

Soziale Fragen, die menschengruppenfeindliche Praktiken verhandeln, müssen sich stets auch mit den Folgen des globalen Kolonialismus auseinandersetzen. Gegenwärtige Nachwirkungen des europäischen Kolonialismus und die aus einer imperialen Machtverteilung hervorgegangenen sozialen und ökonomischen Ungleichheiten erfordern eine Reflexion wissenschaftlicher Diskurse sowie deren Methodik in der Erforschung des kolonialen Erbes.¹ In den Geschichts- und Sozialwissenschaften sind die Konzepte der ‹Neuzeit› oder ‹Moderne› inzwischen nicht mehr ohne die Berücksichtigung ihrer tiefen Verwobenheit mit der europäischen Kolonialisierungspraxis diskutierbar.² Die Kunstgeschichte ist ebenfalls stark mit den Ursachen und Folgen des Kolonialismus verbunden. Lange Zeit wurde dieses Thema disziplinär jedoch kaum oder nicht umfassend genug beachtet. Dieser Beitrag widmet sich dem kunstgeschichtlichen Umgang mit postkolonialen Fragen und formuliert einen Vorschlag, wie diesem Problem methodologisch begegnet werden könnte.

In der Kunstgeschichte sind Auseinandersetzungen mit dem europäischen Kolonialismus an ein global vernetztes soziales Gefüge gebunden. Dies erfordert einen besonderen methodischen Zugriff, der die distribuierten und konnektiven Kunstpraktiken als dem Werk inhärent begreift. Die Schwierigkeit ist, dass eine reflektierende, erinnernde oder selektiv vergessende Handhabe des postkolonialen Erbes nur selten einer/m Akteur:in oder einer Institution zugeschrieben werden kann, sondern auf Verteilungs- und Vernetzungsprozessen von diversen Instanzen und Handlungsträgerschaften beruht. In der Geschichtswissenschaft wird bisweilen in Provenienz- und Kontextforschung unterschieden.³ Erstere prüft die Herkunft der Artefakte, letztere die gesellschaftlichen Bedingungen des Erwerbs. Solche methodischen Trennungen greifen angesichts der komplexen Vernetzungsdichte postkolonialer Beziehungen zu kurz. Vorgeschlagen wird daher ein Ansatz, der die Artefakte als Teil eines Netzwerkes aus verteilten Akteur:innen umfassend untersucht. Statt in Akteur:innengeschichte, Objektgeschichte und Kontexte zu differenzieren, wird von vernetzten Beziehungen in Form von «zirkulierenden Referenzen» (Latour) und «Chronoferenzen» (Landwehr) ausgegangen. Dieser aus den Science-and-Technology-Studies (STS) und der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) stammende Ansatz ermöglicht es, den Umgang mit postkolonialem Erbe als Relationsgefüge verschiedener Handlungsträgerschaften in den Blick zu nehmen und eine einseitige Perspektive zu vermeiden.

Kunsthistorische Ansätze zum Postkolonialismus

Koloniale Folgen in der Kunstgeschichte sind allgegenwärtig. Sie manifestieren sich in institutionell reduktionistischen Kontextualisierungen von Artefakten, in global ungleichen Zugangsmöglichkeiten von Künstler:innen zu Produktions- und Ausstel-

