

**Rezension zu Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Ästhetik der Differenz.** Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien. Marburg: Jonas Verlag 2010

Auf Systematisierung und Synthese bewusst verzichtend stellt Viktoria Schmidt-Linsenhoff in fünfzehn, historisch beeindruckend weit gestreuten Fallbeispielen postkoloniale Perspektiven im Sinne ästhetisch geführter Gegendiskurse vor. Es sind Produkte aus unterschiedlichen Bereichen der visuellen Kultur unterschiedlicher Regionen, in deren detailgenauen Analysen die Autorin mehr oder weniger explizite Einsprüche und Widerstände gegen dichotome kulturelle und ethnische Zuschreibungen ortet und darin postkoloniale Handlungsfähigkeit ausmacht. Schmidt-Linsenhoffs langjährige Arbeit an der Verquickung von geschlechterkritischen und postkolonialen Fragestellungen im Rahmen der Kunstgeschichte und den Studien zur visuellen Kultur im deutschsprachigen Raum bis hin zu deren institutioneller Verankerung an der Universität Trier kann nicht genug wertgeschätzt werden – in der *Ästhetik der Differenz* hat sie nun eine ganze Reihe an über die Jahre erarbeiteten Analysen zusammengefasst und in drei Abschnitten gruppiert: *Künstler- und Entdeckerblicke, Weibliche Perspektiven und Fremde Dinge, verdinglichte Fremde*. In sich jeweils chronologisch geordnet lässt uns die Autorin nach – für mein Dafürhalten etwas knapp gehaltenen – theoretischen Entfaltungen der Fragestellungen und Begriffe in Beispielen durch die Frühe Neuzeit schweifen, um jeden Abschnitt mit einem Kapitel zu zeitgenössischer postkolonialer Kunst zu schließen. Neben der Fallstudien inhärenten und ausgewiesenen methodischen Problematik – sie lassen einen größeren Zusammenhang im Sinne einer Systematik erwarten ohne ihn herstellen zu wollen –, zeigt sich in dieser Struktur eine Paradoxie auch der postkolonialen historischen Praxis. Während KünstlerInnen, die den Kolonialmächten angehörten, in ihren ästhe-

tischen und politischen Strategien in ausführlichen Einzelanalysen historisch besprechbar sind, sind es für den außereuropäischen Bereich vornehmlich ZeitgenossInnen bzw. Arbeiten aus einem dekolonisierten, neokolonialisierten oder globalisierten Raum, die vermehrt in Zusammenschauen und mit Blick auf Diskursformationen analysiert werden. Dies ist auch dem unterschiedlich geprägten Künstlerstatus geschuldet, der durchgehend kritisch zur Debatte steht. Trotz herausgearbeiteter Reziprozität, beispielsweise in der sozialen Beziehung MalerIn-Modell, spiegelt die Gewichtung der Aufsätze unterschiedliche Geschichtsmächtigkeit wider. Mit viel Akribie und enormer Materialkenntnis schreibt Viktoria Schmidt-Linsenhoff punktuell gegen diese grundlegende Paradoxie an, die sich darin zeigt, wer historisch ausführlich gewürdigt wird. Sie nimmt Beispiele in den Blick, die Risse in der Konstruktion von da Eigenem, dort Fremden zu erkennen geben und damit die Selbstgewissheit eines von Visualität getragenen Eurozentrismus produktiv beeinträchtigen. Punktuell „ästhetische Delegitimierung“ (9) als Befund soll dabei Gewalt/verhältnisse keineswegs relativieren – es soll vielmehr ein politisch interessierter Blick auf visuelle Erzeugnisse im Blick auf Differenzen selbst differenziert werden.

Selbstreflexive Künstler- und Entdeckerblicke ortet die Autorin in Jean de Lérays ostentativem „Verzicht auf das *Privileg Blick*“ (29) in einem Holzschnitt von 1580 und in Jan van der Straets viel besprochenem Kupferstich *America* (um 1590) als Inszenierung eines strategisch motivierten Verzichts auf sexuelle Inbesitznahme auch der Allegorie. An Vivant Denons *Voyage dans la basse et la haute Égypte* (1802) wird das Bekenntnis zu einer subjektiven und partikularen Sichtweise im Gegensatz zur offiziell napoleonischen, enzyklopädisch angelegten *Description de l'Égypte* herausgearbeitet. Die unterschiedliche Körperhaftigkeit des Blicks und die Darstellung kranker Körper geben da einen vorsichtigen Gegendiskurs, dort einen ungewollten Subtext

