

Okzidentalismen: Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur

Mersmann, Birgit (Ed.); Ohls, Hauke (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mersmann, B., & Ohls, H. (Hrsg.). (2023). *Okzidentalismen: Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur* (Image, 120). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839461990>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Birgit Mersmann, Hauke Ohls (Hg.)

Okzidentalismen



Projektionen und Reflexionen des Westens
in Kunst, Ästhetik und Kultur

[transcript] Image

Birgit Mersmann, Hauke Ohls (Hg.)
Okzidentalismen

Birgit Mersmann ist Kunst-, Bild- und Literaturwissenschaftlerin und hat die Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen inne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bild- und Medientheorie, visuelle Kulturen, moderne und zeitgenössische westliche und ostasiatische Kunst, globale Kunstgeschichte, Kunst und Migration, neue Museen in Asien, Transkulturalität und Translationalität, Schriftbildlichkeit sowie Fotografieforschung.

Hauke Ohls ist Kunstwissenschaftler und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft der Universität Duisburg-Essen. Daneben ist er Mitarbeiter der Künstlerin Mary Bauermeister und mit dem Erstellen ihres Werkverzeichnisses beauftragt. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen von theoretischen, soziologischen und philosophischen Fragestellungen der modernen und zeitgenössischen Kunst, insbesondere der politisch-ökologischen Ästhetik, dem Diskurs um Objekt, Materialität und Bild, Medienkunst sowie der transkulturellen Kunstgeschichte.

Birgit Mersmann, Hauke Ohls (Hg.)

Okzidentalismen

Projektionen und Reflexionen des Westens
in Kunst, Ästhetik und Kultur

[transcript]

Diese Publikation wurde dankenswerterweise mit den Mitteln der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Duisburg-Essen gefördert.



Offen im Denken

Fakultät für
Geisteswissenschaften



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Birgit Mersmann, Hauke Ohls (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Simin Keramati: »Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives«, from the series: The Blue Backgrounds, 2017, Acryl auf Leinwand, 137 x 101 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6199-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6199-0

<https://doi.org/10.14361/9783839461990>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Okzidentalismen

West-Projektionen und -Reflexionen im Zeichen pluraler Diversifizierung <i>Birgit Mersmann, Hauke Ohls</i>	7
---	---

I. Kritischer Okzidentalismus.

Reflexionen hegemonialer Kultur- und Identitätspolitik

Occidentalism Reconsidered

Hegemoniekritik, Hegemonie(selbst)kritik, Desintegration und Intersektionalität <i>Gabriele Dietze</i>	21
---	----

Europa »kreolisieren«

Neu gerahmte Kulturkämpfe zwischen Neo-Okzidentalismus und dekolonialer afroeuropäischer Ästhetik/Aisthesis <i>Julia Roth</i>	51
--	----

Locating Occidentalism

Arab Spring and Subversive Representations of the Other <i>Eid Mohamed and Talaat Farouq Mohamed</i>	85
---	----

II. Okzidentalierung und Transkulturation

Geburten des »Okzidents« aus dem Geist europäischer Geschichtsschreibungen

Überlegungen zur Möglichkeit »zukünftiger Vergangenheit« <i>Rolf Elberfeld</i>	109
---	-----

Der japanische Blick auf Versailles

Gärten zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus

Christian Tagsold 139

»美學« (Mei Xue) in China

Eine Reflexion über die Schönheitslehre im chinesischsprachigen Raum

Zhuofei Wang 165

Das Design des Okzidents

Zur Herstellung von kultureller Differenz durch Mode

Gabriele Mentges 183

III. Okzident(i)alisten in der Kunst der Moderne und Gegenwart

Company Painting as Hybrid Style

On Europeanism in Indian Art

Ritwij Bhowmik 211

Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne

Silvia Naef 239

Of Mimicry and (Western) Art

Dekolonialisierungstendenzen okzidentaler Kanonbildung
in der iranischen Gegenwartskunst

Julia Allerstorfer 257

Okzident(i)alismus und Anthropozän

Dissens in Kunst und Theorie

Hauke Ohls 291

Abbildungsnachweise 317

Kurzbiografien der Autor*innen 321

Okzidentalismen

West-Projektionen und -Reflexionen im Zeichen pluraler Diversifizierung

Birgit Mersmann, Hauke Ohls

Historische Aneignungen und ästhetische Konstruktionen außereuropäischer Kulturen innerhalb der westlichen Kunst- und Kulturgeschichte sind relativ gut erforscht. Dies können die zahlreichen Studien etwa zur Chinoiserie und Turko- manie, zum Orientalismus, Japonismus und Primitivismus beispielhaft belegen. Untersuchungen zu den mannigfaltigen West-Projektionen und -Reflexionen vom Zeitalter der Moderne bis in die Gegenwart stellen jedoch ein Desiderat in der kunst-, ästhetik- und kulturgeschichtlichen Forschung dar. Okzidentalismen haben sich als blinder Fleck innerhalb einer als westlich definierten geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung erwiesen, auch wenn sich diese für globale und transkulturelle Perspektiven öffnete. Wo Westzentriertheit fachhistorisch die habitualisierte disziplinäre Norm darstellt, scheint kein essenzielles Bedürfnis nach einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen okzidentalischen Verfasstheit der Fachwissenschaften und ihrer Geschichte zu bestehen.

