

Leseprobe aus dem Buch "Case Study und Makrotheorie, die Global Art Theorie am Fallbeispiel von Osama Dawod"

Janna-Mirl Redmann

**Case Study und Makrotheorie,  
die Global Art Theorie am Fallbeispiel  
von Osama Dawod**

**BüH**

**BONNER  
ISLAMWISSENSCHAFTLICHE  
HEFTE**

Herausgegeben von  
Stephan Conermann

Heft 9

EB-Verlag

Case Study und Makrotheorie,  
die Global Art Theorie am Fallbeispiel von  
Osama Dawod

Janna-Mirl Redmann

Case Study und Makrotheorie,  
die Global Art Theorie am Fallbeispiel von  
Osama Dawod



EB-Verlag

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Umschlag/Satz:** Rainer Kuhl

**Copyright ©:** EB-Verlag Dr. Brandt  
Berlin 2013

**ISBN:** 978-3-86893-123-5

**Internet:** [www.ebverlag.de](http://www.ebverlag.de)

**E-Mail:** [post@ebverlag.de](mailto:post@ebverlag.de)

**Druck und Bindung:** Hubert & Co., Göttingen  
Printed in Germany

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	7
2. Global Art Theorie .....	12
2.1 Historischer Hintergrund .....	12
2.1.1 Vom traditionellen Kunstverständnis zur Moderne .....	13
2.1.2 Kolonialismus und Postkolonialismus .....	14
2.1.3 Kulturelle Wenden .....	16
2.2 Die entscheidende Wende: <i>Orientalisms</i> Folgen .....	18
2.2.1 Orientalismus, Machtstrukturen und Wissenschaftskritik .....	18
2.2.2 Neuorientierungen in der Kunstgeschichte .....	18
2.3 Global Art .....	20
2.3.1 Die Globalisierung der Kunstwelten .....	20
2.3.2 Ein Ordnungsansatz: Hans Belting und Global Art .....	22
2.3.3 Kritik an der Global Art Theorie nach Belting .....	24
3. Methodik .....	27
3.1 Grundzüge der Sozialforschung .....	27
3.1.1 Qualitative und quantitative Methoden .....	28
3.1.2 Kennzeichen und Gütekriterien qualitativer Forschung .....	29
3.1.3 Das Studiendesign der Case Study .....	31
3.2 Qualitative Forschung und Kunst: Eine methodische Spurensuche .....	32
3.2.1 Kunstsoziologie .....	33
3.2.2 Ethnologie: Kontext und Ethik .....	34
3.2.3 Interviews in der kunstgeschichtlichen Diskussion .....	35
3.2.4 Das Interview als künstlerisches Rechercheinstrument und Inszenierung .....	37
3.3 Vorschlag zur Methodik .....	39
3.3.1 Durchführung: Die Form des Interviews .....	39
3.3.2 Auswertung und Analyse .....	40
4. Fallstudie: Osama Dawod als Global Artist .....	42
4.1 Literaturüberblick: "The Global Contemporary" in Ägypten .....	43
4.2 Theorien im Kontextbezug am Beispiel Osama Dawod .....	45
4.2.1 Moderne Kunst in Ägypten: Historischer Hintergrund .....	45
4.2.2 Die Polarisierung des Kunstsektors in den 1990er Jahren .....	47

4.2.3 Orientalismen in der Wahrnehmung ägyptischer Gegenwartskunst .....	49
4.2.4 Neue Biografien: Osama Dawod .....	52
4.3 Osama Dawod im Gespräch .....	53
4.3.1 Vorbereitung und Durchführung .....	53
4.3.2 Auswertung der Leitfragen und der offenen Einstiegsfrage .....	56
4.3.3 Analyse und Differenzierung der Leitfrage: Einladung und Agenda .....	57
5. Fazit .....	61
6. Literaturverzeichnis .....	64
7. Anhänge .....	73
7.1 Vorläufiger Leitfaden: Janna-Mirl Redmann, Juli 2011 .....	73
7.2 Interview: Janna-Mirl Redmann   Osama Dawod .....	74
7.3 Gedächtnisprotokoll: Janna-Mirl Redmann 16.07.2011. ....	87

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Anwendbarkeit von vorwiegend in der Kunstgeschichte diskutierten Theorien<sup>1</sup> zur globalen Gegenwartskunst auf das Fallbeispiel von Osama Dawod, einem international agierenden Fotokünstler aus Ägypten. Methodisch begründet wird hier im Dialog das Problem der Theoriebildung behandelt. Durch die Reflexion der Anwendung von Theorie in einem Interview zwischen Praktiker und Forscher soll Raum für neue Fragen und Ansätze geschaffen werden. Die Methodik entlehnt sich der qualitativen Sozialforschung. Die Arbeit bildet somit eine Synthese aus kunstgeschichtlicher Theorie und sozialwissenschaftlicher Methode. Im Sinne Edward Saids lässt die orientalische Kunstgeschichte somit ihr Objekt sich selbst beschreiben und tritt in einen kritischen Dialog, anstatt das Expertenwissen für sich allein in Anspruch zu nehmen.

Um diese Herangehensweise zu begründen, ist es nötig mit einem Exkurs über den Stand der Forschung in der Islamischen Kunstgeschichte zu beginnen. Einer sehr pragmatischen Definition des kürzlich verstorbenen „Doyens“ dieses Faches, Oleg Grabar, zufolge, subsumiert das Fach einerseits Forschung zur dezidiert islamisch inspirierten und sakralen Kunst des Islam („islamic“) und andererseits alle Kunst, die in einem islamisch geprägten Umfeld produziert wurde („islamicate“) (GRABAR 2005: 335). Dieses Kulturen, Länder und Jahrhunderte umfassende Label wird allein schon für die Vergangenheit kontrovers diskutiert. In der Beschäftigung mit der Gegenwart gestaltet sich die Situation noch schwieriger.

In seinem Artikel *From Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art* legt Finbarr Barry FLOOD (2007) eine Reihe grundlegender Probleme des Faches dar: Zunächst das Ende der Kunstgeschichtsschreibung für den islamischen Raum im 18. Jahrhundert und die enge Verstrickung dieses Faktens mit der Kolonialgeschichte, deren Defi-

<sup>1</sup> Ich möchte den Begriff abgrenzen von der wirtschaftswissenschaftlichen Makrotheorie. Präziser, aber auch weniger einprägsam wäre der Begriff der „Theorie mittlerer Reichweite“ gewesen, welcher allgemein für sozialwissenschaftliche Themen gewählt wird (BOUDON 1991). Da es mir jedoch vor allem um eine Fragestellung der globalen, also universellen Anwendbarkeit geht, rechtfertigt sich der Begriff.

nition der Moderne keinen Raum für Nicht-Kolonisatoren ließ.<sup>2</sup>

Des Weiteren, das in den letzten Jahren stark gewachsene Interesse an islamischer Kunst als ein Phänomen, anhand dessen man tagesaktuelle Fragen klären will. Man denke dabei an die Annahme, dass bildende Kunst eine Mediatorenrolle nach dem 11. September 2001 und in den Diskussionen um das angebliche Bilderverbot im Zuge des dänischen Karikaturenstreits 2005/6 spielen könnte (WINEGAR 2008). Die Grenzen zwischen religiöser Identität und kultureller Identifikation sind in der Begrifflichkeit der islamischen Kunst noch nicht für die besser erforschte Geschichte bis 1800 geklärt. In der Gegenwart wird die Definition dessen, was diese Kunst konstituiert, als Austragungsschauplatz von politischen Machtspielen gebraucht (FLOOD 2007: 44). Vor dem Hintergrund dieser Disparität zwischen Kenntnisstand und Ansprüchen kommt Flood zu dem Schluss, dass sich die islamische Kunstgeschichte, als Fach der Orientalistik, spalten könnte: „*Any response to the challenges posed by the pressures exerted on the field of Islamic art history by contemporary geopolitics will inevitably require the development of new skill sets. It may even lead to a fragmentation of the field, as it is currently constituted*“ (FLOOD 2007: 47).“