verletzten Nationalstolzes zu erkennen. In Delacroix' *Die jüdische Hochzeit in Marokko* (1837/39) ist es vor allem die Abwesenheit der Braut, in den *Frauen von Algier* (1834) die Ausgewogenheit ästhetischer Prinzipien zweier Kulturen, die als visuelle Einsprüche gelesen werden, in Victor Segalens Schriften ist es die Einführung zumindest der Diskursfigur eines postkolonialen Publikums (93), das potenziell den Blick verkehrt. Der Niederschlag dieser Verkehrung, der Ablehnung von Assimilierung des Fremden ins Eigene, wird mit aller gebotenen Vorsicht bei Gauguin gesucht. Das Kapitel abschließend fragt Viktoria Schmidt-Linsenhoff mit Blick auf Arbeiten von Samuel Fosso, Glenn Ligon, Iké Udé, Yinka Shonibare und anderen nach möglichen Künstlerbildern einer postkolonialen Männlichkeit: In Ablehnung identitärer Zuweisungen arbeiten sie, so die Autorin, mit einer *double consciousness* (Du Bois) vielfach gleichsam kulturwissenschaftlich: Zuschreibungen werden durchgearbeitet, Blickregime im Wechsel von Subjekt- und Objektpositionen und Marktstrategien, die *whiteness* des Modernismus, werden analysiert, Exotismen parodiert und überschritten. Es gelte, „eine doppelte Position zu besetzen, in der sie weder integriert, noch exotisiert werden können.“ (128)

Im Rahmen der geteilten Erfahrung, sich sowohl innerhalb wie auch außerhalb des hegemonialen Diskurses wiederzufinden, was Beteiligung am kolonialen Projekt inkludiert, werden in einem zweiten Abschnitt individuelle weibliche Perspektiven versammelt. Es sind Maria Sybilla Merians um 1700 in Surinam entstandenen Grafiken, Marie Guilhelmine Benoists *Portrait d'une négresse* von 1800, Else Lasker-Schülers Grafiken ab den 1910er Jahren und Hannah Höchs Fotomontagen *Aus einem ethnographischen Museum* (1924–1967). Abschließend werden vor allem Arbeiten von Mona Hatoum und Gülsün Karamustafa diskutiert, die mit der Dekonstruktion des neo-orientalistischen „Superzeichens“ (10) ‚verschleierte Frau‘ gegen Ethnisierungen arbeiten. Strukturell Vergleichbares findet Schmidt-Linsen-

hoff in einer tendenziellen Enthierarchisierung von Medien und Sinnen und einer Kritik an der destruktiven Plantagenwirtschaft bei Merian, in einer Reflexion über den Status ehemaliger Sklavinnen im nunmehr demokratischen Mutterland (166) bei Benoist, und im Denken von Differenzen im Inneren der Identität bei Lasker-Schüler, das auch als Einspruch gegen zionistische Nationalidentität verstanden werden kann (183ff). An den Fotomontagen Hannah Höchs arbeitet die Autorin den Bezug zu musealen Kontexten und Präsentationsweisen von *Negerkunst* in der Weimarer Republik, von Völkerkundlichem und Abstraktion in postkolonialen Aneignungen heraus. Als effiziente Arbeit wider aufklärungsresistente Stereotypen (Bhabha) beschreibt Schmidt-Linsenhoff die Arbeiten von Hatoum und Karamustafa – wiederum ist es die Auffächerung von identitätslastigen Kategorien im Eigenen, sei es Generation, Geschlecht oder Kultur, sind es Verfahren wie Montage, Fragmentierung oder Serialisierung, die den Kreislauf ungewollter Bestätigung der Spaltung von *Selbst* und *Anderen* unterbrechen.

