

Melanie Ulz, Kea Wienand
Klaus von Beyme, **Die Faszination des Exotischen**. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst, Wilhelm Fink Verlag, München 2007.

Exotismus, *Rassismus* und *Sexismus* sind Termini, mit denen antirassistische, postkoloniale und feministische Bewegungen und Theorien seit vielen Jahren eine Kritik an diskriminierenden und ausgrenzenden Strukturen formulieren. Insbesondere in der Literatur- und Kunstwissenschaft entstanden zahlreiche Arbeiten, die die Konstitution und Reproduktion von Ausschlussmechanismen in Kunst und Kultur in den Blick nehmen. Mit dem von Klaus von Beyme vorgelegten Buch scheint diese Forschungsperspektive nun im Mainstream angekommen zu sein. Was kritische WissenschaftlerInnen bisher nicht zu tun wagten, ist für den Politikwissenschaftler völlig unproblematisch: Einen umfassenden Überblick zu geben, über *Die Faszination des Exotischen* in der Kunst- und Kulturgeschichte. Dieses Ziel verfolgt der Autor mit Hilfe eines Vorgehens, das sowohl nach epochalen Gesichtspunkten gliedert, als auch zwischen (Bild-)Typen des Anderen, wie dem *Orientalen*, dem *Afrikaner* oder dem *Indianer*, differenziert. Ausgehend von der Repräsentation des *Fremden* in der visuellen Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit betrachtet von Beyme die westliche Kulturgeschichte dabei in den Phasen der *Prämoderne*, des *Imperialismus*, der *klassischen Moderne* und der *Postmoderne* (S. 9). Exotismus wird hierbei als eine Entwicklung ver-

standen, die sich ausgehend von einem hierarchischen Eurozentrismus hin zu einer „Konzeption der Gleichberechtigung“ (S. 7) in Form von Hybridisierung und Kreolisierung entwickelt habe. Von Beyme beschreibt den europäischen Exotismus dabei als gespalten: Er bewertet die janusköpfige Struktur der Konstruktionen des *Anderen* jedoch als bestehend aus einer *positiven Seite* der Faszination und dem Verständnis des *Fremden* sowie aus einer *negativen Seite* des Eurozentrismus, der erst Sexismus und Rassismus mit sich gebracht habe. Darin zeigt sich bereits ein folgenschweres Herunterbrechen postkolonialer Theorieansätze, die auf die konstitutiven Ambivalenzen und Vielschichtigkeiten von Stereotypen aufmerksam gemacht haben.¹ Dieser Eindruck bestätigt sich bei der Lektüre des ganzen Buches: Dem Autor gelingt es weder mit seiner generösen Geste des umfangreichen Überblicks zu überzeugen, noch wird er den theoretischen, methodischen und begrifflichen Erarbeitungen postkolonialer und geschlechtertheoretischer Ansätze gerecht. Zwar nennt von Beyme viele einschlägige AutorInnen der Debatte und führt außerdem eine große Menge an spannendem Material zusammen, die Diskussion desselben liest sich jedoch wie eine Aneinanderreihung von Künstler- (und einigen wenigen Künstlerinnen-) Anekdoten. Während sich gerade die geschlechtertheoretischen und postkolonialen Ansätze für die Analyse von Machtstrukturen eingesetzt haben, geht der Autor primär der Frage nach, wie KünstlerInnen zu ihren (Bild-)Motiven gekommen sind.

Dass ein diskursanalytischer Ansatz nicht weiter verfolgt wurde, wird besonders da deutlich, wo von Beyme erotische Phantasien von politischem Herrschaftsinteresse abkoppelt, oder wo er Künstler in *politische* und gänzlich *unpolitische* unterteilt. Macht und Herrschaft beschreibt von Bymes Buch weniger als diskursiv hergestellt, denn als von Einzelnen ausgeführt. Womit zentrale Aspekte, die von den Postcolonial- und Gender-Studies der letzten Jahrzehnte erarbeitet wurden, insgesamt nur marginale Berücksichtigung finden.

