

Jürgen Tabor

Kunstgeschichte und Globalisierung

Ein Diskurs mit Nachholbedarf

Die Langsamkeit, mit der der vielschichtige Diskurs um die globale Ausweitung der Denk- und Handlungsräume in die breite Tradition der Kunstgeschichte in Europa einsickert, zeigt, wie eng die Denktraditionen und wie beharrlich die institutionellen Strukturen in diesem Wissenschaftsfeld immer noch sind. Während in den außeruniversitären Diskursen der Gegenwartskunst, und ganz allgemein in den politischen, sozial-, kultur- und wirtschaftsbezogenen Debatten, die Fragen der Inter- und Transkulturalität längst zu einer Aktualisierung von Perspektiven, Methoden und Inhalten geführt haben, hält ein Großteil der universitären KunsthistorikerInnen heute weiter hartnäckig an der Spezialisierung auf die klassischen Narrative des westlichen Kanons fest. An einigen wenigen Ausnahmen, die den Beginn eines Paradigmenwechsels markieren, lässt sich dennoch die Wende zu einer emanzipatorisch kulturübergreifenden Ausrichtung des Fachs ablesen. Beispiele aus dem europäischen Kontext sind die *School of World Art Studies and Museology*, die 1992 an der Universität von East Anglia in Norwich gegründet wurde, die Einrichtung eines Programms für eine interkulturell vergleichende Kunstwissenschaft an der Universität Leiden in den Niederlanden im Jahr 2003 und die Vergabe von Lehrstühlen für „Global Art History“ in Heidelberg und „World Art History“ in Bern, beide 2009. Der Perspektivenwechsel hin zum Postkolonialen, zum Globalen und zum Inter- und Transkulturellen, der in den verschiedensten außeruniversitären Feldern der Gegenwartskunst durch kritisch reflektierte oder affirmative Positionen bereits vollzogen wurde, verläuft im (Aus-)Bildungs- und Forschungsfach Kunstgeschichte in einem langsameren, aber andauernden Prozess der Bewusstwerdung darüber, dass sich die Dis-

ziplin zu Beginn des 21. Jahrhunderts nur dann als ein sozial und kulturell relevantes Wissenschaftsfeld positionieren kann, wenn sie die zentralen Faktoren des soziokulturellen Wandels seit 1989 einbezieht: die Zunahme der interkulturellen und globalen Verflechtung, die Entstehung neuer Kontakt- und Konfliktzonen zwischen den Kulturen, die Gleichzeitigkeit und Überlagerung neuer und traditioneller Kommunikations- und Repräsentationsformen. Es geht, kurz gesagt, um die konzeptuelle Ausweitung und Verschiebung der Perspektiven des Fachs Kunstgeschichte hin zu einer Disziplin, die wie auch andere potentiell weltweit praktiziert wird.

Die Kunstgeschichtsschreibung ist heute medial, institutionell und verfahrenstechnisch ein Referenzsystem, auf dessen Strukturen, Praktiken und Traditionen sich WissenschaftlerInnen weltweit beziehen, um spezifische historische und kulturelle Narrative hervorzubringen – zugleich ist das Fach aber auch ein Feld der soziopolitischen Auseinandersetzung. So gibt es weder eine globale Übereinkunft über die zentralen Konzepte und Praktiken der Disziplin Kunstgeschichte – obwohl das manche KunsthistorikerInnen gerne so sehen –, noch kann die Rede davon sein, dass die Fachrichtung und ihre Institutionen überall gleichermaßen verankert sind. Vielmehr herrscht ein starkes Ungleichgewicht zwischen der langen Tradition des Fachs in Westeuropa sowie Nordamerika und seiner bis vor kurzem noch starken Marginalisierung in den asiatischen, afrikanischen, osteuropäischen und lateinamerikanischen Regionen. Viele nicht-westliche KunstwissenschaftlerInnen kämpfen heute schlicht um die Existenz des Fachs in ihren Ländern und um die Sichtbarkeit und Anerkennung nicht-westlicher Kunstbegrif-

