Postkoloniale Theorie und Kunstwissenschaft

Lina Mitschke

In Zeiten einer sich immer tiefer vernetzenden Welt, bedingt durch eine rapide technologische Entwicklung, die die herkömmlichen Vorstellungen von Grenzen auflöst, erscheint es notwendig, einen Paradigmenwechsel vorzunehmen, der die Asymmetrie der Machtverhältnisse auf unserem Planeten zu verstehen hilft und deren Verbindung zu den dringenden Problemen unserer Zeit aufzeigt. Ob in Wirtschafts-, Migrations- oder Umweltpolitik alle heute auftretenden sogenannten politischen, ökonomischen, kulturellen und geschlechtsspezifischen „Krisen“ lassen sich mit Hilfe der *Postcolonial Studies* verstehen und analysieren (vgl. Conrad/Randeria/Römhild 2013: 9). Inwiefern diese für die Betrachtung, Produktion und den Umgang mit Kunst im 21. Jahrhundert relevant und wichtig sind, soll im Folgenden anhand ausgewählter Praktiken und Begriffe des Kunstsystems deutlich gemacht werden, nachdem zuerst ein kurzer historischer Abriss zur Entstehung und zum Einfluss der postkolonialen Theorien auf die Kunstgeschichte und andere Wissenschaftsbereiche skizziert wird.

Marx – Gramsci – Subaltern Studies

Theoretische Impulse lieferten den *Postcolonial Studies* die Schriften Karl Marx’ und Antonio Gramscis, die mit ihren Betrachtungen der Subjekte in der kapitalistischen Gesellschaft gewisse Annahmen lieferten und die Mechanismen herausarbeiteten, unter denen Herrschaft in diesem System funktioniert. Dabei veranschaulicht Habermann in ihrem Aufsatz deutlich die Theoriebildung der *Postcolonial Studies* durch die Weiterentwicklung der Begriffe von Marx und Gramsci (vgl. Habermann 2012: 17-26). Als Forschungsrichtung etablieren konnten sich die *Postcolonial Studies* in den 1980er-Jahren. Sie entwickelten sich aus den *Subaltern Studies*, die sich mit den Mitgliedern subalterner (untergeordneter bzw. unselbständiger) Gruppen als Subjekte der Geschichte beschäftigten. Nach Habermann (2012: 24-25) können: „ […] subalterne Menschen an dem gesellschaftlichen Zustand in keiner Weise partizipieren: Sie können nicht sprechen, oder vielmehr, sie werden nicht gehört, da erstens ihre Zustimmung für die Stabilität der hegemonialen Verhältnisse keine Rolle spielt; aus diesem Grund erhalten sie auch keine materiellen Zugeständnisse.“ Die Erforschung der subalternen Gesellschaftsschichten führte zur der Erkenntnis, dass sich die von europäischen Philosophen und Gesellschaftskritikern etablierten Analysekategorien hierfür sehr wenig eigneten. In Konsequenz stellte die subalterne Forschung die nationalistische Geschichtsschreibung grundsätzlich in Frage, und plädiert für ein Hinterfragen der sozialen Form der Nation, der Beziehung zwischen Macht und Wissen sowie die Stellung des Archivs und der Geschichte als Wissensformat (vgl. Chakrabarty 2010: 24-25, 33).

Stuart Hall – The west and the rest

Ein bekannter Vertreter der *Postcolonial Studies* ist der britische Soziologe Stuart Hall, der in Weiterentwicklung des Hegemoniebegriffs Gramscis deutlich macht, dass der Westen keine geografische Kategorie, sondern ein historisches Konstrukt darstellt. Ein Konstrukt, das einen fortschrittlichen und entwickelten Gesellschaftstyp beschreiben soll und seine Wirkungsmacht als Konzept, Ideologie und Repräsentationssystem entfaltet. Dabei gilt der Westen als Norm und universell; sein Konzept ist der Maßstab an dem alle anderen und alles andere gemessen werden, dabei bedingt es die binäre Opposition zwischen den modernen westlichen Zivilisationen und dem „Rest", den nicht-westlichen, vermeintlich unterentwickelten Gesellschaften. Unsere Gegenwart ist daher bestimmt durch postkoloniale und neoimperiale Konstellationen, in die die kulturelle, ökonomische und politische Hegemonie des euro-amerikanischen Raumes eingeschrieben ist (Allerstorfer 2017: 32, 34).