Deutlich wird diese Missachtung kritischer Forschung beispielsweise im dritten Kapitel *Amerika in der Europäischen Kunst* (S. 53–76), in dem er die Repräsentation der EinwohnerInnen der Neuen Welt als „Edle Wilde oder Monstervolk?“ befragt (S. 55). Hierbei interessiert er sich wenig für die konstitutive Ambivalenz der Figur des *Indianers* als *Kannibale* und *Edler Wilder*. Erkenntnisleitend für von Beyme ist vielmehr die Frage nach der ethnographischen *Authentizität* des diskutierten Materials, die er überall dort vermutet, wo eine europäische Sichtweise auf die *Anderen* zurückgenommen scheint. Daraus folgert eine positive Bewertung nach der die Aquarelle von John White „authentischer aus[sehen] als die von Le Moyne“ (S. 67). So habe Hans Staden im Gegensatz zu André Thevet „relativ objektiv und individualisierend“ (S. 64) über die Tupinamba berichtet. Obwohl von Beyme feststellt, dass sich auch in die „ethnographisch getreuen Konterfeis“ das Bild des „unterentwickelten Volkes eingeschlichen“ habe, schlussfolgert er, dass größere ethnographische Sorgfalt durch die Künstler den EinwohnerInnen Amerikas weniger „Unrecht angetan“ (S. 65) hätte. Insgesamt eine Herangehensweise, die wenig theoretisches Verständnis für die visuellen und diskursiven Hervorbringungen im Zuge der Sichtbarmachung der *Neuen Welt* aufbringt und umfangreiche Forschungserkenntnisse auf ein simples wahr/falsch Schema reduziert.² Nicht reflektiert wird dabei, dass dieses Bewertungskriterium einer eurozentrischen

Perspektive entspricht und kaum auf die *eigene* Hochkunst Anwendung finden würde.

Besonders ärgerlich wird es dort, wo von Beyme die feministische Forschung zu zitieren meint und diese einzig auf eine Kritik an Voyeurismus und an erotischen Darstellungen von Frauenkörpern reduziert. Nicht nur, dass er sie damit extrem verkürzt, sondern in weiten Teilen wird sie ganz ausgeblendet. Wenn er schreibt, dass die feministische Kunstgeschichte auch vor Eugène Delacroix' *Tod des Sardanapal* „nicht halt gemacht“ hätte, obwohl doch der geschlagene Herrscher „aller Prunk und Wollust entsagte“ (S. 12), dann missversteht von Beyme nicht nur die Bilderzählung des Gemäldes, er lässt vielmehr durchblicken, dass er die feministische Kritik per se als eine Haltung der (sexuellen) Entsagung versteht.³

Die Unkenntnis von kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung zeigt sich weiterhin, wenn im vierten Kapitel Anne-Louis Girodets *Jean-Baptiste Belley, député de Saint-Domingue* kurzerhand zur „Ikone der sexuellen Befreiung“ (S. 88) avanciert – eine Fehllektüre der Forschungsliteratur, die auf die homoerotischen Blickstrukturen in Girodets Bildern hingewiesen hat. Die zahlreichen Analysen des Gemäldes haben hingegen darauf abgehoben, dass das Porträt trotz seines emanzipatorischen Anspruchs nicht frei ist vom Phantasma der sexuellen Potenz des Afrikaners. Von sexueller Befreiung kann für die Zeit um 1800 hingegen keine Rede sein. So kann die Bemerkung, Marie-Guilhelmine Benoists Modell in *Portrait d'une négresse* „habe die freiheitlichen Auffassungen ihrer Malerin aber offenbar nur unzureichend“ (S. 90) geteilt, in Betracht der Wiedereinführung der Sklaverei in den französischen Kolonien (1802), nur als zynisch aufgefasst werden.⁴

