



Aesthet(h)ics. Einleitung
Julian Sverre Bauer

¹ Vgl. Lockward, Alanna u.a.: „Decolonial Aesthetics (I)“, in: Transnational Decolonial Institute, 22.5.2011, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (20.7.2020). Das Manifest wurde unterzeichnet von Alanna Lockward, Rolando Vázquez, Teresa Maria Diaz Nerio, Marina Grzanic, Tanja Ostojic, Dalida Maria Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado-Torres, Ovidiu Tichindeanu, Miguel Rojas Sotelo und Walter Mignolo. ² Das Denken, aber auch Handeln in Bezug auf diese Begrifflichkeit hat sich laut Walter Mignolo in einem kollektiven Gespräch formiert, das unter anderem von Adolfo Albán Achinte oder Zulma Palermo in den 2000er Jahren initiiert wurde. Vgl. Mignolo, Walter / Vázquez, Rolando: „Decolonial Aesthetics. Colonial Wounds/Decolonial Healings“, in: Social Text/Periscope, 15.7.2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-wounds-decolonial-healings/ (20.7.2020). ³ Lockward 2011 (wie Anm. 1). ⁴ Vgl. Rivera Cusicanqui, Silvia: „Soziologie des Bildes. Eine Vision der Kolonialgeschichte des Andengebietes“, in: dies.: Ch'ixinakax urxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung, Münster 2018, S. 42–56. ⁵ Rivera Cusicanqui, Silvia: „Alternative Histories. An Essay on Tzoo Bolivian“, *Sociologists of the Image*“, in: dies.: Invisible Realities. Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia, Amsterdam/Quezon City 2005, S. 5–23, hier: S. 21.

Spätestens seit der Veröffentlichung des Manifests *Decolonial Aesthetics (I)*¹ 2011 durch das Transnational Decolonial Institute hat es in Kunstwissenschaften und -institutionen vermehrt eine Auseinandersetzung mit dekolonialen Ästhetiken gegeben.² Dabei ist es wichtig, dass der Begriff der dekolonialen Ästhetiken Phänomene, Aktivitäten und Praktiken in den Fokus rückt, die eine lange Geschichte bzw. multiple, miteinander verwobene Geschichten haben. So heißt es auch im Manifest: „Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses.“³ Ein frühes Beispiel dekolonialer Ästhetiken wären Waman Puma de Ayalas Zeichnungen, die Teil seines zwischen 1612 und 1615 verfassten und an den spanischen König adressierten Briefs waren, der Gewalt und Unrecht der Kolonialherrschaft anprangerte. Silvia Rivera Cusicanqui hat seine Bilder unter anderem als „ikonografische Theorie der Kolonialzeit“ beschrieben, die durch ihre visuelle Form die auf Sprache fokussierte Zensur der Kolonialmächte umgehen konnte.⁴ Rivera Cusicanqui sieht in diesen Bildern eine Soziologie des Bildes gegeben, in der die Grenzen zwischen Kunst und Sozialwissenschaften verschwimmen.⁵ Diese Bilder als eine Form von Wissenschaft zu positionieren, fordert dazu auf, visuelle Produktionen als Interpretationen sozialer Realitäten wahrzunehmen, die in den Sprachen kolonialer Diskurse nicht hörbar sind. Dekoloniale Ästhetiken lassen sich daher nicht auf künstlerische Praktiken verkürzen:

Die Kreativität ist keine Suche nach Form oder Inhalt, sondern für uns ist sie die Haut, mit der wir unsere Gesellschaft erfüllen und durchforsten und ihre erogenen und sensiblen Zonen aufspüren. Es ist dieser Blick auf die Kreativität, der es ermöglicht, den Räumen einen neuen Sinn abzugewinnen, der Straße, dem Körper und dem kollektiven Gedächtnis. Denn wir haben gelernt,

