).

In den 1970er und 1980er Jahren hat sich der Kunstsammler Arthur Silberman mit der Geschichte der Kiowa-Künstler und der Beziehung zu Oscar B. Jacobson auseinander gesetzt und in diesem Zuge ein längeres Interview mit James Auchiah geführt. Auch mit Lois Smoky stand er im Austausch. Aufschlussreich ist ebenfalls sein Interview mit La Quinta Santos, der Tochter von Stephen Mopope.

Vanessa Paukeigope Jennings, die Enkelin von Stephen Mopope rahmte in mehreren Gesprächen die Ereignisse und Erlebnisse ihres Großvaters und die des Kiowa *tribe* und gab persönliche Einblicke in ihr Leben und das ihrer Familie.

Weitere Einblicke in das Leben und Wirken von Oscar B. Jacobson erfolgte durch das Jacobson House, das heute ein Native Art Center, im ehemaligen Wohnhaus der Jacobsons an der Chautauqua Avenue in Norman, OK, ist. Zum Zeitpunkt der empirischen Datenerhebung wurde die Geschichte der Kiowa Six und von Oscar B. Jacobson von Tracey Satepauhoodle-Mikkanen, Executive Director (2016), aktiv vermittelt und entsprechend gerahmt, um Einblicke in das damalige Leben vor Ort und die Kunst der Kiowa zu geben.

Das Archiv im *National Anthropological Archives* in Washington D.C. bewahrt die *Acee Blue Eagle Papers* auf, die sowohl Briefwechsel, Zeitungsartikel und persönliche Notizen

enthalten, so dass Native American Art und Oscar B. Jacobson aus der Perspektive von Acee Blue Eagle sichtbar gemacht werden können.

In der Beschäftigung mit und der Forschung zu Native American Art und Native American Peoples im US-amerikanischen Kontext spielt auf institutioneller Ebene das Bureau of Indian Affairs (BIA) eine politisch einflussreiche Rolle, die auch als Akteur im Vermittlungsprozess erscheint. Der politische Einfluss des BIA wirkte nicht nur direkt auf Native American Peoples, sondern auch über politische Strukturen, vor allem im Bildungs- und Wirtschaftssystem. Dies hat zur Folge, dass institutionelle Akteure wie das BIA einen großen Einfluss auf Bildungsinstitutionen ausübten, die ihrerseits im Vermittlungsprozess als Akteure wahrgenommen wurden. Dazu zählen Universitäten, Schulen und weitere außerschulische Einrichtungen. Die Perspektiven und der Einfluss dieser Institutionen sind auf der Akteursebene wichtig, geben sie insbesondere im Bereich der Native American Art gewisse Rahmen und Strukturen vor, in denen sich die Künstler:innen, wie die Kiowa Six oder Acee Blue Eagle, aber auch Oscar B. Jacobson, bewegten.

5.2.1 Kiowa Six und Acee Blue Eagle

„Dear Mr. Auchiah:

It was a pleasure meeting you at the lecture in Carnegie. Perhaps you know that we have gone deeply into the study and research of Indian art. It is something that needs to be done as there has been so little serious work done on this. For example, the full story has never been told of your contribution to that remarkable art movement of the Kiowa painters associated with Professor Jacobson. There have been some newspaper accounts and other such superficial items, probably not too reliable. Most of these appear to have been written without having spoken to the people involved.[...]

Sincerely, Arthur Silberman“ (ASSNAA_69_4).

Arthur Silberman sprach in seinem Brief vom 20. Mai 1971 an den Kiowa-Künstler James Auchiah einen bedeutenden Aspekt in der Geschichte der Kiowa Six und ihrer Kunst an, nämlich, dass die Stimmen der Künstler:innen und ihre Perspektiven auf die damaligen

Ereignisse nicht berücksichtigt wurden, weil mit ihnen einfach nicht gesprochen wurde. Umso wichtiger sind Silbermans Aufzeichnungen, um Facetten des Cultural Brokerage aus der Perspektive der Kiowa-Künstler zu verstehen und den Prozess des Cultural Brokerage auch durch die beteiligten Akteure, neben dem Cultural Broker, nachvollziehen zu können.

James Auchiah gab in den Interviews mit Arthur Silberman Einblicke in seinen künstlerischen Lebensweg und die Geschichte der Kiowa-Künstler:innen an der OU. Dabei machte er deutlich, dass er lange bevor Susie Peters auf die Kiowa Künstler aufmerksam wurde, bereits malte und Unterstützung durch verschiedene Lehrende erhielt:

„She [Susie Peters, Anm. d. Verf.] claims she was the one got them [die Kiowa-Künstler, Anm. d. Verf.] started and all that. She never did got me started because I was already painting pictures even back in my early school days. I had efforts to go with the teachers to their summer schools and things like that“ (ASSNAA_137_1).

Die jungen Künstler:innen hatten also ein eigenes intrinsisches Interesse an Kunst und Malerei, das nicht erst durch Schulen oder Lehrkräfte geweckt beziehungsweise „entdeckt“ wurde. Auchiah berichtete auch im Interview von der traditionellen Kunst der Kiowa, etwa in den Tipis und auf Tierhäuten, seinen frühen Erfahrungen damit und seine Begeisterung dafür (ASSNAA_137_1).

Außer Frage steht, dass Auchiah und auch die anderen Künstler:innen durch Lehrkräfte und unterstützende Personen gefördert wurden, etwa durch die Bereitstellung von Räumlichkeiten, zunächst in der *St. Patricks Mission School*, später im Rathausgebäude in Anadarko, OK, die Susie Peters als Studio einrichtete, oder den außerschulischen Kunstunterricht („Special art class“ ASSNAA_137_1) durch Willi Baze Lane in diesem Studio. Zu den Künstler:innen gehörten laut Auchiah Emma Ware, Emma Keahbone, Louis Smokey, Jack Hokeah und er selbst. Steven Mopope und Monroe Tsatoke waren Auchiah zu Folge nicht mit dabei.

Im Zusammenhang mit Willi Baze Lane gibt es eine weitere informative Facette, die auch die Strategie der *native ability* von Oscar B. Jacobson tangiert. Auf die Frage von Silberman bezüglich des Unterrichts von Mrs. Lane, antwortete James Auchiah:

„She came from Chickasaw college. After holding a few special art classes at St. Patricks school from there we went to Anadarko City Hall where they had a vacant room. They had some classes over there but I didn't stay with them long enough because Mrs. Lane wanted to organize an oil painting club. I didn't go much for oil painting on a canvas board on a canvas and I prefer water color so I imagine I painted two or three oil paintings I don't know what happened to them“ (ASSNAA_137_1).

Auchiah, wie auch die anderen genannten Künstler:innen erhielten Unterricht von Willi Baze Lane in Ölmalerei und kannten neben der Malerei mit Wasserfarben auch andere Techniken. Dies steht der Narration von Jacobson gegenüber, dass die Künstler:innen ausschließlich ihrer Intuition gefolgt seien und nicht mit modernen Techniken in Berührung kamen. Zudem hat sich Auchiah aus eigenem Interesse für die Malerei mit Wasserfarben entschieden. Darüber hinaus verkaufte James Auchiah laut eigener Aussage schon vor seiner Zeit an der OU über verschiedene Zwischenhändler seine Kunstwerke, vor allem Auftragsarbeiten, die nicht zwangsläufig einen Bezug zu Native American Art hatten:

„There was another lady, her name was Lena Banks. [...] She was selling my work. Now that was prior to the time that I even heard about Jacobson or Mrs. Peters. I was already selling art work. By george a long long time ago before I came to school I was already selling art work. The cattlemen society from the mountains around Wichita had them do some cowboy pictures. At that time I wasn't concentrating on Indian work. I was painting anything that anyone want“ (ASSNAA_137_1).

Diese ersten Auftragsarbeiten verhalfen Auchiah zu einem gewissen künstlerischen Ansehen in der lokalen Gemeinschaft. Das führte dazu, dass er auf eine Liste von jungen Native Americans mit künstlerischem Potential gesetzt wurde, die Oscar B. Jacobson vorlag, da an der University of Oklahoma eine Gruppe Native Americans gefördert werden sollte. Durch die Vermittlung von Lewis Ware besuchte Auchiah Oscar B. Jacobson an der OU, der seinen Namen in den Unterlagen wiederfand (ASSNAA_137_1).

Der Kontakt zwischen Susie Peters und Oscar B. Jacobson, die talentierten Künstler:innen weiter zu fördern lief, wie Auchiah berichtete, nicht auf direktem Weg:

„AS: Am I right that she is the one who spoke to Jacobson originally? JA: I don't believe she did directly. I think that he had to use Lewis Ware [...] Lewis Ware was spokesman for the boys [...] good friend of Dr. Jacobson [...] Lewis Ware was go-between. He was Mrs. Peters friend and he also was friend of Mr. Jacobson. Also friend of Mr. Buntin. He almost spoke for all three of them“ (ASSNAA_137_1).

Von zentraler Bedeutung für den Kontakt an die OU in Norman ist Lewis Ware, Abgeordneter des Repräsentantenhauses der 11. Legislatur des Staates Oklahoma im Jahr 1927. Als *go-between* unterstützte er die Künstler:innen und nutzte sein Netzwerk, zu dem Jacobson und auch der Ölmagnat Lew Wentz gehörten, der die Künstler:innen später finanziell unterstützen sollte, um eine Förderung und Vermittlung an die OU in Norman zu ermöglichen. Dass dies kein einfacher Schritt für die Kiowa Six war, vor allem aus ökonomischer Perspektive, wird im Interview mit James Auchiah sehr deutlich. Sowohl Auchiah, als auch Steven Mopope verkauften Teile ihres Viehbestandes, um am Kunstdepartment der OU studieren zu können: „They wanted real badly to get into school. They wanted to go to school so bad and they sold everything they had. Mopope sold some livestock. So did I and anyway that we could raise money, to go to OU“ (ASSNAA_137_1).

Monroe Tsatoke, so erinnerten es seine Schwägerin Jennie Horse und ihr Enkel Gordon Dale Tsatoke, zeichnete schon vor seiner Zeit an der OU und verkaufte Ölgemälde, ehe Susie Peters sein Talent erkannte. Über diesen Kontakt hatte er die Möglichkeit, an der OU mit den anderen Kiowa Künstler:innen, sowie am Bacone College seine künstlerische Ausbildung zu erlangen.

Aus der Perspektive und den Erfahrungen von James Auchiah gehen zwei wichtige Aspekte hervor. Zum einen ging die Initiative, künstlerisch tätig zu werden, von ihm selbst aus. Zum anderen bedurfte es einer großen Eigeninitiative, um sich weiterzuentwickeln und den Weg an die OU in Norman zu finden. Der vielfach dargestellten Erzählung, Susie Peters und Oscar B. Jacobson hätten die Kiowa Künstler:innen ‚entdeckt‘, in denen die

Künstler:innen eine passive Rolle spielten, kann zumindest bei James Auchiah und Steven Mopope erweitert werden, die aktiv ihre künstlerischen (Bildungs-)Möglichkeiten suchten und selbst in diese Ausbildung investierten. Peters und Jacobson erkannten das Talent und förderten diese auf ihre Weise; von einem „Entdeckungsparadigma“, welches später medial inszeniert wurde („Tausch von Tomahawks gegen Pinsel“; siehe Kap. 5.5.1.2 Intrinsische Begabung und reine Kunst – Strategische Narration), kann hier nicht gesprochen werden und spricht für die Strategie Jacobsons, eine entsprechende Narration zur Vermarktung der Kunst der Kiowa Six zu entfalten.

Eine weitere bedeutende Dimension des Cultural Brokerage, welches aus der Erlebniswelt von James Auchiah hervorgeht, ist die politisch-institutionelle Komponente. Sowohl Lewis Ware, Abgeordneter der Regierung in Oklahoma, als auch John A. Buntin, Superintendent der *Kiowa Agency*, waren in die Angelegenheit der Förderung der Kiowa-Künstler:innen eingebunden.

Auch die St. Patricks Mission School in Anadarko spielte in der Förderung junger Kiowa-Künstler:innen eine wichtige Rolle. Schwester Olivia Taylor, eine Lehrerin an der Schule und laut Auchiah selbst Künstlerin, unterstützte wohl in Zusammenarbeit mit Susie Peters das Engagement von Willie Baze Lane, zunächst an der Schule selbst, bis die Räumlichkeiten zu klein wurden und die Künstlerklasse in das Rathaus von Anadarko ausweichen konnte.

Bemühungen, junge Native Americans in Oklahoma in ihrem Bildungsweg zu unterstützen gab es seitens der OU auch jenseits der künstlerischen Bildungsmöglichkeiten von Oscar B. Jacobson. Das beschrieb Auchiah im Interview mit Silberman: „They told me there were three professors interested in developing these boys. One was a history professor, Dr. Dale. Other one was Dr. Botkins English Department I think.“ (ASSNAA_137_1).⁶⁶ Inwieweit das Engagement der beiden Professoren weiter ausgeführt wurde, ist nicht belegt. Everett E. Dale und Oscar B. Jacobson waren jedoch beide Mitglieder im *Wabunaki Club*, einer Literaturgesellschaft, die verschiedene Wissenschaftler:innen der OU in Nor-

⁶⁶ Edward Everett Dale, Widersacher der Frontier-These von F. J. Turner.

man angehörten und 1917 gegründet wurde, wie aus einem Bericht des *Norman Transcript* vom 11. September 1955 hervorgeht (OBJ_7). Über diese Vereinigung stand Oscar B. Jacobson mit Wissenschaftlern und Funktionsträgern der OU in Kontakt. Zu den damaligen ersten Mitgliedern gehörten neben Jacobson und Dale die OU-Präsidenten William B. Bizzell, James S. Buchanan und George L. Cross, sowie weitere Professoren, die sich regelmäßig zum sozialen und intellektuellen Austausch trafen (RIGGAN JR. 2016). Die Treffen umfassten Fachvorträge ihrer Mitglieder und einen fachlichen Austausch von Ideen über akademische Disziplinen hinweg (RIGGAN JR. 2016), die im Wechsel von den Wissenschaftler:innen und den (Ehe-)partner:innen ausgerichtet wurde, wie im Jahresprogramm von 1926-1927 aufgelistet ist (OBJ_4). Es ist davon auszugehen, dass Oscar B. Jacobson in diesem Zirkel auch über Native American Art und die Unterstützung der Kiowa Six berichtete.

Die jungen Kiowa-Künstler:innen wurden in der Zeit an der OU finanziell zum einen durch Paternen wie Lew Wentz und Charityveranstaltungen in Norman und an der OU unterstützt, zum anderen berichtete James Auchiah im Interview mit Arthur Silberman, dass es mit Oscar B. Jacobson an der OU eine Art finanzielles Arrangement gab:

„Dr. Jacobson bought pictures every week. No money paid out besides buing of pictures. We earn that money by production. No allowance, no salary. Quota of five paintings a week, that he bought from each. \$10.00 or over per painting. We made 75 or 80 per week. Others bought also. Anita Howard, Martha Avey, Miss Shartel, Nan Sheets“ (ASSNAA_137_1).

Auchiah, der als letzter der sechs Kiowa-Künstler:innen an das Kunstdepartment der OU zu Jacobson kam, wurde dennoch von Susie Peter, genauso wie Jack Hokeah und Spencer Asah finanziell durch Darlehen unterstützt, um künstlerisch tätig sein und den Lebensunterhalt finanzieren zu können, insbesondere in ihrer Zeit nach der OU zu Beginn der 1930er Jahre. In diesem Zusammenhang standen Auchiah, Asah, Hokeah und Mopope zunächst in einer Art Kunstagentin-Künstlerbeziehung mit Susie Peters, die versuchte die Kiowa zu vermarkten, ihnen Auftritte und Möglichkeiten zu vermitteln ihre Kunstwerke zu verkaufen. Dafür nahm Peters eine Provision von 20 Prozent:

„She took the boys to Gallup N.M. in 1930 after we left school and our name beacome popular everywhere everybody wanted to buy pictures. She wanted to draw up a contract for 20 % commission. Everything we sell we have to give up part of our money, ever to her“ (ASSNAA_137_1).

Da für die Kiowa Künstler diese Geschäftsbeziehung mit vielen Nachteilen verbunden und Peters nach den Aussagen von Auchiah mehr an ihrem eigenen ökonomischem Profit interessiert war, kündigte zuerst Steven Mopope und im weiteren die anderen Künstler diese Geschäftsbeziehung auf (ASSNAA_137_1). Ähnlich wie Auchiah vor seiner Zeit an der OU in Norman, fertigte Steven Mopope im Anschluss an seine Zeit in Norman Auftragsarbeiten an, vor allem in Öl, da sie mehr Einnahmen versprachen gegenüber den Bildern in Wasserfarbe, wie seine Tochter LaQuinta Mopope Santos im Interview mit Arthur Silberman berichtete:

„This type of oil (looking at scene on wall) he said well I'll makes me a little more money. I'm too old to be peddling my watercolors. He said I'd just rather they come to the house here and give me an order for or whatever hey want and usually come downstairs. Down in the garage. [...] They came here and give him an order for whatever they want and they came and they picked up. [...] He painted a year thing for somebody on the buckskin. As a calendar [...] and then he drew you know like sacred pictures on a drum hide. He didn't fix it to sell, like the traders McKee and all of them he just did it for individuals“ (ASSNAA_8_11_008).

Diese Aussagen decken sich mit denen der Enkelin, Vanessa Paukeigope Jennings, die ebenfalls in einem persönlichen Gespräch erklärte, dass ihr Großvater seine Werke nie über einen Kunsthändler verkauft habe. Außerdem hingen im Haus der Jennings' Landschaftsgemälde in Öl, die impressionistische Technik aufwiesen, und bei denen es sich laut Vanessa um Bilder ihres Großvaters handelte.

Während Steven Mopope und die anderen Kiowa-Künstler:innen in der Öffentlichkeit, im Fachdiskurs und in Museen für ihre Kiowa-Kunstwerke bekannt waren, verdienten sie ihr Einkommen mit Auftragsarbeiten, die zum Teil außerhalb des ihnen zugeschriebenen Genres lagen und selbst organisierten.

Darüber hinaus waren die Kiowa-Künstler, mit Ausnahme von Monroe Tsatoke, Mitglieder der Tanzgruppe der *Ohomah Lodge* und waren in diesem Rahmen ebenfalls bei Zeremonien und bei weiteren Auftritten tätig. Im Interview mit Silberman erinnerte sich James Auchiah:

„AS: Were you a dancer in the early days? [JA:] Right. Mopope and I belong in the same dancing group. We were war dancers, costume dancers feather dancers. Asah, Mopope, Hokeah, Auchiah all belonged to Ohoma Lodge. Tsatoke don't dance" (ASSNAA_137_1).

Über diese Vereinigung reisten die Künstler auch durch den Südwesten der USA und kamen mit verschiedenen anderen *tribes* in Kontakt und übernahmen dadurch Elemente anderer Gruppen und *tribes*.

Zeremonielle und rituelle Tänze, zum Beispiel der *Sun Dance*, der *Ghost Dance* oder auch *Ohoma Dance*, sind bei den Kiowa seit dem 19. Jahrhundert tief in der Tradition verwurzelt. Staatliche Repression und Verfolgung machten es ab Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre für die Kiowa schwer, diese Tradition am Leben zu erhalten. Die *Ohomah Lodge* behauptete sich während dieser Zeit und fand Lösungen, z.B. während Picknicks, die von der Kirche veranstaltet wurden, Tänze weiter auszuüben.⁶⁷ Neben der Veränderung der US-amerikanischen Politik gegenüber den Native American Peoples und in dem Zusammenhang dem 1934 verabschiedeten *Indian Reorganization Act*, in dessen

⁶⁷ Benjamin Kracht (1994) gibt in seinen Aufsatz *Kiowa Powwows* einen an historische Zeitabschnitte angelehnten Überblick über die verschiedenen Tanzrituale und -aktivitäten der Kiowa. Die gewählten Zeitabschnitte sind an unterschiedliche politische Entscheidungen der US-amerikanischen Native American-Politiken geknüpft, die tiefgreifende Einflüsse auf das kulturelle Leben aller Native American Peoples hatte. Den Kiowa war es von 1889 bis 1934 verboten ihre (religiösen und rituellen) Tänze auszuüben, was in der Zeit ‚*Alloment und Assimilation-Ära*‘ (1887-1933) durch den Indian Commissioner Thomas J. Morgan ab 1889 durchgesetzt wurde, der sich dadurch eine bessere Assimilation versprach. Die Kiowa nutzen in dieser Ära u.a. die Schirmherrschaft kirchlicher Picknicks oder nationale Feiertage, um ihre Tänze weiter austragen zu können (KRACHT 1994: 327). Erst wieder ab 1934 im Rahmen des *Indian Religious Freedom and Indian Culture-Circular*, zirkuliert durch den Indian Commissioner John Collier durfte Tänze und andere kulturelle Traditionen offiziell ausgeübt werden (vgl. KRACHT 1994: 326 ff.). Gunlög Fur (2019) hat den Entwicklungen der Tänze der Kiowa in dieser Zeit ein ganzes Kapitel gewidmet, dass sie anhand der Familie Mopope von 1900 bis in die 1920er Jahre nachzeichnet (FUR 2019 Kapitel 3, Dancing in Place 1900-1920s).

Rahmen ein gewisser kultureller Pluralismus von staatlicher Seite akzeptiert wurde, sorgten weitere Faktoren für die Wiederbelebung der Tänze der Kiowa. Dazu gehören unter anderem die künstlerischen Tätigkeiten der Kiowa Six ab 1926, die *American Indian Exposition* ab 1934 in Anadarko, OK sowie eine Vielzahl von öffentlichen *Powwows* in den 1930er und 1940er Jahren (MEADOWS 2010: 161).

Aus heutiger Perspektive trugen also die künstlerischen Tätigkeiten der Kiowa Six zu einem Revival der Kiowa-Tanzkultur bei. Dies lässt sich auf zwei Aspekte zurückführen. Zum einen finden sich in der Bildern der Künstler:innen eine Vielzahl kulturell verankerter Tanzmotive wieder. Beispiele sind die Motive *Two Eagle Dancers*, *Fancy War Dancer with Cedar Flute*, *Scalp Dance* (Abb. 14 und Abb. 15) und *Individual War Dance Drummer* (Abb. 13) von Steven Mopope in der Wandmalerei im Anadarko Post Office.



Abb. 14: Two Eagle Dancers

(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2017, Anadarko Post Office)



Abb. 15: Fancy War Dancer with Cedar Flute

(Quelle: Helena Rapp, 08.12.2017, Anadarko Post Office)

Die Tradition der Tänze wurde durch die Künstler:innen in einem anderen Medium ausgedrückt und transportiert. Je nach Perspektive, Wahrnehmung und Interpretation des künstlerischen Aktes kann die bildliche Form der Kiowa-Tänze als Transformation, als identitätsstiftende kulturelle Form, als Möglichkeit der Bewahrung/des Zeigens von Traditionen oder als bildende Kunst aufgefasst werden. Genau darin liegt ihr hoher kultureller Wert und die dadurch entstandene Wirkmächtigkeit der Kiowa-Künstler für ihre Identität, ihr Einkommen, ihren *tribe*, für Native American People, für US-amerikanische Kunst und die ästhetische Wahrnehmung weltweit.

Zum anderen trugen die Kiowa-Künstler durch ihre tänzerischen Performances im öffentlichen Raum, während Kunstaussstellungen, an der Universität, bei Powwows, aber auch bei privaten *tribe*-internen und *tribe*-übergreifenden Zeremonien, Ritualen und Feierlichkeiten dazu bei, die Tänze der Kiowa wieder bekannt zu machen, die lange Tradition weiterleben zu lassen und sich gleichzeitig in neuer Form darzustellen.

Die künstlerischen Darstellungen der Kiowa Six entfalteten demnach sowohl nach außen (in die US-amerikanische Gesellschaft) und nach Innen (in die Gesellschaft der Kiowa und weiterer *tribes*) sowie auf der persönlichen Ebene der Künstler eine bedeutsame kulturelle Wirkung.

Diese Wirkung in zwei Richtungen war für die Kiowa-Künstler auch mit Aushandlungsprozessen, die die eigene Identität betreffen, verbunden. So erzählt Vanessa Paukeigope Jennings im persönlichen Gespräch, dass ihr Großvater Stephen Mopope über die Schwierigkeit der eigenen Zugehörigkeit berichtete und in manchen Situationen zwischen der Kiowatradition und dem Leben an der OU bzw. dem Leben als Künstler in der Weißen US-amerikanischen Gesellschaft stand.

James Auchiah stellte dies vor ganz andere Herausforderungen bezüglich seiner Kunst, da es Motive und Rituale gibt, die in der Kiowa-Tradition nicht in Form von Zeichnungen und Kunstwerken der Öffentlichkeit gezeigt werden können. Zwar lotete er zusammen mit Jack Hokeah diese Grenzen aus, indem er Peyote-Rituale zeichnete, deren Veröffentlichung die Kiowa zunächst ablehnten, später aber akzeptierten. Bei anderen Motiven

konnte er seine künstlerischen Vorhaben aufgrund der Traditionen nicht umsetzen, etwa die Darstellung der „*Grandmother Gods*“ oder „*Taime*“ (ASSNAA_137_1; siehe auch Kap. 5.4.1 Ästhetik – Framing Indian Art).⁶⁸

Auf persönlicher Ebene konnte beispielsweise James Auchiah durch seine künstlerische Ausbildung und das kulturelle Wirken, in seinen Worten, „the return of the cultural American Indian art“ (ASSNAA_27_69_4), sowie durch die Unterstützung seines Netzwerkes, welches er an der University of Oklahoma in Norman geknüpft hat, beruflich im öffentlichen Dienst Fuß fassen. Unter anderem auf Empfehlung von Oscar B. Jacobson unterrichtete Auchiah als Kunstlehrer ab 1940 an der *Riverside Indian School* in der Nähe von Anadarko, OK (ASSNAA_27_69_2). Weitere berufliche Stationen sind ab 1944 eine Assistentenstelle als Lehrer der Malerei an der *Chilocco Indian School* in Chilocco, OK, sowie ab 1949 Kurator in Fort Sill, OK, einem Posten der US Army (ASSNAA_27_69_2). Auchiah trug sein kulturelles Wissen und Wirken in diesen Positionen vielfach weiter, als Lehre an Schüler:innen und als Kurator an die kunstinteressierte amerikanische Gesellschaft und so selbst als Vorbild agierte und auch als Cultural Broker wirkte.

Die Vorbildfunktion beschrieb der Künstler F. Blackbear Bosin in einem Brief an Dorothy Dunn Kramer anlässlich des von ihr veröffentlichten Artikels über Native American Art im *National Geographic*, 1954, eindrücklich:

„I spent several years in St. Patricks Mission School, and it was while there that, I think, the forerunners of modern Indian Art influenced me. I looked

⁶⁸ *Grandmother Gods* beschreiben zehn heilige Medizinbündel, die im Ritual des *Sun Dances* eine wichtige Rolle spielen. Der Begriff *Grandmother gods* wurde durch Wilbur S. Nye, angehöriger der U.S. Army, geprägt, der in den 1930er Jahren in die Kiowakultur eingeführt wurde. Aufgrund mangelnder sprachlicher und anthropologischer Kenntnisse missinterpretierte Nye einige wichtige Konzepte des Kiowa-Glaubenssystems. So lehnen viele Kiowa den Begriff ab, da er vermutlich durch einen Übersetzungsfehler entstanden ist. Den Kiowalegenden zufolge, transformierte sich der Held *Half Boy* in zehn Medizinbündel, die heute unter dem Namen *talyi-da-i* (Boy Medicine) Bündel benutzt werden (siehe die ausführlichen Ausführung zum Glaubenssystem und den Ritualen der Kiowa von KRACHT 2017: 17). *Taime* ist das zentrale heilige Bündel des *Sun Dance*, das als heiliges Symbol die Kiowa im *Sun Dance* vereinte und somit Mittelpunkt des traditionellen religiösen Glaubens darstellt (KRACHT 2017: 152 ff.).

from afar upon the works of Hokeah, Asah, Mopope and others, end emulated them in my early works“ (DDK_2_16).

Auf diese Weise haben die Kiowa-Künstler:innen nicht nur das Genre der Native American Art beeinflusst und mitgestaltet, sondern auch als Vorbilder für weitere Generationen von Native American-Künstler:innen gewirkt.

In diesem Kontext spielt auch Acee Blue Eagle eine Schlüsselrolle.

Acee Blue Eagle, der unmittelbar nach den Kiowa-Künstler:innen in den 1930er Jahren an die Kunstfakultät der *University of Oklahoma* in Norman kam, wurde ebenfalls von Oscar B. Jacobson und den Dozierenden an der Universität in seiner künstlerischen Entwicklung ausgebildet. Darüber hinaus, und dies wird vor allem in der Korrespondenz zwischen Jacobson und Acee Blue Eagle (ABE_38) deutlich, unterstützt Oscar B. Jacobson den jungen Künstler bei der Kommodifizierung seiner Werke und seiner Person und wird zu seinem Mentor, auch im Bereich des Cultural Brokerage. Dabei kommen Acee Blue Eagle seine Fähigkeiten als Entertainer und als vielseitig engagierte und interessierte Person zu Gute, wie aus den persönlichen Notizen von Oscar B. Jacobson hervorgeht: „He was an athlete and a football player. Being a great entertainer and mimic, he was on the Keith circuit for a season or two“ (WHC J-13_47; WHC J-1_15).

In den Kapiteln zur Mentorentätigkeit von Jacobson (Kap. 5.1.2.4.1) und zur Sichtbarkeit und Repräsentation von Native American Art durch Performances (Kap. 5.5.2.2) wurden die Kompetenzen von Acee Blue Eagle hinsichtlich seiner öffentlichen Auftritte und Möglichkeiten selbst als Cultural Broker tätig zu sein, aktiv protegiert von Jacobson, ausführlich beschrieben. Acee Blue Eagle hat in den folgenden Jahren aus dieser Unterstützung ein eigenes Kompetenzset entwickelt. Neben Lehrtätigkeiten am Bacone College und der Oklahoma State Technical School in Okmulgee, an der er junge Nachwuchskünstler:innen mit ausbildete, konnte er in Oxford, Großbritannien, Vorträge zu Native American Art halten und war auf dem europäischen Kontinent sowie in den USA ein gefragter Experte und Native American Art-Künstler, unter anderem mit Soloausstellungen 1938 in

den Grand Central Art Galleries in New York und 1936/37 im Oklahoma University Museum of Art (heute: Fred Jones Jr. Museum of Art) in Norman, Oklahoma. In den USA etablierte er eine Radiosendung und ein in Oklahoma lokal beliebtes Fernsehprogramm für Kinder, was aus der vielen Fanpost hervorgeht (ABE_39; ABE_40). Medienwirksam zeigte er sich dabei und bei anderen öffentlichen Auftritten häufig in traditioneller Kleidung (siehe Abb. 16) und bereicherte das Publikum durch seine Performances. In einem Brief (undatiert, „Monday night“) an Fred Beaver schreibt Acee Blue Eagle: „*I came back from England, Scotland and Europe in the fall of 1935 after a highly successful tour of my lectures (in Indian costume) [...]*“ (ABE_38).

Neben seinem Wirken als Künstler, Dozent, Tänzer und prominente Persönlichkeit, lässt die Korrespondenz von Acee Blue Eagle aufschlussreiche Rückschlüsse auf sein professionelles und privates Netzwerk zu, das ähnlich wie bei Oscar B. Jacobson, ein breites Spektrum an Personen und Verbindungen in Kunst, Wissenschaft, Presse, Politik und Wirtschaft offenbart.

Acee Blue Eagle stand in intensivem privatem und beruflichem Briefkontakt mit Fred Beaver, einem Native American Art-Künstler aus Oklahoma, der zugleich für das Bureau of Indian Affairs arbeitete und mit ihm verwandt war (Cousin zweiten Grades). Weitere Künstler:innen, mit denen Blue Eagle in Austausch stand, ist der aus Deutschland ausgewanderte Winold Reiss, der u.a. für seine Porträts der *Blackfeet* in Montana und seine Porträts bekannter *African Americans* (wie W.E.B Dubois) während der Harlem Renaissance in Alain Lockes *The New Negro* bekannt ist. Für Reiss' Projekte, Native Americans aus Oklahoma zu porträtieren, erhielt er von Acee Blue Eagle bei der Auswahl von Modellen Unterstützung und stand dem Künstler selbst Modell (ASSNAA_11_40_008: *Tulsa World* 20. August 1950). Zudem besuchte Acee Blue Eagle Winold Reiss in New York City und erlernte bei ihm auf privater Ebene Techniken in Porträtmalerei (ASSNAA_3_128_5: *Oklahoma Times*, 15. August 1937). Auch mit dem aus Deutschland stammenden Grafiker Anton Schutz (Anton Friedrich Josef Schütz), der die *New York Graphic Society* gründete, stand Acee Blue Eagle in Kontakt.



Abb. 16: Acee Blue Eagle mit Federhaube und Kleidung aus Hirschleder, undatiert

(Quelle: ABE_INV_08773802)

Auch mit Oscar B. Jacobson tauschte sich Acee Blue Eagle regelmäßig sowohl beruflich als auch privat aus. Aus den Briefen wird zudem deutlich, dass Jacobson auch noch in späteren Jahren Acee Blue Eagle für Entscheidungen, die seine berufliche Laufbahn betrafen, als wichtiger Ratgeber und Mentor zur Seite stand. So geht zum Beispiel aus einem Brief von Jacobson an Acee Blue Eagle vom 28. September 1958 hervor, dass Acee Blue Eagle nach einer Möglichkeit suchte, seine Kunstwerke in einer Pariser Galerie auszustellen und bei Oscar B. Jacobson um Rat und Kontakte fragte. Jacobson geht in seiner Antwort darauf ein und schlug zwei Möglichkeiten vor:

„Dear friend,

I have been mulling over your letter. I fear that you are putting too much value entirely on my prestige and influence in the art world – if I ever had any.

I have not been in contact with art activities and galleries in Paris for many, many years [...].

I would be of no value to you there as to influence. But I am thinking of 2 ways

whereby you could get the proper hearing and the right crowd to attend maybe.

First through the cultural attaché of the American Embassy [...] The right approach to him is most important. Let me suggest that you get in contact with one of both our senators. Kerr might be the the easiest to interest due to his knowledge of your Knox deal. [...] Monroney has been more discreet in his criticisms and therefore might be more acceptable. A talk with them I feel would be better than letters.⁶⁹

The second approach would be through the UNESCO set-up which is as you know the cultural division of the UN. In either case you would have the right kind of sponsorship or patrons, which I feel is absolutely necessary in order to get attention in Paris“ (ABE_38).

Der Brief zeigt, dass Jacobson nach wie vor ein wichtiger Mentor für Blue Eagle ist. Außerdem gibt Jacobson die Strategien, die er selbst als Cultural Broker angewandt hat an Acee Blue Eagle weiter – zum einen das Networking und zum anderen der Weg über Institutionen.

Auch wenn die Briefe ein freundschaftliches Verhältnis zeigen, scheint es, dass Jacobson in seiner Rolle als Mentor und Blue Eagle in seiner Rolle als Mentee verhaftet bleibt und dies im Verhältnis der beiden Künstler eine wichtige Rolle spielt, die aber dennoch auf Augenhöhe stattfand. So muss Blue Eagle in dem vorherigen Brief Jacobson eine finanzielle Unterstützung angeboten haben, die Jacobson im gleichen Brief dankend ablehnt: „Your financial offer of proceeds from sales is not satisfactory and declined with thanks; your friendship is enough payment“ (ABE_38).

Die Rolle des Vorbildes für junge Native American People hat nicht nur Oscar B. Jacobson in Acee Blue Eagle gesehen. Die Historikerin Angie Debo, die an der University of Oklahoma als Dozentin arbeitete und ebenfalls mit Blue Eagle in Kontakt stand, gratulierte ihm anlässlich seiner Ernennung zum „*Outstanding Indian in the United States*“ am 04. No-

⁶⁹ Robert Samuel Kerr war von 1943 bis 1947 Gouverneur des Bundesstaates Oklahoma und ab 1948 bis zu seinem Tod 1963 gewähltes Mitglied im US-Senat für die Demokratische Partei in Washington D.C. (HODGES MORGAN 2010). Almer Stillwell Monroney gehörte von 1939 bis 1951 dem US-Repräsentantenhaus und von 1951 bis 1969 dem US-Senat in Washington D.C. als demokratischer Vertreter des Bundesstaates Oklahoma an (CREEL 2010).

vember 1958 und bemerkte in ihrer Grußkarte: „Your influence means just that to young and striving people“ (ABE_38). Im Rahmen der Ernennung zum *Outstanding Indian in the United States* schrieb Acee Blue Eagle an den Journalisten Wallace Kidd (Anadarko Daily News und Oklahoma Press Society):

„So Wallace, it is a far, far journey from the Wichita Indian reservation of Oklahoma to Oxford University and back to Anadarko for the „Outstanding Indian of 1958“. All the honor given to me is to the 2 great men in my life and my boyhood homeland Anadarko!! Acee“ (ABE_38).

Bei den im Brief angesprochenen beiden Personen handelt es sich um den Großvater von Acee Blue Eagle sowie Oscar B. Jacobson. Dies geht aus dem vorherigen Teil des Briefes hervor (siehe hierzu Kap. 5.1.2.4.1 Mentor/Patron). Bemerkenswert an dieser Briefpassage ist zudem die Bedeutung des Ortes Anadarko für Acee Blue Eagle, der, neben den beiden für ihn wichtigen Personen, sein Leben in hohem Maße prägte. Es wird deutlich, dass neben dem persönlichen Umfeld auch Orte eine gleichwertige Bedeutung für die Entwicklung des Lebensweges haben können. Ein dritter Aspekt des Briefes ist die Aussage, dass der Lebensweg von Acee Blue Eagle für ihn bisher eine lange Reise war und die Lebensstationen von der Reservation über die *Oxford University* zurück nach Anadarko, OK keine Selbstverständlichkeit waren und daher auch viel Eigeninitiative erforderten.

Neben diesem Brief an den Journalisten Wallace Kidd nahm Acee Blue Eagle auch Kontakt zu anderen Journalisten auf, wie zum Beispiel zu John Oliver La Gorce von National Geographic, dem er anlässlich des Artikels „*America's First Painters*“ von Dorothy Dunn in der Zeitschrift National Geographic schrieb und seinen Ärger über die zum Teil in seinen Augen falschen Fakten ausdrückte.

Weitere Briefwechsel, die das weitreichende Netzwerk von Acee Blue Eagle verdeutlichen, umfassen Norman Feder, ein Pionier auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und materiellen Kultur der amerikanischen Ureinwohner und Herausgeber des Magazins *American Indian Hobbyist*; Thomas Gilcrease, Museumsgründer und -direktor des Gilcrease Museum in Tulsa, OK und wichtiger Sammler von Native American Art; den Mäzen und Ölproduzenten Fred P. Schonwald; Carl Schlosser, Vertriebs Händler von Native American Kunst und

Schmuck in Taos, NM (Carl's Indian Trading Post and White Buckskin Gallery, Taos) sowie Institutionen wie beispielsweise das *Comitee on Indian Civil Rights* und das *United States Department of the Interior (BIA)*.

Das Netzwerk von Acee Blue Eagle, seine Fähigkeiten, sich in verschiedenen soziokulturellen Kontexten zu bewegen und dabei seine Kunst und die Native American Art zu repräsentieren, seine kommunikativen Fähigkeiten und seine verschiedenen Rollen als Künstler, Dozent, Vorbild und Identifikationsfigur, Entertainer und Experte erinnern in ihrer Art und Ausprägung an den Ansatz von Oscar B. Jacobson als Cultural Broker. Jacobson hat diesen Weg von Acee Blue Eagle aktiv unterstützt und ihn dahingehend auch bestärkt, wie aus dem Brief von Blue Eagle an Wallace Kidd hervorgeht, in dem er Jacobson zitiert hervorgeht: „you can be the go-between of your people and other people, of further generations of the world, with the Americans Indian's past and present” (ABE_38). Die wichtigste Erkenntnis ist jedoch, dass Acee Blue Eagle diesen Weg selbst gegangen ist, sich ein eigenes Netzwerk aufgebaut, eine eigene Erzählung für die Vermarktung seiner Kunst entwickelt hat und als Identifikationsfigur für jüngere Künstlergenerationen wirkte.

Wie bei den Kiowa-Künstler:innen, ist festzuhalten, dass Oscar B. Jacobson als Cultural Broker den Anstoß gab und die Künstler auf verschiedenen Ebenen unterstützte. Die Künstler haben diese Chance genutzt, umgesetzt und auf ihre Weise weitergeführt. Die Traditionen, Riten und Lebensweisen der Kiowa finden in ihren Tänzen, Gesängen und damit verbundenen Erzählungen Ausdruck und sind ein wichtiges kulturelles Element der Gemeinschaft. Mit dem Verbot und der Unterdrückung dieser kulturellen Ausdrucksformen durch den amerikanischen Staat und das amerikanische Militär fanden diese Traditionen ein neues Medium in Form von Kunstwerken auf Papier. Die künstlerische Ausdrucksweise ermöglichte den Kiowa-Künstler:innen ihre Traditionen, Riten und Erzählungen zu demonstrieren und kulturell zu bewahren.

Dies ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass Cultural Brokerage in verschiedene Richtungen wirkt und von verschiedenen Seiten gestaltet wird. In produktive Vermitt-

lungsprozesse sind somit immer mehrere Akteure involviert, ohne die Cultural Broker ihre Tätigkeit nicht ausüben könnten. Für die Analyse von Cultural Brokerage sind die Erfahrungen aus der Lebenswelt der Künstler:innen wertvoll und, wie sich zeigt, unverzichtbar.

Neben den Personen, die Teil der Akteursdimension des Cultural Brokerage sind, spielen gerade im Kontext von Native American Art, Institutionen eine große Rolle, insbesondere vor dem Hintergrund, dass alle Gegebenheiten, die Native American People in den Vereinigten Staaten von Amerika im 20. Jahrhundert betreffen, maßgeblich von politischen Entscheidungen geprägt ist, sowohl auf lokaler Ebene in den Bundesstaaten als auch auf nationaler Ebene in Washington D.C.

5.2.2 Institutionen

„And, incredible as it now seems, until 25 years ago the Bureau of Indian Affairs forbade
native painting in Indian schools“
(Dorothy Dunn Kramer, NAAR_3_55: 349).

Im Kontext von Native American Art sowie der soziokulturellen Bedingungen und Lebensumstände von Native American Peoples nimmt das *Bureau of Indian Affairs* als regulierende Institution, die alle Belange, die Native American People betrafen, koordinierte und kontrollierte, eine einflussreiche Rolle ein, die an die politischen Entscheidungen und Strömungen der jeweiligen US-amerikanischen Regierungen, als dem Innenministerium unterstellte Behörde, gebunden war. Dies wird durch den eingangs zitierten Abschnitt aus dem Artikel ‚*America’s First Painters*‘ von Dorothy Dunn Kramer in der Zeitschrift *National Geographic* (Ausgabe 107, 3) von 1955 deutlich, in dem sie eine Zeitperiode beschreibt, in der das BIA die politische Idee der Assimilation von Native American People verfolgte, und versuchte, jegliche Lebensweisen, Traditionen, Riten und kulturelle Ausprägungen von Native American People zu eliminieren. Ein Hauptaspekt in der Umsetzung dieser Politik im Bereich der Bildung war die Etablierung von staatlichen *Boarding Schools* und christli-

chen *Mission Schools*, in denen Kinder im Sinne eines Weißen U.S.-amerikanischen Wertekanons erzogen und einem Weißen euro-amerikanischen Curriculum unterrichtet wurden. In dieser Zeit waren künstlerische Tätigkeiten, die in irgendeiner Weise mit Native American Traditionen in Zusammenhang standen, nicht denkbar (siehe hierzu Fußnote 83). Die Unterstützung und Wertschätzung von Native American Art seitens des BIA änderte sich zunehmend mit den US-politischen Entscheidungen und der politischen Einstellung gegenüber Native American People. Entscheidende Ereignisse in diesem Zusammenhang waren der 1924 verabschiedete *Indian Citizenship Act*, auf dessen Grundlage Native American People die Staatsbürgerschaft der USA erhielten, der 1928 veröffentlichte Meriam-Report, der das Scheitern der Assimilationspolitik thematisierte (und somit auch den *General Allotment Act/Dawes Act* von 1887 in Frage stellte), und der darauf folgende, 1934 verabschiedete *Indian Reorganization Act* (IRA), der die Souveränität der Native American Peoples und einen gewissen kulturellen Pluralismus ermöglichte.

Somit kommt nicht unerwartet, dass Institutionen wie das BIA neben individuellen Mäzenen, Intellektuellen und Eliten die Förderung von Native American Art in dieser Zeit des politischen Wandels mit gestalteten und unterstützten beziehungsweise mit geschaffen haben. Anlässlich der 25. Auflage der jährlich stattfindenden Tagung der *American Federation of Arts*, die vom 14.-16. Mai 1934 in Washington D.C. stattfand, formulierte John Collier, *Commissioner* des *Bureau of Indian Affairs*, in diesem Zusammenhang folgende Erklärung in Bezug auf die Förderung von Native American Art durch die US-Regierung, die für die folgenden Jahre politisch wegweisend sein sollten:

„Wherever, in our government’s schools which are no longer trying to destroy Indian art, the children are permitted to draw and paint and to utilize merely their conscious and unconscious native material, not misguided by white teaching or any teaching, there appear by hundreds, by thousands, pictures and designs like in spirit and in firmness of technic to the things done by famous Pueblo and Kiowa artists“ (COLLIER 1934: 10 f.).

Im Zusammenhang mit Kiowa Art und der frühen Förderung der Kiowa-Künstler erscheint die Unterstützung durch das BIA eher sekundär – Susie Peters, die für die *Anadarko Agency* (auch *Kiowa Agency* genannt) des BIA als Feldmatrone in Oklahoma arbeitete

wurde auf die Kiowa Künstler:innen an der St. Patricks Mission School in Anadarko aufmerksam und begann, sie, sowohl in ihren künstlerischen Aktivitäten als auch wirtschaftlich, zu unterstützen. Sie begann, über den Lokalpolitiker Lewis Ware und den Superintendenten John A. Buntin der *Kiowa Agency*, Kontakt zu Oscar B. Jacobson aufzunehmen und die Kiowa Künstler:innen an die University of Oklahoma zu vermitteln (siehe hierzu die Ausführungen in Kap. 5.2.1 Kiowa Six und Acee Blue Eagle). Zudem arbeitete Jack Hokeah bei Peters auf der Farm. Mit der Unterstützung der *Kiowa Agency* und des Superintendenten John A. Buntin, der Peters in ihrem Vorhaben politische Rückendeckung gab, konnte der Aufenthalt der Kiowa-Künstler:innen an der University of Oklahoma durch Peters Bemühungen, den Mäzen Lew Wentz einzubinden, weiter mitfinanziert werden. Dies geht aus dem Brief von Susie Peters an John Collier, *Commissioner of Indian Affairs* des BIA, vom 05. Juli 1934 hervor:

„When I was told by the Superintendent, Mr. Buntin, there was no funds to keep them at the University, that they should come home, I wrote Lew Wentz, the I wen to see him. He said: „Tell me all about your boys, I think I will take care of them.“ He did to the amount of \$300 per month for the five of them“ (ASSNAA_8_11_015).

Ein weiteres Beispiel, das institutionelle Unterstützung zeigt, steht im Zusammenhang mit dem *First National Folk Festival* in St. Louis 1934. Oscar B. Jacobson wurde von den Organisatoren gefragt, ob die Möglichkeit bestünde, Native American Tänzer:innen für das Festival zu engagieren. Jacobson übernahm die Organisation und konnte Kiowa-Tänzer:innen für die Idee begeistern, jedoch konnte der kleine finanzielle Zuschuss, die Reisekosten und Aufwendungen der Kiowa-Tanzgruppe nicht decken. Jeanne d’Ucel berichtete, dass Jacobson seine Kontakte zur *Kiowa Agency* des BIA nutzte, um über die *Agency* einen Transport zum und die Möglichkeit eines Auftritts auf dem Festival zu organisieren:

„Dad solved that by talking the Indian agency at Anadarko into providing transportation, 3 cars with drivers. A Kiowa chief, Sankeah who was good drummer, would, in addition, drive his own car. His two daughters, excellent dancers and beautiful, were attending Haskell Institute in Kansas. They would be pick up there on the way, with other students“ (OBJ_1_5: 16 f.).