fe und künstlerischer Praktiken. Für die Kunstgeschichte im Westen gilt es gerade diese Aspekte aufzugreifen, deren gemeinsamer Nenner in einer durch die veränderte geopolitische Situation neu geprägten Stellungnahme für die soziale und kulturelle Relevanz von künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken besteht. Eine zentrale Aufgabe für den emanzipatorischen Diskurs besteht darin, die traditionellen und erprobten Konzepte der abendländischen Kunstgeschichte, den Kanon, angesichts der „neu entdeckten“, alternativen Kunstformen, Kunstbegriffe und kunsthistorischen Narrative zu dekonstruieren, zu verschieben und zu erweitern. In diesem Diskurs kommt dem interkulturell vergleichenden Ansatz (z.B. durch Kitty Zijlmans, Universität Leiden) eine wichtige Rolle zu – ein Ansatz, der sowohl historisch als auch gegenwartsbezogen konzipiert sein kann (z.B. bei Hans Belting) – sowie dem transkulturellen Ansatz, der noch stärker der Fluktuation der Gegenwart entspricht und in seiner gegenwartsbezogenen Ausrichtung sich mit den künstlerischen und institutionellen Formen der Globalkultur beschäftigt. Während die interkulturelle Kunstgeschichte stärker auf die Transfers und die Vergleichbarkeit von Kulturen mit festen geographischen Bezugsräumen fokussiert, steht die transkulturelle Kunstgeschichte mit Themen wie Netzkunst und hybride Kulturen für eine Perspektive jenseits fester räumlicher Bezugspunkte; die beiden Bereiche überschneiden sich bei Themen wie Migrationskulturen, Diaspora, Postkolonialismus, Biennalen-Systeme, Systeme von Kunst und Kapital, Kunst und Tourismus und so weiter. Die Fragen, die sich den KunsthistorikerInnen der verschiedenen Länder und Weltregionen stellen, gehen sowohl aus den lokalen Anforderungen als auch aus den gemeinsamen Interessen, Berührungspunkten und Überlagerungen differenter Kulturen und Sozietäten hervor, weswegen die emanzipatorisch orientierte Kunstgeschichte heute als *globaler Diskurs mit unterschiedlichen Gewichtungen* funktioniert.

Parallel zu den noch jungen institutionellen Programmen gibt es – nach singulären früheren Ausreißern – seit der Jahrtausendwende eine wachsende Zahl von WissenschaftlerInnen, die den Diskurs über das Globale und Interkulturelle selbst zu einem Thema der Kunstgeschichte machen. Die eine Seite der WissenschaftlerInnen fokussiert dabei vor allem auf die substantielle soziopolitische Frage des Ungleichgewichts, der Dominanzen und Hierarchien im global erweiterten Kunstbetrieb, die andere Seite befasst sich methodologisch und programmatisch mit der Ausarbeitung von Konzepten für eine Kunstgeschichte, die sowohl die alten Expansions- und Austauschformen als auch die jüngeren und neuesten Formen der soziokulturellen Verflechtung fassen kann. Zum ersten Bereich zählen Publikationen wie Marina Gržinićs *Fiction reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avantgarde* (Wien: Edition Selene, 2000), Viktoria Schmidt-Linsenhoffs *Postkolonialismus* (Osnabrück: Rasch, 2002), Klaus Volkenandts *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte, Methoden, Perspektiven* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2004), Irene Belows und Beatrice von Bismarcks *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte* (Marburg: Jonas Verlag, 2005) und James Elkins *Is Art History Global?* (New York: Routledge, 2007). Im zweiten Feld sind Bücher und Konzepte angesiedelt wie David Summers' *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon, 2003), John Onians *Atlas of World Art* (London: Laurence King, 2004) und dessen *World Art Studies*-Programm an der Universität von East Anglia, Kitty Zijlmans „Kunstgeschichte in globaler Perspektive“ an der Universität Leiden, Irenäus Eibl-Eibesfeldts und Christa Sütterlins *Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation* (Wien: Brandstätter, 2007) oder auch Hans Beltings *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (München: Beck, 2008), wobei sich die Liste noch um einige weitere Titel fortsetzen ließe.

