

Dialogizität in post- und dekolonialer Kunst. Debatten um internationale Großausstellungen seit 1989

Prof. Dr. Michael F. Zimmermann

Untersucht werden sollen Strategien in der Kunst seit dem Ende des Kalten Krieges, um globale Herausforderungen zu thematisieren – und zwar so, dass sie als Problemszenarios erscheinen, die nur in internationaler, multilateraler Zusammenarbeit und im Dialog bewältigt werden können. Dialogizität ist dabei auf zwei Ebenen möglich: auf der ersten tritt der oder die Künstler*in aus seiner Rolle als (auktorialer, implizierter) Erzähler nicht heraus, lädt die Betrachter aber dazu ein, den Menschen, die in krisenhaften Situationen gezeigt werden, zu begegnen, statt durch sie oder in ihnen vorher bestehende Einschätzungen nur bestätigt zu finden. Oft wird dabei auch an das leiblich eingebundene Erleben von Zusammenhängen appelliert, etwa in Installationen oder in virtuellen Szenarios. Für derartige Verfahren der Adressierung des Publikums wird seit einigen Jahren der Ausdruck partizipative Kunst verwendet. Auf einer zweiten Ebene kann der oder die Künstler*in, aber auch ein Team von Kurator*innen, auch andere (z.B. internationale) Akteure oder Partner einbeziehen, und insgesamt ein auf Zusammenarbeit beruhendes Bild von herausfordernden Situationen, z.B. von Herausforderungen hinsichtlich globaler Ungerechtigkeit, zeichnen. Kooperative Kunst ist der Ausdruck, der allgemein dafür verwendet wird.

Profil gewinnt die Befragung auf Dialogizität hin nur, wenn man ihr auch einen Gegenpol entgegenstellt. Macht sich die Perspektive eines Autors/einer Autorin in starkem Sinne geltend, z.B. durch das Voiceover des Autors oder einer Stellvertreterfigur in einem Video-Kunstwerk, und werden die dokumentierten Szenarios durch den Künstler in starkem Sinne ästhetisiert – oft unter Verwendung neuer Techniken, so darf man von primär monologischen Verfahren sprechen. Der Konflikt zwischen dialogischer und monologischer Kunst soll am Beispiel zweier Werke paradigmatisch beleuchtet werden: der Film „The Forgotten Space“ (2010) des früh verstorbenen, kalifornischen Fotokünstlers Allan Sekula und des Regisseurs Noël Burch steht für eine (auch) dialogische Dokumentation sozialer Konfliktszenarios entlang des globalen Containerverkehrs. Die gezeigten Gestalten erhalten darin Gelegenheit, sich selbst zu inszenieren (Sekula: „my art is art about other people’s art“). Der Film „Anthropocene. The Human Epoch“ (2018) des kanadischen Fotografen und Videokünstlers Edward Burtinsky wurde von prominenten Kritikern wie Julian Stallabrass, Professor am Londoner Courtauld Institute of Art, dafür kritisiert, dass er Szenarios globaler Umweltzerstörung überwiegend aus größter Distanz zeigt, sie ästhetisiert und dadurch marktgängig kommodifiziert – im Sinne einer dystopischen, ja apokalyptischen Endzeit-Schönheit.

Kunstwerke, zu denen in der Kunstkritik derartige Diskussionen geführt wurden und werden, sollen beispielhaft durchleuchtet werden. Dabei soll auch herausgearbeitet werden, dass Dialogizität keine einfache Strategie ist und nicht auf anwendbaren Rezepten beruht, also z.B. allein durch die Befolgung journalistischer Regeln meist nicht zustandekommt. Zentral ist vielmehr die Frage, wie der jeweils Andere in der jeweils eigenen Rede überhaupt vorkommen bzw. selbst zur Sprache kommen kann. Kooperative Kunst löst diese Frage durch die Herstellung tatsächlicher Vielstimmigkeit, hinter der sich aber dennoch oft eine mächtige

Autorengestalt verbirgt (wie auch in Kurator*innen-Teams). In Formaten, die der – auch journalistischen – Dokumentation oder der Reportage näher sind, wird die Autorfunktion nicht pluralisiert, dennoch aber – mit komplexen, stets diskussionswürdigen Verfahren – angestrebt, und zwar im Wissen darum, wie schwierig, ja geradezu unwahrscheinlich dies ist. Diese komplexeren Kunstformen sollen daher im Vordergrund stehen.