Ein dritter und letzter Abschnitt ist dem Aufbrechen der radikal gesetzten Spaltung in Subjekt und Objekt gewidmet, dem „wahnhaften Charakter der Autonomie“ (243), und rückt in Anlehnung an *thing theory* Beispiele ins Licht, die von der Durchlässigkeit dieser Grenze, von den identitätsbildenden und sozialen Dimensionen des Dings zeugen. Wiederum stehen also Wechselverhältnisse, Interdependenzen, eine vermittelnde Dimension zur Debatte, die etwa auch in Beispielen des weitgehend kontrastierenden Genres *Bildnis mit Mohnenpage* gefunden werden. Es sind soziale Beziehungen, die in Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts über Gesten, Gaben, dann über Affekte in Bezug auf Enteignung, über den Akt der Fetischisierung im Sammeln und die Konstruktion des Sammlers als Kompensation der verleugneten Subjektivität nicht-europäischer ProduzentInnen artikuliert sind. Besonders einprägsam ist hier die Analyse der Bedeutungsver-

schiebung von André Bretons Sammlung im Rahmen eines surrealistischen Primitivismus' hin zu den Fotografien nach 1945 im Kontext der Nachgeschichte der Shoah und der Négritude-Bewegung als einem Verlust postkolonialer Perspektiven. Breton verwalte melancholisch die angehäuften Dinge der Kolonialkultur (336) und verharre in der Negierung schwarzer Subjektpositionen, beharre auf einer *kulturellen Leere*, gegen die seine Freunde Aimé und Suzanne Césaire längst angeschrieben hatten. Ein letzter Aufsatz ist der *Postkolonialen Kunstkammer* Georges Adéagbos gewidmet. Wiewohl es sich um migrierende Archive handelt, stellt Schmidt-Linsenhoff die überraschende Frage nach dem Ort seiner Sammlungen und nimmt eine Relokalisierung im städtischen und kulturellen Zusammenhang – unterstützt auch mit eigenem Fotomaterial – von Cotonou/Benin vor. Die zeitgemäße Internationalität der Arbeiten wird mit detailreichen Beobachtungen zu Analogien in Bezug auf die urbane Struktur und zu lokalen Zirkulationsformen von Gegenständen ergänzt und so werden Adéagbos Strategien als transkulturelle verstehbar. Differenzen werden darin nicht zum Verschwinden gebracht, aber vervielfältigt (357). Viktoria Schmidt-Linsenhoffs Begriffe von Differenz und Alterität scheinen hier auf, sie bleiben in der *Ästhetik der Differenz* aber eigentümlich unentfaltet, was umso mehr erstaunt, als sie doch Gelenkstelle zwischen *gender* und *postcolonial studies* sind. Selbstredend, dass durchgängig gegen ein Different-Machen (Spivak) gearbeitet wird. Welche theoretische Prägung aber der „differenztheoretische Rahmen“ (7) innerhalb der konstruktivistischen Ausrichtung hat, ist mir un-

klar geblieben. Es geht Viktoria Schmidt-Linsenhoff jedenfalls darum, polare Kategorien „durch eine prinzipiell unendliche Vielfalt im Konkreten zu differenzieren.“ (15)

Hervorzuheben ist weiters, dass auch mittels eines gesonderten Bildbandes argumentiert wird, der postkoloniale Perspektiven freisetzen soll und dazu einlädt, selbständig weitere Verknüpfungen vorzunehmen und sich an der Operation wider verfestigte Wahrnehmungsweisen zu beteiligen: „Der Tafelband bietet Ausschnitte aus einem kolonialen Bildatlas, die zur Lösung fixierter Stereotype und Blickordnungen beitragen können.“ (19) Auch dieser luxuriöse Bildband macht sogleich deutlich, dass unter Postkolonialität weder eine Epochen-Zäsur politischer Unabhängigkeit noch ein fixierter Korpus an Theoriebildung verstanden wird, aber, mit Stuart Hall, ein *Darüber Hinaus* in unterschiedlichen historischen und politischen Räumen. Es geht demnach um „einen fiktiven Standpunkt, von dem aus eine postkoloniale Perspektivierung der europäischen Kunstgeschichte möglich ist. Dieser wissenschaftlich fingierte Ort bietet überraschende Rückblicke und Fundstücke, die sich wie verheißungsvoll glänzende Splitter in einem düsteren Geschichtspanorama kolonialer Gewalt ausnehmen und die Persistenz rassistisch/sexistischer Zeichenrepertoires unterbrechen.“ (13) Die Wirkkraft dieser vereinzelt verheißungen mag fragwürdig bleiben – errichtet wird ja ein fiktives Podest künstlerisch artikulierten Einspruches aus heutiger, selbstkritischer Perspektive. Das Verdienst der *Ästhetik der Differenz* aber besteht in der weiteren Öffnung des Feldes auf Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen.