

DEKOLONIALE KUNSTGESCHICHTE

DEKOLONIALE CAROLIN
OVERHOFF
FERREIRA
KUNSTGESCHICHTE
EINE METHODISCHE EINFÜHRUNG

Deutscher
Kunstverlag

**Für meine Schätze:
Benny, Cauã, Kiki und Sabine**

Inhalt

Dank	7
Einleitung	8
Erstes Kapitel: Was ist Dekolonialität und welche Bedeutung hat sie für die Kunst?	23
Zweites Kapitel: Warum wird Kunst studiert und warum stellen wir sie her?	49
Drittes Kapitel: Wie steht Kunst mit den westlichen Wissenschaften in Beziehung und was ist ihr Potenzial?	86
Viertes Kapitel: Wie stehen Philosophie und Theologie zur Kunst und ihrem Machtpotenzial?	107
Fünftes Kapitel: Was ist die Beziehung zwischen den verschiedenen Geschichtsmodellen, Kunst und ihrem Studium?	138
Sechstes Kapitel: Was ist Kritik?	176
Siebtes Kapitel: Wie wird Kunst als wissenschaftliche Disziplin studiert?	206
Achtes Kapitel: Was ist brasilianische Kunst und wie wird sie studiert?	255
Bibliografie.	287
Über die Autorin	298
Bildnachweise.	299

Dank

Dieses Buch ist das Resultat von fast dreißig Jahren Lehre und Forschung. Ich habe es in Gedanken an die vielen Student:innen, die ich seit 1995 in verschiedenen Ländern unterrichtet, geschrieben. Es richtet sich an eine neue Generation, der ich all das, was ich gelernt habe, zur Verfügung stellen möchte. Der intellektuelle Austausch mit meinen Student:innen im Unterricht hat mich nachhaltig beeinflusst und bereichert. Ich bin ihnen und denjenigen, deren Diplom-, Master-, Promotions- und Postdoktorarbeiten ich betreut habe oder für die ich als Prüferin tätig war, für ihr Talent, ihr Interesse und ihre Zuneigung, die mich nachhaltig geprägt haben, von Herzen dankbar.

Es handelt sich bei dem vorliegenden Text um eine überarbeitete und erweiterte Übersetzung meines Buches *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (Brasilianische Einleitung in die Theorie, Geschichte und Kritik der Künste; Almedina Brasil, 2019). Sie wurde durch zwei großzügige Partner ermöglicht: Pablo Schneider, Verantwortlicher des Programmbereichs Kunst und Wissenschaft des Deutschen Kunstverlag, der das Buch angenommen hat sowie Matthias Makowski, Direktor, und Julian Fuchs, Leiter Kulturprogramme Südamerika, des Goethe-Instituts São Paulo, die es finanziell ermöglichten. Ich danke ihnen sehr für ihre Unterstützung. Der indigene brasilianische Künstler Denilson Baniwa hat mir freundlicherweise seine beeindruckende *Monalisa indígena* (Indigene Monalisa) für das Cover zur Verfügung gestellt. Ich danke ihm herzlich.

Einleitung

Dieses Buch ist das Ergebnis meiner Vorlesungen „Einführung in die Kunstgeschichte“, die ich seit 2014 im Rahmen des Bachelorstudiengangs Kunstgeschichte an der Bundesuniversität von São Paulo (Unifesp), in Brasilien, halte. Die neuen Einsichten dieser überarbeiteten und erweiterten deutschen Ausgabe, die auf Portugiesisch als *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (Brasilianische Einführung in die Theorie, Geschichte und Kritik der Künste) veröffentlicht wurde, resultieren aus dem Seminar „Dekoloniale brasilianische Kunst“ von 2019 und dem Hauptseminar in den Masterstudiengängen Kunstgeschichte und Philosophie „Kunst, Kultur, Dekolonialität und Philosophie“ von 2021.

Kolonialität und Dekolonialität

Ausschlaggebend für das Schreiben dieses Buches war die Erkenntnis, dass es in Brasilien keinen einführenden Text für die verschiedenen Kunstwissenschaften gibt, der den kolonialen Kontext Amerikas mitdenkt, andere Epistemologien berücksichtigt und mit ihnen die westliche problematisiert. Auch wollte ich deutlich machen, dass die Entwicklung der Ästhetik und der Kunststudien die europäische Kolonialität durch ein hierarchisierendes und eurozentrisches Identitätsverständnis begleiteten und somit Völker-, Kultur- sowie Epistemenmord nicht nur sekundierten, sondern aktiv unterstützten. Die hier vorliegende neue Fassung für ein deutschsprachiges Publikum vertieft die Diskussion der Kolonialität in den Kunstwissenschaften und arbeitet die Notwendigkeit ihrer Dekolonisierung noch stärker heraus. Neben der dafür unumgänglichen Dekonstruktion der westlichen Epistemologie lässt sie andere deutlicher zu Wort kommen. Meine Hoffnung ist es, damit eine Grundlage für eine zukünftige dekoloniale Kunstwissenschaft zu schaffen.

Die Unentbehrlichkeit der Dekolonialisierung liegt darin begründet, dass die Kunststudien gemeinsam mit der Philosophie und anderen Human- und Sozialwissenschaften, vor allem der Anthropologie und Ethnologie, einen Universalitätsanspruch vertreten, der für die vermeintliche Alterität anderer Kulturkreise verantwortlich ist (Fanon, 1952; Rodney, 1972; Nascimento, 1978; Dussel, 1993; Wiredu, 1996; Jecupé, 1998; Rivera Cusicanqui, 2010; Mignolo, 2011; Mignolo et al., 2013; Munduruku, 2009; Kilomba, 2016; Gonzalez, 2020; Esbell, 2020; 2021).

Es ist absurd, aber eine Tatsache, dass die Gleichwertigkeit der Kulturen, die die Europäer kolonialisierten und deren Vertreter im Namen des jüdisch-christlichen westlichen Weltbildes als minderwertig abstempelt wurden, was ihre Unterdrückung, Ausbeutung, Versklavung, und Vernichtung ermöglichte, noch immer kein Allgemeinplatz ist. Man versuchte, oft mit Erfolg, außereuropäische Kosmologien zu zerstören, wofür der christliche Glaube instrumentalisiert wurde. Dies wurde durch den Einfluss der griechischen Philosophie auf die christliche Botschaft, was zu einer Hellenisierung durch die Kirchenväter führte (P’Bitek, 2011), erst möglich. Denn die Idee einer teleologischen Metaphysik – einer der physischen Welt überlegenen Sphäre – gab es in der ursprünglichen christlichen Lehre nicht.

Durch die Hellenisierung, die man auch als Hierarchisierung der nichtsichtbaren gegenüber der sichtbaren Welt bezeichnen kann und die mit der Ausbreitung griechischen Denkens im Mittelmeerraum in Verbindung steht, ging der christliche Grundgedanke verloren. Dieser bestand in der Idee, dass die im Judentum noch äußerliche Gesetzgebung in eine innerliche verwandelt werden müsse. Innere Gesetzgebung bedeutet, dass jeder Mensch immer schon weiß, wie er sich ethisch Verhalten sollte, ohne dass dies durch Verbote und Gesetze von Außen aufgezwungen werden muss. In den kolonialisierten und heute als indigen betitelten Kulturen gibt es dieses Verständnis einer verbindlichen und universellen Ethik für das Zusammenleben in der Gemeinschaft selbstverständlich ebenso (Wiredu, 1996; Jecupé, 1998; Munduruku, 2009; Rivera Cusicanqui, 2010; Gonzalez, 2020; Esbell, 2020; 2021). Die hellenistische Metaphysik und ihr Einfluss auf das Christentum führte in Europa jedoch zur Idee der Macht des Logos und damit zur Überlegenheit durch Rationalität. Die Institutionalisierung dieser Idee als Glaube durch die christliche Kirche ermöglichte die Entwicklung eines politischen Instruments, das den europäischen Imperialismus im Namen der christlichen „Heilslehre“ als Subalternisierungsmechanismus ermöglichte und rechtfertigte.

Griechenland und Rom kannten schon in der Antike die Unterdrückung und Verklavung Anderer, was ihnen ihre imperialistischen und kolonialistischen Praktiken überhaupt erst ermöglichte. Aber die durch das Christentum eingeführte Hierarchisierung und Dichotomie zwischen sichtbarer und nichtsichtbarer Sphäre, physischer und metaphysischer Welt, die es in traditionellen oder außereuropäischen Kulturen nicht gibt (Jecupé, 1998; Sodré, 2017; Wiredu, 2011), boten ein als universell deklariertes Fundament, das die scheinbare moralische und religiöse Superiorität der Europäer ideologisch untermauerte und die Entmenschlichung Anderer in nie zuvor gekannter Form nach sich führte.

Das Lancieren herabwertender Identitätskategorien war dafür grundlegend. Die Alterität Anderer wurde durch ethnisierende und rassialisierende Konzepte wie „Indios“ und „Schwarze“ eingeführt und durch die notwendige Errettung dieser „Ungläubigen“ und „Primitiven“ legitimiert. Universalitätsanspruch durch hierarchisierende Metaphysik und Superiorität durch erniedrigende Identitätskategorien wurden elementarer Bestandteil der kolonialen Machtausübung. Die selbsterklärte Überlegenheit des angeblich rationalen, aber letztlich irrationalen Westens (Kilomba, 2019), seiner Kunst und Kultur, zieht sich immer noch wie ein roter Faden durch die Kunstwissenschaften und die Publikationen, die zu ihrer Lehre herangezogen werden. Dazu gehört auch die verquere Vorstellung der Fähigkeit, die Anderen zu retten, um sie auf denselben zivilisatorischen Stand zu bringen, der aber eigentlich nichts anderes ist als Barbarei (Benjamin, 1980).

Auch wenn es Konflikte zwischen den europäischen Ländern in Bezug auf die Eroberungen Amerikas und später Afrikas, Asiens und Ozeaniens gab, ist das christliche Projekt letztlich ein gesamteuropäisches, das von der Idee der Hegemonie in Religion, Wissenschaft, Kultur, Gesellschaft und Politik getragen wurde und wird. Dabei ist die Metaphysik, auf die die Kolonialität sich stützt, im Grunde nicht humanistisch, da sie sich auf einen Gott als außermenschlicher Instanz beruft. Diese übergeordnete Instanz erlaubt(e) es den Europäern, ihre Sitten als moralisch überlegen zu behaupten und sie als Moral anderen Kulturen aufzuzwingen (Wiredu, 2011). Außereuropäische Kosmologien sind im Vergleich zur jüdisch-christlichen humanistisch, da ihre Gottheiten – Entitäten oder Wesen sind treffendere Begriffe – Ahnen und Vorfahren sind und somit nicht

außerhalb der menschlichen Sphäre angesiedelt sind. Der Begriff der Gottheit wurde aus dem Westen übernommen, hat aber zumeist keine Äquivalenz in außereuropäischen Sprachen (Wiredu, 2011). Es gibt zumeist eine genealogische Beziehung zwischen allen Wesen und keine übergeordnete außermenschliche Instanz (Jecupé 1998; Munduruku, 2009; Wiredu, 2011).