Hier ermöglichte das BIA den Künstler:innen aufzutreten, indem sie den Transport zum Festival bereitstellt. Der Auftritt fand lokalen Zeitungen aus St. Louis zufolge großen Anklang. So lobte die Zeitung *The St. Louis Post-Dispatch* vom 30. April 1934, dass die Kiowa einen modernen, gebildete Lebensweise pflegten und gleichzeitig ihren Traditionen verbunden blieben:

„Today, the dancers, all well-educated, several with college degrees, four of them artists whose paintings have hung in Paris and London, reside in modern Oklahoma homes but they cling to the secret of their rituals“ (OBJ_5).

Dies erscheint vor dem Hintergrund, dass die Wahl der Lebensweise und die Möglichkeit, diese selbst (mit) zu bestimmen, sowie Traditionen auszuleben Native American Peoples erst ab 1934 gesetzlich zugestanden wurde, etwas überzogen. Dennoch lässt die mediale Berichterstattung einen gesellschaftlichen Fortschritt erkennen, der die Kiowa-Tänzer:innen als zivile Bürger:innen der US-Gesellschaft darstellt.

Die Institution BIA tritt hier direkt als Akteur im Vermittlungsprozess auf, indem über weitreichende Kontakte, die finanzielle Förderung der Kiowa-Künstler:innen unter anderem an der University of Oklahoma gesichert und Auftritte wie in St. Louis ermöglicht werden konnten.

Eine weitere wichtige Facette in der Koordination und Förderung von Native American Art durch das Bureau of Indian Affairs zeigt sich in der Entwicklung und Umsetzung der drei staatlichen Programme PWAP, WPA/FAP und TRAP, die im Kontext des *Indian New Deal* bzw. des *Indian Reorganisation Acts* kulturelle Traditionen wiederbeleben, Künstler:innen ein ökonomisches Auskommen in der Zeit der Großen Depression in den 1930er Jahren ermöglichen sollten und US-amerikanische Kunst der amerikanischen Gesellschaft zugänglich zu machen (siehe hierzu Kap. 5.1.2.4.5 Zwischenfazit sowie Kap. 5.5.2.1 Repräsentation durch Ausstellungen und Management). Ein Aspekt dieser Programme umfasste die Gestaltung öffentlicher Gebäude der USA durch sogenannte *Murals* (Wandgemälde) im staatlichen Auftrag. Dazu gehören unter anderem die Gestaltung des *Anadarko Post Office* durch Stephen Mopope mit Hilfe durch Spencer Asah und James Au-

chiah (siehe Kap. 5.1.2.4.4 Kunstagent) und Wandmalereien in zwei Räumen des Hauptgebäudes des Innenministeriums in Washington D.C. Das BIA agierte hier nicht nur als Auftraggeber der *Murals*, sondern stellte auch Kunstlehrer zur Weiterbildung von Native American Künstlern ein, wie beispielsweise Olle Nordmark, die Techniken wie Fresco- und Ölmalerei, in denen viele der Wandmalereien entstanden, unterrichteten (SWANSON 2004: 10; FUR 2019: 197).

Im Kontext der Programme und der *New Deal*-Politik spielte insbesondere der Commissioner of Indian Affairs, John Collier, eine zentrale Rolle. Den Aufzeichnungen von Jeanne d’Ucel zufolge, standen Collier und Oscar B. Jacobson spätestens seit dem Erscheinen der Publikation *Kiowa Art* in einem engeren fachlichen Austausch: „They [John Collier und Oscar B. Jacobson, Anm. d. Verf.] had a lengthy correspondance and several conversations when Dad was in Washington on some occasions“ (OBJ_1_5: 16). John Collier, das Bureau of Indian Affairs und das in diesem Zuge neu formierte Indian Arts and Craft Board verfolgten mit der Förderung von Native American Art, das politische, gesellschaftliche und ökonomische Ziel, die ethnische Vielfalt der USA zu bewahren, eine Integration in die marktwirtschaftlichen Mechanismen zu ermöglichen, sowie eine moderne, plurale (demokratische) US-amerikanische Identität zu stärken.⁷⁰ Der Förderansatz ermöglichte unter anderem das Ausüben von (künstlerischen) Traditionen und kulturelle Elemente, sowie die Integration von Kunst und Kunsthandwerk in den *Indian Schools*. Laut Jeanne d’Ucel unterstützte Oscar B. Jacobson im Allgemeinen diese Idee, vor allem die „Liberalisierung des BIA“, sah die Umsetzung und den scheinbar überbordenden Enthusiasmus von John Collier auch kritisch:

„Mr. Collier thought he could see an Indian artist behind every clump of sagebrush. Not that he was much too over-sanguine; but, as Dad said, it wasn’t merely a question of developing artists and craftsmen; they were there, as of being utilize them. There was the danger of oversaturation in a

⁷⁰ Siehe hierzu die Ausführungen von Bill Anthes (2006), Jackson Rushing (1992) und Jennifer McLerran (2009), die sich u.a. mit Native American Art und der Rolle der verschiedenen Institutionen auseinander gesetzt haben.

world ill prepared to absorb and appreciate their work, and to provide sufficient returns for them“ (OBJ_1_5: 16).

Oscar B. Jacobson beriet das BIA nicht direkt; über den Austausch mit John Collier konnte er eigene Ideen und Überzeugungen platzieren, so auch die Warnung vor einer zu großen Kommodifizierung von Native American Art, zu Lasten der Künstler:innen und der Qualität. Gleichzeitig können Jacobson und auch das BIA als Vorreiter und Wegbereiter dieser Kommodifizierung gesehen werden, die für ihre eigenen Interessen dienlich und Native American Art auch ein Produkt dieser waren. Aus den Aufzeichnungen von Jeanne d’Ucel geht nicht zuletzt hervor, dass sowohl die Institution BIA als auch Oscar B. Jacobson als Patrone agierten und sehr genaue Vorstellungen entwickelt haben (neben weiteren Weißen, euro-amerikanischen Förderern und Institutionen), was Native American Art ist und was diese Kunstgattung umfasst.

Diese paternalistische Seite, getragen von Weißen amerikanischen Institutionen, Eliten und Intellektuellen prägte die Vorstellungen von Native American Art und vermittelte im Kontext von Cultural Brokerage der amerikanischen Gesellschaft ein entsprechendes Bild.

Das Bureau of Indian Affairs organisierte über die Verwaltung des WPA und PWAA-Programms hinaus auch Veranstaltungen, auf denen Native American Art einem großen Publikum zugänglich gemacht wurde. Ein Beispiel hierfür ist die Beteiligung des BIA an der Weltmesse *Golden Gate International Exposition* (GGIE) in San Francisco, CA die in den Jahren 1939 und 1940 veranstaltet wurde. Ähnlich der Ausstellung *Exposition of Indian Tribal Arts* 1931 in New York, die 1931 von privater Seite ins Leben gerufen und finanziert wurde, ermöglichte das BIA auf der Weltmesse eine Ausstellung, auf der Native American Art verschiedener Kunstgattungen und -gewerke gezeigt wurden. In den Memoiren von Jeanne d’Ucel findet sich dazu folgende Aussage, in der sie auch den Vergleich zur Ausstellung in New York zug:

„The result of this exposition [die Ausstellung in New York 1931, Anm. d. Verf.] were gratifying; for it created awareness of the beauty of Indian work, from pottery to textiles, jewelry, painting, and a market for them. A similar exhibit

was organised under the auspices of the Bureau of Indian Affairs for the San Francisco Fair of 1939. René d'Harnoncourt did the magnificent work of installation there“ (OBJ_1_5: 17).

Die Ausstellung *Indian Court* fand im *Federal Building*, dem Repräsentationsgebäude der USA, statt und präsentierte verschiedene künstlerische Darstellungen und Artefakte verschiedener *tribes* (siehe Plakat Abb. 17). Neben ausgestellten Kunstwerken wurden auch von Kunsthandwerkenden verschiedener Native American Gemeinschaften vor Ort die Herstellung von Töpferwaren, Textilien und Körben gezeigt (SCHRENK 2020: 85). Die Ausstellung sollte dabei, wie aus einer Broschüre der *Northern Pacific Railway* hervorgeht, Native American People als „a vital, worthwhile force in modern America“ (zit. nach SCHRENK 2020: 85) repräsentieren. Eine Broschüre der Canadian Pacific Railway Company aus dem Jahr 1940 beschreibt die Ausstellung von 1939 wie folgt: „The Federal Building's Indian Exhibit was one of last year's most popular features. This year will be even better [...]“ (ChungCollection_1940). René d'Harnoncourt, der damalige Direktor des *Indian Arts and Crafts Board* (IACB) (eine dem US-Innenministerium unterstellte Behörde; siehe Fußnote 64), kuratierte die Ausstellung in Zusammenarbeit mit Frederic H. Douglas, einem Kurator des *Denver Art Museums* mit dem Ziel, mehr öffentliche Aufmerksamkeit für Native American Art zu schaffen, was als Erfolg gewertet werden kann. Nach der Weltausstellung in San Francisco wanderte die Ausstellung 1941 in das Museum of Modern Art (MoMa)⁷¹ in New York, wo sie weitere Aufmerksamkeit erregte und aus heutiger Perspektive als ein Wendepunkt bzw. Höhepunkt des Interesses der euro-amerikanischen Gesellschaft und Kunstlandschaft an Native American Art angesehen wird, u.a. auch als Grundlage für eine moderne amerikanische Identität (RUSHING 1992: 191; ANTHES 2006: 17; WHITHAM SÁNCHEZ 2019) .

Das Bureau of Indian Affairs ist in diesem Zusammenhang als Schirmherr der Ausstellung *Indian Court* auf der Weltausstellung in San Francisco als ein Initialzündler zu sehen,

⁷¹ Die Ausstellung im Museum of Modern Art (MoMa) lief unter dem Titel ‚*Indian Art of the United States*‘ (DOUGLAS und d'HARNONCOURT 1941) und wurde 1941 auf drei Etagen des damals noch jungen Museums gezeigt sowie organisiert durch das IACB, kuratiert von René d'Harnoncourt, dem Architekten Henry Klumb und Frederic H. Douglas (Denver Art Museum) (ANTHES 2006: 17).

der als Akteur über ein Ausstellungsmanagement die Sichtbarkeit von Native American Art öffentlichkeitswirksam schuf.



Abb. 17: Plakat für die Ausstellung ‚Indian Court‘ auf der Golden Gate International Exposition in San Francisco 1939

(Quelle: LoC_1939)

Die gezeigten Beispiele verorten das Bureau of Indian Affairs als Institution in der Akteursdimension von Cultural Brokerage, vor allem auf der Ebene der Sichtbarkeit. Zwei der drei von Oscar B. Jacobson identifizierten Repräsentationsmodi sind erkennbar: Repräsentation durch Organisation von Ausstellungen und Exhibition Management sowie

Repräsentation durch Performances. Beide Modi tragen dazu bei, die Sichtbarkeit von Native American Art zu erhöhen und sind als Strategie im Cultural Brokerage erfolgreich.

Deutlich wird zudem, dass Native American Art zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer in den politischen Kontext eingebettet ist wie die Rolle des Bureau of Indian Affairs zeigt. Die Institution ist wichtiger Bestandteil der Akteursdimension von Cultural Brokerage, in dem sie zum einen gesetzliche Rahmenbedingungen schafft und durchsetzt und zum anderen über Förderprogramme und weitere finanzielle Hilfen die Entwicklung von Native American Art, insbesondere im öffentlichen Raum, förderte und mitbestimmte.

5.3 Orte und Räume des Brokerage

„To appreciate the vivid and unique work of these young Indians, but recently removed from the blanket and the tepee, it is necessary to visit Norman and see all of their work there on display. All of the paintings are symbolic of Indian custom and tradition, depicting as they do the various dances, rituals, ceremonials and traditions of the Kiowas“ (My Oklahoma Mai 1927: OBJ_4).

Das Zitat aus der Zeitung My Oklahoma vom Mai 1927 machte deutlich, dass der Ort Norman, OK, von Anfang an eine bedeutende Rolle in der Begegnung bzw. Ausstellung von Kiowa-Kunst spielte. Um die einzigartigen Kunstformen der Kiowa für die euro-amerikanische Gesellschaft erfahrbar und erlebbar zu machen, war es gerade in den Anfangsjahren der Kiowa Six Ende der 1920er Jahre, unumgänglich, Norman aufzusuchen, noch bevor einzelne Bilder auf Ausstellungsreisen, national und international, gezeigt wurden und noch bevor die Werke in Museumsausstellungen einer breiten Öffentlichkeit präsentiert werden konnten. Im Artikel wird zudem erwähnt, dass sich Oscar B. Jacobson eine entsprechende Stellung von Kiowa-Kunst bzw. Native American Art in der Kunstgeschichte wünscht: „Jacobson visions a place in art history for the contribution of the red man. He seeks, too, establish in Oklahoma a museum to house the relics of this passing race“ (OBJ_4). Dieser Artikel und Jacobsons Wunsch, Kiowa Art und Native American Art sowohl im kunstwissenschaftlichen Fachdiskurs als auch in der Museumswelt zu berücksichtigen, zeigt die Bedeutung von Orten und Räumen, die für die Erfahrung und die Begegnung mit Kunst und damit verbundenen kulturellen Elementen, wie der Wertschätzung und Wahrnehmung kultureller Artefakte, Traditionen und Riten, von zentraler Bedeutung sind. Darüber hinaus können sie Ausgangspunkt für eine gesellschaftliche Transformation in der Wahrnehmung soziokultureller Veränderungen sein und in der konkreten Konstellation für einen möglichen Wahrnehmungswandel im Kontakt zwischen der euro-amerikanischen Gesellschaft und den Kiowa und Native American People beitragen.

Die vorliegende empirische Auswertung der Arbeit hat bisher gezeigt, dass neben dem Ort Norman in Oklahoma vor allem *micro-publics*, die einen bedeutenden und wertschätzenden Kontakt fördern können, also sogenannte *meaningful encounter*, eine wichtige Rolle spielen. Dabei handelt es sich um Orte und Räume, die gezielt die Begegnung von Menschen verschiedener sozial-kultureller Hintergründe ermöglichen und entsprechend moderiert werden. Dazu zählen in der hiesigen Studie klassische Kunstinstitutionen wie Museen, Galerien und weitere Ausstellungsorte und -räume, aber auch Bildungseinrichtungen wie Universitäten und Colleges. Dabei spielen Begegnungen als *events of relation* beziehungsweise *forms of relation* (siehe Kap. 2.3.1 Orte und Räume der Begegnung) einen zentralen Aspekt, der Veränderungen in der Sinneswahrnehmung bewirken kann. Diese *events of relation* sind nicht ausschließlich an Personen geknüpft, sondern ermöglichen sinnliche Erfahrungen, sogenannte *enchancements* (siehe Kap. 2.3.2), auch in der Begegnung mit Objekten, Materialitäten und Texten, zum Beispiel im visuellen Erleben von Bildern oder auch dem Lesen und Erfahren von Artikeln und Berichten.

Auch Zeitungen, Bücher, Sendungen in Radio und TV können als Orte und Räume in der kulturellen Vermittlung betrachtet werden. Zum einen bilden sie Orte der Information (z.B. über aktuelle politische, ökonomische, gesellschaftliche, kulturelle Ereignisse und Diskurse), zum anderen produzieren sie Räume der Kommunikation (über verschiedene Themenfelder) und konstruieren mediale Räume, in denen verschiedene Perspektiven, Vorstellungen, Einstellungen und Bilder auf die Welt repräsentiert sind sowie Auswirkungen auf kulturelle Erfahrungen und Wahrnehmungen haben. Dies trifft auch auf klassische mediale Räume wie Museen, Galerien und Ausstellungen zu, wo diesen Perspektiven begegnet werden kann.

5.3.1 Museen, Galerien, Ausstellungen

Kiowa Art und im Speziellen die Werke der Kiowa Six erlangen in den späten 1920er Jahren vor allem im lokalen Rahmen in Norman, OK, durch Ausstellungen und Inszenierungen in Galerien eine größere öffentliche Aufmerksamkeit. Die lokale Konzentration am

Ort Norman hängt zum einen mit der Förderung der Kiowa Six durch Oscar B. Jacobson und der Kunstfakultät an der *University of Oklahoma*, die in Norman beheimatet ist, zusammen. Auf der anderen Seite besteht zur urbaneren Region, die Norman und die nördlich gelegene Hauptstadt von Oklahoma, Oklahoma City, eine räumliche Nähe und infrastrukturelle Anbindung zum Reservationsgebiet rund um Anadarko, OK im Südwesten von Oklahoma beziehungsweise dem heutigen Stammesgebiet mit der Hauptverwaltung in Carnegie, OK.

Dennoch ist Norman, als Oscar B. Jacobson und seine Frau 1915 ankamen, in der städtischen Entwicklung noch nicht soweit fortgeschritten, wie sie erhofft hatten: „When we arrived our hearts sank abit for the town was more primitive than we had expected“ (OBJ_1_1: 75). Vor allem kulturelle Einrichtungen und Möglichkeiten sind kaum vorhanden, was Jacobson und seiner Frau zugleich aber enormen Freiraum bietet und sie zu Mitgestaltenden der kulturellen Landschaft vor Ort werden (siehe Kap. 5.1.2.2.3 Umtriebige Persönlichkeit). Kunstmuseen, wie sie in Europa schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts existierten und üblich waren, gab es in Oklahoma nicht. Dies hängt mit der relativ jungen Gründung des Bundesstaats zusammen sowie mit der speziellen US-amerikanischen Museumsgeschichte. Kennzeichnend dafür sind die vielen privaten Sammlungen und damit verbundenen privaten Museumsgründungen sowie entsprechenden Pionieren, wie beispielsweise Charles Wilson Peale, James Smithsonian oder Alfred Hamilton Barr in diesem Feld.⁷² Gegensätzlich zum Entwicklungsverlauf in Europa steht in den USA der Bildungsauftrag des Museums als demokratische Institution im Fokus, der vor allem in den 1930er Jahren von politischer Seite im Rahmen des New Deal forciert wird (VIEREGG 2008: 66).

Für die Arbeit von Jacobson mit den Kiowa Six bedeutet das, dass erste Sammlungen und Ausstellungen in kleinen privaten und in universitären Räumlichkeiten stattfanden. Diese Situation beschrieb Jacobson in seinen Aufzeichnungen wie folgt:

⁷² Einen kurzen, guten Überblick zu den Pioniere der US-amerikanischen Museumsgeschichte findet sich bei Hildegard Vieregk (2008).

„In 1915 there were no art museums or collections in the state available to the public, although a few men of wealth had paintings and other works of art in their homes. Norman, Okla. Was at that time far from any art center, the nearest being St. Louis. Yet I felt that art students should have the opportunity to see good painting and sculpture as part of their cultural education. [...] For many years the border line between the Art School and the Art Museum was not clearly defined. Whatever I assembled I felt it my responsibility to take care of. We housed the various acquisitions in offices, halls, classrooms, always wanting to make them available to the students, and always dreaming new material” (WHC J-13_52: 1 ff.).

Gerade in den Anfangsjahren seiner Lehrtätigkeit in Norman gab es vor Ort und in der näheren Umgebung in Jacobsons Augen kaum Einrichtungen, an denen die Öffentlichkeit Kunst begegnen konnte. Das nächstgelegene Kunstmuseum, das *Saint Louis Art Museum* (SLAM; gegründet 1879) in St. Louis, der Hauptstadt des Bundesstaates Missouri, lag über 800 km entfernt. Dies hatte, wie beschrieben zur Folge, dass Kunst entweder in privaten Räumlichkeiten gesammelt oder universitäre Einrichtungen zur Ausstellung genutzt wurden. In Folge dieser Situation kam es auch zur Zerstörung einiger Kunstwerke im Besitz der Universität, die aufgrund mangelnder Möglichkeiten im Keller der Kunstfakultät gelagert wurden und Regenfluten zum Opfer fielen (WHC J-13_52: 2).

Die ersten öffentlichen Ausstellungen der Kiowa Six fanden dementsprechend in den Räumlichkeiten der OU in Norman statt, wie den zahlreichen Artikeln der lokalen Presse zu entnehmen ist (OBJ_4). So berichtete die Zeitung *Oklahoma News* vom 3. Juni 1927:

„There have been continuous exhibits of their work at the university through the spring, and if they return to Norman in the fall they will arrange a traveling exhibit for which several bookings for this have been made by O. B. Jacobson, head of the department“ (OBJ_4).

Den fehlenden Ausstellungsmöglichkeiten begegnete Jacobson anfangs kreativ und begann die Organisation einer Wanderausstellung, die zunächst in Oklahoma und später im Osten der USA, bis nach New York gezeigt werden soll, wie die Zeitung *My Oklahoma* im Mai 1927 berichtete: „Thereafter he plans an invasion of the east, perhaps showing their work at one of the galleries in New York where he feels it is certain to command widespread discussions“ (OBJ_4). So versucht Jacobson die Kunstwerke der Kiowa in der Öff-

fentlichkeit zu präsentieren, in dem er die Werke zu den Menschen und in Umlauf bringt und nicht umgekehrt, wie es bei Museen normalerweise der Fall ist. Jacobson nutzt hier sein Netzwerk, hat er doch seine eigenen Werke an verschiedenen Orten in den USA bereits ausgestellt. Die angesprochene Wanderausstellung der Werke der Kiowa Künstler durch die USA in den Jahren 1927-1928 startete in Memphis, Tennessee umfasste rund 30 Kunstwerke und wurde in Museen, Kunstvereinen und Colleges ausgestellt. Die Finanzierung für die kostenfreien Ausstellungen ermöglichte die University of Oklahoma in Norman (OBJ_4: The Daily Oklahoma, 07. August 1927).

Darüber hinaus berichtete das Magazin *My Oklahoma* in der Septemбераusgabe von 1927, dass Jacobson mit den vier Künstlern Steven Mopope, Monroe Tsatoke, Jack Hokeah und Spencer Asah gemeinsam die Werke in verschiedenen Galerien und Bildungseinrichtungen in Oklahoma zeigen wird; dazu zählten u.a. Tulsa, Oklahoma City, Muskogee, Ponca City und Pawhuska (OBJ_4). Die Tagung der *American Federation of Arts* im November 1927 in Lincoln, auf der Oscar B. Jacobson einen Vortrag über die Kunst der Kiowa hielt und Werke der vier Künstler präsentierte, hatte zur Folge, dass die Werke als Beitrag der USA für den *International Art Congress* in Prag im Sommer 1928 gebucht wurden (OBJ_4: *The Oklahoma Daily*, 29. November 1927). Neben der Ausstellung in Prag, die eine große mediale Aufmerksamkeit mit sich brachte und die Bedeutung von American Art (losgelöst von europäischer Kunst) um eine weitere Kunstform bereicherte, ist die *Exposition of Indian Tribal Arts* in New York 1931 ein weiteres wichtiges Ereignis (siehe Kap. 5.5.2.1 Repräsentation durch Ausstellungen und Management). Die Ausstellung umfasste mehr als 650 Werke und wurde im Anschluss in 15 verschiedenen Städten in den USA als Wanderausstellung gezeigt (BERLO 2015a: 4). Aus dem *Magazine of American Arts* von Oktober 1930 ist unter der Rubrik *Traveling Exhibitions, Season 1930-1931* zu entnehmen, dass die American Federation of Arts eine Wanderausstellung von 45 Werken von Kiowa und Pueblo-Künstler:innen mit Leihgaben von Oscar B. Jacobson und Edgar Lee Hewett, zum damaligen Zeitpunkt Direktor des *Museum of New Mexico* in Sanat Fe, zu einer Leihgebühr von 25 USD anbot (THE AMERICAN FEDERATION OF ARTS 1930: 6).

Die aufgeführten Beispiele verdeutlichen, dass Galerien und Ausstellungsräume an Bildungsinstitutionen und in Kunstvereinen sowie bisweilen auch Museen als Orte der Begegnung mit Kiowa-Kunst eine wichtige Rolle spielen. Diese Orte ermöglichten es der US-amerikanischen Gesellschaft die Kunstwerke zu erleben und in Kontakt mit kulturellen Elementen der Kiowa zu kommen. Gleichzeitig konnten die Kiowa Künstler ihre kulturellen Traditionen und Vorstellungen einer breiten Öffentlichkeit zeigen. Den vielen Zeitungsartikeln ist zu entnehmen, dass die Kunstwerke große Begeisterung und künstlerische Wertschätzung auslösten (OBJ_4). Rückblickend schrieb John Wagonar in einem Sonderartikel in der April-Ausgabe 1952 des *Sooner Magazines* unter dem Titel „*Up from the Kiowa*“:

„Through the interest and direction of Dr. Oscar B. Jacobson, the Indian artist began to speak again. And from the Southwest emerged works of art that pleased the eye and flattered the senses of art devotees the world over“
(OBJ_6).

An der University of Oklahoma und unter anderem durch die Bemühungen von Oscar B. Jacobson erhielten die Kiowa-Künstler und ihnen folgend viele weitere Native Americans die Möglichkeit, Kunst zu studieren. Die Künstler:innen berührten dabei weltweit durch ihre Kunst die sinnliche Wahrnehmung der Betrachtenden, wie dem Artikel zu entnehmen ist.

Dabei schwingt jedoch auch das Motiv der Bewahrung der Kultur der Kiowa durch die euro-amerikanische Gesellschaft mit, wie diese sich die Kiowa-Kultur vorstellt und die Angst davor, dass diese in ihrer „Ursprünglichkeit“ ausgelöscht werden könnte.

Ein weiterer interessanter Aspekt betrifft die politischen und auch gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in den Jahren 1927 und 1928. Offiziell ist die Politik der US-amerikanischen Regierung noch immer der Idee verhaftet, Native American People in die Weiße US-Gesellschaft zu assimilieren. Figuren wie Oscar B. Jacobson und andere Förderer in diesen Kreisen konnten jedoch das Moment nutzen, als diese Politik massiv in der Kritik stand, und Räume entstehen lassen, in denen kulturelle Traditionen wie Tänze oder das Tragen traditioneller Kleidung möglich war. So entstand in den Museen, Galerien und Aus-

stellungsräumen die Möglichkeit für die Kiowa, ihre kulturellen Traditionen zum Teil fortleben zu lassen und für die euro-amerikanische Gesellschaft, diesen zu begegnen. Aus dieser Perspektive sind *events of relation* entstanden, die die Wahrnehmung der Akteure und Besucher beeinflusste.

In den 1930er Jahren vergrößerte sich die öffentliche Wahrnehmung zudem, durch die Repräsentation der Kunst im öffentlichen Raum durch die bereits beschriebenen Wandmalereien im Rahmen staatlicher Förderprogramme. Hier ist auch deutlich der neue politische Umgang der US-Regierung zu erkennen.

Das WPA/FPA-Programm hatte auch auf die museale Landschaft und Kunstvermittlung durch Museen enorme Auswirkungen, die sich auch auf die Darstellung von Native American Art einen Effekt mit sich brachte. Kunstwerke wurden nicht mehr ausschließlich als ethnologische Artefakte betrachtet und ausgestellt, sondern die ästhetischen Qualitäten verschiedener Kunstformen rückten in den Mittelpunkt, wie die Kuratorin des amerikanischen Flügels des Metropolitan Museums, NYC, Sylvia Yount zusammenfasste:

„In the United States, art museums in the West, Southwest, and Midwest such as Denver Art Museum, the Gilcrease Museum, Tulsa, and the Nelson-Atkins-Museum of Art, Kansas City, Missouri, were among the first to not only display Native American objects in aesthetic rather than ethnographic frameworks, but also engage in the curatorial practice of juxtaposing works by Native and non-Native artists in proximity to one another, if not in direct spatial conversation“ (YOUNT 2018: 19).

Die angesprochenen Museen fallen in den Zeitraum der staatlichen Unterstützung von Museumsgründungen und wurden in den 1930er und 1940er Jahren eröffnet. Im gleichen Zeitraum wurde die Vision von Oscar B. Jacobson in Norman, OK, ein Kunstmuseum zu eröffnen, verwirklicht. Im Jahr 1936 stimmten die Universitätsleitung und der Verwaltungsrat für die Gründung eines Kunstmuseums als eigenständige Institution und Oscar B. Jacobson zu dessen Direktor zu ernennen, der dieses Amt bis Juni 1950 bekleiden sollte (WHC-J-13_52: 3). Neben der umfangreichen Wentz-Matzene-Sammlung aus den privaten Sammlungen von R. Gordon Matzene und Lew Wentz, die hauptsächlich aus Kunstobjekten aus China, Indien, Persien und Nepal umfasst, konnte Jacobson auf die in Nordafrika

erworbenen Objekte und die Kiowa-Sammlung sowie auf Native American Art weiterer Künstler:innen zurückgreifen. Leihgaben aus anderen Sammlungen und Objekte aus dem WPA/FPA-Programm komplementierten die Kollektion des Museums (siehe WHC-J-13_52: 1-7).

Für die Kiowa-Kunst und Native American Art bedeutet die Museumsgründung in Norman, OK, und damit verbundenen Ausstellungen der Werke ein entscheidendes Ereignis für die öffentliche Wahrnehmung und Zugänglichkeit dieser kulturellen Ausdrucksformen. Museen werden zum Begegnungsort mit Native American Art, die viel mehr als bloße Kunstwerke zeigt. Es findet über die Ausstellungen Kunstvermittlung und kulturelle Vermittlung statt. Es entsteht eine Sensibilisierung der und Wertschätzung durch die Gesellschaft für die Kunst und dadurch auch für Native American Peoples. Museen werden zu Knotenpunkten von Native American Art, es entstehen Wettbewerbsräume (z.B. Philbrook Indian Annual, siehe Fußnote 1) und Sammlungen, die neben anderen modernen *non-native* Kunstwerken ausgestellt werden. Die Verbreitung von Kiowa Art und Native American Art in diesen Kontexten ermöglichen die Sichtbarmachung und Aushandlung von Differenz zwischen Kiowa/Native American People und der euro-amerikanischen Gesellschaft über die Kunst und geben diesen entsprechenden Raum. Kulturelle und soziale Differenz finden dabei nicht nur über die Begegnung der Kunstwerke und Motive statt, sondern auch über regelmäßige Performances in den Museen, die beispielsweise traditionelle Tänze oder Auftritte in traditioneller Kleidung und Kostümen umfassen. In diesen kulturellen, musealen Begegnungen stehen sich Gruppen (*native/non-native*) gegenüber, die im Alltag eher segregiert leben. Das Interesse an Kunst und kulturellem Austausch bildet hierbei die Schnittmenge, in der ein Austausch über sonst vorhandene soziokulturelle Grenzen erfolgt und Empathie erzeugt. Nicht desto trotz sind die Begegnungen immer auch von einem Machtgefälle gekennzeichnet, was zum Beispiel die Auswahl der Kunstwerke und Künstler:innen betrifft, die Bewertung des Zeigbaren (was ist Native American Art, was nicht) und die Fokussierung auf ein euro-amerikanisches Publikum (Produktion eines bestimmten *gaze* für ein vornehmlich Weißes Publikum).

Bis heute kommt US-amerikanischen Kunstmuseen ein wichtiger Bildungsauftrag zu. So schreibt 1991 Martin Sullivan, Direktor des Heard Museums in Phoenix, AZ, 1991 im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*:

„There is also an element of sadness to the project, in that so many important artists of Native American heritage have yet to be acknowledged by historians and critics of fine art. By bringing together a visually stunning and emotionally powerful assemblage of works by these artists, we hope that the Native American Fine Art Movement will gain wider understanding and appreciation. It is fitting that the Heard Museum should undertake such a project“ (ARCHULETA und STRICKLAND 1993).

Mit dieser Aussage verdeutlicht Sullivan, dass dem Museum eine besondere und wichtige Rolle in der Vermittlung von Native American Art zukommt, selbst nach über 60 Jahren der Ausstellungen von wertvollen und außergewöhnlichen Werken von Künstlern dieser Kunstrichtung. Im Vergleich zur Ausstellungsorganisation und der politischen Rahmung hat sich im 21. Jahrhundert im Vergleich zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Entscheidendes verändert. Nicht nur herrscht die politische Idee der Selbstermächtigung vor, sondern auch Museumskuratorien und -gründungen, die von Native American People ausgehen und verwaltet werden; die es also erlauben eigene Perspektiven und die Vielfalt der Kunst zu zeigen, die nicht ausschließlich auf euro-amerikanisches Publikum fokussiert. Hierzu zählen unter anderem das NMAI in Washington D.C. und das MoCNA in Santa Fe, NM. Ferner ist Native American Art nicht mehr gleichgesetzt mit einem bestimmten Kunststil oder einer Maltechnik, vielmehr wird die Vielfalt der Kunst, die Native American Künstler:innen erschaffen, ausgestellt. So werden Arbeiten im traditionellen Stil, neben (post)modernen, abstrakten Arbeiten gleichberechtigt gezeigt. Auch nicht spezialisierte Kunstmuseen und -galerien zeigen vermehrt Kunstwerke von Native American-Künstler:innen, wo die Kunst und nicht unmittelbar die Herkunft im Mittelpunkt stehen.⁷³

⁷³ Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung „Diorama. Erfindung einer Illusion“, die von 06. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt gezeigt wurde. Thema der Ausstellung waren Dioramen, „die eine bestimmte Situation und ihr ursprüngliches Umfeld in Szene setzt (DOHM et al. 2017: 12). In der Schau, wurden u.a. ein Diorama von Kent Monkman (Cree) ge-

Das Beispiel der Transformation US-amerikanischer Museen hinsichtlich der Ausstellung und dem Umgang mit Native American Art zeigt, dass kulturelle Begegnungen und Vermittlung eine Veränderung in der Sinneswahrnehmung von unterschiedlichen sozial-kulturellen Gruppen sein können und darüber die gesellschaftliche Wahrnehmung beeinflussen. Im Kontext von Kiowa Art und Native American Art muss immer auch die politische Rahmung betrachtet werden. Erst bestimmte gesetzliche Entwicklungen ermöglichten die öffentliche Repräsentation von Kunstwerken und kulturellen Traditionen und Artefakten. Gleichzeitig beeinflussen wiederum die Künstler:innen politische Prozesse, indem sie über diese Form der Repräsentation Anliegen in die Öffentlichkeit tragen können. Ein aktuelles Beispiel hierfür bilden die Proteste rund um die Dakota Access Pipeline⁷⁴, der auch vielfach künstlerisch Ausdruck verliehen wurde, zum Beispiel über Musik (Stand N Rock, Stand Up 2016⁷⁵) oder die mediale #NoDAPL-Bewegung/Kampagne. Andere Künstler:innen verarbeiten problematische historische Narrative und versuchen, über die künstlerische Arbeit die durch Politik und die euro-amerikanische Gesellschaft konstruierten Narrative über Native American People aufzulösen und gegenwärtigen Lebensrealitäten auszudrücken (WELL-OFF-MAN 2017: 16) (siehe Abb. 18: Circa Indian). Künstlerischer Ausdruck, auch an Orten wie Museen, in Galerien und Ausstellungen sind mit politisch-gesellschaftlichen Themen verknüpft und produzieren Räume der Diskussion und Differenz.

zeigt, das sich mit den Lebensbedingungen der First People in Kanada, auseinandersetzt und ein Spannungsfeld über die Dialektik zwischen „europäisch vs. indigen, männlich vs. weiblich, urgeschichtlich vs. modern“ (MONKMAN 2017: 287) entwickelt.

⁷⁴ Bei der Dakota Access Pipeline (DAPL) handelt es sich um eine Erdölpipeline die durch die US-Bundesstaaten North Dakota, South Dakota, Iowa und Illinois verlaufen soll. Dabei quert die Pipeline heilige Stätten der Sioux der Standing Rock Reservation, ignoriert Rechte des *tribes* (Verletzung des Vertrags von Fort Lamarie von 1851) und steht im Verdacht die Wasserversorgung vor Ort zu gefährden (SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (NMAI) 2018).

⁷⁵ Der Song handelt von den Protesten der *Standing Rock Sioux Nation* gegen den Bau der DAPL. <https://www.youtube.com/watch?v=Onyk7guvHK8> (21.11.2021)



Abb. 18: Circa Indian (Incident at Fort Klamath) von Natalie Ball, 2009.

(Quelle: Helena Rapp, 19.11.2017, MoCNA Santa Fe, Ausstellung *Connective Tissue: New Approaches to Fiber in Contemporary Native Art*)

Ausstellungsmöglichkeiten und demnach Orte und Räume der Begegnung mit Native American Art jenseits der klassischen Einrichtungen wie Museum und Galerie spielen zu Beginn eine wichtige Rolle, vor allem an Universitäten, Colleges und Schulen. Auch heute werden Räumlichkeiten an Universitäten für Ausstellungen genutzt, wie das Beispiel der *James T. Bialac Collection of Native American Art* im *College of Law* der *University of Oklahoma* zeigt (OU COLLEGE OF LAW 2021).

5.3.2 Universitäten, Colleges, Schulen

Als die Kiowa Six in den Jahren 1927 und 1928 an der *University of Oklahoma* in Norman, OK als sogenannte ‘*extracurricular students*’ ankamen, war die Universität lediglich für Weiße Studierende zugänglich. Demnach bestand neben der Organisation von Unterrichtsräumen und -möglichkeiten die Problematik der Unterkunft. Die vier Kiowa Stephen Mopope, Jack Hokeah, Spencer Asah und Monroe Tsatoke kamen zunächst in der Kellerebene des Wohnhauses der Jacobsons unter. Später, mit dem Hinzukommen von Lois Bougetah Smokey und James Auchiah, konnte mit der Hilfe von Susie Peters ein Wohnhaus in Norman mit entsprechenden Apartments für die Künstler:innen gefunden werden. Der Unterricht an der Universität fand zunächst in einem Studio, das in der Nähe des Büros der Kunstdozentin Edith Mahier lag, die die Kiowa Künstler:innen hauptsächlich lehrte, statt. Die Wohn- und Unterrichtssituation zeigt die zunächst segregierte Lebensweise der Künstler:innen im Vergleich zu den übrigen Studierenden an der *University of Oklahoma* auf. Begegnungen im studentischen Alltag mit anderen Studierenden schienen aufgrund dieser Situation eingeschränkt möglich und wurden von Oscar B. Jacobson auch mitunter vermieden, soweit dies durchsetzbar war. Jacobson war zunächst der Auffassung, dass das reguläre Curriculum an der Kunstfakultät die Bewahrung der traditionellen Kiowa-Ästhetik beeinflussten, wie seine Frau Jeanne d’Ucel schrieb:

„Dad took it upon himself to help and direct them; he was ably seconded in this by one of his assistants, Edith Mahier, the popular Ely. This was for both a labor of pure love, entirely extra-curricular. None of these Indians completed high school; they could not enter the university as students. Besides Dad was determined not to let them be „contaminated“ by white studies“ (OBJ_1_5: 6).

Gleichzeitig war Oscar B. Jacobson bemüht, dass die Kiowa Six gemeinsam mit anderen Studierenden Seminare und Kurse besuchten, in den Techniken, Bildformen und kunstgeschichtliches Wissen vermittelt wurden, wie James Auchiah im Interview mit Arthur Silberman berichtete (ASSNAA_137_1). Dies steht im Widerspruch zu Jacobsons mehrfach medial verbreiteten Idee, die Kiowa-Künstler vor künstlerischen Einflüssen zu bewahren, die in den Augen von Jacobson nicht Kiowa oder Native American waren und

entspricht damit wohl auch eher der Lebenswirklichkeit an einer Universität. Auch wenn die jungen Kiowa Künstler:innen nicht offiziell als Studierenden an der OU eingeschrieben waren, nahmen sie sowohl an Unterrichtseinheiten als auch am studentischen Leben teil. Diese Erkenntnis steht im enormen Kontrast zu den medial verbreitetem Narrativ, dass die Kiowa Six nicht in Kontakt mit moderner Weißer Kunst und Lebensweisen kamen.

James Auchiah berichtete Arthur Silberman darüber hinaus, dass die Kiowa nicht nur an Kursen mit anderen Studierenden partizipierten. So veranstalteten sie viele Tänze an der University of Oklahoma. Vor allem am Abend vor Footballspielen schlugen sie ihr Zelt an der OU auf – „set up Wig-wams right at football grounds and make medicine“ – hielten Tänze und Powwows ab und nannten sich *Sequoyah Club* (ASSNAA_137_1). Auch weitere Berichte verdeutlichen, dass die Kiowa am studentische Leben an der OU regulär teilnahmen und vor allem Sportereignisse besuchten oder sich in Sportarten versuchten, wie beispielsweise Steven Mopope beim Boxen (FUR 2019: 155 f.).

Bei der Betrachtung der Lehr-, Lern- und Freizeitorte der Kiowa Six an der University of Oklahoma wird deutlich, dass obwohl sie in einem speziellen, vom regulären Curriculum separierten Programm studierten und nicht primär in den üblichen studentischen Bereichen präsent waren, vielerlei Orte und Räume der Begegnung auf dem Campus entstanden. Zum einen in Form klassischer Lern- und Lehrorte während Vorlesungen und Kursen in denen Räume des Austausch und der Kommunikation über die Kunst entstanden. Zum anderen aber auch im studentischen Alltag jenseits der universitären Ausbildung, beispielsweise während Freizeitveranstaltung an der OU. Die Künstlerin Olinka Hrdy, die von 1923 bis 1928 am Kunstdepartment der OU unter Oscar B. Jacobson und Edith Mahier studierte, besuchte die Kiowa Künstler:innen häufiger in deren Studio, wenn sie bei Mahier Unterricht hatten und erzählte von Tanzperformances der Kiowa im Auditorium des Kunstdepartments, wie aus dem Interview mit Arthur Silberman hervorgeht (ASSNAA_8_10_001). Hrdy, die zeitweise mit ihrer Mutter Pachtland von Native American People in Oklahoma bewirtschaftete, hatte seit ihrer Jugend, zum Teil auch über ihren Cousin Pearle Davis (Semiole), Kontakte zu den Semiole und Kiowa in Oklahoma (AAA_OH). Die

Besuche von Hrdy in den Räumlichkeiten der Kiowa und der Tänze an der OU lassen vermuten, dass es bei Interesse seitens der Studierenden kein Problem war, sich zu besuchen und zu treffen. Über Freundschaften und konkrete Dialoge oder Gedankenaustausch in diesem Rahmen ist wenig bekannt.

Weiterhin wurde den Kiowa und spätere anderen Native American Studierenden die Bildung eines Clubs, dem *Sequoyah Club*, ermöglicht. Die Vereinigung bot Native American Studierenden zum einen die Möglichkeit zusammenzukommen, sich untereinander auszutauschen und zu unterstützen. Zum anderen initiierte der Club regelmäßig Tanzperformances (wie beispielsweise vor den Footballspielen) und jährliche Powwows, die auch als Entertainmentprogramm⁷⁶ für ein Weißes Publikum dienten, wie Jacob Tsotigh (Kiowa) in einem Interview mit der Zeitschrift *OU Daily* vom 14. April 2019 berichtet (SPEARS 2019).

Obwohl die Kiowa Six einer Ausnahmestellung an der University of Oklahoma in Norman unterlagen, waren sie Teil der universitären Gemeinschaft und die Möglichkeit zur Begegnung und zum Austausch war gegeben, was im gravierenden Gegensatz zur Lebensrealität vieler Native American People in dieser Zeit stand. Nun sorgen beliebige Begegnungssituationen mit Menschen unterschiedlicher kultureller Hintergründe nicht für ein unmittelbares Verständnis und für eine Akzeptanz des jeweiligen anderen, geschweige denn berühren alltägliche Begegnungen unmittelbar private Ansichten oder Wahrnehmungen. Aber Orte der Begegnung können Räume des Austausch und der Aushandlung öffnen und zum Dialog oder Nachdenken anregen – sie produzieren/ermöglichen dabei sozusagen diese Räume, in denen vielfach kulturelle Differenz sichtbar wird und verhandelt werden kann.

Wie bereits erwähnt umfasste das studentische Leben der Kiowa Six an der University of Oklahoma in Norman Lern- und Lehrorte aber auch Orte der Freizeit an denen sich Kiowa-Studierende und Weiße Studierende begegnet sind. Dabei ist es wichtig genauer zu be-

⁷⁶ Siehe hierzu auch die Ausführungen von Gunlög Fur (FUR 2019: 156 ff.) im Kapitel „Dancing at OU“.

trachten, wie diese Begegnungen aussahen und inwiefern kulturelle Differenz sichtbar gewesen ist. Ein offensichtliches äußerliches Merkmal umfasst zum Beispiel die Kleidung bei verschiedenen Anlässen. Im gewöhnlichen studentischen Alltag entsprach die Kleidung der Kiowa Six, die aller Studierenden, wie aus Fotoaufnahmen hervorgeht (Abb. 19 und Abb. 20) und die Zeitschrift *My Oklahoma* in der Septemбераusgabe 1930 berichtete: „The four boys attend school in conventional attire and might pass an ordinary collegians upon casual notice“ (OBJ_4). Kulturelle Differenz über den Marker der Kleidung wird sichtbar an den Events und Tänzen, die die Kiowa an der OU veranstaltet haben, so zum Beispiel während der Powows am Abend vor den Football-Spieltagen an der OU, verbunden mit dem Aufbau des Zeltes und den abgehaltenen Performances. Hier sind die Kiowa und weitere Mitglieder des *Sequoyah Clubs* in traditioneller Kleidung aufgetreten. Am darauf folgende folgenden eigentlichen Tag des Footballspiels erschienen die Kiowa in ihrer alltäglichen Kleidung laut James Auchiah: „Nobody appeared in costume during game“ (ASS-NAA_137_1). Im Garten der Familie Jacobson ist ein Foto entstanden, dass die Kiowa Five (ohne Lois Smokey) in ihrer traditionellen Kleidung zeigt (Abb. 21).

Ein weiterer wichtiger Ort an der OU in Norman ist das Wohnhaus der Familie Jacobson. Die Familie öffnete regelmäßig für Studierende und OU-Mitglieder ihr Haus für Vorträge, Tänze und andere kulturelle Veranstaltungen, die so auch Native American Art und Kiowa-Kunst beinhaltete. Darüber hinaus wurde das Haus der Jacobsons zu einem Treffpunkt der Kiowa, wenn sie sich in Norman aufhielten (OBJ_1_5: 8).

Die aufgeführten Beispiele verdeutlichen, dass es eine Vielzahl von Begegnungen zwischen den Kiowa Six und anderen Studierenden an der University of Oklahoma gab, die sich an unterschiedlichen Orten abspielten.



Abb. 19: Kiowa-Studierende (vordere Reihe Mitte) an der OU, undatiert

(Quelle: Helena Rapp, 26.09. 2019, ASSNAA 9_012_017)



Abb. 20: Jack Hokeah, Monroe Tsatoke, Steven Mopope an der OU, undatiert

(Quelle: ASSNAA_DI_ 1039.13274)



Abb. 21: Monroe Tsa-Toke, Jack Hokeah, Stephen Mopope, Oscar B. Jacobson, Spencer Asah und James Auchiah im Garten des Wohnhauses der Familie Jacobson 1929, Norman, OK

(Quelle: WHC_OU-12_1170)

Die Universität wird nicht nur als Ort des Lernens, der kreativen Arbeit und der Freizeit genutzt, sondern auch als Ort für Kunstausstellungen:

„There have been continuous exhibits of their work at the university through the spring.“ (Oklahoma News Juni 1927: OBJ_4).

