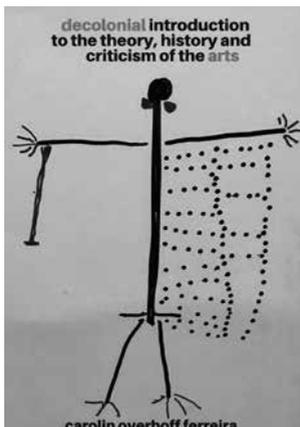


alleinige Besitzrecht auf ein Foto beanspruchen“ lasse. (Vera Brandner, 472) Die Erkenntnis, dass niemandem die alleinige Deutungshoheit in der Interpretation von Bildern zukommen darf, ist ein Zugeständnis an Toleranz und Freiheit, das allen eben genannten Beteiligten als erster Baustein dafür dienen könnte, Konflikte nicht nur zu zeigen und empathisch auf sie zu reagieren, sondern sie zukünftig zu vermeiden.

Nachrichten lassen Bilder entstehen und Bilder machen Nachrichten. Den Bildern haftet dabei immer ein Konfliktpotential an – sogar dann, wenn sie den Konflikt selbst bisweilen nicht abbilden –, da sie den unüberwindbaren Kodizes der Subjektivierung, ihrer Manipulierbarkeit und Instrumentalisierung unweigerlich Folge leisten. Diese Antagonismen zu entschlüsseln, unternimmt dieser äußerst facettenreiche Band mit großer Gründlichkeit. Der fließende Wechsel von medialem zu künstlerischem Bild, von Gespräch und Berichterstattung zur Forschung, ‚id est‘ vom Signifikat zum Signifikanten, ermöglicht dem Lesenden tiefe Einblicke in einen Gedankenaustausch über den Gehalt von Bildern im Sinne eines die Realität filternden und interpretierenden Informationsträgers und damit als bedeutungsstiftende wie bedeutungsbestimmende Notwendigkeit in der Übermittlung von Konflikten. Der Konflikt der Bilder besteht dabei vor allem auch darin, verständlich zu machen und verstanden zu werden. Darin kann und will dieser Band nicht abschließend einheitlich argumentieren, vermag es aber meinungsbildend und mit wertvollen, ausgewogenen Positionen zu überzeugen. Das die Publikation beschließende, reichhaltige und vielseitige Literaturverzeichnis tut sein Übriges, dem Lesenden eine über die vorliegenden Texte hinausreichende Möglichkeit zur Recherche an die Hand zu geben. ‚In summa‘ betrachtet, bietet *Images in Conflict – Bilder im Konflikt* aktuelle und schlichtweg notwendige Perspektiven für ein besseres Verständnis von Bild-Text-Konflikten, die dazu beitragen, den mündigen Bilderlesenden zu schulen und zu stärken.

BARBARA OETTL
Regensburg



Carolin Overhoff Ferreira; Decolonial Introduction to the Theory, History and Criticism of the Arts; o.O.: 2019; 358 S., 93 Abb.; ISBN 978-0-244-19518-2, \$ 28,99

Carolin Overhoff Ferreras 2019 erschienenes Buch *Decolonial Introduction to the Theory, History and Criticism of the Arts* basiert als von der Autorin überarbeitete Version auf ihrem Buch *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes*, welches gleichfalls 2019 verlegt wurde. Die Autorin ist nach Studien- wie Lehraufenthalten an diversen europäischen und südamerikanischen Universitäten Professorin am Institut für Kunstgeschichte der Universidade Federal de São Paulo. Grundgedanke des