Das von James Elkins herausgegebene Buch, das um die zentrale Frage „Is Art History Global?“ kreist, also darum, ob das Fach Kunstgeschichte eine „globale“ Wissenschaft ist, steht nicht nur paradigmatisch, sondern geradezu symptomatisch für eine Auseinandersetzung, die sich am konfliktreichen Machtgefälle zwischen dem Westen und den so genannten „anderen“ Weltregionen, zwischen den mächtigen und den marginalisierten Institutionen und Kunstgeschichten festmacht. Das Buch umfasst eine Einleitung von James Elkins (einem amerikanischen Kunsthistoriker), sogenannte „Ausgangspunkte“ von Andrea Giunta (einer argentinischen Kunsthistorikerin), Friedrich Teja Bach (einem deutschen Kunsthistoriker) und Ladislav Kesner (einem tschechischen Kunsthistoriker), weiters eine ausführliche Gesprächsrunde sowie 28 Essays von KunstwissenschaftlerInnen aus aller Welt, die auf die zuvor formulierten Positionen antworten. Die kontroversen Reaktionen zeigen, wie sehr das unmittelbar in Globalisierungsprozesse und Lokalisierungsbestrebungen eingebundene Wissenschaftsfeld zu einem Schauplatz geworden ist, an dem kulturelle und soziale Differenzen aufeinander treffen, und dass der Machtkampf, der sich in diesem Feld entlang der bekannten Bahnen von Globalismus und Globalisierungskritik entspinnt, auch unmittelbar auf die Theoriebildungen des Fachs zurückwirkt.

Zwei symptomatische Beispiele aus dem Buch: In seiner Einleitung stellt Elkins jeweils fünf Argumente für und wider die Kunstgeschichte als einer globalen Disziplin zur Diskussion: *Dagegen* sprechen nach Elkins das Faktum, dass vor allem in südlichen Ländern unter „Kunstgeschichte“ oft journalistische Kunst- und Kulturkritik verstanden wird, weiters, dass die Kunstgeschichte als eine solchermaßen bezeichnete Fachrichtung vor allem in Nordamerika und Westeuropa institutionalisiert ist, dass die Kunstgeschichte sehr oft eng mit einem Bewusstsein für nationale und regionale Identität verbunden ist – also gerade nicht global oder interkulturell denkt –, dass die Kunstgeschichte

sich heute zunehmend in den Fachrichtungen der Bildwissenschaft und der visuellen Kultur auflöst und fünftens, dass der fachliche Diskurs, was die methodische Realität betrifft, nicht kohärent ist, sondern sich in praxisorientierte und theorieorientierte Vorgangsweisen aufspaltet. Was nach Elkins aber sehr wohl *für* die Kunstgeschichte *als ein weltweit einheitliches Unterfangen* spricht, ist, dass die Kenntnis einer Reihe von wichtigen Theorien und Methoden wie Psychoanalyse, (Post-)Strukturalismus, Feminismus, Semiotik, Postkolonialismus etc. die Voraussetzung dafür bilden, dass man im Feld der Kunstgeschichte als Wissenschaftler zu reüssieren vermag, weiters, dass aufgrund institutioneller Kriterien sehr klar zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik unterschieden werden kann, dass die Kunstgeschichte auf einen spezifischen Kanon von Künstlern, von Picasso bis Palladio, fokussiert ist, dass eine Reihe von klassischen Narrativen wie die westliche Entwicklungsgeschichte von der Mimesis zur Abstraktion immer noch gültig sind und auch in nicht-westlichen Kontexten immer wieder aufgegriffen werden und schließlich, dass die Kunstgeschichte im Prinzip von einem einheitlichen Set von Konzepten und Vorgangsweisen geleitet ist, wie Formanalyse, Ikonographie, Anthropologie, Archivarbeit etc. – wiederum Praktiken, die im Laufe der langen kunsthistorischen Tradition des Westens entwickelt wurden. Das Fazit des nur zum Schein widersprüchlichen Zugangs von Elkins besteht darin, dass in seinen Augen die Kunstgeschichte nur dann als „globale“ Disziplin möglich wird, wenn die starke westliche Tradition des Fachs über die Kulturen hinweg homogenisierend wirkt.