Bei der Untersuchung von Dialogizität in der Kunst sollen verschiedene Kontexte mit beachtet werden. Hintergrund wäre zunächst die Forderung nach post- und dekolonialen Zugängen zur Kultur, die schon in der Endphase des territorialen Kolonialismus erhoben wurde, durch Edward Saïds Buch „Orientalism“ (1978) jedoch zu einer breiten, nicht mehr marginalisierbaren Debatte wurde. Darüber hinaus wurde in den 1990er Jahren kontrovers über das Konzept der Globalisierung gestritten. Während die einen darin ein Fortschrittsversprechen sahen, das auch globale Gleichheit oder auch nur Gerechtigkeit fördern und zugleich internationale Urbanität und Emanzipation ermöglichen würde, kritisierten andere (wie James Clifford) dies als Ideologie: sie bestanden darauf, dass Netzwerke von unterschiedlicher, regionaler, internationaler und interkontinentaler Reichweite nicht nach dem Modell von Kapital- und Informationsströmen zu der einen Vision globaler Verfügbarkeit verallgemeinert werden sollten. Die Migration – von Personen, aber auch Objekten –, also die Übersetzung von einem Kontext in einen ganz anderen, trat gegenüber Modellen global vereinheitlichender Diffusion in den Vordergrund. Zudem wurde globale Ungleichheit und Ungerechtigkeit sowie das Machtgefälle zwischen dem reichen Norden und dem „globalen Süden“ als längst systemisch erkannt, was ihre Betrachtung als Übergangsstadien auf dem Weg zu global optimierter Ressourcenallokation infragestellte. Im Zusammenhang mit den Debatten um Post- und Dekolonialität und Globalisierung versus Migration in Netzwerken entstand seit den 1980er Jahren die „Global Art History“, ein um gleichwertige Behandlung verschiedener Bildkulturen bemühte Neudefinition der Kunstgeschichte, die dabei ihre Orientierung an „abendländischen“, „westlichen“ oder (neuerdings) „atlantischen“ (James Elkins) Fortschrittsszenarios aufgeben sollte. Kontrovers wurde und wird über die Frage gestritten, ob es in der „global art history“ – und ihren nationalen wie internationalen Institutionen – zu neuen Kanonbildungen kommen kann und soll. In der Diskussion darüber hat sich der Gegensatz zwischen Globalisierung einerseits und Vernetzung und Migration innerhalb von Formationen unterschiedlicher Reichweiten andererseits wiederholt. Wer in der Globalisierung eine Chance sieht, votiert auch für einen globalen Kanon, wer sie als Ideologie in Frage stellt, ist demgegenüber skeptisch.

In diesen Zusammenhängen sollen insbesondere Kunstwerke, die auf internationalen Großausstellungen auf besondere Beachtung gestoßen sind, betrachtet werden, z.B. auf der Biennale in Venedig, der Documenta in Kassel, aber auch Biennalen in Sao Paolo, Istanbul und Johannesburg. Anders als in Forschungsunternehmen wie dem ERC-Projekt "Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)" (metromod.net) unter der Leitung von Burcu Dogramaci an der LMU soll jedoch nicht in erster Linie die Kunstszene außerhalb Festlandeuropas und Nordamerikas betrachtet werden, sondern durchaus das neuerdings zu Recht als „atlantisch“ relativierte, sogar das „alteuropäische“ Kunstgeschehen. Leitend ist die Überzeugung, dass post- und dekoloniale Dialoge nicht allein anderswo, in Übersee verortet werden sollten, und auch nicht alles damit gewonnen ist, führt man den Austausch unter anderem auch in den ehemals kolonisierenden Ländern bzw.