Buches war es, eine Einführung in die (Kunst-)Geschichte zu schreiben, die nicht eurozentristisch-koloniale Muster repetiert: „History of Art has a European and, actually, Eurocentric tradition“ (19). Eine solche liegt mit dem Buch nun vor, was nicht nur den Studierenden in Brasilien zugutekommen wird, sondern auch insbesondere europäischen Lesenden. Es geht dabei nicht so sehr um eine Einführung in die Geschichte der Kunst ehemaliger Kolonien aus Sicht Europas, (post/de/anti-)koloniale Theorien oder eine gänzlich von Europa abgekoppelte Geschichte der Kunst, sondern vielmehr um eine Einführung in europäische Welterklärungsmuster, sodass Lesende dann eigene Sichtweisen dekolonialisieren können. Dabei bietet das Werk Anstöße zur Erkenntnis, wie spezifisch und subjektiv Parameter und Analysebestecke sind, und dass exkludierendes ‚Othering‘ als Produkt eines eurozentristischen Narratives entsteht. Ebenjenes Narrativ versucht die Autorin – sich selbst ihres Weiß-Seins bewusst – aufzubrechen und vermeidet so auch ein Nacherzählen kolonialer Kunstgeschichten mithilfe eurozentristischer Zeitstrahlen. Ebenso weist sie auch bereits zu Beginn (36) darauf hin, dass ihre Abhandlung nur eine erste Berührung mit dem Thema sein kann und keineswegs eine ausschöpfende Sektion wie sich Kunst dekolonial und nicht-eurozentristisch denken, lehren und lernen ließe. ‚Kunst‘, ‚Kunstgeschichte‘ oder ‚Kunstschaffende‘ brandmarkt sie dabei direkt von Beginn an als europäische Erfindung.

Statt dem Begriff der ‚Kunst‘ schlägt sie den ‚Third Space‘ vor, welcher am Beispiel chinesischer Gongshi (Abb. 1) als „extra-mental and extra-object“ (32), als nicht-eurozentristischer Begriffsraum bestimmt wird, der auch Stimmen zulasse, welche bei ‚Kunst‘ überhört würden. Diese Unterscheidung zwischen ‚Kunst‘ als genuin europäischem Phänomen und ‚Third Space‘ als inklusiverem Begriff ermöglicht es den Lesenden im Verlauf des Buches zu differenzieren, welche Muster und Kult(ur)räume grade seziert werden. Die Überlegungen, wieso Menschen einen solchen ‚Third Space‘ (nicht etwa ‚Kunst‘) schaffen, verharren dann, trotz der Öffnung des Diskursraumes von ‚Kunst‘ zu ‚Third Space‘, seltsam eurozentristisch in ihren Verweisen auf führende Ideen und Theorien. Sei es, dass ‚Third Spaces‘ den Menschen vom Tier unterscheiden, die eigene Welterkenntnis manifestieren, Kontrolle und Zählung der Welt auszuüben, um der Sterblichkeit einen ewigen Teil des Selbst entgegenzustemmen, aus Spaß oder um darin die Wahrheit zu erkennen, alle angeführten Ideen wurden von Weißen formuliert. Die Autorin führt zwar Unterschiede der Produktion auf, hier wäre jedoch eine kurze beispielhafte Erläuterung nicht-europäischer Theorie(n) zum Grund und Motivation des ‚Third Spaces‘ hilfreich gewesen. So wird jedoch deutlich, was bereits als Idee des Buches formuliert wurde. Es geht weniger um eine Vorstellung außereuropäischer Welterklärungsmuster, sondern vielmehr um eine Nahansicht europäischer Ideen, sodass Lesende die Un-Universalität und Menschen-gemachtheit ebendieser deutlich wird.

Aus dieser Erweiterung des Untersuchungsbegriffs ergibt sich sodann auch eine Abkehr von der Idee der ‚Kunstgeschichte‘ hin zur Pluralität der gleichberechtigten Kunstgeschichten. Hier wird einer der Hauptkritikpunkte Overhoff Ferreiras deutlich: Dass der Begriff der ‚Kunstgeschichte‘, wie sie in Europa und anderen von



Abb. 1: Gongshi, China, 18. Jahrhundert, New York City, Metropolitan Museum of Art (63)