Diese Tradition ist auch heute noch an der OU in Norman zu finden. Neben dem *Fred Jones Jr. Museum of Art*, welches an die Universität angegliedert ist, werden in diversen Gebäuden, Departements und Colleges vielfältige Kollektion ausgestellt. Beispielhaft seien Werke der *James T. Bialac Collection of Native American Art* aufgeführt, die im *College of Law* und der sich anschließenden *Donald E. Pray Law Library* der OU, installiert sind oder die genreübergreifenden Kunstwerke in den Räumen der *Bizell Memorial Library*, wo neben Werken aus der *Mark Allen Everett Collection of Native American Works* auch Arbeiten von Oscar B. Jacobson zu sehen sind (OU COLLEGE OF LAW 2021; UNIVERSITY LIBRARIES 2021). Aus

der Aprilausgabe 1930 der Zeitschrift *The American Magazine of Art* geht zudem hervor, dass die Kunstwerke der Kiowa-Studierenden am *Skidmore College* in Saragota Springs, NY, ausgestellt wurden (THE AMERICAN MAGAZINE OF ART 1930: 238).

Kennzeichnend für Universitäten allgemein, bietet die University of Oklahoma verschiedene Veranstaltungen und Events für Studierenden als semesterbegleitendes Programm an, die zum Teil auch von Studierenden selbst gestaltet werden. Am 11. März 1928 titelt dazu die *The Oklahoma Daily* „Kiowa Indians to presents program of Native Music“ und erläutert im weiteren:

„Four Indian artists of the Kiowa nation, who are University students, all give a program of Indian songs and dances [...] Boys who will give the ‘American Nights’ entertainment are S. Asah, J. Hokeah, S. Mopope, and M. Tsatoke. They will be assisted by an old Kiowa Indian, who will come to Norman to appear on the program. He will play two Indian flute solos“ (OBJ_4).

Die Nachricht in der Zeitung verdeutlicht, dass die Kiowa als Studierende an der OU selbstverständlich am Semesterprogramm eingebunden sind und gestaltend agieren. Der Ort Universität öffnet auf mehreren Ebenen Räume für die Kiowas. Zum einen eine Art ‚safe space‘ (Student ticket number program) an dem sie ihre kulturelle Tradition leben dürfen. Ein Raum der Repräsentation, an dem traditioneller Kiowa Performanzen gezeigt werden und weitere Mitglieder des *tribes* partizipieren. Zudem wird ein bereits beschriebener Entertainmentfaktor für ein Weißes studentisches Publikum an der OU sichtbar.

Noch heute ist die University of Oklahoma in Norman für Native American People ein wichtiger Ort der Begegnung, der entsprechenden Begegnungsräume bereit hält beziehungsweise diese ermöglicht. Ein Beispiel hierfür ist der jährlich stattfindende *Indigenous Peoples’ Day*⁷⁷, der jeweils am zweiten Montag im Oktober zelebriert wird. Studierende der

⁷⁷ Der *Indigenous Peoples’ Day* wurde ursprünglich von Native American Gemeinschaften und Aktivist*innen als Gegenpol zum Columbus Day zelebriert, der in vielen US-amerikanischen Bundesstaaten ein nationaler Feiertag ist. Der Columbus Day feiert die Entdeckung Amerikas (‚Neue Welt‘) durch Christoph Kolumbus. Dieses Narrativ versuchen viele Native American Gemeinschaften seit den 1990er Jahren zu durchbrechen und umzudeuten, da Amerika zum einen schon lange vor Kolumbus besiedelt war und zum anderen auf die durch Kolumbus verübten Taten als Kolonisator an und damit einhergehende Folgen für Native American People aufmerksam zu machen. Ziel des *Indigenous Peoples’ Day* ist es über historische Ungenauigkeiten im Zu-

OU und lokale Akteure zelebrieren hierbei die kulturelle Vielfalt, die lange Geschichte und die Gemeinschaft der Native American People in den USA und versuchen ein Gegengewicht zum Columbus Day zu etablieren. An der OU in Norman wird jährlich ein Programm erarbeitet, dass 2016 eine Eröffnungszeremonie (siehe Abb. 22), verschiedene Fachvorträge und Informationsangebote sowie kulturelle Traditionen umfasst. Im Rahmen dieser Feierlichkeiten entstehen unter anderem Räume kultureller Performanz, Räume des Wissens/der Wissensvermittlung und Räume der Kunst, die Begegnungen mit Native American People, ihrer Kulturen, Traditionen, Kunst ermöglichen.



Abb. 22: Grand Entry Procession anlässlich des Indigenous Peoples' Day an der University of Oklahoma am 10. Oktober 2016

(Quelle: Helena Rapp, 10.10.2016, OU Norman, OK)

Eine weitere wichtige Funktion, die der Ort University of Oklahoma übernimmt ist die Möglichkeit der Entstehung kreativer Räume durch die Entfaltung der eigenen Kreativität.

sammenhang mit dem weitverbreiteten Narrativ der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus aufzuklären, die Folgen des Kolonialismus anzuerkennen und die kulturelle Vielfalt der Native American Peoples zu feiern (EASON et al. 2021: 1).

Gerade in der betrachteten Zeitperiode Ende der 1920er Jahre, in der sich zwar ein Umbruch in den Politiken gegenüber Native American People abzeichnete, waren Orte und Räume, in und an denen die eigenen Traditionen und das eigene kulturelle Leben gelebt und zelebriert werden konnte, rar. An der OU und der Kunstfakultät, sowie im Haus der Familie Jacobson, das sich in unmittelbarer Nähe zum Campus befand, entstanden diese kreativen Räume zunächst für die Kiowa Künstler, später für viele weitere Native American-Studierende. Ein Artikel der Zeitung *The Drumright Derrick* vom 19. Oktober 1938 fasste dies rückblickend prägnant zusammen:

„Prof. Oscar Jacobson, director of the university school of art, urges all Indian students to follow their own ideas and to develop their native art. This is in line with the policy of the university which encourages Indian students to develop their native style and to raise the quality of their work to the high level of perfection that is once occupied. The university is educating the American Indian to disregard civilization and to create the only honest American art once again“ (ABE_21).

Doch nicht nur an der University of Oklahoma entstanden die beschriebenen Räume, wie der Boston Christian Science Monitor (6. Mai 1942) in einem Artikel vom 06. Mai 1942 berichtete:

„But the feeling in those early paintings and in the present-day murals shows the same vigorous and telling strokes of the brush, only the technique has improved. For today budding artists can take special courses Government schools offer, and then these young Indians picture the life story of their people as they know them, and feelingly interpret their characteristics and customs“ (ABE_21).

Ein Beispiel hierfür ist die *Riverside Indian School* in Anadarko, OK. Zunächst als staatlich verwaltete Boarding School Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel Native American People zu assimilieren, gegründet, änderte sich die Ausrichtung der Schule unter dem *Commissioner of Indian Affairs*, John Collier, die Ausrichtung der Schule. Aus einem Artikel der *Anadarko Daily News* vom 24. Januar 1936 unter der Überschrift *Indian Arts Plans Talked at University* (ABE_21) ging hervor, dass Collier in Zusammenarbeit mit Oscar B. Jacobson plante, das künstlerische und kulturelle Wissen und Leben um die verschiedenen *tribes*

der Schüler:innen zu fördern, in dem ältere *tribe*-Mitglieder an der *Riverside Indian School* unterrichten sollten. Wie bereits in Kapitel 5.2.1 Kiowa Six und Acee Blue Eagle anklang, unterrichtete unter anderem James Auchiah auf Vermittlung von Oscar B. Jacobson 1940 und 1941 das Fach Kunst an der *Riverside Indian School* (ASSNAA_27_69_2; PATE 1974: 199). An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Förderung der Entstehung kreativer Räume für Native American People an Schulen, Colleges und Universitäten auch spätestens ab Mitte der 1930er Jahre von staatlicher Seite politisch gewollt und unterstützt wurde. Gleichwohl gingen die ersten Schritte und Prozesse der Förderung, die Gestaltungsmöglichkeiten von Orten und Räumen kreativen Arbeitens, kulturellen Austauschs und Begegnungen, wie das Beispiel der Kiowa Six zeigt, auf private Bemühungen zurück: Olivia Taylor, Willi Baze Lane und Susie Peters an der St. Patrick Mission School sowie Oscar B. Jacobson, Edith Mahier und weitere Akteure an der University of Oklahoma. Durch die Vermittlungstätigkeiten an diesen Orten und die Entstehung damit verbundener Räume, wurden Prozesse in Gang gesetzt, die letztlich in staatliche Entscheidungen einfließen und Native American Peoples den Weg ebnete über künstlerische Tätigkeiten eigene kulturelle Tradition leben zu können. Die Begegnungen mit der Kunst der Kiowa Six fand jedoch nicht nur an Kunst- und Bildungseinrichtungen und im institutionellen Rahmen statt, sondern auch über Zeitungen, Bücher, Radio- und TV-Sendungen.

5.3.3 Zeitung, Bücher, TV

„Stephen Mopope will be recalled as the Kiowa Indian boy who painted the design for the art cover used in the may issue of MY OKLAHOMA“
(My Oklahoma, September 1930: OBJ_4).

Diese einleitenden Worte eines Artikels über die Kunstwerke und kommenden Ausstellungen der Kiowa-Künstler Stephen Mopope, Spencer Asah, Monroe Tsatoke und Jack Hokeah in der Septemбераusgabe 1927 des Magazins *My Oklahoma* zeigte, dass Zeitungen und Magazine als Orte und Räume von Vermittlung im Kontext von Native American Art ei-

ne wichtige Rolle spielen. Das beschriebene Bild zierte das Cover der Maiausgabe der Zeitschrift des selben Jahres, die in einem Artikel der Ausgabe, das Design sowie die Entwicklung der Kiowa-Künstler:innen an der University of Oklahoma nachzeichnen (siehe Abb. 23 und OBJ_4).



Abb. 23: Titelbild von Stephen Mopope des Magazins *My Oklahoma*, Mai 1927

(Quelle: SPECS FINE BOOKS (2025))

In beiden Artikeln werden neben informativen Sachverhalten, wie persönliche Aspekte über die Künstler:innen, ihre Förderer und kommende Ausstellungen auch Themenfelder dargestellt, in denen entsprechende Kunstwerke und Designs gezeigt, sowie Motive und

der Kunststil besprochen werden, gefolgt von Interpretationen und Repräsentationen der Werke durch die Autoren und den interviewten Experten Oscar B. Jacoben. Über diesen Artikel werden somit Vorstellungen und Ideen von Native American Art, Native American Künstler:innen transportiert, die Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Erfahrungen der Leserschaft des Magazins in Bezug auf Native American Art und Native American Künstler:innen haben.

Viele weitere Artikel in Fachmagazinen, aber hauptsächlich in lokalen Zeitungen in den USA (vornehmlich die Region Oklahoma und die umliegenden Bundesstaaten des Mittleren Westen) sind ähnlich aufgebaut und transportieren diese Informationen, Interpretationen und Repräsentationen von Native American Art, Kiowa-Kunst und ihrer Künstler:innen. Sie sind dabei mehr als bloße Informationsquellen beziehungsweise Orte der Information, die über anstehende Veranstaltungen, aktuelle, gesellschaftliche, kulturelle Ereignisse der Kiowa Künstler:innen berichten. Sie konstruieren eben über diese Form der Artikel mediale Räume, in denen Vorstellungen und Repräsentationen von Kiowa-Kunst und ihrer Kunstschaffenden abgebildet werden.

Wie in Kapitel 5.5.1 ausführlich diskutiert, nutzte Oscar B. Jacobson regionale und überregionale Zeitungen, um seine Idee von Kiowa-Kunst und Native American Art zu verbreiten. Er entwickelte eine Narration, die er über die Jahre verfeinerte und von den Zeitungen/der Presse aufgegriffen und entsprechend verbreitet wurde. Gerade in den Anfangsjahren der Ausbildung der Kiowa-Künstler:innen finden sich im Scrapbook 4 der Familie Jacobson (OBJ_4), die die Jahre 1926-1932 umfasst, 25 Artikel aus verschiedenen Zeitungen, die sich mit der Entdeckung und Förderung der Kiowa Künstler:innen durch Oscar B. Jacobson und Susie Peters (nur in den ersten Artikeln), ihrer Kunstform (Native American Art) und Inspirationsquellen („native ability“ unbeeinflusst von europäischen und amerikanischen Stilen; siehe hierzu auch Kap. 5.5.1.1 und Kap. 5.5.1.2) sowie einer großen Wertschätzung der Kunst als einzige genuin amerikanische Kunst beschäftigen.

Auch wenn in den Artikeln, die Künstler:innen selbst nicht zu Wort kamen und Oscar B. Jacobson als Experte und Vermittler fast immer zitiert wurde und damit seine Vorstellung-

gen über die Kunst und die Künstler:innen kommuniziert wurden, erfahren die Kiowa und insbesondere die Künstler:innen in der medialen Darstellung eine Wertschätzung ihrer Kultur und ihrer Lebensweise. Herrschte auf politischer Ebene noch offiziell die Idee der Assimilation aller Native American Peoples vor und eine Unterdrückung der individuellen kulturellen Lebensweisen, so zeigt sich durch die Artikel über die Kiowa-Kunst eine ganz neue Perspektive auf Kiowa und Native American Peoples. Die Berichterstattung über Ausstellungen oder Fundraising-Veranstaltungen kann dadurch bei den Lesenden durch die kulturell wertschätzende Tonalität der Artikel eine gewisse Empathie auslösen bzw. erzeugen. So schrieb beispielsweise das *Minneapolis Journal* am 31. März 1929 im Titel „Painting by Kiowa A Unique Art Form“ anlässlich einer Ausstellung der Kiowa-Kunstwerke am *Minneapolis Institute of Arts* (OBJ_4). Weiterhin hieß es im Artikel „Certainly their exhibition [...] is one of the most striking and original shown at the institution this year“ (OBJ_4).

Dennoch sind die Artikel mit stereotypen Darstellungen und Rassismen aufgeladen, die sich an ein Weißes Publikum richten und die Deutungs- und Diskurshoheit aus euro-amerikanischer Perspektive erzählen.

Im gleichen Scrapbook (OBJ_4) finden sich zudem sechs Artikel über das Buch *Kiowa Indian Art*, welches in Zusammenarbeit mit Oscar B. Jacobson von C. Szwedzicki herausgegeben wurde. Das Buch umfasst 30 Bilder der Kiowa Künstler:innen, die über das Pochoir-Verfahren vervielfältigt wurden, und einleitende und erklärende Worte zur Kunst und den Künstler:innen durch Oscar B. Jacobson. Auf elf Seiten erläuterte Jacobson in einer Einführung aus seiner Perspektive einen kurzen historischen Abriss über Native American Peoples seit der europäischen Besiedlung der USA, gefolgt von einem kurzen anthropologisch-historische Betrachtung der Kiowa und ihrer kulturellen Traditionen, sowie in einem abschließenden Teil über die Entdeckung, Förderung und Kunst der Kiowa Six (KIA: 1-11). Diese einleitenden Worte rahmen das Buch und die Kunstwerke der Kiowa Six und belegen den wertschätzenden Umgang und die Perspektive von Jacobson gegenüber den Kiowa Künstler:innen. Das umfasste zum einen die Kunst selbst:

„[...] but these Indians have in their art also a beautiful and graceful line structure and a knowledge of anatomy. Their paintings are convincing because they are the records of an emotion felt by the artists themselves when participating in the ceremonies pictured“ (KIA: 9f.).

Zum anderen persönliche Eigenschaften: „They have literally thrown themselves into their work and produced with diligence, industry and enthusiasm“ (KIA: 8 f).

Auch in den anderen beiden Büchern *American Indian Painters* (WHC_FPC_Painters) und *North American Indian Costumes* (WHC_FPC_Painters), die 1950 und 1952 ebenfalls von C. Szwedzicki verlegt wurden, finden sich Einleitungen zur Kunst und künstlerischen Entwicklung von Native American Art beziehungsweise der traditionellen Kleidung wieder. Insbesondere *American Indian Painters*, das auf Englisch und auf Französisch erschienen ist und Oscar B. Jacobson zusammen mit seiner Frau Jeanne d’Ucel verfasst hat, gibt kunsthistorische Einblicke und Perspektiven auf Native American Art. Zudem werden die vertretenen Künstler:innen in kleinen Biographien vorgestellt. Auch wenn die Darstellung die Perspektive von Jacobson und seiner Frau auf Native American Art widerspiegelt und damit ganz bestimmte Aspekte und Vorstellungen transportiert werden, erfahren die Künstler:innen und Native American Art als Kunstform wieder eine große Wertschätzung.

Weitere Räume der Repräsentation von Native American Art und der kulturellen Lebensweisen finden sich neben Zeitungen und Fachmagazinen auch später in Fernsehensendungen wieder. Ein Beispiel hierfür ist die von Acee Blue Eagle moderierte Kindersendung *Chief Blue Eagle*, die 1954 und 1955 produziert und lokal in Oklahoma ausgestrahlt wurde.⁷⁸ Ein Artikel in der Ausgabe vom 16. April 1955 der Zeitung *Tulsa Daily World* beschrieb die TV-Show wie folgt:

„At the present time, he is most familiar to the thousands of Oklahoma youngsters who watch him avidly eaach day over KTVX, Channel 8. In his Monday through Friday show at 4:30 p.m., the Chief tells the children stories

⁷⁸ Die Sendung *Chief Blue Eagle* lief 1954 und 1955 auf dem lokalen Sender KTVX (Channel 8; heute KTUL) und wurde in den Studios des Senders in Muskogee, OK produziert. KTVX sendete zum ersten Mal am 18. September 1954 mit einer Reichweite die große Teile Oklahomas aber auch Teile von Kansas und Arkansas abdeckte. Die Sendung *Chief Blue Eagle* wurde von Beginn an ausgestrahlt (The Ponca City News 1954: 13).

of Indian folklore, teaches them Indian art and crafts and the language of the native Americans“ (Tulsa Daily World 1955: 31).

In einem weiteren Artikel wird der Sendermanager von KTVX, George Ketcham, zitiert, der Acee Blue Eagle „a grand influence for good among the young people“ (The Ponca City News 1954: 13) bescheinigt. Blue Eagle trat in seiner Sendung in traditioneller Kleidung eines *Creek Chieftain* auf (siehe Abb. 24). Das Studioset umfasste ein Tepee und weitere Symbole, die mit verschiedenen Native American Gemeinschaften in Verbindung gebracht werden. Ziel der Sendung war es, jungen Native American People authentische Geschichten, Wissen, Traditionen und kulturelle Lebensweisen wie etwa Sprachen und Bedeutungen von mythischen/religiösen Symbolen und Überlieferungen, zu vermitteln (The Ponca City News 1954: 13; The Pawnee Chief 1954: 13; Tulsa Daily World 1955: 31).



Abb. 24: Acee Blue Eagle als Chief Blue Eagle am Set im KTVX studio in Muskogee, OK

(Quelle: ABE_44; The Pawnee Chief 1954; Ponca City News 1954)

Der Erfolg der Sendung, vor allem beim jungen Publikum, lässt sich aus der großen Anzahl an Fanpost erahnen (ABE_39; ABE_40).

Laut einem Artikel in der Zeitung *The Pawnee Chief* vom 28. Oktober 1954 ging es Acee Blue Eagle in der Sendung unter anderem darum „to correct a Hollywood-created impression that the Indians – in their days of tribal glory – were uncultured savages bent on violence toward the white man“ (*The Pawnee Chief* 1954: 13). Diese Repräsentationen, die mediale Räume der Lebensweise von Native American Peoples konstruieren, dienen demnach zum einen kulturelles Wissen zu vermitteln und zum anderen stereotype Darstellungen, die Hollywoodideen und -filmen entsprungen und damit aus einer Weißen euro-amerikanischen Perspektive entstanden sind, zu dekonstruieren. Es lässt sich durchaus kontrovers diskutieren, inwiefern die Auftritte im TV von Acee Blue Eagle als Chief Blue Eagle zu einer Bekräftigung von stereotypen Vorstellungen, aufgrund der Kleidung und der Gestaltung des Studiosets beigetragen haben. Jedoch obliegt hier die Diskurshoheit der Repräsentation bei Acee Blue Eagle und muss im Kontext der Wissensvermittlung der ganzen Sendung betrachtet werden, in der die kulturellen Lebensweisen, zu der zum Beispiel auch traditionelle Kleidung gehört, von Native American People im Mittelpunkt standen.

Die aufgeführten Beispiele aus Zeitungen, Büchern und TV zeigen, dass auch Medien als Orte und Räume von Native American Art und damit von kultureller Vermittlung eine wichtige Rolle spielen. Als Orte der Information und Räume der Kommunikation werden verschiedene Perspektiven von Kiowa Art und Native American Art und dadurch auch auf die Künstler:innen und ihre Gemeinschaften transportiert. Die Repräsentation erreichen das jeweilige Publikum und deren Wahrnehmung und sinnliche Erfahrung und können sog. enchantments auslösen. Visuelle Reize und interkulturelle Begegnungen tragen diese Wahrnehmungen, wie das folgende Kapitel zeigt.

5.4 Medium der Vermittlung: Visuelle Dimension des Brokerage

„Original style and an inspired sincerity characterize the work of the four Kiowa Indians, who have placed a collection of their paintings on exhibit in the Fine Arts building [...]“. Oklahoma Daily 17. Feb.1927 (OBJ_4).

„Directors of the art museums where the paintings have been shown express the opinion that they are the most startling and significant pieces of work that have appeared on this continent, Jacobson said.“
Daily Oklahoman, 11. Dez. 1927 (OBJ_4).

Die Kunst der Kiowa Six, das wird in diesen Zitaten deutlich, begeisterte die Besucher und das Fachpublikum der Ausstellungen. Die Kunst bietet den Betrachtenden einen Zugang zu Native American Art und darüber hinaus, im Fall der Kunst der Kiowa Six, einen Zugang zu kulturellen Elementen und Vorstellungen der Kiowa. So zeigen die Bilder kulturelle Darstellungen, die in diesen verhandelt werden und als kulturelle Erzählungen, die die Menschen selbst, die Entstehungskontexte, die gesellschaftlichen Umstände und Wirkungen umfassen, aufgefasst werden können. Sie sind, anschließend an Hans Belting eine Vermittlung zwischen Menschen, ihrer Lebenswelten (und Erfahrungen), Betrachtungen und Wahrnehmungen. Dabei können Bilder aus Perspektive einer kulturell-mediatorischen Ebene betrachtet werden, die einen Zugang zu dem kulturell Dargestellten ermöglichen und das Bewusstsein und die Wahrnehmungen der Betrachtenden erreichen.

Der Zugang zu den Kunstwerken ist vornehmlich ein Ästhetischer – er läuft über ästhetische Empfindungen. In diesem Zusammenhang ist es für den visuellen Vermittlungsprozess und ein Cultural Brokerage von zentraler Bedeutung die Ästhetik der Kunstwerke der Kiowa Six näher zu betrachten und die dabei beteiligten Personen, die Entstehungsgeschichten, die gesellschaftlichen Hintergründe und das Wirken aus einer ästhetischen Perspektive zu begreifen.

Darauf aufbauend spielen in dieser ästhetischen Betrachtung Werte, Normen und Emotionen eine Rolle, die durch die Kunstwerke vermittelt werden und die Betrachtenden ergreifen können. Es entsteht also eine Interaktion mit den Bildern und durch die Bilder, die kulturelle Elemente der Kiowa vermittelt.

5.4.1 Ästhetik – Framing Native American Art und Kiowa Art

„One of the most interesting artistic phenomena in America today is the vigorous renaissance of Indian arts. [...] but the renaissance has been more prompt and spectacular in the Southwest of the United States where it was fostered and helped by the encouragement given by white artists“
(WHC_FPC_Painters: 3 f).

„Painting and drawing by Native American Artists is a practice that emerged out of the encounter between Indians and white patrons and has been supported by a modern system of individual and institutional patronage“
(ANTHES 2006: 1).

Native American Art ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Kunstform, die sich regional zunächst im Südwesten und im Bundesstaat Oklahoma der USA entwickelt hat. Diese Entwicklung ist, wie Oscar B. Jacobson in der Einleitung zu *Native American Painters* und Bill Anthes, Professor für Amerikanistik und Kunstgeschichte ausführen, eng an Weiße Künstler(gruppen) und einen institutionellen Rahmen gebunden, der von Weißen, non-native Gruppen beeinflusst und verbreitet wurde.⁷⁹ Diese Form der Patronage und Mentorentätigkeiten im engeren Sinn und der kulturellen Vermittlung im weiteren

⁷⁹ Eine Ausnahme bilden etwa die beiden Künstler Fred Kabotie und Awa Tsireh, die unabhängig bzw. lediglich durch Zuspruch von euro-amerikanischen Intellektuellen wie Edgar Lee Hewitt und Alice Corbin Henderson ihre Kunstwerke erschufen, lange bevor es institutionalisierte Programme gab (BERLO 2008: 8). Eine ausführliche Darstellung der Kunstwerke und des Lebenswerks von Awa Tsireh bietet der Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung *Awa Tsireh, Pueblo Painter and Metalsmith* (HEARD MUSEUM 2017) im Heard Museum, Phoenix, AZ (Nov.2017-Juli 2018), die im Rahmen des Forschungsaufenthaltes besucht wurde.

Sinn wurde ausführlich am Beispiel von Oscar B. Jacobson in den Kapiteln 5.1.2 Kompetenzen und 5.5 Methoden und Strategien der Vermittlung diskutiert. Anschließend daran spielen neben den personellen und institutionellen Aspekten, ästhetische Komponenten von Native American Art und im hier aufgezeigten Fallbeispiel der Kunst der Kiowa Six eine zentrale Bedeutung.

In der journalistischen Betrachtung wurde die Ästhetik der Bilder, anhand der Beschreibung eines „neuen, einzigartigen Stils“ wie folgt dargestellt:

“It is the flat unmodeled art seen on teepees and on ancient skins, telling stories. Their perspective however, unconventional, is accurate. Their colors are flat and bright; there is swing and verve to their figures” (Betty Kirk, Oklahoma News, Juni 1927: OBJ_4).

Diese ästhetischen Perspektiven sind keineswegs, die von neutralen Betrachtenden, sondern die Perspektive der rahmenden Institutionen und Patronen aus einer Euro-Amerikanischen Perspektive. Wissenschaftler aus der Kunstgeschichte, Amerikanistik und der Native American Studies haben diese Kunstgattung und ihre Stilrichtungen ausführlich analysiert. Keineswegs gibt es in diesem Zusammenhang eine homogene Betrachtung, viel mehr unterliegt die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Betrachtung der Ästhetik unterschiedlichen Dekaden und (Denk-)Richtungen.⁸⁰ In der stilistischen Zuord-

⁸⁰ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Native American Art, insbesondere aus kunsthistorischer Perspektive umfasst einen großen Kanon, der was jüngere Publikation betrifft, sehr differenzierte Analysen bildet. Für die vorliegende Arbeit war die Veröffentlichung *Native North American Art* von Janet C. Berlo und Ruth B. Phillips (1998) als allgemeiner Zugang, zentral. Ein aus heutiger Perspektive in Teilen eher kritisch betrachtete Einführung bietet J.J. Brody (1971) mit dem Werk *Indian Painters and White Patrons*, was als erstes Übersichtswerk von Native American Art im 20. Jahrhundert gilt. Für den Studio-Style, der sich in Santa Fe entwickelt hat geben W.J. Rushing und Bruce Bernstein (1995) einen wichtigen Überblick. Eine aktuelle und differenzierte Analyse, in der die Perspektive und das Wirken der Künstler:innen hervorgehoben wird, anstelle einer Fokussierung auf euro-amerikanischen Institutionen und Förder:innen, bietet der Aufsatz *Pueblo Painting in 1932* von Jessica L. Horton und Janet C. Berlo (2015) am Beispiel von Pueblo art. Das Essay *The Szwedzicki Portfolios: Native American Fine Art and American Visual Culture 1917-1952* von Janet C. Berlo (2008) zeichnet, anhand der sechs von Carl Szwedzicki verlegten und produzierten Portfolios (vgl. hierzu Kap. 5.3.3 Zeitungen, Bücher, TV), die verschiedenen Entwicklungen und Richtungen von Native American Art bis 1952 nach. Weitere wichtige Werke zur Entwicklung von Native American Art wurden von Lydia Wyckoff (1996), Elizabeth Murphy (2017), Mully H. Mullin (2001), Margaret Archuleta und Rennard Strick-

nung, sind in der Fachliteratur jedoch gemeinsame Merkmale zu finden. Zunächst ist die Verortung von Native American Art und Native American painting, dementsprechend auch die Kunst der Kiowa als moderne Kunst eine Grundvoraussetzung und hebt sich von den Betrachtungen der Kunstform als Primitive Kunst in dem Sinne ab, dass sie nicht als anthropologische Artefakte betrachtet und in anthropologische Kontexten gezeigt werden. Ästhetische Komponenten der Kiowa-Kunst umfassen die Farbmittel, die Farbpalette, die Dimensionen, Linienformen, Texturen, Muster und Bildelemente. Unter anderem am Beispiel des Gemäldes *The Love Call* von Monroe Tsatoke, welches auf dem Cover des Portfolios *Kiowa Art* zu sehen ist (siehe Abb. 27) zeigt Kunsthistorikerin Janet C. Berlo exemplarische die Merkmale von Kiowa Art auf: „Opaque watercolor thickly applied to the paper with little modeling. Detail is expressed through line and dot, to great decorative effect“ (BERLO 2008: 32) und „flat, unmodulated areas of color, with no shading [...] generally having a range of eight to twelve different colors“ (ebd. 2008: 37). Anhand dieser Publikation zeichnet Berlo (2008: 32 f.) auch die Motivwahl der Künstler nach: Monroe Tsatoke malte hauptsächlich Tänzer und Krieger und Elemente sowie Personen der Native American Church; Stephen Mopopes Werke stellen Portraits von Familienmitgliedern, Krieger, Angehörige der Peyote und allen voran Tänzer dar; bei Jack Hokeah finden sich verschiedene perspektivische Darstellungen von Tänzern und Gläubigen; Spencer Asah Werke sind von großer Detailtreue gekennzeichnet, Bou-ge-tah (Lois) Smokey wenige Werke weibliche handwerkliche Traditionen. James Auchiahs Darstellungen umfassen religiöse Zeremonien, Tänze und Peyote-Zeremonien (ASSNAA_137_1).

In der medialen Berichterstattung fällt auf, wie der Artikelausschnitt von Betty Kirk in den Oklahoma News zeigt, dass zwischen den Künstler:innen selten differenziert wird und die Kunstwerke als einheitlich, einer Gattung angehörend, dargestellt wurden. Auf regio-

land (1993), mit dem Katalog zur Ausstellung *Shared Visions: Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century* des Heard Museums, von Bill Anthes (2006), von W. Jackson Rushing (1995), von Elizabeth Hutchinson (2009) sowie von Jennifer McLerran (2009), die die politisch-institutionelle Komponente des New Deal beleuchtet, verfasst.

naler Ebene, wird Native American Art in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebietsweise unterschieden, was auch mit der parallelen institutionellen Entwicklungen in Bildungsreinrichtungen zusammenhängt, bspw. in Santa Fe, AZ (The Studio an der Santa Fe Indian School) und in Norman, OK. Dorothy Dunn Kramer, die 1932 das erste Malereiprogramm an der Santa Fe Indian School gründete und den „Indian Style“ im Südwesten der USA maßgeblich anhand ihrer Vorstellungen prägte, beschrieb in einem Artikel in National Geographic von 1954 den Stil und die Motive wie folgt:

„The Indian painter poses no models, follows no color theory, gauges no true perspective. He seldom rounds an object by using light and shade. Often he leaves the background to the imagination. [...] The typical Indian painting is, therefore, imaginative, symbolic, two-dimensional. Its style may vary from seminatural to abstract. Subjects range from archaic religious symbols to portrayals of everyday life, from stylized landscapes to spirited hunting scenes” (NAAR_3_55: 349).

An diesem Zitat wird deutlich, dass es seitens der Weißen non-indian Lehrpersonals die Vorstellung gab, welche Merkmale die Kunstgattung Native American Art umfasst. Den Diskurs, was authentische und ästhetisch wertvolle Native American Art bzw. Indian Art ist, wurde in der US-amerikanischen Kunstwelt hauptsächlich von Weißen Intellektuellen und Künstler:innen bestimmt, wie ein Briefwechsel über Uneinigkeit hinsichtlich der ästhetischen Bewertungen der Kiowa-Kunst im Zuge der *Exposition of Indian Tribal Arts* (EITA) 1932 in New York City zeigt. Liston M. Oak, geschäftsführender Sekretär der eigens für die Ausstellung gegründeten Kapitalgesellschaft *Exposition of Indian Tribal Arts, Inc.*, berichtete in einem Brief an Oscar B. Jacobson von einer Kontroverse über den ästhetischen Wert der aus seiner Sammlung zur Verfügung gestellten Kiowa Gemälde am 29. Oktober 1931:

„You would be very interested and amused to hear the controversy that is raging here as to the Kiowa paintings. There are those mistaken individuals who think they are ‘just German poster art’ and maintain that the Kiowas surely must have somehow come under the influence of the modern Germans! There was quite some protest and criticism of myself for using the Tsa-Toke portrait for our folder” (SAR_EITA_1930/31).

Oscar B. Jacobson muss sich daraufhin bei John Sloan gemeldet haben, der wiederum Jacobson am 21. November 1931 antwortet und das Vorgehen der Kommission erläutert mit dem Ergebnis, dass acht Kiowa Gemälde für die Ausstellung ausgewählt wurden. Wie dem Brief von Sloan zu entnehmen ist, hatte Jacobson offenbar gedroht, die Bilder zurück zu ziehen (dem Ausstellungskatalog ist zu entnehmen, dass die Kiowa-Werke aus der Sammlung von Oscar B. Jacobson ausgestellt wurden):

„We are most anxious to have you understand that neither the Kiowa paintings nor you have been discriminated against. [...] I have not the catalog numbers before me at the moment but there are roughly 45 paintings in all, of there 8 are Kiowa paintings, and of there four are from your collection. So you will see what a loss to any representative group and sale your withdrawal of pictures and books will be. If you withdraw yours it will be necessary to replace them with Kiowa paintings from other sources, which would be regrettable. This regrettable situation need never have arisen but for Mr. Oak's indiscretions, which you will recognize as against all the ? of his position and highly improper. Upon the advice of our lawyer we have requested Mr. Oak's immediate resignation. Will you not telegraph me upon receipt of this letter whether we may not keep you exhibit in the catalog” (SAR_EITA_1930/31).

In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass sich der neu geschaffene Kunststil *Indian Tribal Art* immer gegenüber bestehenden westlichen Stilrichtungen behaupten muss und nur in der Abgrenzung zu diesen existieren kann. Die Verhandlungsgrundlagen bilden dabei die Stakeholder der Kunstszene, sprich in diesem Fall die Gremien der EITA, die darüber entscheiden, was als Native American Art gilt und was nicht. Interessant ist, dass großer Wert darauf gelegt wird, dass die Kunstwerke einen eigenen Stil aufweisen und keinesfalls mit bekannten Kunststilen in Verbindung gebracht werden dürfen (hier *German Poster Art*). Dieser Diskurs wird alleine von Weißen Kunstmäzen:innen bestimmt.

Das Framing von Native American Art und Kiowa Art durch Kunstmäzen:innen, Patronage und Mentor:innen findet jedoch nicht nur auf Ausstellungsebene statt, sondern zeigt sich bereits in den Kursen an Bildungseinrichtungen, wie James Auchiah als Künstler der

Kiowa Six rückblickend im Interview mit Arthur Silberman beschrieb. Die Kiowa-Studierenden konnten laut Auchiah an allen Kunstkursen teilnehmen:

„Attend all art classes in OU. Extracurricular plan. Not regular students. Subjects: all the art subjects such as oil painting, technique training, little sculpting, profile Dr. Perry's work. Together with the other students. During general session everybody drop everything and come in. Take notes. One evening Egyptian art. Next time art from another source“ (ASSNAA_137_1).

James Auchiah zufolge hatte Oscar B. Jacobson jedoch genaue Vorstellungen davon, wie die Kiowa Six ihren eigenen Stil entwickeln sollten:

„I realize Jacobson did not want us to depart from flat painting. No background; no clutter no nothing. No ground, No background picture. Flat no shading no curve marks. [...] Jacobson often called us down for using colored papers. Red, Blue, Green. He always wanted to keep everything Indian, like brown represents like skin you know. He said too modern to paint on green board or something like that. Keep everything Indian event the background“ (ASSNAA_137_1).

Den Angaben von Auchiah nach sah Jacobson andere Lehrende, wie den ebenfalls in Schweden geborenen Künstler Olle Nordmark, eher kritisch, wenn dieser „westliche“ Techniken unterrichtete:

„He did wonderful job in teaching us the technique of secco painting. Dr. Jacobson never approved of that kind of work. Getting too far away from Indian style“ (ASSNAA_137_1).

Paternalismus (der zum Teil über das Schüler-Lehrenden-Verhältnis hinausgeht) wird in diesem Kapitel deutlich. Das Selbstverständnis Weißer Unterstützer und Mentoren gegenüber ethnischen Minderheiten ist gerade in 20. Jahrhundert in Kunstkreisen kein unbekanntes Verhalten. Es äußert sich in der Idee über ein übergeordnetes Wissen zu verfügen, dass es erlaubt, beurteilen zu können, was authentisch ist. Bei Oscar B. Jacobson wird dieser Paternalismus an einer Stelle in den Memoiren seiner Frau Jeanne d'Ucel eindrücklich deutlich, in der sie die kulturellen Unterschiede der ersten Kiowa-Studierenden und späteren Native American Studierenden an der Kunstfakultät der OU thematisierte:

„The newer students were accredited for university study and took the regular courses. Dad chuckled though, remembering that he Indianised some of them“ (OBJ_1_5: 28).

Auch an weiteren Stellen wird deutlich, dass Jacobson und seine Frau genaue Vorstellungen davon hatten, was genuin Kiowa und genuin Native American ist:

„Once uprooted they found themselves entering the white world with greater ease. To us it seems that the change has been more rapid during the last 2 decades than for the previous two or three centuries. Our feelings about this are mixed. Dad, the artist, mourned the passing of much that was unique and colorful. In the matter of dress alone, one could see in Oklahoma 40, even 30 years ago, Indians wearing on the streets some articles of clothing of tribal origins. It is no longer. [...] But they know less and less about the rich folk-lore of their ancestors; they are forgetting the old songs, the old dances. It looks as if the ambition of early Americans to turn Indians into whites is being realized at last. As for Indian art, that also appears to be in danger. The older artists are dying. A number of the younger ones are losing knowledge of and interest in the spiritual element that gave Indian art its substance and vitality. Lacking this they are floundering; like their white counterparts; some are beginning to pursue the ism of the current hour“ (OBJ_1_5: 55).

Diese Stellen zeigen auf, dass Oscar B. Jacobson und seine Frau Jeanne d’Ucel mit der weiteren gesellschaftlichen Transformation nicht Schritt halten konnten beziehungsweise sich ihre eigenen Positionen und Überzeugungen nicht weiterentwickelt hatten. Ihre romantisierenden Vorstellungen von Native American People als *noble savages* hielt weiter an. In seinen späteren Lebensjahren beklagte Jacobson einen gewissen Bedeutungsverlust und dass seine Expertise nicht mehr so gefragt war. Diese Ereignisse gehen vermutlich Hand in Hand und verdeutlichen, dass Jacobson keine Hoheit mehr über das Framing von Native American Art besaß. Einerseits haben die Künstler:innen diese Aufgabe zum Teil selbst übernommen, andererseits wurden andere Stimmen in der Kunstszene wichtiger.

Im Interview mit Arthur Silberman erläuterte und erklärte James Auchiah am 26. Juni 1971 die Bedeutung seiner Motive und seiner Kunstwerke. Über 40 Jahre später kommt in diesem Interview der Künstler zu Wort, der im öffentlichen Diskurs um Kiowa Art und Nati-

ve American Art, insbesondere zu den Anfängen Ende der 1920er Jahre/Beginn der 1930er Jahre keine Rolle spielte (ASSNAA_137_1). Auchiah's Erläuterung sind insofern sehr aufschlussreich, als dass er die verschiedenen individuellen ästhetischen Charakteristiken der Kiowa Six herausstellte, die weitläufig als homogene Kiowa Art bzw. Native American Art vom Weißen Publikum/Rezipienten betrachtet und auch so vermarktet wurden. Die ästhetischen Unterschiede finden sich vor allem im Detail einzelner Objekte, wie etwa der Darstellung von Federn und Mokassins aber auch in der Farbwahl:

„Mopope is very fond of bright orange. Mopope uses orange in bigger areas. We don't. Hokeah uses a lot of white. Asah doesn't go for detail. Hokeah went for most detail. Mopope and Auchiah just about even up. Hokeah is design artist very elaborate“ (ASSNAA_137_1).

Ein weiterer Unterschied besteht in der Auswahl der Motive, wie Auchiah erklärte: „Subject matter“ (ASSNAA_137_1). So war den Ausführungen von Auchiah nach das Motiv der Büffeljagd für Steven Mopope, Jack Hokeah und Spencer Asah sehr zentral; für James Auchiah und Monroe Tsatoke spielte dieses Motiv hingegen eine nicht so große Rolle. Das Motiv der Büffeljagd mit Pferden findet sich bei Mopope und Asah. Zeremonielle Motive, wie beispielsweise Peyote-Rituale oder tanzende Figuren sind eher in den Kunstwerken von Hokeah und Auchiah zu finden (ASSNAA_137_1). Auch, wenn die Motive zum Teil ähnlich erscheinen, gibt es laut Auchiah entsprechende Unterschiede: „We choose same subject matter only picture doesn't come out the same“ (ASSNAA_137_1).

Darüber hinaus hat das Framing von Native American Art durch Weiße amerikanische Kunstförderer und -mäzene auch Grenzen, insbesondere wenn es um bestimmte kulturelle Darstellungen in den Bildmotiven geht, die aus kulturellen Gründen nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden. James Auchiah erläuterte dies im Interview mit Arthur Silberman:

„Now to this day there are some things which we can't draw. To make picture of our grandmother gods or to make pictures of Taime, itself. They would object to that. That is the feeling of the Kiowa people today“ (ASSNAA_137_1).

Auch wenn James Auchiah seinerzeit zusammen mit Jack Hockeah die Grenzen des kulturell Zeigbaren ausgelotet hat, in dem sie beispielsweise Peyote Rituale gemalt haben und zunächst viel Gegenwind aus den eigenen Reihen für die Darstellung der Rituale in Bildform erfuhren, waren sie sich dieser Grenzen bewusst. Im Interview mit Silberman gab Auchiah allerdings zu, dass er trotz allem und vor allem jetzt im hohen Alter darüber nachdachte kulturell verbotene Dinge zu malen: „I’ve been thinking about painting those things which artists don’t reach out“ (ASSNAA_137_1).

Die Ausführungen von James Auchiah verdeutlichen, dass ein Framing durch Weiße Kunstschaftende und auch ein meist Weißes Publikum stattfand. Jedoch nur in dem Rahmen, in dem die Kiowa Künstler:innen das auch mitgetragen haben.

Im weiteren Sinne bedeutete dies, dass das Kunstschaffen der amerikanischen Native American Peoples allmählich als natürlich, intrinsisch und authentisch anerkannt wurde, als Ausdruck der Kunst in ihrer reinsten, gemeinschaftlichen Form. Für viele Weiße amerikanische Künstler und Kulturförderer war sie ein idealer, amerikanischer Gegenpol zur europäischen Moderne und ihrer Umarmung afrikanischer und asiatischer Einflüsse.

Und gleichzeitig, so beschreibt es Lisa Neuman (2006), ermöglichte die institutionelle Ausbildung, die das Framing von Native American Art förderte und etablierte, jungen Native American People das Ausbilden einer eigenen „*Painting Culture*“ und der Entwicklung eigener „new Indian identities“ (NEUMAN 2006: 190). Das an den Ausbildungsstätten erarbeitete Curriculum beinhaltete neben der eigentlichen Malerei auch die Auseinandersetzung mit anthropologischen und ethnologischen Inhalten und Perspektiven Weißer non-native Forschender, um sich eigenen kulturelle Elemente anzueignen, die durch die politische Unterdrückung nicht mehr vorhanden waren. Diese Methodik, die zum Beispiel lange Zeit am *Bacone College* praktiziert wurde, ermöglichte es den Studierenden, sich ihre eigenen kulturellen Elemente wieder anzueignen, zu interpretieren und eine kulturelle Deutungs-
hoheit zu entwickeln (ebd. 2006: 189 f.).

5.4.2 Werte, Normen und Emotionen

„The exhibit of watercolors by the Kiowa and Pueblo Indians sent us by the American Federation of Arts has come and gone. It was indeed a contribution of value as well as enjoyment to the children of the public schools of Sioux Falls, South Dakota, all of whom viewed it“ (TEIGEN 1931: 304).

Auch wenn Native American Art in den 1920er und 1930er Jahren ein starkes Framing durch Weiße Mentor:innen und fördernde Personen erfahren hat, fungierte die Kunst als ein komplexes Medium zur Vermittlung tiefgreifender Werte, zur Etablierung von Normen im Umgang mit Tradition und Moderne sowie zur Entstehung spezifischer Emotionen, sowohl bei den Künstler:innen als auch bei einem breiten, vornehmlich Weißen Publikum, wie das Eingangszitat aufzeigt.

Ein sehr zentraler Wert, der mit Hilfe der Kunstwerke der Kiowa in die amerikanische Gesellschaft transportiert wurde, war eine Wertschätzung kultureller Traditionen der Kiowa und anderer *tribes*, die vorher vehement abgelehnt und politisch versucht wurde zu verhindern, wie die Politik der *Alloment und Assimilation*-Ära (1887-1933) zeigt. Wie die bereits im vorherigen Kapitel erwähnte Textstelle von Betty Kirk in der Zeitung *Oklahoma News* vom Juni 1927 exemplarisch für viele Zeitungsartikel beschrieb, erfahren die Kunstwerke und damit auch die Künstler:innen eine große (emotionale) Wertschätzung: “Their work is not art as it is generally understood. But it is a primitive, genuine art, expressing the Indian as the Indian sees and feels” (Betty Kirk, *Oklahoma News*, Juni 1927: OBJ_4).

Die Darstellungen der Kiowa-Künstler:innen stellen somit ihre kulturellen Traditionen für ein größeres Publikum zur Schau und diente gleichzeitig zur Entwicklung der eigenen kulturellen Identität (siehe hierzu auch Kap. 5.4.1). Der Künstler F. Blackbear Bosin brachte diesen Wert in einem Brief an Dorothy Dunn Kramer als Reaktion auf den im Jahr 1955 in der Zeitschrift *National Geographic* erschienenen Artikel auf den Punkt: „It is true that

there is little glory, but it is not unlike any other field of art. I can realize the glory of portraying the life of the Indian for the eyes of the people who do not know“ (DDK_2_16).

Darüber hinaus waren die Kunstwerke auch in die Wünsche nach Anerkennung und Ruhm ihrer Weißen Patronen eingebunden, wie James Auchiah im Interview mit Arthur Silberman verdeutlichte:

„You see Jacobson is pretty well known all over. Now these boys receive international recognition through Jacobson publishing the book and Jacobson was really the one making these strides for these boys promotion was more enduring than Jacobson had more art connections than Mrs. Peters“ (ASSNAA_137_1).

