Viktoria Schmidt-Linsenhoff
Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte

In den Auseinandersetzungen um die Ausstellung „Primitivism and Modern Art" im MoMA 1984 verteidigte William Rubin bis zuletzt sein Konzept der „Affinität" zwischen anonymer „Stammeskunst" aus Afrika und Ozeanien und den Heroen der Moderne von Picasso bis Richard Long, ohne auf die Argumente der Kritik einzugehen, die in der Ausstellung eine neokolonialistische Meistererzählung sah.[1] In der Kontroverse standen der Museumsdirektor William Rubin und der Kunstkritiker Thomas McEvilley für die Fronten eines Kulturkampfes, die – obwohl heute kunstpolitisch Schnee von gestern – in einem bemerkenswerten Punkt unverändert geblieben sind: auf der einen Seite eine institutionell etablierte Kunstgeschichte, die verstockt auf ihrem kolonialen Unbewussten beharrt, und auf der anderen Seite eine Kunstkritik, die mit der Anerkennung der Zeitgenossenschaft von Künstler/innen in Ländern der „Dritten Welt" zugleich die eigene Kolonialgeschichte anerkennt. Während der zeitgenössische Kunstbetrieb in den neunziger Jahren zu einem der produktivsten Felder postkolonialer Theoriebildung wurde, kann in den mit der Kunst der Vergangenheit beschäftigten Institutionen von einem *postcolonial turn* keine Rede sein. Mit der Ausstellung „Magiciens de la Terre" 1989 in Paris, die zum ersten Mal Künstler/innen der westlichen und nicht-westlichen Moderne gemeinsam zeigte, setzte ein bis heute unabgeschlossener Prozess ein, der die Einschränkungen und Ausschlüsse der behaupteten „Internationalität" zeitgenössischer Kunst bewusst macht. Symptomatisch sind die Vervielfältigung der sogenannten „Biennalen der Dritten Welt", die wachsende Bedeutung der Peripherien gegenüber dem Zentrum oder etwa die Berufung des afroamerikanischen Kurators Okwui Enwezor als Leiter der 11. Documenta. Seit dem Ende der neunziger Jahre geht es nicht mehr allein um die „Sichtbarkeit" farbiger Künstler/innen in weißen Gesellschaften, sondern vor allem um die Macht der Institutionen, das Verhältnis von Kunst und kultureller Differenz neu zu definieren. Diese Fragen betreffen nicht nur den zeitgenössischen Kunst-, sondern den Museums- und Ausstellungsbetrieb insgesamt. Die Kritik des westafrikanischen Kunsthistorikers Joseph Adandé an der 2000 eröffneten Dauerausstellung von „Art Premier" im Louvre als „Africa as Europe likes it" dokumentiert die Verschiebung der Aufmerksamkeit von der künstlerischen Produktion auf die kuratorische Kompetenz.[2] Die Tatsache, dass gleichzeitig die erste Überblicksausstellung zur Kunstgeschichte der afrikanischen Moderne „The Short Century" zwar in München und Berlin, Chicago und New York, aber in keiner afrikanischen Metropole gezeigt wurde, wirft ein Licht auf die politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Globalisierung im Zeichen der transnationalen Kunst- und Kulturkartelle, die Enwezor aus der Innensicht beschrieben hat.[3]

Ich beginne im Bereich der Gegenwartskunst, weil hier am deutlichsten die Aufforderung zu einem *postcolonial turn* formuliert wird, dem sich das Fach mit einer frappie-

renden Aufklärungsresistenz widersetzt, die erklärungsbedürftig ist und ein auf koloniales Unbewusstes der Disziplin verweist. Um nicht missverstanden zu werden: Es geht mir nicht um Leute, die nicht wissen, was sie tun und deshalb unschuldig sind, sondern um institutionelle Praktiken, deren neokolonial-rassistische Implikationen heute niemand bewusst vertritt und die – obwohl niemand sie will – dennoch Realitäten des *Mainstreams* sind. Ich werde zunächst einige künstlerische Initiativen zur Dekolonisierung der Kunstgeschichtsschreibung und die Relevanz der Kulturtheorien des Postkolonialismus für das Fach skizzieren. Im Mittelpunkt steht die Diskussion von Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit der kolonialen Expansion auf einer selbstreflexiven Ebene dokumentieren, an die die Kunstgeschichtsschreibung heute sinnvoll anknüpfen könnte. Abschließend werde ich die Metapher eines kolonialen Unbewussten in der Kunstgeschichte und das wachsende Unbehagen an einer Theorie des Postkolonialismus erläutern, die Gefahr läuft, sich als neokoloniale Praxis zu institutionalisieren.

Dekolonisierung der Kunstgeschichte in der zeitgenössischen Kunst

Seit Anfang der neunziger Jahre wehren sich immer mehr Künstler/innen aus Ländern der „Dritten Welt" oder in der afroasiatischen Diaspora gegen die Rolle ethnischer Stellvertreterschaft. Sie weisen die Aufgabe einer authentischen Selbstdarstellung – von Kobena Mercer als „burden of representation" bezeichnet[4] – zurück und wenden sich stattdessen der Analyse von kolonialen Repräsentationssystemen der Vergangenheit zu, die in der visuellen Kultur der Gegenwart nur allzu präsent sind und um die sich die Kunstgeschichtsschreibung als akademische Disziplin nicht kümmert. So definiert z. B. Yasumara Morimura nicht seine Japanizität, sondern untersucht seit 1988 mit dem systematischen *cross-dressing* kunsthistorischer Maskeraden nach Manet, Duchamp usw. die geschlechtlich kodierten Signifikanten der Ethnizität in den europäischen Meisterwerken der Moderne. Chérie Samba (geboren 1956 in Zaire) sieht in dem großformatigen Triptychon „Quel avenir pour notre art?" die Zukunft der westafrikanischen Kunst, über die die Kuratoren im Centre Pompidou in Paris entscheiden, von der Kunstgeschichte des Primitivismus überschattet, dessen kolonialgeschichtlichen Kontexte auch afrobritische und afroamerikanische Künstler/innen wie Lubaina Himid, Gavin Jantjes und Faith Ringold thematisieren.[5] Während Chérie Samba seinen Platz im französischen Pantheon des Modernismus noch 1997 einklagte, hatte sich Faith Ringold bereits 1991 mit „Picasso's Studio" von der maskulin-primitivistischen Avantgarde ironisch distanziert. Das Acryl-Gemälde fingiert die feminin-folkloristisch konnotierte Quilt-Technik, die Künstlerin selbst spielt in der Mitte der Komposition eine paradoxe Doppelrolle. Als afrikanisches Aktmodell inspiriert sie – wie die afrikanischen Masken – Picassos „Les Desmoiselles d'Avignon", als figurative Signatur ihres eigenen Werkes reklamiert sie eine Subjektposition, von der aus die Kunstgeschichte des Primitivismus neu perspektiviert wird.[6] Immer mehr Künstler/innen setzen sich mit kolonialkulturellen Aspekten der Kunstgeschichte auseinander, die die akademische Kunstgeschichtsschreibung ignoriert. God-