lungsbedingungen, in Restitutionsstreitigkeiten um Museumsbestände und wissenschaftlichen Diskursen.⁴ Kritische Auseinandersetzungen bemängeln beispielsweise die implizit abwertende Relationierung von afrikanischer, lateinamerikanischer oder ozeanischer Kunst zu europäischer Avantgardekunst und US-amerikanischem *modernism*.⁵ Eine normative *Dekolonialisierung* der Kunstgeschichte erfordert nicht nur eine kanonische Ausweitung der analysierten Artefakte und Kunstpraktiken, sondern auch eine kritische Reflexion der disziplinären methodischen Zugänge.⁶ Der Ansatz des Postkolonialismus hat sich auch als kunsthistorische Methodik etabliert.⁷ Dabei gilt Postkolonialismus weniger als eine geschlossene Theorie oder Methodologie, sondern als spezifische Perspektive auf soziale und globale Fragestellungen. Bislang referieren postkoloniale Positionen häufig auf marxistische Methodologien, wie sie unter anderem in der *Social Art History* oder *New Art History* diskutiert werden, um beispielsweise ökonomische oder klassenevozierte Effekte und allgemein Produktionsbedingungen in der Kunstpraxis zu analysieren.⁸ Postkoloniale Positionen ergänzen diese Perspektiven um die Nachwirkungen kolonialer Praktiken. Für den hier vorgeschlagenen Ansatz ist zentral, Kunstwerke nicht nur als Repräsentation oder Reflexion ökonomischer Produktionsverhältnisse zu erachten, wofür beispielsweise auch Timothy Clark in seiner sozialhistorischen Positionierung plädiert.⁹ Vielmehr stehen künstlerische Arbeiten in ihrer spezifischen agentiellen Wirksamkeit im Fokus, deren Analyse im Rahmen sozialer Fragen nicht nur menschliche Aktionen erfasst.

Ein anderer Ansatz geht institutionskritisch vor. Erforscht wird, welche Rolle Kulturinstitutionen bei dem Umgang mit postkolonialem Erbe einnehmen.¹⁰ So fordert etwa Annie Coombes, neben den Artefakten auch kuratorische Praktiken, Präsentationsmodi und die institutionellen Verfahren analytisch zu berücksichtigen, da diese aktiv an der Meinungsbildung und ästhetischen Bewertung von Artefakten und Kunstformen partizipieren.¹¹ Aktuell fragen Studien zudem vermehrt nach institutionellen Handlungsträgerschaften in dekolonisierenden Prozessen und problematisieren, inwieweit Kunstinstitutionen, die auf kolonisiertem Land gegründet wurden, normativ legitim seien und ob sie als solche erhalten werden sollten oder nicht.¹² Des Weiteren steht auch die westliche Kunstkritik aufgrund ihrer Ignoranz des postkolonialen Erbes im Fokus.¹³ Diese Ausrichtungen hinterfragen die Methoden der Disziplin Kunstgeschichte, die sich als genuin euro-US-amerikanisch geprägtes Fach im 19. Jahrhundert, der Hochzeit des europäischen Kolonialismus, etabliert hat, ohne diese Entstehungszeit grundsätzlich mitzureflektieren.¹⁴ In jeweils unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen beschreiben die genannten Ansätze die Notwendigkeit, das postkoloniale Erbe als umfassendes Beziehungsgefüge zu begreifen. Institutionskritische Analysen richten ihr Augenmerk insbesondere auf organisatorische Formen kolonialer Praktiken. Die *Social Art History* fokussiert neben der motivischen Repräsentation sozialer Themenkomplexe vor allem menschliche Akteur:innen und die sozialen Verteilungsprozesse von Eigentum und Produktionsmitteln. Gleichwohl bleiben noch wichtige Fragen offen. Soziale Ordnungen lassen sich nicht als Kontext entweder von Akteur:innen oder Institutionen ausdifferenzieren. Vielmehr beruhen sie auf diversen menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträger:innen und deren Transaktionsnetzen. Der Kolonialismus ist in diese komplexen globalen Interaktionsverhältnisse und Vernetzungsprozesse eingelassen.¹⁵

Inwieweit Kunst dabei als eigenständige Handlungsträgerin im Transaktionsnetz postkoloniale Fragestellungen adressiert und kritische Positionen zum post-