Personen wie Oscar B. Jacobson sahen ihre Rolle und Verantwortung dabei auch, diese Werte in der amerikanischen Gesellschaft zu vermitteln, wie folgender Textstelle zu entnehmen ist „The exhibition is being shown by the league in an effort to make the Joplin people familiar with the art of the Red man“ (OBJ_4). Einerseits ermöglichten hier die kulturellen Vermittlungen von Jacobson den Kiowa-Künstler:innen Möglichkeiten für ein Einkommen, eine Lebensgrundlage und eine Form von ökonomischer Freiheit. Jacobson sah es andererseits jedoch auch als seinen Verdienst an, die Kiowa-Künstler:innen berühmt gemacht zu haben was ein Spannungsfeld zwischen der Vermittlung traditioneller Werte, kultureller Identitäten und eigener Anerkennung und Ruhm offenbart.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, das durch das Framing von Native American Arts in dieser Periode mitschwingt, waren damit verbundene künstlerische Normen. Weiße Förderer wie beispielsweise John Sloan bestanden darauf, dass Ausstellungen, wie die *Exposition of Indian Tribal Arts* (EITA), primär als "art show[s]" zu betrachten seien, bei denen nur Kunstwerke von " hoher ästhetischer Qualität" ausgestellt werden. Dieser ästhetische Qualitätsanspruch seitens Sloan und anderer Weißer Förderer implizierte auch die „intrinsischen Fähigkeiten“ der Künstler:innen, in diesem Stil malen zu können. Der Erfolg den die Ausstellungen und Veranstaltungen in dieser Zeit mit sich brachten, sowie das bereits angesprochene Framing, führten zu einer einzigartigen, „anderen“ Stellung in den Kunstwis-

senschaften (im Vergleich zu anderen, westlichen Kunststilen und Epochen) und zu einer Etablierung eines stark definierten, "traditionellen" Stils, der sich an Schulen wie der *Santa Fe Indian School* (Studio School) in Santa Fe, NM, als eine Art pädagogischer Imperativ verfestigte.

Gleichzeitig offenbarte der Kunstmarkt eine Ambivalenz in sich. Die Reproduktionen und Ausstellungen der Werke führten weltweit zu größerer Bekanntheit und Renommee, wie Jeanne d'Ucel in ihren Memoiren berichtete: „Dad wrote Lew Wentz, saying he thought he had redeemed his promise to make the Indians famous: to which Mr. Wentz replied „Emphatically AMEN“ (OBJ_1_5: 11). Der Erfolg der Kiowa Six oder auch Acee Blue Eagles führte aber auch zu einer Kommerzialisierung der Kunst für die breite Masse. Jessica L. Horton und Janet Catherine Berlo sprechen hierbei von einem Reputationsverlust durch die große Reproduzierbarkeit dieses Stils, etwa durch die Wiederholung der Motive. Dies stellen sie am Beispiel von Pueblo Art und der Eröffnung der *Studio School* an der *Santa Fe Indian School* heraus, in der Dorothy Dunn Kramer Pueblo Art entscheidend formte. Künstler:innen, die sich jenseits dieser Form von Native American Art bewegten hatten es in der öffentlichen Wahrnehmung schwer. Erst seit den 1960er und den 1970er Jahren konnten sich Native American Künstl:innen auf dem internationalen Kunstmarkt auch jenseits der traditionellen Native American Art behaupten. Dazu beigetragen hat sicherlich auch die Eröffnung des *Institute of Native American Art* 1962 in Santa Fe, welches andere Kunstpolitiken verfolgte und sich viele Künstler:innen von der traditionellen Bewegung abgrenzten (siehe HORTON und BERLO 2015: 274 f.).

Die ästhetischen Bedeutungen von Native American Art, hier im speziellen die Kunstwerke der Pueblo-Künstler und der Kiowa-Künstler in den 1920er und 1930er Jahren ist nicht alleine auf den Stil zu reduzieren. Die Werke sind nicht entweder Kitsch oder homogenisierte Native American Art, die einer „*pure ability*“ zugrunde liegen. Die Kunstwerke erfüllten multiple Rollen, sowohl für die Künstler:innen als auch für die Förderer und Patrone. Sie war Einkommensquelle für die Künstler:innen, verbunden mit einer gewissen ökonomische Freiheit. Sie war kultureller Ausdruck von Native American People in einer

Zeitperiode, in der Native American People im Sinne Weißer amerikanischer Gesellschaft assimiliert bzw. sozialisiert werden sollten. Und sie war ein Instrument in einem institutionellen und politischen Programm der US-Regierung. Diese Komplexität der Rollen von Native American Art bedingt eine Betrachtung, die die verschiedenen Perspektiven - die ökonomischen, politischen und ästhetischen - in Bezug setzt und dabei die Emotionen, die mit der Kunst der Kiowa Six in Verbindung stehen, berücksichtigt (siehe 2015: ebd. 274 f.).

Das beinhaltet zum einen die Emotionen der Künstler:innen selbst, die ihre kulturellen Traditionen in den Werken transportierten. Und zum anderen die Emotionen, die diese Kunst beim Betrachten seitens des (Weißen) Publikums hervorrufen, welche, wie die vielen zitierten Zeitungsausschnitte in der vorangegangenen Kapitel zeigen, hauptsächlich von einem „enchantment“ geprägt sind (mögliche „disenchantments“ sind in den Zeitungsausschnitten nicht ersichtlich, herrschten aber bestimmt auch vor). Die Kunst der Kiowa wurde als „*true american*“ gefeiert und vermarktet, was auch zu einer romantischen Verklärung und Homogenisierung von Native American Art in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beitrug.

An diesen Beispielen lässt sich ablesen, wie Native American Art im 20. Jahrhundert in ein institutionelles und politisches Programm eingebunden und davon auch gekennzeichnet war. Im persönlichen Gespräch mit Bruce Bernstein erläuterte er, dass Native American Art nie nicht politisch ist. Das bezieht zum einen Motive und den persönlichen Hintergrund der Künstler:innen mit ein. Zum anderen das Framing durch Institutionen und die daran gekoppelten Politiken. Jessica L. Horton und Janet Catherine Berlo kommen in diesem Zusammenhang zu dem Schluss, dass „Our role as narrators is to fold time“ (HORTON und BERLO 2015: 274). In Bezug auf Native American Art heißt das, nicht einer heteronormativen Erzählung in ihrem jeweiligen Zeitgeist zu verfallen, sondern die Vielgestaltigkeit der Kunst zu verschiedenen Zeitpunkten, an verschiedenen Ort zu verschiedenen Themen wertzuschätzen und zu bewerten. Die Prozesshaftigkeit ist hierzu der Schlüssel in der Betrachtung, Bewertung amerikanischer Kunst und Native American Art – dabei kommt es darauf an, so Horton und Berlo verschiedene Perspektiven ‚zu falten‘ d.h. in Relation zu

einander zu bringen: das Innere, wie das Äußere; das Vergangene wie das Gegenwärtige (HORTON und BERLO 2015: 275).

5.5 Methoden und Strategien der Vermittlung

Die Stärken und letztendlich das Kapital der Broker besteht in ihren Kommunikationsfähigkeiten, ihrer Anpassungs- und Auffassungsgabe sowie ihren Vernetzungsmöglichkeiten, wie das voran gegangene Kapitel gezeigt hat. Dabei ist zu vermuten, dass Cultural Broker Methoden entwickelt haben, die sie ihren Zielen näher führen und sich dementsprechend über die Zeit Strategien etabliert haben, die im Vermittlungsprozess gewinnbringend sind und als Handwerkszeug bzw. Instrumentarium begriffen und daraus abgeleitet werden können. Die Entwicklung von Strategien liegt unter anderem auch methodischen Vorarbeiten zugrunde und aus methodischen Erkenntnissen werden resultieren wiederum nicht selten strategische Vorgehensweisen. Diese werden folglich analytisch zusammen gedacht und dargestellt. Um verstehen zu können, wie sich das Instrumentarium aus Methoden und Strategien zusammensetzt, wird dies exemplarisch an der Person von Oscar B. Jacobson in Verbindung mit den Kiowa Six herausgearbeitet und soweit möglichst chronologisch aufgeführt.

5.5.1 Etablierung einer größeren Story und Narration: „Their Native Ability“ und „Pure Indian“

„O.U. Indian Students have an art exhibition“ titelte am 19. Februar 1927 die *Sooner State Press*, eine studentische, im wöchentlichen Rhythmus erscheinende Zeitung der *School of Journalism* an der University of Oklahoma (OU) in Norman. Weiter wird geschrieben, dass vier Männer der Kiowa ihre „traditions and symbols in their amateur paintings“ zum Ausdruck brachten. Schon die unabhängige, studentische Zeitung *Oklahoma Daily* (heute *OU Daily*) der OU in Norman, berichtete zwei Tage zuvor am 17. Februar 1927 fast wortgleich:

„Original style and an inspired sincerity characterize the work of the four Kiowa Indians, (...). Miss Mahier, (...) pointed out that any attempt to impress upon them the conventional technique of art might result in the loss of their own peculiar style and vivid portrayal“ (OBJ_4).

Was zunächst wie kleine, gewöhnliche Meldungen erscheint, ist Ende der 1920er Jahre der Beginn der medialen Berichterstattung über die Künstlergruppe Kiowa Six, die mit ihren neuen Stil noch Berühmtheit erlangen sollte und von diesem Zeitpunkt an mit Oscar B. Jacobson in Verbindung gebracht wird. Findet anfänglich hauptsächlich Edith Mahier, eine Kunstdozentin an der OU, in den Artikeln Erwähnung, ist es später hauptsächlich Oscar B. Jacobson, der zu diesem Zeitpunkt den Posten des Direktors der *School of Art* an der OU innehat. Auch Susie Peters⁸¹, die in ihrer Arbeit als Feldmatrone der *Anadarko Agency* an der *St. Patricks' Mission School*⁸² auf die talentierten Künstler:innen aufmerksam wurde und früh förderte, wird anfänglich noch in den Artikel über die Kiowa Six als die „Entdeckerin“ und Unterstützerin bezeichnet, aber schon bald um Jacobson in den Medienberichten als Patron, Entdecker und Mentor der Künstler:innen ergänzt und später gänzlich von Jacobson in diesen Rollen in der medialen Berichterstattung verdrängt, was auch mit unterschiedlichen Ansichten in der Förderung der Künstler:innen zusammenhängt (wie James Auchiah in einem Interview mit Arthur Silberman beschrieb: ASSNAA_131_1). So schreibt das Magazin *My Oklahoma* im Mai 1927:

„Mopope first appeared on the campus at Norman as a special art student under Oscar Brouse Jacobson, director of the school of painting and design at the university. [...] [They] were ‘discovered’ on the reservation near Lawton by Susie Peters, a field worker among the Indians. Impressed with the originality of their work, she took them to Norman where Jacobson was immediately captivated by the boys with the result that they were entered in the art department as special students to work under his personal guidance“ (OBJ_4).

In der Zeitung *Oklahoma News* von Juni 1927 wird ebenfalls über die Gruppe der Kunststudierenden und deren Förderer:innen Susie Peters, Edith Mahier und Oscar B. Jacobson berichtet. Ferner wird auch in diesem Artikel der besondere Stil der Kiowa-Studierenden

⁸¹ Susie Peters ist der Rufname und in fast allen Aufzeichnungen verwendeter Name von Charlotte Susan Peters, geb. Ryan.

⁸² Die *St. Patricks's Mission School* war eine christliche *Boarding School* für Native American People in Anadarko, OK, die durch die Institution *Bureau of Catholic Indian Missions* betrieben wurde.

erklärt und wie dieser gefördert und bewahrt, im Sinne einer Unverfälschtheit durch europäische und nicht-indigene Einflüsse, werden sollte.

Bei der Betrachtung der medialen Darstellung der künstlerischen Arbeit der Kiowa Six sticht immer wieder ins Auge, dass die jungen Kiowa-Studierenden zwar mehr oder weniger Teil der Universität sind, aber offensichtlich nicht die regulären Kunstkurse an der OU besuchen und eine Art Sonderstatus erhielten. Dies wird einerseits von den Weißen Mentoren damit begründet, den unverwechselbaren, eigenen, einmaligen Stil nicht beeinflussen und zerstören zu wollen. Auch in den bereits erwähnten Zeitungsartikeln tauchte diese Argumentation immer wieder auf:

„Their art is characterized by original style and an inspired sincerity, and no attempt will be made to impress upon them the conventional technique of art for fear that their own peculiar style and vivid portrayal might be destroyed, Miss Mahier said“ (Sooner State Press, 19.02.1927).

„Jacobson says that their work has been uninfluenced by modern tendencies and that it is ‘pure Indian.’ And he is attempting to keep them Red. We should civilize the Indian but we should not destroy his culture, he declares in his emphatic manner. And anyone who knows the Indian will recognize the painting of Mopope and his associates as ‘Indian Art’” (My Oklahoma, May 1927: OBJ_4).

Jacobson selbst beschrieb diese Vorgehensweise rückblickend in undatierten Notizen, die aus Manuskripten eines Buchprojekts über *Indian Painters* in Oklahoma stammen, zu den einzelnen Künstler:innen, hier im Beispiel über Spencer Asah, wie folgt:

„At no time did they attend the regular art classes. They received criticism and encouragement individually. The aim was to prevent their being contaminated with the white man’s art” (WHC J-1_16: 25).

Andererseits umfasst dies auch eine politische Dimension, denn das Wirken von Jacobson und der Kiowa Six fällt noch in die politische Ära des *Allotment and Assimilation* (1887-1934), die eine US-Amerikanisierung von Native American Peoples, im Sinne Euro-Amerikanischer soziokultureller Wert- und Lebensvorstellungen, zum Ziel hatte. Damit einher ging unter anderem das System der *American Indian Boarding Schools* (auch *American Indian Residential Schools*), in denen Kinder der verschiedenen indigenen *tribes* durch dra-

konische und drastische Maßnahmen zu US-Amerikanischen Personen umerzogen werden sollten. In dieser Ära war es den Kindern und Jugendlichen in den *Boarding Schools* nicht erlaubt, ihre traditionellen kulturellen Praktiken in der Öffentlichkeit auszuleben; dazu zählten auch das Tragen traditioneller Kleidung und Kostüme, das Sprechen der eigenen Sprache, religiöser und kultureller Rituale sowie das Ausüben traditioneller Zeremonien.⁸³ So zitierte Bill Burchardt Oscar B. Jacobson, anlässlich der Pensionierung als Direktor der *School of Art* an der OU, in einem Beitrag im *The Daily Oklahoman* vom 08. September 1957 wie folgt:

„In the reservations schools, they had been forbidden the old Kiowa songs and dances. Most of their experiences as youths in the white man’s system of education had tended to make them feel that there was something shameful about being Indian, and certain evidence of ignorance to hold to any of the old tribal ways. Dr. Jacobson’s first task was to build their pride in themselves, and in being Indian“ (ABE_21).

Wie der Ausschnitt verdeutlicht, kamen auch von Seiten des euro-amerikanischen Umfelds im Laufe der 1920er Jahre vermehrt Zweifel an den politischen und rechtlichen Entscheidungen und Rahmenbedingungen dieser Ära auf und es formierte sich, auch unter Kunstschaaffenden, ein Widerstand, oppositiv zu den herrschenden politischen Bedingungen. Sowohl die erfolgreiche Bekämpfung der 19 Pueblos gegen die Bursum Bill 1923, unterstützt unter anderem von Akteuren aus der Kunstszene (siehe Kap. 5.5.3 Networking)

⁸³ Zur Thematik der *Boarding Schools*, die wissenschaftlich vor allem in den USA bearbeitet wird, sind zahlreiche Publikationen erschienen. Ein Überblick bieten bspw. Child (1998), Ellinghaus (2017), Giago (2006), Lajimodere (2019), Trafzer et al. (2006), Woolford (2015) und Archuleta et al. (2004). Sehr eindrücklich sind die Veröffentlichungen, in denen Native American People ihre Erfahrungen teilen und einen Einblick in das Erlebte geben; unter anderem Fortunate Eagle (2010), Littlemoon und Ridgway (2009), Stewart und Dawdy (1980).

Einige Ausstellungen innerhalb USA haben sich dieser Thematik gewidmet. Beispielhaft angeführt sei die Ausstellung *Remembering Our Indian School Days: The Boarding School Experience* im Heard Museum, Phoenix, AZ (18. August 2000-29. Oktober 2018) (HEARD MUSEUM 2021). In der Dauerausstellung *Nation to Nation: Treaties between the United States & American Indian Nations* im National Museum of the American Indian, Washington D.C. wird dieser Zeitabschnitt thematisiert und das Ausmaß der politischen, rechtlichen und gesellschaftlichen Versuche einer „Detribalization“ aufgezeigt: „the whole effort was to detribalize the Native person“ (Suzan Shown Harjo, Video, Youtube 01.17 min. <https://www.youtube.com/watch?v=xivHS8RI-ol>).

als auch letztlich der Meriam-Report 1928 führten zu einem politischen und in teilen gesellschaftlichen Umdenken der Euro-Amerikaner in der Beziehung mit und zu Native American People. Nichtsdestotrotz war Jacobson bewusst, dass er nicht immer entsprechend der Gesetzeslage handelte, was er aber in Kauf nahm, wie aus seinen persönlichen Notizen hervorging: „Since none of the original Kiowa boys had the necessary entrance requirements for University study they were given instruction rather informally or shall we say „illegally““ (WHC J-1_16: 25). Auch die inhaltliche Dimension der staatlichen und kirchlichen Politik in Oklahoma und den USA im Umgang mit Native American People, konnte Jacobson sehr gut einschätzen, wie er rückblickend in einem Beitrag im *Oklahoma Almanac* (1957-58, the Golden Edition, p. 126-128) beschrieb:

„When I first come to Oklahoma in 1915, it was the policy of the Government and the churches to change Indians into Whites as quickly and completely as possible. I was a voice crying in the wilderness; sometimes people looked on me as a queer person, because I insisted that „heathen“ Indian pottery, beadwork, paintings, etc. also music, myths and ritual dances, were as beautiful and precious as their primitive Greek counterparts lovingly preserved in museums“ (ASSNAA_7_07_002; Hervorhebungen im Original).

Dieser Beitrag von Oscar Jacobson verdeutlicht sehr anschaulich, dass er mit der gegenwärtigen Politik in Oklahoma haderte und das durch die Gesellschaft auch zu spüren bekam, indem er als seltsame Person betrachtet wurde. Bemerkenswert an diesem Beitrag ist die Wertschätzung, die Begegnung und die Anerkennung von Native American Art in all ihren Facetten auf Augenhöhe mit den Museumssammlungen antiker griechischer Kunst.

Daraus lassen sich zwei frühe Motive von Jacobsons Wirken und auch eine damit verbundene Methode und letztlich eine mediale Strategie ableiten.

Das Interesse Jacobsons und auch seiner Frau an kulturellen Aspekten verschiedener Native American Peoples rührte unter anderem von zahlreichen Reisen in den Südwesten der USA her, die Jacobson auch zu den verschiedenen Pueblos in New Mexiko führte. In ihren Memoiren beschrieb Jeanne d'Ucel auf mehreren Seiten ihre vielen Begegnungen in dieser Region und dass insbesondere die ursprüngliche Lebensweise und die „artistic side of the Indian character“ (OBJ_1_5_About Indians: 1) beide faszinierte und berührte.

Gleichzeitig waren sie besorgt, um die in ihren Augen sehr wertvollen kulturellen Lebensweisen und -gestaltungen der verschiedenen *tribes*, die sie in den Reservaten, unter anderem durch rigide nationale in regionale Politiken, bedroht sahen. So entgegnete Jacobson einem Vertreter des BIA (*Bureau of Indian Affairs*) während einer Ausstellung in Santa Fe 1915, der die künstlerische Anpassung der in New Mexiko ansässigen Indigenous Peoples an ein Weißes Kunst-Curriculum pries: „It is a crime [...] to destroy the sure and inborn sense of beauty of Indians and to debauch them to the worst and poorest in white art“ (OBJ_1_5_About Indians: 5). Die Argumentation findet sich auch in den Berichten und Zeitungsartikeln zur Kiowa Künstlergruppe wieder, der Jacobson ermöglichte, die University of Oklahoma zu besuchen. So beschrieb die Zeitung *The Daily Oklahoma* am 11. März 1928 zur Intention seines Handelns: „Jacobson’s object in training the students has been to develop their talent in conformity with the standards of the art of their own race“ (OBJ_4). Hier und in den zitierten Artikeln und Berichten wird eine romantisierende und exotisierende Perspektive und Motivation auf Native American Peoples deutlich - die Bewahrung und der Schutz der kulturellen Einzigartigkeit der Native American Peoples, die der Weißen Bevölkerung als das „Andere“ gegenübergestellt wird. In den zahlreichen Zeitungsartikeln tauchte dieses Motiv auch sehr explizit auf, hier beispielhaft in einem Artikel der *Oklahoma Daily* (17.02.1927): „They plan to preserve on canvas the traditions and symbols of their tribe and to make an intensive study of its history. Indian dances and costumes are depicted in the works that they have on exhibit.“ (OBJ_4) und in einem Bericht über die Kiowa-Künstler an der Universität aus den *Oklahoma News* (April 1927) der titelte „Kiowa Indian Boy Study Art to Preserve Tribale Lore“ (OBJ_4).

Ein zweites Motiv lag in der Wertschätzung der einzigartigen Ästhetik, die Oscar B. Jacobson als ‚*Indian art*‘ bezeichnete, begründet. Dies bezieht nicht, wie bei vielen Wissenschaftler und Intellektuellen seinerzeit, vornehmlich anthropologische und archäologische Aspekte mit ein, sondern eine ästhetische Sichtweise, wie seine Frau erläuterte:

„Dad had organised a course in the history of American Indian art, that attracted white and red students alike. It was the first such course offered in the country that considered Indian art as a living force and from the aesthetic

point of view, not merely as an anthropological and archaeological study“ (OBJ_1_5_About Indians: 28).

Die Aussage von d’Ucel vermittelte einen weiteren wichtigen Aspekt. Die Kurse von Oscar B. Jacobson in *American Indian Art* wurden sowohl von Native American-Studierenden als auch von Nicht-Native American-Studierenden besucht, so dass die ästhetische Bildung über Native American Art alle Studierenden der OU erreichen konnte. Darüber hinaus impliziert diese Aussage, dass die Native American Studierenden im Gegensatz zu den Kiowa Künstler:innen, denen ab 1928 eine Pionierrolle an der OU zukam, an den regulären Kursen der Universität teilnahmen und offiziell an der Universität eingeschrieben waren, was d’Ucel im weiteren Verlauf ihrer Memoiren thematisiert: „The newer students were accredited for university study and took the regular courses“ (OBJ_1_5: 28).

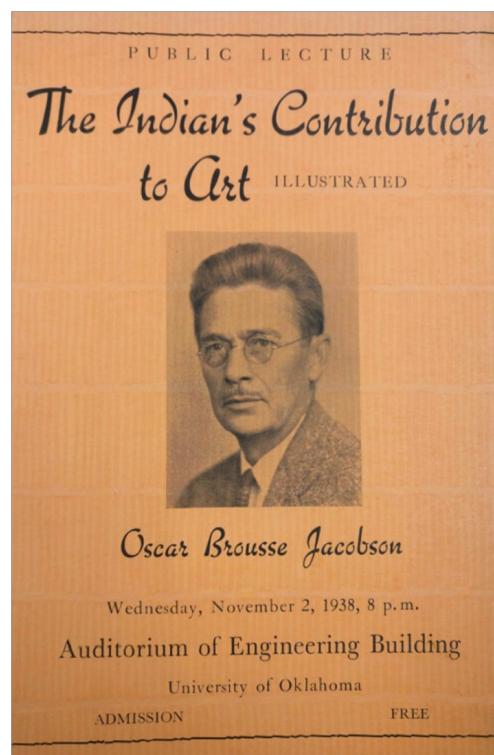


Abb. 25: Flyer für einen öffentlichen Vortrag von Jacobson zum Thema ‚The Indians Contribution to Art‘

(Quelle: OBJ_5)

Neben kunsthistorischen Vorlesungen zu *Indian Art* an der OU, die in ein breiteres Curriculum zu weltweiten Kunststilen eingebettet sind (Berber Art, Asian Art), hielt Jacobson auch öffentliche Vorträge dazu (siehe Abb. 25) (siehe dazu auch Kap. 5.1.2.1 Interkulturelles Mindset und Kap. 5.1.2.4.3 Experte/Kunstprofessor). Die *Oklahoma Daily* schrieb im Herbst 1927 im Zuge von nationalen und international kommenden Ausstellungen dazu:

„Directors of famous art museums gave the opinion that the pictures of these boys were the most startling and significant thing that had happened in art on this continent“ (OBJ_4).

Diese Wertschätzung auf ästhetischer Ebene durch Fachexpert:innen wurde auch medial aufgegriffen. In den vielzähligen Zeitungsartikeln über die Kiowa-Künstler:innen, wurden, neben der Entdeckungsgeschichte durch Jacobson und dem Mythos der unverfälschten, autodidaktischen (*untaught*) *native ability*, die ästhetischen Merkmale der Kunstwerke aufgegriffen und Perspektiven, Farbwahl und künstlerische Muster diskutiert; exemplarisch hierfür steht ein Artikel im *Kansas City Star* aus dem Jahr 1929:

„Their art is traditional, perhaps institutional. They are the picture writers of their tribe. And how they picture write! Wait until the modern Italians, the Russians, see their flat greens, their blues, reds, yellows, their use of the dancing, leaping figure in design. Why study, when an untaught American Indian can excel in the decorative field now most sedulously cultivated by modern artists?“ (OBJ_4).

Jeanne d’Ucel beschrieb diese einzigartige Ästhetik der Kiowa-Kunstwerke im *Sooner Magazine* in der Januarausgabe 1930:

„Painting, as Indians always did, without models, and, true to their Asiatic origins, with only two dimensions, they produce figures full of movement and perfectly synchronized in rhythms and balance. [...] Their sense of color is equally innate and pleasing, However complex it may be, the colors are always harmoniously combined and the manner in which they are applied gives their paintings a jewel like quality that is unique“ (OBJ_4; D’UCCEL 1930: 127).

Die Wortwahl und der Inhalt, mit denen die Kunst der Kiowa durch d’Ucel und Jacobson beschrieben wird, tauchten in den folgenden Artikeln aus dem Jahr 1930 noch häufiger auf, wie aus dem Scrapbook 4 hervorgeht. Daraus lässt sich ein methodisches Vorgehen

von Oscar B. Jacobson und seiner Frau Jeanne d'Ucel ableiten – die Proklamation eines neuen Kunststils, der ‚Kiowa Art‘ bzw. im weiteren Sinne ‚Indian Art‘ als moderne Kunst. Wo bei ‚modern art‘ im Sinne eines neuen Kunststils, neuer Bildthemen oder in Form eines neuen Mediums verstanden wird.⁸⁴

5.5.1.1 Kiowa Indian Art als American Art - Proklamation und Kommodifizierung

Das *Minneapolis Journal* titelt am 31. März 1929 anlässlich einer durch Oscar B. Jacobson mitinitiierten Ausstellung am *Minneapolis Institute of Arts* „Paintings by Kiowas. A unique Art Form“ (OBJ_4). Im Artikel werden die Werke mit denen von Awa Tsireh und weiteren Kunstgegenständen wie geflochtenen Körben, Töpferwaren und Teppichen aufgrund der besonderen Formen und Farben ‚American Indian Art‘ zugeordnet, die „zweifelloso einzigartig und wie kein anderes Designsystem seien“ (Ebd., Übers. d. Verf.). Die weiteren bereits erwähnten Artikel sind sich im Aufbau sehr ähnlich. Zum einen wird die flächige und dekorative Maltechnik beschrieben, die sich von anderen, hauptsächlich in der westlichen Moderne verwendeten Techniken unterscheidet. Zudem wurde die Farb- und Formwahl genannt, sowie die für Nicht-Native American People ungewöhnliche, exotisch anmutende Motivwahl. Diese Elemente und das betont Jacobson mehrfach selbst, macht die Kunst der Kiowa, wie auch die Werke anderer Native American Künstler:innen, die diese Elemente aufweisen, zu einer eigenen Kunstgattung: *American Indian Art*. Unter diesem Label präsentierten Jacobson und ein weiterer unterstützender Personenkreis dieser Ästhetik die neue amerikanische Kunstform, die meist regional differenziert wurde (z.B. Kiowa Art in

⁸⁴ In Anlehnung an Elizabeth Murphy (2017) wird in der vorliegenden Arbeit das Adjektiv ‚modern‘ auf verschiedene Perspektiven in Native American Arts angewandt. Das umfasst zum einen eine zeitgenössische Perspektive, in der ‚modern‘ etwas Neues bedeutet (ein neuer Stil, ein neues Medium, ein neues Motiv). Zum anderen eine retrospektive Perspektive, die eine zeitliche und ästhetische eingrenzte Kunstepoche beschreibt, aus deren Perspektive beispielsweise die Kunst der Kiowa Six als ‚traditional Indian art‘ gesehen wird. Im Rahmen von Native American Art des 20. Jahrhunderts werden in dieser Arbeit die Zuschreibungen ‚modern‘, ‚traditionell‘ und ‚authentisch‘ dynamisch aufgefasst, entsprechend der inspirierenden Ausführung von Murphy in der Einleitungspassage ihrer Arbeit (MURPHY 2017: 1–22). Im Kapitel 5.4.1 ‚Ästhetik - Framing Indian Art‘ wird die Thematik ausführlicher beschrieben und diskutiert.

Oklahoma, *American Indian art of the West and Southwest*). Die regionale Differenzierung als Distinktionsmerkmal innerhalb der Stilrichtung hat sich noch bis in die 1960er Jahre gehalten, wie beispielsweise der Wettbewerbskategorien des *Philbrook Indian Annual* zu entnehmen ist (siehe Kap. 5.5.2.1 Repräsentation durch Ausstellungen und Management). Mithilfe der medialen Repräsentation, durch Vorlesungen und Vorträge sowie durch entsprechende Ausstellungen trug Jacobson zur Verbreitung des neuen Kunststils, sowohl national als international dazu bei. Diese Vorgehensweise ist nicht eine alleinige methodische Entwicklung, die Jacobson zuzuschreiben ist. Sie findet sich in den Weißen amerikanischen Förderkreisen von Native American Art ab den 1920er Jahren wieder. Jacobson hat allerdings durch die Veröffentlichung von *Kiowa Indian Art* und den extensiven Ausstellungen maßgeblich zur Verbreitung und Bekanntmachung beigetragen.

Gleichzeitig setzte sich in amerikanischen Kunstkreisen und auch in der Weißen amerikanischen Gesellschaft, befördert durch Jacobson und den Kunstkreisen im Südwesten der USA, eine ästhetische Vorstellung und ein ästhetisches Konzept durch, was authentische *American Indian Art* und *Kiowa Art* ist. Dieses Motiv findet sich bei vielen Weißen Kunstförderern seiner Zeit und Bewegungen, die daraus resultierten. In Santa Fe und Taos das *Pueblo Watercolour Movement* und später der *Studio Style*, gefördert, geschätzt und gerahmt durch Weiße Amerikaner wie John Sloan, den White-Geschwistern und institutionalisiert durch Dorothy Dunn ab den 1930er Jahren. Zum einen ermöglichte es den Künstlern, Fuß auf dem amerikanischen und internationalen Kunstmarkt zu fassen und mit einer einzigartigen Ästhetik zu begeistern. Zum anderen wurden Künstler:innen, die Native American waren, einer Kunstrichtung, die in den Augen Weißer westlicher Betrachtenden exotisch erscheint, zugeordnet. Folglich werden Künstler:innen, die Native American waren, mit einem speziellen Kunststil in Verbindung gebracht, der als authentische Native American Art gelabelt ist. Wie schwierig es für Künstler:innen war, sich von diesem Framing zu befreien und in der modernen Kunst als Künstler:in, jenseits des Labels Native Art anerkannt zu werden, beschrieb Alan Houser mit den Worten „they used to call me one of the top Indian artist. I try to discourage that [...] It's the work that is important, not the

fact that I am an Indian“ (NAAR_Houser) (zum Framing von Native American Art und der komplexen Zusammenhänge siehe Kapitel 5.4.1 Ästhetik – Framing Native American Art und Kiowa Art).

Jacobson trug dazu bei, ‚*American Indian art*‘ als amerikanischen Kunststil zu etablieren, die Kunst in Europa und den USA bekannt zu machen und dadurch eine Kommodifizierung vorantrieb, was als methodisches Vorgehen angesehen werden kann. Auch das Framing von Native American Art und die Konstruktion einer ursprünglichen amerikanischen authentischen Kunst, deren Motive im Kontrast zur Modernen amerikanischen und europäischen Kunst stehen, war Bestandteil dieser Methode und referenzierte auf kulturelle Praktiken der Kiowa, die für das Weiße Publikum einen exotischen, authentischen, puren Eindruck machten.

Der Daily Oklahoman titelte dazu am 25. Februar 1940: „Oklahoma Indians are creating a new world of art out of native legends“ (ABE_21). Diese Schlagzeile repräsentiert eindrücklich, dass so die Kunstförderer und -kritiker, die Ästhetik und Besonderheit von Native American Art in den kulturellen Wurzeln der Künstler:innen steckte – es wurde seitens der Weißen amerikanischen Förderzirkel, wie Jacobson, den Künstler:innen eine natürliche Begabung, eine *native ability* zugeschrieben. Diese Eigenschaften wurden von Jacobson und weiteren Akteuren für die Bekanntheit und Verbreitung von Native American Art strategisch genutzt und förderte die Kommodifizierung der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

5.5.1.2 Intrinsische Begabung und reine Kunst – Strategische Narration

Anlässlich der Ausstellung Indian Tribal Arts in New York berichtete die Zeitung *The Daily Times-Democrat* über die Partizipation von Werken Acee Blue Eagles (Muscogee (Creek) Nation) im Rahmen der Ausstellung. Blue Eagle, der kurz nach den Kiowa Six an der Kunstfakultät der OU im Programm von Oscar B. Jacobson studierte, wurde in dem Artikel ausführlich porträtiert, ebenso wie seine Zeit an der OU. Hier hieß es:

„Blue Eagle prefers to be instructed by Professor Jacobson, the man who discovered the five Kiowa boys and encouraged them to paint. Although Jacobson encourages them and lends what aid he can, he does not instruct them in modern art, but rather urges them to adhere to their naive ability. Blue Eagle is gifted with the power to record in his paintings, trueness to the very detail. Exactness is his by word, in color and in form” (Daily Times-Democrat 1931: 5).

Die Erzählung des Artikels über die Ausbildung der Kiowa Six an der OU und auch von Acee Blue Eagle ähnelte den bisher gezeigten Ausschnitten. Die Künstler:innen wurden nicht in moderner Kunst ausgebildet und sind einzig ihrer intrinsischen Begabung gefolgt und verkörperten das Sinnbild wahrer, echter – im Sinne authentischer – amerikanischer Kunst. Dieses wiederholte Storytelling kann als strategische Organisationsweise von Jacobson betrachtet werden, um Künstler:innen öffentlich zu fördern, Kunst auf eine publikumswirksame Art und Weise zu vermarkten und Möglichkeiten für Künstler:innen in der Weißen amerikanischen Gesellschaft zu schaffen. Möglichkeiten können ökonomische Souveränität, kulturelle Unabhängigkeit und Akzeptanz sowie soziale Akzeptanz umfassen, wenn man Jacobsons Motive betrachtet. Dieses Vorgehen erwähnte Jeanne d’Ucel auch in ihren Memoiren:

„Dad saw real promise in the young men’s paintings samples; he became interested and offered his help. But, first of all, he told them something like this: ‘If you are looking for a career in art, don’t attempt to work in the white manner where the white artists, 50000 of them, will always have some advantage over you. Instead, do what white artists can’t do; paint the Indian way; follow the traditions of your ancestors; draw inspiration from the culture and legends of your people. In doing that you will succeed and you will also make a real contribution to American culture’. They were so astonished their mouths fell open, but a light came into their eyes. For here was a man who saw value in Indian things. Always before, it had been “ All Indian things are bad; learn the white way; become as whites” (OBJ_1_5: 6).

Dieser Auszug zeigt, dass die Ausbildung der Kiowa Six an der Universität in Norman von Anfang an mit Jacobsons Vorstellungen von *American Indian Art* verbunden war. Was an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die künstlerische Kreativität, Entwicklung und Eigenständigkeit der Kiowa Six. Auch wenn die unzähligen Artikel immer

wieder Oscar B. Jacobson als einen Initiator in den Vordergrund rückten, sind es die Künstler:innen gewesen, die mit ihren Werken begeisterten und die hauptsächlich Weißen Betrachter:innen berührten. Genauso wie Jacobson durch eine mediale Inszenierung und strategische Narration die Vorstellung von Native American Art geprägt hat, haben die Kiowa-Künstler:innen gleichermaßen durch ihre Kunstwerke und Kreativität Native American Art gestaltet (im Sinne des Doings) und geprägt – Native American Art ist mit Beginn des 20. Jahrhunderts ein zirkulärer Prozess. Eine kulturelle Differenz zwischen der Weißen amerikanischen Gesellschaft und der Native American Peoples wurde in dieser Vorgehensweise entlang der Kunstrichtungen von Jacobson forciert und ausgehandelt: es steht Moderne Kunst Weißer Amerikaner:innen und Europäer:innen der traditionellen authentischen Kunst der Native American People gegenüber. Dieses Paradigma der kulturellen Differenz begleitete Native American Art bis in die 1960er Jahre, ehe viele Künstler:innen dieses durchbrechen konnten. Denn dieser zirkuläre Prozess und die Aushandlung kultureller Differenz über die Kunstwerke unterlagen ungleichen Machtverhältnissen. In der strategischen Erzählung ist es die Macht über den Diskurs und diese lag, auch aufgrund der gesellschaftlichen Umstände, bei Oscar B. Jacobson. In der Presse tauchten die Stimmen und Positionen der Kiowa Six nur selten auf und die Deutungs- und Erzählhoheit lag bei Jacobson, wie der Abschnitt aus einem Artikel über Jacobson und die Kiowa-Kunst im *Daily Oklahoman* von 1932 zeigt:

„Professor B. Jacobson, director of the school of painting and design at the university, tells the story of the spectacular rise to prominence of the young Indian artists, who emerging from the obscurity of a lonely Indian reservation and exchanging tomahawks for paint brushes, have won for themselves a recognition as outstanding contributors to the art of America“ (OBJ_4).

Oscar B. Jacobson ist im Beispiel der Kiowa-Kunst und Kiowa-Künstler:innen die Person, die das Storytelling übernommen hatte und bestimmte. Diese strategische Organisationsweise steht auch in Zusammenhang mit dem Kompetenzset des Cultural Brokers Oscar B. Jacobson, welches bei der Durchsetzung der strategischen Narration Anwendung fand.

Dieser Aspekt wurde insbesondere im Konflikt mit Susie Peters deutlich, die zwar zu Beginn der Berichterstattung über die Kiowa Six noch als „Entdeckerin“ der Künstler Erwähnung fand, später im medialen und Fachdiskurs nicht mehr vorkommt. Die Hintergründe dazu sind aus heutiger Perspektive nicht eindeutig zu klären, jedoch passte die Initiative von Susie Peters und auch Willie Baze Lane nicht in die Erzählung von Jacobson, dass die Kiowa Six nicht mit moderner Kunst und entsprechenden Techniken in Verbindung gekommen seien und die Kunst und Kreativität einer intrinsischen, von der Moderne unberührten, natürlichen Begabung zu Grunde lag. Jacobson schrieb beispielsweise in persönlichen, unveröffentlichten Notizen eines Manuskripts über Spencer Asah:

„At no time did they attend the regular art classes. They received criticism and encouragement individually. The aim was to prevent their being contaminated with the white man's art” (WHC J-1_16: 25).

Dem entgegen steht die bekannte Förderung der Kiowa Six durch Susie Peters und Willi Baze Lane, die sie in verschiedene Maltechniken wie Öl und Wasserfarbe, sowie in Landschaftsmalerei einführten.⁸⁵ Zu dieser Thematik schrieb Susie Peter in einem Brief an John Collier, datiert auf den 05. Juli 1934:

„I started these boys with about twelve others in a little studio at my field matron quarters. At my own expenses they were furnished meals, canvas, water colors and oil paints“ (ASSNAA_8_11_015).

James Auchiah verdeutlichte im Interview mit Arthur Silberman, dass sowohl Susie Peters als auch Willie Baze Lane die Kiowa Six vor Jacobson ihr künstlerischen Talent aktiv gefördert hatten. Vor allem Willie Baze Lane hatte die jungen Künstler:innen in die Technik der Ölmalerei eingeführt und diese gelehrt. Laut Auchiah war das für Oscar B. Jacobson ein zu großer europäischer Einfluss und er beschloss die Kiowa deshalb unter seiner Leitung (und seinen Vorstellungen) weiter auszubilden (ASSNAA_137_1).

⁸⁵ Vergleiche hierzu die Erkenntnisse und Ausführungen von Gunlög Fur, die über Susie Peters und Willi Baze Lane schreibt: „*Later through the initiative of Susie Peters and Willie Baze Lane, they participated in art classes held in various locations and studios in Anadarko [...] Under Willie Baze Lane's tutelage they learned to paint with oils and practiced making landscapes and camp scenes*“ (FUR 2019: 139).

Im persönlichen Gespräch mit Vanessa Jennings der Enkelin von Stephen Mopope, im November 2017, erläuterte sie die frühe Förderung im künstlerischen Bereich durch Susie Peters. Zudem hängen im Haus von Vanessa Jennings Kunstwerke ihres Großvaters, die in Öl und in Anlehnung der Stilrichtung des Impressionismus (Pastos-Technik) angefertigt wurden.

Auch aus dem Interview mit James Auchiah geht hervor, dass Jacobson beispielsweise nicht davon begeistert war, dass unter anderen einige Kiowa-Künstler:innen bei Olle Nordmark in Fort Sill Unterricht in Fresco und Skulptur nahmen (ASSNAA_137_1).

Ein anderer Aspekt, der wohl zum Bruch in der Verbindung zwischen Susie Peters und Oscar B. Jacobson führte, erläuterte James Auchiah im Interview mit Arthur Silberman am 29. August 1972:

„Jacobson worked with Mrs. Peters and Lewis Ware. But he finally get to the point to that Mrs. Petersen Jacobson broke off because Jacobson wanted to publish a book in France. Mrs. Peters had some manuscript start. [...] Dr. Jacobson and Mrs. Peters had a wide difference of understanding. Somehow or other Mrs. Peters wanted to keep the control over the boys“
(ASSNAA_137_1).

Auchiah machte im weiteren Verlauf des Interviews deutlich, dass es Susie Peters auch um eigene ökonomische Interessen in der Vermarktung der Kiowa-Künstler:innen ging, weshalb sie anfänglich versuchte die Künstler:innen zu managen, und entsprechende Vermittlungsprovision auf verkaufte Kunstwerke und Gagen von 20 Prozent verlangte und einbehielt. Die Künstler selbst wandten sich von ihr ab, auch weil Jacobson das bessere Netzwerk, die besseren Ausbildungsmöglichkeiten bot, keine Provision erhob und seine künstlerischen Fähigkeiten weitergeben konnte, die Susie Peters nicht hatte (ASSNAA_137_1).

Der Bruch mit Peters und die Entscheidung der Kiowa-Künstler:innen mit Oscar B. Jacobson zu arbeiten, erlaubten Jacobson das Narrativ der unverfälschten Kunst und natürlichen Begabung der Kiowa so malen zu können, zu entwickeln und gleichermaßen zu kommodifizieren. Zur Etablierung der Narration einer *native ability* und *pure Indian Art*

nutzte Jacobson die Strategie der medialen Inszenierung, die hier mit der Strategie der Erzählung Hand in Hand gingen.

Oscar Jacobson hatte demnach sehr früh die Wichtigkeit einer Narration der Kiowa Art und der Künstler:innen erkannt. Die Narration des „pure Indian“ und einer damit verbundenen Ästhetik, die kaum beeinflusst von modernen Maltechniken ist, wurde mit Hilfe von vielzähligen Presseartikel durch andauernde Wiederholung der Narration, etabliert und hat sich bis heute in die Geschichte eingeschrieben. Besonders eindrücklich ist in diesem Zusammenhang ein Beitrag des *Indian Commissioner* des *Bureau of Indian Affairs*, John Collier, in Bezug auf die Perspektive der US-Regierung auf Native American Art, anlässlich der jährlich stattfindenden Konferenz der American Federation of Arts im Mai 1934, in dem Narration der „unverfälschten Kunst“ auf höchster politischer Ebene antizipiert wurde: „To illustrate: the paintings of the Kiowa and Pueblo artists, known probably to all of you, are high achievements in pure design, achieved by untutored artists“ (COLLIER 1934: 10).

Dies ist als Strategie von Oscar B. Jacobson zu verbuchen, die Kunst der Kiowa in der Öffentlichkeit bekannt zu machen und gleichzeitig zu labeln. Aus heutiger Perspektive eine gelungene Medien- und Imagekampagne.

Die zusammen getragenen Archivdaten zeigen aber ein anderes Bild. Sowohl in Zeitungsartikeln als auch in persönlichen Korrespondenzen mit anderen Akteuren (Acee Blue Eagle, Dorothy Dunn Kramer, John Collier, Thomas Gilcrease) machten Susie Peters und Willi Baze Lane (sowie Nachkommen) mehrfach deutlich, dass ohne ihr Zutun und die frühe Förderung und Ausbildung, Oscar B. Jacobson die Kiowa Six nicht getroffen und nicht weiter gefördert hätte. Dafür haben beide vor allem nach dem großen internationalen Erfolg keine mediale Reputation bekommen. Jacobson wird als der alleinige Entdecker, Lehrer (zusammen mit Edith Mahier), Patron, Vermittler, Manager der Künstler:innen angeführt.

5.5.2 Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit

In der Vorstellung der Kiowa Six und ihrer Kunst war Oscar Jacobson von Beginn an darum bemüht, öffentliches Interesse zu wecken und dieses öffentliche Interesse für seine Zwecke und der Vermarktung gezielt zu nutzen. Das gelang ihm, zum einem, verdeutlicht in den Ausführungen des vorherigen Kapitels, an der massiven, zunächst regionalen, medialen Kampagne und der damit verbunden Etablierung einer hervorstechenden und immer wiederkehrenden Narration. Auf der anderen Seite wurde eine weitere Strategie in der medialen Darstellung deutlich – das Schaffen von Sichtbarkeit, einhergehend mit einer Repräsentation in der Öffentlichkeit. Dabei lassen sich mehrere Methoden analytisch aufzeigen, die miteinander verwoben sind, zusammen wirken und sich gegenseitig in ihrer Wirkung verstärken. Dennoch ist für die Strategie der Sichtbarkeit relevant, die einzelnen methodischen Elemente aufzuzeigen, um die Wirksamkeit der Gesamtstrategie zu verdeutlichen.

Anzunehmende Motive von Oscar B. Jacobson und seiner Frau Jeanne d’Ucel sind nicht so offensichtlich aus der Quellenlage abzuleiten, wie im vorangegangenen Kapitel. Zwischen den Zeilen gelesen, lässt sich festhalten, dass Jacobson durch das Schaffen von Sichtbarkeit und Repräsentation von Native American Art und Kiowa Art in der Öffentlichkeit seine eigene Expertenrolle und Reputation gestärkt hat. Als (vermeintlich) einziger „Entdecker, Förderer, Experte, Lehrer“ von Kiowa Art und Wissensvermittler, der in den Medien dargestellt wurde, kam ihm auch ein gewisser Bekanntheitsgrad zu. Selbst gesteckte Ziele, wie die Errichtung eines Museums in Norman, Oklahoma, wurden durch diesen Status begünstigt. Im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst, galt Jacobsons, zumindest auf der lokalen Ebene in Oklahoma, als führender kunsthistorischer Experte. Dies ermöglichte ihm, ökonomisch unabhängiger zu sein und durch Gastvorlesungen und Vorträge ein zusätzliches Einkommen zu generieren. Gerade Anfang der 1930er Jahre im Zuge der Großen Depression und einer zunehmenden Inflation, war dieses zusätzliche Einkommen willkommen, wie Jeanne d’Ucel schrieb:

„There were the days of inflation when everything went sky high except teachers salaries. [...] Dad was in great demand for lectures that helped eke out his university salary and took him afield to museums and schools over the country“ (OBJ_1_2: 174).

Zum anderen konnte er seine Bekanntheit für weitere Projekte an der Universität und im künstlerischen Umfeld nutzen und durch seine Bekanntheit entsprechende Mittel einwerben. Dies erlaubte ihm das Anlegen einer universitären Sammlung und den Grundstein für eine spätere Museumsentstehung.