Das Problem der Metaphysik findet in der Dekolonialisierungsdebatte noch wenig Beachtung, obwohl es durch ihre immanente Hierarchisierung das epistemologische Fundament der Kolonialität bildet. Als wissenschaftliche Methode (Bernardino-Costa et al., 2016; 2019) versucht die Dekolonialität, die Kolonialgeschichte und die zeitgenössischen Auswirkungen des kolonialen Erbes zu verstehen, auszuweisen und, so möglich, rückgängig zu machen. Dabei untersucht sie die Mechanismen der Kolonialität, die aus Unterdrückung, Zerstörung, Mord, Raub, Verschleppung, Versklavung und Dehumanisierung durch Ethnisierung und Rassismus bestehen. Die Subalternen und Post-kolonialen Studien, die den Dekolonialen Studien vorausgingen, werden heute kritisch betrachtet, da sie als Teil der westlichen Epistemologie verstanden werden (Rivera Cusicanqui, 2010; Grosfoguel, 2019). Aber auch die Dekolonialität bleibt oft im hegemonialen wissenschaftlichen System verankert (Rivera Cusicanqui, 2010).

Um die Kolonialität nicht nur zu erklären, sondern ihrem Fortbestand Einhalt zu gebieten, zeigen die Dekolonialen Studien deshalb auch epistemologische Alternativen auf. Damit wird die Inklusion der historisch Subalternisierten in den kulturellen, philosophischen und wissenschaftlichen Dialog und die gesellschaftliche Praxis angestrebt. Ihre Vertreter kämpfen z. B. in Brasilien seit mehr als 500 Jahren gegen den Kolonialismus und haben aufgrund ihrer historischen und aktuellen Erfahrungen eher wenig Hoffnung, dass ihnen dieses Recht gewährt werden wird (Nascimento, 1979; Jecupé, 1998; Gonzalez, 2020; Munduruku, 2009; Esbell, 2020; 2021). Dennoch wird der Kampf nicht aufgegeben, den eigenen Epistemologien Gehör zu verschaffen und ihre Praxis vor Unterdrückung und Ausrottung zu schützen. Auch wenn Subalternisierte ein Bewusstsein haben, dass sie nur sprechen können, wenn sie auch die Grammatik der Kolonialherren, d. h. deren Epistemologie beherrschen und sich mit deren Konzepten ausdrücken können (Spivak, 1988; 2005).

In Kunst und Kunstwissenschaften wurde zunächst mit den Konzepten global und postkolonial operiert. Sie haben jedoch nicht zur Überwindung ihrer Kolonialität beigetragen. Der Begriff der globalen Kunst erschien im Rahmen der Postkolonialität erstmals Ende der 1980er-Jahre. Er drückt zumeist nur ein Interesse an zeitgenössischer Kunst indigener – damit meine ich sowohl die ursprünglichen Einwohner Afrikas, Amerikas, Asiens und Ozeaniens ehemals kolonialisierter Länder – und afrodiasporischer Künstler:innen aus, mit denen man sich vorher nicht beschäftigt hatte. Letztlich belegt die „globale“ Kunst somit nur das Einbeziehen außereuropäischer Kunst in die westliche Kunstwelt und ihren Markt. Denn außereuropäische Epistemologien kommen bei dieser Integration nicht wirklich zu Wort, wenngleich Dezentrierung und Dekonstruktion angestrebt werden.

Darüber hinaus haben die Kunstwissenschaften in kolonialisierten Ländern, etwa in Lateinamerika, beim Versuch, die eigene, vor allem indigene und afrodiasporische Kunst zu verstehen, große Schwierigkeiten, sich von der vorherrschenden eurozentrischen Perspektive zu befreien und die parallel existierenden Epistemologien miteinzubeziehen.

Statt diese anzuerkennen und zu respektieren, hat man sie anfangs pathologisiert und folklorisiert (Rodrigues, 1988) und konzentrierte sich auf die Anwendung westlicher Meistererzählungen und Schlüsselkonzepte.

Mein Ansatz in diesem Buch ist deshalb weder global noch postkolonial, sondern versucht, die westliche Epistemologie, die den Kunststudien in den letzten 2.500 Jahren zugrunde lag – genauer gesagt seit der Erfindung des alphabetischen Schriftsystems im antiken Griechenland –, zu dekonstruieren, um dann die Herausforderung der Dekolonialisierung, im Sinne der Integration und eines besseren Verständnis außereuropäischer Epistemologien, angehen zu können. Ich bin mir der Grenzen meines Versuchs bewusst, da erstmal die westliche Epistemologie dekonstruiert werden muss. Dennoch ist mein Ansatz von der Hoffnung getragen, dass die hier vorgestellten Überlegungen und Einsichten es ermöglichen, einen Beitrag zu der seit den 1970er und 1980er-Jahren laufenden und noch nicht abgeschlossenen Revision der Kunstwissenschaften zu leisten.

Dekolonialer Kunstbegriff

Dafür brauchen wir vor allem einen differenzierteren Kunstbegriff, der sowohl seine europäische Entstehung nach der Renaissance als auch seine Ausdehnung auf die jahrtausendealte Kunstproduktion anderer Kulturkreise beinhaltet. Die Kenntnis und Anerkennung der Epistemologien, die für die Kunstproduktion außereuropäischer Kulturen verantwortlich sind, ist dabei unabdingbar. Ich gehe davon aus, dass Kunst – und wir kommen, wie ich noch zeigen werde, um den Begriff nicht wirklich herum – eine universelle Praxis ist. Sie hat unterschiedliche Beweggründe, die sich entweder auf das Diesseits – die Welt und ihre Lebewesen sowie menschliche Gemeinschaften unterschiedlicher Größe – oder das Jenseits – Wesen, Ahnen und Vorfahren – bezieht. Kunst ist eine machtvolle Art der Kommunikation und des Handelns. Erst das hierarchisierende europäische Denken hat versucht, der Kunst diese Macht zu nehmen, sie zu instrumentalisieren oder durch ihr Studium zu ersetzen. Dabei wurden Funktionen zugeschrieben, Hierarchisierungen wie hohe und niedrige Kunst geprägt und Bewertungskategorien eingeführt, die in außereuropäischen Kulturen keinen Sinn machen.

Um einen allgemeingültigen Kunstbegriff zu definieren, müssen Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf unterschiedliche Kulturen und ihre Epistemologien verstanden werden. Eine zentrale Gemeinsamkeit besteht darin, dass in allen Kulturen die Kunst die Aufgabe hat, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen. Dies geschieht jedoch unter unterschiedlichen kosmologischen Vorzeichen, die als spirituell, hierarchisch-metaphysisch oder gleichwertig verstanden werden. Bei der Beobachtung der Unterschiede sind ideologische und soziopolitische Komponenten miteinzubeziehen. Hofkunst in Afrika ist nicht mit Hofkunst in Europa zu vergleichen, da die Begriffe von Herrschaft und Gemeinschaft gänzlich andere sind. Obgleich überall auf der Welt künstlerisch gearbeitet wird und man den Begriff der Artefakte für immer ad acta legen sollte, gilt es, wie gesagt, die epistemologische Andersartigkeit zu erkennen, zu verstehen und miteinzubeziehen. Denn aufgrund der durch den Kolonialismus verursachten Machtverhältnisse bestehen sie auch in der zeitgenössischen sogenannten globalen Kunst fort.

Kunst im Singular

Als ich anfang über die Struktur dieses Buches nachzudenken, kamen mir alle grundlegenden Fragen zur Kunst in den Sinn: Was ist Kunst? Wie und von wem wurde und wird sie definiert? Weshalb wird sie gemacht? Warum studieren wir ihre Geschichte? Welche Geschichten gibt es und von wem wurden und werden sie erzählt? Welche Methodologien und Paradigmata wurden entwickelt, von wem und mit welcher Absicht? Was sind die Kriterien für Kunstkritik? Von wem und wann wurden sie bestimmt? Wie haben sich Methodologien und Kriterien verändert, wenn überhaupt? Wie ist das Verhältnis zwischen den verschiedenen Künsten? Warum werden die verschiedenen Künste getrennt studiert und wie ist das gekommen? Wie studieren Länder, die unter Kolonialismus litten und leiden Kunst?

Ich werde diese Fragen in den einzelnen Kapiteln mehr oder weniger der Reihe nach beantworten. Bevor ich die Struktur des Buches erläutere, möchte ich aber noch kurz auf die Frage der Pluralität der Künste eingehen, da sie für die dekoloniale Konzeption des Buches wichtig ist. Bei meinen Überlegungen spielte die Tatsache, dass es in der Kunst Afrikas, Asiens, Ozeaniens und des indigenen Amerikas keine vergleichbare Trennung in der Anschauung verschiedener Medien gibt, eine wichtige Rolle. Alle Medien – Skulpturen aus Bronze, Holz und Stein, Throne, Masken, Flechtwerke, Webarbeiten, Stoffe, Frisuren, Körperbemalungen, Musiken, Tänze usw. – sind Teil des Wissenssystems der jeweiligen Gesellschaft, die ihre Kosmologie widerspiegelt.

Die unterschiedlichen Medien beruhen auf einer Codierung, die Aussagen über die Besitzer und Träger innerhalb der Gemeinschaft machen oder ihre Handlungen bestimmen. Die Bedeutung ist allen Beteiligten bekannt, setzt die Menschen in Beziehung zum Weltlichen und zum Außerweltlichen und somit zu anderen Zeiten und Räumen, die parallel, vergangen oder zukünftig sein können. Die Ahnen und Vorfahren werde dabei immer mitgedacht, wobei es zumeist keine Hierarchie zwischen Mensch, Tier und (Natur-) Wesen gibt. Wie bereits kurz angeschnitten, handelt es sich beim Außerweltlichen nicht um ein Überweltliches im griechisch-hellenistischen Metasinn. Obgleich heute oft die Begriffe Religion, geistige Welt, Spiritualität, Sakralität oder Heiligkeit benutzt werden, vor allem für diasporische oder hybride Kontexte, sind dies jüdisch-christliche Vorstellungen. Das Verständnis für die Komplexität außereuropäischer Epistemologien wird erst durch die Verwendung der Begriffe in den jeweiligen Sprachen ermöglicht, die deshalb herangezogen werden sollten.

Aufgrund der sie zusammenhaltenden kosmologischen bzw. epistemologischen Systeme käme niemand außerhalb des westlichen Denkens auf die Idee, die unterschiedlichen Medien als voneinander getrennt zu sehen. Im Gegenteil. Sie ergeben zwar auch einzeln einen Sinn, aber zusammen drücken sie die verschiedenen Facetten einer Weltansicht aus. Wenn man darüber nachdenkt, gilt für Europa genau dasselbe. Die Kunstwissenschaften haben aber alles getan, um eine Trennung zwischen ihnen herbeizuführen, damit der übergeordnete Zusammenhang verloren geht. Wie wir noch sehen werden, ist dies Teil des Versuches die Kunst zu entmachten oder sie für imperialistische Zwecke zu instrumentalisieren.

Zu bedenken ist auch, dass sich die verschiedenen Medien und Gattungen nicht nur immer gegenseitig beeinflussten, sondern anfangs auch zusammen gedacht wurden. Erst ab dem 18. Jahrhundert wurden Ideen zu ihrer Einzigartigkeit entwickelt, indem sie

in Beziehung gesetzt, verglichen oder unterschieden wurden. Oft geschah dies, um eine gewisse Kunstform überhaupt als solche kenntlich zu machen oder aber um ihre Bedeutung in Bezug auf andere Künste hervorzuheben. Es ging, wie immer im europäischen Denken, um Hierarchisierung. Aber selbst dann, wenn die Spezifität einer Kunstform oder eines Mediums diskutiert wurde, war es notwendig, die anderen zu kennen, um mögliche Unterschiede und Grenzen zu behaupten. Dabei sind die westlichen Kunstgattungen, heute nach Medien getrennt, zumeist entweder miteinander verbunden, historisch auseinander hervorgegangen oder an sich unrein und komponierten Charakters, wie etwa Theater, Tanz und audiovisuelle Medien. Nicht zufällig hat es sich die zeitgenössische Kunst zur Aufgabe gemacht, Medien zu kombinieren oder ihr Verhältnis auszuloten.