kolonialen Umgang einnimmt, kann weder allein aus der Analyse eines binären Künstler:in-Kunstwerk-Modells ergründet werden noch ist dies als Provenienz-Kontext-Dichotomie ausreichend beschreibbar. Das koloniale Erbe ist nicht nur in den fraglichen Objekten selbst verkörpert, sondern in multiplen Vernetzungen politischer und kultureller Institutionen, die über Jahrhunderte den Blick auf Kunstpraktiken, historische Ereignisse sowie Epochen- und Disziplineneinteilungen prägen. Entsprechend sollten aktuelle methodologische Ansätze der Kunstgeschichte ihre Analyse nicht auf die Intentionen des Künstler:innensubjekts oder die institutionellen Interessen reduzieren, sondern Kunst in Wechselwirkung mit sozialen Vernetzungen und global verteilten Handlungsträgerschaften als Relationsgefüge analysieren. Produktions- und Ausstellungsbedingungen, kuratorische Lenkungen, wissenschaftliche und institutionelle Diskurse sind ebenso an kritischen Positionen zur Auseinandersetzung mit kolonialen Folgen beteiligt wie künstlerische Praktiken und Provenienzen. Diese wechselseitig verteilten Handlungsinstanzen in ihren zeitlichen und historischen Nachwirkungen gilt es in kunsthistorischen Ansätzen methodologisch miteinzubeziehen.

Methodologie: Zirkulierende Referenzen verteilter Handlungsträgerschaften und Chronoferenzen

In den letzten zwanzig Jahren haben vor allem die Sozialwissenschaften methodische Perspektiven entwickelt, die nicht rein anthropozentrisch argumentieren, sondern den Blick auf symmetrische Relationsgefüge zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträger:innen öffnen.¹⁶ Menschliche Akteur:innen, Artefakte oder auch rechtliche Erlasse, Kodifizierungen und Vergleichstabellen agieren als eigenständige Mittler und Bedeutungskonstituenten. Nicht nur Menschen, sondern sämtliche Kommunikationsträger:innen vermögen es, entsprechend ihrer materialen oder medialen Beschaffenheit, im «Verlauf der Handlung irgendeines anderen Handlungsträgers einen Unterschied» zu erzeugen.¹⁷ Zentral ist hierbei, dass dieser Unterschied nicht auf individuelle Intentionen und Aktionen in einem binären Kausalverhältnis reduzierbar ist, sondern sich nur in Wechselwirkungen mit anderen konstituiert. Handlungen und Handlungsfolgen beruhen auf vernetzten Transaktionsketten zwischen Akteur:innen und «Aktanten», wie nicht-menschliche Handlungsträgerschaften genannt werden.¹⁸

Wie ist dieser Ansatz mit Blick auf Fragen des Umgangs mit postkolonialem Erbe zu konkretisieren? Zunächst gilt es, grundsätzlich den Forschungsgegenstand von linearen Künstler:innen-Artefakt-Beziehungen auf transaktional verteilte Handlungsträgerschaften auszuweiten und diese als Teil eines symmetrischen, bedeutungsstiftenden Netzwerkes in den Blick zu nehmen. Materialien, mediale Vermittlungsoptionen, institutionelle Definitionspraktiken, politische Instanzen und normative Bewertungskontexte sind ebenso zentral wie öffentliche Diskursgemeinschaften. Derartige Verkettungen nennt Latour auch «zirkulierende Referenzen».¹⁹ Mit ihnen lässt sich in der Kunstgeschichte zeigen, wie der den Artefakten, die wir mit Latour heute als Akteur:innen begreifen, zugeschriebene Sinn räumlich und zeitlich unabhängig stabilisiert, mobilisiert und auf andere Medienbereiche transferiert wurde und wird. Kodierverfahren, Karten und visuelle Artefakte werden beispielsweise als solche zirkulierenden Referenzen eingesetzt, um in diversen Bedeutungszusammenhängen den Bedeutungsgehalt vergleichbar, lesbar oder differenzierbar zu erhalten.²⁰ Artefakte agieren nicht nur für sich, sondern sie waren und sind zugleich immer in

diverse Bedeutungszusammenhänge eingebunden, die nicht bloß ihr Kontext sind, sondern die sie als bedeutungsvolles Artefakt erst konstituieren.