Postkoloniale Kunstwissenschaft

Welche Konsequenzen lassen sich aus dieser postcolonial condition für die Beschäftigung mit Kunst auf wissenschaftlicher Ebene ziehen? Susanne Leeb fordert in diesem Zusammenhang die Überwindung des methodischen Eurozentrismus für das Fach Kunstgeschichte, der sich gerade im klassizistischen Vorurteil widerspiegelt. Darunter versteht sie den Mechanismus, nicht-europäische Kunst, die nicht nach dem westlichen Prinzip funktioniert, als unvollkommen zu bewerten und in den Bereich des Rituals und der Folklore zu verschieben (Leeb 2012: 13, 14, Allerstorfer 2017: 36). Das westliche Prinzip formt sich unter anderem aus der, in verschiedenen Formen auftretenden Rückbesinnung und künstlerischen Auseinandersetzung mit den Idealvorstellungen einer klassischen Kunst der Antike. Aber auch das Tafelbild in seiner Genese und Funktionsweise stellt ein typisch europäisches Medium dar, das sich im engen Zusammenhang mit dem christlichen Glauben und dessen visueller Repräsentation entwickelte.

Des Weiteren muss es darum gehen, wie es Alexandra Karentzos formuliert, die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Faches zu suchen. Es muss aktiv reflektiert werden, dass gerade das Museum als klassischer Ort der Kunsterfahrung, eine Institution der Moderne darstellt und ursprünglich als nationalstaatliches Instrument sowie als Instrument des Kolonialismus diente. Es sei dabei gerade an die ethnologischen Sammlungen gedacht, in deren Kontext die Kunstwerke aus anderen Ländern und Regionen ausgestellt werden (2012: 249). Die *Postcolonial Studies* können als macht- und wissenspolitische Intervention folglich dabei helfen, die visuellen Diskurse im Allgemeinen und das Fach Kunstgeschichte im Speziellen dahingehend zu untersuchen (Allerstorfer 2017: 35). Doch gilt es, im Folgenden, für ein besseres Verständnis dieser Problematik, Betätigungsfelder beispielhaft zu skizzieren, um das eben Erläuterte verständlicher und konkreter zu machen.

***Postcolonial Studies* und Gegenwartskunst**

Zunächst muss festgestellt werden, dass ein sogenannter *Postcolonial Turn* in der deutschsprachigen Museumslandschaft keinen grundlegenden Niederschlag fand und zu keiner grundlegenden Reflexion eines westlichen Kunstkanons und den damit verbunden und bis heute noch ausgestellten Meistererzählungen führte. Ausschließlich im Ausstellungsbetrieb der zeitgenössischen Kunst haben sich seit den 1990er-Jahren Wirkungsräume für postkoloniale Positionen etabliert.

Dem kürzlich verstorbenen, international erfolgreichen Kurator Okwui Enwezor gelang mit der Documenta 11 (https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11) im Jahr 2002 ein solcher Paradigmenwechsel in der Konzeption der großen Weltausstellung, die bis dato zumeist west-europäische und nordamerikanische Kunst zeigte. Sein dezidiertes Ziel war, die Dezentrierung eines westlichen Kunstdiskurses, indem bei der Auswahl und Gestaltung versucht wurde, auf identitäre und nationale Festlegungen zu verzichten. Diese Ausrichtung des inhaltlichen Konzepts steht exemplarisch für die Verinnerlichung postkolonialer Positionen (Karentzos 2012: 250-252).

Eine Gegenwartskünstlerin, die in ihrem Schaffensprozess Gedanken und Ideen der postkolonialen Theorie verhandelt, stellt die Amerikanerin *Kara Walker* dar. Einmal ist es die Thematik ihres Schaffens, nämlich die Auseinandersetzung mit der Geschichte Amerikas zur Zeit der Sklaverei und zum anderen die Technik des Scherenschnitts, die auf mehreren Ebenen die Bildung von Stereotypen und die Art und Weise wie Geschichten von Nationen erzählt werden, hinterfragt. Dabei werden die Farben schwarz und weiß, durch die Anwendung der Technik des Scherenschnitts forciert, zu einer Metapher für das Konstrukt Rasse und verweisen dabei auf deren Konstruktion als Gegenpole (Wagner 2012: 78, 80, 87). In Walkers raumgreifenden, in ihrem Unterton ironisierenden Installationen wird der Betrachter in eine unbestimmte Welt der Schatten und Silhouetten versetzt. Diese zeigen von Walker eigens entwickelte stereotype Figuren, die allerdings in keiner bestimmten, lesbaren Geschichte angeordnet sind. Allein der Betrachter entscheidet, ob er bei der Beschreibung ihres Werkes bestimmte Geschichten erzählt sieht und wie das Dargestellte eingeordnet wird (ebd.: 81, 97). Da Walker für ihre Installationen scheinbar rassistische Stereotype reanimiert und wiederbelebt, wurde ihre Arbeit in der Vergangenheit nicht unkritisch gesehen. Allerdings offenbart diese Form der negativen Reaktion, dass rassistische Vorstellungen noch immer in unseren Köpfen präsent und vital sind, und die Konfrontation mit ihnen als unangenehm bis hinzu schmerzhaft empfunden wird (ebd.: 95).