fried Donkor (Accra/Ghana und London/England) zeigte auf der Biennale in Venedig 2001 ein *Blowup* von Géricaults Lithographie „Boxer" (1818), die schwarze und weiße Männlichkeit gegenüberstellt. Donkors Bearbeitung vergleicht die Rolle des schwarzen Künstlers im weißen Kunstbetrieb mit der des schwarzen Boxers im Showgeschäft, so wie etwa ein Plakat von Jean Michel Basquiat im Boxkampf mit Andy Warhol für eine gemeinsame Ausstellung warb.[7] Zwei Jahre später recherchierte Fred Wilson die Kunstgeschichte und kulturindustrielle Aktualisierung der Figur des Mohrenpagen für den US-amerikanischen Pavillon in Venedig. Während diese Künstler ikonographische, historiographische und museologische Themen aufgreifen, lenkt Georges Adéagbo (geb.1942 in Cotonou/Benin) mit dem ortspezifischen Verfahren seiner Installationen die Aufmerksamkeit auf die transkontinentale Zirkulation von Menschen und Artefakten, Zeichen und Ideen. Die Installation „Hommage à Napoleon le Grand" in der Villa Medici (2000) war der Geschichte der Französischen Akademie in Rom und Napoleon gewidmet.[8] Der in Cotonou lebende Konzeptkünstler ließ eine Reproduktion von Jacques Louis Davids „Sacre du Napoleon" (1807, Paris, Louvre) in westafrikanische, populäre Schildermalerei und Davids Bildnis von Napoleon (1812, Paris, Louvre) in ein Holzrelief im Stil der *airport art* übersetzen. Es geht hier nicht darum, die akademische Hochkunst der französischen Kolonialmacht in Benin, deren Ende der Künstler 1960 erlebte, mit einer Travestie zu erniedrigen, sondern um eine durchaus ernst gemeinte Anstrengung der Übersetzung. Georges Adéagbo invertiert die primitivistische Aneignung afrikanischer „Stammeskunst" in der Klassischen Moderne und setzt europäische und westafrikanische Kunstgeschichten in ein neues und egalitäres Verhältnis zueinander. In seinem Beitrag zur Ausstellung „The Short Century" war in der Berliner Version die Fotokopie einer Postkarte eines Gemäldes zu sehen: Antoine Pesne, Friedrich der Grosse als Kind und seine Schwester mit einem Mohrenpagen (1714, Berlin, Schloss Charlottenburg). Der ethnographische Blick des westafrikanischen Künstlers auf die preußische Kunstgeschichte entdeckt Bilder und stellt Fragen, die die akademische Forschung „vergessen" hat. Der afrobritische Künstler Yinka Shonibare (geb.1962 in Manchester/England), der an dem Goldsmith College in London Visual Culture studierte, zitiert in der Arbeit „Mr. and Mrs. Andrews without their heads" (1998) Gainsboroughs Bildnis „Mrs. and Mrs. Andrews" (1749, London, National Gallery), die er kopflos in Batikstoffe einkleidet. So unumstritten heute die Tatsache ist, dass Plantagensklaverei und Sklavenhandel die ökonomische Grundlage der britischen Kultur waren, so provokant ist die Frage, die Yinka Shonibare aufwirft: Wie ist dieser Sachverhalt in die Meisterwerke der Kunstgeschichte und die Kunstgeschichtsschreibung eingegangen? Die Kunstkritik hat Shonibares Bildsprache der Paradoxien einer britisch-holländischen Textilproduktion für die Kolonien sorgfältig recherchiert: Ihr asiatisches Design wurde von Afrikanern als Zeichen westlicher Modernisierung und von Europäern als Zeichen afrikanischer Authentizität (miss-)verstanden. Auf die weiterreichende Frage des Künstlers nach den kolonialkulturellen Faktoren der englischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhundert reagierte die akademische Forschung nicht.[9] Yinka Shonibare bestreitet ebenso wie Georges Adéagbo die Existenz eines „reinen", vorkolonialen Ursprungs oder indigener Authentizität. Während Adéagbo jedoch mit der Theorie des Postkolonialismus weder vertraut,

noch an ihr interessiert ist, laufen jüngere Künstler/innen, die sich im akademischen Feld der *postcolonial studies* professionalisiert haben, Gefahr, diese mit ihren Arbeiten zu illustrieren. Die Kritik, dass theorieinteressierte Künstler/innen lediglich Theorie illustrieren, bedeutet keineswegs den Rekurs auf idealistische Kreativitätsmythen der Unmittelbarkeit. Warum sollen Künstler/innen nicht die gleichen Bücher lesen wie ihre Interpreten? Es geht nicht um eine vermeintlich intuitive Irrationalität der künstlerischen Erkenntnis, sondern die Prägnanz des Ästhetischen, das in wissenschaftliche Diskurse eingreift.

Die erwähnten Künstler/innen – Morimura, Chéri Samba, Faith Ringold, Godfried Donkor, Georges Adéagbo, Yinka Shonibare – arbeiten in denkbar unterschiedlichen kulturellen Kontexten mit unterschiedlichen ästhetischen Verfahren. Sie gehören verschiedenen Generationen und künstlerischen Richtungen an und haben doch Eines gemeinsam: die Verweigerung einer ethnisierenden Selbst-Identifizierung. Sie entziehen sich sowohl den exotistischen Projektionen der euroamerikanischen Rezeption, als auch der Verpflichtung auf eine Identitätspolitik im Interesse einer minoritären Gruppenzugehörigkeit. Stattdessen arbeiten sie das Zeichenrepertoire des kolonialkulturellen Erbes in der Kunstgeschichte durch und machen seine andauernde Wirkungsmacht in der Gegenwart bewusst. Eine weitere Aufforderung zur Mitarbeit an dem Projekt der Dekolonisierung von Kunst und Visueller Kultur geht von der postkolonialen Theorie aus, auf die sich die jüngeren Künstler/innen unmittelbar beziehen.

Postcolonial Studies und Kunstgeschichte

Die prominenten Wortführer der in den USA und Großbritannien institutionalisierten *postcolonial studies* – Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatrie Spivak – teilen nicht zufällig die biografische Erfahrung der Emigration und Diaspora und sind ungeachtet ihrer kulturwissenschaftlichen Orientierung disziplinär in den Literaturwissenschaften verankert. Die interdisziplinären *postcolonial studies* arbeiten zwar häufig mit der Metapher des „kolonisierenden Blicks" und ziehen immer wieder Fallstudien aus der Visuellen Kultur heran, Kunst als historisch distinkte Kategorie und Kunstgeschichte als Disziplin hat jedoch für die Theoriebildung bisher so gut wie keine Rolle gespielt. Deren weitreichende Konsequenzen für die Kunstgeschichtsschreibung lässt sich gut am Beispiel des Orientalismus ablesen. „Orientalismus" als kunstgeschichtlicher Terminus heißt Aneignung und/oder Darstellung orientalischer Motive, wobei die Forschung sich auf den Realitätsgehalt der Darstellung und die Frage kaprizierte, ob ein Künstler den Orient tatsächlich gesehen und bereist hat oder nicht. Edward Said definierte 1979 „Orientalismus" im Rückgriff auf den Diskursbegriff von Foucault als einen westlichen Diskurs, der die real existierenden Gesellschaften im Nahen Osten homogenisiert und durch ein phantasmatisches Konstrukt ersetzt, das der politischen Kolonisierung vorausgeht und diese ermöglicht.[10] Obwohl der Buchumschlag mit Léon Gérômes Gemälde „Der Schlangenbeschwörer" (1880, Williamstown, Clark Institute) einen homoerotisch – voyeuristischen Orientalismusdiskurs zitiert, erwähnt Edward Said kein einziges Bild und

blendet die Kategorien der Geschlechterdifferenz komplett aus. Linda Nochlin[11] übertrug 1984 Saids politisierten Orientalismusbegriff in die Kunstgeschichte, nicht ohne die metaphorischen Verschiebungen zwischen kolonialen und sexuellen Machtverhältnissen am Beispiel von Delacroix und Gérôme herauszuarbeiten und die politischen Implikationen der Malweisen mit zu bedenken. Die weiterführende Frage nach weiblichen Perspektiven im Diskursfeld des Orientalismus[12] hat gezeigt, dass sich Künstlerinnen zwar keineswegs aufgrund ihrer geschlechtlichen Subordination mit den kolonisierten „Anderen" solidarisieren, wohl aber die Aktions- und Spielräume zwischen den Kulturen emanzipatorisch nutzen konnten. Die Analyse der geschlechtsspezifischen Differenzierung der diversen Orientalismen lenkte die Aufmerksamkeit nicht nur auf „vergessene" Künstlerinnen, sondern auch auf das breite Spektrum der Diskurse, die mit Motiven und Stereotypen des Orientalismus geführt werden, wie etwa die erinnernde Nachgeschichte der Sklaverei. Die Rezeption postkolonialer Kulturtheorien inspirierte zwar zahlreiche neue Interpretationsansätze, erreichte aber keineswegs den *Mainstream*. Während etwa der australische Ausstellungskatalog „Orientalism" 1997 mit Fragen nach der Beteiligung von arabischen Künstlern, Auftraggebern und Sammlern das kunstgeschichtliche Feld erweiterte, setzte eine französische, repräsentative Überblicksdarstellung 2000 ungerührt eine im Anspruch unpolitisch-kennerschaftliche, tatsächlich nationalistisch-kolonialistische Kunstgeschichtsschreibung des Orientalismus fort.[13] Ausstellungen wie „Europa und der Orient" (Berlin1989), „Im Lichte des Halbmondes" (Dresden 1995) oder „Ägyptomanie" (Paris 1995) zeichnen sich sowohl durch komplette Ignoranz der Theorien des Postkolonialismus, als auch durch einen Mangel an kunsthistorischer Kompetenz aus, mit dem sie sich in die Tradition der exotistischen Spektakel der Welt- und Kolonialausstellungen stellen.