Aufschlussreich ist dabei seine Argumentsweise: Zunächst geht Elkins von gleichsam „unpolitischen“, neutralen Fragen zur Methodologie und zur Institutionalisierung des Fachs Kunstgeschichte aus, wobei er die Antworten daran festmacht, dass der nicht-westliche Umgang mit Kunst den (westlichen) Ansprüchen auf Wissenschaftlichkeit oft nicht genügt und dass die bisher vorhandenen Traditionen außerhalb des

Westens zumeist zu kurz und zu wenige sind. Damit setzt er jedoch implizit voraus, dass die Globalität der Disziplin nur politisch hergestellt werden kann, was bedeutet, dass sich die Kunstgeschichte in seinen Augen nur insofern als eine „globale“ Wissenschaft entwerfen kann, als die großen westlichen Konzepte und Methoden weltweit verankert werden, sodass die Fachrichtung auf diese Weise, wo auch immer – zwar nicht thematisch, aber methodisch – als eine homogene und „wissenschaftlich exzellente“ Einheit auftritt. In dieser Argumentsweise für den Anspruch des Westens auf Vorherrschaft verbirgt sich eine rhetorische Finte, die Instrumentalisierung des Globalisierungsdiskurses selbst. Denn hinter Elkins Frage „Is Art History global?“ versteckt sich eigentlich die viel zentralere Frage: Wollen wir die Kunstgeschichte in ein „globales“ Wissenschaftsfeld transformieren? – Wenn ja, so lautet Elkins Antwort, dann müssen wir überall mit einem einheitlichen Set an kunsthistorischen Theorien und Vorgangsweisen operieren. Und woanders wären diese zu finden, als in der Tradition der abendländischen Kunstgeschichte? Das emanzipatorische Potential der Globalisierung, das es auch gibt und das „Globalität“ nicht prinzipiell mit „Homogenisierung“ gleichsetzt, wird damit entwertet.

In dem von ihm herausgegebenen Buch trifft Elkins gleich an mehreren Fronten auf harte Gegenreaktionen. Aufschlussreich ist jene des afrikanischen Kunsthistorikers Chika Okeke-Agulu, der derzeit in Princeton tätig ist und in einigen Ausstellungs- und Buchprojekten zur Kunst in Afrika auch mit Okwui Enwezor zusammengearbeitet hat. Okeke-Agulu argumentiert wie Elkins auf einer politischen und institutionellen Ebene, jedoch gegen ihn gerichtet. Für Okeke-Agulu spricht aus Elkins' Denkweise des Globalen die versteckte Ideologie des klassischen westlichen Imperialismus, die sich im Zeitalter des Kolonialismus ausgeformt hat und heute in neuen Formen weitergeführt wird. Es ist ein Imperialismus, der die Positiva der westlichen Kultur wie Demokratie und Menschenrechte und hier vor