Kara Walker: Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or "Life at 'Ol' Virginny's Hole' (sketches from Plantation Life)" See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997, cut paper on wall, approx. 144 × 1020 in, 365.76 × 2590.8 cm >>> Siehe unter: https://www.vice.com/en_uk/article/59ywgz/kara-walker-showed-me-the-horror-of-american-life

Postcolonial Studies und die Moderne

Weiteren Niederschlag fanden die *Postcolonial Studies* in der Auseinandersetzung mit der Epoche der Moderne des 20. Jahrhunderts. Dabei können folgende Fragen gestellt werden: Welchen Einfluss hatten die Kunstwerke der Gesellschaften Afrikas, Ozeaniens und Südamerikas auf den künstlerischen Schaffensprozess? Wie transformierten einzelne Künstler*innen wie Pablo Picasso, Paul Gauguin, Hannah Höch und viele andere die Formen der außereuropäischen Kunst und welches Innovationspotenzial kommt ihr dabei zu? Welchen Einfluss hatte der interkulturelle Austausch auf den künstlerischen Schaffensprozess?
Im Allgemeinen wird das Phänomen Primitivismus nun als *„Instrumentalisierung der „primitiven" Kulturen zur Grenzerweiterung der kollektiven künstlerischen Systeme wie der individuellen visuellen Sprache einzelner Künstler […] als Problem erkannt, […]"* (Held/Schneider 2007: 484.). Mit der New-Yorker-Ausstellung zum sogenannten „Primitivismus" im Jahr 1984 endete die naive Vorgehensweise der Künstler und Wissenschaftler mit den indigenen Artefakten, deren Eigensinn und Qualität nun zum Teil mit reflektiert wird, und die nun nicht mehr

ausschließlich als reine formale Inspirations- und Innovationsquellen angesehen werden kann (ebd.: 483f.). Allerdings kann, was die Bilddiskurse der Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit betrifft, noch nicht von einem grundlegenden Niederschlag der *Postcolonial Studies* in der deutschen Kunstwissenschaft gesprochen werden.

Postkoloniale Kunstwissenschaft

Dennoch haben sich mit dem Konzept der *Ästhetik der Differenz* von Viktoria Schmidt-Linsenhoff und den Beiträgen zur *kritischen Weißseinsforschung*, die erstmalig einen Interpretationsrahmen für die Analyse und Wertung von Phänomenen wie des Orientalismus bzw. Exotismus bieten, Theorieansätze gebildet, die auf die Kunstwerke angewendet werden können (ebd.: 483). Dabei können die ästhetische Strukturen der Werke, „[…] die Überlagerungen und Durchdringungen von sexuellen und ethnischen Differenzen in der ästhetischen Repräsentation vor Augen führen“ (Karentzos 2012: 254), nun als Beweisführung dienen, um die Einschreibung kolonialer Gewalt in die europäische Kunstgeschichte erkennbar zu machen. Im Fall des Orientalismus bzw. Exotismus hieße dies, die über die ästhetische Qualität hinausgreifenden ideologischen und politischen Implikationen der Bildwerke zur nicht-europäischen Welten mit zu bedenken (ebd.: 256). Am Beispiel des Werkes der Künstlerin Marie-Guiellemine Benoist „Portrait d’une negresse“ sollen die möglichen Implikationen auf Grundlage der Deutung Viktoria Schmidt-Linsenhoffs (2010: 158ff.) im Folgenden kurz thematisiert werden.