6 Galindo, Maria: „Öffentlichkeiten der Mujeres Creando. Wir besetzen das Fernsehen genauso wie die Straße“, in: transversal texte, 2005, <https://transversal.at/transversal/0605/galindo/de> (20.11.2020). Maria Galindo ist Teil des von ihr gegründeten anarcho-feministischen Kollektivs *Mujeres Creando*, das gegen die miteinander verwobenen Strukturen von Patriarchat und Kolonialismus Widerstand leistet. **7** Vgl. Martineau, Jarrett / Ritskes, Eric: „Fugitive Indigeneity. Reclaiming the Terrain of Decolonial Struggle Through Indigenous Art“, in: Decolonization. Indigeneity, Education & Society, Bd. 3, Nr. 1, 2014, S. i–xii. Siehe auch: Carcelén-Estrada, Antonia: „Weaving Abya-Yala. The Decolonial Aesthetics of Indigenous Resistance“, in: New Diversities, Bd. 19, Nr. 2, 2017, S. 103–117. **8** Martineau/Ritskes (wie Anm. 7), S. vi. **9** Sonderegger, Ruth im Gespräch mit Maja Figge und Wilma Lukatsch in diesem Band, „Zur Kolonialität der philosophischen Ästhetik“, S. 50.

jede einzelne dieser Zonen zu reizen, zu lieblosen, zu trösten und aufzumuntern.⁶

Wie sich im bisher Gesagten bereits abzeichnet, sind dekoloniale Ästhetiken immer auch als materielle Kämpfe zu verstehen. Indigen situierte dekoloniale (Kunst-)Praktiken z.B. stören nicht nur (westliche) normative Ordnungen sinnlicher Erfahrung, sondern sie treiben vor allem die Befreiung indigener Territorien, Sprachen und/oder Lebensweisen voran.⁷ So schreiben Jarrett Martineau und Eric Ritskes:

Indigenous understandings of land run counter to the cognitive ordering of colonial modes of domination and property ownership. Indigenous aesthetics (re)map being, knowledge and cultural production within modes of thought and creative praxis that must remain both rooted and mobile.⁸

Da die Kritiken an den unterdrückenden materiellen Bedingungen des (Neo-)Kolonialismus immer auch Kritiken an der gleichzeitigen epistemischen Gewalt beinhalten, ist es nicht verwunderlich, dass dekoloniale Ästhetiken auch zu kritischen Befragungen der philosophischen Disziplin der Ästhetik geführt haben. Dekoloniale Ästhetiken erinnern daran, dass eine Auseinandersetzung mit historischen Dimensionen normativer und rassistischer Theorien zur sinnlichen Erfahrung und Erkenntnis notwendig ist. Vor allen Dingen, weil die „Aufteilung der Welt in verschiedene gesellschaftliche Sphären, die als autonome und überzeitliche gesellschaftliche (Urteils-) Zusammenhänge behauptet werden: Erkenntnis, praktisches Handeln und der Bereich des ästhetischen Geschmacks“,⁹ laut Ruth Sonderegger oftmals die Möglichkeit verstellt, koloniale Zusammenhänge und Ungerechtigkeiten überhaupt erst wahrzunehmen. Das als erster Beitrag dieser Sektion stehende Interview, das Maja Figge und Wilma Lukatsch mit Sonderegger geführt haben, ergründet die Auseinandersetzung der Philosophin mit der Disziplin der Ästhetik und ihre eigene Situierung innerhalb eines westeuropäischen Wissenschaftsbetriebs. Auch ihr geht es darum, verschiedene Formen des Handelns (wissenschaftlich, künstlerisch, aktivistisch) in seinen Verbindungen wahrzunehmen und zu untersuchen. Sie plädiert dafür, dass wir uns ausführlich mit den anhaltenden gewaltvollen Auswirkungen der westlichen Ästhetik auseinandersetzen, ehe wir uns voreilig an einen Gegenentwurf wagen.