Die Aufgabe, der sich diese Arbeit stellt, ist die Auslotung neuer Theorien und Methoden, die diese „neuen Sets von Fertigkeiten“ definieren; sie gibt somit eine Antwort auf die Frage, wie ein solches fragmentiertes Feld letztlich aussehen könnte. Da die Auseinandersetzung mit der aktuellen Theoriebildung kaum unternommen wird (SHALEM 2010), unterbleibt eine aktive Auseinandersetzung regional bezogener Forschung auf Augenhöhe mit den Leitwissenschaften. Forschung mit Regionalbezug muss theoretisch sein, wenn sie international wahrgenommen werden will (ELKINS 2007a: 22).<sup>3</sup> Die Aus-

<sup>2</sup> Siehe auch Avinoam SHALEM über die Sichtweise der Kunstgeschichte, dass islamische Kunst nur eine Wertigkeit als Bewahrer und Stichwortgeber antiker Formen für den Westen sieht (2010: 256), des Weiteren folgt er mit einem etwas detaillierteren Literaturüberblick als Flood zum Thema der im 18. Jahrhundert endenden Kunstgeschichtsschreibung der islamischen Kunst (SHALEM 2010: 257–261)

<sup>3</sup> In einem der wenigen Überblicksartikel zum Fach der orientalischen Kunstgeschichte bilanziert Lothar Ledderose, ein Ostasienexperte, den Stand der Forschung in Deutschland. Nach einem Boom am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, gibt es am Ende des 20. Jahrhunderts von 84 Kunstgeschichtsprüfungen in Deutschland nur ZWEI für „außereuropäische Kunst“ (LEDDEROSE 1989). Außerhalb

gangslage für diese Arbeit bildet die fast vollständige Abwesenheit klar erschlossener Konzepte und Theorien für die Forschung zu gegenwartsbezogener, „islamischer Kunst“<sup>4</sup>. In dieser Arbeit näherte ich<sup>5</sup> mich diesen Problemen zunächst, indem ich die theoretischen und methodischen Ansätze, die in aktuellen Publikationen zum Thema Verwendung finden, aufzeige (vgl. dieses Kapitel 1.). In einem weiteren Schritt werde ich versuchen, einen Beitrag zu diesen Diskussionen zu leisten, indem ich das vorgefundene Material zunächst im weiter gefassten Kontext der kunstgeschichtlichen Diskussion einordne (vgl. 2.) und dann im lokalen Kontext, anhand eines Fallbeispiels, überprüfe (vgl. 4.).

In den vier Jahren, seit Finbarr Barry Floods Artikel erschienen ist, hat sich das Feld stark verändert und es sind einige Publikationen erschienen, die sich mit den von Flood aufgezeigten Lücken in der Erforschung islamischer Kunst im letzten Jahrhundert und der Gegenwart befassen. In diesen Publikationen zeichnet sich ein Trend ab, nicht mehr von „islamischer Kunst“ zu sprechen, wie es noch in den 1990er Jahren durchgängig der Fall war. Beispielsweise präsentierte Wijdan Ali noch 1997 ihren geschichtlichen Überblick über moderne Kunstentwicklungen unter dem Titel *Modern Islamic Art*. Ihr regionaler Fokus auf die MENA Region (*Middle East and North Africa*) inklusive der Türkei und Iran ist, ebenso wie der Titel, ganz im Sinne einer klassisch islamwissenschaftlichen Definition der „islamischen Welt“ gewählt. Die verschiedenen länderspezifischen Überblicke zeigen dabei einige Ähnlichkeiten auf, eine Zusammenführung der einzelnen Teile findet aber erst in einem abschließenden Kapitel statt: In der Form einer thematischen Apposition wird die

von Europa (und in derselben Tradition den USA) – das ist allerdings *fast die ganze Welt!*

<sup>4</sup> Nachdem ich schon aufgezeigt habe, dass es durchaus Ansätze gibt, die vom religiösen Begriff für die „moderne islamische Kunst“ wegführen, möchte ich diese Trennung zwischen traditioneller Kunstgeschichtsschreibung und dem, was danach kommt, im Folgenden durch den Gebrauch der Führungszeichen im Bewusstsein halten.

<sup>5</sup> Ich habe mich in dieser Arbeit entschieden, der Einladung zweier Soziologen zu folgen, die mir auf dem Weg dieser Arbeit geholfen haben, und in der „Ich“ Form zu schreiben. Hier der Text der Empfehlung: „*Es gibt einen begrüßenswerten Trend zur Einführung des Aktiv in wissenschaftliche Texte, der durch die Vorbildwirkung des angelsächsischen Sprachraums und durch die wissenschaftssoziologische Kritik an der Vorspiegelung subjektloser Wissenschaft gefördert wird. Wir wollen diesem Trend mit dem Buch folgen und Sie zum Gebrauch des Aktiv und der Ich-Form ermutigen. (GLÄSER u. LAUDEL 2009: 278)*“

Beschäftigung mit *Kalligrafie* als einigendes Moment des Kunstschaffens in der islamischen Welt dargestellt (ALI 1997).<sup>6</sup>

Die Verwendung der *arabischen Schrift* wird auch gegenwärtig zur einigenden Klammer von Überblickswerken gemacht: Saeb Eigners *Contemporary Art from the Middle East* (EIGNER et al. 2010) beispielsweise, behandelt vor diesem Hintergrund die Türkei nicht. Er argumentiert, dass die Türkei aufgrund sprachlicher und politischer Differenzen seit 1921 nicht mehr dem mittelöstlichen Raum zugeordnet werden könne. Aber auch der Iran und die arabische Welt, als einzelne Teile der „islamischen Weltgemeinschaft“ und als Länder welche die arabische Schrift verwenden, werden Thema unabhängiger Publikationen. Die Kulturräume werden also zunehmend über politische und historische Differenzen und weniger über vermeintliche Kontinuitäten wie *Religion*, definiert (AMIRSADEGHI et al. 2009). Wie Hossein Amirsadeghi in seiner Einleitung zu *Newvision – Contemporary Art from the Arab World* anmerkt: „*Perhaps surprisingly, religion tends not to be a direct issue for many of the Arab artists featured in this book (...)*“ (AMIRSADEGHI et al. 2009: 6).“

Es sollte nicht überraschen, dass auch der Begriff vom *arabischen Künstler* bestritten wird. Salwa Mikdadi und Nada Shabout, zwei der ersten Promovendinnen über „contemporary Islamic art“ überhaupt, nennen dafür verschiedene Ursachen: Einer der Gründe sind die Anklänge an das politische Konzept des Panarabismus einiger arabischer Staaten im vergangenen Jahrhundert. Vor allem zeigt sich die Kritik aber in der Abwendung vieler Künstler, die sich entweder explizit gegen ihre nationale Regierung oder gegen nationale Label generell wenden und auf globaler Ebene anerkannt werden wollen. Trotzdem sehen es die Autorinnen als legitim an, diese unterschiedlich argumentierenden Künstler unter dem Label „Arabisch“ zusammenzufassen:

Our use of the term here designates all those who subscribe in one form or another to Arab cultural realities, whether they live in one of the countries of the Arab world, in between worlds, or are members of the diaspora (*sic.*).

<sup>6</sup> Der Fokus auf *Kalligrafie* ist eine sehr starke Tendenz, auch in allgemeinen Überblickswerken über die islamische Kunstgeschichte, die versuchen das 19. und 20. Jahrhundert mit einzuschließen (SHALEM 2010: 260–261).



Within this commonality, we also see a justification for a unifying "vision". Despite the efforts of individual artists, the world is not ready to see them outside their geopolitical context. [...] We feel that it is precisely this struggle to belong and be accepted as global equals that necessarily generates certain reactionary images, that imbues their production with a specific unified vision. Next it was necessary to develop an art historical context that would allow for the construction of several contemporary narratives, and be capable of presenting the contemporary practices of the Arab world as part of a continuum and not as a novel contemporary phenomenon. (MIKDADI u. SHABOUT 2009: 11)

Der Versuch durch immer kleinere gemeinsame Nenner (Islamische Weltgemeinschaft > Mittlerer Osten > Arabische Welt) essenzialisierende Darstellungen zu vermeiden, zeichnet sich aus der Kombination mit der vorhergegangenen Diskussion deutlich ab. Besonders merkwürdig ist der im obigen Zitat angesprochene kunstgeschichtliche Kontext. Wie kann es überhaupt notwendig sein zu verdeutlichen, dass man Kunst in ihrem geschichtlichen Kontext sehen muss? Und in welchem Verhältnis steht diese Aussage zu der direkt vorhergehenden: dass Künstler auf globaler Ebene und ohne das nationale Label anerkannt werden wollen?