Das Konzept der zirkulierenden Referenzen wurde bisher, auch von Latour, eher auf räumliche Transaktivitäten bezogen. Anwendungen auf zeitliche Referenzen der *longue durée* – und damit ein historisch-kritischer Zugang für die Kunstgeschichte – fehlten bisher. Achim Landwehr hat dieses Defizit mit seiner Weiterführung durch das Konzept der *Chronoferenzen* eingeholt.²¹ Chronoferenzen beziehen sich wie zirkulierende Referenzen auf die Transaktivitäten zwischen Materialitäten, Formen und Zeichen, allerdings mit einem Schwerpunkt auf zeitlichen Vor- und Nachwirkungen. Sie sind Landwehr zufolge temporale Transaktivitäten, in denen Artefakte, Dokumente, Medien oder Materialien aus der Vergangenheit in die Gegenwart «hineingetragen» werden.²² Sie bestimmen über die Gegenwart hinaus auch das zukünftige Wissen mit.²³ Was für Kenntnisse zu welchen Artefakten und Zeichen dabei konkret in andere Zeiten getragen, was liegen gelassen oder ignoriert wird, ist rückblickend nicht immer erklärbar. Was in der Vergangenheit als richtig oder relevant erachtet und damit für die Zukunft aufgehoben wurde, prägt die Gegenwart. Ausgehend von diesen zeitlichen Überlagerungen beschreibt Landwehr «Gesellschaften» als «vielzeitig», weil deren Wissen immer auf unterschiedlichen Transaktivitäten und unterschiedlichen «Zeitschaften» basiere und sich dementsprechend stets in Referenz zu anderen Zeitebenen konstituiere.²⁴ Nicht mehr die lineare Epocheneinteilung ist methodisch entscheidend für die Analyse, sondern die jeweils chronoferentiell vernetzten Zeitschaften.

Postkoloniale Fragen in der Kunstgeschichte könnten sich nun darauf richten, wie materielle Artefakte, intellektuelle Haltungen, Ankaufsbedingungen, Gesetze oder Kodierungen auf andere Räume und andere Zeitschaften referieren, in denen andere soziale Fragestellungen und Regeln die ästhetische Handlung konstituierten. Objekte, die in einem kolonialen Kontext ‹erworben› wurden, bergen diesen Erwerbshintergrund in sich bis in die jeweilige Ausstellungsgegenwart. Ob es sich um einen konsensualen Erwerb handelte, um eine implizite Aneignung oder gewalttätig vollzogenen Raub ist eine Frage, die die Artefakte in die Zeitschaft des Ausstellungshauses ‹hineinragen›. Das Wissen um vergangene Konflikte «überlebt» in und mit den Dingen.²⁵

Zugleich werden einige Zeitschaften als verfügbares, das heißt als transaktives Wissen von jeweils herrschenden Handlungsträgerschaftsverteilungen nicht oder nur selektiv übersetzt. Je nach Zeitschaft kann sich die chronoferentielle Bedeutung eines Artefakts in einem anderen Wissensrahmen anders verteilen: Beispielsweise kann ein Denkmal eines Christopher Columbus in der Zeitschaft der europäischen ‹Entdeckung› von Amerika als ein Zeichen für Fortschritt, Aufbruch, Expansion, Aufklärung und Moderne gelten. Hingegen gilt es in einer anderen postkolonial referierten Zeitschaft als Zeichenträger transatlantischer Versklavung und Völkermord durch die europäische Expansion. Dinge tragen und transportieren entsprechend disparates Wissen und vermögen als Artefakte öffentliche Debatten und Konflikte neu zu initiieren, wenn sie etwa in einem neuen Ausstellungsnetzwerk eine neue Position beziehen. Die neuen Netzwerke sind nicht bloß ihr ‹Kontext›, sondern ihre jeweils zusammengetragenen Konstituenten.

Abschließend sollen diese Ansätze an einer kuratorisch-künstlerischen Auseinandersetzung im postkolonialen Bedeutungsrahmen erläutert werden. Es handelt sich um ein Columbus-Denkmal in der Hauptstadt des Inselstaates Bahamas.