Marie-Guiellemine Benoist: Portrait d’une negresse, 1800, Öl a. Lw., 81 x 65 cm, Museé du Louvre
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie-Guillemine_Benoist_-_portrait_d%27une_negresse.jpg)

Zunächst sei auf das große Paradox des Werkes verwiesen, dass nämlich der Bildausschnitt und die Ausarbeitung der Frauenfigur den Anschein erwecken, es handle sich um ein individuelles Portrait einer intellektuellen, bürgerlichen Persönlichkeit. Hinzu kommt der ambivalente Gesichtsausdruck der dargestellten Frau, der mal als stolz und selbstbewusst beschrieben werden kann, mal als traurig und verunsichert. Fest steht, es ist nicht mehr herauszufinden, wer auf dem Bild abgebildet ist; die Geschichte der Frau ist verloren. Es kann nur gemutmaßt werden, dass die Malerin ihr Modell im Haushalt ihres Schwagers vorfand, dem Marineoffizier und Kolonialbeamten Benoist-Cavay, der die Frau aus Gouadeloupe als frühere Sklavin, Dienerin oder Mätresse mit nach Paris genommen hatte. Ein Umstand der es schwierig macht, das Bild als Tendenzbild gegen die Sklaverei zu bewerten (ebd.: 161-163). Eher lädt es dazu ein, unter der postkolonialen Perspektive analysiert zu werden und es nach Effekten des Exotismus und Voyeurismus, nach Rassen und Geschlechterideologien der Aufklärung zu befragen (ebd.: 165).

In diesem Kontext muss erwähnt werden, dass Benoist nach einer längeren Unterbrechung ihres Schaffens dieses Bild für den Pariser Salon malte, auch um ihr Hauptwerk unter Beweis zu stellen. Es entstand im Jahr 1800, sechs Jahre nach Abschaffung der Sklaverei. Das Gemälde schaffte es erst in den siebziger-Jahren des 20. Jahrhunderts in die Schauausstellung des Louvres, nämlich nach Einsetzen eines feministischen Kunstdiskurses und dessen Kritik am männlich dominierten Kunstkanon.

Zunächst muss gefragt, wie die Frau im Gemälde dargestellt wird? Sie wird in einem Porträt-Schema, das auf Jacques-Louis-David zurück geht, gezeigt, welches modellhaft für die Darstellung revolutionärer, bürgerlicher Weiblichkeit gelten konnte. Allerdings wird die Frau nur halb bekleidet gezeigt, ihre Brust ist entblößt. Ein Darstellungsmittel das sich besonders für Darstellung schwarzer Frauen etablierte, womit auf ihre besondere Sinnlichkeit und Vitalität verwiesen wurde. Währenddessen war spätestens seit Einsetzen eines bürgerlichen Realismus auf Damenportrait weißer Frauen die Darstellung entblößter Brüste nicht mehr möglich, und auch bei allegorischen und mythologischen Damenbildnissen wurde dieses traditionelle Bildschema, im Vergleich zum Barock, zu einer Ausnahme. Da sie ein antikisierendes Fantasiekostüm trägt und auch die Farben der Tricolore subtil wiedergeben sind (Jacke über Stuhllehne blau, Gewand weiß, Taillenband rot), könnte die Assoziationen der Figur der Libertine zugelassen werden, allerdings fehlen hierfür entscheidende Symbole wie die phrygische Mütze.

Ein Großteil der Autor*innen, die sich mit dem Bild beschäftigten, kritisieren es im Hinblick auf das im Bild verwendete männliche Blickregime, und dass das Modell im Bild seiner Subjektivität braucht sowie auf stereotype Zuschreibungen zurückgegriffen werde (ebd.: 168, 169). Schmidt-Linsenhoff dagegen sieht hier einen Versuch der Künstlerin, die Interpretation von emanzipierten Sklavinnen zu testen (ebd.: 166). Unter dieser Perspektive formulierte Benoist mit dem Gemälde „ […] einer französischen schwarzen Venus in den Farben der Trikolore einen Kunstbegriff, der den an Antike und Renaissance orientierten Klassizismus nicht romantisch widerlegte, sondern transkulturell erweiterte“ (ebd. 171).