Nada Shabout geht in ihrer Konzeptualisierung der arabischen Gegenwartskunstwelt von vier „Räumen“ aus: Zunächst von dem westlichen Hegemonie-Raum und den lokalen Räumen, in diesem Fall dem „arabischen Raum“. Ein dritter Raum, der durch die Diaspora gebildet wird, oszilliert zwischen den beiden Ersten. Und ein vierter Raum wird durch den Markt gebildet, der durch seine Basierung im Kapital unendlich flexibel und schnell ist, also „global“ und „transnational“ (SHABOUT 2009: 15).<sup>7</sup>

Kann es aber legitim sein von *einem* „arabischen Raum“ zu sprechen, wenn man gleichzeitig den Wunsch der Künstler anerkennt, nicht unter einem

<sup>7</sup> Das Konzept des „vierten Raumes“ ist abgeleitet von Homi K. Bhabas Konzeptualisierung von Hybridität. In seinem Buch „Die Verortung der Kultur“ (BHABHA 2011 [1992]) entwickelt er das Konzept des „dritten Raumes“, in dem die lokale Kultur und die hegemoniale, westliche Kultur ihre Differenzen zu etwas Neuem vermischen (BACHMANN-MEDICK, 2009: 197–206).

solchen Label gruppiert zu werden? Wird dabei nicht gleichsam der Forderung widersprochen, dass die Kunst in ihrem historischen Kontext situiert werden müsse? Ist es sinnvoll, nur genau eine Stufe unter dem oben angesprochenen Diskurs des Westens über den Islam und die Rolle „islamischer“ Kunst als Vermittler zwischen essenziell nur zwei Kulturen, der christlichen und der islamischen, anzusetzen? Nada Shabout liefert hier weitere Ansatzpunkte für die theoretische Auseinandersetzung in der Orientalistik: „*While Western conceptions of the arts of the Middle East may still be located in the discourse of Orientalism, however, the articulation of the ideology and politics of representation have been transformed according to the new rhetoric of globalization*“ (SHABOUT 2009: 15).“

Laut Nada Shabout wäre also *Orientalismus* nach wie vor bestimmend für die westliche Sicht auf mittelöstliche Kunstproduktion und *Globalisierung* wäre ein neuerlicher Dominanzdiskurs des Westens. Ich werde diese beiden Pole: *Orientalismus* und *Globalisierung* als das Spannungsfeld nehmen, zwischen denen ich meinen Versuch einer Auseinandersetzung mit der aktuellen Theorie ansiedele. Edward Said formulierte die postkoloniale Kritik am Fach der Orientalistik in seinem Buch *Orientalism* (Said 2009 [1978]). Orientalismus definiert das Objektivieren des Anderen und die Projektion eigener Ängste und Wünsche auf dieses Andere als eine Methode der westlichen Welt, um mit „dem Rest“ umzugehen. Nachdem die Mechanismen offen gelegt wurden, gilt es sie vor allem in gegenwartsbezogener Forschung zu vermeiden. In gegenwartsbezogener Forschung gibt es „Subjekte“, die man zu ihren Einschätzungen und Intentionen befragen kann, die helfen können, Theorien und Methoden kritisch zu reflektieren. Deshalb versuche ich hier neben der Auseinandersetzung mit der Theorie, die von Edward Said geforderte Unbefangenheit und methodische Fundierung zentral zu stellen (SAID 2009 [1978]: 374; 376).

Das Studienobjekt soll dabei zum Studiensubjekt, zum Beteiligten im Forschungsprozess, zum Kommentatoren und Spiegel werden.

In Kapitel 2. vollziehe ich den Entwicklungsprozess eines makrotheoretischen Ansatzes, der *Global Art*, nach und verorte ihn in der Wissenschaftsgeschichte. In Kapitel 4. werde ich diese Theorie auf ihre Tauglichkeit für den Einzelfall testen: Wo liegen die Reibungsflächen und Brüche, welche Aspekte der Makrotheorie treffen zu – und welche nicht?

Meine Ausgangsthese lautet, dass Osama Dawod durch seine nach wie vor in Ägypten verbleibende Basis, seinen Master of Fine Arts, den er in den USA absolvierte und seine internationale Ausstellungstätigkeit, kontinuierlich im Kontakt mit den Annahmen und Unterstellungen verschiedenster Kuratoren und Organisatoren ist. Dawod ist durch sein Leben zum Experten geworden: für seine eigenen Strategien im Umgang mit den durch Theorie informierten Vertretern verschiedener Kunstwelten.

Um Theorie und Praxis, zusammenzubringen, erfordert es einer Diskussion der Methoden, mit denen ich diesen Dialog über die theoretischen Vorannahmen eingehen will. Ich stelle deshalb in Kapitel 3. meiner Arbeit den Stand der kunstsoziologischen Forschung dar (vgl. 3.2.1) und betrachte verschiedene Ansätze, wie das Studienobjekt als Subjekt mit in den Forschungsprozess mit eingebunden werden kann. Ich fokussiere mich zu diesem Zweck auf die Überschneidungen und Unterschiede mehrerer Studienfelder: Interviews spielen in der *Ethnologie* zwar nur eine nebengeordnete Rolle (vgl. 3.2.2), sie fokussieren sich vor dem stark von der Kolonialgeschichte geprägten Fachhintergrund auf das subjektive Verständnis des Forschenden und der genauen Beschreibung des Kontextes. Darüber hinaus haben sie eine sehr weitreichende Ethik des Interviewens entwickelt, die im Kontext der von Nada Shabout erneut angerissenen Orientalismusdebatte relevant ist. In der *Kunstgeschichte* (vgl. 3.2.3) finden publizierte Interviews und andere dialogische Formen zwar häufig Anwendung, sie sind jedoch meist nicht methodisch motiviert und dienen, im Gegensatz zu den Methoden der qualitativen Sozialforschung, nicht der theoretischen Diskussion (LICHTIN 2004). Die mangelnde empirische Überprüfung von Theorie wird jedoch selbst in den methodisch stark reflektierten *Sozialwissenschaften* (vgl. 3.1) immer wieder angeprangert (BYRNE u. RAGIN 2009). Gerade die Theoriebildung sollte jedoch in hohem Maße reflexiv sein und ihre Schlüsse nicht nur auf „objektivem“ Quellmaterial basieren lassen (SPUHLER 2010). Ein letzter Punkt dieser Diskussion betrifft die Rolle von Künstlern in Interviews und wie sie Techniken der Sozialforschung in ihren eigenen Schaffensprozess integrieren (vgl. 3.2.4).

Die Öffnung der Grenzen und Märkte seit den 1990er Jahren, nach dem Ende des Ostblocks, wird vielfach als eine qualitativ neue Phase der Globalisie-

rung bewertet (BUDDE et al. 2006). Während es auch Frühphasen des transkontinentalen Handels- und Kulturaustausches gegeben hat,<sup>8</sup> besteht der Unterschied vor allem in der Gleichzeitigkeit der weltweiten Verfügbarkeit von Informationen im Internet sowie einer Vielzahl von Migranten (MOSQUERA et al. 2004: 3–4). Auch in der Kunstgeschichte wird über die Globalisierung der Kunstwelt gesprochen. Einerseits sind die oben angesprochenen Migranten zu einem gewissen Prozentsatz selbst Künstler, andererseits ist die Öffnung der Grenzen für Kapital, Informationen und Menschen auch ein Stimulus für ein mittlerweile weltumspannendes Netzwerk von Kunstauktionatoren, Biennalen und Museen gewesen (BYDLER 2004; BELTING et al. 2009).

Die Definition oder zumindest die Beschreibung verschiedener Phänomene der globalisierten Gegenwartskunst hält mittlerweile eine Fülle von Kunsthistorikern und Kulturwissenschaftlern in Atem (ELKINS et al. 2010; HARRIS 2011). Die Definition und Reichweite von „Kultur“, beziehungsweise „kultureller Identität“,<sup>9</sup> spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle: Inwieweit kann man im Umgang mit künstlerischer Produktion und deren Ausstellung überhaupt von global gleichen Prämissen ausgehen? Braucht jedes kulturelle Erzeugnis seinen eignen Kontext? Gibt es global gültige Wertmaßstäbe? Und wenn ja, kann das dann überhaupt das weitverbreitete methodische Instrumentarium vor dem Hintergrund des Kanons der westlichen Kunstgeschichte sein? Wenn nein: Ist überhaupt ein Dialog möglich? Und wenn ja, inwiefern kann man dann überhaupt von einer gänzlich neuen Phase sprechen, wenn es letztlich nur um eine weitere Behauptung der Hegemonie westlichen Ursprungs geht (ELKINS 2007b)?