Künstlerische Interventionen mit Kolonialträgerschaften

Im Jahr 2017 wurde die Künstlerin Joiri Minaya (DR/USA) eingeladen, eine Ausstellung am *National Museum of the Bahamas* auszurichten. Sie schlug vor, die vor dem Haupteingang des lokalen Gouverneurshauses in Nassau/BS von den spanischen Kolonisator:innen errichtete Statue zu Ehren von Christopher Columbus mit einem mit «tropischen Mustern» bedruckten Stoff zu verhüllen. Ihr Vorschlag wurde mit der Begründung abgelehnt, dass noch «kein nationales Gespräch zu diesem Thema» stattgefunden habe.²⁶ Daraufhin änderte Minaya ihr Projekt. Statt die Statue zu umkleiden, legte sie in der anschließenden Ausstellung stapelweise Blanko-Postkarten aus, die auf der Vorderseite eine Fotoinstallation ihres nicht realisierten Projektes *Columbus Statue* zeigen (Abb. 1). Diese Karten fordern die Besucher:innen auf, ihre jeweiligen Standpunkte zu der Verhüllung der Columbusstatue kundzutun. Die Reaktionen reichen von Befürwortungen (Abb. 2) bis hin zu kritischen Äußerungen, eine Intervention könnte die Vergangenheit nicht ändern (Abb. 3). Die kontroversen Meinungen der Besucher:innen trug die Künstlerin auf ihrer Homepage zusammen, um sie der breiten Öffentlichkeit zu präsentieren.

Ein konventionell kunsthistorisches Vorgehen würde in diesem Fall zunächst nach den Intentionen der Künstlerin fragen und anschließend den historischen Kontext der Columbusstatue eruieren. Schließlich wären der nationale und geografische Kontext der Bahamas als ehemalige Kolonie in der Interpretation zu berücksichtigen. Minayas künstlerische Intervention wäre an der Grenze von partizipativer Kunst und kuratierender Reflexion zu verorten, die das Ausstellungspublikum dazu einlädt, aktiv eine Haltung zu der vorgeschlagenen Kunstaktion einzunehmen.²⁷ Ziel scheint es zu sein, eine bis dahin offensichtlich nicht offiziell oder institutionell geförderte Beschäftigung mit der konkreten kolonialen Vergangenheit



1 Joiri Minaya, *Proposal for artistic intervention on the Columbus statue in front of the Government House in Nassau, The Bahamas*, 2017, nicht realisiert, Postkarte

It would be an awesome opportunity to dialogue on the meaningfulness and attachments we place in these statues. Their role and infringement in our literal and figurative spaces. How we view and cling to historical pasts that are sometimes distorted and do not

necessarily portray or capture the realities of the past.

Let's Do IT!!!

Proposal for artistic intervention on the Columbus statue
In front of the Government House in Nassau, The Bahamas.

©2017 Joiri Minaya | www.joiriminaya.com

2 Joiri Minaya, *Proposal for artistic intervention on the Columbus statue in front of the Government House in Nassau, The Bahamas*, 2017, Papier, 12,7 x 17,78 cm, Postkarte, National Art Gallery of the Bahamas

It is part of
history
Leave it alone

Proposal for artistic intervention on the Columbus statue
in front of the Government House in Nassau, The Bahamas.
©2017 Joiri Minaya | www.joiriminaya.com

3 Joiri Minaya, *Proposal for artistic intervention on the Columbus statue in front of the Government House in Nassau, The Bahamas*, 2017, Papier, 12,7 x 17,78 cm, Postkarte, National Art Gallery of the Bahamas

der Bahamas zu initiieren. Das Problem eines solchen Ansatzes ist, dass alle Transaktionsschritte und Referenzketten zwischen den unterschiedlichen menschlichen Handlungen, materialen Artefakten und Reaktionen des Ausstellungspublikums auf eine Dichotomie reduziert werden: die Intention der Künstlerin, die sich unmittelbar im Artefakt niederschläge einerseits, und der soziale Kontext andererseits. Eine transaktive Methode könnte hingegen jeden dieser Referenzschritte als symmetrisch im künstlerischen Prozess gewichten. Zum Beispiel hat erst die Ablehnung des Verhüllungsvorschlages dazu geführt, die fehlende Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit öffentlich und institutionell zu thematisieren. Die Absage wiederum bildete die Grundlage für die Auslage der Postkarten. Im Falle einer Zustimmung wäre ein völlig anderes Werk entstanden. Des Weiteren steht die Statue vor dem Gebäude und referiert in ihrer Materialität auf eine Zeitschaft, deren Status offenbar diffus ist. Erst die Intervention durch das Verhüllen bringt diese Diffusität wortwörtlich zur ‹Sprache›. Nicht die Künstlerin allein schafft das ‹Werk›. Vielmehr basiert es auf einem symmetrisch verteilten Netzwerk menschlicher und nicht-menschlicher Transaktivitäten. Das Werk entsteht entlang von Bruchstellen zirkulierender Referenzen und Chronoferenzen und verdeutlicht das komplexe Gefüge unterschiedlicher, sich überlagernder Zeitschaften.