Ein weiteres Motiv lag in der Wertschätzung der künstlerischen Produkte und den Freiheiten künstlerischen Arbeitens als kulturelle Identität im Allgemeinen und der Kunst der Kiowa und Native American Peoples im Speziellen, wie d’Ucel im Zuge der Inflation in den USA an verschiedenen Stellen in ihren Memoiren bemerkte:

„Sometimes he toyed with the idea of other work that would pay better than teaching; however, nothing else could give him the margin of vacation time that he devoted to painting“ (OBJ_1_2: 174).

„Feeling that Indian artists were in as a great need as the white ones, he wrote Washington to that effect“ (OBJ_1_5: 23).

In den Zitaten wird deutlich, dass die ökonomische Situation in Folge der Großen Depression in den USA sowohl für Jacobson und seine Familie als auch für die Kiowa-Künstler:innen spürbar war. Die persönlichen Folgen konnte Jacobson durch Vortragstätigkeiten abmildern und dadurch auch sein Netzwerk erweitern. Im Zuge des WAP-Programms und des PWAP-Programms konnte er auch einzelnen Künstler:innen über öffentlich geförderte Projekte, Aufträge und Jobs vermitteln (siehe hierzu Kap. 5.1.2.4.4 Kunstagent).

Indem Jacobson Native American Art als bildende Kunst und nicht länger als Objekte im Sinne primitiver Kulturen, im Curriculum der University of Oklahoma verankerte und dies auch nach außen kommunizierte und repräsentierte, ermöglichte er den Künstler:innen selbst ein ökonomisches Einkommen und die Chance, mit ihrer Kunst und entsprechenden Performances eine Lebensgrundlage zu schaffen.

Das Schaffen von Sichtbarkeit in der öffentlichen Wahrnehmung, sowohl in der Kunstwelt als auch in der breiten Gesellschaft gelang Jacobson über verschiedene Modi der Repräsentation, die als Methoden gelesen werden können. Diese Modi sind eng an die Rollen von Oscar B. Jacobson, die er als Cultural Broker verkörperte, gebunden. Zur empirischen Betrachtung sind die Modi der Repräsentation einzeln aufgeführt, wirkten aber häufig in Verbindung mit den rollenspezifischen Handlungen von Oscar B. Jacobson zusammen.

5.5.2.1 Repräsentation durch Ausstellungen und Management

Die Artikel über die Kiowa-Künstler:innen und die Arbeit von Oscar B. Jacobson in den Journalen und Zeitungen, waren in den meisten Fällen mit Ausstellungsankündigungen verbunden, wie der schon häufiger zitierte Artikel in der Zeitschrift *My Oklahoma* von Mai 1927 zeigte:

„Quite soon, at Tulsa, Oklahoma City or Ponca City, Jacobson expects to exhibit their work of the four Kiowa boys in order that the people of Oklahoma may obtain a first hand insight into the sheer genius of this race, one of the tribes in Oklahoma not as well known as are the more advanced races in eastern Oklahoma. When he does the exhibition will be well worth seeing. Thereafter he plans an invasion of the east, perhaps showing their work at one of the galleries in New York where he feels it is certain to command widespread discussion“ (OBJ_4).

Begleitet von der medialen Inszenierung der Kiowa-Künstler:innen verband Jacobson die öffentliche Ausstellung der Kunst der Kiowa Six in Galerien, aber auch in Museen. Letztere waren Ende der 1920er Jahre in den USA und vor allem lokal in Oklahoma noch nicht so weit verbreitet, wie auf dem europäischen Kontinent, so dass Ausstellungen in Museen bzw. museale Repräsentationen in den darauffolgenden Jahrzehnten noch wichtiger wurden.⁸⁶ Das betraf vornehmlich in der Zeit nach der Großen Depression in den 1940er Jah-

⁸⁶ Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass die Idee und Vorstellungen des Museums von kolonialen Siedlern aus Europa erst im 18. Jahrhundert transportiert wurde. Zum anderen ist die Museumsentwicklung in den USA von Beginn an in politische und demokratische Zusammenhänge eingebettet, die in Verbindung mit kolonialen Siedlungs- und Einwanderungsaktivitäten und damit verbundenen interkulturellen Einflüssen stehen (VIEREGG 2008: 66). Kennzeichnend für die Museumsgeschichte der USA sind die vielen privaten Sammlungen und damit ver-

ren, oftmals angestoßen durch Maßnahmen im Rahmen des *New Deal*, etwa das *WPA Federal Art Project* (WPA/FAP) und damit verbundenen weiteren Initiativen wie *TRAP* oder das Vorläuferprogramm *PWAP*, die Einfluss auf eine Neuausrichtung der Aufgaben von Kunstmuseen und deren Vermittlung gegenüber einer soziokulturellen diversen amerikanischen Öffentlichkeit hatten.⁸⁷ Diese institutionelle (politische) Komponente spielt im Prozess von Brokerage eine aufschlussreiche Rolle (siehe Kap. 5.2.2 Institutionen).

Im gleichen Artikel wurde weiter davon berichtet, dass Jacobson nicht nur weitere Ausstellungen in Galerien plante, sondern auch die Etablierung und Eröffnung eines Museums in Norman, OK:

„Jacobson visions a place in art history for the contribution of the red man. He seeks, too, to establish in Oklahoma a museum to house the relics of this passing race“ (OBJ_4).

Zu diesem Zeitpunkt gab es in Oklahoma, dem damals jüngsten Staat der USA, nur wenige Museen. Kunstausstellungen fanden im Rahmen von privaten Initiativen oder von Kunstvereinigungen und -vereinen organisiert statt. Dies erklärt auch die vielzähligen Einladungen, Broschüren und Prospekte, die in den *Scrapbooks* von Oscar Jacobson zu finden sind (OBJ_4 bis OBJ_7). Seine Vision der Etablierung eines Museums führte letztlich 1936 zur Gründung des *Museum of Art* an der OU, dem heutigen *Fred Jones Jr. Museum of Art* in Norman, OK, dessen Direktor er auch wurde und dessen Ausstellungsfläche seine bereits mehr als 2.500 Kunstwerke, die er für die Universität gesammelt hatte, füllten (ALLBRIGHT

bundenen privaten Museumsgründungen, sowie entsprechenden Pionieren in diesem Feld.

⁸⁷ Die Motivationen hinter dem WPA-Programm, sowie die damit verbundenen bis heute wirksamen Weiterentwicklung US-amerikanischer Kunstmuseen und der Kunstvermittlung haben Carrissa DiCindio und Callan Steinmann (2019) differenziert herausgearbeitet. Vor allem das von Präsident Franklin D. Roosevelt proklamierte und noch heute auf vielfache Weise sichtbare Motiv der Zugänglichkeit von Kunst für die breite amerikanische Öffentlichkeit, sei hervorgehoben. Die politische Dimension und deren Einfluss auf die Werke der Native American Künstler:innen im Rahmen des New Deal hat Jennifer McLerran (2009) zusammengetragen. Im besonderen Fokus steht die Rolle und die Politiken u.a. von John Collier in seiner Funktion als *Commissioner of Indian Affairs*, des *Indian Arts and Craft Board* (IACB) sowie weiterer Akteure und deren Einfluss auf die Kommodifizierung und die komplexen Zusammenhänge von Native American Art in den 1930er und 1940er Jahren.

und WHITE 2015: 7–8; FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) 2019; FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) 2015: 143).

Das Schaffen von Sichtbarkeit der Kiowa-Kunst scheint Jacobson in seiner Tätigkeit als Broker der Kiowa Six und ihrer Kunst von strategischer Wichtigkeit zu sein. Hinweise auf die Motivation und die Begründetheit von Oscar Jacobsons Handeln und Wirken lieferte der Artikel in *My Oklahoma* ebenfalls mit:

„He would retain samples of Indian culture in this state, the last home of so many of the great tribes of plain and forest, before it is too late. That is one reason why he is so interested in these Kiowa boys. Another is, that being a true artist himself, he sees in their work an art that is of itself of value and a thing of beauty“ (OBJ_4).

Die beiden bereits beschriebenen Motive Jacobsons wurden in diesem Artikel verbalisiert, verdichtet und gewinnen weiter an Form. Zum einen die Bewahrung und der Schutz der kulturellen Lebensweise der Native American Peoples, die eine romantisierende und exotisierende Perspektive offenbaren. Zum anderen die besondere Ästhetik der Kunst und Kunstwerke, welche in der Vergangenheit laut Jacobson und dem Verfasser des Artikels nicht entsprechend wertgeschätzt wurden. Sie verbanden dies mit der Idee, die kulturellen Lebensweisen auch über die Kunst bewahren zu wollen:

„Indian art has been neglected. The white man has adopted the moccasin and the canoe. But Indian painting, Indian pottery and Indian folk lore are fast going the way of the passenger pigeon and the buffalo. In other words, the Indian culture, as such, is fading from the picture as the Indian adopts the more complex civilization of the white race. To all of this Jacobson is vigorously opposed. We should, he thinks, retain for future generations that which is worthwhile and not permit the accomplishments of the Indian, as a primitive people, to be lost when the race itself has lost its identity though having been merged with the dominant population of the continent“ (OBJ_4).

Die Wertschätzung der Kunst und der künstlerischen Ausdrucks der Native American Peoples im Allgemeinen waren der Einschätzung nach von Jacobson in der Welt des Weißen Amerika nicht vorhanden. Die Metapher des Büffels ist ein drastischer Vergleich und Appell zugleich; wurde doch der Büffel, eines der wichtigsten Tiere, Versorger und heiliges

Symbol in den Lebensweisen vieler Native American Peoples, vor allem der *tribes* in den *Plains*, von euro-amerikanischen Gruppen (im militärischen Auftrag) vernichtet. Mit der Vernichtung der ökonomischen Grundlage der *Plain tribes* wurde das Ziel, den amerikanischen Kontinent im Sinne euro-amerikanischer Werte und Vorstellungen zu erobern, sowohl räumlich-geographisch als auch soziokulturell, weiter voran gebracht.⁸⁸ Indes ist dieser Vergleich auch koinzident eine Anklage gegen die vorherrschende Politik der Assimilation gegenüber den Native American Peoples. Kunst, beziehungsweise die Angst des Verlusts des künstlerischen Ausdrucks, die in diesem Zitat als Repräsentation kultureller Identität versinnbildlicht wurden, neben der ästhetischen Facette, wird Ausdruck gesellschaftlicher Missstände und verkörpert die Rechtfertigung der kulturellen Lebensweise der Native American People. Gleichzeitig findet sich das Motiv des Büffels, Bestandteil der Ästhetik von traditioneller Native American Art und ihrer Vertreter:innen, und verdeutlicht die kulturelle Symbolik für viele *tribes*.⁸⁹

Auch weitere Zeitungsartikel beschrieben fortlaufende Ausstellungen im Jahr 1927 an der OU in Norman mit dem Verweis auf eine geplante Wanderausstellung, organisiert von Osecar B. Jacobson, im Herbst des selbigen Jahres: „... if they return to Norman in the

⁸⁸ Die Bedeutung des Büffels für die *Plain tribes* und weiterer Native American Peoples, sowie dessen nahezu komplette Vernichtung euro-amerikanischer Gruppen ist eng die Expansion Weißer Siedler in den US-amerikanischen Westen, die Ausbreitung dieses Wertesystems und damit einhergehend die Unterdrückung anderer Lebensweisen, sowie an die Idee der Frontier verknüpft. Einen ausführlichen Einblick zur Thematik gibt Richard White (1993). In Kapitel 3 *Transformation and Development* des Buches *It's your misfortune and none of my own": a new history of the American West* werden im Abschnitt *The Great Plains and Consequences for the Indians* (S. 216-220) die Folgen der Büffeljagd und -vernichtung durch die Weißen amerikanischen Gruppen erläutert.

⁸⁹ Die künstlerischen Repräsentationen des amerikanischen Büffels wurden in der Ausstellung *Picturing the American Buffalo: George Catlin and Modern Native American Artists* im Smithsonian American Art Museum (SAAM) in Washington D.C. im Zeitraum von 11. Oktober 2019 bis 22. November 2020 (unterbrochen durch Schließungen aufgrund der Corona-Pandemie) gezeigt. Die Ausstellung zeigte Kunstwerke des Weißen Künstlers George Catlin (1796-1872) und Kunstwerke von Native American Künstler:innen aus verschiedenen Epochen und Stilen des 20. Jahrhunderts, wie etwa Woodrow 'Woody' Crumbo (1912-1989), Allan Houser (1914-1994), Fritz Scholder (1937-2005), Jaune Quick-To-See Smith (1940-), uvm. Eine Auswahl der in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke, ist online auf der Homepage des SAAM zu sehen (SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM (SAAM) 2024).

fall they arrange a traveling exhibit, for which several bookings for this have been made by O. B. Jacobson, head of the department.“ (Oklahoma News, Juni 1927: OBJ_4).

Besuche auf Kunsttagungen nutzte Jacobson nicht nur, um als Referent und Kunstexperte von sich reden zu machen, sondern auch, um Werke der Kiowa Künstler einem Fachpublikum zu präsentieren. Auf der bereits in Kapitel 5.1.2.4.3 Experte/Kunstprofessor kurz beschriebenen Tagung der American Federation of Arts in Lincoln, NE (1927) stellte er einem breiten Fachpublikum Werke von vier Künstlern der Gruppe vor. Dazu schrieb die Oklahoma Daily (1927):

„Art museum directors, artist, and many distinguished people viewed these paintings at this convention and were so impressed with the unusualness and the quality of pictures that they were immediately booked for exhibitions in many museums, universities and schools“ (OBJ_4).

Durch die, auf der Ausstellung präsentierten Werke, konnte Jacobson wichtige Kontakte knüpfen und es gelang ihm, Aufmerksamkeit für die Kunst der Kiowa zu genieren. Diese Tagung im Speziellen führte dazu, dass Werke der Kiowa international bekannt werden sollten und erstmals in Europa im Jahr 1928 präsentiert wurden. Dr. Royal Bailey Farnum, Direktor der *Massachusetts Art School* in Boston, MA und zugleich Delegierter der USA für den *International Congress on Art Education*, der 1928 in Prag stattfand, war im Rahmen der Tagung in Lincoln, NE auf die Werke aufmerksam geworden und fragte eine große Kollektion für eben diesen Kunstkongress in Prag an. Im Zeitungsausschnitt der Oklahoma Daily (1927) hieß es:

„Mopope, Tsatoke, Asah and Hokeah will represent America at this congress. Directors of famous art museums gave the opinion that the pictures of these boys were the most startling and significant thing that had happened in art on this continent“ (OBJ_4).

Die Chance, die Werke in internationalem Kontext in Europa zu zeigen, zudem als Repräsentation US-amerikanischer Kunst, war seinerzeit eine Sensation und sollte der Durchbruch der Kiowa-Kunst in den USA und Europa sein. So waren, den Erinnerungen von Jeanne d'Ucel zufolge, noch wenige Monate vor der Tagung, selbst in Norman viele skeptisch: „Yet, even on our campus, there were people who thought he was foolishly

wasting his time working with Indians“ (OBJ_1_5_About Indians: 9). Wie in Kapitel 3.1.1 Archivarbeit bereits erläutert, sind die Memoiren von d'Ucel kritisch zu lesen und einzuordnen. Dies wird im oben zitierten Abschnitt deutlich, verortet sie doch die Tagung der *American Federation of Art* in New York, obgleich belegt werden konnte, dass diese in Lincoln, NE stattfand. Jeanne d'Ucel beschreibt die Reaktionen der Kunstwelt auf die ausgestellten Kunstwerke in Prag „as the most significant contribution from America“ - weiter hieß es:

„Art critics everywhere became lyrical about the strange watercolors. Art magazines, even such as the haughty Apollo of London. Usually so stingy of its space, devoted several pages, with full spreads in color, and great praise. This boomeranged and the big American metropolitan newspapers also gave full pages reproductions of the Indians' works: the Chicago Tribune, Philadelphia Ledger, New York Times and many others. The American Magazine of Art had a whole number about this“ (OBJ_1_5_About Indians: 10).

In diesem Abschnitt wird sichtbar, dass in den Erinnerungen von d'Ucel sowohl eine gewisse Überhöhung in der Darstellung der Ereignisse zu erkennen ist als auch ein Vermischen verschiedener Ereignisse. Der erwähnte Artikel im *American Magazine of Art* erschien im August 1932 unter dem Titel *American Indian Water Colors* in dem der Autor C. Norris Millington, die drei wichtigen Schulen dieser Kunstrichtung vorstellt, zu denen er auch die Kiowa zählt (MILLINGTON 1932: 83). Wobei auch der Artikel selbst als Quelle kritisch zu betrachten ist - so war C. Norris Millington *Private Secretary* der *Commissioners of Indian Affairs* Charles J. Rhoades und John Collier (CSC_1931; CSC_1932; CSC_1933) und nicht unabhängiger Kunstkritiker. Auch der Artikel in der Zeitschrift *Apollo. International Art Magazin* von November 1929 beschrieb auf einer Seite das 1929 neu erschienene Portfolio *Kiowa Indian Art* von Carl Szwedzicki. Dennoch geben die Erinnerung Jeanne D'Urcels, auch wenn Details kritisch hinterfragt werden müssen, bedeutsamen Aufschluss über Motive und Strategien von Oscar B. Jacobson und ermöglichen ein Nachvollziehen seiner Handlungen.

Es kann festgehalten werden, dass der Kongress in Prag für ein nationales und internationales (Medien-)Echo der Kiowa-Kunst und für ein Renommee amerikanischer Kunst im Allgemeinen und Kiowa-Kunst im Speziellen sorgte. Dem Ausschnitt der *Oklahoma Daily* zufolge konnte Jacobson im Zuge der Tagung weitere Ausstellungsorte in den USA fixieren, so etwa in Columbia, MO (University of Missouri) Denver, CO (Art School), Kansas City, MO (University of Kansas; Kansas City art institute), Bethany, WV (Bethany College) und in weiteren Orten im Westen des Landes. Aus dem Scrapbook No.4, in dem von Jacobson und seiner Familie Zeitungsartikel und sonstige Veröffentlichungen gesammelt wurden, geht aus den zahlreichen Ausschnitten der Jahre 1927 und 1928 eine beachtliche Anzahl weiterer Ausstellungsorte der Kiowa-Kunst hervor (OBJ_4). Darunter nationale Ziele wie New York, Los Angeles, Santa Fe, aber auch internationale Ausstellungsorte wie Sevilla in Spanien oder Paris, Frankreich (OBJ_4). Ausgangspunkt dieser sagenhaften Ausstellungstour ist die Tagung in Lincoln, NE. Während die Kunst der Kiowa Six die europäische und US-amerikanische Kunstwelt erklomm, blieben die Künstler:innen selbst allerdings in Andarko, OK und Norman, OK:

„The boys will not go to Europe. At present they are at work near Anadarko, and may re-enter the university this winter“ (Daily Oklahoman, Dezember 1927: OBJ_4).

In der Ausgabe der Zeitung *Oklahoma City Times* von 21. November 1928 wird deutlich, dass die Organisation von Ausstellungen in Jacobsons Augen als erfolgreich zu bewerten war:

„Exhibits of the Indians' work have been attracting attention in art circles wherever they have been shown, Professor Jacobson says. Wherever he has been invited to show his own work, the university art instructor has seized the opportunity to show a collection of 35 of the Indians paintings, as well“ (OBJ_4).

Hierbei wird zudem erkennbar, dass Jacobson auch eigene Ausstellungseinladungen dazu nutzte, die Kunst der Kiowa bekannt zu machen. Es ist eine methodische Herangehensweise seitens Oscar B. Jacobsons, in der Art und Weise, wie er die Kunst über Ausstellun-

gen und darüber hinaus im Management von Ausstellungen namenhaft machte, beobachtbar.

Die nun nationale und internationale Aufmerksamkeit für die Kunst der Kiowa Six wusste Oscar B. Jacobson zu nutzen und ergriff die Gelegenheit, für noch umfänglichere Bekanntheit der Kunstwerke zu sorgen. In der Folge des Kongress in Prag kam es zu dem Kontakt mit dem Verleger Carl Szwedzicki und dem Erscheinen des Buchs „Kiowa Art“ (siehe Kap. 5.5.3 Networking). Oscar B. Jacobson hatte sich als Mentor und Förderer der Kiowa Six einen Namen gemacht. So kam er wohl in Kontakt mit den Geschwistern Amelia Elizabeth und Martha Root White⁹⁰, John Sloan und weiteren Personen des Santa Fe-Netzwerkes, die als Förderer und Advokaten der verschiedenen Pueblos und der *Southwestern Indian art* galten. Demnach überrascht es nicht, dass Jacobson für die große, im Dezember 1931 stattfindende, *Exposition of Indian Tribal Arts* in den New Yorker *Grand Central Art Galleries*, Gemälde der Kiowa Six und weitere Werke aus seiner Sammlung zur Verfügung stellte und im beratenden Gremium partizipierte. Während eines Aufenthaltes in New Mexico hatten sich, Jeanne d'Ucel zufolge, Jacobson, die White-Schwwestern, Kenneth Chapman und Jesse Nussbaum in Santa Fe getroffen und die ersten Überlegungen für eine Ausstellung über *Indian Art and Crafts* getätigt (OBJ_1_5_About Indians). Weiter hieß es, dass Jacobson als einer der Vorsitzenden dieser Ausstellung angedacht war, aber aufgrund einer längeren Krankheitsphase diese Aufgabe nicht meistern konnte und lediglich bera-

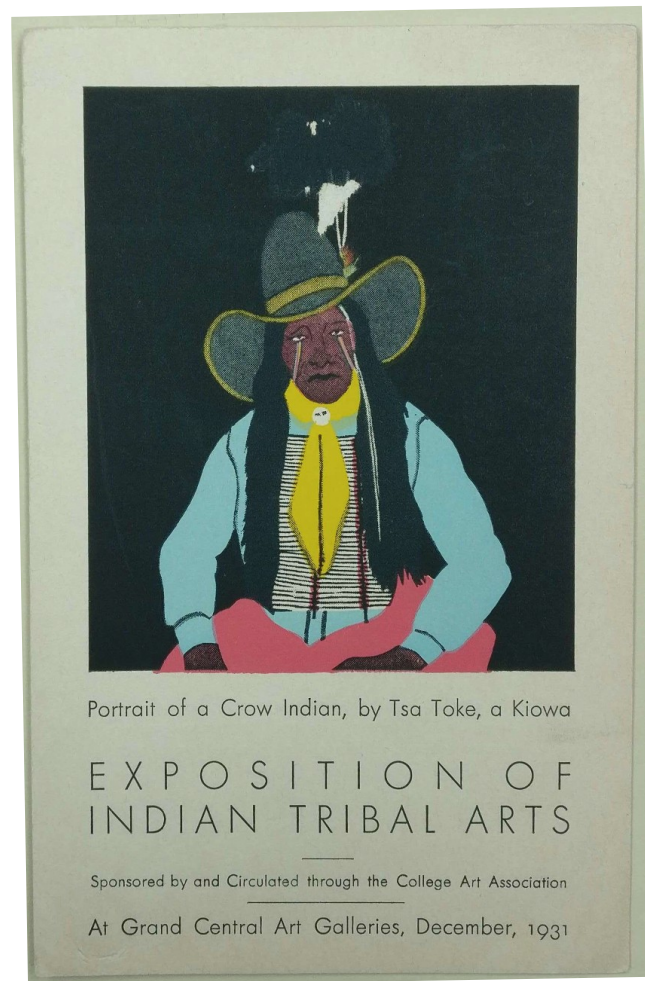
⁹⁰ Amelia Elizabeth und Martha Root White sind Geschwister, die aus der Chicagoer/New Yorker Oberschicht stammten und sich auf der Suche nach einem anderen Leben in Santa Fe, NM nieder ließen. Dem engen, aristokratischen Leben in NYC entkommen, waren die White-Schwwestern in Santa Fe Teil einer illustren Kunstszene und prägten diese maßgeblich mit, u.a. mit dem Salon „EL Delirio“ in dem Künstler:innen, Literat:innen, Musiker:innen, Anthropolog:innen und Archäolog:innen aufeinander trafen, sich austauschten und gemeinsame Zeit verbrachten (STARK und RAYNE 1998: 32). Das Anwesen wurde später zur *School of American Research (SAR)*, in welcher 1907 die *School of American Archaeology* eröffnet wurde. Zudem wurden sie zu Förderern der Kunst von Southwestern Indian Art. A. E. White eröffnete in NYC mit *Ishauu* die erste Galerie, die Native American Art zeigte (BERLO 2008: 10). In Santa Fe standen die White-Schwwestern im engem Kontakt u.a. mit John Sloan, Edgar Lee Hewitt, Manel Dodge Luhan (geb. Stearne) und Alice Corbin Henderson, die ebenfalls als Freunde und Förderer von Native American Art im Südwesten der USA galten.

tend in die Planungen involviert war. Ob diese Tatsache auf eine Krankheit zurückzuführen war oder auch mit unterschiedlichen Ansichten hinsichtlich der Kompetenz zu tun hatte, ist an diesem Punkt nicht zu klären. Jedoch bestand innerhalb des Vorstandsgremiums, der Jury und dem beratendem Gremium nicht immer Einigkeit, ob der Beurteilung der verschiedenen Kunstwerke und Artefakte (siehe Kap. 5.4.1 Ästhetik -Framing Native American Art und Kiowa Art).

Die Ausstellung in New York war ein großer Erfolg, auch aufgrund der erstmaligen umfassenden Kollektion an Native American Art, die wie folgt in der offiziellen Broschüre (siehe Abb. 26) angekündigt wurde:

„The Exposition of Indian Tribal Arts, now being organized, will present, for the first time, a comprehensive and representative exhibition of the arts and crafts of the Indian tribes now living in this country“ (OBJ_5_Loose Collection).

Dorothy Dunn Kramer, Patronin und Kunstdozentin an der Santa Fe School, beschrieb diese Ausstellung rückblickend in einem Artikel in der Zeitschrift National Geographic im Jahr 1955 wie folgt: „John Sloan and other Santa Fe people recognized in the paintings an authentic new art form. They sponsored exhibitions that traveled as far as Madrid, Prague, and Venice.“ (NAAR_3_55: 352). Durch die Teilnahme von Jacobson in diesem Ausstellungsverbund wurde die Reichweite der Kiowa-Kunst vergrößert, noch bekannter und im Kontext von Indian Tribal art als Kunst wertgeschätzt. In dieser Ausstellungsform wird auch deutlich, wie wichtig Kunstmäzen:innen für die Gestaltung und Umsetzung solch großer Veranstaltungen waren. Neben der finanziellen Unterstützung der Rockefeller-Familie, wurden auch Werke ihrer Privatsammlung sowie Artefakte weiterer privater Sammler und Mäzene gezeigt. Jacobson war sich dieser Kontakte und der Bedeutung des Mäzenatentums und finanziellen Unterstützung bewusst, was sich in seinen Kontakten, unter anderem zu Lew H. Wentz in Oklahoma, widerspiegelte, der die Aufenthalte der Kiowa-Künstler:innen mit finanziert hatte (KIA: 8).



**Abb. 26: Broschüre zur *Exposition of Indian Tribal Arts, Inc.*,
New York 1931**

(Quelle: OBJ_5_Loose Materials)

Den Sammlungen in Scrapbook 4 und 5 zur Folge, wurden mit zunehmender Bekanntheit der Kiowa-Kunst durch die Wanderausstellungen und der Partizipation an weiteren Ausstellungen, die Berichterstattungen in Zeitungen überregionaler und umfänglicher. Dass sich verschiedenen Strategien und Methoden überschneiden, wird hier deutlich: die Methoden der medialen Inszenierung als Teil der Narrationsstrategie und die des Ausstellungsmanagements als Teil der Sichtbarkeitsstrategie gehen hier Hand in Hand.

Ein weiteres Engagement im Zusammenhang mit der Repräsentation durch Ausstellungen und deren Organisation, war die Unterstützung von Oscar B. Jacobson des von 1946

bis 1979 jährlich stattfindenden Wettbewerbs für Native American Art in Verbindung mit einer Ausstellung im Philbrook Art Center in Tulsa, OK – das *Philbrook Indian Annual*⁹¹. Hier trat Jacobson mehrmals als Jury-Mitglied auf und unterstützte mit seiner Expertise den Wettbewerb. Im Anschluss an den Wettbewerb, wurden die Werke der teilnehmenden Künstler:innen im *Philbrook Art Center* ausgestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Begleitet wurde der Wettbewerb von einem großen Medienecho in Zeitungen und dem entsprechenden Fachpublikum. Auch über diese Ebene engagierte sich Jacobson für die Repräsentation von Native American Art.

⁹¹ Der Wettbewerb *The Philbrook Indian Annual* wurde 1946 von Bernard Frazier, dem damaligen Direktor des Philbrook Art Center in Tulsa, Oklahoma, ins Leben gerufen. Für viele Jahre setzte sich die Jury des Wettbewerbs aus zwei Native American und zwei nicht-Native American zusammen, die jeweils drei Gewinner in verschiedenen regional-geographischen Kategorien bestimmten (SNODGRASS KING 1996: 11). Der Wettbewerb wurde letztmalig 1979 vom Philbrook Art Center ausgelobt. Im Laufe der 34 jährigen Geschichte des Wettbewerbs änderten sich u.a. die Kategorien, in denen Preise vergeben wurden, um der Vielfalt und der sich veränderten Kunstszene gerecht zu werden, was nicht immer konfliktfrei verlief. Insbesondere in den frühen Jahren gab es etliche fachliche Auseinandersetzungen (meist durch Weiße amerikanische Kunstmäzen:innen), was authentische Native American Art sei. Exemplarisch hierfür steht das Zurückweisen eines Kunstwerks von Oscar Howe im Jahr 1958, da es nicht den Standards von Native American Art entsprechen würde (ALLBRIGHT 2017: 238). Erst im Nachgang einer 1959 an der *University of Arizona* stattgefundenen Konferenz, die die Vielfalt und freie künstlerische Ausdrucksweisen von Native American Art thematisierte, wurden neue Stilrichtungen und Medien im Wettbewerb aufgenommen (SNODGRASS KING 1996: 12). Die Ausstellung *Impact. The Philbrook Indian Annual 1946- 1979* im Philbrook Museum of Art zeigte von Oktober 2014 bis Januar 2015 die Entwicklung und die Werke des Wettbewerbs. Siehe hierzu den begleiteten Ausstellungskatalog, herausgegeben von Christina E. Burke und Randall Suffolk (BURKE und SUFFOLK 2014). Im Rahmen des Wettbewerbs und durch zahlreiche Spenden privater Sammler und Kunstmäzen:innen entstand im heutigen Philbrook Museum of Art eine umfangreiche Sammlung von Native American Art, die viele unterschiedliche Stilrichtungen umfasst (SNODGRASS KING 1996: 13). Mit dem Buch *Vision + Voices* hat Lydia L. Wyckoff zusammen mit dem Philbrook Museum of Art eine Publikation zur Sammlung herausgegeben (WYCKOFF und PHILBROOK MUSEUM OF ART 1996).

5.5.2.2 Repräsentation durch Performances

Oscar B. Jacobson verhalf der Kunst der Kiowa Six durch eine Vielzahl unterschiedlicher Ausstellungen zu einer entsprechenden Repräsentation, die zunächst lokal für eine große Bekanntheit der Kunst und Künstler:innen aber auch seiner Person führte. Sam Olinetsky beschrieb dieses Phänomen im Interview mit A. Silberman:

„Well, I think the whole concept of the Chautauqua routine of visiting lectures to the small communities was then a much more ongoing concern that it is now. Now television and other mass media have superseded that kind of direct communication. But in a way he was like an art appreciation evangelist. For the area. It worked on two levels. He become well-known and he also did some good for the University, and I suppose gave the whole notion of the importance of art. I think essentially it was a kind of entertainment that he provided and at the time did become quite well-known in the area” (ASSNAA_11_010: 14).

Das Zitat veranschaulicht eine der Organisationsweisen von Oscar B. Jacobson hinsichtlich des Bekanntheitsgrads der Künste in Oklahoma: Die Vorlesungen, Ausstellungen und Veranstaltungen boten einen großen Unterhaltungswert, der seinerzeit wiederum Aufmerksamkeit und Reichweite generierten.

So waren die Kiowa-Künstler:innen nicht nur für ihre Kunstwerke in Oklahoma bekannt, sondern auch für ihre Tänze und Auftritte, die sie häufig in Begleitung zu Galerieausstellungen und anderen Formaten an der University of Oklahoma aufführten. So erläuterte die Zeitung *The Oklahoma Daily* vom 11. März 1928 anlässlich einer Veranstaltungsankündigung der Kiowa-Künstler an der OU in Norman:

„Four Indian Artists of the Kiowa Nation, who are University students, will give a program of Indian songs and dances [...] in the University auditorium [...]. Boys, who will give the „American Nights“ entertainment are S. Asah, J. Hokeah, S. Mopope, and M. Tsatoke. They will be assisted by an old Indian, who will come to Norman to appear on the program. He will play to Indian flute solos“ (OBJ_4).

Weitere Auftritte der Kiowa-Künstler:innen im Jahr 1928 dienten zudem dem Fundraising, um den Semesteraufenthalt im folgenden Jahr zu finanzieren. Dies wurde von Jacobson

und anderen lokalen künstlerischen Vereinigungen organisiert und von Kunstpatron:innen unterstützt (vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 5.1.2.4.1 Mentor/Patron).

Im Rahmen von offiziellen Veranstaltungen an der OU waren die jungen Native American Studierenden in den folgenden Jahren oftmals gefragte Gäste, wie das Beispiel der *Southwest Educational Conference* 1935 an der OU verdeutlicht. Der Präsident der OU, William Bizzell, fragte dazu im Vorfeld der Konferenz bei Jacobson an, dass die Konferenzgäste gerne Native American People sehen würden, wie Jeanne d’Ucel berichtete:

„Bizzell told Dad one day “All the big guns from the East express the same wish, to see a real Indian. What shall we do about it?” [...] Said Dad “I think I can furnish the proper display and Acee will be willing to dress the part. He is articulate. Why not have him deliver a speech at the principal banquet?” President Bizzell looked a bit startled, then he chuckled at the thought. ‘That’ll be capital he said’” (OBJ_1_5: 47-48; Hervorhebungen im Original).

Oscar B. Jacobson erläuterte diese Begebenheit ebenfalls in seinem unveröffentlichtem Manuskript und beschrieb die Rede von Acee Blue Eagle im Rahmen des Konferenzdiners wie folgt:

„At the honor table there sits my Indian in his feathered finery like a bird of Paradise among penguins. There were raised eyebrows everywhere. The distinguished neighbor at his left began addressing the Indian slowly in pidgin English in the hope that he might understand the very simplest words and received a grunt in reply. Then came the climax. The Indian addressed the multitude of savants in an English as scholarly and polished as Oxford and with the poise of an accomplished orator. The wise men of the East sat with open ears and open mouths. No wonder! The Indian was Acee Blue Eagle, distinguished painter and former professional entertainer on the Keith circuit.

So few people understand that many of our Oklahoma Indians are heirs to two cultures, and can appear with equal confidence at a full dress banquet or an Indian war dance; that we have university trained Indians who frequently perform in the native religious dances“ (WHC J-1_15: 14, undated).

Dieser Auftritt von Acee Blue Eagle ist auf verschiedenen Repräsentationsebenen zu betrachten. Im Rahmen der Konferenz hatte Blue Eagle die Möglichkeit der kulturellen Repräsentation und Begegnung mit Nicht-Native Personen. Über diese Form der Repräsentation und Begegnung konnten, so ist es zumindest an der von Jacobson beschriebenen Re-

aktion der Konferenzgäste zu vermuten, stereotypische soziale und gesellschaftliche Vorstellungen mit denen Native American People in den USA in ihrem täglichen Leben konfrontiert waren, für die Gruppe der Konferenzgäste dekonstruiert werden. Auf der anderen Seite wurden durch die Performance von Acee Blue Eagle in traditioneller Kleidung seines *tribes* (es ist bis auf die Federkrone nicht überliefert, welche Elemente bzw. Kleidungsform er wählte) stereotypische Vorstellungen auf einer kulturellen Repräsentationsebene bedient. So ergeben sich zwei verschiedene Lesarten des Auftritts von Acee Blue Eagle im Rahmen der Konferenz: Trotz der kulturellen Differenzen oder gerade aufgrund von kultureller Differenz konnte Jacobson diese Form von Repräsentation vermitteln.

Jeanne d’Ucel fasste den Abende in Bezug auf die Organisationsweise der Repräsentation durch Performances im Rahmen von Cultural Brokerage treffen zusammen: „One can imagine the surprise of the Harvard man and others when Acee delivered an excellent talk in perfect English. All Oklahomans also enjoyed the show” (OBJ_1_5: 47-48).

Der Unterhaltungswert durch die Performance von Acee Blue Eagle verzückte das Publikum, widerlegte und bediente gleichzeitig stereotype Vorstellungen und zeigte auch einen gewissen Vorführeffekt seitens Jacobsons und der Universität, der koloniale Strukturen und Muster offenbarte.

Im Ergebnis dienten die unterschiedlichen Performances der Künstler:innen einer größeren Popularität von Native American Arts, der Künstler:innen selbst, der kulturellen Vielfalt der US-amerikanischen Gesellschaft, aber auch der dem Renommee von Oscar B. Jacobson. Von einer symbolischen Überwindung kolonialer Kontexte durch repräsentative Performances kann hier noch nicht gesprochen werden, da entsprechende vor allem internalisierte koloniale⁹² Machtstrukturen weiterhin bedient werden.

⁹² Postkoloniale Theorien im Rahmen des Siedlerkolonialismus (*settler colonialism*) unterscheiden laut Eve Tuck und K. Wayne Yang (2012: 4 f.) auf einer allgemeinen Ebene zwei Formen von Kolonialismus. Externer Kolonialismus umfasst Privilegien und Reichtum der kolonialen Akteure durch Enteignung, Abtransport von Gütern, Ausbeutung von Rohstoffen und Marginalisierung indigener Menschen. Interner Kolonialismus umfasst die „biopolitische und geopolitische Verwaltung von Menschen, Land, Flora und Fauna“ (TUCK und YANG 2012: 4, übers. d. Verf.) innerhalb einer Nation zur Aufrechterhaltung Weißer Machtstrukturen. Dazu gehören u.a. Kontrollmechanismen die u.a. über das Bildungssystem und räumliche Segregation erfolgen. Tuck und

5.5.2.3 Repräsentation durch Aufträge und Jobs

Eine weitere Form der Repräsentation von Native American Arts in der Öffentlichkeit forcierte Oscar B. Jacobson durch Aufträge und Jobs, sowie Bemühungen, dass die Werke der Künstler:innen in Museums- und Privatsammlungen aufgenommen wurden. In seinem unveröffentlichtem Manuskript führte er diese Aspekte in der Beschreibung der Kiowa Six-Künstler:innen auf, die im Folgenden aufgeführt sind.

Stephen Mopopes Werke sind laut der Ausführungen von Jacobson in wichtigen Sammlungen vertreten und umfasst zahlreiche Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden:

„For a while, in the early thirties, his output was considerable and was of a high quality. He is represented in all the important collections of Indian paintings. His mural works are found in the college at Weatherford, Artillery Museum at Fort Sill, Fort Sill Indian School, High School of Anadarko, St. Patrick Mission, Northeast Teachers College at Tahlequah, Federal Building of Anadarko, Federal Building of Muskogee, Department of Interior in Washington D.C. and in some private businesses like the First National Bank of Anadarko and others“ (WHC J-1_16: 15).

Die kurze Karriere von Lois Smokey als Teil der Kiowa Six ist im Buch *Kiowa Art* und jenseits von Oklahoma in einer Chicagoer Zeitung repräsentiert, wie Jacobson anführt:

„For a year her watercolors were exhibited widely in the United States with the first Kiowa group. Her art career was brief but happy and reached its high point with the reproduction on color of one of her works in the French volume, “Kiowa Art”, and with a feature story in one of the great Chicago newspapers” (WHC J-1_16: 18; Hervorhebungen im Original).

Die Werke von James Auchiah wurden vielfach ausgestellt, sind in privaten Sammlungen aufgenommen und Murals können in öffentlichen Gebäuden betrachtet werden, so Jacobson:

„During the early 30’s his work was widely exhibited in the United States in museums like the Corcoran Gallery and the Smithsonian Institute, Washington D.C., in Dallas, Cleveland, and at the Intertribal Ceremonial,

Yang betonen, dass sich bei beiden Formen des Siedlerkolonialismus um operative Formen handelt, die sich überlagern und überschneiden sowie konträr zueinander laufen können und von sozioökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Kontexten abhängig sind (Ebd. 2012: 5, Fußnote 4).

Gallup, New Mexico. His paintings have found homes in many private collections, and his murals are in the Federal Building in Muskogee, the Teachers' College at Tahlequah, Post Office Building at Anadarko, Fort Sill Indian School, St. Patrick Mission, and the Department of the Interior Building in Washington, D.C." (WHC J-1_16: 21).

Gerade im Rahmen des New Deals ermöglichten die staatlichen Unterstützungsprogramme für Künstler:innen (PWAP, WPA/FAP, TRAP) der USA Oscar B. Jacobson durch seine Kontakte und später auch durch administrative Programmunterstützung entsprechende Aufträge für die Kiowa-Künstler:innen und andere Native-American-Studierende des Kunstdepartements der OU (siehe auch Kap. 5.1.2.4.4 Kunstagent). In dem Artikel „Tribal artists go to Washington“ des Daily Oklahoman vom 25. Februar 1940 über Wandgemälde im Rahmen des New Deal Art Programms in Washington DC hieß es:

„The three Oklahoma Indian artists belong to the group which was developed by Prof. Oscar Jacobson, director of art at the University of Oklahoma. Although these artists have already exhibited widely both in foreign countries and in the United States, their selection for this major project in the nation's capital assures them a permanent place in American art and establishes Indian art as a movement to the masses" (ABE_21).

Bei den drei Künstlern handelte es sich um James Auchiah, Steven Mopope und Woodrow "Woody" Crumbo. Oscar B. Jacobson wird in diesem Beitrag nicht als Vermittler der künstlerischen Arbeiten im neuen Hauptgebäude des Innenministeriums⁹³ (welches ebenfalls im Rahmen des WPA errichtet wurde) in Washington D.C. genannt, jedoch ist davon auszugehen, dass Empfehlungen von Jacobson eine Rolle bei der Auswahl und Bewertung der Künstler spielten.

Andere Aufträge wurden unter der Aufsicht von Oscar B. Jacobson ausgeführt, wie aus Jacobsons Aufzeichnungen über Monroe Tsa-To-Ke hervorgeht:

⁹³ Das *Main Interior Building* in Washington D.C. wurde 1936 über eine Finanzierung der *Public Works Administration* im Rahmen des New Deals unter der Regierung des Präsidenten Franklin D. Roosevelt neu errichtet (U.S. DEPARTMENT OF THE INTERIOR 2015). 2010 wurde das Gebäude, welches das US-amerikanische Innenministerium beheimatet, in *Stewart Lee Udall Department of the Interior Building* umbenannt (U.S. GENERAL SERVICES ADMINISTRATION (GSA) 2024).

„Tsa-To-Ke painted a mural for the auditorium of the University of Oklahoma. He was the principal artist for the Indian mural in the Historical Building at Oklahoma City at my supervision and he prepared sketches for the Federal Building in Anadarko. His watercolors are in many private and public collections he exhibited extensively in the United States and abroad. He is well represented in the volume, ‘Kiowa Art’”(WHC J-1_16: 9; Hervorhebungen im Original).

Auch Jack Hokeah erhielt Aufträge im Rahmen des New Deal Art-Programms, wie Jacobson festhielt:

„During the days of the W.P.A. and P.W.A. he painted some murals at the U.S. Indian School in Santa Fe. For others he prepared the complete cartoons that the young Pueblo artists executed in New Mexico” (WHC J-1_16: 2).

An gleicher Stelle wird das Machtgefälle und das Ungleichgewicht in der Beziehung zwischen Oscar B. Jacobson, den Weißen Vertretern des *Bureau of Indian Affairs* (BIA) und den Kiowa-Künstler:innen am Beispiel von Jack Hokeah offensichtlich. Jacobson würdigte und bewertete in seinen Notizen nicht nur das künstlerische Schaffen seiner Studierenden, sondern bewertete auch deren Verhalten, wie die folgende Aussage zeigt:

„On several occasions we had nice jobs lined up for him, but he was slightly hard of hearing and did not always hear when Indian Service officials were approaching. Invariably he was caught at a disadvantage of some sort of another” (WHC J-1_16: 2).

Dieser Äußerung von Jacobson verdeutlicht, dass es für Jack Hokeah Konsequenzen nach sich zog, als er nicht im Sinne der Vertreter:innen des Bureau of Indian Affairs handelte. Aus welchen Gründen auch immer er von Jacobson oder der BIA vermittelte Aufträge und Jobs nicht annahm, wurde er bei späteren Aufträgen benachteiligt. Interessant an dieser Konstellation ist, dass Jacobson offensichtlich an der Seite der BIA („we“) agierte und weder die Gründe für die Ablehnung der Hokeah angebotenen Aufträge hinterfragte, noch als Agent seines Studenten handelte.

Dieses Verhalten von Jacobson passt auch zu der Aussage von Vanessa Paukeigope Jennings, der Enkelin von Steven Mopope, dass ihr Großvater nie einen Kunstagenten oder Kunsthändler hatte, der ihn vertrat (siehe Kap. 5.1.2.4.4 Kunstagent).

An anderer Stelle wird ein weiteres interessantes Verhalten von Jacobson sichtbar. In der Vermittlung eines Auftrags für ein Mural in einem öffentlichen Gebäude in Anadarko, OK, an Spencer Asah (an dem auch weitere Kiowa-Künstler mitgewirkt haben) machte er seine Rolle als Vermittler sehr klar. Gleichzeitig, und das geht aus seiner Überarbeitung eines Texts hervor, möchte er nicht als Kunsthändler von Asah gesehen werden:

„When I finally succeeded in getting the project for the murals at the Federal Building at Anadarko, Asah did part of the panels. (Durchgestrichen ist der Satzanfang: I also set him to work doing) He also worked on (handschriftlich) murals in the Historical Art Building in Oklahoma City. He has others at the Riverside School at Anadarko and at the Indian School at Lawton where he later taught Art for some years.

During the early thirties (durchgestrichen: I arranged traveling exhibitions of the Kiowa Indians' work in a great) Asah's paintings were exhibited along with those of the other Kiowa boys in (handschriftlich) many of the great museums of this country and abroad. They reached an international audience. Asah has also exhibited at the Intertribal Ceremonial at Gallup, New Mexico" (WHC J-1_16: 25).

Auf der einen Seite wird anhand dieser Stellen deutlich, dass Oscar B. Jacobson für die Kiowa-Künstler:innen Repräsentationsmöglichkeiten durch die Vermittlung von Aufträgen und Jobs erwirkte und dabei auch in der Öffentlichkeit einen aktiven Part übernahm. Auf der anderen Seite, und das ist eher zwischen den Zeilen und in den handschriftlichen Überarbeitungen zu sehen, agierte Jacobson in der Öffentlichkeit nicht als Kunsthändler seiner Studierenden, obwohl er das im Hintergrund auf eine gewisse Art und Weise doch tat.

Die Modi der Repräsentation wurden von Jacobson gelenkt und sind Teil einer Sichtbarkeitsstrategie. Die Kiowa-Künstler:innen, obwohl sie den kreativen künstlerischen Prozess gestalteten und so für Repräsentation von Native American im öffentlichen Raum sorgten, sind dabei häufig nur Gäste ihrer eigenen Ausstellungen und Werke, wie Vanessa Paukeigope Jennings im persönlichen Gespräch, auf die Nachfrage, ob ihr Großvater Stephen Mopope auch in der Öffentlichkeit über seine Kunst sprach, erzählte:

„Nonono, he didn't explained. At that time, when they were do his exhibits, he was a guest. I remember patrons" (V.P. Jennings 2017).