Die Denationalisierung und Delokalisierung von Kultur- und Kunstbegriffen schlugen sich ab Mitte der achtziger Jahre in einem Paradigmenwechsel nieder, den die Ablösung von *Inter* durch *Trans* markiert. An Stelle der binären Opposition des Eigenen und des Fremden im Modell der Interkulturalität wurde jetzt die Komplexität von Transkulturalität multiperspektivisch in einem *Inbetween* jenseits der Dichotomien wahrgenommen. Ins Blickfeld gerieten die Phänomene der Kreolisierung und Metissage, die internen Differenzen, paradoxen Mehrfach-Identifizierungen und Grenzüberschreitungen, die nomadische Subjekte und diasporische Räume generieren. Vor allem die von Homi K. Bhabha eingeführten Begriffe der Hybridität und Mimikry, mit denen Modelle der kulturellen Mischung und wechselseitigen Imitation gegen essentialistische Reinheitsphantasmen ins Feld geführt wurden, sind für die Kunstgeschichte relevant. Sie erlauben, 1. die kulturelle und künstlerische Produktivität des Kolonialismus im Rahmen von Unterdrückungs- und Gewaltverhältnissen zu erfassen und 2. die Kolonisierten nicht als passive Objekte der Repräsentation, sondern als Akteure der Kolonialkulturen in Subjektpositionen zu denken.

Die Entwicklung der älteren Exotismus-Forschung über eine Ikonographie des Fremden hinaus verdankt die Kunstgeschichte wesentlich den Impulsen der postmodernen und postkolonialen Theoriebildung. Publikationen wie die von Dabydeen (1987), Honour (1989), Boime (1990) sind beispielhaft für eine politisch verantwortungsbewusste

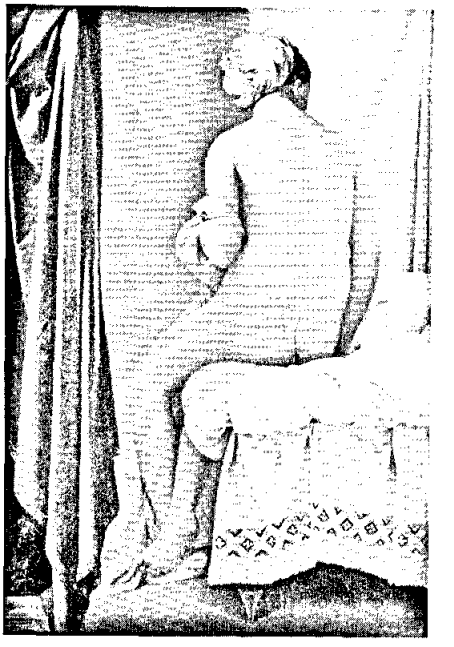
Kunstgeschichtsschreibung, die sich um die Ideologiekritik visueller Stereotypen des Rassismus verdient gemacht hat.[14] Entscheidend für die Erweiterung dieser *Image-of*-Studien war die Wende der postkolonialen Theorie zur Selbstreflexivität. Bereits 1988 hatte der Filmwissenschaftler Richard Dyer in einem für die Kunstgeschichte folgenreichen Aufsatz mit dem Titel „White" nicht mehr die Stereotypisierung und Marginalisierung von Schwarzen, sondern die Konstruktion von *Whiteness* im Hollywoodfilm untersucht.[15] Die Verschiebung des Fokus vom „Bild der Anderen" auf eine europäische Selbstkonstitution durch Alterität eröffnete neue Forschungsfelder und Problemhorizonte. Die Frage war nicht mehr: „Werden Farbige falsch oder richtig dargestellt?", sondern: „Welche Funktion hat ihre Darstellung für die Bildung weißer Identität?" Die neueren kunsthistorischen Studien zur Semantisierung von Körper- und Hautfarben z. B. sind inspiriert von einer interdisziplinären *whiteness*-Forschung und von den Kulturtheorien des Postkolonialismus, die sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten in einem atemberaubenden Tempo entwickelt haben und ständig weiter entwickeln.[16] Ich möchte diese im Schnittpunkt von Körper- und Geschlechter-, Kolonial- und Kunstpolitiken lokalisierten Ansätze aufgreifen und mit der Frage nach einer kolonialkulturell reflektierten Meta-Kunst weiterentwickeln.

Venus als transkulturelle Kunstmetapher: Metakunst und Kolonialkultur

Mechthild Fend hat im Vergleich von Rubens „Venus" (1618, Vaduz, Sammlung Liechtenstein) und Ingres' „Badende von Valpinçon" (1808, Paris, Louvre) (Abb. 1, 2) den Unterschied zwischen der malerischen Darstellung von Haut als Teil des Fleisches und als hermetisch geschlossene Körpergrenze beschrieben und mit medizinischen und ästhetischen Texten verbunden[17] – ohne die kolonialgeschichtlichen Kontexte zu berücksichtigen, in denen Bilder und Texte verankert sind, d. h. das niederländische Engagement im Sklavenhandel Anfang des 17. Jahrhunderts und die französischen Kolonialinteressen um 1800. Ingres' Transformation der klassischen „Venus bei der Toilette" in eine Odaliske ist motiviert von der Ägyptenmode nach Bonapartes Ägyptenfeldzug, der bekanntlich ungeachtet seines militärischen Scheiterns ein wissenschaftlich und künstlerisch überaus erfolgreiches Unternehmen war, das den französischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts initiierte und der Etablierung von politischer Herrschaft in Nordafrika vorausging. Darüber hinaus konnte niemand im Salon 1808 das Bild einer weißen Haremssklavin sehen ohne zugleich an die Aufhebung und Wiedereinführung der schwarzen Plantagensklaverei (1794/1802) in der Karibik und an den Sklavenaufstand in Saint Domingue und den Verlust der Kolonie 1804 zu denken. Ingres außergewöhnliche Bilderfindung spielt – wie Marie Guilhelmine Benoist's „Portrait d'une Negresse" (1800, Paris, Louvre) (Abb. 7) – auf aktuelle Debatten um Sklaverei und Kolonialpolitik an, die das erotische Bild des weiblichen Rückenaktes sowohl evoziert, als auch verstellt. Nicht so sehr die unscheinbaren Attribute – Pantoffeln und Zimmerbrunnen – deuten die antikische Venus in eine Odaliske um, als vielmehr die Orientalisierung des männlichen Blicks, den sie verkörpert. Die Spannung zwischen dem Gestus des Ausstellens, die mit dem beiseite gezogenen Vorhang voyeuristisches Genießen verspricht und dem Gestus



1 Peter Paul Rubens: Venus, 1618, Ö/L, Vaduz, Sammlung Liechtenstein (Kat. Meisterwerke der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, München/Zürich 1980)



2 Dominique Ingres: Die Badende von Valpinçon, 1808, Ö/L, Paris, Louvre (© RMN, Paris, Vertrieb bpk Berlin)

des Entzugs, mit dem der Rücken den Blick wie eine leere Leinwand brüskiert, verschränkt zwei unterschiedliche erotische Blickregimes, die Ingres aus den okzidentalen und islamischen Bild- und Weiblichkeitskonzeptionen ableitet.