Dennoch bezieht sich der eurozentrische Kunstbegriff immer noch zumeist auf die „bildenden“ Künste (Skulptur, Malerei, Architektur), unter deutlicher Ausklammerung von Musik, Literatur, außereuropäischer Kunst, aber auch zeitgenössischen Ausdrucksformen wie Fotografie, Film, Videokunst, Performances oder Installationen, die in den Fachbereichen Anthropologie, Sozial- und Medienwissenschaft oder Theater- und Filmwissenschaft studiert werden. Obwohl die Wissensbereiche über Kunst und die zugrunde liegenden Epistemologien durchlässiger geworden sind, haben wir uns meiner Meinung nach noch nicht ausreichend darüber Gedanken gemacht, wie ihre Theorien, Geschichten und Kritiken miteinander verbunden sind und deshalb gemeinsam studiert werden sollten, wie ich es in diesem Buch tun werde. Dies ist auch der Grund, warum ich Beispiele aus allen gerade genannten Kunstbereichen heranziehen werde.

Eine theoretische Anregung, die Spezifität unterschiedlicher Kunstgattungen oder Medien auch für den westlichen Kulturraum als hinderlich anzusehen, findet sich beim französischen Philosophen Jacques Rancière (2006b). Er schlägt vor, dass wir alle Künste als integralen Bestandteil derselben Geschichte verstehen sollten. Auch der britische Künstler David Hockney hat zu diesem Punkt in *Secret Knowledge* (Geheimes Wissens, 2001) und mit dem Kunsthistoriker Martin Gayford in *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen* (Eine Geschichte der Bilder: von der Höhle zum Computerbildschirm, 2016) einen Beitrag in diesem Sinne geleistet.

Hockney und Gayford setzten sich dafür mit einer für den Westen spezifischen Dimension der Welterfassung auseinander: dem Blick. Sie unterscheiden zwischen der Beobachtung mit den menschlichen Augen und dann, seit der Renaissance, dem technologisierten Blick mithilfe der einäugigen Camera obscura. Die Autoren betonen den Einsatz von Linsen und anderen optischen Werkzeugen und hinterfragen die Trennung der Künste entsprechend der technischen Methode ihrer Entstehung (Malerei, Zeichnung, Mosaik, Fotografie, Film, Animation, Cartoon, Comic, Collage, Videospiele, usw.). D. h., sie denken die Kunst auch im Singular und erzählen die Geschichte der von Menschen geschaffenen Bilder als eine einzige, aber keineswegs evolutionäre medientechnische Entwicklung. Dieser Ansatz bringt die westlichen Künste wieder zusammen, insbesondere Malerei, Fotografie und Film.

Das Verstehen von Kunst im Singular, das die Singularitäten der Medien angesichts ihrer unterschiedlichen Techniken nicht leugnet, aber als weniger wichtig ansieht, ermöglicht es auch zu verdeutlichen, dass die eurozentrischen Meistererzählungen der Kunstgeschichte hinsichtlich ihrer Geschichte, Theorie und Kritik an die nachfolgenden Disziplinen Literatur, Theater, Fotografie und Film zumeist unreflektiert weitergegeben wurden.

Eurozentrische Geschichten von der Kunst

Es gibt viele Standardwerke der Kunstgeschichte, die immer noch einen hohen kulturellen Stellenwert haben, aber dies nicht berücksichtigen. Sie müssen allerdings in Bezug auf ihre Kunstdefinition – die bildende Kunst – und ihren Ausschnitt – Europa – längst als überholt betrachtet werden. Eine brasilianische Studie von Amália dos Santos, Bruno Moreschi und Gabriel Pereira (2016) zeigt, welche Art der Kunstgeschichte an brasilianischen Universitäten gelehrt wird. Sie belegt, dass die verschiedenen Bachelorstudiengänge sich zumeist auf elf europäische Bücher verlassen, die nichts über Kunst und die Epistemologien der Neuen Welt zu sagen haben, selbst wenn sie zeitgenössische Kunst miteinbeziehen. Um einen Überblick über die europäische Kunst zu gewinnen, sind sie zweifellos wichtig; sie machen aber gerade das Ausschlusszenario der offiziellen Kunstgeschichte deutlich, da in ihnen weder außereuropäische noch brasilianische Kunst erwähnt wird. Zumeist handelt es sich um Bücher zur bildenden Kunst, die die Medienspezifität aufrechterhalten.

Die brasilianische Studie macht auch bewusst, dass die Bücher nicht nur nationale, sondern vor allem sogenannte rassistisch-ethnische und genderspezifische Ausgrenzungen aufrechterhalten. Dazu kommt, dass obgleich es einige wenige Überblickswerke über brasilianische Kunstgeschichte gibt (Zanini, 1983; Oliveira, 2008; Battistoni Filho, 2008; Barcinski, 2015), diese kaum auf den Bücherlisten der Kurse zu finden sind. Die Notwendigkeit einer dekolonialen Perspektive für diese Art Wissenschaft, die man nicht anders als kolonialistisch bezeichnen kann, da sie den Eurozentrismus in Brasilien naturalisiert, könnte nicht anschaulicher sein.

Kunstgeschichte als Disziplin

Die Kunstwissenschaften wurden in Europa vor etwas mehr als zweihundert Jahren begründet. Es ist aufschlussreich, sich ihre Geschichte kurz anzusehen. Ich konzentriere mich dabei auf die erste wissenschaftliche Disziplin, die Kunstgeschichte, da sie alle nachfolgenden prägte. Sie entstand als akademisches Fachgebiet in Europa Ende des 18. Jahrhunderts mit der Gründung einer Professur an der Universität Göttingen. Johann Dominik Fiorillo (1748–1821), ein Maler und Archivar italienischer Abstammung, war der Erste, der einen Kunstgeschichtelehrstuhl 1799 als außerordentlicher Dozent bekam. 1813 wurde er ordentlicher Professor. Im Laufe des 19. Jahrhunderts vervielfachten sich dann die Professuren im deutschsprachigen Raum mit dem erklärten Ziel, Kunst als historisches Kulturerbe zu etablieren.

Die ersten Professuren besetzten 1810 Aloys Hirt an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin, 1852 Rudolf Eitelberger an der Universität Wien, 1855 Jacob Burckhardt an der Polytechnischen Universität Basel sowie 1870 Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn an der Universität Zürich. 1875 gründete Berlin das erste Institut für Kunstgeschichte, das in den frühen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das größte Europas war. In Frankreich wurde zwischen 1925 und 1930 das Institut für Kunst und Archäologie in Paris aus der Schenkung der Bibliothek des Modedesigners und Mäzens Jacques Doucet errichtet. In England wurde Kunstgeschichte seit 1870 zunächst an der Londoner

Kunsthochschule, der Slade School, gelehrt, wo die erste Professur 1920 eingerichtet wurde. Diese wurde später von den Emigranten Rudolf Wittkower und Ernst Gombrich besetzt. Der erste englische Studiengang in Kunstgeschichte stammt aus dem Jahr 1965, als der Fachbereich am University College in London etabliert wurde.

G. W. F. Hegels (1770–1831) *Vorlesungen über Ästhetik* von 1835 folgend, wählte die Kunstgeschichte einen historiografischen Ansatz. Die Ästhetik hatte sich innerhalb der Philosophie zunächst als eine auf das Sensible ausgerichtete Disziplin entwickelt, die, dem rationalen Paradigma der Moderne folgend, das Intelligible in den Vordergrund gestellt hatte. Die Aufmerksamkeit der Ästhetik galt dementsprechend der Wahrnehmung und Funktion der Kunst und wurde auf Konzepte wie Wahrheit, Schönheit und Geschmack reduziert.

Obgleich in Hegels Fußstapfen, sah die Kunstgeschichte im historiografischen Ansatz auch die Möglichkeit sich von der Ästhetik zu emanzipieren. Es war Moritz Thausing, Professor in Wien, der bei seinem Antritt der zweiten Professur 1879 die Trennung von Ästhetik und Kunstgeschichte als Grundprinzip des neuen wissenschaftlichen Studiums vorschlug. An den Universitäten Berlin, Hamburg, Wien und München etablierten sich in den folgenden Jahrzehnten unterschiedliche methodologische Richtungen.

Die junge Disziplin war stark vom politischen Kontext geprägt und das nationalsozialistische Regime Adolf Hitlers hatte in Deutschland und Österreich verheerende Auswirkungen, da es zahlreiche Schlüsselfiguren wie Ernst Gombrich, Max Friedländer, Oskar Wulff, Otto Pächt, Erwin Panofsky, Nikolaus Pevsner, Ernst Cohn-Wiener und Rudolf Wittkower ab der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre ins Exil zwang. Darüber hinaus hatte das faschistische Regime direkten Einfluss auf Lehre und Forschung und führte zu Veränderungen in der Objektwahl und Methodik. Die später als Moderne kanonisierte Kunst wurde als „entartet“ verachtet, und das Interesse an nationaler und regionaler Kunst, z. B. der deutschen mittelalterlichen Kunst, gefördert. Gelehrte, die mit der Politik Hitlers sympathisierten oder sie unterstützten, ersetzten diejenigen, deren multidisziplinäre und außereuropäische Interessen den Kurs des Fachs hätten verändern können.

Der Einfluss der Zwangsemigration auf das Studium der Kunstgeschichte im englischsprachigen Raum ist nicht zu unterschätzen, da die exilierten Wissenschaftler am Aufbau wichtiger Institutionen in England und den USA beteiligt waren, etwa dem Warburg Institute und dem Courtauld Institute in London oder den Kunstgeschichtsabteilungen der amerikanischen Universitäten Berkeley, Columbia, Princeton und Stanford, um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Kunstkritik hatte sich ihrerseits dank eines wachsenden Interesses der Bourgeoisie an Kunst seit der Renaissance entwickelt und wurde zunächst durch kritische Rezensionen und Artikel in den frühen Massenmedien – Zeitungen oder Fachzeitschriften – für schnellen Konsum betrieben. Obgleich es nie eine vollständige Trennung zwischen Theorie, Geschichte und Kritik gab, bildete sich doch eine gewisse Rollenverteilung zwischen Philosophie, Kunstgeschichte und Kritik heraus. Dies änderte sich, als Künstler:innen, die seit der Renaissance oft Kritiker:innen gewesen waren, ihre Ideen im Laufe des 20. Jahrhunderts in Manifesten programmatisch auszuarbeiten begannen. Ihr wachsender Einfluss auf den Kunstdiskurs hatte auch Auswirkungen auf die Selbstbefragung der Disziplin. Während die Kunstgeschichte zunächst versuchte, ihren historiografischen Ansatz mit neuen Methoden – zuerst Formanalyse (Wölfflin, 1915) und

Ikonologie (Warburg, 2010; Panofsky, 1978), dann Sozialgeschichte (Hauser, 1958) – in Kulturgeschichte (Warburg, 2010) umzumünzen, formulierte sie später ihre Identität insgesamt neu. Der Begriff der Kunst sollte durch den des Bildes ersetzt und somit erweitert werden (Boehm, 1994, 2015; Elkins, 1994; Bredekamp, 2015; Belting, 1984, 1995, 2001; Didi-Huberman, 2000; Mitchell, 1994, 2005).