Kritische Weißseinsforschung

Es soll nun exemplarisch anhand eines Beispiels aus der kritischen Weißseinsforschung gezeigt werden, welche Fragen bei der Analyse von Bildstrukturen und ihres Kontextes wichtig sind, um neue Erkenntnisse hinlänglich der Dominanz einer europäischen, speziell weißen Perspektive deutlich zu machen. Hierzu sei auf die Publikation: Farbe – Macht – Körper von Anna Greve (2013: 259) verwiesen, die sich darin, dem strukturellen Rassismus der europäischen Kunstgeschichte widmet, und den ersten Versuch dieser Art darstellt. Grundlage ihres Analyse ist die Frage (ebd.: 16): „Inwiefern Kunst rassistische Diskurse visuell vorbereitet und damit strukturelle Gewalt ausübt." Die Grundprämisse der Analyse ist dabei Weißsein als soziale Kategorie zu verstehen, die im Allgemeinen als universell und objektiv betrachtet wird (ebd.: 9). Besonders die aktuell geführte Debatte um die Restitution von Objekten, die während der Zeit der europäischen Expansion und unter asymmetrischen Herrschaftsverhältnissen in die Sammlungen der Museen gelangt sind, offenbart das mangelnde Bewusstsein der allgemeinen Öffentlichkeit über die Eigenschaften der sozialen Kategorie Weißsein (Held/Schneider: 484). Auch werden biologische Rassenbegriffe zum Teil immer noch in aktuellen Lehrmaterialen von Schulen gefunden (FAZ, 22.01.2019, Bio-Lehrbuch sorgt in Sachsen für Wirbel, siehe: https://www.faz.net/suche/?query=Bio+Lehrbuch+in+Sachsen &resultsPerPage=20) und Rassenideologien vital durch politische Vertreter reproduzier. Obwohl die Existenz von Menschenrassen eigentlich widerlegt ist, offenbart deren weitere Verwendung im öffentlichen Diskurs die Problematik des Unbewussten (Kelly 2016: 13). Im Folgenden werden zentrale Aspekte kunsthistorischen Arbeitens unter der Perspektive der kritischen Weißseins-Forschung aufgezeigt und daraus resultierende Anknüpfungspunkte für eine postkoloniale Kunstwissenschaft verdeutlicht.

Peter Paul Rubens: Vier Temperamente, 51 x 66 cm, Brüssel
https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-quatre-etudes-de-la-tete-d-un-maure?letter=r&artist=rubens-peter-paul-1&page=3

Als Erstes sei auf die Genese von Werktiteln aufmerksam gemacht, deren Wandlungen und Auswahl bereits gewisse Einstellungen offenbaren können (Greve 2013: 59). So zeigt sich anhand einer Skizze von Peter Paul Rubens, die den Kopf eines Schwarzen zeigt, wie der originale vom Künstler selbst gewählte Titel „Vier Temperamente“, obwohl er ohne negative Konnotationen auskommt, sich in der Forschung so gut wie nie finden lässt (ebd.: 62).

Auch bei der Suche der Darstellung im Internet wird man eher fündig, wenn der rassistische Begriff „N* -Köpfe“ als Suchbegriff, im Zusammenhang mit dem Namen des Künstlers eingeben wird. Verwendet man für die Recherche die Bezeichnung Kopfstudien eines Afrikaners oder Ähnliches, kann die Darstellung kaum gefunden werden. Aber auch die Bezeichnung Afrikaner erscheint, wenn man die Lebensumstände des Modells für die Studie beachtet, aus postkolonialer Anschauung problematisch. Denn die Bezeichnung Afrikaner verkürzt seine Identität und blendet den Umstand aus, dass er in Europa als Sklave lebte, seine Lebensrealität also zum größten Teil in Europa stattfand. Inwiefern kann er also als Afrikaner bezeichnet werden, wenn sein Wahrnehmungs- und Erfahrungshorizont wohl bis an sein Lebensende europäisch gewesen sein wird. Er stand vielen Malern des 17. Jahrhunderts Modell, jedoch lassen sich seine Lebensumstände in Europa nicht mehr rekonstruieren.

Ein ähnliches Beispiel stellt der Künstler Juan de Pareja dar, der unter anderem Modell für Diego Velázquez stand und in seinem Atelier zunächst als Sklave und nach seiner Freilassung als Mitarbeiter tätig war. Der Vergleich seines Selbstbildnisses mit dem Porträt, das Velazquez von ihm schuf, macht deutlich, wie der weiße Maler sein Aussehen hinsichtlich der afrikanischen Gesichtszüge besonders betonte. Währenddessen sich Pareja dagegen in seinem Selbstbildnis im Gemälde „Die Berufung des Hl. Matthäus“ selbstbewusst und eindeutig europäisiert darstellt. Die Intention der Positionierung seines Selbstbildnisses am linken Bildrand kann, ohne das es explizit dessen afrikanische Physiognomie herausstellt, als Künstlerstatement gewertet werden: Ich bin ein selbstbewusster europäischer Künstler (ebd.: 71, 72).

links: Diego Velázquez, Porträt des Juan de Pareja, 1650, 81,3 x 69,9 cm, Washington D.C., Met; *rechts*: Juan de Pareja, Die Berufung des Matthäus, 1661, 225 x 325 cm, Madrid, Prado