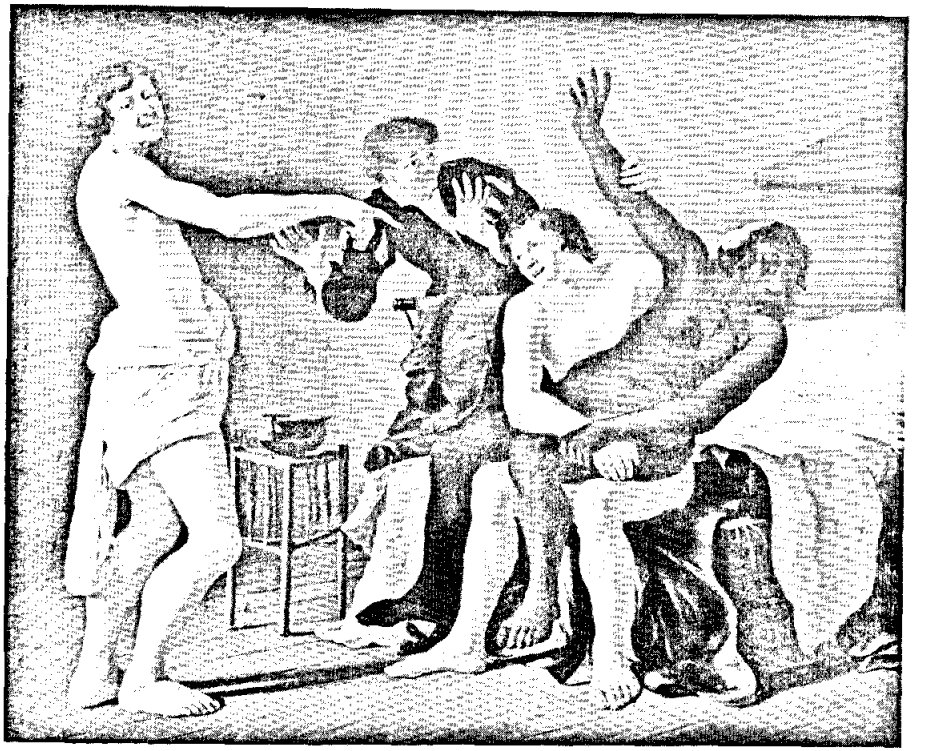
Ingres' Orientalisierung von Venus als Kunst- und Liebesmetapher schließt an die Tradition einer anderen, zweiten „Schwarzen Venus" an, deren ästhetisch-erotisches Faszinosum auf die biblischen Figuren des Hohelieds und der Königin von Saba zurückgeht. Wie Valentin Groebner und Felicity Nussbaum gezeigt haben, verfestigte sich der instabile, flüssige Zeichencharakter der *complexio* als variable, individuelle Körperfarbe zu einem harten Identitätsmarker in einem Prozess, der mit der Renaissance einsetzt und im 18. Jahrhundert noch nicht ganz abgeschlossen war.[18] Die um 1600 in zahlreichen Repliken verbreitete Statuette einer „nackenden Mohrin", die heute als „Negervenus" bezeichnet wird (Frankfurt am Main, Liebighaus) relativiert die universale Geltung der antikischen Norm. Die afrikanische Physiognomie deutet den farbig patinierten Bronzeton der Kleinplastik als äthiopische Körperfarbe und provoziert den Vergleich mit Bronzestatuetten der „Weißen Venus". Während der Paragone zwischen den erotischen Reizen einer weißen und schwarzen Venus in der manieristischen Liebesdichtung weit verbreitet war, ist die autonome schwarze Venus als Kunstkammerstück singulär.[19] Rubens bezieht das Bild der schwarzen Sklavin in der Komposition der Venus-Liechtenstein auf die literarische Diskursfigur der „Schwarzen Venus". Kein Zweifel: Die Dunkelheit der exotischen, marginalen Assistenzfigur steigert die irisierende Blondheit und nationale Überlegenheit der niederländischen Venus. Allerdings fällt im Vergleich mit der üblichen

koloristischen und physiognomischen Schematisierung der Mohrenpagen in der Bildnismalerei des Barock vor allem die weitgehende Assimilierung der schwarzen Sklavin an europäische Schönheitsnormen auf. Die malerische Differenzierung des transparenten Inkarnats und der individualisierte Ausdruck verbieten es, die Funktion der Figur auf die einer schwarzen, hässlichen Kontrastfolie für die weiße, schöne Venus zu reduzieren. Ihre malerische Aufwertung legt vielmehr nahe, sie als potentielle, zweite Venus zu lesen, als Verkörperung einer anderen weiblichen Schönheit, die schattenhaft, androgyn und komplementär zur ersten konzipiert ist. Als Pendant zu Amor symbolisiert sie eine dunkle, aber keineswegs abjekte Seite des Begehrens ihrer Herrin, deren Profil sie wie ein Echo verdoppelt. Die drei Figuren stellen den Zusammenhang von Körperfarbe und Affekt, Bild und Spiegel, Blick und Anblick dar, deren Bedeutung aus ihrer Relationalität resultiert. So unmissverständlich Rubens mit der Hierarchie zwischen Herrin und Sklavin die Autonomie einer äthiopischen Venus negiert, so deutlich ist die Halbherzigkeit seiner Negation mit der Dependenz der weißen Venus von ihrem schönen, schwarzen alter ego, die die Frage provoziert „Warum nicht?" Schließlich trägt die niederländische Venus eine schwarze und weiße Perle als Ohrringe, die über die ästhetische Grenze der Spiegelfläche hinweg ein Paar bilden. Die Symmetrie des Schmucks, der gleichermaßen Natur wie Kunst ist, korrigiert die soziale Hierarchie zwischen Herrin und ihrer Sklavin und stellt deren „Natürlichkeit" in Frage.

Es ist wenig überraschend, dass die Expansion des Sklavenhandels und der Plantagensklaverei in den Kolonien in die malerische Semantik der Körperfarben eingriff, wie festgestellt wurde.[20] Während die niederländische Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts seit van Dyck mit der Figur des infantilen Mohrenpagen höfischen Luxus bezeichnet und differenzierte erotische Begehrensstrukturen inszeniert, führen die Maler mit dem Bild der Afrikanerin Kunst- und Weiblichkeitsdiskurse und etablieren einen kolonialen Paragone im Anschluss an die Ikonographie der Erdteilallegorien. So fügt z. B. Jan van Kessel in die idealtypische Darstellung einer „Kunstkammer" (1659, Staatliche



3 Karel van Mander: Hydaspes und Persina vor dem Bild der Andromeda, 1640, Ö/L, Kassel (© Staatliche Museen Kassel)



4 Christian van Couwenbergh: Drei weiße Männer mit einer farbigen Frau im Interieur, 1632, Ö/L, (© Musée des Beaux-Arts, Straßburg, Foto: A. Plisson)

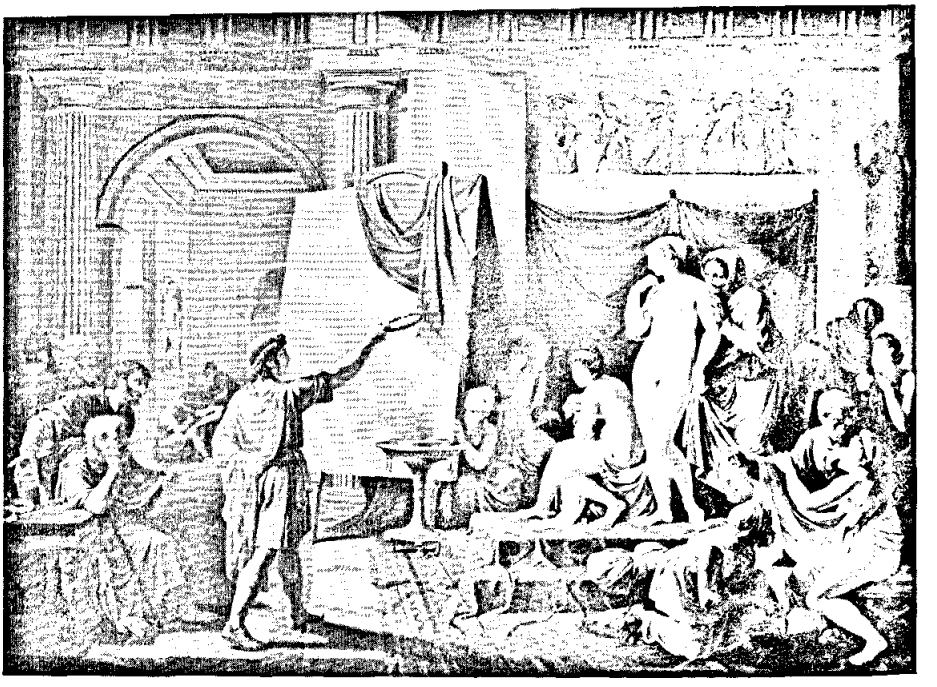
Kunsthalle Karlsruhe) eine europäische Venus bei der Toilette mit ihrer afrikanischen Sklavin ein und reagiert mit dem Nexus Venus/Erdteilallegorie/Kunstkammer auf die Herausforderung europäischer Schönheitsvorstellungen durch die koloniale Expansion. Das neue Interesse an der „Schwarzen Venus" als transkultureller Kunst- und Liebesmetapher führte zur Auseinandersetzung mit bisher nicht bearbeiteten Stoffen, wie Heliodors Roman „Äthiopica", den Karel von Mander III in einer neunteiligen Serie erzählt (1640, Kassel, Staatliche Museen) (Abb. 3). Die afrikanische Königin Persina betrachtet während des Liebesaktes mit ihrem schwarzen Gemahl ein Gemälde der weißen Andromeda und gebiert darauf hin eine weiße Tochter, die ausgesetzt wird und – eine spätantike Form des *passing* – als Griechin zahlreiche Abenteuer bestehen muss, ehe sie sich mit ihrem griechischen Geliebten und ihren äthiopischen Eltern vereinen darf. Während in dem hellenistischen Roman Hautfarbe als Signifikant für Barbarei und Zivilisation keine Rollen spielt, kontrastiert die niederländische Bilderfindung des 17. Jahrhunderts die handgreifliche Wollust des afrikanischen Paares mit der europäischen Aktmalerei, die für die Kunstleistung der Sublimierung steht.[21] Der niederländische Maler Christian van Couwenbergh hatte wenige Jahre zuvor einen bisher nicht identifizierten literarischen Stoff aufgegriffen, in dem die Vergewaltigung einer nackten, schwarzen Frau durch drei junge, weiße Männer vorkommt. Das Gemälde „Drei weiße junge Männer mit einer farbigen Frau" (1632, Straßburg, Musée des Beaux-Arts) (Abb. 4) projiziert die Differenzen