allem die wissenschaftliche Tradition im besten Glauben an ihre Unübertrefflichkeit überall verankern will. Dagegen kontert Okeke-Agulu, dass die Frage des Globalen in der Kunstgeschichte, so wie Elkins sie stellt, nämlich als eine Form von Globalismus, zunächst überhaupt nur ein westliches Anliegen ist. Die Frage, wie die westliche Kunstgeschichte angesichts der politischen, ökonomischen und kulturellen Globalisierung und der Alternativen, die sich eröffnen, mit der Infragestellung ihrer Konzepte und Praktiken umgeht, ist für die meisten nicht-westlichen Länder, insbesondere die Entwicklungsländer des Südens nicht vordringlich. Hier geht es um Grundsatzarbeit, wie Okeke-Agulu am Beispiel Nigeria beschreibt, das heißt darum, die Relevanz der Kunstgeschichtsschreibung für die Gesellschaft nachzuweisen, Texte zu produzieren, Kunstsammlungen zugänglich zu machen und wissenschaftliche Arbeit institutionell zu ermöglichen. Probleme, mit denen die Wissenschaften in Nigeria zu kämpfen haben, sind die Folgen der Währungs- und Wirtschaftskrise in den 1980ern, die Militärdiktaturen und die dadurch erfolgte Aushungerung des Bildungssystems. Weder gab es Bücher und Magazine noch war es den Wissenschaftlern möglich, zu internationalen Konferenzen zu reisen. Letztlich hat das auch zu einem Brain Drain in Nigeria geführt, mit langfristigen Folgen für alle gesellschaftlichen Bereiche. Die nigerianische Regierung setzt ihre Schwerpunkte heute deshalb auf die Entwicklung der nationalen Wirtschaft und eine zweckorientiert ausgebildete Bevölkerungsschicht. Wie Okeke-Agulu berichtet, hat der nigerianische Präsident im Jahr 2005, Absolventen von journalistischen und künstlerischen Fachrichtungen nochmals an die Universität verwiesen, damit sie Ausbildungen mit einem unmittelbaren Nutzen für die Entwicklung des Landes belegen. Für KunsthistorikerInnen bedeutet das, dass sie ihre Relevanz für die soziale und kulturelle Entwicklung überhaupt erst einmal behaupten und beweisen müssen. Und das funktioniert weniger über eine „Entwicklungshilfe“ durch westliche Wissenschaftler und den Import

fremder Themen, Inhalte und Methoden als durch eine Regionalisierung der Kunstgeschichte.

Neben interkulturellen und transkulturellen Perspektiven ist die Regionalisierung die wichtigste Praxis der emanzipatorischen Kunstgeschichte im Kontext der Globalisierung. Forschungen, die auf die Aufarbeitung nicht-westlicher Regionen spezialisiert sind, finden sich in zunehmender Zahl an kunsthistorischen Instituten und einige der besten Arbeiten aus der jüngsten Wissenschaftsgeschichte zählen zu diesem Bereich. Die Ausweitung der Handlungs- und Denkräume bildet für die Regionalisierung einen ambivalenten Ausgangspunkt: Zum einen eröffnen sich mit der Globalisierung neue Möglichkeiten aktiver Partizipation, zum anderen erhöht sich mit der stärkeren globalen Verflechtung jedoch auch der Druck, sich der dominanten Kultur der westlichen Moderne anzuschließen. Die emanzipatorischen Zielsetzungen konzentrieren sich daher vor allem darauf, den bisher ignorierten Regionen und Kulturen im globalen Netz eine stärkere Präsenz und Relevanz zu verleihen. Einige der wichtigen Marksteine der kunsthistorischen Forschung zur Moderne und Gegenwart nicht-westlicher Regionen zeigen dabei, dass die Praxis der Regionalisierung von Anfang an auch kritisch reflektiert wurde. Olu Oguibe und Okwui Enwezor beispielsweise stellen in dem von ihnen herausgegebenen Buch *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* (London: Institute of International Visual Arts, 1999) mit 22 Essays verschiedener AutorInnen nicht nur die Differenz der zeitgenössischen afrikanischen Kunst zum Westen heraus, sondern auch die Unterschiede zwischen den afrikanischen Modernen selbst. Das gleiche gilt für den australischen Kunsthistoriker John Clark und seine neueste Arbeit *Modernities of Chinese Art* (2008/09) sowie sein Buch *Modern Asian Art* (1998), in dem er die unterschiedlichen historischen Wege der Modernen Japans, Chinas, Indiens, Thailands und Indonesiens aufzeigt. Ein anderes Beispiel, das darüber hinaus auch eine alternative wissenschaftliche Methodik zur An-