Solche Fragen beruhen auf methodischen und theoretischen Umwälzungen, die den Kanon der westlichen Kunstgeschichte in den letzten vierzig Jahren erheblich verändert haben. Poststrukturalismus, Dekonstruktion, *Gender Studies* und *Post Colonial Studies*, stellten die im vorherrschenden Kanon inhärenten Machtstrukturen infrage und hielten

<sup>8</sup> (FLOOD et al. 2010) ein Roundtable Gespräch über die Globalisierung vor der „Globalisierung“, beispielsweise über die Seidenstraße. Interessant ist auch die, auf die Sharja Biennale bezogene, Diskussion verschiedener historischer Arbeiten zu al-Andalus von Kamal BOULLATA (2008: 15–18).

<sup>9</sup> Wobei Identität und Kultur in neuerer Forschung als additiv und nicht mehr so stark als exklusiv betrachtet werden (BOHRER 2008: 29).

auch in dieser eher konservativen Wissenschaft Einzug. Mittlerweile bauen neue Ansätze auf diesen Pionieren auf. Der Begriff *Global Art*, welcher zentral im Titel meiner Arbeit steht, wurde von Hans Belting 2009 das erste Mal prominent im Titel einer Publikation verwendet (BELTING et al. 2009). Allerdings gab es auch davor und danach Autoren, die über globale Kunst schrieben: In Publikationen, Round Tables und Symposien wurden unterschiedliche Herangehensweisen diskutiert, die ich nun im Kontext meines Faches, der Islamischen Kunstgeschichte, fruchtbar machen möchte. Ich werde diese Strömungen nachzeichnen und vor dem parallel besprochenen Hintergrund der postkolonialen Kritik kommentieren. Dadurch wird der Versuch unternommen, einen Anschluss an die Mainstreamforschung der Kunstgeschichte zu erreichen.

Abgesehen von makrotheoretischen Debatten gibt es auch einige Beispiele aus der Ethnologie und der angewandten Kunstgeschichte (kuratorische Praxis), die versuchen, sich dem Phänomen globaler Kunst auf deskriptiver, lokaler Ebene zu nähern, ohne sich gleich auf der Ebene eines Weltsystems zu bewegen. Im Kontext dieser Arbeit möchte ich exemplarisch dafür die wenigen über die ägyptische Gegenwartskunst erschienenen Arbeiten mit Bezug auf mein Fallbeispiel diskutieren. Zentral steht hier die Untersuchung Jessica Winegars (vgl. 4.2) über den Umgang verschiedener Akteure der ägyptischen Kunstwelt mit den veränderten Bedingungen durch den Einfluss der Globalisierung (WINEGAR 2006).

Eine andere Form eines aktiven Dialogs auf Augenhöhe wird mittlerweile von Kuratorinnen<sup>10</sup> und Kuratoren aus islamischen Ländern betrieben: Diese haben vermittels ihrer eigenen Freelance-Tätigkeit sowie durch die neuen institutionellen Rahmen, die in Form von Museen vor allem in der Golfregion entstehen, mittelöstliche Kunst und ihre gegenwartsbezogenen Themen überhaupt erst sichtbar gemacht (DAFTARI 2006; von ROQUES u. RONTE 2007). Die kuratorische Praxis, wenn sie auch von den theoretischen Zentren informiert ist, führt jedoch immer wieder zu einer ausschließlichen, essenzialisierenden Betonung einzelner Aspekte, wie der Suche nach islamischen oder kalligrafischen Elementen oder

dem Beharren auf der Auseinandersetzung mit dem Thema Frauen und Islam (WINEGAR 2002). Ausstellungen schaffen so immer wieder Gruppenzuordnungen und Kategorisierungen, die auf eine popularisierte Form des Diskurses über die dargebotene Kunst antworten müssen, was eine wissenschaftliche Betrachtung auf deren Basis noch zusätzlich verkompliziert. In Kapitel 4.3 werde ich mich dem Problem im Rahmen meiner Fallstudie widmen.

Die oben angerissenen Debatten haben einen gemeinsamen Nenner: Sie spielen sich zu großen Teilen in westlichen Publikationen ab und genügen somit meist einem (westlichen,) fachspezifischen, wissenschaftlichen Standard, der kaum in einem Dialog mit anderen Formen der Wissensgenerierung steht. Die Reflexion der *Global Art* Theorie von Hans Belting, in der dokumentierten Konzeption und Durchführung eines leitfadengestützten Experteninterviews mit Osama Dawod, entspricht dabei den spezifischen Aufgaben, die Edward Said den orientalistischen Fächern in ihrer weiteren Entwicklung mit auf den Weg gegeben hat. Es geht also nicht nur darum, was Theorien über die Position und Perspektiven eines Subjektes aussagen können, sondern vor allem auch darum, was dieses Subjekt zu den auf sich angewendeten Theorien zu sagen hat.

<sup>10</sup> Im Sinne einer besseren Lesbarkeit des Textes habe ich mich in dieser Arbeit entschieden den generischen Maskulinum zu verwenden, in diesem einen Fall sind es allerdings hauptsächlich Kuratorinnen.

## 2. Global Art Theorie

Dieses Kapitel hat einen ungewöhnlichen Aufbau, es beginnt mit einem historischen Hintergrund und endet mit einem Literaturüberblick. Das ist so, damit deutlich wird, wie verschwindend kurz der aktuelle Moment ist. Ein wenig Demut sei hiermit der Größe und Weite der Geschichte gezollt, in einer Arbeit, die sich mit den Komplexitäten der Gegenwart befasst. Und da man die Gegenwart nicht ohne Geschichte verstehen kann, beginne ich also vor dem Punkt Null und leite dorthin. In diesem Kapitel gebe ich zunächst einen historischen Überblick über die Hintergründe der *Global Art* Theorie. Zum Zwecke der Kontextualisierung dieser Theorie werde ich kurz in die Geschichte des Kunstbegriffs aus Sicht der heutigen (kunstgeschichtlichen) Forschung zur Weltgenaukunst einführen (2.1). Ich werde mich in diesem Überblick an den sich wandelnden Definitionen des Kunstbegriffes orientieren, da diese die Implikationen des Begriffes in der Gegenwartskunst verdeutlichen. Zu diesem Zwecke muss ich etwas weiter ausholen: von der angenommenen Linearität des Fortschritts seit den Anfängen der Moderne, bis hin zur Fragmentierung der Weltbilder in der Postmoderne.

Die der historischen Einleitung folgende Literaturübersicht (2.2) werde ich an den unterschiedlichen Gebrauchswesen des Begriffes der Globalisierung orientieren. Das Globale stellt einen neuen Fokuspunkt dar, in den, nicht nur in der kunstgeschichtlichen Forschung, die Hoffnung gesetzt wird, dass er das Dilemma der post-Positionen überwinden kann. Die groben Linien der Argumentationen und die verschiedenen Erklärungsansätze und Schlagworte zum Thema der sich globalisierenden (Kunst-) Welt werden durch die Vorstellung einiger prominenter Diskussionsvertreter exemplifiziert.

Die *Global Art* Theorie Hans Beltings weist Wege aus der Fragmentierung und aus dem Stillstand, den das Ende der großen Erzählungen (master/grand narratives) in der Postmoderne verursacht hat. Dazu im Kontrast stehen die Positionen James Elkins und Rasheed Araeens, die jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln die Annahmen dieser Theorie infrage stellen. Die Begrenzung der Diskussion auf diese Hauptvertreter dient der Eingrenzung von Themen und Reichweite. Die dabei herausgearbeiteten The-

men bieten den Kontrastrahmen, an welchem die Fallstudie in Kapitel 4. dieser Arbeit orientiert werden kann. Diese im Prozess der Kontrastierung der aktuellen Ansätze herausgearbeiteten Kategorien werde ich im letzten Unterpunkt dieses Kapitels (2.3) noch einmal deutlich benennen, da auf ihnen die dann folgende Anwendung basiert. In diesem letzten theoretischen Teilabschnitt möchte ich mich auch der Problematik der Reichweite von Theorie und ihren Ansprüchen an Absolutheit gegenüber der angenommenen Fragmentierung widmen – dies läutet einen Übergang zur Methodendiskussion „Methode als Theorie“ ein.