Aufgrund der Auswirkungen der Politik und trotz der in den vergangenen Jahrzehnten erworbenen methodologischen Komplexität behielt die Kunstgeschichte über weite Strecken des 20. Jahrhunderts eine historisierende Perspektive bei. Genaugenommen hat sie sich immer auf ihr ursprüngliches Interesse verlassen: das Studium der Entwicklung der europäischen bildenden Kunst, ihre Analyse, Einordnung und Datierung, um sie als kulturelles Erbe zu sichern. Das Fach war bis vor dreißig Jahren fast ausschließlich eurozentrisch und konzentrierte sich nahezu gänzlich auf die Geschichtsschreibung der westlichen Kunst als einziger Hochkultur, als deren Wiege die griechische Antike angesehen wird.

Erst als in den 1980er-Jahren die Idee des Endes dieses Diskurses aufkam, verlor das zentrale Paradigma der Stilepoche seine Bedeutung und machte einer Reflexion über die Zukunft der Disziplin Platz. Hans Belting erklärte 1983 das „Ende der Kunstgeschichte“, und der amerikanische Philosoph Arthur Danto 1985 das „Ende der Kunst“. Die Erschöpfung des kunsthistorischen Diskurses resultierte aus der Wahrnehmung der Grenzen der historiografischen Meistererzählungen über kanonische Künstler:innen und ihre Werke, der Begrenztheit des Paradigmas der Stilepoche, der Gattungsunterschiede und Methoden wie Formanalyse und Ikonografie.

Sowohl Belting (1984) als auch Danto (1985), wenn auch einer aus dem Blickwinkel des Endes der Disziplin und der andere aus dem der Pluralität der künstlerischen Stile, versuchten den geografisch und zeitlich definierten Rahmen der westlichen Kunst auszuweiten und das Studienfeld für andere Objekte, auch der sogenannten Reproduktions- und Massenmedien, zu öffnen. Dies war aber nur theoretisch der Fall, da die Erweiterung des Geltungsbereiches der Kunst die tief verwurzelten Vorstellungen der Zentralität und Überlegenheit der westlichen Kunst sowie die etablierten Methoden nicht wirklich ad acta legte und es keinen klaren Ansatz gab, der die Kunstwissenschaft tiefgreifend verändert und schon gar nicht dekolonialisiert hätte.

Das Ende der Kunst zu deklarieren, hat in der deutschen Philosophie Tradition und trug dazu bei, die Kunstgeschichte und später die Kunstwissenschaften überhaupt erst ins Leben zu rufen. Die Idee bestand darin, die Kunst auf ihr Studium zu reduzieren, um ihr sinnliches Potenzial zu schmälern und es nur noch als lebloses Kulturgut zu verstehen. Als Hegel (1986) der Kunst erstmals den Totenschein ausstellte, war dies bereits Programm. Schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts fand der einflussreiche Philosoph, dass die ihm zeitgenössische Kunst der Romantik nicht mehr in der Lage war, die Wahrheit der Gesellschaft zu offenbaren, wie dies in der klassischen griechischen Kunst der Fall gewesen war. Er hielt es für sinnvoller, Kunst nicht als wesentlichen Teil der Gesellschaft anzusehen, sondern sie fortan nur noch intellektuell zu bewerten, d. h. sie als Objekt zu studieren.

Dies stand im Zusammenhang mit dem westlichen Selbstverständnis, das sich während der Kolonialisierung Amerikas herausgebildet hatte und im transzendentalen Subjekt Immanuel Kants (1724–1804) seinen Höhepunkt fand. Denn das transzendente europäische Subjekt hatte über Kunst und Natur Zugang zur universellen Moral, was

nicht nur eine Abwendung von der christlichen Religion, sondern auch eine Bestätigung der Superiorität westlicher Rationalität bedeutete.

Die Kritik an der Disziplin in den 1980er-Jahren stellte den Kunstbegriff infrage, den der vermeintlich erste Kunsthistoriker, der italienische Künstler und Schriftsteller Giorgio Vasari (1511–1574), zwar noch nicht benutzt, aber durch die Erhöhung der Künstler:innen im Unterschied zu Handwerker:innen ins Leben gerufen hatte. Diese Bedeutung wurde dann in der Ästhetik sowohl Kants als auch Hegels in der Idee des Künstlergenies verankert. Aber die Aufwertung war eigentlich an der Abwertung der Künstler:innen beteiligt. Denn sie waren von nun an zwar Auserwählte, aber ihre Tätigkeit am Rande der Gesellschaft und der Vernunft wurde für sie selbst gefährlich. Die Kunst verlor ihre Kraft, da sie nur noch als Sammel- und Kontemplationsobjekt gesehen wurde. (Agamben, 2012)

Mit Vasaris (1910) *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance*, von 1550, war der erste Anschlag auf Kunst und Künstler:innen ausgeführt worden. Paradoxerweise, indem das Buch die Künstler für die Nachwelt verewigte und der Kunst damit erstmals das Leben auszutreiben suchte. Nach der Todeserklärung der Disziplin im 20. Jahrhundert, die sich aus dem beständigen Versuch der Vernichtung des Lebendigen in der Kunst entwickelt hatte, suchten Anfang der 1990er-Jahre amerikanische, deutsche und französische Wissenschaftler wie Hans Belting, Horst Bredekamp, Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell und Georges Didi-Huberman, um nur einige zu nennen, eine neue Wissenschaftstheorie, die Bildwissenschaft, zu entwickeln. Gerade Beltings, Mitchells und Böhms Versuche bestanden darin, der Kunst mit dem Begriff des Bildes wieder Leben einzuhauchen. Ein Verständnis der Lebendigkeit von Bildern (oder Kunst im weiteren Sinne), wie sie in außereuropäischen Kulturkreisen immer zu finden ist, wurde damit jedoch nicht wirklich erreicht.

Noch ein weiterer wichtiger Faktor führte zur Neuorientierung der Kunstgeschichte, nämlich die von anderen Disziplinen betriebene Multidisziplinarität. Kunst war schon immer für andere Wissensgebiete von Interesse gewesen. Dies intensivierte sich im 20. Jahrhundert, als die Human- und Sozialwissenschaften begannen, sich verstärkt auf sie zu konzentrieren. Denn die neue Bezeichnung des Fachs als Bildwissenschaft verdeutlicht vor allem, dass die Kunstgeschichte nicht nur von Wissenschaftler:innen anderer Disziplinen aufgenommen wurde, sondern dass die Kunsthistoriker:innen seit langem anthropologische, psychologische, soziologische, feministische, phänomenologische und andere Methoden übernommen hatten. Dies führte auch zu einer weiteren Öffnung auf außereuropäische Kunst sowie auf neue Medien und Technologien, auch im Kontext von Populär- und Massenkultur.

Noch heute heißen die meisten Studiengänge Kunstgeschichte, auch wenn sie mehr und mehr durch Namen wie Kunstwissenschaft oder Bildwissenschaft ersetzt werden. Manchmal findet man auch die Verbindung von beiden. Im englischsprachigen Raum gibt es unterschiedliche Ansätze wie Visual Arts, Visual Studies, Visual Culture, usw. Während sich die Kunstgeschichte noch immer mit dem Kunstgedanken auseinandersetzt, obwohl sie Methodologien verwendet, die über die Geschichtsschreibung hinausgehen, weist die Bildwissenschaft bereits darauf hin, dass man auf der Suche nach einer neuen Epistemologie ist, die nicht mehr zwischen Kunst- und Populärkultur, europäischer und außereuropäischer Kunst unterscheidet. Sie behandelt Studienobjekte, die von paläolithischen Felsmalereien bis hin zu Werbebildern reichen.

Inhalt der Kapitel

Nach diesem kurzen Exkurs in die Geschichte der Kunstgeschichte beschreibe ich nun die Struktur des Buches. Im ersten Kapitel frage ich: Was ist Dekolonialität und was ist ihre Bedeutung für die Kunstwissenschaften? Zur Beantwortung stelle ich zunächst die Definition der Dekolonialität sowie die Dekolonialen Studien und ihren Unterschied zu den Postkolonialen und Subalternen Studien, ihre Geschichte und einige ihrer Autor:innen vor (Joaze Bernardino-Costa, Enrique Dussel, Franz Fanon, Ramón Grosfoguel, Walter Mignolo, Anibal Quijano, Walter Rodney). Ich argumentiere, dass der Begriff der Dekolonialität einen breiteren politischen Ansatz als der der Postkolonialität verfolgt, denn er ist sowohl analytisch als auch programmatisch. Dennoch beobachte ich, dass letztlich nur nicht-hegemoniale Denker neue Wege weisen. Deshalb lasse ich afrikanische, afro-diasporische und indigene Autor:innen zu Wort kommen (Silvia Rivera Cusicanqui, Jaider Esbell, Lélia Gonzalez, Kaká Werá Jecupé, Grada Kilomba, Daniel Munduruku, Abdias Nascimento, Okot P'Bitek, Kwasi Wiredu, u. a.), die gegen die zeitgenössische koloniale Gewalt und den Universalitätsanspruch des Westens kämpfen sowie die koloniale Irrationalität durch Berufung auf außereuropäische Epistemologien kenntlich machen. Ich gebe zu denken, dass wir ohne ein Verständnis dieser Epistemologien die Kunstwissenschaften, die ein wesentlicher Teil der Kolonialität waren und sind, nicht dekolonialisieren können.

Im zweiten Kapitel stelle ich zwei grundlegende Fragen: Warum studieren wir Kunst und warum produzieren wir sie überhaupt? Ich präsentiere meine Antworten in fünf Schritten. Der erste besteht aus einer Diskussion der Idee historischer und ahistorischer Menschen anhand des Films *Die Höhle der vergessenen Träume* (Werner Herzog, 1994), der sich mit den Felsmalereien in Chauvet, Frankreich, die kurzzeitig als die ältesten existierenden Kunstwerke der Welt galten, auseinandersetzt. Da der Westen den Schlüssel, d. h. das Wissen zu ihrem Verständnis verloren hat, sucht man sie zu verstehen und deshalb zu studieren. Im zweiten Schritt stelle ich einige westliche und nichtwestliche Autor:innen vor, die sich aus heutiger Sicht mit den Motivationen beschäftigen, die Menschen dazu bringen, Kunst zu produzieren. Dabei unterscheide ich zwischen indigener und westlicher Herangehensweise, die sich in Multiperspektivismus und Anthropozentrismus artikulieren. Ich zeige, dass die zeitgenössischen Bildtheorien der westlichen Idee der Individuation verpflichtet sind und dass sie deshalb nicht wirklich neuen Sichtweisen offenbaren. Deshalb plädiere ich in einem dritten Schritt für einen erweiterten Kunstbegriff. Danach kehre ich noch einmal zu Erklärungen zum Warum der Kunstproduktion zurück und erstelle ein historisches Kaleidoskop von Antworten, die vom Wunsch zu verbinden, zu wissen, zu vermitteln, zu verflachen bis zum Erinnern reichen. Zuletzt, im fünften Schritt, gehe ich noch auf die Frage der Medien ein, da die verschiedenen Arten der Kodierung weiteren Aufschluss über die Gründe der Kunstherstellung geben. Ich diskutiere mithilfe einiger Medienwissenschaftler und indigener Autor:innen die Bedeutung von Bildern, Texten und technologischen Codes.