Im sechsten Kapitel, das sich der klassischen Moderne zuwendet (S. 127–157), diskutiert von Beyme künstlerische Bewegungen wie den Japonismus, den Kubismus, den Expressionismus und Surrealismus. Er erläutert wie die Auseinan-

dersetzung mit außereuropäischen Kulturen zu einem durchgreifenden Wandel von Bildkonzeptionen und Kunst geführt haben. Benannt wird somit, dass die europäische Moderne nicht ohne diese Bezüge zu denken ist. Von Beyme bemüht sich jedoch die KünstlerInnen immer wieder von ihrer Verstrickung in eurozentrische, rassistische und kolonialistische Strukturen loszusagen. Dies tut er, wenn er verschiedentlich behauptet, dass die Bezeichnung der *fremden Kunst* als *primitive* „nicht so pejorativ gemeint“ (S. 127) bzw. zunehmend positiv konnotiert gewesen sei (S. 134). Die Begeisterung für Primitivismus und Archaismus liest er gar als Abkehr vom latenten Rassismus herrschender Sozialtheorien von Darwin und Spencer (S. 136). Entgegnet werden muss dieser Entschuldungsrhetorik, dass die *positiven* Konnotationen, die der Begriff des *primitiven* erhielt, die rassistischen Bedeutungszuschreibungen lediglich mit positiven Vorzeichen versah, deren rassistischer Gehalt jedoch beibehalten wurde.⁵ Gerade viele der französischen und deutschen KünstlerInnen partizipierten an ethnologischen Diskursen und übernahmen damit eher eine konservative Position als eine progressive, wie sie in der Anthropologie zu finden war.⁶ Eine Analyse der Repräsentationen von Alterität in den Arbeiten vieler KünstlerInnen hätte das bestätigen können, insofern diese eher als Visualisierungen rassetheoretischer Konzepte und Markierungen zu interpretieren sind. Wenn von Beyme schreibt, dass die in der an „political correctness“ orientierten amerikanischen Kunstgeschichte artikulierten „harten Urteile“ über die europäische Moderne im Rückblick überzogen seien (S. 137), wird deutlich, dass es ihm weniger um die Aufdeckung von Rassismus, als um eine Entnennung desselben geht.

Insgesamt beschreibt er die klassische Moderne als einen „Wandel zu einem Erlebnis ohne Exotismus-Ideologie“, das lediglich der „Klärung eines modernen Bildverständnis“ diene (S. 144). Auch diese Ausführung begründet er in erster Linie mit Künstleraussagen, ohne sich den Bildern

zuzuwenden. Nur aus dieser Methode lässt sich seine Folgerung erklären, dass die Künstler „die Afrikaner endlich gleichberechtigt neben die Europäer“ gestellt hätten (S. 147). Seinen Argumentationsbogen spannt er bis zu Willi Baumeister, dessen *Afrika-Bilder* (1942) er schließlich sogar als Bekenntnis zum Antirassismus und als Gegenpol gegen den rassistischen Nationalsozialismus liest (S. 148). Die Proklamation jeglicher abstrakter Kunst als per se anti-faschistisch ist in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nicht neu und wird hier zusätzlich mit dem Argument auch antirassistisch zu sein angereichert.

Im siebten Kapitel schreibt von Beyme über das *Ende des Exotismus* (S. 159–175). In diesem wird seine bisher nur angedeutete Skepsis gegenüber postkolonialer Theorie weiter offensichtlich. Zurecht fokussiert er hier auf Ausstellungen; die Beschreibungen sind jedoch so verkürzt, dass die in diesem Kontext entstandenen Probleme und Kontroversen nicht deutlich werden.⁷ Dass der Einzug außereuropäischer Objekte in die westlichen Kunstmuseen eben *nicht* das Ende des Exotismus bedeutete, ist nur ein Aspekt, der virulent ist. Schließlich beklagt von Beyme bezüglich der *postkolonialen Kunst*, die nicht weiter definiert wird, eine zunehmende Versprachlichung, die außerdem einherginge mit einer „schwachen handwerklichen Ausführung“ (S. 160 und 163). Damit wird eine langläufige Kritik wiederholt, die der Kunst in der sogenannten Postmoderne immer wieder vorgeworfen wurde. Insgesamt ist der Band mit zahlreichen Bildbeispielen illustriert. Inhaltlich wird jedoch deutlich, dass das Konzept einen Überblick zu geben, einer Herrschaftsgeste gleichkommt, die wichtige Details übersieht und das Material für die eigene Weltsicht verfügbar macht. Obwohl von Beyme relevante Fachliteratur heranzieht, scheint es daher symptomatisch, dass gerade die neuere kritische Forschungsliteratur der Postcolonial- und Gender-Studies keine Berücksichtigung findet, die die Notwendigkeit von historisch kontextualisierenden und differenzierenden Analysen aufge-