wendung bringt – nämlich einen kollaborativen, diskursiven und interaktiven Zugang –, ist das bekannte Projekt *East Art Map* der slowenischen Künstlergruppe IRWIN. Gegenstand des 2001 initiierten und seither fortgeführten Recherche- und Archivprojekts ist die Dokumentation der Kunst in den osteuropäischen Ländern seit 1945. Zunächst wurden 24 KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen aus den verschiedenen ex-sozialistischen Ländern Osteuropas eingeladen, eine Auswahl für die *East Art Map* zu treffen. Seit das Archiv 2004 online verfügbar ist, kann jede/r UserIn weitere Beiträge vorschlagen. Aktuell werden unter dem Titel *East Art Map II* die Inhalte wissenschaftlich geprüft und optimiert. Mit diesem diskursiven, multiperspektivischen Zugang, welcher der in sich differrenten Region Osteuropa vielleicht am besten gerecht wird, lässt sich ein grundlegendes Problem der Regionalisierungspraxis verringern: die Tendenz zur Homogenisierung und zur Konstruktion des Bildes einer einheitlichen Region, die so nicht existiert.

Die kritische Praxis der Regionalisierung muss in diesem Sinne ebenso zwiespältig verfahren wie beispielsweise feministische und postkolonialistische Positionen: oszillierend zwischen einem politisch starken, gemeinsamen Auftritt einerseits und feinen, aber gewichtigen inneren Differenzierungen andererseits. Paradigmatisch dafür ist das Buch *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-Socialism & The Retro-Avantgarde* (2000) der slowenischen Künstlerin und Kunsttheoretikerin Marina Gržinić, das die heterogenen Bedingungen in Osteuropa aufzeigt, zugleich aber auch für eine starke Positionierung osteuropäischer Kunst innerhalb des Wissenschaftssystems der Kunstgeschichte eintritt, dessen globale Erweiterung nicht einem herrschaftsfreien Diskurs, sondern den Bahnen von Macht, Tradition und Nicht-Wissen(-Wollen) folgt.

Wenn es daher, wie in der Kontroverse zwischen Elkins und Okeke-Agulu, um die Frage der Globalisierung des Fachs Kunstgeschichte geht, stellt sich die Frage: Wessen Kunstge-

schichte wird „globalisiert“? Wessen Kunstbegriffe und wessen Methoden? Gegen eine institutionell argumentierte Vorherrschaft der westlichen Tradition spricht das Faktum, dass die Kunstbegriffe und kunsthistorischen Methoden aufgrund der weltweit stattfindenden Regionalisierungen bereits dabei sind, sich zu pluralisieren und anders als bisher auszudifferenzieren. Okeke-Agulu sieht die Zukunft einer globalen Kunstgeschichte demgemäß in der „Ausbildung mehrerer paralleler oder auch widersprüchlicher kunsthistorischer Modelle und Methodologien, die jeweils das Produkt spezifischer kultureller und politischer Geschichten und Ideologien sind.“ Im besten Fall entwickelt sich der Machtkampf im Feld der kunstgeschichtlichen Theoriebildung zu einem Wettbewerb der Ideen, der in einem dialogischen Sinne kulturenübergreifend abläuft.

Bibliographie

Jürgen Tabor: Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte, Passagen Verlag, Wien 2007.

Autor

Jürgen Tabor, Mag., Dr. phil., geb. 1976, Studium der Kunstgeschichte sowie Anglistik und Amerikanistik. Lebt und arbeitet in Innsbruck als Kunsthistoriker und Kurator, Galerie im Taxispalais, Galerie des Landes Tirol. Lehraufträge an den Universitäten Innsbruck und Graz, Forschungsschwerpunkte: Kultursoziologie, Globalisierung in Kunst und Kunstdiskursen, inter- und transkulturelle Phänomene in Moderne und Gegenwart, performative Kulturen, Verbindungen von Psychoanalyse, Kunst und Kultur.

Titel

Jürgen Tabor: Kunstgeschichte und Globalisierung – ein Diskurs mit Nachholbedarf, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2009 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.