Das dritte Kapitel fragt: Wie verhält sich Kunst generell zu anderen Wissensformen und welches Potenzial hat sie? Es besteht aus zwei Teilen. Ich verwende zuerst Michel Foucaults Buch *Die Ordnung der Dinge*, das das Potenzial der Kunst – *Las Meninas/Die Hoffräulein* von Diego Velazquez – nutzt, um zu zeigen, wann und wie Europa begann,

hierarchisierendes Wissen über die Welt zunächst analytisch und dann historisierend zu organisieren. Ich verweise auf die Grenzen der foucaultschen Analyse, da sie die Verbindung zum Kolonialismus nicht bedachte. Um zu verdeutlichen, wie das dem analytisch-historisierenden vorhergehende interpretative christliche Denken funktionierte, das außereuropäischen Epistemologien näher steht, stelle ich Didi-Hubermans Interpretation der *Verkündigung* von Fra Angelico dar. Dessen Eurozentrismus erarbeite ich dann mit einem afrikanischen Beispiel, einer kongolesischen Nkisi Skulptur. Danach diskutiere ich in Anlehnung an Foucault das historisierende Denken mithilfe eines Kunstwerks – Pablo Picassos Version von *Las Meninas* aus den 1950er-Jahren. Im zweiten Teil setze ich mich mit René Magrittes Versionen von *Der Schlüssel der Träume* aus den 1930er-Jahren auseinander, da sie die Fähigkeit der Kunst aufzeigen, das analytisch-historisierende Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat und somit die westliche Epistemologie ins Wanken zu bringen. Die Bilder heben das Potenzial der Kunst im Gegensatz zu anderen Wissensgebieten hervor. Um das Problem des Kunstpotenzials noch deutlicher herauszustellen, diskutiere ich dann die Versuche verschiedener Philosophen dieses entweder zu reduzieren (Platon, Aristoteles) oder zu betonen (Martin Heidegger, Peter Sloterdijk).

Das vierte Kapitel vertieft das Problem der Kunst als Epistemologie und den Umgang mit diesem bedrohlichen Potenzial in drei Schritten. Die zentrale Frage lautet: In welcher Beziehung stehen westliche Philosophie und Theologie zur Kunst? Zuerst werden diese beiden ältesten Vertreter des schriftlichen Wissens bezüglich ihrer vielen Ängste und wenigen Hoffnungen in Bezug auf die Macht der Kunst dargestellt. Dabei zeige ich, wie Philosophie und die jüdische, christliche und islamische Theologie die Theorie- und Konzeptbildung zur Kunst beeinflussten, zumeist um sie zu beschränken. Ich beschreibe den christlichen Weg, die Beschränkungen der Darstellbarkeit des Heiligen durch die Erfindung „göttlicher“ nicht von Menschenhand geschaffener Bilder, den *acheiropoieta*, zu umgehen. Dann gehe ich detailliert auf den Ikonoklasmus, der auf religiösen, politischen oder ästhetischen Ressentiments basieren kann, ein. Dieser Praxis stelle ich außereuropäische Kunstauffassungen gegenüber, die Kunst als Weg zum Nichtsichtbaren sehen. Im zweiten Schritt stelle ich dem chronologischen Zeitstrahl vom antiken Griechenland bis zur Romantik folgend dar, wie die westliche Philosophie versucht hat, das *Sensible* durch das *Intelligible* zu beherrschen. Platon, Aristoteles, Kant und Hegel werden erörtert. Dabei arbeite ich heraus, wie die Kolonialität ein wichtiger Grund für die Formulierung der Ästhetik, des transzendentalen Subjekts, der universellen Moral und anderer Konzepte war, die den Ausschluss außereuropäischer Menschen und Kunst zum Ziel hatten. Mit Agamben verweise ich noch auf einen weiteren Grund für die Beschränkung der Macht der Kunst: die Sammelleidenschaft und Begründung des Kunstmarkts. Im letzten Schritt gehe ich auf die Entdeckung der Idee eines emanzipatorischen Potenzials der Kunst in der westlichen Philosophie durch Schiller, Schelling, Nietzsche und Rancière ein.

Im fünften Kapitel beschreibe ich ausführlich in drei Unterkapiteln die Beziehung zwischen Kunst, Geschichte und Kunstwissenschaften. Ich frage: Was ist die Beziehung zwischen den verschiedenen Geschichtsmodellen, Kunst und ihrem Studium? Zunächst stelle ich die Geschichtswissenschaft vor sowie deren wichtigste Modelle und Methoden. In Anlehnung an den Historiker E. H. Carr und den Philosophen Walter Benjamin erkläre ich die Konzepte „Positivismus“ und „Historismus“ sowie die evolutionär-teleologischen

und zirkulären Geschichtsmodelle und ihre Entstehung. Während das evolutionäre Modell eine westliche Erfindung ist und auf der Idee des Fortschritts und des Niedergangs aufbaut, bezieht sich das zirkuläre Modell sowohl auf den Zyklus der Natur als auch auf die Kritik des westlichen politischen Machtmodells. Im zweiten Unterkapitel zeige ich dann auf, wie die Geschichtsmodelle in der zeitgenössischen Dramatik, im Film, im Theater, in Performances und der zeitgenössischen Kunst zum Tragen kommen. Im letzten Unterkapitel stelle ich dar, wie die Kunstgeschichte, die Film-, Medien und Theaterwissenschaft die Modelle in ihren Historiografien zunächst übernahmen und dann problematisierten.

Das sechste Kapitel ist der Kritik gewidmet. Es hat zwei Teile: Was ist Kunstkritik? und Von den Methodologien der Kritik. Zunächst gebe ich einen Überblick über die Entwicklung der Kritik vom antiken Griechenland bis zur Aufklärung. Ich hebe hervor, wie die geschaffenen Kriterien über die Kanonisierung von Kunstwerken, -epochen und -stilen entschieden. Dies skizziere ich von der *Poetik* des Aristoteles und deren Einfluss auf die lateinisch-rhetorische Tradition von Plautus bis hin zu den Renaissance-Schriften von Jean Chapelain. Im zweiten Teil erarbeite ich drei unterschiedliche Methodologien von Kritik: die enzyklopädischen und biografischen Ansätze – insbesondere Plinius des Älteren, Giorgio Vasaris und Pierre Daniel Huets; die praxisorientierten Kunsthandbücher Polykleitos, Vitruvs, Leon Battista Albertis und Alfred Dürers. Anhand ihrer Schriften verdeutliche ich die zunehmende Ausarbeitung des Anthropozentrismus und der Virtualisierung. Schließlich beschreibe ich, wie seit dem 18. Jahrhundert Künstler wie John Richardson, Denis Diderot und Gotthold Ephraim Lessing begannen, die Unterschiede zwischen den Künsten zu etablieren, um ihre Besonderheiten zu ermitteln und somit die Unterteilung der Kunstwissenschaften in verschiedene Medien voranzutreiben. Ich beobachte, dass die Bewertungskriterien für außereuropäische Kunst bedeutungslos und im Westen Ausdruck eines ideologischen Projekts der Hierarchisierung sind.

Im siebten Kapitel frage ich: Wie wird Kunst als wissenschaftliche Disziplin studiert? Ich zeige in drei Schritten die zwar umfangreichen, aber letztlich nicht so vielfältigen Methoden der Kunstwissenschaften. Als Grundlage für meine kritische Diskussion stelle ich zuerst zwei Konzepte der westlichen Wissenschaftstheorie vor: Paradigma in der Definition von Thomas Kuhn und Indisziplinarität nach Jacques Rancière. Auch beobachte ich, dass keine der angewandten Methoden für außereuropäische Kunst irgendeine Bedeutung hat. Im zweiten Schritt stelle ich das zentrale Paradigma der Kunstgeschichte, den Epochenstil, vor, der von großer Bedeutung für die europäische Identität und ihr suprematistisches Kolonialherrenverhalten war. Ich stelle einige berühmte Beispiele vor: Johann Joachim Winckelmann zur Antike sowie dessen Infragestellung durch Cheik Anta Diop und John Jackson, die Ägypten als Wiege der Menschheit beschrieben; Jacob Burckhardt zur Renaissance; Émile Mâle zur Gotik; Clement Greenberg zur Moderne; Rosalind Krauss zur Postmoderne; und Heinrich Wölfflins formale Analyse der Renaissance und des Barocks. Danach diskutiere ich die Hinterfragung des Paradigmas durch die Ideen des Stilpluralismus und der Transhistorie. Der Variante des Epochenstils als Autorenstil in der Film- und Literaturwissenschaft widme ich ebenfalls meine Aufmerksamkeit, wobei ich vor allem die Versuche seiner Dekonstruktion durch Roland Barthes und Michel Foucault hervorhebe. Der dritte Schritt beschreibt Methoden mit einer größeren Inter- und Multidisziplinarität. Ich erläuterte im Detail die Ikonologie Erwin Panovskys, die zentralen Begriffe der Kulturwissenschaft Aby Warburgs sowie die ikonische oder piktorische

Wende hin zur Bildwissenschaft durch Gottfried Böhm und W. T. J. Mitchell. Obwohl sie versuchen, auch für außereuropäische Bilder zu gelten, zeige ich ihre Begrenztheit auf.

Das letzte Kapitel ist ganz den Kunstwissenschaften in Brasilien gewidmet, mit einigen wenigen Hinweisen auf die Situation anderer lateinamerikanischer Länder. Es fragt: Was ist brasilianische Kunst und wie wird sie studiert? Dies wird in fünf Unterkapiteln dargelegt. Ich gehe zunächst von der Diskussion der Kolonialität Brasiliens in Film- und Literaturwissenschaft aus. Ich zeige, dass diese Reflexionen nicht fähig sind, außerhalb einer Dialektik mit Europa zu denken und somit indigene und afrodiasporische Kultur und Kunst ignorieren. Um eine neue Perspektive aufzuwerfen, stelle ich afrodiasporische und indigene Autoren vor. Dann verdeutliche ich den wissenschaftlichen Eurozentrismus in der Kunstgeschichte durch die Übernahme des europäischen Meisternarrativs der Periodisierung – präkoloniale, koloniale und brasilianische Kunst – und der Erfindung zweier Ursprungsmythen: der Einführung einer Kunstakademie 1816 und die Moderne Kunstwoche von 1922. Im dritten Unterkapitel zeige ich, dass Eurozentrismus und Nationalismus auch in der brasilianischen Kunst allgegenwärtig sind, da sie immer Ausdruck einer ideologischen Agenda der weißen Bourgeoisie war und benutzt wurde, um den Kolonialismus zu beschönigen oder zu leugnen. Danach hebe ich hervor, dass Kunst nie einen großen Stellenwert in Brasilien hatte, auch wenn die Kunstwissenschaften das Gegenteil behaupten. Zuletzt stelle ich Veröffentlichungen wie Handbücher, Kunstkritik und die wichtigsten Publikationen der Kunstgeschichte sowie einige nationale und internationale Ausstellungen, die die Sicht auf die Kunst geprägt haben, vor. Meine Analyse zeigt, dass obwohl es in den Kunstwissenschaften immer das Bewusstsein gab, man müsse das Verhältnis zwischen Brasilien und dem Rest der Welt diskutieren, dies nie zu einer Dekolonisierung führte, d. h. dass die afrobrasilianische und indigene Kunst nie als Teil der nationalen Kunst verstanden wurde.