Weißem dominierten Ländern verstanden wird, an zwei Stellen habe. Sie erläutert, wie Weiße als „historical“ (50) mit einer Idee von (eigener) Geschichte als Idee von Vergangenheit zu verstehen seien und wie sich diese konstruierte Idee von linearer, sich entwickelnder Zeit mit einem Davor wie Danach auf das Verständnis von ‚Kunst‘ und ihrer Bedeutung wie Beurteilung auswirke. Unklar bleibt bei alledem, wann ‚Kunst‘ begann. Die Autorin artikuliert hier anhand diverser bekannter Theorien zum Startpunkt der Idee des Konzeptes ‚Kunst‘ die Artifizialität und Unzulänglichkeit des Begriffs. Auch stellt sie diverse, besonders neue Theorien der Bildforschung abseits des genuin eurozentrischen ‚Kunst‘-Begriffes vor, von denen es jedoch nur eine schafft, außerhalb der eurozentrischen Idee von Zeit und Historie zu agieren. In ihren Wiedergaben und Abwägungen führender Positionen zieht die Autorin zwar abwägende Resümees, stellt diese aber hauptsächlich vor und überlässt das Diskursergebnis den Lesenden ihres Buches. Zudem erarbeitet sie, wie die ‚Kunstgeschichte‘ eine im 19. Jahrhundert in Deutschland herausgebildete Profession sei, welche mehrheitlich an Universitäten stattfand und -findet und deren dominanten Stimmen mehrheitlich weißen Männern gehörten, welche bis heute einen nach außen nahezu wasserdichten Kanon verfolgten, der auch bei augenscheinlich innovativeren Theorien wie dem ‚Ende der Kunstgeschichte‘ eurozentristisch bliebe. (27–30)

Neben dem Begriff der ‚Kunst‘ wird zudem der des ‚Künstler‘ als (männlichem) Genius beleuchtet, um deutlich zu machen, dass auch dieser Begriff ein Ergebnis von

europäischer Kultivierung darstelle, welcher in der Renaissance entworfen worden sei und der Individuen aufgrund ihrer Fähigkeiten herausstelle, zugleich immortalisiere und dabei das Werk als solches in Intention, Aussage und Singularität bisweilen überlagere. (45 und 51) Deutlich wird so, dass das Konzept der ‚Kunst‘ und verwandte Ideen von Kunstschaaffenden und -geschichten, eingebettet in einen artifiziellen eurozentristischen Verständnisrahmen, für dekolonialisiertes und dekolonialisierendes Denken aufgebrochen und entlernt werden muss. Das Buch ist, nach der Einleitung, in sieben Hauptkapitel unterteilt. Allen gemein ist, dass sie dreiteilig aufgebaut sind in einen kurzen Abriss des Kommenden, der Erarbeitung der Argumentationsstränge, zu welchen die Autorin zudem die wichtigsten Positionen und Theorien nennt – allesamt bekannte Größen ihrer Felder, auf deren Wiedergabe hier zugunsten der Rekapitulation der Arbeit Overhoff Ferreiras verzichtet sei – und gleichberechtigt anhand ihrer Theorien wie anhand von Kunstwerken die Thesen des Buches entspinnt und zur weiteren Begutachtung durch die Lesenden offenlegt. Dieses Nebeneinander von etablierten Thesen und Kunst stellt dabei einen interessanten Rahmen her, in welchem das Denken über Kunst nicht nur in Worten, sondern ebenso in Bildern, Zeichen und Akten Ausdruck findet. Das Buch überzeugt auch durch diese Nutzung von Kunst als Diskursargument, zugleich finden sich jedoch auch Passagen fortgeschrittener Theorieelastigkeit. Der Sprachduktus, der an europäischen Akademien nicht unüblich ist, gelegentlich jedoch zum schnellen Verständnis nicht förderlich sein kann, lässt einige Male stocken. Das dürfte besonders vor dem Hintergrund, dass es sich bei dem Buch um eine Einführung (gedacht also für den Erstkontakt) handeln soll, womöglich schwierig sein. Alle Kapitel schließen mit kurzen Zusammenfassungen, bei denen in knappen Stichpunkten die Ergebnisse verständlich aufbereitet werden.