Imperien. Vielmehr gilt es, den postkolonialen Blick auf die Kultur der ehemaligen Kolonialnationen (für manche, wie den Antragsteller, auf „uns“) selbst zu richten. Dazu müssen auch neue methodische Zugänge entwickelt werden: traditionelle Modellen der Identitäten erneuernden Traditionsaneignung sollen Methoden der „appropriation“ innerhalb von längst multikulturell, migrantisch geprägten Öffentlichkeiten gegenübergestellt werden. Diese Forschungen sollen im Abstimmung mit Burcu Dogramaci – aber mit einer anderen, zu dem von ihr geleiteten Projekt komplementären Fragestellung – angegangen werden. Ein wichtiger Untersuchungsgegenstand, zugleich ein Anhaltspunkt, wäre die Kontroverse um den früh verstorbenen, international tätigen nigerianischen Kurator Okwui Enwezor (1963-2019), der sich seit 1993 um die Durchsetzung einer „global conceptual art“ bemüht hat, 1996–97 die zweite Johannesburg Biennale in Südafrika ausgerichtet und sowohl die Dokumenta XI (2002) in Kassel als auch die 56. Biennale in Venedig (2015) kuratiert hat, zudem von 2011 bis 2018 das Münchener Haus der Kunst geleitet hat.

Das Projekt steht im Zusammenhang mit einer Arbeitsgruppe, die der Antragsteller im Rahmen einer Ad-hoc-Arbeitsgruppe an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften „Zukunftswerte“ betreut. Innerhalb dieser untersuchen drei Leiter jeweils ein Spannungsfeld zwischen als konkurrierend betrachteten Wertorientierungen, nämlich „Eigeninteresse und Gemeinschaftsinteresse“ (Andrea Abele-Brehm, Psychologie, FAU), „Freiheit und Sicherheit“ (Nicole Saam, Soziologie, FAU) und „Multikulturalität und Identität“ (Antragsteller). Bereits in diesem Zusammenhang werden künstlerische Debatten rund um Großausstellungen systematisch gesichtet. Zudem werden interdisziplinär Methodendebatten rekapitulierend ausgeleuchtet. Daran soll nun angeknüpft werden.

Im Rahmen des Projekts sollen Datenbanken zur Geschichte des Post- und Dekolonialismus in den bildenden Künsten seit 1989, aber auch zum Konzept der Dialogizität in der Kunst erstellt, online gestellt und gepflegt werden. Vieles wird dabei in Form von gut kommentierten und mit Bezug auf die Fragestellung neu kontextualisierten Listen von Weblinks erfolgen können. Eigenständig soll jedoch Texte zur kunstkritischen Debatte über herausragende Werkkomplexen zusammengestellt und publiziert werden.

Darüber hinaus sollen 2-3 Doktorand*innen sich einem Thema aus dem Bereich der Gegenwartskunst zu der skizzierten Fragestellung widmen.

Eine Vorarbeit findet sich in folgendem Aufsatz:

„Allan Sekulas frühe fotografische Dokumentation Aerospace Folktales (1973) und seine Inszenierung dialogischer Subjektivität“, in: Magdalena Nieslony und Samantha Schramm, Hg.: Mediale Subjektivitäten. Fotografie, Film und Videokunst. Sondernummer von: Augenblick. Konstanzer Hefte für Medienwissenschaften, hg. von Ursula von Keitz, Beate Ochsner, Isabell Otto, Bernd Stiegler und Alexander Zons in Zusammenarbeit mit Heinz B. Heller, 74, Februar 2019, S. 53-71