Dekolonialisierung der Kunstwissenschaften und der Kunst

Während ich dieses Buch schrieb, war ich ehrlich überrascht, zu sehen, wie sich in der westlichen Epistemologie bestimmte Vorstellungen von Kunst in den letzten zweieinhalb Jahrtausenden nie wirklich verändert haben. Der Versuch, Kunst zu kontrollieren und dem Intelligiblen zu unterstellen sowie außereuropäische Kunst zu verunglimpfen, zieht sich wie ein roter Faden durch die westliche Kunstepistemologie. Die Bildwissenschaft hat zwar eine gewisse Redefinition unternommen, stellt aber keinen wirklichen Bruch mit der westlichen Epistemologie dar. Es ist nicht verwunderlich, dass die westliche Kontrolle der Kunst durch ihr Studium, vor allem durch die Objektwahl, Methodologien und Wertvorstellungen, in kolonialisierten Ländern, z. B. in Brasilien, direkt übernommen wurde. Dort kann man beide Dynamiken der Kolonialisierung der Kunst besonders gut beobachten, da sie sich sowohl auf die eurozentrische, als auch auf die indigene und afrodiasporische Kunst beziehen.

In Brasilien haben sich jedoch in den letzten Jahren indigene, afrikanische und afrobrasilianische Autor:innen zu Wort gemeldet, die andere Sichtweisen auf die Kunst, auch wenn es in ihren Sprachen zumeist keine Wörter dafür gibt, und die Welt eröffnen. Sie ermöglichen es, die Komplexität der Notwendigkeit einer Dekolonisierung sowohl im Hinblick auf die westlich-hegemonische als auch auf die nicht-westliche, nicht-hegemonische

Kunst zu verstehen. Denn letztlich wurde die erste in Politik, Philosophie, Theologie und Wissenschaften instrumentalisiert und die zweite subalternisiert.

Die Bedeutung der Kunst als Sichtbarmachung des Nichtsichtbaren, d. h. der Verbindung der Menschen zu ihrer Spiritualität und ihrem kollektiven Wissen wurde im Westen gebrochen und im außereuropäischen Raum fast zerstört, da sie dort eine starke Anbindung ans Diesseits ausweist, was man als bedrohlich versteht. Da es sich bei Kunst um eine elementare menschliche Epistemologie handelt, die dem Leben Sinn gibt, dürfen die Auswirkungen der Unterdrückung der Kunst durch ihre Kolonialisierung nicht unterschätzt werden.

Der Eintritt sowohl indigener als auch afrodiasporischer Künstler:innen in die zeitgenössische Kunst in den letzten zehn Jahren hat die Debatte in Brasilien maßgeblich erweitert und bereichert. Da ihre Kunst eine starke Verbindung sowohl mit dem Alltag als auch mit dem Nichtsichtbaren aufweist, machen sie und ihre Werke es heute möglich, die gerade beschriebenen Auswirkungen auf ihre und die westliche Welt besser zu verstehen. Dadurch verdeutlichen sie die Dringlichkeit, endlich den Versuch anzugehen, die Kunstwissenschaften zu dekolonisieren und einen universellen Kunstbegriff zu entwickeln.

Dieser Kunstbegriff sollte die Bedeutung der Kunst für die Sinnstiftung im menschlichen Leben einklagen und dazu einladen, gegen die Einschränkungen ihres Potenzial vorzugehen. Dass dies auf Widerstand stoßen wird, ist kein Geheimnis. Auch haben wir noch keine Methoden, wie wir außereuropäische Kunst untersuchen sollten, da die Epistemologien, die dafür nötig sind, noch zu wenig bekannt sind. Es ist jedoch an der Zeit endlich den kolonialen Gehalt der westlichen Kunstepistemologie kenntlich zu machen, sowie deutlich zu sagen, dass sie vor allem dazu da war, erst Europa und dann die USA als imperialistische Kolonialmacht zu etablieren. Dies gilt, wie gesagt, sowohl für die sogenannte westliche als auch im Besonderen für die nicht-westliche Kunst.

Zwei Herangehensweisen sind deshalb notwendig: Zum einen die Dekonstruktion der Kolonialität der Kunstwissenschaften im Allgemeinen in allen sie betreffenden Bereichen und Disziplinen. Dies beinhaltet die Untersuchung westlicher Kunst auf ihren kolonialen Gehalt. Und zum anderen, das Studium außereuropäischer Kunst und ihrer Epistemologien, um aufzuzeigen, dass sie imstande ist, der menschlichen Existenz Sinn zu geben, eben jenen Sinn, der ihr im Westen durch ihre Beschränkung durch Politik, Philosophie, Theologie und Wissenschaften oft vorenthalten wird. Auch müssen die jüngsten Debatten zur Rückgabe von Raubkunst intensiviert werden, da sie Aufschluss für beide Problematiken geben können.

Für die Dekolonialisierung unseres Denkens ist es unabdingbar, andere Epistemologien heranzuziehen, die uns verstehen helfen, was Kunst – in einem universellen und für alle Völker und Kulturen geltenden Sinne – tatsächlich ist: Sinnstiftung und Wissen um unsere menschliche Existenz. Denn erst dann werden wir das Potenzial der Kunst in seiner ganzen Spannweite erfassen und seine Subalternisierung aufheben können. Dies gilt, wie gesagt, für die diskursive Entmachtung und Instrumentalisierung der Kunst im Allgemeinen durch die Wissensdisziplinen, aber eben ganz besonders für die Unterdrückung außereuropäischer Kunst. Einen Schritt in diese Richtung zu gehen, ist das Ziel dieses Buches.

Was ist Dekolonialität und welche Bedeutung hat sie für die Kunst?

Der Begriff der Dekolonialität ist ein Begriff des Widerstands. Er bezieht sich auf die Notwendigkeit, noch heute existierende koloniale Denkmuster, Konzepte und Diskurse sowie die auf ihnen aufbauenden kulturellen, psychologischen, soziopolitischen, ökonomischen und ökologischen Machtstrukturen und Praktiken auszuweisen, um die ihnen zugrunde liegenden hierarchisierenden und subalternisierenden Mechanismen zu verstehen, bewusst zu machen, abzulegen und nicht-hegemoniale, bislang unterdrückt, bekämpfte und durch westliche Diskurse als „andere“ markierte Epistemologien als ebenbürtig zu behaupten. Die portugiesische Künstlerin und Psychologin santomensischer Abstammung Grada Kilomba (2019, S. 238) fasst die Dekolonialisierung so zusammen: „wir werden zu Subjekten.“ Es ist der Versuch, Jahrhunderte der Alterität zu konfrontieren.

Um ein tieferes Verständnis für die Dekolonialität und ihre Bedeutung zu erlangen, werde ich in diesem Kapitel zunächst die historische und geografische Genese des Begriffs erklären. Dann werde ich die jüngsten Definitionen und Methodologien sowie deren Autor:innen vorstellen. Im Folgenden werde ich den Kampf gegen die Kolonialität, die zeitgenössische koloniale Gewalt und den sie ermöglichenden trügerischen Universalitätsanspruch der westlichen Epistemologie behandeln, den es zu dekolonialisieren gilt. Dafür werde ich aufzeigen, wie die europäische Epistemologie Konzepte wie Rationalität, Moral, Volk, Geschichte, Kultur und Kunst instrumentalisierte, um die angeblich Anderen durch philosophische, wissenschaftliche und kulturelle Ethnisierung und Rassialisierung beherrschbar zu machen. Dieser europäischen kolonialistischen Herangehensweise stelle ich nicht-hegemoniale Perspektiven aus kolonialisierten Kontexten gegenüber, die basierend auf ihren Epistemologien die Arglistigkeit dieses Vorgehens ausweisen und ihre eigene dagegenstellen.

Was die Einbindung der Kunst in den kolonialen Diskurs angeht, werde ich mit der Dichotomie zwischen „europäischer“ und „außereuropäischer“ Kunst arbeiten. Ich bin mir dabei bewusst, dass dies viele Probleme birgt. Europäische Kunst wurde teilweise ebenso unterdrückt, instrumentalisiert und missverstanden wie außereuropäische. Deshalb möchte ich klarstellen, dass ich in diesem Buch den Begriff der europäischen Kunst immer im Kontext der hegemonialen und den Kolonialismus sekundierenden Kunstgeschichte verstehe, also für kanonisierte und überhöhte westliche bildende Kunst verwende.

Zur Genese des Begriffs der Dekolonialität

Dekolonialität als Begriff trat zunächst in Afrika in den 1980er-Jahren nach den neuen Staatengründungen auf, die den Unabhängigkeitskriegen und -erklärungen folgten. Diese ereigneten sich je nach Land, Region und Kolonialherrschaft seit den 1950er-Jahren. Die erste Euphorie über die politischen Entkolonialisierungsprozesse war verfliegen und ihr Scheitern wurde augenfällig (Wiredu, 1996, S. 5), wollte von Intellektuellen, Politiker:innen, Wissenschaftler:innen und Künstler:innen benannt, dargestellt und verändert werden.

Nach dem geopolitischen Paradigmenwechsel, der dem Zweiten Weltkrieg folgte und den europäischen Imperialismus fragwürdig machte, hatte es in Afrika und der Karibik schon vielfache Bestrebungen gegeben, politische (Fanon, 1961; Nyerere, 1966; Cabral, 1967; Nkrumah, 1965), rassistisch-ethnische (Césaire, 1950; 1987; Fanon, 1952; Senghor, 1963) und kulturelle Gleichberechtigung (Jackson, 1939; 1974; Diop, 1974) einzufordern. Mahatma Gandhi war in Asien die wohl einflussreichste Figur, was Selbstbestimmung und Emanzipation von der Kolonialmacht anging. Der Begriff der Dekolonialität wurde dort jedoch nicht verwandt.

In Bezug auf Afrika und Lateinamerika handelte es sich um die Fortsetzung eines jahrhundertelangen Kampfes gegen Kolonialherrschaft und Sklaverei, die von den eroberten Königen und anderen Aristokraten sowie der indigenen Bevölkerung durch diplomatischen Widerstand, Kriege, Aufstand, Meuterei, Flucht usw. geführt wurde (Lingna Nafafé, 2022). Die Geschichte des Widerstands gegen den Kolonialismus und die Versklavung ist nur unvollständig erzählt, wie der bissau- guineensische Historiker José Lingna Nafafé (2022) beschreibt. Die Dokumente, die die Widerstände belegen, sind entweder nicht bekannt oder es werden nur solche genannt, die dem europäischen Narrativ dienen. Deshalb wird auch die Abschaffung der Sklaverei zumeist weißen Vertretern der ehemaligen Kolonien und der Kolonialmächte zugesprochen. Dabei wurde sie aktiv von Anführern, Königen und Aristokraten in Afrika und den Amerikas seit dem 16. Jahrhundert gefordert und führte bereits im 17. Jahrhundert zu einem Gerichtsverfahren gegen die portugiesischen und spanischen Königshäuser vor dem Vatikan, das jedoch in zweiter Instanz verloren wurde (Lingna Nafafé, 2022).

Die Notwendigkeit einer Dekolonialisierung des Denkens aufgrund des Fortbestehens des kolonialistischen eurozentrischen Weltbildes und der Konstruktion neuer imperialistischer Abhängigkeitsverhältnisse (Rodney, 1972) wurde nach der politischen Dekolonialisierung schnell als zentrale Herausforderung kenntlich. Sie wurde von afrikanischen Gelehr:innen in Bezug auf verschiedene Künste wie Literatur und Film (Wa Thiong'o, 1986) sowie für wissenschaftliche Disziplinen wie Anthropologie, Philosophie, Religionswissenschaft usw. intensiv diskutiert (Mudimbe, 1988; P'Bitek, 2011; Wiredu, 1996; 2011). Die kritische Hinterfragung der realen Existenz einer Postkolonialität und Studien der Subalternisierung wurden dann sowohl auf dem afrikanischen (Said, 1994; 2009) als auch auf dem asiatischen Kontinent entwickelt (Spivak, 1988, 2005).