Der Machtdiskurs über die Repräsentation wird von Weißen Akteuren wie Oscar B. Jacobson geführt, die aufgrund ihres umfangreichen Netzwerks auch entsprechenden Einfluss ausüben konnten.

5.5.3 Networking

Aus der Biographie von Oscar B. Jacobson geht hervor, dass er schon seit seiner Kindheit verschiedene soziokulturelle Kontexte kennen gelernt hat und diese später auch bewusst gesucht hat. Neben Reisen nach Schweden, in den Südwesten der USA und der französischen Heimat seiner Frau, bereiste Jacobson gemeinsam mit seiner Familie, während eines Sabbaticals an der OU, Marokko, Algerien, Tunesien in den Jahren 1925 und 1926 (siehe Kap. 5.1.2.1. Interkulturelles Mindset).

Das Netzwerk von Jacobson hat seinen Ursprung aber schon viel früher, der in Kansas liegt. Eingewandert 1890 aus Schweden mit seinen Eltern, wuchs Jacobson in der schwedischen Gemeinschaft in Lindsborg, Kansas auf. Es folgte seine Studienzeit am Bethany College, welches ebenfalls in Lindsborg beheimatet ist und von schwedischen Immigranten gegründet wurde. Während dieser Studienzeit lernte Oscar B. Jacobson viele seiner späteren Freunde und Förderer kennen, die ein Netzwerk schwedisch immigrierter Dozierenden, Künstler:innen und Patron:innen bildeten, was erstaunlich eng verbunden war und sich gegenseitig sowohl formell als auch informell unterstützte (SWANSON 2004 zit. nach; ALLBRIGHT 2017: 59). Dieses Netzwerk scheint einer der Gründe für seinen vergleichsweise schnellen beruflichen Erfolg (ebd. 2017: 59) zu sein. Es ist zu vermuten, dass er über dieses Netzwerk die Stelle als Kunstattaché der Königlich Schwedischen Kommission auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 erhielt. Die Anstellung an der University of Oklahoma in Norman zeigt auch eine weitere Verbindung zu diesem Netzwerk, wie seine Frau berichtete:

„When he was offered the post at the University of Oklahoma, although the pay was low and it would entail much work, he was happy. The Dean of the Fine Arts college was Fred Holmberg, a Bethany alumnus and brother of Oscar's friend and art school companion Sam, who died a few years before“ (Jeanne d'Ucel OBJ_1_1, Seite 75).

Im unveröffentlichten Manuskript zur Kunstgeschichte Oklahomas schreibt Oscar Jacobson über den von d'Ucel angesprochenen Freund Sam (Samuel Holmberg): „It is difficult to write about him, for he was my friend. We had been intimate comrades and students-in-arms at Bethany College, in Kansas, as pupils of the now famous Birger Sandzen“ (WHC J-13_10). Darüber hinaus würdigte Jacobson die kurze Tätigkeit Holmbergs an der Kunstfakultät der OU und sieht sein Wirken als Grundstein für den von ihm fortgeführten Aufbau der Fakultät:

„He arranged the first art exhibit at the University. It was he who established the tradition of artistic honesty that my staff and I did our best to continue, and that made our art school respected all over the United States“ (WHC J-13_10).

Samuel Holmberg ist dabei nicht die einzige Verbindung zu anderen Künstlern mit schwedischem Migrationshintergrund in den USA. Vielmehr existierte ein Schwedisch-Amerikanisches (Künstler-)netzwerk, dass Personen umfasste, die zwischen 1880 und 1920 in die USA migrierten. Dieses Patronage-Netzwerk baute nicht auf industriell erfolgreichen Dynastien auf (wie bspw. Rockefellers), sondern formte sich aus ethnischen Führungspersönlichkeiten und Organisationen heraus, die Künstler unterstützen und förderten (SWANSON 2004: 1, Kap. 1). Am Bethany College in Lindsborg, Kansas, einer der schwedisch-amerikanischen Expat-Communities in den USA, war der Künstler Birger Sandzen einer der einflussreichsten Lehrer von Jacobson. Später sollte Jacobson auch in dessen professionelle Fußstapfen mit einer Direktorenstelle an der Broadmoor Art Academy in Colorado Springs während des Sommers 1924 treten. Sandzen hatte diese Position 1923 inne, Vorgänger war ein weiterer schwedisch-amerikanischer Künstler, John F. Carlson, der in Colorado Springs von 1921-1922 wirkte. Birger Sandzen spielt in diesem Netzwerk eine wichtige Rolle und fungiert als Türöffner für den jungen Oscar B. Jacobson, da er mit anderen schwedischen und schwedisch-amerikanischen Künstlern bestens vernetzt war. Ausgebildet in Lund, Stockholm und Paris folgt Sandzen einer Einladung des schwedisch-amerikanischen Präsidenten des Bethany College in Lindsborg, Kansas und begann seine Unterrichtstätigkeiten, gefolgt von öffentlichen Vorträgen, Publikationen und Herausge-

berschaften, die auch die Vorstellung junger schwedischer Künstler beinhaltete (SWANSON 2004: 3, Kap. 4). Birger Sandzen kann als Patron junger schwedisch-amerikanischer Künstler verstanden werden, von dessen Wirken Oscar B. Jacobson profitierte, wie die Kunsthistorikerin Mary Towley Swanson zusammenfasst: „The network of patronage, both informal and formal, that supported Swedish-American artists was uniquely vigorous and, although diffuse, was often interconnected“ (SWANSON 2004: 1, Kap. 1; ALLBRIGHT 2017: 59). Es ist davon auszugehen, dass nicht nur das Netzwerk selbst für Jacobsons berufliche Entwicklung wichtig war, sondern auch die Instrumente und Inhalte, mit denen die Künstler innerhalb des Netzwerks unterstützt wurden. So gibt es viele Parallelen in den Aktivitäten von Birger Sandzen und Oscar B. Jacobson, was die Organisation von Kunstausstellungen, das Halten von Vorträgen vor Fachpublikum und der Öffentlichkeit, die kontinuierlichen Publikationstätigkeiten und die Förderung junger Künstler:innen betrifft.

Aus den Memoiren seiner Frau Jeanne geht wiederholt hervor, wie sehr Oscar B. Jacobson den Südwesten der USA schätze und wie sehr er sich für die Kunst und Kultur der verschiedenen *tribes* dieser Region begeisterte (OBJ_1_1; OBJ_1_5). Er verbrachte mit seiner Familie regelmäßig die Sommermonate in New Mexiko, hielt sich in Santa Fe und Albuquerque auf und stand in Kontakt zu den dortigen Künstlerkolonien und besuchte verschiedene Pueblo und Navajo *tribes*. Während dieser Aufenthalte kam Jacobson mit den Weißen Freunden und Förderer der Pueblo Kultur in Santa Fe in Kontakt. Dazu gehörten John Collier, der spätere *Commissioner of Indian Affairs* des *Bureau of Indian Affairs* und zu dieser Zeit eine Art Anwalt und Vertreter für die Rechte der Pueblo und *tribes* im Südwesten der USA, sowie den Geschwistern Amelia Elizabeth und Martha Root White, prägende Figuren der Kunstszene in Santa Fe und Förderer der Pueblo Art. Den Erinnerung von d’Ucel zu folge, kam Oscar B. Jacobson während eines Aufenthaltes 1922 in Santa Fe in Kontakt mit der Gruppe, die die Bursum Bill⁹⁴ bekämpfte. Hier, so beschrieb es d’Ucel,

⁹⁴ Die sogenannte Bursum Bill, geht auf Holm Bursum, Senator von New Mexiko zurück. Bursum brachte 1921 einen Gesetzesentwurf im Kongress ein, der nicht indigenen Personen den Anspruch auf Land der Pueblo-Indianer ermöglicht hätte, wenn sie eine zehnjährige Ansässigkeit

wurde Jacobson politisch aktiv und mobilisierte zusammen mit anderen Unterstützern aus der Kunstszene ausreichend Kräfte, um das Gesetzesvorhaben - die Einschränkung und den Entzug der Landrechte der Pueblo - zu stoppen, was nach d'Ucel auch gelang (OBJ_1_5: 27 f):

„President Brooks, of O.U. to whom Dad had told the story, was so moved by it that he also wrote to the president of practically all the colleges and universities in the land. Such an avalanche of protests caused Congress to take a second look at the proposed measure and it was soundly defeated“ (OBJ_1_5: 28).

Inwieweit Jacobson in diesem Prozess beteiligt war, ist nicht mehr zu rekonstruieren, stellen die Memoiren von Jeanne d'Ucel die einzige bekannte Quelle dar, die eine Beteiligung Jacobsons suggeriert. Vorstellbar ist, dass Jacobson während seines Aufenthaltes 1922 mit der Thematik in Kontakt kam und mit John Collier, Mable Dodge Luhan und den White-Geschwistern dazu in Austausch stand; zu den Schlüsselfiguren und Hauptakteuren⁹⁵ gehörte Jacobson nicht. Ein weiteres direktes politisches Engagement von Jacobson, das sich mit den sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen und Diskriminierung

nachweisen konnten. Daraufhin taten sich die indianischen Gouverneure von 19 Pueblos zusammen und arbeiteten mit John Collier, Anwalt und Verfechter der Rechte der Pueblo, um das Gesetz zu verhindern. Dazu wurden Vertreter in den Kongress entsandt, die sich gegen das Gesetz aussprachen (SOLIZ 2019). Die Pueblo und John Collier wurden u.a. von den White-Geschwistern und weiteren Weißen, wohlhabenden Intellektuellen und Eliten in Santa Fe unterstützt. Dazu gehörten „Mary Austin, Mabel Dodge Luhan, Witter Bynner und Alice Corbin Henderson“ (MULLIN 2001: 54). Im Rahmen dieser Bewegung entstand die Eastern Association on Indian Affairs (EAIA), die sich 1922 zunächst auf den Schutz der Landrechte der Pueblo konzentrierte. „Die Bursum Bill wurde von diesem Zirkel „Weißer“ Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Philanthrop:innen der Region als erhebliche Bedrohung für das kulturelle Überleben der Indigenen im Südwesten angesehen“ (MULLIN 2001: 64, übers. d. Verf.) und bekämpft. Die Bursum Bill konnte 1923 in gemeinsamer Arbeit der Pueblo-Gouverneure, John Collier und dem Kreis der EAIA verhindert werden (SOLIZ 2019).

⁹⁵ Die Kulturanthropologin Molly Mullin untersucht in „Culture in the Marketplace“ (MULLIN 2001) den Einfluss und die Wirkung Weißer weiblicher Eliten auf den Native American Kunstmarkt in Santa Fe in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der Fallstudie beschreibt sie die Weißen Akteure, Verbindungen und Netzwerke in Santa Fe detailliert. Oscar B. Jacobson wird in dem in der Studie dargestellten „Santa Fe-Netzwerk“ nicht erwähnt.

gen der Native American Peoples auseinandersetzt, ist aus den Quellen und persönlichen Dokumenten nicht ersichtlich.

Die Zusammenarbeit mit John Collier und den White-Geschwistern intensivierte sich jedoch in den folgenden Jahren. Zum einen im Anschluss an das Buch *Kiowa Indian Art* und zum anderen im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung *Indian Tribal Arts*, die 1931 in New York stattfand. Die beiden Ereignisse fanden fast zeitgleich statt und halfen Oscar B. Jacobson seinen Bekanntheitsgrad im Bereich der Native American Art zu vergrößern und sein Netzwerk sowohl auf politischer Ebene als auch innerhalb des Kunstmarktes zu erweitern.

Die Publikation *Kiowa Indian Art* erschien 1929, verlegt und produziert von Carl Szedzicki und beinhaltete 30 hochwertige Reproduktionen⁹⁶ von Gemälden der Kiowa-Künstler:innen aus der Sammlung von Oscar B. Jacobson. Dieses Portfolio war 1929 eine der hochwertigsten Publikationen von Native American Art auf dem amerikanischen Markt (siehe Abb. 27).

Das Vorwort verfasste Oscar B. Jacobson und Jeanne d’Ucel schrieb in ihren Memoiren zum Entstehungsprozess, der im Zusammenhang mit der Ausstellung der Kiowa-Werke in Prag steht, dazu:

„A French publisher who had seen them also, arranged to publish a portfolio of the Indians’ work: *Kiowa Art* (Editions d’Art C. Szedzicki, Nice, France, 1930)“ (OBJ_1_5: 10).

Die Publikation wurde in vielen amerikanischen aber auch europäischen Kunstmagazinen und Zeitungen beworben, so dass wohl auch John Collier ab 1933 Commissioner of Indian Affairs⁹⁷ des Bureau of Indian Affairs von dem Portfolio erfuhr, wie d’Ucel sich erinnerte:

⁹⁶ Die Reproduktionen wurden mit dem Pochoir-Verfahren hergestellt, einem labor-intensivem Prozess (BERLO 2015b; BERLO 2008: 35).

⁹⁷ Das Amt des Commissioner of Indian Affairs (von 1832 bis 1981, danach *assistant secretaries of the interior for Indian affairs*) entsprach der Leitung des Bureau of Indian Affairs (BIA), eine dem Innenministerium der USA untergeordnete Behörde, die auf staatlich-institutioneller Ebene die politischen, sozialen und kulturellen Angelegenheiten der Native American Peoples regelt. Der

„When Kiowa Art was published, Mr. John Collier who had just been appointed Commissioner of Indian Affairs, read the text – twice – with interest, and wrote Dad to tell him how much he agreed with his point of view, and that he would like to discuss with him policies affecting the Indians“ (OBJ_1_5: 16).



Abb. 27: Titelbild Kiowa Indian Art, The Love Call von Monroe Tsatoke, 1929

(Quelle: KIA)

Commissioner hat dabei die höchste Exekutivposition inne, mit der eine große Macht über die Verwaltungen und soziokulturellen Politiken der Native American Peoples einher geht. In seiner Position war der Commissioner of Indian Affairs an Entscheidungen des Kongress' und an Anweisungen des Präsidenten gebunden, hatte aber in der Umsetzung einen enormen Ermessensspielraum (DEJONG 2020: Vorwort; 1 ff.).

Zu John Collier und dem *Bureau of Indian Affairs* in Washington D.C. intensiviert sich zudem im Rahmen des *New Deal Art Program* der Kontakt und damit erhöhte sich Jacobsons Gestaltungsmöglichkeiten im Bereich von Native American Art und auch politisch-künstlerischer Inhalte, wie d’Ucel berichtete: „Dad’s work with the Kiowa artists had quite a little influence in changing the program of education, in art and other subjects, for all Indians“ (OBJ_1_5).

Ein weiteres Ereignis, das in unmittelbarem Zusammenhang mit der Künstlerkolonie in Santa Fe steht, ist die Ausstellung *Exposition of Indian Tribal Arts*, die am 30. November 1931 in den *Grand Central Art Galleries* New York City eröffnet wurde und anschließend in einer zweijährigen Tour in vielen Städten⁹⁸ und Bundesstaaten ausgestellt wurde. Das Journal *The Art Digest* berichtete dazu am 01. September 1931:

„The Exposition of Indian Tribal arts, organized by a group of prominent American artists and art lovers for the purpose of presenting native Indian art to the public as ‚art‘, and to win for it the appreciation and support that they believe it deserves [...]“ (OBJ_5).

Oscar B. Jacobson war im beratenden Gremium der Ausstellung tätig, das maßgeblich vom Kunst-Cluster in Santa Fe ausging. Die Organisation der Ausstellung verband dabei Künstler:innen und Kunstschaaffende (John Sloan), aber auch einflussreiche Kunstmäzen:innen (White-Sisters, John D. Rockefeller, George G. Heye), Politiker (Hugh L.Scott, Charles G. Dawes, Charles Curtis) und Wissenschaftler (Edgar Lee Hewett). Jacobson konnte mehrere Kiowa-Werke in der Ausstellung platzieren und ein großes, breites Netzwerk in der Politik, der High Society, der Kunstwelt und der elitären gesellschaftlichen Kreise der USA ausbauen. Dies nutzte er auch als strategisches Mittel, um als Broker erfolgreich handeln zu können, wie Kapitel 5.1.2.2 Persönliche Eigenschaften zeigt.

⁹⁸ Im Artikel *Great Tribal Exhibition Will Reveal Indian’s True Place in Art*, erschienen am 1. September 1931 führte folgende Orte, an denen die Ausstellung gezeigt werden sollte, auf: Philadelphia, Springfield (Mass.), Rochester, Buffalo, Boston, Chicago, Dyton, Detroit, Cleveland, Cincinnati, Toledo, Indianapolis, Washington, Milwaukee, St.Louis, Los Angeles, San Diego, San Francisco, Seattle, Dallas, Santa Fe, Tulsa, Oklahoma City, Memphis und weitere „Western and Southern Cities“ (OBJ_5).

Diese Ausführungen und Beispiele belegen die politischen Verbindungen nach Washington D.C., in die künstlerischen und soziokulturellen Kreise in den USA und Jacobsons Wirken im Rahmen der Indian Art und Policy. Darüber hinaus finden sich in den Quellen keine Hinweise auf ein strukturelles politisches Engagement seitens Oscar B. Jacobson oder seiner Frau.

In der lokalen Kunstszene in Oklahoma war Oscar B. Jacobson ebenfalls gut vernetzt. Er unterhielt regelmäßige Korrespondenzen mit Thomas Gilcrease, Ölonternehmer, Philanthrop und Gründer des Gilcrease Museums in Tulsa, OK. Jacobson's Idee einer jährlichen Kunstausstellung und -wettbewerbs zu *Native American Art* nahm das *Philbrook Art Center* in Tulsa auf. Jacobson saß mehrfach in der Jury dieser Veranstaltung, die beachtliche Preisgelder⁹⁹ und Aufmerksamkeit versprach (OBJ_1_5: 17; OBJ_6) (siehe Abb. 28).

⁹⁹ Im Jahr 1951, der sechsten Auflage des Kunstwettbewerbs mit anschließender Ausstellung im Philbrook Art Center lagen die Preisgelder zwischen 50 USD (*third purchase prize*) und 350 USD (*grand purchase prize*) (OBJ_7). Das entspricht heute etwa zwischen 4177 USD (WEBSTER 2024) (Stand 06.04.2024, mit einer durchschnittlichen Inflationsrate von 3,45% pro Jahr) und 4294 USD (DOLLARTIMES 2024) (Stand 06.04.2024, mit einer durchschnittlichen Inflationsrate von 3,49% pro Jahr).



Abb. 28: Bericht über den Dritten Wettbewerb und Ausstellung American Indian Art des Philbrook Art Centres in Tulsa in der Tulsa Sunday World (16. Mai 1948).

Das mittlere Bild am unteren Rand zeigt die Jury bestehend aus Oscar Howe, Oscar B. Jacobson und Wolf Robe Hunt (v.l.n.r)

(Quelle: OBJ_6; Tulsa Sunday World 1948)

Bekannt sind auch enge Verbindungen, die Oscar B. Jacobson innerhalb der University of Oklahoma in Norman zu relevanten Personen unterhält, die einflussreiche Positionen innehatten. Dazu gehörten zum Beispiel William Bennett Bizzell, Präsident der OU von 1926 bis 1941 (PITTMAN 2024) und Fredrik Holmberg, von 1907 bis 1910 Direktor der School of Fine Arts und danach erster Dekan des College of Fine Art an der OU (JACKSON 1996). Vor seiner Anstellung an der OU in Norman war Fred Holmberg Fakultätsmitglied am Bethany College in Lindsborg, Kansas (KIMBROUGH 1935), als Oscar B. Jacobson dort studierte und ist Teil des schwedisch-amerikanischen Künstlernetzwerks. Zudem war Fred Holmberg der Bruder seines Studienfreundes Samuel Holmberg (OBJ_1_1: 75). Bizzell und Holmberg unterstützten Jacobson insbesondere beim Aufbau einer universitären Kunstsammlung und dem späteren Universitätsmuseum. Jeanne d’Ucel erläuterte in ihren Memoiren eine Begebenheit während des Sabbaticals der Familie Jacobson in Nordafrika, die die finanzielle Unterstützung beim Aufbau der Sammlung durch Bizzell und Holmberg verdeutlicht:

„In a letter to Dean Holmberg Dad had casually remarked that, due to the rate of exchange, he could buy with \$1000 (if he had it) enough samples of African arts and crafts to constitute a fair and representative collection. The dean went to work. He and President Bizzell could put their hands on only \$800,00. Knowing that time pressed they cabled it. Shortly after our return from the beach a burnoused messenger galloped up to the villa Helvetia to inform us that the money was deposited in our bank. Dad was pleased, I also [...]“ (OBJ_1_2: 152).

Die Unterstützung von Präsident William Bizzell beruhte jedoch nicht nur auf finanziellen Mitteln. Er war aktiver Förderer von Native Art und den Native American Studierenden an der OU – auf Bitte von Jacobson ermöglicht Bizzell eine offizielle Rede von Acee Blue Eagle beim Hauptbankett der OU (OBJ_1_5: 47 f.) (siehe hierzu ausführlicher Kap. 5.5.2.2 Repräsentation durch Performances). Das Präsidium der OU in Norman förderte und unterstützte Oscar B. Jacobson und den Aufbau des Kunstdepartements an der OU von Anfang an. Stratton Duluth Brooks, Präsident an der OU von 1912-1923, der viele Reformen an der Universität initiierte, u.a. unbefristete Anstellungen und Freistellungen für Forschungsjahre (sabbatical leave) (KEITH 1949: 10), sagte seinen Support und persönliche Rü-

ckendeckung für den Aufbau einer Kunsthochschule von Rang und Namen zu, wie Jeanne d’Ucel berichtete (OBJ_1_1: 75). Diese Haltung wurde auch von Fredrik Holmberg getragen, so dass Jacobson beste Startbedingungen an der University of Oklahoma vorfand. Präsident Brooks und seine Frau unterstützten Jacobson auch in persönlichen und politischen Angelegenheiten, wie z.B. bei der Suche nach einem Kindermädchen (OBJ_1_1: 87), bei Problemen mit der Presse (OBJ_1_1: 83) oder in der Kampagne gegen die Bursum Bill (OBJ_1_5: 28). Ferner war Oscar B. Jacobson Mitglied in einer universitären Vereinigung, dem *Wabunaki Club*, dem führenden Wissenschaftler verschiedener Fakultäten der OU und amtierende Präsidenten der OU angehörten. Der Club diente dem sozialen und wissenschaftlichen Austausch, der über Vortragsabende zu Fachthemen gepflegt und in regelmäßigen Abständen von den einzelnen Mitgliedern und ihrer Partnerinnen veranstaltet wurde (OBJ_4; RIGGAN JR. 2016). Einer Broschüre aus dem Jahr 1926-27 geht hervor, dass sowohl Jacobson als auch seine Frau Fachvorträge hielten und Gastgeber der Vortragsreihe waren (OBJ_4). Jacobson war durch die Tätigkeiten im Wabunaki Club mit vielen Professoren und Wissenschaftlern an der OU vernetzt. Aus einem Brief des *American Indian Institute* der *University of Oklahoma*, einer gemeinnützigen Organisation zur Unterstützung von Native American People an der OU, geht zudem hervor, dass Jacobson als Experte und Referent für die Förderung von „Indian art, ceremonies and traditions“ (OBJ_7) eingeladen wurde.

„Our home had become a meeting place for the Kiowa tribesmen when in Norman or nearby“ (OBJ_1_5: 8). Diese Erinnerung beschrieb Jeanne d’Ucel in ihren Memoiren und verbildlicht den Kontakt zwischen Oscar B. Jacobson, seiner Familie und den Kiowa *tribe* in Oklahoma. Das Wohnhaus der Jacobsons in Norman war nicht nur ein Ort der Kunst und des künstlerischen Austausches für die Mitglieder der Kunstfakultät und die Kiowa-Studierenden – es war auch ein Ort, an dem neue Begegnungen stattfanden und die Jacobsons ihr Netzwerk ausbauten. Für Freunde und Bekannte der Kiowa-Künstler:innen stand dieses Haus ebenso offen und so wuchs auch innerhalb des Kiowa *tribes* die Be-

kanntheit von Oscar B. Jacobson und seiner Ausbildungstätigkeiten an der OU. Eine große Wertschätzung, die der Kiowa *tribe* Oscar B. Jacobson für sein Engagement und seine Tätigkeiten entgegenbrachte, ist die Adoption durch den *tribe*. Im Rahmen des August Pow-Wow 1928, Jahre bevor Pow-Wow-Feierlichkeiten einem größerem Publikum zugänglich wurden, wurde die Familie über den befreundeten Kiowa Anwalt Lewis Ware eingeladen. Der Pow-Wow fand in der Nähe von Anadarko statt und dauerte mehrere Tage. Jeanne d’Ucel widmete diesem Anlass in ihren Memoiren mehrere Seiten (OBJ_1_5: 11-14), den sie detailreich beschrieb. In den Beschreibungen von d’Ucel, insbesondere die des Aufnahme-rituals, ist das Kiowa-Netzwerk von Jacobson erkennbar (siehe hierzu auch Abb. 29):

„We met the chiefs; we were cordially greeted by friends and strangers around the camp; and, before we knew it, we were sitting at the banquet table [...] Next, Dad was called to the center, where he was introduced to the assembly. He was praised and thanked by the head chief, Ned Brace, and other chiefs in turn, and by his students who filed by to shake his hand“ (OBJ_1_5: 12).

Das breite Netzwerk von Oscar B. Jacobson, das künstlerische, akademische, politische, soziale, ökonomische und kulturelle Dimensionen umfasste, ermöglichte ihm seine Vermittlungsarbeit umzusetzen und zu seinen Vorteilen zu nutzen. Gleichzeitig eröffnete ihm das Netzwerk in vielen Bereichen tätig zu sein und seine vielschichtigen Ideen zu verwirklichen. Dieses Netzwerk diente Oscar B. Jacobson als Grundlage in seinem Wirken als Cultural Broker. Sam Olkinetsky und Arthur Silberman haben dieses Netzwerk in ihrem Gespräch über Jacobson knapp auf den Punkt gebracht: „AS He was well-connected. SO Sure.“ (ASSNAA_11_010), wobei Olkinetsky weiter ausführte, dass das Netzwerk auf zwei Ebenen funktionierte:

„He become well-known and he also did some good for the University. [...] So, but it’s not only local. I think the fact that he was along with Nan Sheets responsible for the whole WPA. [...] indicated that there were people in Washington and in other areas that knew the character of this man and in his position.“ (ASSNAA_11_010).

Hierbei wird deutlich, dass Jacobson sowohl lokal als auch national bestens vernetzt war und dies in verschiedenen Feldern. Diese gute Vernetzung von Jacobson ermöglichte die Entwicklung von Strategien und Methoden, die in der Vermittlungsarbeit Anwendung fanden.

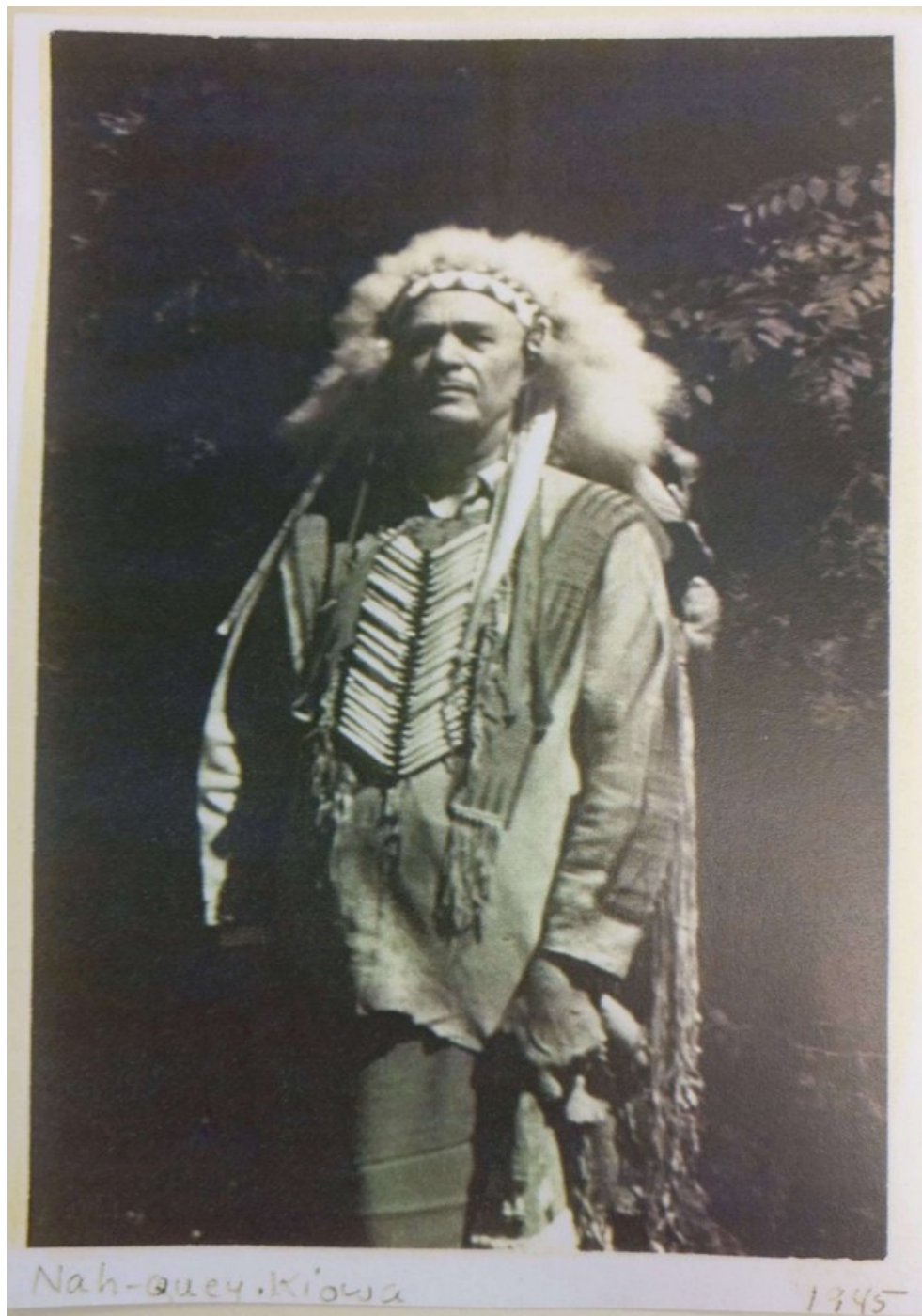


Abb. 29: Oscar B. Jacobson 1945 in seinem Kiowa-Namen Nah-Quey
(Quelle: ASSNAA_8_012_025)

6 Cultural Brokerage, eine geographische Theorie?

„The exhibit enriched the lives and widened the mental horizons of the children; it increased information about and sympathy for another human race; it gave out that elusive, intangible quality we call culture; last, and almost as important, it inspired etiquette and good manners in the children when outside their own schoolrooms, for the behavior was beyond criticism. The influence of art is indeed wide, great and unlimited“
(TEIGEN 1931: 305).

Diese Worte fasst Regina Teigen, Supervisor of Arts, anlässlich der Wanderausstellung „Indian Watercolors“ in Sioux Falls, SD, im *American Magazine of Arts* in der Rubrik *Field Notes* zusammen. Die Wanderausstellung wurde von der *American Federation of Arts* mit Leihgaben unter anderem von Oscar B. Jacobson und Kunstwerken der Kiowa Six organisiert. Die Kunstwerke wurden an fünf Tagen in verschiedenen öffentlichen Schulen in Sioux Falls ausgestellt, sodass über 7000 Schüler:innen die Werke sehen konnten.

Die Aussagen von Regina Teigen sind vor dem Hintergrund kultureller Vermittlungsprozesse eindrücklich – so tragen die Begegnungen und die Beschäftigung mit der Kunst der Kiowa Six in den Schulen dazu bei, dass ein Verständnis, eine Wertschätzung und Empathie zwischen Menschen und Gruppen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund entsteht.

Diese Aussagen fassen Cultural Brokerage als theoretisches Konzept kultureller Vermittlungsprozesse auf empirischer Ebene zusammen, das sich zwischen verschiedenen soziokulturellen Lebenswelten und kulturellen Wirklichkeiten vollzieht. Das auf der Wechselwirkung der theoretischen Analysefolie und der empirischen Datenbasis entwickelte theoretische Konzept Cultural Brokerage ist auf Gesellschaften und Gesellschaftsmilieus ausgerichtet, die sich im Wandel befinden. Wandel ist in diesem Kontext eher weit zu fassen und bezieht sich auf soziokulturelle, ökonomische und politische Veränderungen. Das

Konzept beansprucht Gültigkeit auf gesellschaftliche Gruppen, die Kennzeichen struktureller Ungleichheiten aufweisen und von kultureller Differenz beziehungsweise Vielfalt charakterisiert sind.

Das theoretische Konzept Cultural Brokerage beschreibt einen Prozess, der aus den drei Dimensionen Akteure, Orte und Räume sowie Medium der Vermittlung besteht, die in gegenseitiger Wechselbeziehung zueinander stehen und einander bedingen. Die Dimensionen können nicht alleine für sich stehen und nur im Zusammenspiel wirken. Sie sind Voraussetzung und Bestandteil wirksamer kultureller Vermittlungsprozesse, die temporär und situationsabhängig wirken. Die drei Dimensionen weisen auf interkulturelle Prozesse hin, die gesellschaftliche Umbrüche und Wandel mitgestalten, unterstützen oder anstoßen und können durch folgende Definition, basierend auf empirischen Befunden, zusammengefasst werden.

Diese Prozesse beruhen auf den Interaktionen und Begegnungen verschiedener Akteure, in denen der Cultural Broker als Akteur eines soziokulturellen Wandels eine zentrale Rolle einnimmt. Er entwickelt kontextgebundene Methoden und Strategien der Vermittlung mithilfe seines individuellen Kompetenzsets. Darüber hinaus sind die Perspektiven der in den Vermittlungsprozess involvierten Akteure hinsichtlich der kulturellen Wirkung und Ausdrucksweisen essenziell. Dazu gehört auch eine politisch-institutionelle Komponente, die gesetzliche Rahmenbedingungen schafft und durchsetzt.

An Orten und Räumen der Begegnung, vor allem *micro-publics*, werden kulturelle Differenz bzw. Vielfalt verhandelt und von den involvierten Akteuren moderiert. Es entstehen *meaningful encounter*, die gezielt einen bedeutenden und wertschätzenden Kontakt zwischen verschiedenen soziokulturellen Lebenswelten fördern. Orte der Information und Räume der Kommunikation katalysieren facettenreiche, weitreichende kulturelle Repräsentationen in der öffentlichen Wahrnehmung.

Über das Medium der Vermittlung kann das öffentliche Bewusstsein publikumswirksam erreicht werden. Visuelle Media der Vermittlung haben das Potential, Zugang zur Welt und zur Wahrnehmung von Welt zu sein.

Die Ausführungen zu den drei theoretischen Dimensionen zeigen, dass dimensionsübergreifend die gesellschaftlichen Umstände, die sich in Gesetzgebungen, Normen, aber auch Lebenswirklichkeiten ausdrücken, für die Vermittlungsprozesse wirkmächtig sind. Vorgänge und Entwicklungen auf verschiedenen Ebenen – global, national, lokal, aber auch individuell und überindividuell durchdringen und beeinflussen sich und die Dimensionen. Auf der kulturell mediatorischen Ebene werden kulturelle Praktiken, Erfahrungen, Ästhetiken und Emotionen sichtbar, die Bestandteil der Vermittlungsprozesse sind.

Ruth Phillips (2008) schreibt zusammenfassend in ihrem Aufsatz „Turn of the primitive“ zu Modern Native American Art und die damit verbundene künstlerische Ausbildung in Norman sowie die politischen Gegebenheiten in Washington D.C. Anfang des 20. Jahrhunderts:

„Neither Jacobson’s mentoring nor Collier’s policies created Native North American modernisms. Rather, they opened a door which artists walked through“ (PHILLIPS 2008: 55).

Dieses Resümee, das das Wirken von Oscar B. Jacobson als Mentor der Kiowa-Künstler:innen, mit dem politischen Wirken von John Collier als Superintendent des BIA und dem Wirken von Native American Künstler:innen verbindet, beschreibt die Umstände sehr treffend. Phillips charakterisiert hierbei die Beziehungsebene der verschiedenen beteiligten Akteure. Anlehnend daran schafft das Konzept Cultural Brokerage eine Erweiterung der von Phillips formulierten Perspektive, die weitere Dimensionen neben den Akteuren berücksichtigt:

Oscar B. Jacobson als Cultural Broker, die Kiowa Six und Acee Blue Eagle als Akteure sowie die institutionellen Politiken des BIA haben Orte und Räume der Begegnung genutzt, geschaffen und geformt, an denen die Kunstwerke als Medium im Zusammenspiel einen kulturellen Vermittlungsprozess initiieren.

6.1 Akteure im kulturellen Vermittlungsprozess

In kulturellen Vermittlungsprozessen nimmt der Cultural Broker eine Schlüsselrolle ein. Ausgestattet mit einem individuellen Kompetenzset, entwickelt die Figur spezifische Methoden und Strategien, die in den tatsächlichen Vermittlungstätigkeiten eingesetzt werden. Substanziell für die Entfaltung und das Wirken eines Cultural Brokers ist dessen persönliche Biografie, die von einer gewissen Disposition und Offenheit gegenüber anderen kulturellen Milieus gekennzeichnet ist, sei es durch eigene Migrationserfahrungen oder einen interkulturellen Lebensstil. Diese Erfahrungen sind in der Regel von einer grundlegenden Überzeugung begleitet, dass kulturelle Praktiken und Traditionen wertvoll sind.

Das Kompetenzset eines Cultural Brokers setzt sich aus mehreren Bausteinen zusammen, die im Vermittlungsprozess miteinander kombiniert werden. Hierzu zählen ein interkulturelles Mindset, das auf eigenen kosmopolitischen Erfahrungen beruht, die Fähigkeit, Vertrauen aufzubauen – ohne die eine Vermittlung nicht denkbar ist –, sowie die Begabung, verschiedene Rollen für unterschiedliche Kontexte zu entwickeln, anzunehmen und situativ auszufüllen. Begleitet wird dies von weiteren spezifischen Eigenschaften, wie einem generellen Interesse an neuen (kulturellen) Erkenntnissen und Erfahrungen, einer großen Begeisterungsfähigkeit, die andere mitreißt, sowie einer stetigen Umtriebigkeit und Kommunikationsstärke. Die zunächst individuell herausgearbeiteten Rollen lassen sich auf einer abstrakten Ebene als für den kulturellen Vermittlungsprozess zentral herausstellen: Mentor:in, Patron:in, Expert:in und Agent:in.

Auf der Ebene der Organisation kultureller Vermittlungsprozesse setzt der Cultural Broker verschiedene Methoden und Strategien ein. Allen voran steht die methodische Entwicklung einer Narration, an der sich die Vermittlung entlang hangelt und orientiert. Die Narration ist dynamisch und wird modifiziert an neue Gegebenheiten und Situationen angepasst. Sie ist Teil einer medialen Strategie, in der sich die Kernaussagen und die für die kulturelle Vermittlung relevanten Aspekte immer wiederfinden – ein sich wiederholendes

Storytelling. Für eine gewinnbringende strategische Erzählung ist die (mediale) Macht über den Diskurs entscheidend, die der Cultural Broker im Laufe des Deutungs- und Erzählprozesses erlangt und unter anderem durch sein Netzwerk zu sichern versucht. Ein weiterer strategischer Aspekt in der medialen Darstellung ist es, Sichtbarkeit durch Repräsentationen in der Öffentlichkeit zu schaffen. Um diese Sichtbarkeit langfristig aufrechterhalten zu können, müssen die Repräsentationen auf mehreren Ebenen stattfinden und kontinuierlich erfolgen. Dabei ist es wichtig, eine entsprechende Reichweite zu generieren. In der Organisationsweise des Cultural Brokers ist auf strategischer Stufe das Networking überaus bedeutsam. Ein großes und breit gefächertes Netzwerk, das möglichst viele unterschiedliche (professionelle) Bereiche umfasst, ermöglicht es dem Broker seine Vermittlungsarbeit umzusetzen und sie situationsbedingt und kontextgebunden zu seinen Gunsten zu nutzen, wie etwa der Verwirklichung vielschichtiger Ideen.

Die empirische Analyse hat gezeigt, dass die Motive von Oscar B. Jacobson in der Rolle des Cultural Broker mehrere Aspekte umfassen. Zum einen nehmen Jacobson und seine Frau Jeanne d’Ucel hinsichtlich der vielfältigen kulturellen Ausprägungen von Native American Peoples eine romantisierende und exotisierende Perspektive ein, die die kulturelle Bewahrung und den Schutz der kulturellen Einzigartigkeit von Native American Peoples in den Mittelpunkt stellt. Joseph Traugott (1992) spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an James Clifford (1987; 1989) von dem sogenannten „salvage paradigm“ als unterschwelliges kulturelles Motiv. Dies drückt sich in der Suche von weißen euro-amerikanischen Intellektuellen nach Authentizität nicht-westlicher Kulturen und Kunst aus (TRAUGOTT 1992: 37). Wobei das Authentische als das exotische Andere fungiert und damit im Beispiel von Oscar B. Jacobson ein zentrales Element bildet, nicht-westliche Kunst verstehen zu können. Und gleichzeitig sind Native American Peoples in dieser Zeit politisch-institutionellen Entscheidungen ausgesetzt, die sie im Sinne der Weißen amerikanischen Kultur „zivilisieren“ wollen. Diese Dialektik beschreibt Gerald Vizenor prägnant: „The Indian is a

daemon, a modernist simulation of the other in the wicked cause of savagism and civilization“ (VIZENOR 1998: 41).

Zum anderen wurde in der empirischen Analyse deutlich, dass Oscar B. Jacobson eine große Wertschätzung für die einzigartige Ästhetik der Native American Art und Kiowa Art in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts empfindet. Dies wird unter anderem daran deutlich, dass er Native American Art nicht als Handwerkskunst, sondern als Kunst betrachtet. Damit verbunden ist eine generelle Wertschätzung künstlerischer Erzeugnisse und künstlerischen Arbeitens als kulturelle und identitätsstiftende Arbeit. Die Kommodifizierung von Kiowa Art ermöglichte es Jacobson zudem, seine eigene Reputation und Expertenrolle in der Öffentlichkeit zu stärken – quasi als Motiv der Anerkennung seines Handelns.

Kulturelle Vermittlungsprozesse wirken immer in mehrere Richtungen und bedürfen mehrerer Akteure (mindestens jedoch drei), deren Perspektiven gleichwertig zu betrachten sind. Für eine gelungene Vermittlung ist die Eigeninitiative und das aktive Einbringen eigener Erfahrungen der weiteren am Vermittlungsprozess beteiligten Akteure zentral. Die Akteure setzen die Handlungen und Ergebnisse aus dem kulturellen Vermittlungsprozess dabei wirkungsvoll zur Verfolgung ihrer jeweiligen Ziele und Wünsche ein. Erst durch die Akzeptanz der Vermittlung durch weitere Akteure erhält der Cultural Broker seine Legitimation. Die Ziele und Vorteile der beteiligten Akteure können ökonomischer Natur sein oder in der Stärkung der eigenen Identität und kulturellen Werten liegen. Sie können auch Zugang zu Bildungsmöglichkeiten und zu anderen soziokulturellen Wirklichkeiten sein, den Aufbau eines eigenen Netzwerkes ermöglichen und die Entwicklung eigener Elemente eines Cultural Brokers fördern.

Versteht man Cultural Brokerage als einen Modus der Governance, dann sind Institutionen auf der Akteursebene von zentraler Bedeutung. Sie können Vermittlungsprozesse auf politischer Ebene lenken und durch staatliche Maßnahmen fördern oder auch einschränken. Sie verhelfen den kulturellen Vermittlungsprozessen zu einer politischen Sichtbarkeit, die

wiederum auf einer institutionell-formellen Ebene in die Gesellschaft und auf Transformationsprozesse einwirken kann.

Abschließend ist zu beachten, dass Akteure von den Gesellschaften, in denen sie agieren, geformt werden und diese wiederum formen. Auf diese Weise wirken alle Akteure auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten ein und können Transformationen und Wandel gestalten. Gleichzeitig sind sie von gesellschaftlichen Umständen geprägt, die ihr Handeln beeinflussen.

6.2 Orte und Räume im kulturellen Vermittlungsprozess

Orte und Räume der Begegnung sind ein zentraler Bestandteil von Cultural Brokerage. So bilden konkrete Orte an denen kulturelle Vermittlungen stattfinden, einen Ausgangspunkt für Begegnungen, indem sie kulturelle Praktiken und Ausdrucksformen sichtbar, erfahrbar und erlebbar machen. Dabei handelt es sich um urbane Räume und sogenannte *micro-publics*, wie Galerien, Museen, Ausstellungsräume und Bildungseinrichtungen, in denen kulturelle Differenz sichtbar wird. Insbesondere hinsichtlich einer Vernetzung und eines Austauschs spielt die infrastrukturelle Nähe der Begegnungsorte und -räume für die involvierten Akteure eine wichtige Rolle. Sowohl mediale Räume, die sich über Zeitungen, Bücher und andere Medien aufspannen, als auch sogenannte *meaningful encounter* ermöglichen eine direkte Erfahrung kultureller Materialität, Traditionen und Riten und können so die Wertschätzung und Wahrnehmung kultureller Elemente fördern. Sie sind Orte der Information und produzieren Räume der Kommunikation, in denen Perspektiven, Vorstellungen und Bilder repräsentiert werden, die kulturelle Erfahrungen beeinflussen. Lern- und Lehrorte, respektive -räume, an denen kulturelle Differenz und Vielfalt verhandelt werden, können als *events of relation* betrachtet werden. An diesen Orten und Räumen

bewirken Begegnungen Veränderungen in der Sinneswahrnehmung und tragen zur Öffnung soziokultureller Grenzen bei.

Die Orte und Räume im kulturellen Vermittlungsprozess sind niemals neutral, sondern von Machtstrukturen durchdrungen. In den Begegnungen werden diese Machtstrukturen räumlich sichtbar, etwa bei der Betrachtung der medialen Diskursivität. Dabei sind nach wie vor postkoloniale Muster erkennbar. Dennoch können Orte und Räume im kulturellen Vermittlungsprozess eine transformative Funktion einnehmen, indem sie aktiv auf die gesellschaftliche Wahrnehmung wirken, beispielsweise durch Interaktionen zwischen Gesellschaftsgruppen oder durch Sensibilisierung Empathie erzeugen.

6.3 Medium im kulturellen Vermittlungsprozess

Kunstwerke und Bilder sind ein zentrales Medium im kulturellen Vermittlungsprozess zwischen den Künstler:innen, den Betrachtenden, aber auch zwischen den Menschen, den unterschiedlichen soziokulturellen Welten, den Perspektiven auf Welt und den sich umgebenden Dingen. Visuelle Darstellungen in Form von Kunstwerken und Bildern ermöglichen die Entwicklung einer Wertschätzung kultureller Traditionen, die über die Bilder und ihre Inszenierung vermittelt werden. Sie vermögen es lebensweltliche Elemente zu transportieren, die auf anderer Ebene vielleicht verborgen geblieben wären oder aufgrund mangelnder Kontaktmöglichkeiten oder Vorurteilen nicht zum Vorschein kämen. Dabei spielen Emotionen und Begeisterung in der Begegnung mit den Werken einen wichtigen Aspekt – sie können auf einer sinnlichen Ebene berühren und sogenannte *enchancements* durch die Begegnungserfahrung auslösen. Weiterhin können Kunstwerke und Bilder identitätsstiftende Elemente in sich tragen und zur Entwicklung, Modifizierung und Wiederaneignung eigener kultureller Elemente führen – sie sind Ausdruck des Kulturellen und können so in soziokulturellen Kontexten und Gesellschaften vermitteln und wirken.