der Erdteile, des Inkarnats und des Geschlechts in ein sexuelles Gewaltverhältnis. Der schwarz, flach und breiig gemalte Akt wiederlegt das manieristische Ideal der „Schwarzen Venus" und der Zeigegestus des jungen Mannes am Rand der Bildbühne denunziert die sündhafte Begierde der Vergewaltiger, die illegitime Vermischung skandalisierend. Dennoch verbietet uns der Maler eine positive Identifikation mit dem Kommentator, der ja nicht moralisches Vorbild, sondern selbst ein zuchtloser Vergewaltiger ist. Der Maler führt uns den panischen Schrecken des Opfers so vor Augen, dass wir für die hässliche, schwarze Sklavin Partei ergreifen und sie mit der unschuldigen Susanna im Bade vergleichen. Welche Geschichte auch immer die unbekannte literarische Textvorlage erzählt, entscheidend für die Bedeutung des Gemäldes ist die Inversion der moralisch-koloristischen Werte weiß und schwarz, schön und hässlich. Nicht die schwarze, sondern die weiße Körperfarbe bezeichnet hier unchristliche Bosheit und Unzucht. Damit ist die gängigste Legitimation der Sklaverei – die sittliche Bestialität der Afrikaner/innen – in Frage gestellt.[22]

Diese wenigen Schlaglichter auf das Umfeld der Venus-Liechtenstein von Rubens erhellen die kolonialkulturelle Kodierung der Körperfarben und die thematische Reichweite der Typologie der weißen und schwarzen Venus. Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts hat Sklaverei und Sklavenhandel weder als soziales Phänomen, noch als moralisches Dilemma einer christlichen Sklavenhaltergesellschaft dargestellt, wohl aber indirekt auf der Ebene der malerischen Diskursivierung von Körperfarben und erotisch-ästhetischer Schönheitsnormen verhandelt. Aber nicht nur Venus als Kunstmetapher, auch künstlermythologische Motive einer selbstreflexiven Metakunst reflektieren die soziale Erfahrung der kolonialen Expansion und des Sklavenhandels. In zahlreichen Akademie- und Atelierbildern, sowie einigen Darstellungen der klassischen Künstlerlegenden geben exotische Randfiguren kulturrelativistische Kommentare zum Antikenideal ab. Sie wiederlegen keineswegs die Hegemonie der klassischen Norm, testen sie aber mit der Referenz auf andere Kulturen und stellen damit ihre universale Geltung in Frage. Johann Heiß, der um 1680 mit einer Gemäldeserie die Akademiegründung in Augsburg propagierte, zeigt in der idealtypischen Darstellung eines „Akademiesaals" (1680, Münster, Westfälisches Landesmuseum) die Grundlagen des Curriculums: das Studium nach Antike und Aktmodell auf der einen und der gelehrte Diskurs auf der anderen Seite. Ein orientalischer Fürst tritt in den Kreis der humanistisch gebildeten Künstler und Auftraggeber und führt das islamische Bildverbot in die akademische Debatte ein, den universalen Anspruch des europäisch-christlichen Bildbegriffs relativierend. Joachim von Sandrart kommentiert in der „Teutschen Akademie" 1675 den religiösen Hintergrund des Bildverbots und verbindet es mit dem Mangel an Perspektive in der chinesischen Malerei, von der er eine bedeutende Sammlung besaß, die nicht überliefert ist. Zwischen den Kupferstichtafeln mit den männlichen Autorenporträts, die europäische Künstlergenealogien und Schulen bilden, fallen nicht nur einige Künstlerinnen, sondern auch das isolierte Bildnis des Malers Higiemonte Indianer mit afrikanisch typisierten Gesichtszügen auf (Abb. 5). Sandrart widmet ihm keine eigene Vita, erwähnt ihn aber anerkennend im Zusammenhang mit der durch Kulturaustausch zu fördernden Kunstpraxis „barbarischer Völker". Wir wissen nicht, was Sandrart mit den Worten „chinesisch", „afri-



5 *Joachim von Sandrart: Tafel mit sechs Künstlerporträts, unten rechts: Higiemonte Indianer, Kupferstich (aus: Joachim von Sandrart: Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675)*



6 Nicolas André Monsiau: Zeuxis wählt seine Modelle, 1797, Ö/L, Toronto (© The Art Gallery of Ontario, Toronto)



6a Detail

kanisch", „indianisch", „barbarisch" bezeichnete, sollten aber die Tradition eines interkulturellen Interesses nicht unterschätzen, das sich nicht nur – wie das von William Rubin – auf die Aneignung exotischer Artefakte, sondern auch auf Künstler-Subjekte bezieht.[23]

Schließlich thematisieren Orientalen, schwarze Sklavinnen und Mohrenpagen in den Bilderzählungen der klassischen Künstlerlegenden Pygmalion, Zeuxis und Apelles die kolonialkulturelle Dimension von Kunstbegriffen und Künstlerrollen, die mit diesen Stoffen verhandelt werden. Der Kasseler Hofmaler Joseph Werner (1637–1710) platziert in einer Pygmalion-Darstellung (Gouache, um 1700, Kassel, Staatliche Kunstsammlung) einen Mohrenpagen zu Füßen der Statue, der dem verliebten Bildhauer den geöffneten Schmuckkasten zur Dekoration der Geliebten reicht. Der antikische Akt und der orientalische Mohr markieren den Unterschied zwischen Marmor und Fleisch, Kunst und Leben, Ideal und Wirklichkeit in einer Hierarchie, deren Eindeutigkeit die Erzählung Ovids selbst in Frage stellt. 1725 inszeniert Giambattista Tiepolo die Erzählung „Alexander, Apelles und Kampaspe" (1725, Montreal, Musée des Beaux Arts) als Rollenspiel mit Mohr. Apelles, der sich in die Geliebte des Alexanders beim Porträtieren verliebt und sie von dem großmütigen Fürsten als Geschenk erhalten wird, ist ein Selbstbildnis des Malers. Das kleinformatige, skizzenhafte Gemälde karikiert das Männlichkeits- und Kunstideal der Antikenrezeption und ironisiert die Verwirrung des verliebten Malers, der hin- und hergerissen zwischen Modell und Leinwand erschrocken die Augen aufreißt. Die einzige Figur, die Tiepolo nicht parodistisch behandelt, ist die eines schwarzen jungen Dieners, der mit lässiger Eleganz und aus nachdenklicher Distanz das Geschehen im Atelier des Hofmalers beobachtet. Was immer dieses Motiv für das künstlerische Selbstverständnis von Tiepolo zu bedeuten hat, seine kommentarlose Eliminierung in der Interpretation und im Frontispiz zu Michael Leveys Tiepolo-Monografie eliminiert die Pointe einer künstlermythologischen Selbstkritik.[24] Eindeutiger ist der Zusammenhang zwischen Kunst- und Kolonialpolitik in Nicolas Monsiaus Bearbeitung der Künstlerlegende „Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton" im Kontext der Französischen Revolution (1797, Toronto, The Art Gallery of Ontario) (Abb. 6, 6a). Da Zeuxis nicht die vollkommene Frauenschönheit in der Natur findet, die ihm als Modell für ein Bild der Göttin dienen könnte, konstruiert er es mit Hilfe des selektiven Naturstudiums der schönsten Körperteile der fünf schönsten Jungfrauen von Kroton. Die Erzählung markiert den Antagonismus Mimesis/Idea, d.h. den Anspruch des akademischen Malers, Natur nicht nur sklavisch zu imitieren, sondern mit dem Idealschönen zu überwinden. Nicolas Monsiau intervenierte mit dem Stoff in die revolutionären Kämpfe um Reform, Abschaffung und Rekonstruktion der Academie Royale. Die Figur der schwarzen Frau, die im Vordergrund kauernd leicht zu übersehen ist, wirft jedoch darüber hinaus weitere Fragen auf, die sich auf die Abschaffung der Sklaverei als eine „Aristokratie der Hautfarbe" beziehen. Wir wissen, dass Monsiau zu den Anhängern der Abolition gehörte, deren Dekretierung im Konvent am 4.2.1793 er mit einem zeitgenössischen Historienbild feiern wollte, das nicht zur Ausführung kam, aber in einer Kompositionsstudie überliefert ist. Die schwarze Sklavin im Atelier des griechischen Malers Zeuxis kommt für die Konstruktion des Idealschönen ebenso wenig in Betracht, wie die alte Dienerin neben ihr. Dass Monsiau sie jedoch keineswegs als hässlich, sondern im Gegenteil als erotisch reizvoll auffasst, ver-