In den späten 1980er und 90er-Jahren kam es zu einer Wiederbelebung des Begriffs der Dekolonialität durch lateinamerikanische Wissenschaftler:innen (Rivera Cusiquanqui, 2010; Mignolo, 2011; Quijano, 2006). Nicht zufällig waren sie vor allem, aber nicht ausschließlich an amerikanischen Universitäten tätig, denn dort hatte sich durch die

schwarze Bürgerrechtsbewegung ein größeres politisches Potenzial entwickelt als in den von Diktaturen gebeutelten mittel- und südamerikanischen Ländern. Man versuchte dabei aus den Fehlern der Postkolonialen und Subalternen Studien zu lernen und den Unterschied der Kolonialität des lateinamerikanischen Kontextes herauszuarbeiten. Dieser besteht sowohl in der wesentlich früheren Kolonialisierung – seit dem späten 16. Jahrhundert –, den nahezu vollkommenen Genoziden der ursprünglichen Bevölkerung und den damit verbundenen Kulturziden sowie den erkonservativen politischen Unabhängigkeiten und Staatenbildungen nach westlichem Vorbild im 19. Jahrhundert, kurz bevor das europäische „Gerangel“ (*scramble*) um Afrika begann.

Von den zeitgenössischen Definitionen der Dekolonialität und ihren Autor:innen

Maßgeblich für die Dekolonialität ist eine Umbewertung der Moderne, die in ihrer aggressiven subalternisierenden kolonial-kapitalistischen Dimension verstanden wird. Dabei spielt die Kritik an der eurozentrischen westlichen Epistemologie, die diese ermöglichte und rechtfertigte, eine maßgebliche Rolle. Die brasilianische Politikwissenschaftlerin Luciana Ballestrin benennt die zentralen Grundsätze der Dekolonialität:

1. Der Beginn der Moderne wird in der Eroberung Amerikas und der Kontrolle des Atlantiks durch Europa zwischen dem Ende des 15. Jahrhunderts und dem Beginn des 16. Jahrhunderts angesiedelt und nicht erst ab der Aufklärung oder der industriellen Revolution;
2. Die Strukturierung der Macht durch Kolonialismus und die konstitutive Dynamik des modernen/kapitalistischen Weltsystems und seiner spezifischen Formen der Akkumulation und Ausbeutung im globalen Maßstab wird betont;
3. Die Moderne wird als planetarisches Phänomen verstanden, das durch asymmetrische Machtverhältnisse konstituiert ist, die in Europa produziert und später auf den Rest der Welt ausgeweitet wurden;
4. Die Asymmetrie der Machtverhältnisse zwischen Europa und den kolonialiserten Ländern stellt eine konstitutive Dimension der Moderne dar und impliziert daher notwendigerweise die Unterordnung der Praktiken und Subjektivitäten der beherrschten Völker;
5. Die Unterordnung der Mehrheit der Weltbevölkerung basiert auf zwei Strukturachsen: auf der Kontrolle der Arbeit und der Kontrolle der Intersubjektivität;
6. Der Eurozentrismus wird als eine spezifische Form der Wissens- und Subjektivitätsproduktion der Moderne verstanden. (Ballestrin, 2013, S. 5)

Der peruanische Sozialwissenschaftler Anibal Quijano (2006) ist mit seinem Konzept der „Kolonialität der Macht“, d. h. dem Ausweisen des Fortbestehens kolonialer Machtstrukturen nach den Unabhängigkeiten und Staatsgründungen für viele der Vater der lateinamerikanischen Dekolonialität. Wie auch Enrique Dussel verstand er den Kolonialismus erstmals als globales europäisches Projekt des Kapitalismus. Für Dussel (1993, S. 9) war ausschlaggebend, dass die Moderne ein dialektisches Phänomen ist, während dem sich

die Europäer als „Zentrum der Weltgeschichte“ behaupteten, indem sie sich gegenüber dem Rest der Welt als Vertreter einer rationalen Emanzipation auswiesen. Die Geburt der Moderne im Jahre 1492, der „Entdeckung“ Amerikas – obgleich der Kontinent bereits den Afrikanern, Chinesen, Japanern, Wikingern etc. bekannt war –, sei in seinem Verständnis durch maßlose Gewalt und Hochmut gekennzeichnet. Die neue Religion des Kapitalismus wurde durch die Degradierung der außereuropäischen Anderen als „unreife“ und „unmündige“ Wesen, gemäß Hegels Formulierung, ermöglicht, die sie aus der Weltgeschichte verbannte (Dussel, 1993, S. 18). Da es sich dabei jedoch um einen „irrationalen Mythos“ handle, schlägt Dussel (1993, S. 9) die Überwindung der Moderne durch eine Trans-Moderne vor.

Von den angeblich zivilisierten Christen als primitiv und heidnisch abgestempelt, wurden die eroberten Völker gezwungen, in die Moderne einzutreten, wobei ihre kulturellen, soziopolitischen, ökonomischen und ökologischen Strukturen, die in Einklang mit ihren Kosmologien und Lebensstilen waren, zerstört. Ihre Strukturen basierten auf dem Respekt gegenüber der Natur und deren Ressourcen, die nicht nur wie im Fall der Europäer ausgebeutet, sondern erhalten wurden. Die zwischenmenschlichen Verhältnisse wurden durch den Gedanken der Gemeinschaft und die Aktuation von Ältestenräten geregelt. Der Kolonialismus erkaufte sich dabei seinen eigenen Reichtum mit der Unterentwicklung, Marginalisierung und dem Abhängigmachen der Anderen (Rodney, 1972; Quijano, 2006), wobei deren traditionelle und gut funktionierende kommunitären Strukturen zerstört wurden, da sie dem vermeintlichen Fortschritt im Wege standen (Jecupé, 1998, Fu-Kiau, 2001; Wiredu, 1996; Munduruku, 2009). Das christliche Europa benutzte dabei seine Religion als Legitimation und ging durch die Universalisierung seiner Moral davon aus, dass es nichts von anderen Kulturen und Völkern lernen könne, wie Hegel brutal feststellte (Dussel, 1993, S. 22). Indigenes Wissen besteht hingegen aus der Addition von Kenntnissen, die oral weitergegeben werden.

Obgleich Postmoderne und Poststrukturalismus Fragen an dieser Art des Denkens, des Diskurses und der Geschichtsschreibung entwarfen, gibt es im Verständnis des afrobrasilianischen Philosophen Muniz Sodré (2017, S. 51) kaum westliche Denker, die ihre Zweifel am europäischen intellektuellen Prestige in einer Art und Weise formuliert hätten, die den über Jahrhunderte als primitiv und minderwertig bekämpften Epistemologien und Weltansichten wieder zu ihrem Recht verholfen hätten. Sodré nennt die Deutschen Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Sigmund Freud und die Franzosen Jacques Derrida und Gilles Deleuze aber mit Vorbehalten. Es ist bezeichnend, dass keiner von ihnen den Kolonialismus in Betracht zog. Dussel (1993, S. 25) erinnert daran, dass der angesehene deutsche Philosoph Jürgen Habermas komplett übersah, dass die „Entdeckung“ Amerikas konstitutiv für die Moderne war. Auch der kongolesische Philosoph Valentin-Yves Mudimbe (1988, S. 23) führt lediglich und mit Einschränkungen die Franzosen Claude Lévi-Strauss und Michel Foucault als kritische europäische Stimmen an.

Neue Wege weisen tatsächlich nur außereuropäische Denker. Sodré (2017, S. 12) begreift Philosophie als eine allen Völkern inne wohnende Leidenschaft zu denken, die dem Leben Würde zu verleihen und den Dingen Sinn zu geben versucht. Philosophie kann seiner Meinung nach auch ein körperlicher Vorgang sein, wie etwa im afrobrasilianischen Kandomblé (Sodré, 2017, S. 107). Dort und in vielen anderen außereuropäischen Epistemologien wird altes Wissen inkorporiert und nicht, wie im westlichen Modell, erworben.

Denn Wissen wird als etwas Kollektives verstanden, was a priori vorhanden ist und sich in den Körpern intuitiv manifestiert. Es kann weitergegeben werden, sowohl körperlich, oral als auch schriftlich – hier sei an die afrikanischen Bibliotheken von Alexandria bis Timbuktu erinnert – oder in einer wie von Sodr  (2017, S. 107) beschriebenen Zeremonie. Auch Träume und die Einnahme von Heilpflanzen, etwa Ayahuasca, Echinopsis pachanoi, Hyoscyamus niger, Leshoma etc. vermitteln Visionen des Wissens der Ahnen und Vorfahren.

Der kongolesische Gelehrte Kimbwandende Fu-Kiau (2001, S. 37) fasst die Idee des Wissens, der im Begriff *kundu* erfasst wird, für die Bantu so zusammen:

In der spirituellen Welt ist *kundu*, kindoki, das zentrale und wichtigste Element in einer unergründlichen Welt. Dieses Element besteht aus den Erfahrungen, der *bibulu*, d. h. der Menschen, der *simbi*, d. h. der Vorfahren und der *mp ve*, d. h. des Seelen-Geists.

Die westlichen Denker haben zwar ein wenig am Lack der Rationalität gekratzt, sind jedoch nie von einem radikalen Zusammenhang zwischen Rationalität und Kolonialität ausgegangen, weshalb ihre Vernunftkritik keinen Beitrag zur Erklärung oder Aufarbeitung der modernen Unterdr ckungsgeschichte leistet. In ihrem Eröffnungsvortrag des Humboldt Forums in Berlin erklärte die nigerianische Schriftstellerin und Feministin Chimamanda Ngozi Adichie (2021) treffend: „Europa erzählt die koloniale Geschichte in einer Art, die diese Geschichte auslöscht.“

Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, gründete Quijano in den 1990er-Jahren eine Forschungsgruppe „Moderne-Kolonialität/Dekolonialität“, an der u. a. Arturo Escobar, Ram n Grosfoguel, Catherine Walsh und Edgardo Lander beteiligt waren. Der Argentinier Walter Mignolo ging als bekannteste Figur aus ihr hervor. Auch, weil er mit dem kolumbianischen Kunsttheoretiker Pedro Pablo G mez das dekoloniale Kunstprojekt „Decolonial Aesthetics“ (Dekoloniale Ästhetik) ins Leben rief.

Diese wissenschaftlichen Stars der Dekolonialität werden von der bolivianischen Soziologin Silvia Rivera Cusicanqui (2010, S. 58) stark in die Kritik genommen, da sie sie als Teil eines konzeptionellen „Imperiums innerhalb des Imperiums“ versteht. Dieses neue akademische Imperium betreibt ihrer Meinung nach einen internen Kolonialismus. Sie selbst wird heute als Mutter einer praxisorientierten und militanten Dekolonialisierungstheorie gesehen. Denn in den oben aufgeführten Grundsätzen und den Arbeiten der genannten Autoren fehlt paradoxerweise sowohl Kenntnis und Erfahrung mit anderen Epistemologien. Auch gibt es keine Dringlichkeit, diese zu integrieren und sie über den kritischen Diskurs hinausgehend aktiv politisch umzusetzen.