Kunstwerke sind demnach mehr als nur ein ästhetischer Ausdruck. Sie sind ein komplexes Medium, das zudem in institutionell-politische Programmatiken eingebunden sein kann.

Nathalie Heinich (2012) beschreibt, dass insbesondere gegenwärtige Kunst im Gegensatz zu Moderner Kunst der Vermittlung bedarf. Der Unterschied sei demnach „generic“, denn Moderne Kunst „relies mainly on transgression of the boundaries of art such as they are commonly conceived“, wohingegen zeitgenössische Kunst „is supposed to express the interiority of the artist, by transgressing the rules of academic figuration – rules that classic art is expected to enact“ (HEINICH 2012: 700). Dies, so Heinich, führt dazu, dass das allgemeine Publikum nicht immer die Kapazität besitzt, zeitgenössische Kunst zu verstehen, die daher kultureller Vermittlung bedarf: „without specialised curators, critics, lecturers, merchants, auctioneers, no installation, performance or contemporary painting could move successfully from the artist’s studio (or mind) to a public place, let alone to any private home.“ (ebd. 2012: 701). Darüber hinaus ist die ästhetische Beziehung nicht länger binär zwischen Werk und Betrachter anzusehen:

„In fact, it is actually a triadic relation between works, the public and a number of mediation processes – publication, dissemination, organisation, production, commentaries, material and mental frameworks. These processes are operated by individuals who act as intermediaries in the art world; much more than artworks and artists, and as well as spectators, they are a perfect scope for sociological investigation“ (HEINICH 2012: 701).

Daran schließt auch die Perspektive von Hans Belting an, dass Bilder immer eine Vermittlung zwischen Menschen, der Welt, den Blicken und Dingen sind.

Nathalie Heinich bezieht ihre Aussagen auf die klassische europäische Moderne. Im vorgestellten Beispiel Oscar B. Jacobson, den Native American Arts und Kiowa Art, gestaltet sich die Situation jedoch anders. Jacobson etablierte die Werke der Kiowa Six und weiterer Künstler:innen wie Acee Blue Eagle als moderne Kunst, und auch diese bedurfte einer Vermittlung im Sinne von Heinich. Als Bilder der Anderen, also Bilder, die im Kontext anderer (=nicht-westlicher) kultureller Hintergründe entstanden sind, so wie die Bilder (Kunstwerke) der Kiowa-Künstler:innen, war das mehrheitlich Weiße, US-amerikanische,

aber auch europäische Publikum nicht in der Lage, die Bilder zu verstehen. Es bedurfte der kulturellen Vermittlung durch einen Cultural Broker, der publizierte, Ausstellungen organisierte, kommentierte und Vorlesungen und Vorträge hielt, der die Kunst framte und somit in der Kunstwelt und der breiten Bevölkerung vermittelte. Das beschreibt die Arbeit von Jacobson. Gleichzeitig ermöglichte die Ausstellung der Kunstwerke und die damit verbundene Darstellung kultureller (Wert-)Vorstellungen einen bildhaften Dialog mit den Betrachtenden.

7 Fazit & Ausblick

Die Analyse hat gezeigt, dass Cultural Brokerage als kultureller Vermittlungsprozess ein wichtiger, jedoch nicht alleiniger Erklärungsansatz für gesellschaftlichen Wandel und damit verbundene Transformationen ist. Das theoretische Konzept fungiert auf systemischer Ebene zwar als Erklärungsbaustein für gesellschaftliche Phänomene, muss jedoch stets in die Gesamtbetrachtung von Gesellschaften und ihren kulturellen Ausprägungen eingebettet werden. Die empirische Fallstudie am Beispiel von Oscar B. Jacobson und Native American Arts zeigt, dass die Effektivität von Cultural Brokerage von verschiedenen Faktoren abhängt: des individuellen Kompetenz- und Rollenset des Cultural Brokers, der Akzeptanz der beteiligten Akteure, den Orten und Räumen des Brokerage sowie dem Medium der Vermittlung. Darüber hinaus bedingt ein erfolgreicher Cultural Brokerage-Prozess die strategische Nutzung individueller Stärken des Brokers im Rahmen der gegebenen Gesamtkontexte. Das Handeln von Oscar B. Jacobson kann als eine frühe Form der Wissenschafts- und Kunstvermittlung bzw. Öffentlichkeitsarbeit eines Experten verstanden werden, von der sowohl die beteiligten Künstler:innen als auch sein eigener Ruf profitierten.

Das Konzept des Cultural Brokerage macht strukturelle Ungleichheiten und kulturelle Differenzen im interkulturellen Raum sichtbar. Dennoch führt es in diesem Rahmen nicht zu einer strukturellen Dekolonialisierung, denn edukative Methoden und pädagogische Ansätze, Denkmuster bleiben an der Oberfläche verhaftet. Anschließend an Eve Tuck und K. Wayne Yang (2012), die sich mit indigener Dekolonialisierung auseinandersetzen, handelt es sich bei diesem Prozess eher um eine metaphorische Dekolonisierung, die koloniale Siedlerkontexte und Raumansprüche nicht auflöst (TUCK und YANG 2012: 7 f.). Cultural Brokerage macht sie aber sichtbar und ermöglicht über interkulturelle Vermittlungsprozesse ein Aufbrechen von kolonialen Mustern, die gesellschaftliche, individuelle und institutionelle Umbrüche in Gang bringt, quasi ein Motor im Dekolonialisierungsprozess in dem Cultural Brokerage Ausgangspunkt für Veränderung ist.

Das empirische Beispiel hat gezeigt, dass Cultural Brokerage immer in die soziokulturellen Gegebenheiten der jeweiligen Gesellschaft eingebettet ist und sich die beteiligten Akteure – wie der Cultural Broker Oscar B. Jacobson – nicht vollständig von zeitgenössischen Rassismen und Vorstellungen distanzieren können. Ähnlich wie andere Figuren seiner Zeit trug Jacobson jedoch dazu bei, die Kunst der Native American Peoples in der Weißen amerikanischen Gesellschaft zu etablieren. Sein Engagement wirkte in Ansätzen dem politischen Machtstreben, dem Gefühl der „zivilisatorischen“ Überlegenheit und stereotypischen Vorurteilen der Weißen US-amerikanischen Bevölkerung gegenüber Native American Peoples entgegen. Somit manifestieren sich kulturelle Vermittlungen als notwendige Prozesse in Zeiten gesellschaftlichen Wandels und an den Schnittstellen unterschiedlicher soziokultureller Lebenswelten.

Kulturelle Vermittlungsprozesse können bei der Dekonstruktion kultureller Ressentiments, Stereotype und Vorstellungen unterstützend wirken. Gerade vor dem Hintergrund aktueller Dekolonialisierungsdebatten und politischer Diskurse um kulturelle Differenzen, sei es die Diskussionen in Deutschland um Stadtbilder oder die Konflikte in den USA entlang ethnischer Grenzen, werden Vermittlungen die ein interkulturelles Verständnis erzeugen können, umso wichtiger. Dies führt insbesondere ein Artikel des Hamburger Abendblattes vom 17. Oktober 2024 vor Augen. Die Journalistin Vera Fengler fragt vermeintlich provokativ, ob der zurück gegangenen Besucherzahlen des *Museum am Rotherbaum – Kulturen und Künste der Welt* (MARKK)¹⁰⁰, ehemals das Museum für Völkerkunde Hamburg, „fehlen die Indianergeburtstage?“ (FENGLER 2024). Diese Schlagzeile wirkt ernüchternd, ja sogar erschreckend – vor allem, wenn man die Neuausrichtung des Museums der letzten

¹⁰⁰ Im Zuge einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen (kolonialen) Vergangenheit und einer damit verbundenen Neuausrichtung sowie Umstrukturierung hat sich das MARKK 2018 umbenannt und die Vermittlungsarbeit mit Fokus auf die „kulturelle Verankerung des Menschen, um ein Verständnis von Zusammenhängen, Gemeinsamkeiten und Unterschieden und um die Vielfalt kultureller und künstlerischer Errungenschaften der Welt“ (MUSEUM AM ROTHENBAUM KULTUREN UND KÜNSTE DER WELT 2025) in das Zentrum der musealen Repräsentation gelegt. Diese Neuausrichtung und Auseinandersetzung findet in der internationalen Fachwelt große Anerkennung, wird aber aktuell in Hamburg aufgrund zurück gehender Besucherzahlen (die nicht nur das MARKK, sondern viele andere kulturelle Einrichtungen betreffen), kontrovers diskutiert.

Jahre betrachtet, die genau diese Vorstellungen aufbrechen wollte. Sie zeigt, dass kulturelle Vermittlungsarbeit – auch ausgehend von Museen und der Kunst – dringender denn je für soziokulturelle gesellschaftliche Entwicklungen benötigt wird, die den Mehrwert kultureller Differenz als stabilisierend und wichtigen Entwicklungsschritt betrachten; und das, in Anlehnung an Ernst Cassirer, auf vielerlei Ebenen symbolischer Formen: Kunst & Ästhetik, Recht, Politik & Geschichte, Erkenntnis & Wissenschaft, Ökonomie, Technik & Ökologie, Religion & Mythos, neben vielen weiteren.

Kulturelle Vermittlungsprozesse bringen Menschen zusammen, können auf einer sinnlichen Ebene zwischenmenschlich berühren und erweitern die Wahrnehmung.

Das auf Basis empirischer Daten generierte Konzept Cultural Brokerage beinhaltet sowohl kontextgebundene Aussagen als auch abstrakte Aspekte, die sich in der praktischen Umsetzung bewähren müssen. Für weitere Studien bietet es sich an, das Konzept auf aktuelle kulturelle Vermittlungsprozesse anzuwenden. So können Praktiken, die den Prozess begleiten und ausmachen, differenziert dargestellt werden, was aus dieser historischen Perspektive nicht möglich ist. Insbesondere im Hinblick auf die Akteure können durch zeitaktuelle empirische Studien weitere Methoden, Strategien und Organisationsweisen erfasst werden, die im kulturellen Vermittlungsprozess zu einem gesellschaftlichen Wandel beitragen.

8 Quellenverzeichnis

Acee Blue Eagle Papers, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution
(NAA. 1973-51), Washington, D.C. (ABE)

Daraus:

- Box 21, A-M (ABE_21)
- Box 12, I-S
- Box 36, 1933-1950
- Box 37, 1951-56
- Box 38, 1957-1975 (ABE_38)
- Box 39, (ABE_39)
- Box 40, (ABE_40)
- Box 44, (ABE_44)
- Map-case Artwork, INV_08773802, (ABE_INV_08773802)

Apollo. The International Art Magazin, Vol. X, No. 59 (1929): Kiowa Indian Art: 259 (November 1929).

Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. (AAA)

Daraus:

- Oral history interview with Olinka Hrdy, 1965 Mar. 13-Mar. 17. (AAA_OH)

Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection, 1996-017. NCWHM Special Collections, Dickinson Research Center, National Cowboy & Western Heritage Museum, Oklahoma City, Oklahoma. (ASSNAA)

Daraus:

- Series 3

- Box 128, Folder 5 (ASSNAA_3_128_5)
- Series 7
 - Box 7, Folder 2 (ASSNAA_7_07_002)
- Series 8
 - Box 10, Folder 1 (ASSNAA_8_10_001)
 - Box 10, Folder 2 (ASSNAA_8_10_002)
 - Box 11, Folder 10 (ASSNAA_8_11_010)
 - Box 11, Folder 15 (ASSNAA_8_11_015)
- Series 9
 - Box 12, Folder 17 (ASSNAA_9_12_017)
 - Box 12, Folder 25 (ASSNAA_9_12_025)
- Series 10
 - Box 137, Folder 1 (ASSNAA_137_1)
 - Box 69, Folder 4 (ASSNAA_69_4)
- Series 11
 - Box 40, Folder 8 (ASSNAA_11_40_008)
- Digital Images from the Arthur & Shifra Silberman Native American Art Collection, Silberman_I. NCWHM Special Collections at Dickinson Research Center. https://archives.nationalcowboymuseum.org/repositories/3/digital_objects/4, Accessed September 18, 2024. (ASSNAA_DI)
 - 1996.017.1039.13274 (ASSNAA_DI_ 1039.13274)

Civil Service Commission. Official Register of the United States 1931, 31 Dec 1931,
 Online: <https://www.govinfo.gov/app/details/GOVPUB-CS1-e6412b179929c7ac3091c853bc747df/summary> (05.12.2021) (CSC_1931)

Civil Service Commission, Official Register of the United States 1932, 31 Dec 1932, Online: <https://www.govinfo.gov/app/details/GOVPUB-CS1-a7c2212cf8baa7091568a00f133c-bab5> (05.12.2021) (CSC_1932)

Civil Service Commission. Official Register of the United States 1933, 31 Dec 1933, Online: <https://www.govinfo.gov/app/details/GOVPUB-CS1-fe48c19cd30ed99e48a26568d66ced5> (05.12.2021) (CSC_1933)

C. Szwedzicki: The North American Indian Works, Archives and Rare Books Library, UC Libraries, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio.

- ARB RB Oversize E98.A7J17. Online: <https://digital.libraries.uc.edu/collections/szwedzicki/>
 - Kiowa Indian Art: Watercolor Paintings in Color by the Indians of Oklahoma. (KIA)

Dorothy Dunn Kramer Papers, Laboratory of Anthropology, Museum of Indian Arts and Culture, Santa Fe, New Mexico. (DDK)

Daraus:

- Box 2, 93DDK.016 (DDK_2_16)

Frank Phillips Collection, Western History Collections, University of Oklahoma Libraries, Norman, Oklahoma. (WHC)

Daraus:

- 970.6 J15p, Les peintres indiens d'Amerique Volume 1-2, Oscar B. Jacobson und Jeanne d'Ucel (WHC_FPC_Painters)
- 391 J158n, North American Indian costumes (1564-1950), Oscar B. Jacobson (WHC_FPC_Costumes)

Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. (LoC)

- Siegriest, Louis B., Artist. *Indian court, Federal Building, Golden Gate International Exposition, San Francisco, From an Indian painting on elkskin, Great Plains* // Siegriest. California San Francisco, 1939. [California: Federal Art Project, WPA] Photograph. <https://www.loc.gov/item/98518793/> (29.08.2024) (LoC_1939).

National American Artists Resource Collection, Heard Museum, Phoenix, Arizona.
(NAAR)

Daraus:

- Houser, Allen 3/55: (NAAR_3_55)
Dunn, Dorothy (1955): America's First Painters. Indians, Who once painted rocks and buffalo hides, now use paper and canvas to preserve ancient art forms. In: National Geographic Magazine 107(3): 349-376.
- Houser: (NAAR_Houser)
Lawson, Kyle (1981): Sculptor draws on heritage in works of stone but doesn't want to be known as Indian artist. In: The Phoenix Gazette, 25. Februar 1981.

Oscar Brousse Jacobson Collection. WHC M925. Western History Collections, University of Oklahoma Libraries, Norman, Oklahoma. (WHC)

Daraus:

- Box 1 (J-1), Folder 1 (WHC J-1_1)
- Box 1 (J-1), Folder 15 (WHC J-1_15)
- Box 1 (J-1), Folder 16 (WHC J-1_16)
- Box 2 (J-13), Folder 3 (WHC J-13_3)
- Box 2 (J-13), Folder 47 (WHC J-13_47)
- Box 2 (J-13), Folder 52 (WHC J-13_52)

Oscar B. Jacobson Collection, Oklahoma Historical Society Research Division, Oklahoma City, Oklahoma. (OBJ)

Daraus:

- Format M1985.109. Manuscripts. 1911-1965 [1985.109] (OBJ)
 - Box 1. Writings of Jeanne d'Ucel. 1965 (OBJ_1)
 - OBJ_1_1
 - OBJ_1_1_Love Santa Fe
 - OBJ_1_5_About Indians
 - Oversize box 2. Scrapbooks, vol.1-2. 1902-1918 (OBJ_2)
 - Oversize box 3. Scrapbooks, vol.3. 1918-1926 (OBJ_3)
 - Oversize box 4. Scrapbooks, vol.4. 1926-1932 (OBJ_4)
 - Oversize box 4, Loose Materials (OBJ_4_LM)
 - Oversize box 5. Scrapbooks, vol.5. 1930-1947 (OBJ_5)
 - Oversize box 6. Scrapbooks, vol.6. 1946-1953 (OBJ_6)
 - Oversize box 7. Scrapbooks, vol.7-8. 1953-1965 (OBJ_7)

School of Advanced Research, Exposition of Indian Tribal Arts, Inc.: Correspondance, Santa Fe, New Mexico. (SAR_EITA)

Daraus:

- AC18_056_1_1930-31 (SAR_EITA_1930/31)
- AC18_056_1_Aug-Oct_1932 (SAR_EITA_1932)
- AC18_056_2_May_1933 (SAR_EITA_1933)

Sooner State Press (1927): O.U. Indian Students have an Art Exhibiton (19.02.1927). Internet: <https://www.newspapers.com/image/674429444> (17.11.2021).

The Daily Oklahoman (1931): Jacobson Canvases Displayed (06.12.1931). Internet: <https://www.newspapers.com/image/444479730> (13.11.2023).

The Daily Times-Democrat (1931): Paintings of Acee Blue Eagle, of this city, are on display in New York at exposition of tribal arts (24.12.1931). Internet: <https://www.newspapers.com/image/906674985> (13.05.2024).

The Kansas City Star (1931): The midwest art victors (19.01.1931). Internet: <https://www.newspapers.com/image/655431611> (13.11.2023).

Anadarko The Chamber of Commerce (o.J.): Broschüre Anadarko Post Office. Anadarko, Oklahoma.

The Pawnee Chief (1954): Acee Blue Eagle Now has Childrens' Program on New Muskogee TV Station (28.10.1954). Internet: <https://www.newspapers.com/image/666009443/> (25.01.2025).

The Ponca City News (1954): Muskogee's KTVX Joins Ranks of State Television Stations (24.10.1954). Internet: <https://www.newspapers.com/image/603912433> (25.01.2025).

The Oklahoma Weekly (1924): FineArts School Makes Men Better, Sooner Prof Says (17.01.1924). Internet: <https://www.newspapers.com/image/613815214> (04.06.2021).

Tulsa Daily World (1955): Chief Blue Eagle (16.04.1955). Internet: <https://www.newspapers.com/image/886543372> (25.01.2025).

Tulsa Sunday World (1948): Old Days Live Again (16.05.1948). Internet: <https://www.newspapers.com/image/885134977> (27.03.2024).

University of Oklahoma Photograph Collection, WHC-P-2201. Western History Collections, University of Oklahoma Libraries, Norman, Oklahoma. (WHC)

Daraus:

- Box: Photo OU-12, item: 1170 (WHC_OU-12_1170)

Wallace B. Chung and Madeline H. Chung Collection, University of British Columbia Library, Vancouver. (ChungCollection)

Daraus:

- Canadian Pacific Railway Company. 1940. "San Francisco World's Fair 1940." Advertisements. Chung Textual Materials. doi:<http://dx.doi.org/10.14288/1.0229195> (ChungCollection_1940).

9 Literaturverzeichnis

- ADAMS, K. M. (1984): Come to Tana Toraja, “land of the heavenly kings”. Travel agents as brokers in ethnicity. In: *Annals of Tourism Research* 11 (3): 469–485.
- AGNEW, J. A. (1993): Representing space. Space, scale and culture in social science. In: DUNCAN, J. S. und D. LEY (Hrsg.) (1993): *Place/culture /representation*. London: 251–271.
- AGNEW, J. A., D. N. LIVINGSTONE und A. ROGERS (Hrsg.) (1996): *Human geography. An essential anthology*. Oxford und Cambridge.
- AHMED, S. (2000): *Strange encounters. Embodied others in post-coloniality. Transformations*. London und New York.
- ALAMY (2014): Tunisia - Kairouan - Moschee ottomane dei Sabres. Internet: <https://www.alamy.it/foto-immagine-tunisia-kairouan-moschee-ottomane-dei-sabres-105369943.html> (07.11.2023).
- ALLBRIGHT, A. (2017): Oscar Brousse Jacobson. The Life and art of a cosmopolitan cultural broker. Internet: https://scholar.smu.edu/hum_sci_history_etds/3 (12.06.2023).
- ALLBRIGHT, A. und M. A. WHITE (2015): Oscar Brousse Jacobson, culture broker. In: FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) (Hrsg.) (2015): *A world unconquered. The art of Oscar Brousse Jacobson*. Norman: 7–32.
- AMERO, R. (2023): History of the Balboa Park Club. New Mexico building in Balboa Park. San Diego History Center | San Diego, CA | Our City, Our Story. Internet: <https://sandiegohistory.org/archives/amero/newmex/> (09.11.2023).
- AMIN, A. (2012): *Land of strangers*. Cambridge.
- AMIN, A. (2002): Ethnicity and the multicultural city. Living with diversity. In: *Environment and Planning A: Economy and Space* 34 (6): 959–980.
- AMIN, A. und N. THRIFT (2002a): Cities and ethnicities. In: *Ethnicities* 2 (3): 291–300.
- AMIN, A. und N. THRIFT (2002b): *Cities. Reimagining the urban*. Cambridge.
- ANDERSON, J. (³2021): *Understanding cultural geography. Places and traces*. London und New York.
- ANTHES, B. (2006): *Native moderns. American Indian painting, 1940-1960*. Durham.

- APPEL, A., M. FRANZ und M. HASSLER (2014): Intermediaries in agro-food networks in Turkey. How middlemen respond to transforming food market structures. In: *Die Erde* 145 (3): 148–157.
- ARCHULETA, M., B. J. CHILD und K. T. LOMAWAIMA (Hrsg.) (2004): *Away from home. American Indian boarding school experiences, 1879-2000*. Phoenix und Santa Fe.
- ARCHULETA, M. und R. STRICKLAND (Hrsg.) (1993): *Shared visions. Native American painters and sculptors in the twentieth century*. New York.
- ARDECHE ANTIQUE (2023): Tunisie.Tunisia.Kairouan.Mosquée des Sabres.Photo argentique. Internet: <https://www.ebay.fr/itm/402360903084> (07.11.2023).
- ARTMEMORIES (2023): Originale Photo 19ème - Tunisie Tunisia - Kairouan - Mosquée des Sabres Mosque. Internet: <https://www.ebay.fr/itm/171072489968> (07.11.2023).
- ASKINS, K. und R. PAIN (2011): Contact Zones. Participation, materiality, and the messiness of interaction. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (5): 803–821.
- BAILEY, F. G. (1963): *Politics and social change*. Berkley.
- BARBANCE, M. (1955): *Histoire de la Compagnie générale transatlantique. Un siècle d'exploitation maritime*. Paris.
- BARMEYER, C. I. (2012): *Taschenlexikon Interkulturalität*. Internet: <https://www.utb.de/doi/book/10.36198/9783838537399> (14.10.2022).
- BARMEYER, C. I., P. GENKOVA und J. SCHEFFER (Hrsg.) (2011): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. Passau.
- BARUA, M. (2014): Volatile Ecologies. Towards a material politics of human-animal relations. In: *Environment and Planning A: Economy and Space* 46 (6): 1462–1478.
- BEAR, C. (2011): Being Angelica? Exploring individual animal geographies. In: *Area* 43 (3): 297–304.
- BEAR, C. und S. EDEN (2011): Thinking like a fish? Engaging with nonhuman difference through recreational angling. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 29 (2): 336–352.
- BELTING, H. (2019): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Boston.
- BELTING, H. (2011): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.

- BELTING, H. (2008): Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München.
- BELTING, H. (2007): Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage. In: BELTING, H. (Hrsg.) (2007): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Boston: 49–75.
- BENNETT, J. (2001): The enchantment of modern life. Attachments, crossings, and ethics. Princeton.
- BERLO, J. C. (2015a): The art of Indigenous Americans and American art history. A century of exhibitions. In: Perspective. Actualité en histoire de l'art (2). Internet: <https://journals.openedition.org/perspective/6004> (15.09.2024).
- BERLO, J. C. (2015b): From Indigenous America to North Africa. The cosmopolitan world of Oscar Brousse Jacobson and Jeanne d'Ucel. In: FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJMA) (Hrsg.) (2015b): A world unconquered. The art of Oscar Brousse Jacobson. Norman: 103–133.
- BERLO, J. C. (2008): The Szwedzicki portfolios. Native American fine art and american visual culture 1917-1952. Internet: https://digital.libraries.uc.edu/luna/servlet/detail/univcincin~28~28~141726~114653:The-Szwedzicki-Portfolios--Native-A?sort=work_record_id%2C%2Cproduction_record_id%2C%2Cthumbnail_title%2C%2Cthumbnail_creator&qvq=sort:work_record_id%2C%2Cproduction_record_id%2C%2Cthumbnail_title%2C%2Cthumbnail_creator;lc:univcincin~28~28&mi=0&trs=377 (05.12.2021).
- BERLO, J. C. und R. B. PHILLIPS (1998): Native North American art. Oxford und New York.
- BERNDT, C. und R. PÜTZ (Hrsg.) (2015a): Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn. Bielefeld. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783839407240> (03.10.2022).
- BERNDT, C. und R. PÜTZ (2015b): Kulturelle Geographien nach dem Cultural Turn. In: BERNDT, C. und R. PÜTZ (Hrsg.) (2015b): Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn. Bielefeld: 7–27. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783839407240> (03.10.2022).
- BERNSTEIN, B. und W. J. RUSHING (1995): Modern by tradition. American Indian painting in the studio style. Santa Fe.
- BHATTI, M., A. CHURCH, A. CLAREMONT und P. STENNER (2009): 'I love being in the garden'. Enchanting encounters in everyday life. In: Social & Cultural Geography 10 (1): 61–76.

- BIERSCHENK, T. (2021): Afterword. Brokerage as social practice. In: *Cultural Dynamics* 33 (4): 418–425.
- BIERSCHENK, T., J.-P. CHAUVEAU und J.-P. OLIVIER DE SARDAN (2002): Local development brokers in Africa. The rise of a new social category. Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies, Band 13. Mainz. Internet: <https://www.ifeas.uni-mainz.de/files/2019/07/Local.pdf> (18.07.2020).
- BIERSCHENK, T., J.-P. CHAUVEAU und J.-P. OLIVIER DE SARDAN (2001): Politische Makler und Entwicklungsmakler in der Sozialanthropologie. Ein Literaturüberblick. Working Papers on African Society, Band 49. Berlin.
- BIERSCHENK, T., J.-P. CHAUVEAU und J.-P. OLIVIER DE SARDAN (Hrsg.) (2000): *Courtiers en développement. Les villages africains en quête de projets*. Collection „Hommes et sociétés“. Paris und Mainz.
- BOECKLER, M. (2005): *Geographien kultureller Praxis. Syrische Unternehmer und die globale Moderne*. Bielefeld. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783839403334> (05.10.2022).
- BOHAKER, H. (2006): „Nindoodemag“. The significance of Algonquian Kinship networks in the Eastern Great Lakes Region, 1600–1701. In: *The William and Mary Quarterly* 63 (1): 23–52.
- BOISSEVAIN, J. (1974): *Friends of friends. Networks, manipulators and coalitions*. Pavilion series; social anthropology. Oxford.
- BOISSEVAIN, J. (1969): Patrons as brokers. In: *Sociologische Gids* 16 (6): 379–386.
- BOLTANSKI, L. und L. THÉVENOT (2006): *On Justification. Economies of worth*. Princeton. Internet: <https://doi.org/10.1515/9781400827145> (21.10.2022).
- BOLTEN, J. (2007): *Interkulturelle Kompetenz*. Erfurt.
- BRÄUCHLER, B. (2021): Facilitating resonance. Brokerage in indigenous activism. In: *Cultural Dynamics* 33 (4): 382–400.
- BRÄUCHLER, B. (2019): Brokerage, creativity and space. Protest culture in Indonesia. In: *Journal of Intercultural Studies* 40 (4): 451–468.
- BRÄUCHLER, B., K. KNODEL und U. RÖSCHENTHALER (2021): Brokerage from within. A conceptual framework. In: *Cultural Dynamics* 33 (4): 281–297.
- BREDEKAMP, H. (2021): *Aby Warburg, der Indianer*. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie. Berlin.

- BREDEKAMP, H. (2010): Theorie des Bildakts. Frankfurt.
- BRODY, J. J. (1971): Indian painters & white patrons. Albuquerque.
- BROWN, K. und R. DILLEY (2012): Ways of knowing for „response-ability“ in more-than-human encounters. The role of anticipatory knowledges in outdoor access with dogs. In: *Area* 44 (1): 37–45.
- BROWN, K. L. (2024): Oklahoma Territory. The encyclopedia of Oklahoma history and culture. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=OK085> (26.10.2025).
- BULL, J. (2011): Animal movements, moving animals. Essays on direction, velocity and agency in humanimal encounters. Uppsala.
- BULLER, H. (2015): Animal geographies II. Methods. In: *Progress in Human Geography* 39 (3): 374–384.
- BULLER, H. (2014): Animal geographies I. In: *Progress in Human Geography* 38 (2): 308–318.
- BUREAU OF INDIAN AFFAIRS (2025): Federal law and Indian policy overview. History of Indian law and policy. U.S. Department of the Interior, Indian Affairs. Internet: <https://www.bia.gov/bia/history/IndianLawPolicy> (25.10.2025).
- BURKE, C. E. und R. SUFFOLK (2014): Impact. The Philbrook Indian annual, 1946-1979, October 19, 2014 - January 11, 2015. Tulsa.
- BURRELL, K. (2011): The enchantment of western things. Children’s material encounters in late socialist Poland. In: *Transactions of the Institute of British Geographers* 36 (1): 143–156.
- BURT, R. S. (2005): Brokerage and closure. An introduction to social capital. Clarendon lectures in management studies series. Oxford und New York.
- BUTLER, T. (2006): A walk of art. The potential of the sound walk as practice in cultural geography. In: *Social & Cultural Geography* 7 (6): 889–908.
- CALLON, M. und J. LAW (2004): Introduction. Absence - presence, circulation, and encountering in complex space. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 22 (1): 3–11.
- CARTER, P. (2013): Meeting place. The human encounter and the challenge of coexistence. Minneapolis und London.

- CHÁVEZ, C. und U. FLECKNER (Hrsg.) (2022): Blitzsymbol und Schlangentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst. Kulturgeschichte. Berlin.
- CHERRO OSORIO, S. G. und G. BEST (2015): A case study on culture brokers and their role in tourism management in the indigenous community of Taquile Island in Puno, Peru. In: *International Journal of Tourism Research* 17 (4): 347–355.
- CHILD, B. J. (1998): Boarding school seasons. American Indian families, 1900-1940. Lincoln.
- CLIFFORD, J. (1989): The others. Beyond the 'salvage' paradigm. In: *Third Text* 3 (6): 73–78.
- CLIFFORD, J. (1987): Of other peoples. Beyond the „salvage“ paradigm. In: FOSTER (Hrsg.) (1987): *Discussions in contemporary culture.*, Band 1. Seattle: 121–130.
- COLLIER, J. (1934): Does the government welcome Indian art. In: *The American Magazine of Art* 27 (9, Teil 2): 10–11.
- COSGROVE, D. E. und S. DANIELS (Hrsg.) (1988): *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments.* Cambridge studies in historical geography. Cambridge.
- Craggs, R. (2016): Historical and archival research. In: CLIFFORD, N., M. COPE, T. GILLESPIE und S. FRENCH (Hrsg.) (2016): *Key Methods in Geography.* Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC und Melbourne: 111–128.
- CRANG, M. (2010): Visual methods and methodologies. In: DELYSER, D., S. HERBERT, S. AITKEN, M. CRANG und L. McDOWELL (Hrsg.) (2010): *The Sage Handbook of Qualitative Geography.* London: 208–224. Internet: <https://methods.sagepub.com/book/the-sage-handbook-of-qualitative-geography-srm> (26.02.2023).
- CRANG, M. (2004): *Cultural geography.* Routledge contemporary human geography. London.
- CRANG, M. (2003a): Qualitative methods. Touchy, feely, look-see? In: *Progress in Human Geography* 27 (4): 494–504.
- CRANG, M. (2003b): The hair in the gate. Visuality and geographical knowledge. In: *Antipode* 35 (2): 238–243.
- CREEL, R. (2010): Monroney, Almer Stillwell. *The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture.* Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=MO009> (07.08.2024).
- CROUCH, D. und L. DESFORGES (2003): The sensuous in the tourist encounter. Introduction: The power of the body in tourist studies. In: *Tourist Studies* 3 (1): 5–22.

- DANGSCHAT, J. S. (1996): Raum als Dimension sozialer Ungleichheit und Ort als Bühne der Lebensstilisierung? Zum Raumbezug sozialer Ungleichheit und von Lebensstilen. In: SCHWENK, O. G. (Hrsg.) (1996): *Lebensstil zwischen Sozialstrukturanalyse und Kulturwissenschaft*. Wiesbaden: 99–135. Internet: http://link.springer.com/10.1007/978-3-322-99689-3_6 (04.09.2024).
- DANIELS, S. (2011): Art studio. In: AGNEW, J. A. und D. N. LIVINGSTONE (Hrsg.) (2011): *The Sage Handbook of Geographical Knowledge*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapur und Washington DC: 137–148.
- DANKO, D. (2017): Nathalie Heinich (*1955). In: STEUERWALD, C. (Hrsg.) (2017): *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: 1041–1060. Internet: http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-01455-1_42 (21.10.2022).
- DANKO, D., O. MOESCHLER und F. SCHUMACHER (Hrsg.) (2015): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden. Internet: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-01834-4> (24.10.2022).
- DARLING, J. und H. F. WILSON (2016): *Encountering the city. Urban encounters from Accra to New York*. London und New York.
- DEIMEL, C., S. LENTZ und B. STRECK (Hrsg.) (2009): *Auf der Suche nach Vielfalt. Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig.
- DEJONG, D. H. (2020): *The commissioners of Indian affairs. The United States Indian service and the making of federal Indian policy, 1824-2017*. Salt Lake City.
- DELANCEY, M. D. (2005): Moving east, facing west. Islam as an intercultural mediator in urban planning in the Sokoto empire. In: SALM, S. J. und T. FALOLA (Hrsg.) (2005): *African Urban Spaces in Historical Perspective*. Rochester und Woodbridge: 3–21. Internet: www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1bh496h.6 (18.08.2020).
- DELORIA, P. J. (2006): What is the middle ground, anyway? In: *The William and Mary Quarterly* 63 (1): 15–22.
- DICINDIO, C. und C. STEINMANN (2019): The influence of progressivism and the Works Progress Administration on museum education. In: *Journal of Museum Education* 44 (4): 354–367.
- DILLER, C. (1996): Die Regionalplanung als Mediatorin einer nachhaltigen Entwicklung. In: *Raumforschung und Raumordnung* 54 (4): 228–234.

- DIRKSMEIER, P. und I. HELBRECHT (2010): Intercultural interaction and „situational places“. A perspective for urban cultural geography within and beyond the performative turn. In: *Social Geography* 5 (1): 39–48.
- DIRKSMEIER, P., I. HELBRECHT und U. MACKRODT (2014): Situational places. Rethinking geographies of intercultural interaction in super-diverse urban space. In: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 96 (4): 299–312.
- DIRKSMEIER, P., U. MACKRODT und I. HELBRECHT (2011): Geographien der Begegnung. Geographies of encounter. In: *Geographische Zeitschrift* 99 (2–3): 84–103.
- DOHM, K., C. GARNIER, L. LE BON und F. OSTENDE (Hrsg.) (2017): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Köln.
- DOLLARTIMES (2024): Calculate the Value of \$350 in 1951. How much is it worth today? Internet: <https://www.dollartimes.com/inflation/inflation.php?amount=350&year=1951> (06.04.2024).
- DOMOSH, M. (2010): The world was never flat. Early global encounters and the messiness of empire. In: *Progress in Human Geography* 34 (4): 419–435.
- DOUGLAS, F. H. und R. D'HARNONCOURT (1941): *Indian art of the United States*. New York.
Internet:
https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2998_300061960.pdf
(31.10.2025).
- DOVEY, K. und R. KING (2012): Informal urbanism and the taste for slums. In: *Tourism Geographies* 14 (2): 275–293.
- DRIVER, F. (1992): Geography's empire. Histories of geographical knowledge. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 10 (1): 23–40.
- D'UCEL, J. (1932): Berber art. An introduction. Norman, OK. Internet:
<https://archive.org/details/in.gov.ignca.17089> (29.10.2023).
- D'UCEL, J. (1930): An International Sensation. Kiowa Indians' art in new conquest. In: *Sooner Magazine* 2 (4): 127–129.
- DUDENREDAKTION (2024): „Broker“ auf Duden online. Internet:
<https://www.duden.de/node/25618/revision/1335861> (22.09.2024).
- DÜRR, E. (2012): Encounters over garbage. Tourists and lifestyle migrants in Mexico. In: *Tourism Geographies* 14 (2): 339–355.

- EASON, A. E., T. POPE, K. M. BECENTI und S. A. FRYBERG (2021): Sanitizing history. National identification, negative stereotypes, and support for eliminating Columbus Day and adopting Indigenous Peoples Day. In: *Cultural Diversity & Ethnic Minority Psychology* 27 (1): 1–17.
- EDGERTON, S. Y., H. JATHO und S. Y. EDGERTON (2002): *Die Entdeckung der Perspektive. Bild und Text*. München.
- ELBERFELD, R. (2012): Interkulturalität. In: KONERSMANN, R. (Hrsg.) (2012): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart: 39–45. Internet: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-476-05322-0> (14.10.2022).
- ELLINGHAUS, K. (2017): *Blood will tell. Native Americans and assimilation policy. New visions in Native American and indigenous studies*. Lincoln.
- ESCHER, A. (2018): Culture is an Imperative. Eine Perspektive zur lebensweltlichen Orientierung in anderen Kulturen. In: SPICKERMANN, H. C. und A. ESCHER (Hrsg.) (2018): *Perspektiven der Interkulturalität: Forschungsfelder eines umstrittenen Begriffs, Intercultural Studies*. Heidelberg: 85–107.
- ESCHER, A. (2004): Zirkusakrobaten aus Marokko. Die Söhne des Sidi Ahmed ou Moussa. In: MEYER, G. (Hrsg.) (2004): *Die arabische Welt im Spiegel der Kulturgeographie, Veröffentlichungen des Zentrums für Forschung zur arabischen Welt*. Mainz: 297–301.
- ESCHER, A. und M. KARNER (2017): Verstehende Interkulturalität statt räumlicher Koexistenz als Entgegnung auf den Terrorismus? In: WILHELM, V., E. THEVEßEN und F. PFEIL (Hrsg.) (2017): *Globaler Terrorismus. Analysen, Perspektiven und didaktische Impulse, Mainzer Kontaktstudium Geographie, Band 16*. Mainz: 30–47.
- ESCHER, A., M. LAHR und S. PETERMANN (2007): Angelegenheiten einer interkulturellen Geographie. In: *Natur & Geist. Das Forschungsmagazin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz* 23 (1): 39–41.
- ESCHER, A. und S. PETERMANN (2016): *Raum und Ort. Basistexte Geographie*. Stuttgart.
- ESCHER, A. und S. PETERMANN (2009): Tausendundein Fremder im Paradies? Ausländer in der Medina von Marrakech. *Muslimische Welten*. Würzburg.
- ESCHER, A. und E. SOMMERLAD (2018): Interkulturelle Konzepte in der Geographie. In: GOGOLIN, I., V. B. GEORGI, M. KRÜGER-POTRATZ, D. LENGYEL und U. SANDFUCHS (Hrsg.) (2018): *Handbuch interkulturelle Pädagogik*. Bad Heilbrunn: 150–152.

- EVERETT, D. (2010): Indian Territory. The encyclopedia of Oklahoma history and culture. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=IN018> (25.10.2025).
- FAIER, L. (2009): Intimate encounters. Filipina women and the remaking of rural Japan. Berkeley.
- FELDMAN, A. (2018): Re/entangling Irish and Nigerian diasporas. Colonial amnesias, decolonial aesthetics and archive-assemblage praxis. In: Cultural Dynamics 30 (3): 173–198.
- FENGLER, V. (2024): Zu wenig Besucher im MARKK – fehlen die Indianergeburtstage? Hamburger Abendblatt (17.10.2024). Internet: <https://www.abendblatt.de/hamburg/kultur/article407458952/barbara-plankensteiner-haben-uns-noch-nicht-von-corona-erholt.html> (17.10.2024).
- FINCHER, R. und K. IVESON (2008): Planning and diversity in the city. Redistribution, recognition and encounter. Houndmills und New York.
- FINCHER, R. und J. M. JACOBS (Hrsg.) (1998): Cities of difference. New York.
- FINCHER, R. und K. SHAW (2011): Enacting separate social worlds. 'International' and 'local' students in public space in central Melbourne. In: Geoforum 42 (5): 539–549.
- FLAHIVE, R. S. und D. WARREN (2014): Dr. Dave Warren and the transformation of cultural studies. Santa Fe.
- FLUSTY, S. (2001): The banality of interdiction. Surveillance, control and the displacement of diversity. In: International Journal of Urban and Regional Research 25 (3): 658–664.
- FORTUNATE EAGLE, A. (2010): Pipestone. My life in an Indian boarding school. Norman.
- FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) (2019): Museum history. Internet: <https://www.ou.edu/fjjma/about1/museum-history> (11.12.2021).
- FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) (2015): A world unconquered. The art of Oscar Brousse Jacobson. Norman.
- FRIEDMAN, L. M. und G. M. HAYDEN (2017): American law. An introduction. New York und Oxford. Internet: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190460587.001.0001> (23.10.2025).
- FUR, G. M. (2019): Painting culture, painting nature. Stephen Mopope, Oscar Jacobson, and the development of Indian art in Oklahoma. Norman.

- GAMERITH, W. und U. GERHARD (Hrsg.) (2017): Kulturgeographie der USA. Berlin und Heidelberg. Internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-662-48238-4> (03.10.2022).
- GEBAUER, C. (2017): Changing climates. Translating adaptation in/to Rwanda. Forum politische Geographie. Berlin.
- GEBHARDT, H., P. REUBER und G. WOLKERSDORFER (Hrsg.) (2003): Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Heidelberg und Berlin.
- GEERTZ, C. (1960): The Javanese Kijaji. The changing role of a cultural broker. In: Comparative Studies in Society and History 2 (2): 228–249.
- GIAGO, T. A. (2006): Children left behind. Dark legacy of Indian mission boarding schools. Santa Fe.
- GIBSON, C. (2010): Geographies of tourism. (Un)ethical encounters. In: Progress in Human Geography 34 (4): 521–527.
- GIDDENS, A. (1986): The constitution of society. Outline of the theory of structuration. Berkeley und Los Angeles.
- GINN, F. (2014): Sticky lives. Slugs, detachment and more-than-human ethics in the garden. In: Transactions of the Institute of British Geographers 39 (4): 532–544.
- GIRTLE, R. (²2009): 10 Gebote der Feldforschung. Wien.
- GIRTLE, R. (⁴2001): Methoden der Feldforschung. Stuttgart. Internet: <https://doi.org/10.36198/9783838522579> (06.10.2025).
- GLASER, B. G. (2007): All is data. In: Grounded Theory Review 6 (2): 1–22.
- GLASER, B. G. und A. L. STRAUSS (³2010): Grounded theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern.
- GOMBRICH, E. H. und A. WARBURG (2012): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg.
- GOULD, R. V. und R. M. FERNANDEZ (1989): Structures of mediation. A formal approach to brokerage in transaction networks. In: Sociological Methodology 19: 89–126.
- GRAHAM, S. und S. MARVIN (2001): Splintering urbanism. Networked infrastructures, technological mobilities and the urban condition. London und New York.
- GRANOVETTER, M. S. (1973): The strength of weak ties. In: American Journal of Sociology 78 (6): 1360–1380.

- GREEN, D. (1965): Interview with Nan Sheets. Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=64Tt5ErREfU> (31.10.2025).
- GREENHOUGH, B. (2010): Vitalist geographies. Life and the more-than-human. In: ANDERSON, B. und P. HARRISON (Hrsg.) (2010): *Taking-Place: Non-Representational Theories and Geography*. Farnham und Burlington: 37–54.
- GREGORY, D. (2004): *The colonial present. Afghanistan, Palestine, and Iraq*. Malden.
- GUTSCHOW, N. (1977): Ritual as mediator of space. Kāṭhmāṇḍu. In: *Ekistics* 44 (265): 309–312.
- HABERMAS, J. (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Main.
- HAGEDORN, N. L. (1988): „A friend to go between them“. The interpreter as cultural broker during Anglo-Iroquois councils, 1740-70. In: *Ethnohistory* 35 (1): 60–80.
- HAGGETT, P. (2004): *Geographie. Eine globale Synthese*. Stuttgart.
- HALDRUP, M., L. KOEFOED und K. SIMONSEN (2006): Practical orientalism. Bodies, everyday life and the construction of otherness. In: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 88 (2): 173–184.
- HARJO, S. S. (2014): Removal treaties. In: HARJO, S. S. (Hrsg.) (2014): *Nation to Nation. Treaties between the United States and American Indian Nations*. Herndon: 85–86.
- HARRIS, J. (1995): *Federal art and national culture. The politics of identity in New Deal America*. Cambridge und New York.
- HARUKA, K. (2011): Ruh or spirits of the deceased as mediators in islamic belief. The case of a town in Uzbekistan. In: *Acta Slavica Iaponica* 30: 63–78.
- HASSLER, M. und M. FRANZ (2013): The bridging role of intermediaries in food production networks. Indian organic pepper in Germany. In: *Tijdschrift voor economische en sociale geografie* 104 (1): 29–40.
- HAWKINS, H. (2019): Geography’s creative (re)turn. Toward a critical framework. In: *Progress in Human Geography* 43 (6): 963–984.
- HAWKINS, H. (2013): Geography and art. An expanding field: site, the body and practice. In: *Progress in Human Geography* 37 (1): 52–71.
- HAWKINS, H. (2011): Dialogues and doings. Sketching the relationships between geography and art: dialogues and doings. In: *Geography Compass* 5 (7): 464–478.

- HAWKINS, H. (2010): 'The argument of the eye'? The cultural geographies of installation art. In: *Cultural Geographies* 17 (3): 321–340.
- HAWKINS, H. und E. STRAUGHAN (2015): *Geographical aesthetics. Imagining space, staging encounters*. Farnham und Burlington.
- HEAD, L. und J. ATCHISON (2009): Cultural ecology. Emerging human-plant geographies. In: *Progress in Human Geography* 33 (2): 236–245.
- HEARD MUSEUM (2021): Remembering our Indian school days. The boarding school experience. Internet: <https://heard.org/exhibits/boardingschool/> (12.12.2021).
- HEARD MUSEUM (Hrsg.) (2017): *Awa Tsireh, Pueblo painter and metalsmith*. Phoenix.
- HEIDRICH, P. und H. LIEBAU (Hrsg.) (2001): *Akteure des Wandels. Lebensläufe und Gruppenbilder an Schnittstellen von Kulturen*. Berlin.
- HEINICH, N. (2012): Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. In: *European Journal of Cultural Studies* 15 (6): 695–702.
- HEINICH, N. (2004): *La sociologie de l'art*. Paris.
- HELFGOTT, I. A. (2015): *Framing the audience. Art and the politics of culture in the United States, 1929-1945*. Philadelphia, Rom und Tokyo.
- HENNION, A. (2020): *The passion for music. A sociology of mediation. Music and change: ecological perspectives*. London und New York.
- HENSEL, T. (2014): Kunstgeschichte. In: GÜNZEL, S., D. MERSCH und F. KÜMMERLING (Hrsg.) (2014): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: 403–407. Internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05301-5> (07.01.2023).
- HODDER, J. und D. BECKINGHAM (2022): Digital archives and recombinant historical geographies. In: *Progress in Human Geography* 46 (6): 1298–1310.
- HODGES MORGAN, A. (2010): Kerr, Robert Samuel. The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=KE011> (07.08.2024).
- HODGETTS, T. und J. LORIMER (2015): Methodologies for animals' geographies. Cultures, communication and genomics. In: *Cultural Geographies* 22 (2): 285–295.
- HOFMANN, M. L., T. F. KORTA und S. NIEKISCH (Hrsg.) (2018): *Culture club. Klassiker der Kulturtheorie 1*. Frankfurt am Main.