In der aktuellen Zeit wird eine bis dato schweigende Chronoferenz adressiert. Die Künstlerin referiert in ihrer intendierten Verhüllung einer Statue auf die Gräueltaten der Kolonialgeschichte; die Behörden referieren in ihrer Absage auf eine nicht-existierende postkoloniale Debatte und die nicht-existierende Verhüllung wird zur zentralen Referenz zirkulierender Postkarten. Zeitlich zurückliegende Handlungen, die über gegenwärtige Aktionen und Diskussionen entscheiden, vernetzen sich entsprechend über skulptural-steinerne Artefakte mit der Textur von Verhüllungsgewebe und dem Papier und Beschreiben von Postkarten. Die Postkarten stabilisieren die gegenwärtige Auseinandersetzung der Besucher:innen mit konfliktreichen Zeitschaften ihrer Geschichte. Neben dem Rückbezug auf vergangene Zeiten reagieren die Besucher:innen in der Jetzt-Zeit auf diskursive Versäumnisse der Vergangenheit und legen die Grundlage für zukünftige Auseinandersetzungen mit dem kolonialen Erbe.²⁸ Die Mobilität der Postkarten vermag es, die begonnene Debatte über den lokal begrenzten Kunstschauplatz räumlich und zeitlich hinwegzutragen. Sie referieren über die künstlerische Verwirklichung des Projektes hinaus auch auf die Hoffnung, dass politische Instanzen im öffentlichen Stadtraum nicht den Kolonisator:innen ein Denkmal setzen, sondern den Kolonisierten und deren Umgang mit der Vergangenheit in der aktuellen und zukünftigen Zeit. Als materielle Artefakte sind die Karten im Archiv des Museums und digital auf der Homepage der Künstlerin einsehbar und werden selbst zum Teil und zu Akteur:innen des nationalen Gedächtnisses. In ihrer spezifischen Materialität und Medialität, als Papier oder digitales Bild wirken sie in gegenwärtige und zukünftige Zeitebenen hinein. Die Postkarten können als zeitlich und räumlich stabilisierte Chronoferenz gelten, die aus der Gegenwart in die Zukunft getragen wird und von dort als Referenz auf die Vergangenheit das Wissen und Handeln prägt. Dieses Gefüge versammelt nicht nur die Künstlerin und ihr ‹Objekt› in einem sozialen Kontext als Bedeutungsgefüge. Vielmehr ist die Versammlung der Referenzen das künstlerisch relevante Akteur-Netzwerk.

Die exemplarisch angeführte Arbeit *Columbus Statue* verdeutlicht den Bedarf nach methodischen Zugängen, die über eine auf Form und Inhalt fokussierte Analyse hinausgehen und die es erlauben, zeitliche *und* räumliche Referenzen verteilter