Diese beiden Beispiele von People of color, die in Europa lebten, die für bekannte europäische Maler Modell standen und tätig waren und damit folglich an einem westlichen Kunstdiskurs teilnahmen, sollten die Verkürzung der Anschauung deutlich machen, wenn sie ausschließlich auf ihre schwarze Hautfarbe reduziert und als beispielhafte Vertreter Afrikas angesehen werden. Dabei sollte offensichtlich werden, dass es doch eher zu einer weißen Perspektive gehört, Menschen mit dunklerer Hautfarbe ausschließlich mit dem Kontinent Afrika zu verknüpfen bzw. ihnen eine afrikanische Identität zuzuweisen, obwohl sie sich selbst wohl eher als Europäer angesehen hätten (ebd.: 64). Gerade über diese Bildbeispiele kann das Thema interkulturelle Identität besprochen werden: Inwieweit ist Identität von objektiven Markern, wie der Farbe der Haut abhängig, oder inwieweit Identität als viel komplexer und individueller betrachtet werden muss.

Bildbeschreibung unter Perspektive der kritischen Weißseinsforschung

Hinweise zu den Arbeitsanregungen für die Schüler*innen der Gymnasialstufe

Eine weiterer grundlegender Aspekt an den man die Perspektive der kritischen Weißseinsforschung anknüpfen kann, ist die Bildbeschreibung. Sie ist essential für jede Art von Kommunikation über Kunst und kann dabei Akzente setzen, aber auch blinde Flecken im Sinne von Nicht-Benennungen produzieren. Ein blinder Fleck wäre dabei, die Nicht-Thematisierung weißer Hautfarbe in Bildbeschreibungen und die damit einhergehende explizite Benennung der dunklen Körperfarbe. Wobei sich der Begriff Weißsein dabei auf eine hergestellte, interpretierte und praktizierte Sichtbarkeit bezieht, nicht auf die natürlich Gegebene (ebd.: 67f., Kelly: 111). Denn oft offenbart der Sprachgebrauch bei der Bezeichnung des Bildpersonals eher „die rassifizierte Position der jeweiligen Autor*innen sowie die entsprechenden Diskurse ihrer Zeit als diejenigen zur Entstehungszeit des betreffenden Kunstwerks.“(Greve: 73).
Für die Erforschung dieser Kategorie kann die Untersuchung von Bilddiskursen aufschlussreich sein, die lange als authentisch und objektiv galten, wie beispielsweise bei Kolonialfotografie der Fall ist. Gerade hier kann die Bildbeschreibung unter postkolonialer Linse dabei helfen, die subtile Konstruiertheit der Bilder zu erfassen und zeigen, wie zum Beispiel Hautfarbe als Blickregime eingesetzt wurde, um ein Überlegenheitsgefühl zu visualisieren. Ein Blick auf die Fotografie, die unten in der Arbeitsanregung gezeigt wird, soll die Asymmetrie sichtbar machen, in dem sie einem postkolonialen Fragenkatalog unterzogen wird. So muss sich bei einer adäquaten Bildbeschreibung, die Bildhierarchie des Fotos bewusst gemacht werden. Warum sind die Personen entlang der Diagonale im Bild so angeordnet? Sollte die Wahl des Bildausschnitts gezielt, die Assoziation einer kindlichen Vorleserunde aufkommen lassen, bei der die weiße männliche Person durch die Handlung des Lesens und die Stellung im Bild automatisch als überlegen dargestellt wird? Im Fall der Kolonialfotografie gehörte es dazu, dass bestimmte Bildausschnitte und Stellungen im Bild verwendet wurden, die für ein europäisches Überlegenheitsgefühl standen, und dies auch beim Betrachter*innen erzeugen sollten (vgl. Kelly: 122, 124). Gerade für die Kolonialfotografie kann eine kritische Bildbeschreibung, die durch die explizite Benennung der Bildhierarchien und des Blickregimes die hegemoniale Lesart herausarbeitet, die rassistische Einstellung der Bilder beobachtbar machen (ebd.: 125).