7 Marie Guilhelmine Benoist: Portrait d'une Negresse, 1800, Ö/L, Paris, Louvre (© RMN, Paris, Vertrieb bpk Berlin)

weist auf die Streitfrage, ob es eine „äthiopische Venus" überhaupt geben kann. Joshua Reynolds hatte sie 1759 mit dem Argument bejaht, dass das Idealschöne nicht universell, sondern kulturelle Konvention sei: „custom makes, in a certain sense, white black and black white; it is custom alone (which) determines our preference of the colour of the Europeans to the Ethiopians, and they, for the same reason, prefer their own colour to ours."[25] Verglichen mit Reynolds dezidierter Erklärung ist Monsiaus vorsichtig artikulierte Frage nach der „Aristokratie der Hautfarbe" im akademischen Klassizismus nicht unbedingt das, was wir von einem jakobinischen Abolitionisten erwarten. Wichtig ist

hier jedoch vor allem der Transfer aus dem Literarischen in das Feld der Visualität, in dem Monsiau mit einer latenten „Schwarzen Venus" die Diskurse der Sklaverei, der Akademie und eines „weißen" Klassizismus verbindet. Unvergleichlich entschiedener in der politischen Parteilichkeit gegen die Sklaverei realisierte Marie Guilhelmine Benoist drei Jahre später mit dem „Portrait d'une Negresse" (Paris, Louvre) (Abb. 7) ein hybrides französisch-afrikanisches Schönheits- und Weiblichkeitsideal.[26] Das Gemälde, für das eine Frau aus Gouadeloupe in Paris Modell saß, ist weniger Individual- als Typenporträt, weniger Bildnis, als vielmehr „Äthiopische Venus" und Freiheitsallegorie in den Farben der Trikolore. Den Klassizismus ihres Lehrers David mit den koloristisch differenzierten, warmen Tönen der dunklen Haut romantisch wendend verkörpert die Künstlerin im Bild der „Schwarzen Venus" vor allem ihre eigenen ästhetischen und sozialen Freiheitsansprüche, die keineswegs die ihres Modells waren. Eine satirische Salonkritik mokierte sich, dass ausgerechnet eine weiße, hübsche Frauenhand („une main blanche et jolie") die grässliche Schwärze einer Negerin gemalt habe. Wenig später wird die „Hottentotten-Venus" mit der Schaustellung von Sahra Baartmann (1788–1815) in den europäischen Metropolen als monströse Kehrseite der „Schwarzen Venus" in das europäische Imaginäre des 19. Jahrhunderts eingehen.[27] Schließlich könnte Ingres „Badende von Valpinçon" (1808) als Antwort auf Benoist's „Portrait d'une Negresse" gelesen werden. Die für den Orientalismus des 19. Jahrhunderts fundamentale Bildprägung der weißen Haremssklavin invertiert den politischen Kontext der französischen schwarzen Plantagensklaverei, den die „Schwarze Venus" evoziert. Benoist idealisiert die dem afrikanischen Körper unterstellte Sinnlichkeit, die sie für ihre Malerei als romantisches Kunstprogramm und möglicherweise für sich selbst „als Frau" reklamiert. Ingres antwortet mit der Orientalisierung des voyeuristischen männlichen Blickregimes, in dem die unsichtbare Odaliske zur Metapher für die Autonomie der Malerei und die ästhetische Sublimierung der körperlichen Affekte wird.

Diese wenigen Streiflichter auf eine noch zu schreibende Geschichte der kolonialkulturellen Selbstreflexion der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts geben eine Heterogenität und Breite des Spektrums möglicher Positionen zu erkennen, die sich kaum auf eine lineare Fortschrittslinie bringen und schwerlich in „affirmative" oder „subversive" sortieren lassen. So selbstverständlich die Überlegenheit der „eigenen" Kunst ist, so deutlich stellt die Forcierung der weißen Norm diese gleichzeitig zur Disposition. Die „Schwarze Venus" als Kunstmetapher betritt zuerst als ihre eigene Negation die Bühne einer Ästhetik der Alterität. Ihre manchmal nur halbherzige Verwerfung stellt die unabweisbare Frage nach ihrem Ort in der europäischen Kunstgeschichte.

Das koloniale Unbewusste

Die Dekolonisierung des kunsthistorischen Blicks auf die Kunst der Vergangenheit kann sich nicht auf die Bearbeitung von Themen des Exotismus und Primitivismus oder auf Randgebiete beschränken, in denen sich außereuropäische Kulturkontakte unmittelbar motivisch niederschlagen. Umgekehrt erscheint eine grenzenlose, stoffliche Ausweitung

der Disziplin im Sinne einer Welt-Kunstgeschichte, wie sie in einigen kunsthistorischen Instituten mit Lehrstühlen etwa für „Asien" oder „Ostasien" versucht wird, wenig sinnvoll, solange davon nicht mehr als die pauschalisierende Subsumierung außereuropäischer Künste in europäische Wissenschaftsordnungen zu erwarten ist.[28] Dekolonisierung des kunsthistorischen Blicks kann nur heißen, sich des gegenwärtigen Standpunktes bewusst zu werden, der den Ausschnitt des Blickfeldes begrenzt und die Partialität der Perspektive definiert. Nicht die Globalisierung des Kanons unter euroamerikanischen Vorzeichen, sondern die Revision der Kriterien, nach denen seine Aus- und Einschlüsse vorgenommen wurden und werden, kann einen *postcolonial turn* einleiten – mit anderen Worten: die Anerkennung des verleugneten, kolonialen Unbewussten in den institutionellen Praktiken der Disziplin. Die Formel spielt auf Walter Benjamins Begriff des „optisch Unbewussten" an, das die Fotografie mechanisch aufzeichnet und dem staunenden Betrachter nachträglich vor Augen führt. Sie ist hier nicht so sehr als Begriff, sondern als eine Metapher gemeint, mit der wissenschaftsgeschichtliche Prozesse der Anerkennung verleugneter Konflikte in Gang gesetzt wurden, wie es Frederic Jamesons 1981 in „The Political Unconscious" für die Literaturwissenschaft getan hat.[29] Der Terminus spielt schließlich in den *postcolonial studies* selbst eine wichtige Rolle, wenn z. B. Laura Crisman 1990 die Unsichtbarkeit der Kolonisierten im postkolonialen Diskurs als sein „Imperial unconscious" bezeichnet, Julia Marplet im Film Noir „the racial unconscious" untersucht oder Srinivas Aravamudas in der Rekonstruktion des kolonisierten Subjekts seine eigene Position in einer traumatisierenden Kolonialgeschichte in psychoanalytischen Kategorien reflektiert.[30]