Die Kritiken an der Disziplin der Ästhetik und dem daraus erwachsenen Kunstverständnis verweisen daher auf die gewaltvolle Verleugnung von

10 Monica Grini hat z.B. darauf hingewiesen, wie bei der Aufrechterhaltung der binären Kategorien von „Kunst“ und „ethnografischen Artefakten“ in norwegischen Museen die Nicht-Einordbarkeit indigener Praktiken/Begriffe eine Rolle spielt. So schreibt sie über das samische Duodji: „[It] is a rich concept, difficult to translate with hegemonic art terms, without meaning being added or removed. It is sometimes referred to in a wide sense as both the ability to do something and to the result of such expertise – the material object or the work.“ Grini, *Monica: „Sámi (Re)Presentation in a Differentiating Museumscape. Revisiting the Art-Culture System“*, in: Nordic Museology, Bd. 3 (2019), S. 169–185, hier: S. 175. **11** Cornejo, Kency: „Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas“, in diesem Band, S. 69. **12** Köppen, Grit: „Dekoloniale Strategien im Theater als Ästhetik des Aufruhrs“, in diesem Band, S. 81.

Weltwahrnehmungen, Ontoepistemologien und Kosmologien, die normativen westlichen Konzeptionen nicht entsprechen.¹⁰ Eine solche Beobachtung macht Kency Cornejo in ihrem Artikel „Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas“, dem zweiten Beitrag dieser Sektion. So schreibt sie, dass in der Tz’utujil-Gemeinschaft das Wort „Kunst“ erst vor 50 Jahren auftauchte: „Für Künstler_innen wie [Benvenuto] Chavajay ist ‚das Heilige‘ das, was der Kunst in Tz’utujil am Nächsten kommt und eine Vorstellung von Wertschätzung und Bedeutung impliziert, besonders gegenüber der Natur, von den höchsten Bäumen zu den kleinsten Steinen.“¹¹ Cornejo zeigt anhand verschiedener Kunstwerke auf, wie Künstler_innen unter anderem Objekte zur Vermittlung dekolonialer Sichtweisen schaffen. Dabei geht es ihr vor allen Dingen darum, dass dekoloniale Auffassungen von Visualität, Kunst und visuellem Denken nicht nur mit der Wahrnehmbarmachung hegemonialer westlicher Perspektiven auf Bedeutung, Schönheit und Kunst einhergehen müssen, sondern ebenso mit der Abschaffung ihrer Monopolstellung.

In Grit Köppens Text zur „Ästhetik des Aufruhrs“, dem dritten Beitrag der Sektion, werden die unterschiedlichen textuellen und theaterästhetischen Strategien dekolonialer Ansätze im Sprechtheater analysiert. Insbesondere beschäftigt sie sich mit Dieudonné Niangounas *Nennt mich Muhammad Ali*. Dadurch dass der Protagonist einen Schauspieler darstellt, der ständig aus seiner Rolle (Muhammad Ali) fällt, wird die Erfahrung der *double consciousness* wahrnehmbar gemacht. So arbeitet Köppen heraus, dass in Niangounas Arbeit das Sprechtheater zu einem widerständigen ästhetischen Werkzeug gegen rassistische Körperpolitiken und gewaltvolle sprachliche Bezeichnungen wird:

Im weiteren Sinne entsteht diese Ästhetik mittels einer radikalen Perspektivierung durch die Reflexion von geopolitisch spezifischen Realitäten [...] sowie durch eine öffentliche Anklage, die sowohl die koloniale Situation mit einem Aufschrei erinnert und scharf kritisiert als auch die postkoloniale Situation als Folge kolonialer Gewaltherrschaft gänzlich in Frage stellt.¹²

Im die Sektion beschließenden Dialog von Wilma Lukatsch mit Maria Thereza Alves, der mit verschiedenen Textformen verwebt ist und zugleich die Arbeit am Text selbst sichtbar macht, geht es um koloniale Verstrickungen, die unter anderem konkret über Fragen der Situierung und Handlungs (un-)möglichkeiten verhandelt werden. Auch durch Alves’ Textzeilen zieht sich eine Abwehr gegen