Rivera Cusicanqui (2010, S. 56–60), die sich selbst als Mestizin bezeichnet und ihre Theorie sowohl auf westlichen als auch auf indigenen Epistemologien aufbaut, betont die Entpolitisierung in den Texten Quijanos und Mignolos, die sie als Vertreter einer nur theoretischen, Lateinamerika nicht dienlichen marxistischen Weltanschauung sieht. Als weiße Männer der Mittelschicht hätten die von ihr bemängelten Autoren keine tatsächlichen Berührungspunkte mit den unteren sozialen Schichten. Weshalb sie deren Beharren auf Multikulturalität sowie ihr mangelndes Engagement für gesellschaftlich ausgegrenzte Gruppen, vor allem indigene Bauern und Arbeiter, anprangert.

Im Sinne Rivera Cusicanquis versucht sich die Dekolonialität deshalb heute nicht nur von den postkolonialen und postmodernen Theorien abzusetzen, sondern eine radikalere Kurskorrektur vorzunehmen, die andere epistemologische Perspektiven miteinschließt und ihnen wieder zu ihrem aktiven Recht verhilft. Der Puertoricaner Ramón Grosfoguel fasst dies so zusammen:

1. Eine dekoloniale epistemische Perspektive verlangt einen breiteren Gedankenkanon als den westlichen, auch der der Linken ist nicht ausreichend;
2. Eine unabhängige, allgemeingültige dekoloniale Perspektive kann nicht auf einem abstrakten Universellen beruhen (...), sondern muss Ergebnis eines kritischen Dialogs zwischen verschiedenen Projekten in politischer, ethischer und epistemischer Hinsicht und auf eine pluriversale Welt ausgerichtet sein;
3. Eine Dekolonisierung von Wissen erfordert, die Perspektiven/Kosmologien und Ansichten von Denkern aus dem Globalen Süden ernst zu nehmen, die von ethno-rassialisierten und sexuell subalternisierten Körpern und Orten entwickelt werden. Postmoderne und Poststrukturalismus als epistemologische Projekte sind im westlichen Kanon gefangen und reproduzieren innerhalb seiner Gedanken- und Praxisbereiche die bestehende Kolonialität von Macht und Wissen. (Grosfoguel, 2019, S. 117)

Gerade der Einbezug nicht-hegemonialer Epistemologien ist bislang der am schwierigsten zu verwirklichende Punkt der Dekolonialität, da selbst die bürgerlichen Intellektuellen, die an ihr arbeiten, diese zumeist nicht wirklich kennen oder existentielle Erfahrung mit ihnen haben.

Die Möglichkeit der westlichen Epistemologie Sichtweisen nativer oder mestizischer Künstler:innen, Aktivist:innen und Wissenschaftler:innen entgegenzusetzen, ist generell begrenzt, da diese nur in einer bescheidenen Minderheit in Kultur, Wissenschaft und Politik überhaupt vertreten sind. Ihnen wird dort und andernorts zumeist der Eintritt durch strukturellen und institutionellen Rassismus verwehrt, oder sie werden in ihrer Artikulierung aktiv behindert, da ihre Interessen die etablierten Privilegien ins Wanken bringen würden. Dadurch sind gerade die akademischen Dekolonialisierungsabsichten zwar gut gemeint, aber de facto problematisch, weil zumeist inkonsequent, manchmal sogar scheinheilig, da sie nur den individuellen akademischen Ruhm, wie Rivera Cusicanqui kritisch anmerkt, im Sinn haben. Damit der Begriff der Dekolonialität, der zurzeit auf viele Fahnen in Kultur, Politik und Wissenschaft geschrieben wird, nicht zum Modewort verkommt, muss er nicht nur mit Vorsicht definiert, sondern vor allem angewandt werden. Sonst verkommt er zur halbherzigen Fassade eines „Imperiums im Imperium“, die nur dazu da ist, das Antlitz der Kolonialität zu kaschieren.

Vom Kampf gegen die koloniale Gewalt und ihren Symbolen in den heutigen Nationalstaaten

Jaider Esbell, ein indigener brasilianischer Aktivist, Künstler und Kurator, nahm sich im November 2021 das Leben. Seine kurze Lebensgeschichte sagt sehr viel über die eben erwähnten Schattenseiten der Dekolonialisierungsversuche aus. Sie zeigt auf, wie beschwerlich es ist, mit dem Universalitätsanspruch des Westens zu brechen, der fest in der Idee des Nationalstaats und dessen ausgrenzendem Rechtssystem verankert ist. Sein Freitod macht deutlich, wie schwierig, wenn nicht unmöglich es für nicht-hegemoniale Denksysteme und Völker ist, ihren Platz darin zu behaupten oder auszuhalten.

Esbell (2020, 2021) prägte zwei wichtige Begriffe innerhalb dessen, was heute offiziell als globale Kunst diskutiert wird: *artivismo* (aktivistische Kunst) und zeitgenössische indigene Kunst (statt indigene zeitgenössische Kunst). Damit drückte er aus, dass indigene Kunst immer militant, weil dekolonial ist und, dass indigene Kunst zeitgenössisch ist, da sie immer schon Kunst und nicht Artefakt war. Sein Kollege und Freund Denilson Baniwa (2021) sieht in seiner Integration mit dem Label des gefeierten dekolonialen Künstlers und Kurators in die weiße Kunstwelt den Grund, weshalb er sich das Leben nahm.

Ein Text von Esbells Blog vom Vorjahr drückt eindrucksvoll die politische Bedeutung dekolonialer Performances als Überschreitung der Idee des Nationalen aus und deutet auf die Gefahren hin, die diese deshalb als staatsfeindlich verstandenen Unternehmungen für Aktivist:innen und Künstler:innen immer haben. Denn ganz im Sinne der verbliebenen kolonialen Macht hat es sich der moderne Nationalstaat zur Aufgabe gemacht, andere Subjektivitäten und Lebensweisen entweder nachhaltig zu unterdrücken oder gänzlich auszurotten:

Über meinen eigenen Weg nachzudenken (...) kann auch ein ermutigendes Beispiel für diejenigen sein, die sich im Prozess der Durchsetzung ihrer eigenen Identität befinden. Seine eigenen Wurzeln zu suchen ist eine Praxis, die notwendig wird, wenn man sich entscheidet, sich tatsächlich denjenigen Schichten zu stellen, unter denen die kollektiven Körper begraben wurden, und die durch den Versuch, sie auszulöschen, aufgehäuft wurden. Die Bejahung einer dekolonialen Performance erfordert, dass wir uns bewusst werden, dass die Art und Weise, wie wir unsere sozialen und politischen Beziehungen herstellen, auf Werten basiert, die der [brasilianischen] Staatsgründung vorausgehen. Daher werden wir mit Sicherheit ständig Auseinandersetzungen mit Rechtsfrage haben, da wir zumeist als Rebellen und Antinationalisten angesehen werden, wenn wir nicht gleich kriminalisiert und bestraft werden. (Esbell, 2020)

Durch die mehr als acht Minuten lange Videoaufnahme der Ermordung des als Schwarzer rassistisierten Amerikaners George Floyd im Mai 2020 auf einem Smartphone wurde diese lebensbedrohliche Art der Ausgrenzung aus dem nationalen Staat der ganzen Welt unmissverständlich vor Augen geführt. Obgleich ein Staatsbürger wie jeder andere auch, führten seine Hautfarbe und Gesichtszüge dazu, dass er wie ein Staatsfeind behandelt wurde, der von der Staatsgewalt – der Polizei – in aller Öffentlichkeit und vor laufender Kamera gelyncht wurde.

Aufgrund der Aufzeichnung zog dies, obgleich es sich um eine gängige Praxis moderner „post“-kolonialer Staaten gegen ihre nicht weiße Bevölkerung handelt, erstmals weltweit Proteste nach sich. Die Wut über die Brutalität entlud sich in ikonoklastischen Aktionen vor allem gegen Statuen von hoch angesehenen Figuren der Kolonialgeschichte. In den USA und verschiedenen lateinamerikanischen Staaten wurden u. a. der „Entdecker“ Amerikas, Kolumbus (1451–1506), in São Paulo der *Bandeirante* Borba Gato (1649–1718), der Indigene versklavte und das brasilianische Hinterland zugänglich machte, und in Bristol der britische Sklavenhändler Edward Colston (1636–1721) von ihren Sockeln geholt.

An den unterschiedlichen Vorgehensweisen, wie dieser „Vandalismus“ an den Statuen geahndet wurde, kann man die politischen Einstellungen bezüglich des kolonialen Vermächtnisses sowie des Zusammenhangs zwischen dekolonialem Aktivismus und Kunst ablesen. Darüber hinaus wird der Unterschied zwischen den ehemals kolonialisierten Ländern und den Kolonialmächten sichtbar, wenn auch die Ambiguität dieser Unterschiede nicht augenfällig ist und deshalb vorsichtig analysiert werden muss.

Colstons Bronzestatue des Künstlers John Cassidy (1860–1939), errichtet 1895, wurde im Juni 2020 während einer Manifestation für *Black Lives Matter* als Reaktion auf Floyd's Ermordung besprüht, dann heruntergerissen und in Bristols Hafen, der ab 1730 der wichtigste britische Sklavenhafen war, geworfen. Bereits im 11. Jahrhundert wurden hier irische und englische Sklaven verkauft (Dresser, o. D.). Dass mehr als eine halbe Million versklavter Afrikanern in unmenschlicher Weise dort verschifft wurden, ist nirgends im Hafen vermerkt.



Abb. 1: Edward Colston, John Cassidy, 1895, Statue besprüht von Aktivisten, 2021, MShed, Bristol

Es gibt in der ganzen Stadt keine Erinnerung an den Missbrauch und Ursprung des Reichtums der Stadt. Straßen, Gebäude, Pubs und Statuen tragen hingegen stolz den Namen des Sklavenhändlers Colston. Vier junge Weiße der Mittelschicht, darunter Studenten, von denen die Polizei die deutlichsten Beweise der Demolierung der Statue hatte, wurden im Januar 2022 von einer fast nur weißen Jury freigesprochen. Die besprühte Statue war schon vorher zum Kunstwerk erklärt worden und wird nun liegend im der Stadt Bristol gehörenden Museum MShed ausgestellt.

Die Statue Borba Gatos, vom Künstler Júlio Guerra aus Holz geschnitzt und 1960 zu Ehren der 400-Jahrfeier der Stadt Santo Amaro in São Paulo aufgestellt, wurde von dem Kollektiv eines Armutsviertels, der *Revolução Periférica* (Periphere Revolution), ein Jahr später, im Juli 2021, in Brand gesetzt. Als sie sich freiwillig der Polizei stellten, wurden die beiden Hauptakteure festgenommen und dann ohne Gerichtsverhandlung und länger als rechtlich zugelassen für einen Monat inhaftiert. Unternehmer der Region sammelten inzwischen Geld, um die Statue wieder instand zu setzen. Zu Ehren eines Massenmörders und Sklaventreibers steht sie deshalb noch immer 13 Meter hoch an ihrem ursprünglichen Ort.

In einer reichen britischen Stadt, die sich ihrer Verbrechen der Sklaverei nicht erinnert, kommen heute junge weiße Leute ungeschoren davon, wenn sie sich mit ihrer kolonialen Geschichte auseinandersetzen. Ihr Aktivismus führte zu einer liberalen öffentlichen Diskussion und die Statue wurde in Kunst umgewertet. In einer ebenso reichen Stadt der ehemaligen Kolonie Brasilien hält man eine ähnliche Aktion, die Brandstiftung mitbeinhaltete, für staatsfeindlichen Vandalismus und die dafür Verantwortlichen, als Schwarze



Abb. 2: Borba Gato, Júlio Guerra, 1960, brennende Statue, Juli 2021, Santo Amaro, Brasilien