Während der vergangenen zwei Jahrzehnte wurde die Kunstgeschichte als Disziplin in Nordamerika und England unvergleichlich stärker von den Theorien des Postkolonialismus beeinflusst als in Deutschland. Während in den USA etwa universitäre Programme Kunstgeschichte in ethnisch definierte *minority-studies* integrieren und damit den politischen Herausforderungen des Multikulturalismus scheinbar Rechnung tragen, ohne die kulturellen Machtverhältnisse wirklich anzutasten, fällt in der deutschsprachigen Kunstgeschichte die Tabuisierung des Themas auf. Die in der angelsächsischen Forschung z. B. selbstverständliche Verbindung von differenztheoretischen Paradigmen der *postcolonial* und *gender-studies* ist in der kunsthistorischen Geschlechterforschung im deutschsprachigen Raum exotische Ausnahme.[31] Bemerkenswert ist, dass die kolonialkulturellen Implikationen der am meisten diskutierten *turns* – Genderforschung, Bildwissenschaft, Kunstgeschichte und Naturwissenschaft, anthropologische Wende – mit frappierender Konsequenz ausgeblendet werden. Dazu zwei Beispiele. In der Ausstellung „Theater der Natur und Kunst" (Berlin, Martin Gropius, 2000), die eindrucksvoll die Bedeutung des Visuellen für die Naturwissenschaften vorführte, war eine Abteilung Rudolf Virchows anthropologischer Sammlung von „Fehlbildungen" gewidmet. Zu sehen waren u. a. Fotografien eines mestizischen „Bärenweibs" aus Texas, eine überbehaarte Familie aus Birma und ein mikrozephales „Aztekenpaar". Die Exponate dokumentierten vordergründig den engen Zusammenhang zwischen der Berliner anthropologischen Gesellschaft und Castans Panoptikum, das der Gesellschaft fotografisches Bildmaterial und lebende Untersuchungsobjekte lieferte.[32] Der koloniale Kontext

dieser brisanten Bündelung von Schaugewerbe und Naturwissenschaft, Anthropologie und Kunst wurde in der Ausstellung ebenso wenig bewusst gemacht, wie seine Relevanz für die Künstler der „Brücke" in einer ambitionierten, repräsentativen Ausstellung in Dresden ein Jahr später.[33] Die Verfechter einer „anthropologischen Wende" in der Bildwissenschaft beteuern, dass sie sich selbstredend nicht an die physische Anthropologie der Schädelvermesser anschließen, sondern für eine Ethnologie des Bildes eintreten, die nicht nur die Grenzen zwischen *high and low*, sondern auch die zwischen den Kulturen überschreitet. Hans Belting schreibt in der Einleitung zu seiner „Bild-Anthropologie", dass eine interdisziplinäre Bildwissenschaft auch „vor einem interkulturellen Horizont" nicht zurückschrecken dürfe und sucht das „interkulturelle vis à vis".[34] Tatsächlich scheint der *anthropological turn* unter dem bedrohlichen Eindruck von Biotechnik und Posthumanismus auf eine Menschlichkeit *des* Menschen abzuzielen, mit dem eine für ausgestorben gehaltene Spezies auferstehe: jener legendäre weiße, heterosexuelle, hegemoniale Mann, der sich selbst als universale Norm und alles andere als Devianz setzt. Da Belting keinen Gebrauch von *gender-* und *postcolonial-studies* macht, bleiben seine Bild-, Technik- und Körperbegriffe eurozentristisch, die Reflexionen über Körperbemalung und Masken einer ungebrochen primitivistischen Tradition verhaftet.[35] Vergleicht man diese Passagen mit den Ausführungen von Carl Einstein in „Negerplastik" (1915) zu Körperbemalung und Maske[36], so fällt vor allem Eines auf: Einstein benennt die verächtlichen Neger-Stereotypen seiner Zeit und distanziert sich dezidiert von ihnen, was Belting in der irrigen Annahme, in einem postkolonialen Zeitalter zu schreiben, für überflüssig hält. Einstein konnte auf seine Positionierung als Autor in der zeitgenössischen Kolonialkultur nicht verzichten, weil ihm bewusst war, dass er selbst und seine Leser/innen an ihr teilhaben, was die Kunstwissenschaftler/innen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr wissen wollten. Die in den zwanziger Jahren überaus lebhafte Kontroverse über den zukünftigen Ort außereuropäischer Kunst in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung wurde durch den Nationalsozialismus abgebrochen und nach 1945 nicht wieder aufgegriffen.[37] Die politische Unabhängigkeit der Kolonien in den fünfziger und sechziger Jahren löste keine Reaktion im Selbstverständnis des Faches, geschweige denn eine postkoloniale Wende aus. Die deutsche Öffentlichkeit erlebte die Verwandlung der ehemaligen europäischen Kolonien in autonome Nationalstaaten als ein exotisches Spektakel in Wochenschau- und Illustriertenbildern (deren grotesker Charakter mich als Kind faszinierte) oder als Gefährdung des christlichen Abendlandes. Die anhaltende Beunruhigung über den Verlust der kulturellen und rassischen Hegemonie bebte noch in den Rezensionen der Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst" im Olympiadejahr 1972 im München nach.[38] Die Begründung des gegenwärtigen Desinteresses der deutschsprachigen Kunstgeschichte an einem *postcolonial turn* mit der Tatsache, dass die deutsche Kolonialgeschichte weniger bedeutend als die anderer Nationen war und Deutschland seine Kolonialinteressen nach 1918 auf Osteuropa verschob, ist wenig überzeugend. Die Disziplin wurde auf dem Höhepunkt von Kolonialismus und Imperialismus Ende des 19. Jahrhunderts institutionalisiert und ist durch ihren Gründungszusammenhang wissenschafts- und mentalitätsgeschichtlich in einer rassistischen Kolonialkultur verankert. So unumstritten diese Feststellung heute auch

sein mag, so auffällig ist die Tatsache, dass das politische Ende des europäischen Kolonialismus nach der Mitte des 20. Jahrhunderts keine Reaktion im Fach auslöste – es sei denn, dass wir sein beredtes Schweigen in dieser Sache als Kommentar, als reaktives Symptom verstehen.

Postkoloniale Theorie als neokoloniale Praxis?

Ich habe den für die Kunstgeschichte relevanten Paradigmenwechsel in der postkolonialen Theoriebildung betont, der vom „Bild der Anderen" zur Selbstreflexion des kolonialen Unbewussten in der Disziplin geführt hat. Während sich die postkoloniale Theorie mit ihrer radikalen Selbstbezüglichkeit lange auf der sicheren Seite einer postideologischen Diskursanalyse wähnte, wird deren Problematik heute jedoch immer deutlicher: die Negation der Realität der Anderen in einer Theorie, die das Fremde nur noch als Projektion des Eigenen denkt. Hal Foster erinnerte 1996 in einer Kritik des anthropologischen *turns* in Kunst und Kunstkritik an eine einfache Tatsache: „... the contradictory status of otherness as given and constructed, real and fantasmatic".[39] Noch deutlicher weist Slavoj Zizek auf die Problematik des „radikalen Schicks" der US-amerikanischen *post colonial studies* hin: „Der politisch-ökonomische Kampf wird so unmerklich in ein pseudo-psychoanalytisches Drama des Subjekts verwandelt, das außerstande ist, sich seinen inneren Traumata zu stellen. Warum pseudo-psychoanalytisch? Weil die Lehre der Psychoanalyse nicht lautet: Die äußeren Ereignisse, die uns faszinieren und/oder irritieren, sind Projektionen unserer inneren verdrängten Antriebe, sondern: die unerträgliche Tatsache des Lebens ist, dass es da draußen tatsächlich irritierende Dinge gibt... die eigentliche Wahrheit der Psychoanalyse besteht nicht darin, dass wir unser wahres Selbst entdecken, sondern vielmehr in der traumatischen Begegnung mit einem unerträglichen Realen."[40]

Niemand würde der Auffassung widersprechen, dass die Überführung des kolonialen Traumas in ein postkoloniales Geschichtsbewusstsein nicht allein in den akademischen Zentren westlicher Wissensproduktion, sondern auch von den ehemals Kolonisierten in den Katastrophenstädten der „Dritten Welt" zu leisten ist. Die außergewöhnliche Anstrengung, die es uns kostet, diese Selbstverständlichkeit zu denken und entsprechend zu handeln, verweist auf den politischen Rahmen der Globalisierung, in dem postkoloniale Theorie als neokoloniale Praxis stattfindet – eine Praxis, an der Wissenschaftler/innen und Künstler/innen aus Ländern der „Dritten Welt" in der Regel nur als assimilierte Emigrant/innen, Kulturüberläufer/innen oder Podiumsgäste partizipieren können. Die Erhebung der diasporischen Räume und nomadischen Subjekte zu idealtypischen Modellen einer postkolonialen Kultur verweist zum einen auf den starken Einfluss der afroamerikanischen und asiatischen Diaspora – der die US-amerikanische Kulturtheorie des Postkolonialismus wertvolle Impulse verdankt –, aber auch auf die Einflusslosigkeit von Wissenschaftler/innen und Künstler/innen, die andernorts Ansätze entwickeln, die wir nicht zur Kenntnis nehmen, weil sie nicht an westliche Diskurse anschließen. Das geringe Interesse an deren Gedanken, Arbeits- und Lebensverhältnissen

ist symptomatisch für den Realitätsverlust einer radikalen Selbstreflexivität, deren kritische Potentiale nicht aufgegeben werden müssen, um mit Kolleg/innen an Universitäten in Ländern der sogenannten Dritten Welt zusammen zu arbeiten.