Handlungsträgerschaften als Teil eines Kunstwerkes oder der Objektgeschichten analytisch miteinzubeziehen. Insbesondere mit Blick auf postkoloniale Fragen in der Kunstgeschichte bieten die vorgeschlagenen methodischen Ansätze auch für andere Fallbeispiele ein Instrument, um die dringend zu rekonstruierenden Vernetzungsbezüge etwa von politisch institutionellen Instanzen, Künstler:innenpositionen, Sammlungsgeschichten, kuratorischen Praktiken, Ereignissen und aktuellen sozialen Situationen in den ursprünglichen Herkunftsländern als dem Artefakt zugehörige Aspekte interpretatorisch zu berücksichtigen. Bloße Herkunfts- und Erwerbsforschung greift in diesem Rahmen viel zu kurz. Am Beispiel der Debatten um ausgewählte Artefakte des 2021 eröffneten neuen Humboldt Forums in Berlin wären etwa die historischen Umstände, wie Artefakte in die Sammlungen gekommen sind, stärker zu untersuchen und historisch zu differenzieren.²⁹ In diesem Zusammenhang sollten jedoch nicht nur Hinweise auf einzelne historische Akteur:innen im Vordergrund stehen, wie etwa Kolonisator:innen, Missionar:innen, Politiker:innen oder Händler:innen, Kaufpreise und Verkäufer:innen, sondern auch deren Wechselwirkung mit Logistiken, rechtlichen und politischen Begebenheiten, materiellen Affordanzen der Objekte, klimatisch-räumlichen Bedingungen oder ökonomischen Zwangssituationen.³⁰ Darüber hinaus gilt es auch, Dokumentationslücken, die etwa im Zuge von veränderten Besitzverhältnissen auftreten können, als eigenständige Akteurinnen und als dem Artefakt zugehörige Aspekte analytisch aufzunehmen, anstatt die zirkulierenden Referenzen als Kontextforschung aus der Provenienzforschung systematisch auszuschließen. Materielle Spuren, aber auch deren Abwesenheit sind in ihren zeitlichen Nachwirkungen als zentrale Chronoferenzen zu analysieren, die das Handeln aktueller Akteur:innen prägen. Statt eines *follow-the-object* oder *follow-the-actors* regt die Methode ein *follow-the-references* an, das sich auf räumliche Mobilisierungen und Zirkulationen und auf zeitliche Chronoferenzen bezieht. Statt einer den Kontext ausklammernden Provenienzforschung wäre es in Zukunft wichtig, die Ausstellungsgegenstände einer umfassenderen Referenzforschung zu unterziehen.

Ansätze der STS/ANT und daran anschließende Konzipierungen zu zirkulierenden Referenzen und Chronoferenzen ermöglichen eine kunsthistorische Referenzforschung, die die Auseinandersetzung mit sozialen Fragen methodisch nicht übergeht, sondern symmetrisch beteiligt. Postkoloniales Unrecht wird dann nicht nur als Kontext genannt, sondern als konstitutiv für die Interpretation in dieselbe eingebunden. Postkoloniale Kunstpraktiken werden als transaktive Setzungen berücksichtigt, die Vernetzungen und Affordanzen herstellen und die in der kunstgeschichtlichen Analyse auch als solche sichtbar gemacht werden können.