### 2.1 Historischer Hintergrund

Die historische Sicht auf Kunst veränderte sich in den letzten 2660, 390, 180, 110, 40...Jahren (TSCHACHER u. TRÖNDLE 2011: 73). Der an diese Zahlen korrelierte Graph des Psychologen Wolfgang Tschacher und des Kunstwissenschaftlers Martin Tröndle zeigt nicht nur die Verschnellerung der Veränderungen im Kunstausdruck durch den Beginn einer neuen stilistischen Epoche an. Ein jeder Wendepunkt bezeichnet auch ein Umdenken, eine Veränderung des Kunstverständnisses und neue theoretische Ansätze (KULTERMANN 1987).

Dieses Kapitel legt in groben Zügen die Periodisierung dieses Graphen dar, der stellvertretend für die gängigen Periodisierungen der Kunst steht. Der erste Teil des Kapitels 2.1.1 beleuchtet den essenziellen Wechsel des Künstlerbildes vom Handwerker hin zur europäischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Dieser chronologische Vorausgriff bietet einen Ausblick auf die extremen Veränderungen der Weltansicht, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts in der westlichen Wissenschaft vollzogen haben. Spätestens mit dem Beginn der Hochkolonialisierung driften die Narrative von dem, was Kunst eigentlich bezeichnet, auseinander. In Kapitel 2.1.2 werde ich die Gründe hierfür in den Disziplinargrenzen westlicher Institutionen, insbesondere der Trennung zwischen Kunstgeschichte und Ethnologie, verorten. Mich beschäftigt in diesem Unterkapitel vor allem die Frage, welche Position dabei die Kunstgeschichte einnahm und unter welchen Umständen sich ihre Begrifflichkeiten von Moderne in Bezug auf globale Kunstproduktion änderten. Der zentrale Wendepunkt ist dabei

die Frühgeschichte der *Postcolonial Studies*. Deren Themen und ihre Folgen werde ich in Kapitel 2.1.3 anhand ihres Gründungsvaters Edward Said vorstellen.

### 2.1.1 Vom traditionellen Kunstverständnis zur Moderne

Wie Niklas LUHMANN in seinem Artikel *Weltkunst* schreibt, begann die Kunst sich ihrer selbst erst im 18. Jahrhundert bewusst zu werden (1997: 67). Zwei Faktoren gingen dabei Hand in Hand: zunächst die nach der Aufklärung von Kant und Hegel deutlich herausgearbeitete Subjektivität allen Verstehens (KULTERMANN 1987: 112–118, 125–130; MÜLLER-JENTSCH 2011: 102–106). Die Idee der Subjektivität in der Kunst wurde noch verstärkt durch die Befreiung der Kunst von ihrer Verpflichtung, eine möglichst realitätsnahe Abbildung der Welt erschaffen zu müssen, durch die Erfindung bildgebender Techniken wie der Fotografie. Schließlich entstand eine sich immer weiter ausdifferenzierende Kunstwelt<sup>11</sup>, mit ihren Produzenten, Rezipienten und Vermittlern (GERHARDS 1997: 8). Beide Faktoren bilden die Grundvoraussetzung für die Reflexion und Analyse, die moderner und Gegenwartskunst inhärent ist. Diese zeigt sich zum Beispiel in Trends wie dem Künstler als Ethnografen, als Forscher über die Kunstgeschichte oder als Analyst des gesellschaftlichen Zustands (vgl. 3.2.4).<sup>12</sup>

Davor entsprach das Denken über Kunst, dem Denken über Schönheit und war somit ein Teil der Philosophie. Die Philosophie stand seit dem Hochmittelalter wiederum in enger Verbindung zur Theologie. Das Denken und Schreiben über Kunst war eine Methode, um sich dem Wesen der göttlichen Schönheit zu nähern (KULTERMANN 1987: 39–40). Die Ausübung der Kunst wurde in Weiterführung

von Aristoteles' Verständnis der Dichtung als ein mimetischer Akt angesehen. Künstler waren Handwerker, deren technisch möglichst perfekte Methoden nur der Umsetzung der Gedanken von Theologen und Philosophen dienten. Im Mittelalter war es der Klerus gewesen, der die Künste vor allem gefördert hatte. Bildkonzepte waren dem ausführenden Handwerker von kirchlichen Amtsträgern vorgegeben worden, deren Hauptinteresse in der Illustration von Bibeltexten lag (PERRIG 1997: 649–645).

Mit der Wiederentdeckung der antiken philosophischen Texte und dem Entstehen des Ideals der allumfassenden Bildung und Souveränität in der Renaissance wandelte sich dieses Bild. Eine Handvoll großbürgerlicher Söhne entschied sich im 14. Jahrhundert, in Florenz den Beruf des Künstlers zu ergreifen. Damit einher ging eine wesentliche Umdefinierung des bis dahin reinen Handwerksberufes hin zu einem freien Beruf. Brunelleschi, Ghiberti und Donatello ließen sich sowohl für den wesentlich höher angesehenen Beruf des Architekten als auch den des Malers ausbilden. Die Mäzene dieser freien Kunst stellten nicht vorrangig die Kirche, sondern vor allem auch Fürsten und Großbürger dar (PERRIG 1997: 661–662). Die italienischen Künstler der Renaissance waren auch die ersten, deren Leben in Biografien festgehalten wurden. Ihr Chronist, Giorgio Vasari wird heutzutage als der „Vater der Kunstgeschichtsschreibung“ angesehen oder als einer der Ausgangspunkte des Systems „Kunst“ (KULTERMANN 1987: 59; ELKINS 2002: 39–46).

Die Entwicklung des westlichen, modernen Kunstbegriffes war also auch und vor allem ein wichtiges Zeichen der Säkularisierung unserer Gesellschaft. In dem Maße, in dem die Künstler sich von der kirchlichen Patronage lösten, entwickelte sich ein Kunstsystem, das der Vermarktung der neuen subjektiven Kunst diente: Kunsthistoriker, Kritiker, Museumspädagogen, Kuratoren und Galeristen der Gegenwart gründen sich auf diese Entwicklungen, wobei der Staat durch öffentliche Einrichtungen teilweise die Funktion der Patronage übernommen hat (MÜLLER-JENTSCH 2011: 30–32). Viele Kunstschätze, die heute in Museen ausgestellt werden, waren, bis zur Musealisierung im Zuge der Aufklärung und als Folge der Französischen Revolution im 18. Jahrhundert, Teil der gelebten Kultur, wie etwa Kirchenschätze, die vorerst als Sakralien konzipiert und verwendet wurden, bevor sie im Museum, losge-

<sup>11</sup> Der Begriff Kunstwelt ist auch neu und leitet sich aus dem Artikel DANTO (1964) ab, in dem es eigentlich um die Theorien und die Autoritäten geht, die involviert sind in die Definition, was Kunst ist oder nicht, vgl. GYÖRGY (1999: 421). Der Begriff wurde dann erstmals von BECKER (2008) in einer kunstsoziologischen Studie verwendet, um lokale oder auch globale Netzwerke zu designieren, die es Individuen ermöglichen, ein Kunstprodukt zu produzieren und zu vermitteln (MÜLLER-JENTSCH 2011: 25).

<sup>12</sup> Siehe ELKINS (2002: 151–154); WUGGENIG (2007: 62–63; 67); MILLER (2007); BEKE (2008: 393, 401); IMHOF u. OMLIN (2010) für eine Reihe von Beispielen, die teilweise mithilfe künstlerischer Techniken der Visualisierung auch in die Wissenschaft hineinwirken können. Siehe aber auch Kapitel 2.3.

löst von ihrer Funktion, in Vitrinen verwahrt wurden (BELTING 2005a: 250).