---

1 Jack Flam/Miriam Deutch: Primitivism and twentieth-century art. A documentary history, Berkeley/Los Angeles/London 2003, S. 311–409.

2 Joseph Adandé: Traditional African Art in the Louvre. A peaceful Revolution? In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): Postkolonialismus, Guernica-Jahrbuch, Osnabrück 2002, S. 91–98.

3 Okwui Enwezor: Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, München 2001.

4 Kobena Mercer: Black Art and the Burden of Representation. In: Third Text, 10, Spring, 1990, S. 61–78.

5 André Magnin: Chéri Samba. In: Dialog der Kulturen. Ausst.-Kat. Wallraf Richartz Museum, Köln 1999, S. 474–475. Zu Gavin Jantjes vgl. G. Jantjes: Mapping difference, in: Catherine King: Views of Difference: Different Views of Art, London 1999, S. 23.

6 Anne Gibson: Avant – Garde. In: Robert Nelson/Richard Shiff (Hg.): Critical terms for Art History, London 1996, S.156. Dancing at the Louvre: Faith Ringgold's French Collection and other Story Quilts. Ausst.-Kat. New Museum of Contemporary Art, hg. von Dan Cameron, New York 1998.

7 La Biennale di Venezia. 49. Esposizione Internationale d'Arte, Ausst.-Kat. Giardini di Castello Arsenale, Venedig 2001 S. 176. Ebd., S. 272. Vgl. auch die Spielkarten-Serie „The Fancy" (2003), die Druckgrafik des 18. Jahrhunderts collagiert, Ausst.-Kat. Godfried Donkor, The Stephen Lawrence Gallery, University of Greenwich, London 2003.

8 Silvia Eiblmayr (Hg.), Georges Adéagbo: Archäologie der Motivationen. Geschichte neu schreiben, Innsbruck 2001, S. 71

9 Divya Tolia-Kelly/Andy Morris: Disruptive Aestetics? Revisiting the Burden of representation in the Art of Chris Ofili and Yinka Shonibare. In: Third Text, Vol. 18, Issue 2, 2004, S. 135–167.

10 Edward Said: Orientalism, London 1978.

11 Linda Nochlin: The Imaginary Orient. In: Art in America, 9/10, 1983, S. 119–131. Ebd., S. 186–191

12 Reina Lewis: Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation, London 1996. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Häuslichkeit und Erotik. Angelika Kauffmanns Haremsphantasien. In: Retrospektive Angelika Kauffmann, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 60–68.

13 Roger Benjamin: Orientalism, Sidney 1997. Christine Peltre: Orientalism, Paris 2000.

14 David Dabydeen: Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth-century English Art, Manchester 1987. Hugh Honour: The Image of the Black in Western Art, IV, 2 Bände, Cambridge/Massachusetts 1989. Albert Boime: The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century, London 1990.

15 Richard Dyer: Whiteness. In: Screen, 29/4, Autumn, 1988, S. 44–64.

16 Angela Rosenthal: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz. In: Herbert Uerlings u.a. (Hg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert. bis zur Gegenwart, Berlin 2001, S. 95. Katja Wolf: Schwarze Pagen, weiße Damen. Mohrenpagen in der Bildnismalerei des Barock. In: V. Schmidt-Linsenhoff u.a. (Hg.): Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, Marburg 2004.

17 Mechthild Fend: Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Ingres und Rubens. In: Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausst.-Kat. Lenbachhaus Kunstbau München, hg. von Helmut Friedel/Barbara Eschenburg, München 2001, S. 71–79.

18 Valentin Groebner: Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Historische Forschung, Band 30, S. 1–17. Felicity Nussbaum: The Limits of the Human. Fictions of Anomaly, Race and gender in the long Eighteenth century, Cambridge 2003, S.151–188.

19 Maraike Bückling: Die Negervenus. Liebighaus Monographie Band 14. Frankfurt a. Main 1991. Uwe

Wieczorek: „Götter wandelten einst...". Antiker Mythos im Spiegel Alter Meister aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein, Bern 1998, S. 15–17

20 Allison Blakely: Blacks in the Dutch World. The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society, Blomington/Indianapolis 1993.

21 Wolfgang Stechow: Heliodorus „Athiopica". In: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1970, Vol. 16, S.144–152. Zum Zusammenhang mit Rubens vgl. Birgit Haehnel: Der dunkle Schatten auf der weißen Seele. Der schwarze Satyr in „Der trunkene Silen" von Rubens. In: Annegret Friedrich u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 160.

22 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Rhetorik der Hautfarbe. Zu Albert Eckhouts Brasilien-Bildern. In: Susanne Burghartz u.a. (Hg.): Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas, Frankfurt am Main 2003, S. 285–313.

23 Joachim von Sandrart: Joachim Sandrarts Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, hg. von Rudolf Arthur Peltzer, München 1925, S. 297. Georg W. Költzsch, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Bedeutung eines Bildthemas, Köln 2000, S. 218 ff.

24 Michael Levey, Giambattista Tiepolo, New Haven/London, 1986, S. 18, S. 26.

25 Edmund Malone (Hg.): The Works of Joshua Reynolds, London 1809, Bd. II, S. 240. „I suppose nobody will doubt, if one of their Painters were to paint the Goddess of beauty, but that he would represent her black, with thick lips, flat nose, and woolly hair; and it seems to me, he would act very unnaturally if he did not: for by what criterion will any one dispute the property of his idea! We indeed, say, that the form and colour of the European is preferable to that of the Ethopean; but I know of no other reason we have for it, but that we are more accustomed to it." Vgl. auch die Formulierung von William Hogarth: Analysis of beauty (1753), New Heaven 1977, S. 113 f: „... the Negro who finds great beauty in the black females of his country, may find as much deformity in the European beauty as we see in theirs."

26 Helen Weston, The Cook, the thief, his wife and her lover: La Ville-Leroux's Portrait de Negresse and the signs of misrecognition. In: Valerie Mainz/Griselda Pollock (Hg.): Work and the Image, Aldershot 2000, S. 53–74. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Klassizismus und Sklaverei. Marie Guilhelmine Benoiste's Portrait de Negresse. In: Hansjörg Bay, Kai Merten (Hg.): Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750–1850, erscheint Würzburg 2005.

27 Katharina Sykora: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam. In: Annegret Friedrich u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 144.

28 Dies ist z.B. der Fall am Dartmouth-College, Hanover/USA und am kunsthistorischen Institut der Universität Wien.

29 Frederic Jameson: The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act, New York 1981.

30 Laura Crisman: The Imperial Unconscious? Representations of Imperial Discourse. In: Critical Quarterly, 32, 1990, S. 38–58. Julian Murphit: Film noir and the racial unconscious. In: Screen, 38,1, Spring 1998, S. 22–35. Srivinas Aravaduman: Tropicopolitans, Durham/London 1999, S. 15.

31 Birgit Haehnel, Geschlecht und Ethnie, in: Anja Zimmermann (Hg.), Geschlechterdifferenz im Feld des Visuellen. Kommentierte Texte zur kunstwissenschaftlichen Geschlechterforschung, Berlin 2004.

32 Theater der Natur und Kunst. Wunderkammer des Wissens, Aust.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, hg. von Horst Bredekamp/Jochen Brüning u.a., Berlin 2000, S. 165 ff.

33 Die Brücke in Dresden 1905–1911, hg. von Birgit Dabaljewa, Ausst.-Kat. Dresdner Schloss, Köln 2001.

34 Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2001, S. 8, S. 52.

35 Belting 2001 (wie Anm. 34), S. 34.

36 Carl Einstein, Negerplastik, Leipzig 1915, S. 5.

37 Barbara Paul: Schöne heile Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst, In: kritische berichte, 2/2003, S. 5–27.

38 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Wer begegnet wem? Bildbegriff und „Menschenbild" in der Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst" in München 1972. In: H. Körner und A. Stercken, Kunst, Sport und Körper. 1926–2002, Gesolei, Düsseldorf 2002, S. 332–341.

39 Hal Foster: The Return of the Real, London 1996, S. 203: „... reflexivity can lead to a hermeticism, even to a narcism, in which the other is obscured, the self pronounced."

40 Slavoj Zizek: Die Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin, Frankfurt 2002, S. 20.