Anmerkungen

- 1 Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2020.
- 2 Stuart Hall, The West and the Rest: Discourse and Power, in: *Formations of Modernity. Understanding Modern Societies*, hg. v. Demes. u. Bram Gieben, Oxford 1992, S. 184–227.
- 3 <https://kolonialismus.blogs.uni-hamburg.de/2019/10/25/gegen-kontextlose-provenienzforschung-forschungsstelle-und-medizinhistorisches-museum-hamburg-verzichten-auf-teilbewilligtes-projekt/> Zugriff am 18. Dezember 2021.
- 4 Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, München 2021.
- 5 Okwui Enwezor, The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition, in: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, hg. v. Terry Smith, Okwui Enwezor u. Nancy Condee, Durham 2008, S. 207–234. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Das koloniale Unbewusste, in: *Globalisierung Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. v. Irene Below u. Beatrice von Bismarck, Marburg 2005, S. 19–38. Julia Allerstorfer, The West an the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n), in: *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunsthistorik*, hg. v. Julia Allerstorfer u. Monika Leisch-Kiesl, Bielefeld 2017, S. 29–46.
- 6 Catherine Grant u. Dorothy Price, Decolonize Art History, in: *Association for Art History*, 2020, Heft 1, S. 8–66, <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12490>, Zugriff am 13. Dezember 2021.
- 7 S. u. a. Diana Newall u. Grant Pooke, *Art History. The Basics*, New York 2021, S. 195–229. Tariq Jazeel, *Postcolonialism*, London/New York 2019, S. 15–16. Michael Hatt u. Charlotte Klonk, *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester/New York 2006, S. 223–240.
- 8 Hatt/Klonk 2006 (wie Anm. 7), S. 224. Graham Huggan, General Introduction, in: *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, hg. v. Demes., Oxford 2013, S. 1–29, hier insb. S. 11–16, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199588251.013.0011, Zugriff am 14. Dezember 2021.
- 9 Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973.
- 10 Frazer Ward, The Haunted Museum. Institutional Critique and Publicity, in: *October*, 1995, Bd. 73, Heft 102, S. 71–89.
- 11 Annie E. Coombes, Inventing the ‘Postcolonial’: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating, in: *New Formations*, 1992, Heft 18, S. 29–52.
- 12 MTL Collective, From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art, in: *October*, 2018, Heft 165, S. 192–227.
- 13 Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, Kritik der Kunstkritik, in: *Texte zur Kunst*, 2019, Heft 113, S. 33–52.
- 14 Kavita Singh, Colonial, International, Global. Connecting and Disconnecting Art Histories, in: *Art in Translation*, 2017, Bd. 9, Heft 1, S. 34–47, <https://doi.org/10.1080/17561310.2015.1058022>, Zugriff am 2. September 2021. Florina H. Capistrano-Baker, Whither Art History in the Non-Western World: Exploring the Other(s) Art Histories, in: *The Art Bulletin*, 2015, Bd. 97, Heft 3, 2015, S. 246–257, DOI: 10.1080/00043079.2015.1015883, Zugriff am 31. August 2021.
- 15 Valentin Rauer, Distribuierte Handlungsträgerschaft. Verantwortungsdiffusion als Problem der Digitalisierung sozialen Handelns, in: *Politische Vierteljahrsschrift*, 2017, Heft 52: Politik und Verantwortung. Analysen zum Wandel politischer Entscheidungs- und Rechtfertigungspraktiken, S. 437–454.
- 16 Andréa Belliger u. David J. Krieger, *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.
- 17 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt 2010, S. 123. Berühmt geworden ist hier der ‘Berliner Schlüssel’, der seine Nutzer:innen dazu zwingt, die Tür des Mietshauses stets wieder abzuschließen.
- 18 Ebd., S. 95.
- 19 Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt 2002, S. 85.
- 20 Ebd., S. 36–95.
- 21 Achim Landwehr, *Diesseits der Geschichte*, Göttingen 2020, S. 244.
- 22 Ebd., S. 247.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 259, 264.
- 25 Valentin Rauer, Das Überleben der Dinge. Ansätze einer materialen Gedächtnistheorie in Postkonfliktgesellschaften, in: *Die Sozialität des Erinnerns. Beiträge zur Arbeit an einer Theorie des sozialen Gedächtnisses*, hg. v. Oliver Dimbath u. Michael Heinlein, Wiesbaden 2014, S. 59–83.
- 26 <http://joiriminaya.com/Columbus-Statue>, Zugriff am 1. Dezember 2021.
- 27 Zum Stellenwert von partizipatorischen künstlerischen Praktiken in sozialen Beziehungen und Momenten «politischer Umbrüche», Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, S. 3.
- 28 Siehe dazu Gayatri C. Spivak, *Kritik der postkolonialen Vernunft. Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, Stuttgart 2014.
- 29 Götz Aly: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten*, Frankfurt am

Main 2021. Siehe weiter die Anleitungen des Dt. Museumsbundes, vgl. dazu Susanne Knödel u. Jamie Dau, Erforschung von Objektbiografien aus deutsch-kolonialen Zusammenhängen in Ozeanien, Ostasien und Afrika, in: *Kunstchronik*, 2021, Bd. 74, Heft 7: *Globale Räume des deutschen Kolonialismus*, S. 400–409, hier S. 401–402.

30 Monika Dommann plädiert dafür, das Prinzip des «Follow the Actors» durch eine «Follow-the-Movement-Heuristik» zu ersetzen. Monika Dommann, Alles fließt: Soll die Geschichte nomadischer werden?, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 2016, Bd. 42, Heft 3, S. 516–534, hier S. 532.