Dem privaten Mäzenatentum und der teilweise öffentlichen Förderung der Kirchen wurde die staatliche Institution des Museums beigegeben. Museen mussten im Gegensatz zu persönlichen Wunderkammern öffentlich Rechenschaft über ihre Sammlungstätigkeit ablegen. Sie entwickelten dafür wissenschaftliche und didaktische Kriterien, anhand derer Sammlung und Repräsentation der diversen Ausstellungsstücke gerechtfertigt werden konnten. Das erste für die Öffentlichkeit konzipierte Museum war das 1753 gestiftete *British Museum* in London (MÜLLER-JENTSCH 2011: 68–70). In Ermangelung von Vorbildern geriet das *British Museum* allerdings selbst zu einer Art staatlicher Wunderkammer, einer Visualisierung der Macht des Imperiums und der definitiven Darstellung aller Artefakte darin. Dieselben Elemente sind auch in den gleichzeitig entstehenden Weltausstellungen zu finden, welche die Vorläufer für die heute weitverbreiteten Biennalen bildeten (BYDLER 2004: 85–95).

Diese in modernen Textbüchern angelegten Ursprungspunkte der Kunstgeschichtsschreibung treten besonders deutlich hervor, wenn man aus dem 21. Jahrhundert zurückblickt. Die heute nach wie vor dominanten Kunstgeschichtseinführungen erzählen die Geschichte einer linearen Progression, von der antiken Idee der Mimesis bis zur Subjektivität der Romantiker. Das in dieser Geschichte angelegte Fortschrittsdenken wird nach der Romantik anhand der Entstehung des Begriffes der Avantgarde im späten 19. Jahrhundert, über die verschiedenen avantgardistischen Strömungen des Modernismus,<sup>13</sup> bis in die Postmoderne geführt. Diese allgemeine Meistererzählung (master narrative) der Kunstgeschichte ist heute Gegenstand der Kritik innerhalb des eigenen Faches. Sie stellt eine grobe Vereinfachung dar, die sich nur mit lokal begrenzter, formal-ästhetischer Progression beschäftigt und ihren Fokus nur auf diejenigen Orte und Personen richtet, die

<sup>13</sup> „Moderne“ und „Modernismus“ werden häufig gleichbedeutend gebraucht. Während die Moderne als Epoche je nach Blickwinkel irgendwann zwischen der Renaissance und der Aufklärung beginnt, verwende ich den Begriff „Modernismus“ hier nur im Sinne der avantgardistischen Kunstbewegungen der Moderne, die wesentlich später einsetzen als die Moderne selbst, gegen Ende des 19. Jahrhunderts (STOKSTAD et al. 1995: 1023); (LUCIE-SMITH u. THOMAS 1997: Modernismus).

für das Erzählen dieser Geschichte notwendig sind. Gleichzeitig blendet sie alle als peripher betrachteten Entwicklungen und Orte aus (GOMBRICH 1999; ELKINS 2002; AMSELLE 2003; ONIANS 2006; SUMMERS 2006; BELTING 1995; NELSON 1997).<sup>14</sup>

Allerdings hat sich diese Meistererzählung nach dem Zweiten Weltkrieg stark verändert. Sowohl qualitativ als auch quantitativ bleibt diese Geschichte zwar dominant, aber sie steht nicht mehr für sich allein. Feministische und postkoloniale Forschung haben diesen Kanon sowohl von innen, aus einer re-Interpretation des Kanons heraus, als auch von außen, mit Bezug auf einen neuen Objektbestand stark verändert. So wurden sowohl bekannte Studienobjekte neu betrachtet und interpretiert, als auch ein neuer Objektbestand für die Kunstgeschichte erschlossen. Die dabei offengelegten gesellschaftlichen Machtstrukturen wurden herausgefordert und auch teilweise verändert. Diese Revision des Wissens hat in der Kunstgeschichte jedoch strukturell weniger starke Spuren hinterlassen als in anderen Fächern, da man hier mit immer voluminöseren Übersichtswerken arbeiten konnte, die den Kanon ergänzen und modifizieren können, aber nicht komplett neu denken müssen (ELKINS 2002). Das folgende Unterkapitel basiert sich auf Ansätze, die versuchen, diese Meistererzählung kontinuierlich zu brechen und zu kommentieren.

### 2.1.2 Kolonialismus und Postkolonialismus

Im Kontext des Umgangs mit nicht-westlicher Kunst ist es sinnvoll, einem Strang der Geschichte zu folgen, der nicht nur für die Entwicklung der *Global Art* Theorie, sondern auch für die Hauptströmung des heutigen Geschichtsverständnisses von großer Bedeutung war: Namentlich dem Primitivismus. Die Aufklärung und die sukzessive Industrialisierung hatten die westlichen Gesellschaften transformiert

<sup>14</sup> Elkins *Stories of Art*, ist eine Dekonstruktion der linearen Kunstgeschichtsschreibung basierend auf dem Titel *The Story of Art* (GOMBRICH 1997), eines der am stärksten den Strukturalismus in der Kunstgeschichte repräsentierenden Wissenschaftler. Siehe auch David SUMMERS, *World Art History and the Rise of Western Modernism* (2006: 218) über die Unmöglichkeit, dieser Geschichte zu entkommen, selbst wenn man wollte. Er stellt an dieser Stelle seinen eigenen Ansatz vor, der sich mit alternativen Möglichkeiten der Kunstgeschichtsschreibung mit Hilfe von Neudefinition und Reflexion der gängigen kunstgeschichtlichen Terminologie befasst, die für diese Betrachtung jedoch nicht relevant sind. Dasselbe Problem wird auch von ONIANS (2006: vii) diskutiert.

und ein Verlangen nach ursprünglichen Werten ausgelöst. Reiseberichte des 18. Jahrhunderts fachten eine alte Faszination für das „goldene Zeitalter“, einer Zeit vor dem Sündenfall, wieder an. Die „Primitiven“, die man auf Reisen und in überseeischen Kolonien fand, wurden einerseits idealisiert und als Gegenentwurf zur industrialisierten Zivilisation konstruiert. Andererseits wurden sie aber auch dahin gehend gedeutet, dass ihr Leben im idyllischen Urzustand auf einen Mangel an Ambition zurückzuführen sei, der sie vom Fortschritt abhielte (MITTER 1996: 1029–1032). Dies ist insofern interessant, als anscheinend alles, worauf die westliche Welt ihre hegemoniale Macht gründet, auf dem Rücken der Dritten Welt entstanden ist: So beruhen nicht nur große Teile der Ökonomie auf ungerechten Tauschbeziehungen mit dem Süden (HOBHOUSE 1992). Sondern auch ihre Selbstsicht, immer wieder festgeschrieben in der Wissenschaft und im Bildungswesen, gründet in der Zeit dieser Entwicklungen, was auf eine enge Verknüpfung der doppelsinnigen Primitivismus-Rezeption auf gesamtgesellschaftlicher Ebene deutet.

Die Kunst der Moderne bezog ihre ersten Impulse, sich von der akademisch-mimetischen Tradition zu lösen, von Reisen und einem Verlangen nach der Authentizität des Anderen, Primitiven, im Angesicht eines immer weiter um sich greifenden Gefühls der Entfremdung vom Guten und Echten der Kultur (BADENBERG 2004). Künstler, die vom Zwang der Abbildung der Wirklichkeit befreit waren, befanden sich auf der Suche nach neuen Formen des Ausdrucks und fanden reichliche Inspiration in den Reiseberichten, Fotografien und Artefakten, welche die „Mutterländer“ erreichten. Gerade auch die Avantgarde der Jahrhundertwende bezog ihre Inspiration aus dem Primitivismus als Gegenentwurf zur westlichen Gesellschaft: Gauguin, Picasso, Matisse und viele andere Künstler und Bewegungen der klassischen Moderne fanden hier ihre Inspiration (GOMBRICH 1999: 146).