Literatur:

- ALLERSTORFER, JULIA (2017): The West and the Rest. De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n), in: ALLERSTORFER, JULIA / LEISCH-KIESL, MONIKA (Hrsg.): Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft, Bielefeld, S. 29-46.
- CHAKRABARTY, DIPESH (2010): Europa als Provinz, Frankfurt a. Main.
- CONRAD/RANDERIA/RÖMHILD (2013): Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart, Frankfurt a. Main.
- GREVE, ANNA (2013): Farbe - Macht - Körper: Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte, Karlsruhe.
- HABERMANN, FREDERIKE (2012): Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie: Karl Marx' »Kapital« und Antonio Gramscis »Gefangnishefte«, in: REUTER/KARENTZOS (Hrsg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden, S. 17-26.
- KARENTZOS, ALEXANDRA (2012): Postkoloniale Kunstgeschichte: Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: REUTER/KARENTZOS (Hrsg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden, S. 249-266.
- KELLY, NATASHA A. (2016): Afrokultur, Der Raum zwischen gestern und morgen, Münster.
- LEEB, SUSANNE (2012): Weltkunstgeschichte und Universalismus Begriffe 1900/2010, in: Kritische Berichte, 2/2012, S.13, 14;
- LEEB, SUSANNE/SONDEREGGER, RUTH (2016): Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Ästhetik aus Perspektive der cultural studies, in: kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1/2016, S. 59-60.
- SCHMIDT-LINSEHOFF, VIKTORIA (2010): Ästhetik der Differenz, Bd. 1, Marburg.
- WAGNER, ANNE MIDDLETON (2012): A house divided: American art since 1955, Berkeley.
- Auss. Kat. „Der Welt Lauf": allegorische Graphikserien des Manierismus (1997), Kaulbach, Hans Martin/Schleier, Reinhart (Hrsg.), Ostfildern-Ruit.
- FAZ, Rassenlehre im Unterricht: Bio-Lehrbuch sorgt in Sachsen für Wirbel, 22.01.19 (nicht mehr kostenlos online zugänglich)

Erstellung des Textes: März 2019

Postkoloniale Kunstwissenschaft (Informationstext für Schüler)

Die postkoloniale Kunstwissenschaft achtet bei der Betrachtung sowohl von Kunstwerken als auch bei allen anderen visuellen Medien wie Filmen, Serien, aber auch Youtube-Clips auf sogenannte Bildhierarchien. Dabei handelt es sich um gesellschaftliche Werte, die vermittelt werden. Mit derartigen Hierarchien werden auch Differenz zwischen einzelnen Menschen und Gesellschaften im Bild hergestellt. Es geht darum, die eigene Wahrnehmung zu prüfen und einen Blickwechsel zu vollziehen.

Im Umgang mit visuellen Medien sollte den Betrachtenden die Existenz von kulturellen Stereotypen bewusst werden. Warum empfinden wir bestimmte Darstellungsweisen fremder Kulturen als unproblematisch und normal, obwohl sie das nicht sind? Gerade der Austausch mit Menschen, die in irgendeiner Form nicht der durch die allgemeine Öffentlichkeit gegebenen Norm entsprechen, kann sehr gut verdeutlichen, warum bestimmte Darstellungsweisen problematisch und absolut typisch für eine bestimmte gesellschaftliche Gruppe sind.

Die postkoloniale Kunstwissenschaft versucht herauszuarbeiten, dass die Welt in der wir leben, sehr stark durch geschichtliche Ereignisse geprägt ist, die fast ausschließlich aus einer europäisch-westlichen Sichtweise erzählt werden. Dazu gehören unter anderem die Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus. Diese Ereignisse führten zu einem Ungleichgewicht zwischen einer westlich-europäisch-nordamerikanischen Kultur und dem Rest der Welt. Dabei wird die westliche Kultur als zivilisatorische Fortschrittsgeschichte erzählt, die zugleich die Dominanz gegenüber dem Rest der Welt erlaubt. Inwiefern dies in den Bildwerken der Kunst und der Massenmedien zum Tragen kommt, beschäftigt eine postkolonial ausgerichtete Kunstwissenschaft.

Jedes Bild repräsentiert ein bestimmtes kulturelles und soziales Wertesystem. In traditionellen europäischen Bilder und Kunstwerken wurden Menschen aus anderen Kulturen oft als unterlegen, beispielsweise als hilfsbedürftig oder als „primitiv entwickelt“, dargestellt. Solche sozialen Hierarchien (Wertesysteme) untersucht die postkoloniale Kunstwissenschaft.

Arbeitsanregung 1)

Experiment [auf Grundlage der Bildanalyse Kellys (2016: 128-131)]:
Fotopostkarte: Der Missionar zeigt das bildgeschmückte Neue Testament (Ostafrika), vor 1914.

Fotografie:

1) Beschreibe das Bild unter Berücksichtigung folgender Fragen:

- Wie werden die Personen dargestellt? Inwiefern unterscheiden sie sich durch Kleidung, Haltung, Blick? - Was fällt Dir auf?
- Welcher Bildausschnitt wird gewählt?
- Welche Handlungen vollziehen die dargestellten Personen im Bild?
- Wie sind die Personen zueinander angeordnet?