Neben den bereits erörterten Einkreisungen und Alternativvorschlägen für ‚Kunst‘, ‚Kunstgeschichte‘ und ‚Kunstschaaffenden‘ zu Beginn untersucht Overhoff Ferreira die Begriffe nicht nur im kontextleeren Raum, sondern verortet sie kritisch. So geht es im zweiten Kapitel um das Verhältnis von Kunst zu anderem Wissen im Allgemeinen. Sie erläutert, wie sich die europäischen Vorstellungen von ‚Wissen‘ oder ‚Wahrheit‘ und ‚Verstand‘ konstruierten und wie diese Vorstellungen im Laufe der Zeit mit Kunst zwischen Signifikat und Signifikant reagierten: Kunst als Gefahr, als Waffe, als Therapiemöglichkeit, als Artikulation des Unsagbaren und nicht zuletzt im Sinne des ‚Third Space‘ als philosophische Möglichkeit der Abnabelung von Rationalem. (81–112)

Im dritten Kapitel beleuchtet die Autorin das besondere Verhältnis von Kunst zu westlicher Philosophie und Theologie. Dabei entwirft sie nicht nur das Spannungsfeld Kunst und Religion, auch vor dem Hintergrund der Ikonophobie der drei monotheistischen Weltreligionen, sondern auch eine kleine wechselhafte Geschichte der Philosophie (im Verhältnis) zur Kunst von der Antike bis heute. (113–148)

Das vierte Kapitel widmet sich neben der bereits angeklungenen Anschauung der Idee der ‚Geschichte‘ grundlegend den Fragen nach dem Entstehen von Modellen der Geschichtserzählung und wie diese zur Kunst und deren Untersuchung stehen.



Abb. 2: Frans Post, *Rio São Francisco*, 1639, Öl auf Leinwand, 62 × 95 cm, Paris, Musée du Louvre (315)

Die Autorin erläutert, wie das heute in Europa gängige Modell von Geschichte entstand und stellt diesem Entwurf gegenüber, die diese Entwicklung des 19. Jahrhunderts erweitern. Zudem legt sie dar, wie sich dieses Hauptnarrativ auf die Ideen von Kunstgeschichte als linearer Entwicklung mit Gründungsmythen und Kanonbildung auswirkte – etwa am Beispiel der Erfindung der Perspektive in der Kunst der Renaissance. Das Kapitel schließt damit, wie in jüngerer Zeit althergebrachte Muster immer inklusiver und weniger eurozentristisch befragt werden. (149–196)

Um Kunstkritik geht es im fünften Kapitel. Mittels eines Abrisses der Geschichte derselbigen stellt Overhoff Ferreira Formen der Kritik – etwa zur Unterscheidung, Hierarchisierung oder Einordnung – vor und macht zugleich deutlich, wie Kritik das europäische Verständnis von kanonwürdiger Kunst prägte. Kurz klingt zum Schluss die Rolle der heutigen Kuratierenden an, welche ambivalent das Geschehen der Kritik ebenso wie des Kunstmarktes beeinflussen. (197–236)

Das sechste Kapitel widmet die Autorin der ‚Kunst‘ als akademischem Forschungsfeld. Es beginnt mit dem Aufzeigen der Grenzen der Geisteswissenschaften im Allgemeinen, worauf eine Begutachtung des Paradigmas von Epoche und Stil folgt, nach welchem seit der Renaissance Kunst in Europa beforscht wird. Die Autorin gibt Entstehung, Veränderungen und Übernahmen in andere Forschungsfelder wieder, um schließlich die sich seit dem 20. Jahrhundert entwickelnden Alternativen der Erzählung(en) der Geschichte(n) der Kunst auszubreiten. (237–302)

Das siebte Kapitel schließlich widmet die Autorin, nachdem es bisher um eine Inspektion europäisch-eurozentristischer Theorien und das Aufbrechen ebendieser ging, der Geschichte von ‚Kunst‘ und ‚Third Spaces‘ Brasiliens. Hier zeigt sie an-