Die Entstehung des modernen Hochschulsystems im 19. Jahrhundert und die Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Disziplinen beförderte eine zunehmende Trennung von Kunstgeschichte und Ethnologie. Trotzdem waren Ansätze zu einer Art „Weltkunstgeschichte“ mit einem allumfassenden Interesse an der künstlerischen Produktion aller Völker und Zeiten, bezeichnend für die Anfänge

der deutschen Kunstgeschichte. Auf der Suche nach Strategien, sich im Zuge der Institutionalisierung der Hochschuldisziplinen ein eigenständiges, vor allem von der Geschichte und der Philologie unabhängiges Profil zu geben, wurde der Versuch einer methodischen Ausrichtung der Kunstgeschichte als Kunstwissenschaft, basierend auf psychologischen und ethnologischen Theorien und Methoden, unternommen (PFISTERER 2008: 70).<sup>15</sup>

Diese Zeit des „Hochkolonialismus“ war auch die Zeit der rassistischen Konzepte und des absoluten Glaubens an die Verantwortung und Überlegenheit des weißen Mannes. Der Fortschritts- und Überlegenheitsglaube manifestierte sich in einem dominanten Konzept von Kunst, das ausschließlich westliche Kunstproduktion als Kunst akzeptierte und sich bis ins 20. Jahrhundert bis zu dem Punkt institutionalisierte, dass nicht-europäische<sup>16</sup> Kunst in Überblickswerken überhaupt keinen Zugang mehr hatte (ELKINS 2002; ZIJLMANS 2008: 136–137; BELTING 2009: 40). Die Betrachtung jener Kunst, die ihren Motor aus der Avantgarde bezog und die Reflexion ihrer eigenen Wurzeln war der Kunstgeschichte vorbehalten. Die Kulturanthropologie widmete sich hingegen dem „Rest“, der „zeitlosen Gegenwart“ des Primitiven. Das heißt, dass die anthropologischen Museen, auch wenn sie zu Anfang mit aktuellen Ausstellungsstücken ausgestattet worden waren, im Zuge der Kolonialisierung nur noch das sammelten, was vor dem Kontakt mit der europäischen Kultur entstanden war: Die Essenz und Reinheit der Kultur vor dem Eindringen der Europäer und der Hybridisierung<sup>17</sup> visueller kultureller Zeugnisse (SHATANAWI 2009: 317).

<sup>15</sup> Nach den 1930er Jahren in Vergessenheit geraten, spielten Kulturanthropologie und Psychologie eine wichtige Rolle in der Krise der Kunstgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts. Vgl. auch zur Ausrichtung dieser Kunstwissenschaft (ONIAN 2006: VII); (PFISTERER 2008: 79–82). Institutionalisierung unter Alois Riegl in Wien (ONIAN 2006: viii).

<sup>16</sup> Die amerikanische Kunst, welche heutzutage vor allem mit dem Zentrum New York eine große Rolle spielt, sollte erst nach dem Zweiten Weltkrieg, mit dem Aufkommen der Pop-Art und Wandel von Kunst-Konzeptualisierungen maßgebliche Bedeutung erlangen (STOKSTAD et al. 1995: 1128); (BELTING 2009).

<sup>17</sup> Der Begriff stammt ursprünglich aus der Biologie und bezeichnet eine Kreuzung von Arten oder Unterarten für die Zucht. Der Prozess der Hybridisierung charakterisiert aber auch den von Homi K. Bhaba bezeichneten dritten Raum. Auch die Kunstgeschichte hat den Begriff übernommen, dann für Objekte, die den westlichen Blick irritieren, da sie zwar eindeutig der Moderne zuzuordnen sind, jedoch aufgrund

Der Begriff dessen, was Kunst ist, wurde, als eine Auswirkung der miteinander verbundenen Konzepte von Kolonialisierung und Modernismus, immer schärfer eingegrenzt.<sup>18</sup> Gleichzeitig entwickelte sich aber auch eine außereuropäische (moderne) Kunstproduktion im Sinne des westlichen Kunstbegriffes, die erst durch den Kontakt mit Kolonialmächten entstanden war und vor allem im Zuge der Dekolonialisierung vielerorts Fuß fasste. Diese Kunst wurde in den dominanten westlichen Institutionen jedoch nicht als solche wahrgenommen und stellt heute noch ein großes Problem für die Kunstgeschichtsschreibung dar (ZIJLMANS 2008: 135).

Zusammen mit dem Prozess der Dekolonialisierung, hauptsächlich im Zuge des Endes des Zweiten Weltkrieges, setzte ein Zuwanderungsprozess in die „Mutterländer“ der vormaligen Kolonialmächte ein: Intellektuelle und Künstler, welche dieselben Sprachen und Ausdrucksmittel wie ihre vormaligen Kolonisatoren verwendeten, aber nicht von westlichen Institutionen anerkannt wurden, begannen, sich gegen den Ausgrenzungsdiskurs zu wehren (BYDLER 2004; ZIJLMANS 2008: 137). Einer der frühen antikolonialen Schriftsteller und Theoretiker war Frantz Fanon, ein in Martinique geborener Arzt und Psychologe. Seine Bücher *Schwarze Haut - Weiße Masken* (1952) und *Die Verdammten der Erde* (1961)<sup>19</sup> widmen sich der Psychoanalyse des kolonisierten Geistes und bildeten wichtige Grundlagen für die Bewegungen des Postkolonialismus und der Négritude (BACHMANN-MEDICK. 2009: 186–187; NICHOLLS u. TRACEY 2011).

### 2.1.3 Kulturelle Wenden

Während also an den Toren der hehren Kunst gerüttelt wurde, richtete sich der Blick des Westens allerdings zunächst weiterhin auf die eigene Gesellschaft. Die ursprünglich von der Sprachphilosophie ausgelöste linguistische Wende – meist schlicht

in ihrer englischen Bezeichnung „Turn“ genannt (BACHMANN-MEDICK. 2009: 33) – begann Anfang des 20. Jahrhunderts die Grenzen des Denkens auf eine andere Art als im 18. Jahrhundert Kant und Hegel aufzuzeigen. Während die Beschränkungen in der Weltwahrnehmung zuvor im Subjekt lokalisiert wurden, begriff man nun, dass die Begrenzung des Denkens in den Grenzen dessen liege, was wir überhaupt ausdrücken können. Der Mensch *ist* und *denkt* also nicht mehr nur, er bewegt sich dabei in den Strukturen der Sprache oder auch der Kultur (RUBEL u. ROSMAN 1996: 1263).

Ausgehend vom *Linguistic Turn* breiteten sich kulturelle Turns quer über alle Fachdisziplinen aus. Chronologisch vor dem *Postcolonial Turn*, der im nächsten Kapitel zentral steht, standen Wenden, die von der Kulturanthropologie ausgelöst wurden (BACHMANN-MEDICK 2009: 33–36). Die ehemalige Schwesterdisziplin der Kunstgeschichte, die Ethnologie, war sich sowohl des aus den Sprachwissenschaften kommenden strukturalistischen Ansatzes bewusst, als auch ihrer Mitverantwortlichkeit im gesellschaftlichen und im wissenschaftlichen Diskurs der kolonialen Moderne. Dies ermöglichte, ihr zum Motor einiger sehr wichtiger Wenden in der Forschungslandschaft zu werden. Die „interpretative“, „performative“ und „reflexive“ Wende lenkten den Blick weg vom Text hin zum Leser und zum Schreiber und dessen Kontexten, hin zur Art der Darstellung und ihrer kommunikativen Macht und letztlich zur Reflexion des Textes durch diese Zusammenhänge (BACHMANN-MEDICK. 2009: 36–39). In den Turns lokalisiert sich eine Entwicklung, die große Ähnlichkeiten mit der Postmoderne zeigt: Wenn alles, was ich denke und weiß, nur von anderen kommt, wie kann ich dann ich sein? Wie kann ich behaupten, dass ich diesen Text verfasst habe? Der Pluralismus und die Fragmentierung der Narrative sowie die Unmöglichkeit von Objektivität stehen dem Fortschrittsdenken der Aufklärung und der Moderne diametral gegenüber (BISHOP 1996: 993). Durch die Erkenntnis der eigenen marginalen Rolle und ihre Offenheit für Strömungen anderer Wissenschaften, die sie selbstbewusst für ihre Zwecke nutzte, konnte die Anthropologie eine ausgesprochene Methoden- und Theorienreflexivität entwickeln, die weit in die Kulturwissenschaften hineingewirkt hat und deren Auswirkungen mit Bezug zur Kunstgeschichte Thema des folgenden Abschnitts sein werden.

ihres „anderen“ lokalen Ursprungs und Bezugs nicht komplett dem westlichen Blick entsprechen. (BELTING 1999: 327).

<sup>18</sup> Jean-Loup AMSELLE weist darauf hin, dass dies nicht nur gegenüber der nicht europäischen Kunst geschah, sondern gegenüber allen nicht in die Haupterzählung passenden Strömungen, und man so beispielsweise die Kunst Flanderns zur Zeit der Renaissance gleichfalls als „primitiv“ betrachten könne (2003).