- HOFMANN, M. L., T. F. KORTA und S. NIEKISCH (Hrsg.) (³2012): Culture club II. Klassiker der Kulturtheorie. Frankfurt am Main.
- HOHMAIER, K. (2015): Hässlich wie ein modernes Kunstwerk. In: DANKO, D., O. MOESCHLER und F. SCHUMACHER (Hrsg.) (2015): Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden: 167–186. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-658-01834-4_9 (24.10.2022).
- HOIG, S. (2010): Boomer movement. The encyclopedia of Oklahoma history and culture. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=BO011> (26.10.2025).
- HOLDENRIED, M. (2017): Kontaktzone. In: GÖTTSCHE, D., A. DUNKER und G. DÜRBECK (Hrsg.) (2017): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: 175–177. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05386-2_32 (15.07.2022).
- HÖNKE, J. und M.-M. MÜLLER (2018): Brokerage, Intermediation, Translation. In: DRAUDE, A., T. A. BÖRZEL und T. RISSE (Hrsg.) (2018): The Oxford Handbook of Governance and Limited Statehood. Oxford: 333–352. Internet: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198797203.013.16> (07.10.2022).
- HOPKINS, P. (2014): Managing strangerhood. Young Sikh men’s strategies. In: Environment and Planning A: Economy and Space 46 (7): 1572–1585.
- HORTON, J. (2008): Postman Pat and me. Everyday encounters with an icon of idyllic rurality. In: Journal of Rural Studies 24 (4): 399–408.
- HORTON, J. L. und J. C. BERLO (2015): Pueblo painting in 1932. Folding narratives of Native art into American art history. In: DAVIS, J., J. A. GREENHILL und J. D. LAFOUNTAIN (Hrsg.) (2015): A Companion to American Art. Malden, Oxford und Chichester: 264–280. Internet: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118542644.ch16> (02.05.2024).
- HOSMER, B. C. (1997): Reflections on Indian cultural „Brokers“. Reginald Oshkosh, Mitchell Oshkenaniew, and the politics of Menominee lumbering. In: Ethnohistory 44 (3): 493–509.
- HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW (2025a): A brief history of civil rights in the United States. The Reservation Era (1850 - 1887). Internet: <https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/indigenous/reservation> (25.10.2025).
- HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW (2025b): A brief history of civil rights in the United States. The Allotment and Assimilation Era (1887 - 1934). Internet:

<https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/indigenous/allotment>
(25.10.2025).

HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW (2025c): A brief history of civil rights in the United States. The Self-Government Era (1934 - 1953). Internet:
<https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/indigenous/selfgovernment>
(25.10.2025).

HOWARD UNIVERSITY SCHOOL OF LAW (2025d): A brief history of civil rights in the United States. The Termination Era (1953 - 1968). Internet:
<https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/indigenous/termination>
(25.10.2025).

HSIEH, H.-N., C.-M. CHEN, J.-Y. WANG und T.-S. HU (2015): Knowledge-intensive business services as knowledge intermediaries in industrial regions. A comparison of the Hsinchu and Tainan metropolitan areas. In: *European Planning Studies* 23 (11): 2253–2274.

HUTCHINSON, E. (2009): *The Indian craze. Primitivism, modernism, and transculturation in American art, 1890-1915*. Durham.

INSTITUTE FOR ART EDUCATION DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE (ZHdK) (2013): *Zeit für Vermittlung*. Zürich. Internet:
https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-d/ZfV_0_gesamte_Publikation.pdf (19.10.2022).

ISIN, E. F. (2002): *Being political. Genealogies of citizenship*. Minneapolis.

JACKSON, L. (1996): History Abounds At Norman Home. *The Oklahoman* (05.12.1996). Internet: <https://www.oklahoman.com/story/news/1996/12/04/history-abounds-at-norman-home/62331850007/> (06.04.2024).

JACOBS, J. (1961): *The death and life of great American cities*. London und New York.

JACOBSON, O. B. (1924): The meaning of modernism in art. In: *The American Magazine of Art* 15 (1): 697–705.

JAEGER, F. und B. LIEBSCH (Hrsg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Band 1*. Stuttgart.

JAEGER, F. und J. RÜSEN (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen. Band 3*. Stuttgart. Internet:
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/umainz/detail.action?docID=669380>.

- JAEGER, F. und J. STRAUB (Hrsg.) (2004): Handbuch der Kultuwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen. Band 2. Stuttgart.
- JAMES, D. (2011): The return of the broker. Consensus, hierarchy, and choice in South African land reform. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 17 (2): 318–338.
- JONES, R. D. (2012): Negotiating absence and presence. Rural Muslims and ‘subterranean’ sacred spaces. In: *Space and Polity* 16 (3): 335–350.
- KEITH, H. (1949): Dr. Stratton D. Brooks, 1869-1949. In: *Sooner Magazin* 21 (6): 7–11.
- KEUL, A. (2013): Performing the swamp, producing the wetland. Social spatialization in the Atchafalaya basin. In: *Risky natures, natures of risk* 45: 315–324.
- KIDWELL, C. S. und A. VELIE (2005): Native American Studies. Edinburgh. Internet: <https://doi.org/10.1515/9781474469845> (23.10.2025).
- KIMBROUGH, M. (1935): Dean Holmberg. *The Sooner Magazine* (01.1935): 80–81.
- KING, T. (2013): The inconvenient Indian. A curious account of native people in North America. Minneapolis.
- KINSEY, J. L. (1995): Cultivating the grasslands. Women Painters in the Great Plains. In: TRENTON, P. (Hrsg.) (1995): *Independent spirits. Women painters of the American West, 1890-1945*. Berkley, Los Angeles und London: 243–273. Internet: <https://archive.org/details/independentspiri0000unse> (31.10.2025).
- KNIERZINGER, J. (2011): Chieftaincy and development in Ghana. From political intermediaries to neotraditional development brokers. Working Papers of the Department of Anthropology and African Studies, Band 124. Mainz. Internet: <http://www.ifeas.uni-mainz.de/workingpapers/AP124.pdf>.
- KOSTER, M. und Y. VAN LEYNSEELE (2018): Brokers as assemblers. Studying development through the lens of brokerage. In: *Ethnos* 83 (5): 803–813.
- KRACHT, B. R. (2017): Kiowa belief and ritual. *Studies in the anthropology of North American Indians series*. Lincoln.
- KRACHT, B. R. (1994): Kiowa Powwows. Continuity in ritual practice. In: *American Indian Quarterly* 18 (3): 321–348.
- KRAFT, K. und J. D. SMITH (2019): Between international donors and local faith communities. Intermediaries in humanitarian assistance to Syrian refugees in Jordan and Lebanon. In: *Disasters* 43 (1): 24–45.

- KRAUSS, R. (2009): Paradigm shift. The speculation of downcast eyes. In: BRECKMAN, W., P. E. GORDON, A. D. MOSES, S. MOYN und E. NEAMAN (Hrsg.) (2009): *The Modernist Imagination*. New York und Oxford: 137–148. Internet: <https://doi.org/10.1515/9781845458812-010> (26.02.2023).
- KRAUSS, R. (1979): Sculpture in the expanded field. In: *October* 8: 31–44.
- KRAUSS, R. E. (2010): *Perpetual inventory*. Cambridge.
- KRAVAGNA, C. (2011): Der Migrant als Katalysator. Winold Reiss und die Harlem Renaissance. In: *Kritische Berichte* 99 (4): 26–36.
- KURIN, R. (1997): Reflections of a culture broker. A view from the Smithsonian. Washington, D.C.
- KURTZ, T. (2010): Der Kompetenzbegriff in der Soziologie. In: KURTZ, T. und M. PFADENHAUER (Hrsg.) (2010): *Soziologie der Kompetenz*. Wiesbaden: 7–25. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-531-91951-5_1.
- LAJIMODIERE, D. K. (2019): Stringing rosaries. The history, the unforgivable, and the healing of Northern Plains American Indian boarding school survivors. *Contemporary voices of indigenous peoples series*. Fargo.
- LAPWORTH, A. (2015): Habit, art, and the plasticity of the subject. The ontogenetic shock of the bioart encounter. In: *Cultural Geographies* 22 (1): 85–102.
- LATIMER, J. (2013): Being Alongside. Rethinking relations amongst different kinds. In: *Theory, Culture & Society* 30 (7–8): 77–104.
- LATIMER, J. und M. MIELE (2013): Naturecultures? Science, affect and the non-human. In: *Theory, Culture & Society* 30 (7–8): 5–31.
- LATOUR, B. (2002): *La fabrique du droit. Une ethnologie du Conseil d’Etat*. Paris.
- LEAVELLE, T. N. (2004): Geographies of encounter. Religion and contested spaces in colonial North America. In: *American Quarterly* 56 (4): 913–943.
- LEEKER, M. (2018): (Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen. Band 40. Hamburg.
- LEFEBVRE, H. (1996): *Writings on cities*. Cambridge.
- LEITNER, H. (2012): Spaces of encounters. Immigration, race, class, and the politics of belonging in small-town America. In: *Annals of the Association of American Geographers* 102 (4): 828–846.

- LEVY, D. W. (2005): The University of Oklahoma. A history. 1890 - 1917. Band 1. Norman.
- LEWIS, D. und D. MOSSE (Hrsg.) (2006): Development brokers and translators. The ethnography of aid and agencies. Bloomfield.
- LINDQUIST, J. (2015a): Of figures and types. Brokering knowledge and migration in Indonesia and beyond: Of figures and types. In: Journal of the Royal Anthropological Institute 21 (S1): 162–177.
- LINDQUIST, J. (²2015b): Brokers and Brokerage, Anthropology of. In: WRIGHT, J. D. (Hrsg.) (²2015b): International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. Amsterdam, Oxford und Waltham: 870–874. Internet: <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.12178-6> (18.08.2020).
- LINDQUIST, J., B. XIANG und B. S. A. YEOH (2012): Introduction. Opening the black box of migration: Brokers, the organization of transnational mobility and the changing political economy in Asia. In: Pacific Affairs 85 (1): 7–19.
- LITTLEMOON, W. und J. RIDGWAY (2009): They called me uncivilized. The memoir of an everyday Lakota man from Wounded Knee. New York.
- LIVINGSTONE, D. N. (1993): The geographical tradition. Episodes in the history of a contested enterprise. Oxford und Cambridge.
- LORIMER, H. (2010a): Forces of nature, forms of life. Calibrating ethology and phenomenology. In: ANDERSON, B. und P. HARRISON (Hrsg.) (2010a): Taking-Place. Non-Representational Theories and Geography. Farnham und Burlington: 55–78.
- LORIMER, J. (2015): Wildlife in the Anthropocene. Conservation after nature. Minneapolis.
- LORIMER, J. (2010b): Elephants as companion species. The lively biogeographies of Asian elephant conservation in Sri Lanka. In: Transactions of the Institute of British Geographers 35 (4): 491–506.
- LÖSCHE, P. und H. WASSER (2008): Besonderheiten des Rechtssystems. Internet: <https://www.bpb.de/themen/nordamerika/usa/10652/besonderheiten-des-rechtssystems/> (22.10.2025).
- LOSSAU, J., T. FREYTAG und R. LIPPUNER (Hrsg.) (2013): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart, Deutschland. Internet: <https://doi.org/10.36198/9783838538983> (03.10.2022).
- LOVEJOY, A. und H. HAWKINS (2009): Insites. An artists' book. Penryn.

- MALAM, L. (2008): Bodies, beaches and bars. Negotiating heterosexual masculinity in southern Thailand's tourism industry. In: *Gender, Place & Culture* 15 (6): 581–594.
- MANOFF, M. (2004): Theories of the archive from across the disciplines. In: *Portal. Libraries and the Academy* 4 (1): 9–25.
- MARQUES, P. (2017): From toys to automobiles. Foreign investment, firm heterogeneity and intermediaries in a Portuguese industry. In: *European Planning Studies* 25 (8): 1375–1393.
- MASON, V. und P. R. HOPE (2014): Echoes in the dark. Technological encounters with bats. In: *Journal of Rural Studies* 33: 107–118.
- MASSEY, D. B. (2005): *For space*. London und Thousand Oaks.
- MAYBLIN, L., G. VALENTINE und J. ANDERSSON (2016): In the contact zone. Engineering meaningful encounters across difference through an interfaith project. In: *The Geographical Journal* 182 (2): 213–222.
- MAYRING, P. (⁶2016): *Einführung in die qualitative Sozialforschung*. Weinheim.
- MAYRING, P. (¹²2015): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim.
- MBEMBE, A. (2002): The Power of the archive and its limits. In: HAMILTON, C., V. HARRIS, J. TAYLOR, M. PICKOVER, G. REID und R. SALEH (Hrsg.) (2002): *Refiguring the Archive*. Dordrecht: 19–27. Internet: https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2 (28.09.2025).
- MCDOWELL, L. (1994): The transformation of cultural geography. In: GREGORY, D., R. MARTIN und G. SMITH (Hrsg.) (1994): *Human Geography. Society, Space and Social Science*. London: 146–173. Internet: https://doi.org/10.1007/978-1-349-23638-1_6.
- McLERRAN, J. (2009): *A New Deal for Native art. Indian arts and federal policy, 1933-1943*. Tucson.
- McNALLY, D. (2019): 'I am Tower of Hamlets'. Enchanted encounters and the limit to art's connectivity. In: *Social & Cultural Geography* 20 (2): 198–221.
- McNALLY, D. (2018): Collaboration as acknowledged co-production. A site-based approach to Tribe. In: *Cultural Geographies* 25 (2): 339–359.
- McNALLY, D. (2015): Comforting others. Sociality and the ethical aesthetics of being-together. In: HAWKINS, H. und E. STRAUGHAN (Hrsg.) (2015): *Geographical Aesthetics. Imagining Space, Staging Encounters*. Farnham und Burlington: 121–136.

- MEADOWS, W. C. (2010): Kiowa ethnogeography. New York. Internet:
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.7560/718784/html> (23.06.2024).
- MECHLIN, L. (1928): Regional conference at Lincoln. In: *The American Magazine of Art* 19 (1): 16–20.
- MEHRING, F. (2014): *The democratic gap. Transcultural confrontations of German immigrants and the promise of American democracy. European views of the United States.* Heidelberg.
- MERRIFIELD, A. (2013): *The politics of the encounter. Urban theory and protest under planetary urbanization. Geographies of justice and social transformation.* Athen.
- MERRIMAN, P. und C. WEBSTER (2009): Travel projects. Landscape, art, movement. In: *Cultural Geographies* 16 (4): 525–535.
- MERSCH, D. (2022): Zur reflexiven Logik des Ikonischen. Ausschnitt aus einer postphänomenologischen Bildtheorie. In: BERNDT, F. und J.-N. THON (Hrsg.) (2022): *Bildmedien. Materialität – Semiotik – Ästhetik.* Berlin und Boston: 47–60. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783110763959-004> (22.01.2023).
- MEUSBURGER, P., D. GREGORY und L. SUARSANA (Hrsg.) (2015): *Geographies of knowledge and power.* Dordrecht.
- MILLINGTON, C. N. (1932): American Indian water colors. In: *The American Magazine of Art* 25 (2): 83–92.
- MITCHELL, S. A. (1878): Indian Territory. 3926.745. 1878. Tulsa, Gilcrease Museum. Internet: <https://live-gmcd.pantheonsite.io/object/3926745>. (26.10.2025).
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture theory. Essays on verbal and visual representation.* Chicago.
- MITCHELL, W. J. T. (1992): The pictorial turn. In: *Artforum* 30 (7): 89–94.
- MOEBIUS, S. und D. QUADFLIEG (Hrsg.) (2011): *Kultur. Theorien der Gegenwart.* Wiesbaden. Internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-531-92056-6> (03.10.2022).
- MONKMAN, K. (2017): *Bête noir.* In: DOHM, K., C. GARNIER, L. LE BON und F. OSTENDE (Hrsg.) (2017): *Diorama. Erfindung einer Illusion.* Köln: 286–289.
- MOOSMÜLLER, A. und J. MÖLLER-KIERO (2014): *Interkulturalität und kulturelle Diversität. Einführung.* In: MOOSMÜLLER, A. und J. MÖLLER-KIERO (Hrsg.) (2014): *Interkulturalität und kulturelle Diversität.* Münster und New York: 9–25.

- MÖRSCH, C. (2019): Die Bildung der Anderen durch Kunst. Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung. Wien.
- MÖRSCH, C. (2014): Über den Zugang hinaus. Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft. In: KAMEL, S. und C. GERBICH (Hrsg.) (2014): Experimentierfeld Museum: internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Kultur- und Museumsmanagement. Bielefeld: 103–115.
- MÖRSCH, C. (Hrsg.) (2009): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich und Berlin.
- MULLIN, M. H. (2001): Culture in the marketplace. Gender, art, and value in the American Southwest. Durham.
- MURPHY, E. P. B. (2017): A forward looking art. Education, creative exchange, & the rise of modern Native American artists. Los Angeles. Internet: <https://doi.org/10.25549/usctheses-c40-404980> (10.05.2024).
- MUSEUM AM ROTHENBAUM KULTUREN UND KÜNSTE DER WELT (2025): Die Neupositionierung des Museums. Geschichte des Museums. Internet: <https://markk-hamburg.de/geschichte/> (18.10.2024).
- NASSEHI, A. (2020): Selbstverwirklichung ist anstrengend. FAZ (18.02.2020). Internet: <https://zeitung.faz.net/faz/feuilleton/2020-02-18/f31d29ee7d54ae883e498eed3657f8ec> (21.04.2020).
- NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (NMAI) (2014): The „Indian Problem“. Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=if-BOZgWZPE> (16.10.2023).
- NORDBØ, I. (2014): Beyond the transfer of capital? Second-home owners as competence brokers for rural entrepreneurship and innovation. In: European Planning Studies 22 (8): 1641–1658.
- o.A. (1890): Map of Indian Territory and Oklahoma. 3926.639. 1890. Tulsa, Gilcrease Museum. Internet: <https://live-gmcd.pantheonsite.io/object/3926639> (26.10.2025).
- OEVERMANN, U., J. SÜSSMANN und C. TAUBER (Hrsg.) (2007): Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage. Berlin.
- OGBORN, M., A. BLUNT, P. GRUFFUDD und D. PINDER (2014): Cultural geography in practice. London. Internet: <https://doi.org/10.4324/9780203784242> (03.10.2022).

- OKLAHOMA HALL OF FAME (2025): Oscar Brousse Jacobson. Oklahoma Hall of Fame, Gaylord-Pickens Museum. Internet:
<https://www.oklahomahof.com/hof/inductees/jacobson-oscar-brousse-1949>
 (03.11.2025).
- OTTERBECK, C. (2007): Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Studien zur Kunst. Köln.
- OU COLLEGE OF LAW (2021): Special collections. Internet:
<https://law.ou.edu/law-library/special-collections> (03.12.2021).
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY (2024): s.v. „broker (n.)“. Internet:
<https://doi.org/10.1093/OED/3598463244> (22.09.2024).
- PAINE, R. (1971): Patrons and brokers in the East Arctic. Newfoundland Social and Economic Papers. Newfoundland.
- PANOFSKY, E. (1998): Deutschsprachige Aufsätze. Studien aus dem Warburg-Haus. Berlin.
- PARKER, R. und D. HINE (2014): The role of knowledge intermediaries in developing firm learning capabilities. In: European Planning Studies 22 (5): 1048–1061.
- PATE, J. (1974): Kiowa art from rainy mountain. The story of James Auchiah. In: American Indian Quarterly 1 (3): 193–200.
- PETRI, G. (2018): James McNeill Whistler. Ein transatlantisches Chamäleon. In: SCHAEFER, B. und A. HACHMANN (Hrsg.) (2018): Es war einmal in Amerika. 300 Jahre US-amerikanische Kunst. Köln: 112–117. Internet:
<https://doi.org/10.11588/artdok.00007179> (13.10.2023).
- PETRI, G. (2011): Arrangement in business. The art markets and the career of James McNeill Whistler. Studien zur Kunstgeschichte. Hildesheim.
- PFADENHAUER, M. (2010): Kompetenz als Qualität sozialen Handelns. In: KURTZ, T. und M. PFADENHAUER (Hrsg.) (2010): Soziologie der Kompetenz. Wiesbaden: 149–172. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-531-91951-5_9 (23.10.2023).
- PFISTERER, U. (2019): Autonomie. In: PFISTERER, U. (Hrsg.) (2019): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe – Sonderausgabe. Stuttgart: 45–48. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04949-0_13 (10.10.2023).
- PHILLIPS, R. B. (2008): The turn of the primitive. Modernism, the stranger, and the Indigenous artist. In: MERCER, K. (Hrsg.) (2008): Exiles, Diasporas, and Strangers. London und Cambridge: 46–71.

- PHILO, C. und J. WOLCH (1998): Guest editors' introduction. In: *Society & Animals* 6 (2): 103–118.
- PITTMAN, K. (2024): Bizzell, William Bennett. The Encyclopedia of Oklahoma History and Culture. Oklahoma Historical Society | OHS. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=BI015> (06.04.2024).
- PRATT, G., C. JOHNSTON und V. BANTA (2017): A traveling script. Labor migration, precarity, and performance. In: *TDR/The Drama Review* 61 (2): 48–70.
- PRATT, M. L. (²2008): *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London und New York.
- PRATT, M. L. (1991): Arts of the contact zone. In: *Profession*: 33–40.
- PRZYBORSKI, A. und M. WOHLRAB-SAHR (2021): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. Oldenburg. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783110710663> (10.10.2025).
- QIAN, J., L. WEI und H. ZHU (2012): Consuming the tourist gaze. Imaginative geographies and the reproduction of sexuality in Lugu Lake. In: *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 94 (2): 107–124.
- RECKWITZ, A. (³2012): *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist.
- RECKWITZ, A. (2008): *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld.
- RECKWITZ, A. (2004): Die Kontingenzperspektive der Kultur. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm. In: JAEGER, F., B. LIEBSCH, J. RÜSEN und J. STRAUB (Hrsg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*. Stuttgart: 1–20. Internet: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umainz/detail.action?docID=669380>.
- RIGGAN JR., W. (2016): A Wabunaki centennial. In: *Sooner Magazine* 37 (2). Internet: <http://soonermag.oufoundation.org/stories/a-wabunaki-centennial> (10.06.2024).
- ROBERTSON, L. G. (2005): *Conquest by law. How the discovery of America dispossessed Indigenous Peoples of their lands*. New York. Internet: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195148695.001.0001> (22.10.2025).
- RODRIAN, P. (2011): Heritage als Konstruktion touristischer Mediatoren. Die Darstellung des deutschen Kolonialerbes in Namibia durch Print-Reiseführer und Reiseleiter. In: *Zeitschrift für Tourismuswissenschaft* 3 (1): 25–42.

- ROGERS, A. (2018): Advancing the geographies of the performing arts. Intercultural aesthetics, migratory mobility and geopolitics. In: *Progress in Human Geography* 42 (4): 549–568.
- RONDA, J. P. (1999): We have a country. Race, geography, and the invention of Indian Territory. In: *Journal of the Early Republic* 19 (4): 739.
- RÖSCH, P. (2010): *Aby Warburg*. München.
- ROTCIV14 (2023): Carte postale - Kairouan 1914. Internet: <https://www.geneanet.org/cartes-postales/view/53267> (07.11.2023).
- ROVISCO, M. (2010): Reframing Europe and the global. Conceptualizing the border in cultural encounters. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (6): 1015–1030.
- RUBIN, S. I. (2002): *Emigrants in Harlem. New perspectives on Miguel Covarrubias and Winold Reiss*. Boston.
- RUSHFORTH, B. (2006): Slavery, the fox wars, and the limits of alliance. In: *The William and Mary Quarterly* 63 (1): 53–80.
- RUSHING, W. J. (1995): *Native American art and the New York avant-garde. A history of cultural primitivism*. Austin.
- RUSHING, W. J. (1992): Marketing the affinity of the primitive and the modern. Rene d'Harnoncourt and „Indian Art of the United States“. In: BERLO, J. C. (Hrsg.) (1992): *The Early years of Native American art history. The politics of scholarship and collecting*. Seattle und Vancouver: 191–236.
- RUSSO, J. (2018): The Works Progress Administration Federal Art Project reconsidered. In: *Visual Resources*. Internet: <https://doi.org/10.1080/01973762.2018.1436800> (26.05.2024).
- SALAMONSEN, K. und J. T. HENRIKSEN (2015): Small businesses need strong mediators. Mitigating the disadvantages of peripheral localization through alliance formation. In: *European Planning Studies* 23 (3): 529–549.
- SALAZAR, N. B. (2022): *Envisioning Eden. Mobilizing imaginaries in tourism and beyond*. New York und Oxford. Internet: <https://doi.org/10.1515/9781845456610> (22.09.2024).
- SALAZAR, N. B. (2014): Culture broker, tourism. In: JAFARI, J. und H. XIAO (Hrsg.) (2014): *Encyclopedia of Tourism*. Cham: 1–2. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-319-01669-6_499-1.
- SALDANHA, A. (2007): *Psychedelic white: Goa trance and the viscosity of race*. Minneapolis.

- SALER, B. (2014): The settlers' empire. Colonialism and state formation in America's old northwest. Early American studies. Philadelphia.
- SANDERCOCK, L. und P. LYSSIOTIS (2003): Cosmopolis II. Mongrel cities in the 21st century. London und New York.
- SCHENK, M. (2019): Boissevain (1974). Friends of friends. Networks, manipulators and coalitions. In: HOLZER, B. und C. STEGBAUER (Hrsg.) (2019): Schlüsselwerke der Netzwerkforschung, Netzwerkforschung. Wiesbaden: 55–58. Internet: http://link.springer.com/10.1007/978-3-658-21742-6_13 (17.03.2023).
- SCHLOTTMANN, A. und J. MIGGELBRINK (³2021): Bildlichkeit. In: GLASZE, G. und A. MATTISSEK (Hrsg.) (³2021): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 223–247. Internet: <https://doi.org/10.1515/9783839432181> (10.06.2022).
- SCHLOTTMANN, A. und J. MIGGELBRINK (Hrsg.) (2015): Visuelle Geographien. Zur Produktion, Aneignung und Vermittlung von RaumBildern. Bielefeld.
- SCHRADER, R. F. (1981): The Indian Arts and Craft Board. An aspect of New Deal Indian Policy. Milwaukee. Internet: <https://epublications.marquette.edu/dissertations/AAI8203778> (29.08.2024).
- SCHRENK, L. D. (2020): Visions of progress and peace. Foreign architectural representations at the century of progress and Golden Gate international expositions. In: HORIUCHI, L. und T. SANKALIA (Hrsg.) (2020): Urban Reinventions. San Francisco's Treasure Island. Honolulu: 69–95. Internet: <https://doi.org/10.1515/9780824866051-007> (29.08.2024).
- SCHUERMANS, N. (2013): Ambivalent geographies of encounter inside and around the fortified homes of middle class Whites in Cape Town. In: Journal of Housing and the Built Environment 28 (4): 679–688.
- SEATON, M. (2015): Chronology. In: FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJMA) (Hrsg.) (2015): A world unconquered. The art of Oscar Brousse Jacobson. Norman: 137–147.
- SENNETT, R. (1992): The conscience of the eye. The design and social life of cities. New York.
- SENNETT, R. (1978): The fall of public man. New York.
- SHAPIRO, M. (2010): The time of the city. London. Internet: <https://doi.org/10.4324/9780203852613> (29.10.2021).
- SILVERMAN, S. F. (1965): Patronage and community-nation relationships in central Italy. In: Ethnology 4 (2): 172–189.

- SIMMEL, G. (⁷1908): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin. Internet: <https://elibrary.duncker-humblot.com/9783428537259> (31.10.2025).
- SIMON, S. (2016): Encountering suspicion. Preemptive security the urban field of suspects. In: DARLING, J. und WILSON, HELEN F. (Hrsg.) (2016): Encountering the City. Urban encounters from Accra to New York. London und New York: 187–202.
- SKILLE, E. Å. (2022): Doing research into Indigenous issues being non-Indigenous. In: Qualitative Research 22 (6): 831–845.
- SLEEPER-SMITH, S. (2006): The middle ground revisited. Introduction. In: The William and Mary Quarterly 63 (1): 3–8.
- SMITH, J. E. H. (2017): Nature, human nature, & human difference. Race in early modern philosophy. Princeton und Oxford.
- SMITH, V. (2001): The Culture brokers. In: SMITH, V. und M. BRENT (Hrsg.) (2001): Hosts and Guests Revisited. Tourism Issues of the 21st Century. Elmsford: 275–282.
- SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM (SAAM) (2024): Picturing the American buffalo. George Catlin and modern Native American artists. Internet: <https://americanart.si.edu/exhibitions/buffalo> (05.05.2024).
- SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM (SAAM) (2023): Artist Woodrow Crumbo. Internet: <https://americanart.si.edu/artist/woodrow-crumbo-1059> (29.11.2023).
- SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (NMAI) (2018): Standing Rock Sioux and Dakota access Pipeline. Teacher resource. Internet: <http://nmai.si.edu/nk360/plains-treaties/dapl.cshtml> (15.09.2024).
- SNODGRASS KING, J. (1996): Foreword. In: WYCKOFF, L. L. und PHILBROOK MUSEUM OF ART (Hrsg.) (1996): Visions and voices. Native American painting from the Philbrook Museum of Art. Tulsa: 11–13.
- SOBOCZYNSKI, A. (2020): Armin Nassehi und Andreas Reckwitz. Zwei Soziologen und die Leitkultur. Die Zeit (20.02.2020). Internet: <https://www.zeit.de/2020/09/leitkultur-armin-nassehi-andreas-reckwitz-soziologie> (06.03.2020).
- SOLIZ, S. (2019): Pueblo Activists and Allies against the Bursum Bill of 1921. School for Advanced Research. Internet: <https://sarweb.org/pueblo-activists-and-allies-against-the-bursum-bill-of-1921/> (22.03.2024).
- SOMMERLAD, E. N. (2022): Interkulturelle Räume im Spielfilm. Eine filmgeographische Analyse am Beispiel von New York City. Wiesbaden.

- SPARSAM, J. (2015): Wirtschaft in der New Economic Sociology. Eine Systematisierung und Kritik. Wiesbaden. Internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-07558-3> (15.09.2020).
- SPEARS, N. (2019): OU President James Gallogly, Native leaders work to collaborate after years of tumultuous relationship with OU. OU Daily (14.04.2019). Internet: https://www.oudaily.com/news/ou-president-james-gallogly-native-leaders-work-to-collaborate-after-years-of-tumultuous-relationship-with/article_11259c30-5ef9-11e9-a820-db5d45a21587.html (22.09.2024).
- SPECS FINE BOOKS (2025): 1927 My Oklahoma. Scarce early Oklahoma magazine. Aggies, Sooners, cotton, poetry, etc. Internet: <https://specsfinebooks.com/products/1927-my-oklahoma-scarce-early-oklahoma-magazine-aggies-sooners-cotton-poetry-etc> (27.10.2025).
- SPICKERMANN, H. C. (2018): Dispositionen der Interkulturalitätsforschung. Einführung. In: SPICKERMANN, H. C. und A. ESCHER (Hrsg.) (2018): Perspektiven der Interkulturalität. Forschungsfelder eines umstrittenen Begriffs. Heidelberg: 9–32.
- STARK, G. und E. C. RAYNE (1998): El Delirio. The Santa Fe world of Elizabeth White. Santa Fe.
- STASZAK, J.-F. (2004): Primitivism and the other. History of art and cultural geography. In: GeoJournal 60 (4): 353–364.
- STEVENS, Q. (2007): The ludic city. Exploring the potential of public spaces. London und New York.
- STEVENSON, A. (Hrsg.) (³2015): Oxford dictionary of English. New York. Internet: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/acref-9780199571123> (25.10.2021).
- STEWART, I. und D. O. DAWDY (1980): A voice in her tribe. A Navajo woman's own story. Socorro.
- STOLER, A. L. (Hrsg.) (2006): Haunted by empire. Geographies of intimacy in North American history. American encounters/global interactions. Durham.
- STOLER, A. L. (2002): Colonial archives and the arts of governance. In: Archival Science 2 (1–2): 87–109.
- STOVEL, K., B. GOLUB und E. M. MEYERSSON MILGRIM (2011): Stabilizing brokerage. In: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS) 108 (Suppl. 4): 21326–21332.
- STOVEL, K. und L. SHAW (2012): Brokerage. In: Annual Review of Sociology 38 (1): 139–158.

- STREHLE, S. (2011): Hans Belting. Bild-Anthropologie als Kulturtheorie der Bilder. In: MOEBIUS, S. und D. QUADFLIEG (Hrsg.) (2011): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: 507–518. Internet: https://doi.org/10.1007/978-3-531-92056-6_41 (30.10.2022).
- STRÜBING, J. (2014): Grounded theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatistischen Forschungsstils. Wiesbaden. Internet: <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19897-2> (21.09.2025).
- SWANSON, M. T. (2004): A tangled web. Swedish immigrant artists' patronage systems, 1880–1940. St. Paul. Internet: https://ir.stthomas.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=arthistory_pub (28.10.2023).
- SWANTON, D. (2016): Encountering Keighley. More-than-human geographies of difference in a former mill town. In: DARLING, J. und H. F. WILSON (Hrsg.) (2016): Encountering the City Urban Encounters from Accra to New York. London und New York: 111–131.
- SWANTON, D. (2013): The steel plant as assemblage. In: Global Production Networks, Labour and Development 44: 282–291.
- SWANTON, D. (2010): Sorting bodies. Race, affect, and everyday multiculturalism in a mill town in northern England. In: Environment and Planning A: Economy and Space 42 (10): 2332–2350.
- SZASZ, M. (2001): Between Indian and white worlds. The cultural broker. Norman.
- TATES, S. (2021): Kirchner und Nolde. Expressionismus, Kolonialismus. München.
- TAYLOR, A. (1996): Captain Hendrick Aupaumut. The dilemmas of an intercultural broker. In: Ethnohistory 43 (3): 431–457.
- TEIGEN, R. (1931): Field notes. Indian watercolors at Sioux Falls, S.D. In: The American Magazine of Art 22 (4): 304–305.
- THE AMERICAN FEDERATION OF ARTS (1930): Traveling exhibitions. Season 1930–1931. In: The American Magazine of Art 21 (10): 6–7.
- THE AMERICAN MAGAZINE OF ART (1930): Notes. Art in the colleges. In: The American Magazine of Art 21 (4): 237–238.
- THREIN, S.-J. (2006): Literarische Kulturbroker. Frauen als Vermittler zwischen den Kulturen. Mainz. Internet: <http://doi.org/10.25358/openscience-4167> (22.09.2024).
- TOLIA-KELLY, D. P. (2012): The geographies of cultural geography II. Visual culture. In: Progress in Human Geography 36 (1): 135–142.

- TONKISS, F. (2005): *Space, the city and social theory. Social relations and urban forms.* Cambridge und Malden.
- TRAFZER, C. E., J. A. KELLER und L. SISQUOC (Hrsg.) (2006): *Boarding school blues. Revisiting American Indian educational experiences.* Lincoln.
- TRAUGOTT, J. (1992): Native American artists and the postmodern cultural divide. In: *Art Journal* 51 (3): 36–43.
- TRUSCHKAT, I., M. KAISER und V. REINARTZ (2005): Forschen nach Rezept? Anregungen zum praktischen Umgang mit der Grounded Theory in Qualifikationsarbeiten. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 6 (2). Internet: <https://doi.org/10.17169/fqs-6.2.470> (19.09.2025).
- TUCK, E. und K. W. YANG (2012): Decolonization is not a metaphor. In: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 1–40.
- UNIVERSITY LIBRARIES (2021): *Art in the library.* Internet: <https://guides.ou.edu/artinthelibrary> (03.12.2021).
- U.S. DEPARTMENT OF THE INTERIOR (2015): *History of the main interior building.* Internet: <https://www.doi.gov/ofas/modernization/mib-history> (26.05.2024).
- U.S. GENERAL SERVICES ADMINISTRATION (GSA) (2024): *Stewart Lee Udall building history.* Internet: <https://www.gsa.gov/real-estate/gsa-properties/visiting-public-buildings/stewart-lee-udall-federal-building/whats-inside/history> (26.05.2024).
- VALENTINE, G. (2008): Living with difference. Reflections on geographies of encounter. In: *Progress in Human Geography* 32 (3): 323–337.
- VALENTINE, G. und L. WAITE (2012): Negotiating difference through everyday encounters. The case of sexual orientation and religion and belief. In: *Antipode* 44 (2): 474–492.
- VIEREGG, H. (2008): *Geschichte des Museums. Eine Einführung.* München.
- VIZENOR, G. R. (1998): *Fugitive poses. Native American Indian scenes of absence and presence.* Lincoln und London.
- WARREN, C. (2012): The artist as worker. Radical responses to the New Deal Federal Art Projects. In: MOSS, A. und K. STAKEMEIER (Hrsg.) (2012): *Painting. The implicit horizon.* Maastricht: 23–38.
- WARREN, S. (2013): Audiencing James Turrell's Skyspace. Encounters between art and audience at Yorkshire Sculpture Park. In: *Cultural Geographies* 20 (1): 83–102.

- WATSON, M. J. (2010): Jacobson, Oscar Brousse. The encyclopedia of Oklahoma history and culture. Internet: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=JA003> (26.10.2025).
- WATSON, S. (2006): City publics. The (dis)enchantments of urban encounters. Questioning cities. London und New York.
- WEBSTER, I. (2024): Inflation Calculator. Value of \$350 from 1951 to 2024. Internet: <https://www.in2013dollars.com/us/inflation/1951?amount=350> (06.04.2024).
- WEICHHART, P. (2008): Entwicklungslinien der Sozialgeographie. Von Hans Bobek bis Benno Werlen. Stuttgart.
- WEINBERG, H. B. (2010): James McNeill Whistler (1834–1903). In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (Hrsg.) (2010): Heilbrunn Timeline of Art History. New York. Internet: http://www.metmuseum.org/toah/hd/whis/hd_whis.htm (13.10.2023).
- WELL-OFF-MAN, M. (2017): Connective tissue. New approaches to fiber in contemporary Native art. In: WELL-OFF-MAN, M. und G. SCHILD (Hrsg.) (2017): Connective tissue. New approaches to fiber in contemporary Native art. Santa Fe: 13–29.
- WHITE, J. (²1972): The birth and rebirth of pictorial space. New York.
- WHITE, M. A. (2015): An Artist in the Wilderness. Oscar Brousse Jacobson and Worlds Unconquered. In: FRED JONES JR. MUSEUM OF ART (FJJMA) (Hrsg.) (2015): A world unconquered: the art of Oscar Brousse Jacobson. Norman, OK: 37–102.
- WHITE, R. (1993): It's your misfortune and none of my own. A new history of the American West. Norman.
- WHITE, R. (¹⁶1991): The middle ground. Indians, empires, and republics in the Great Lakes region, 1650 - 1815. Cambridge.
- WHITHAM SÁNCHEZ, H. (2019): Rene d'Harnoncourt (also René), the modern art index project. Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art. Internet: <https://doi.org/10.57011/BIET9262> (29.08.2024).
- WIESEMANN, L. (2015): Öffentliche Räume und Diversität. Geographien der Begegnung in einem migrationsgeprägten Quartier; das Beispiel Köln-Mülheim. Berlin und Münster.
- WIKIPEDIA-AUTOREN (2025): Grande mosquée de Kairouan. Wikipedia - die freie Enzyklopädie. Internet: https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Grande_Mosqu%C3%A9e_de_Kairouan&oldid=204012561 (07.11.2023).

- WILKIE, R. (2015): Multispecies scholarship and encounters. Changing assumptions at the human-animal nexus. In: *Sociology* 49 (2): 323–339.
- WILLIAMS, V. J. (1996): *Rethinking race. Franz Boas and his contemporaries*. Lexington.
- WILSON, H. F. (2019): Contact zone. Multispecies scholarship through imperial eyes. In: *Environment and Planning E: Nature and Space* 2 (4): 712–731.
- WILSON, H. F. (2018): Encountering Havana. Texts, aesthetics and documentary encounters. In: DARLING, J. und H. F. WILSON (Hrsg.) (2018): *Encountering the City Urban Encounters from Accra to New York*. London und New York: 203–220.
- WILSON, H. F. (2017a): On geography and encounter. Bodies, borders, and difference. In: *Progress in Human Geography* 41 (4): 451–471.
- WILSON, H. F. (2017b): Encounter. In: JAYNE, M. und K. WARD (Hrsg.) (2017b): *Urban theory. New critical perspectives*. London und New York: 109–121.
- WILSON, H. F. und J. DARLING (2016): The possibilities of encounter. In: DARLING, J. und H. F. WILSON (Hrsg.) (2016): *Encountering the City. Urban encounters from Accra to New York*. London und New York: 1–24.
- WIRTH, L. (1938): Urbanism as way of life. In: *The American Journal of Sociology* 44 (1): 1–24.
- WISSINK, B. (2013): Enclave urbanism in Mumbai. An Actor-Network-Theory analysis of urban (dis)connection. In: *Geoforum* 47: 1–11.
- WOLCH, J. (2002): Anima urbis. In: *Progress in Human Geography* 26 (6): 721–742.
- WOLF, E. R. (1956): Aspects of group relations in a complex society. Mexico. In: *American Anthropologist* 58 (6): 1065–1078.
- WOOLFORD, A. J. (2015): *This benevolent experiment. Indigenous boarding schools, genocide, and redress in the Canada and the United States*. Lincoln.
- WYCKOFF, L. L. und PHILBROOK MUSEUM OF ART (Hrsg.) (1996): *Visions and voices. Native American painting from the Philbrook Museum of Art*. Tulsa.
- YEO, J.-H. und H. NEO (2010): Monkey business. Human–animal conflicts in urban Singapore. In: *Social & Cultural Geography* 11 (7): 681–699.
- YOUNG, I. M. (2022): *Justice and the politics of difference*. Princeton.

- YOUNT, S. (2018): Entangled narratives. Encountering Native American art in the American wing. In: TORRENCE, G., N. BLACKHAWK und S. YOUNT (Hrsg.) (2018): *Art of Native America. The Charles and Valerie Diker collection*. New York: 15–23.
- YOUSEFI, H. R. (2014): *Grundbegriffe der interkulturellen Kommunikation*. Konstanz und München. Internet: <https://elibrary.utb.de/doi/book/10.36198/9783838541273>.
- YOUSEFI, H. R. und I. BRAUN-YOUSEFI (2011): *Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung*. Darmstadt.
- ZEBRACKI, M. und J. M. PALMER (Hrsg.) (2018): *Public art encounters. Art, space and identity*. London und New York.
- ZIESE, M. (2014): Kunstvermittlung. Voraussetzungen und zeitgemäßes Verständnis. In: HAUSMANN, A. (Hrsg.) (2014): *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*. Bielefeld: 381–396. Internet: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2297-3> (20.10.2022).
- ZUMWALT, R. L. (2019): *Franz Boas. The emergence of the anthropologist*. Lincoln.
- ZURCHER, S. (2005): Public participation in community forest policy in Thailand. The influence of academics as brokers. In: *Geografisk Tidsskrift-Danish Journal of Geography* 105 (1): 77–88.

D Danksagung

Mit dem Abschluss der vorliegenden Dissertation geht eine intensive, aufregende, erkenntnisreiche und gleichermaßen herausfordernde Zeit zu Ende. Mein Dank gilt zahlreichen Personen und Institutionen ohne deren Mitwirkung, Unterstützung und Kooperation die Studie nicht hätte fertig gestellt werden können.

Mein größter Dank gilt Prof. Dr. Anton Escher. Bereits während meines Studiums förderte er mich nachhaltig und ebnete mir im Anschluss den Weg zur Promotion. Seine kreative und inspirierende Arbeitsweise sowie sein wertvoller geistiger Input haben dieses Forschungsvorhaben maßgeblich unterstützt. Neben der Bereitstellung finanzieller Mittel trug insbesondere seine konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit der Thematik entscheidend zum erfolgreichen Abschluss dieses Forschungsprojekts bei. Ebenso möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Fuchs bedanken, der als Gutachter zur Verfügung stand.

Die empirischen Arbeiten in den USA wären ohne die Hilfe vieler Personen und Einrichtungen nicht möglich gewesen. Mein Dank gilt der Terra Foundation of American Arts, die mich mit einem Research Fellowship 2017 unterstützt hat. Neben dem finanziellen Support, waren es vor allem weitreichende Kontakte der Organisation, die mir die Tür zu US-amerikanischen Archiven und Institutionen sowie Gesprächspartner:innen öffneten. Weitere finanziellen Zuschüsse der Johannes Gutenberg-Universität Mainz bezuschussten ebenfalls die empirischen Feldphasen in den USA. Ein Dank gilt weiteren Institutionen, die diese Forschungen ermöglicht und unterstützt habe, insbesondere der University of Oklahoma, der Smithsonian Institution, sowie den National Anthropological Archives.

Ein besonderer Dank gilt Vanessa Paukeigope Jennings und ihrem Ehemann Carl Jennings für ihre außerordentliche Gastfreundschaft, die tiefgehenden, offenen Gespräche und die wertvollen Einblicke in die Kiowa-Kultur, die die Perspektive der Arbeit grundlegend erweitert haben. Ebenso danke ich Tracey Satepauhoodle-Mikkanen, Dr. Bruce Bern-

stein, Prof. Joshua B. Nelson und Prof. Lindsay G. Robertson für ihre Bereitschaft zur Diskussion, die Vermittlung wichtiger Kontakte, Literaturhinweise und dem entgegengebrachten Interesse an meiner Studie. Ihre fachliche Expertise und ihr Input haben Perspektiven und Türen geöffnet. Mein Dank gilt zudem den Archivar:innen Diane Bird, Ryan Flahive und Laura Holt. Sie haben mich nicht nur sicher durch die Tiefen der Archivbestände gelotst, sondern standen mir auch als kritische Diskussionspartner:innen bei der Schärfung meiner Forschungsperspektiven zur Seite. Renate Reiss danke ich herzlich für das Öffnen ihres Privatarchivs sowie für die überaus freundliche Aufnahme und den angenehmen Aufenthalt.

Bei der praktischen Umsetzung und Fertigstellung dieser Arbeiten habe ich wertvolle Hilfestellung erhalten. Mein Dank gilt Mara Stechmann für die fundierte Hilfe bei der Kodierung der Daten und Melanie Schneider für das sorgfältige Lektorat des Manuskripts. Ein besonderer Dank gebührt Victor Nellißen für die Unterstützung bei Formatierung und Layout sowie dem unermüdlichen IT-Support.

Meinen ehemaligen Kolleg:innen am Geographischen Institut danke ich für die voranbringenden Diskussionen, ihren fachlichen Input, die spannenden Exkursionen, die gemeinsamen Lehrveranstaltungen und Konferenzbesuche, sowie die vielen lustigen, unvergessenen Momente der „AG Escher“. Stellvertretend sind Dr. Gregor Arnold, Dr. Marie Karner, Dr. Sandra Petermann, Dr. Eva Riempp, Dr. Christian Schumacher, Dr. Elisabeth Sommerlad und Dr. Julia van Lessen zu nennen.

Mein ganz persönlicher und tiefer Dank richtet sich an meine Familie, die mir zu jeder Zeit Rückhalt gegeben hat und weiterhin gibt. Meinen Freund:innen für ihr offenes Ohr, die seelisch moralische Unterstützung und viele schöne, gemeinsame Erlebnisse in dieser Zeit: Dominik Schmidt, Dr. Felix Schubert, Annette Boltz, Kerstin Aulich und die Hamburg-Crew.

Ganz besonders danke ich dir, Victor, für deine bedingungslose Unterstützung und dein unerschütterliches Vertrauen und dafür, dass du in jeder Phase dieser Arbeit an meiner Seite warst: „Mama, Papa, Cleo – das beste Team der Welt“.