2) Recherchiere nun den Kontext des Bildes, über die Anhaltspunkte, die im Titel gegeben werden (Missionar, Neues Testament; Verfassung und Regierung Ostafrikas vor 1914) .

- Empfindest du die Darstellung mit dem erworbenen Hintergrundwissen problematisch?
  Wenn ja, thematisiere genau, was Du persönlich problematisch findest?
  Wenn nein, tritt in Austausch mit denjenigen, die das Foto negativ bewerten.

3) Entscheidet nach Abschluss der Diskussion, ob das Bild Rassismus produziert, indem es die Personen mit dunkler Hautfarbe im Bild als minderwertig darstellt.

Fotopostkarte, Der Missionar zeigt das bildgeschmückte Neue Testament (Ostafrika), vor 1914 (https://www.akg-images.de/archive/-2UMDHUJLK7FE.html)

Arbeitsanregung 2)

Quellenanalyse zum Selbstbild Europas am Ende des 16. Jahrhunderts.

Erdteildarstellungen Adrain Collaerts nach Marten de Vos, die er ursprünglich für die Festdekoration zum Einzug von Erzherzog Ernst von Österreich in Antwerpen im Jahr 1594 konzipierte (Der Welt-Lauf 1997: 113-116).

Hintergrundinformation

Die Darstellung der vier Erd- bzw. der vier Weltteile gehört zu den beliebtesten Motiven barocker Kunst. Dabei wurden die jeweiligen Kontinente durch weibliche Figuren repräsentiert, die durch vermeintlich typische Attribute der einzelnen Weltgegenden ausgezeichnet waren und charakteristische Landschaften mit zum Teil bekannten Bauwerken im Bildhintergrund zeigten. Die Allegorien der vier Erdteile verkörperten im 17. Jahrhundert die Einheit der Welt. Sie wurde in Gemälden, in kostbaren Wandteppichen (Gobelins) und ebenso in Druckgrafiken dargestellt und verbreitet.

Arbeitsaufgaben:

- Vergleiche die Bildbeispiele im Zusammenhang mit irren jeweiligen Bildunterschriften.
- Wie werden die vier Kontinente visualisiert: Wie werden die Personifikation gestaltet, beispielsweise Rüstung oder Nacktheit? Worauf sitzen sie? (Vergleiche das Selbstverständnis Europas auf der Weltkugel sitzend gegenüber den anderen Kontinenten)
- Was passiert im Hintergrund bei den einzelnen Stichen (landschaftliche Gestaltung)?
- Welche Konzepte von Gesellschaft könnten hier visualisiert werden (Zivilisation vs. Urzustand)? Entspricht das einer imperialistischen und kolonialistischen Ideologie?
- Inwiefern visualisieren die Kupferstiche, die zum Ende des 16. Jahrhunderts gestaltet wurden, noch heute existierende Vorstellungen und Konzepte der einzelnen Kontinente? (Vergleich – in der Google-Bildsuche einfach die Begriffe der vier Kontinente eingeben.)
- Welche Bedeutung besaß die Druckgraphik als Vervielfältigungsinstrument für die Verbreitung von gesellschaftlichen Stereotypen und Symbolen?

Europa mit herrschersicherer Krone geziert: Da sie den Erdkreis, auf dem sie sitzt wie eine Königin auf stolzen Throne, an Anzahl des Volkes oder an Gold nicht übertragen konnte, hat sie, die ruhmreiche, ihn sich durch ihre Kräfte und das starke Schwert unterworfen.

Afrika: Als dritte hält sie, auf den Rücken des Krokodils gelagert, gebräunt von der andauernden Hitze, einen Balsamzweig in der Rechten - AFRICA: Als dritte, doch hervorragend durch die staunenerweckende Neuheit ihrer Sehenswürdigkeiten trägt sie die frühesten der ewigen Pyramiden in ihrer Wucht.

Asien: Eine Jungfrau, mächtig durch die Weiten der Länder und durch reiches Vermögen, sitzt Asien prachtvoll auf dem Rücken des struppigen Kameles. Wie Europa durch ihre Tapferkeit und ihre Männer triumphiert, so trägt diese, einzigartig durch die Schönheit ihrer Frauen, mit Recht den Siegpreis davon.

Amerika: Jene war zwar jüngst unseren Gefilden noch unbekannt; in kürzester Zeit ist dann aber weithin hochberühmt geworden durch goldhaltige Adern. In ihren eigenen Eingeweiden verbrecherisch menschliche Eingeweide begehrend, streckt sie - AMERICA – die todbringende Keule hervor.