zeigt hat. Es fehlt eine theoretisch-methodische Auseinandersetzung mit dem diskutierten Material sowie eine erkenntnisleitende Fragestellung, die über die Suche nach dem Realitätsgehalt der Darstellungen und der Intention des Künstlers/der Künstlerin hinausgeht. Die sprachliche Performanz des Textes und die zahlreichen empirischen Fehlern erschweren zudem die Lektüre des Buches.⁸

Positiv herauszustellen ist, dass von Beyme sich mit Repräsentationen auseinandersetzt, die er als sexistisch und rassistisch kritisiert. Das Buch wimmelt jedoch von als negativ beschriebenen Frauenfiguren und einem Ressentiment geladenen Sprachwitz. Haarsträubend werden von Bymes Ausführungen dort, wo sein eigener Rassismus und sein konsequentes Ignorieren der (eigenen) weißen Dominanz- und Machtposition, deutlich werden. So insbesondere wenn er über den kubanischen Künstler Wilfredo Lam schreibt, dass dieser „chinesisches und schwarzes Blut in sich vereinte“, worauf er dessen „umgekehrten Rassismus“ zurückführt (S. 149 und 172). Diese Blutmetaphorik reproduziert nicht nur eine rassistische Terminologie, sondern mit der Bezeichnung „umgekehrter Rassismus“ wird auch von einer einfachen Umkehrmöglichkeit weiß-schwarzer Dominanzverhältnisse ausgegangen. Und so zeigt sich an von Bymes Buch erneut, dass nicht überall wo „Rassismus und Sexismus“ drauf steht, auch eine feministische und antirassistische, postkoloniale Perspektive drin ist.

Gewalt: Delacroix' Tod des Sardanapal, in: Annetegret Friedrich u. a. (Hg.), Projektionen, Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 61-78.

4 Siehe u. a. James Smalls, Making Trouble for Art History. The Queer Case of Girodet, in: Art Journal 55 (1996), H. 4, S. 21–27; Darcy Grimaldo Grigsby, Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France, New Haven und London 2002.

5 Siehe u. a. Jill Loyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven und London 1991.

6 Gabriele Genge, Artefakt Fetisch Skulptur: Aristide Maillol und die Beschreibung des Fremden in der Moderne, München 2009.

7 Barbara Paul, Schöne heile Weltordnung. Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst (S. 27–60) und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Wer begegnet wem? Bildbegriff und „Menschenbild“ in der Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst“ in München 1972 (S. 9–26), in: Detlef Hoffmann (Hg.), Kunst oder Weltkunst? Die Kunst in der Globalisierungsdebatte, Rehburg-Loccum 2003.

8 Der in Indien geborene Theoretiker Homi K. Bhabha wird als Afrikaner bezeichnet (S. 170), die Künstlerin Adrian Piper wird zum männlichen Künstler (S. 160f), darüber hinaus häufen sich fehlerhafte Schreibweisen von Namen sowie falsche Jahresangaben.

1 Siehe Homi K. Bhabha, Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: (ders.), Verortung der Kultur, Tübingen 2000, S. 97–124; Stuart Hall, Das Spektakel des Anderen, in: (ders.), Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg 2004, S. 108 – 166.

2 Siehe u. a. Frübis, Hildegard, Die Wirklichkeit des Fremden: die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert, Berlin 1995.

3 Kathrin Hoffmann-Curtius, Orientalisierung von