Abb. 3: Victor Meirelles, *Moema*, 1866, Öl auf Leinwand, 190 × 129 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (331)

hand von Beispielen (Abb. 2 und Abb. 3) exemplarisch auf, welche Narben Kolonialherrschaft, eurozentristisches Denken und die damit einhergehenden Definitionen von ‚Kunst‘ hinterlassen haben. So stellt sie etwa zwei kolonial geprägte Gründungsmythen brasilianischer ‚Kunst‘ vor oder erarbeitet, wessen Stimmen – besonders die von BI-PoC (Black, Indigenous, People of Color) – überhört wurden und bis heute oftmals höchstens segregiert von eurozentristischer Kunst beachtet werden. Dabei lässt sich das Kapitel von der Struktur der Vorangegangenen leiten und bearbeitet in schneller Folge die diversen Felder, was somit nur für einen groben Überblick sorgen kann, bei dem sich Vergangenes und Gegenwärtiges abwechseln. Das mag gelegentlich zu drastischen Zeitsprüngen führen, sorgt aber dafür, dass im Nachgang das Gefühl einer einführenden Information zu bislang Unbekanntem bleibt. Das Buch schließt mit Möglichkeitsräumen zur Bearbeitung und Wünschen für die Zukunft, in welcher es verstärkt um die Beachtung und Beforschung von ‚Third Spaces‘ etwa von Frauen und BI-PoC gehen sollte, um eine weitere Unterminierung des Eurozentrismus, die Öffnung der Kunst- wie Wissenschaftswelt für Personen außerhalb weißer Eliten und allgemein die Entwicklung neuer Werkzeuge und neuer Fragen. (303–340)

Insgesamt bietet das Buch von Overhoff Ferreira (europäischen/weißen) Lesenden zwei Dinge: Zum einen die Möglichkeit der Introspektion eigener Weltdeutungsmuster, zu der die Autorin Anregungen gibt, die als gesetzt verstandenen Ideen von Geschichte, Kunst und Wissen zu überdenken und als artifiziell wie ununiversell zu verstehen. Zum anderen führt das Buch, wenngleich wesentlich knapper, beispielhaft in eine dekolonialisierende ‚Kunst‘-Geschichte Brasiliens ein, nach

der die Notwendigkeit der Dekolonialisierung des (eigenen) Denkens und Handelns umso deutlich wird.

Begonnen aus der Idee einer Einführungslektüre für Studierende, liegt mit diesem Buch eine empfehlenswerte Lektüre für alle vor, die an einer Dekolonialisierung eigenen Wissens zu und über Kunst interessiert sind. Inwiefern das Buch tatsächlich für einen Erstkontakt mit europäischen beziehungsweise eurozentrischen Theorien geeignet sein mag, bleibt dabei offen, scheint es vielmehr eine Rückbesinnung auf den eigenen ersten Kontakt mit den seziierten Welterklärungsmustern zu ermöglichen. Dabei liefert das Buch keine mundgerechte Dekolonialisierungsstrategie oder Eine-Welt-Kunstgeschichte, die geeignet wäre, weiße ‚liberal guilt‘ zu besänftigen, sondern fordert Lesende zur selbsttätigen Re-Inventarisierung der Denkinstrumente des (eigenen/eurozentristischen/weißen) Kanons heraus und bietet Ausblicke in eine egalitär erscheinende Zukunft der Beschäftigung mit ‚Kunst‘. Am Ende der Lektüre können für Lesende Dekonstruktionen des Wissens und Strategien der Selbstdekolonialisierung stehen. Das Buch fügt sich dabei in aktuelle Diskurse und Forderungen um Egalität und Teilhabe ein, wie sie aktuell etwa in Museen und Universitäten im Rahmen von Tagungen, Ausstellungen und Theorietexten, nicht zuletzt aber auch auf den Straßen und im Netz ganz praxisnah geführt werden.

FRIEDRICH J. BECHER

Bonn