13 Alves, Maria Theresa: in Dies. / Lukatsch, Wilma: „Exercises in Decolonizing One’s Imagination ~ Weaving Common Ground“ in diesem Band S. 101. **14** Lukatsch, Wilma in: Alves / Lukatsch (wie Anm. 13) S. 97. **15** „By talking of decolonial aestheSis (instead of decolonial aestheTics), what is being recognized is that decolonial aestheSis is not just an indictment of the universal validity claim of modern/colonial aestheTics, but that it asserts itself as an option. Instead of promoting an aestheTics, as a normative framework in the likeness of modernity, decoloniality suggest an aestheSis that is, an option. It is an option because it does not seek to regulate a canon, but rather to allow for the recognition of the plurality of ways to relate to the world of the sensible that have been silenced. In my opinion to speak of decolonial aestheSis is to affirm its value as an option, as an opening of alternatives and not as the closure of norms.“ Mignolo / Vázquez 2013 (wie Anm. 2). **16** Lockward, Alanna: „Black Europe Body Politics. Towards an Afropean Decolonial Aesthetics“, in: Social Text / Periscope, 15.7.2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/ (20.11.2020).

die westliche Neurose des Kategorisierens. So wendet sie sich beispielsweise gegen den Versuch, ihre Praxis begrifflich zu fassen: „I am in this world at this time, and I am in the midst of continuous situations, which as a being either I have been invited to react to or that I find a need to react to. Let us put aside the angst that is caused by these limitations and instead be in life.“¹³ Einen weiteren wichtigen Punkt in dem Gespräch stellt die Kritik an der Anthropologie und der von ihr ausgehenden, anhaltenden Zurichtung indigener Menschen und Welten dar. Der dekoloniale Kunstdiskurs, der mittlerweile an Relevanz gewonnen hat, ist eine weitere Erinnerung daran, dass eine Dringlichkeit zum dekolonialen Handeln besteht, das ethische Fragen mit einbeziehen muss. So führt Lukatsch aus:

Words can only be ‚real‘ if they are likewise part of thoughts and action as well as their conscious intermingledness, for their staying able to be used in an ever-negotiable sense. To me, bringing life (practice) to words thus also means bringing ethics to practice and to the inventions of aesthetical forms.¹⁴

Ähnliche Beobachtungen durchwirken die gesamte Sektion: So haben alle Texte gemein, dass sie Ästhetiken als kritische, politische, dekoloniale Praktiken betrachten, die im offenen Gegensatz zu einer Idee von autonomer Kunst, und damit der Vorstellung autonomer gesellschaftlicher Sphären, stehen. Hieraus ergibt sich, dass die Begriffe „Kunst“ oder „Ästhetik“ nur sehr unzureichend sind oder in westlichen Diskursen zu einschränkend gedacht wurden und werden. In diesem Zusammenhang ist Vázquez’ und Mignolos Schreibweise „AestheSis“ zu lesen, die betonen soll, dass dekoloniale Ästhetiken als Option zu verstehen sind, die die Vielzahl an Möglichkeiten hervorhebt, sich mit der Welt des Sinnlichen in Beziehung zu setzen.¹⁵ Vor diesem Hintergrund haben wir uns entschieden, diese Sektion „Aesthet(h)ics“ zu nennen, um die ethischen Dringlichkeiten und den zentralen Aspekt des Handelns, die in dekolonialen Ästhetiken eingefasst sind, zu betonen. Diese dekolonialen Ästhetiken können lokal situiert verschiedene Formen annehmen. Zum Beispiel schreibt Alanna Lockward:

„Afropean decolonial aesthetics [...] [are] about demanding epistemic accountability and retribution from the perpetrators and current inheritors of *white* privilege in modernity's art plantations while at the same time celebrating ourselves in our mutual recognitions“.¹⁶

Wohingegen Antonia Carcelén-Estrada betont, dass dekoloniale Ästhetiken in den transnationalen indigenen Gemeinschaften Abya-Yalas („Amerika“) nicht nur Formen des politisch-aktivistischen Widerstandes darstellen, da

„in each act of re-existence – whether by hiding in silence, speaking, telling stories, gardening, dancing, painting murals, or building caracoles – indigenous communities reproduce life with its aesthetic complexities“.¹⁷