<sup>19</sup> Die ursprünglich auf Französisch erschienenen Bücher sind mittlerweile in viele verschiedene Sprachen übersetzt worden und werden nach wie vor häufig neu aufgelegt (FANON 1986 [1952]), (2008 [1961]).



Gleichzeitig beharrte die Kunstgeschichte, blind für die Veränderungen in der restlichen Forschungslandschaft, auf ihrem angestammten Objekt- und Methodenkanon, bis die Avantgarde zum Ende des 20. Jahrhunderts sich selbst und damit zugleich die Kunstgeschichte, für beendet erklärte. Erst das Ende der Kunst war ein Zeichen für die Kunstgeschichte, wirklich zu beginnen, sich nach Alternativen zu Ikonografie und Ikonologie umzuschauen, da sie auf der Stelle trat. Der Kunsthistoriker Ulrich PFISTERER sieht die heutige Situation der Kunstgeschichte ganz ähnlich wie hundert Jahre zuvor: "(...) *we are still wrestling with what has been the greatest problem ever since the initial European ideas about World Art, namely the "ennobling" category of "art" itself and the tensions between its deeply Eurocentric connotations contrasted with its potential to be understood as a human universal* (2008: 84)." In einer methodischen Krise wendet sich die Kunstgeschichte wieder anthropologischen und psychologischen Methoden und Theorien zu.

In den frühen 1960er Jahren nahmen zwei für die Kunstentwicklung extrem wichtige „Turns“ ihren Ausgang: *Pop Art* und die Verbreitung neuer Medientechnologien wie Fernsehen und später Video und das Internet, eröffnete die Möglichkeit für die ganze Welt, direkt an lokal anders verorteten Ereignissen und Entwicklungen teilzunehmen (BELTING 2009: 44–47).<sup>20</sup> In Verbindung mit Neuen Medien wurde damals auch das Wort „Globalisierung“ erstmals gebraucht, im Begriff des „globalen Dorfes“, der später im Zuge der technologischen Revolution durch das Internet allmählich Realität zu werden schien (BYDLER 2004).<sup>21</sup> Ausgehend von den Literaturwissenschaften wurden diese Trends schon in den frühen 1960er Jahren in dem neuen Forschungsschwerpunkt *Cultural Studies* aufgenommen. Die Schule um Stuart Hall öffnete das erste Mal Wissenschaft für Populärkultur, ähnlich wie die Avantgarde dies

durch die *Pop Art* letztlich für die Kunstgeschichte tat.

Zeitgleich entstanden die ersten Galerien und Auktionen für ein Phänomen namens „Gegenwartskunst“, welches sich damals wie heute deutlich vom Konzept der Moderne abgrenzt. Mit der Eröffnung der *Marlborough Fine Arts Galerie* entstand 1963 der erste Raum, der mit dem Label „Contemporary“ warb. In den 1970er Jahren warben die größten Auktionshäuser der Welt Sotheby's und Christies das erste Mal *Contemporary Sales*. Das Phänomen kann darauf zurückgeführt werden, dass einerseits die Ökonomie boomte und andererseits ein Großteil der Kunstwerke, die traditionell gehandelt wurden, inklusive Werke der „klassischen Moderne“, sich bereits in privaten und öffentlichen Sammlungen befanden und so dem Markt entzogen waren (BELTING 2009: 61–62).

1979 erklärte der französische Künstler und Kulturtheoretiker Hervé Fischer die Kunstgeschichte (nachdem schon der Tod des Autors durch Roland Barthes BARTHES 1967 proklamiert worden war) offiziell für tot (BELTING 2009: 46–47).<sup>22</sup> Der Strukturalismus und Positivismus der Moderne waren also überwunden oder zumindest dabei, überwunden zu werden und die Kunstgeschichte befand sich zusammen mit den meisten anderen wissenschaftlichen Disziplinen in einer tiefen Revision: der Postmoderne. Als Antwort auf die Entwicklungen in den Geisteswissenschaften, wie in der Kunst, bildeten sich in den 1980er Jahren neue Strömungen der Kunstgeschichte: Die *New Art History* (ZIJLMANS 2008) und in Deutschland Kunsttheoretiker, die sich auf die Frankfurter Schule bezogen (BERNDT 1992), erweiterten den Theorien- und Methodenkanon um einen poststrukturalistischen Baukasten, dieser blieb jedoch beim westlichen Kanon. Im Rahmen der Genderstudies wurde ein Diskurs über Macht, Dominanz und den Kanon geführt, der in der weiteren Entwicklung eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit nicht-westlicher Kunst bilden sollte.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Für einen Überblick über die Geschichte der Neuen Medien seit 1960: *Kunst und neue Medien: ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren* (Lehmann 2008: 9–14).

<sup>21</sup> Marshal McLuhan (1968 [1962]), allerdings dann noch in Bezug auf das Fernsehen und nicht mit den heutigen weitreichenden Implikationen des Internets und der wirklichen Möglichkeit zu Vernetzung (BYDLER 2004: 47–48). Charlotte BYDLER hat für ihre Studie der globalen Biennalekultur jedoch festgestellt, dass sich die ökonomischen Strukturen beim Informationszugang genauso abbilden wie in der Kunst – durch Alphabetisierung, Elektrizitätszugang und damit letztlich auch der Nutzung von Internet, um an globalen Ereignissen und Entwicklungen teilnehmen zu können (2004: 39–41).

<sup>22</sup> Vgl. FISCHER (1981): Seit Hegel gehört das Erklären des Endes der Kunst, zum guten Ton. Jede Generation versucht dies wieder an andere Narrative zu binden BÜRGER et al. (1995: 7). Vgl. auch DANTO (1989); BELTING (1995); GEULEN (2002).

<sup>23</sup> Lazlo BEKE rechnet der *New Art History* zwar postkoloniale Fragestellungen zu, bringt dann jedoch nur Beispiele, die die Erweiterung des Methoden- und Objektkanons beinhalten, nicht jedoch Fragen nach Macht und Dominanz (2008: 400–402).

Mittelöstliche Künstler sind heute international für Arbeiten bekannt, in denen sie direkt auf Symbole ihrer Kultur Bezug nehmen, die im Westen bekannt sind. Das Interesse an der Region aus der sie stammen, verschleiert aber oftmals die vielen alternativen Diskurse, in denen sie sich bewegen. Diese im Fach der Islamischen Kunstgeschichte geschriebene Arbeit verwirft als Ausgangsposition die Kategorie des „islamischen“ für den zeitgenössischen Künstler Osama Dawod. Ausgehend von Edward Saids Kritik am Orientalismus der westlichen Forschungswelt, sucht die Autorin alternative Möglichkeiten der begrifflichen Verortung dieses international agierenden, in Ägypten lebenden Künstlers.

Die kritische Auseinandersetzung beginnt mit dem Begriff des Globalen: wie er Eingang in die traditionelle, westlich geprägte Kunstgeschichte fand, und wie er heute verwendet wird. Die vorliegende Arbeit entwickelt, aus den angrenzenden Disziplinen der Soziologie, Ethnologie und Kunstgeschichte sowie der Praxis verschiedener künstlerischer Strömungen, eine eigene Methodik des qualitativen Forschungsinterviews. Die theoretischen Fragen und Konzepte situiert die Autorin letztlich in einer Fallstudie: Der Künstler Osama Dawod wird auf unterschiedlichen Ebenen vorgestellt: in seinem Umfeld, im Kontext seiner Arbeit und in der Kunstgeschichte, deren theoretische Ansätze durch diese interdisziplinäre Auseinandersetzung präzisiert und konkretisiert werden können.

# BüH

## ZUR AUTORIN

Miri Redmann studierte Arabistik und außereuropäische Kunstgeschichte in Leipzig, Leiden, Kairo, Berlin und Bonn. Den Ausgangspunkt für ihr wissenschaftliches Interesse bildet die interdisziplinäre Erprobung von Methoden und Theorien. Ausgedehnte Studienreisen führten sie nach Indien, in den Mittleren Osten und nach Afrika. Immer legt sie Ihren Fokus auf die Erkundung der modernen und kontemporären Kunstszene, die auch im Zentrum ihrer Arbeiten stehen.