Das Gefüge dieses Normdiskurses ist jedoch zunehmend brüchig geworden. Kataklysmen von Globalisierungsschüben haben seit Anfang der 1990er Jahre die als westlich kategorisierte Kunst-, Ästhetik- und Kulturgeschichte mit der »Provinzialisierung« (Chakrabarty 2000) ihres Hoheitsterrains und damit einem signifikanten Macht- und Bedeutungsverlust konfrontiert. Die Erfahrung einer geopolitischen Deplatzierte, das heißt einer Entwestlichung und Entwertung »westlicher« Kunst und Kultur, bedingt eine kunst- und kulturwissenschaftliche Reflexion über die Grenzen und Beschränkungen eines okzidentalischen Kultur- und Werteverständnisses, ebenso wie eine Selbstverständigung – und auch Selbstvergewisserung – über den Status und die Relevanz eines im und über den Westen geführten Diskurses im Umfeld transkulturell orientierter Kunst- und Kulturwissenschaften. Dies ist umso vordringlicher, als die Okzidentalismusdebatte seit Einführung der politik- und ökonomietheoretischen relationalen Konzepte des Globalen Nordens und Globalen Südens eine geokategoriale Verschiebung erfahren hat. Daran knüpfen sich Fragen nach einem historischen wie gegenwärtigen Verständnis des in die postkoloniale

Defensive geratenen, in der Suprematie- und Rassismuskritik stehenden Okzidentalisten: Unter welchen historischen Bedingungen und geopolitischen Prämissen formte sich ein okzidentales Kultur- und Kunstbewusstsein in der Geistes- und Kulturgeschichte Europas aus? Welche Ab- und Ausgrenzungsmechanismen spielten dabei eine Rolle? Wie wirken sich die aktuelle Erfahrung einer geopolitischen Zersplitterung sowie die partiell zu beobachtenden Auflösungserscheinungen westlicher Systeme, ihrer aufklärerischen, rationalen, demokratischen und humanitären Ideale, auf eine kritische Okzidentalismusreflexion sowohl innerhalb als auch außerhalb der westlichen Weltregionen aus? Die hier vorgelegte Publikation sucht das festgefahrene Bild einer hegemonialen Westzentriertheit aufzubrechen und zu durchdringen, indem sie sich von der Singularität des *einen* Okzidentalismus verabschiedet und demgegenüber die kulturelle Pluralität und Diversität von Okzidentalismen als Aneignungs-, Umwandlungs- und Verwerfungsformen in den Mittelpunkt der interdisziplinären Reflexion stellt.

Plurale Diversität kennzeichnet vor allem auch den Theoriediskurs um das geokulturelle Konzept des Okzidentalismus. Dieser scheiterte bisher daran, eine allgemeingültige Bedeutung festzulegen, mit der ein minimaler inhaltlicher Konsens gefunden wäre. Ein Blick in die Forschungsgeschichte zu Begriff und Theorie kann belegen, dass Theoretiker*innen gar strikt gegensätzliche Okzidentalismus-Konzepte formuliert haben.

Als Ausgangspunkt zur Erklärung des Okzidentalismus wird beinahe schon habituell auf Edward Saids bahnbrechende Studie zum *Orientalismus* referiert, deren Erstveröffentlichung 1979 erfolgte (Said 2009). Vor allem die Vorstellung von einer kulturkonstruierenden Projektion, bei der sich das Bewusstsein und Selbstbild des Okzidents durch Imagination eines (exotischen) Orients bei gleichzeitiger Abwertung desselben herausbildet, dient als Anknüpfungspunkt für diverse Grundlegungen des Okzidentalismus. Auf vielfältige Weise versuchen die einschlägigen Theoretiker*innen, Saids kritischen Impetus weiterentwickeln und ihn in eine globalere Perspektive zu rücken, und zwar durch Verbindung mit anderen Theorien wie dem Post- oder Transmodernismus bzw. Globalismus, der Hegemonie-, Essentialismus- und Kapitalismuskritik sowie dem Post- und Dekolonialismus.

Die Debatte um den Okzidentalismus begann Anfang der 1990er Jahre. Einer der Begründer des okzidentalistischen Denkens ist der ägyptische Philosoph Hasan Hanafi; durch die Einführung des Okzidentalismus als Gegendiskurs zum Orientalismus lässt er eine Verschiebung der Machtverhältnisse entstehen. An die Stelle eines »destructive Orientalism« kann ein »constructive Occidentalism« treten, der überhaupt erst die Durchsetzung dekolonialer Befreiungsbestrebungen ermöglicht, da kein fremdes Bild mehr oktroyiert und einer Verwestlichung entgegenwirkt wird (Hanafi 2004: 228–231). Als Methode ließe sich eine Gegenanalyse nennen: das Studium der westlichen Kulturen aus einer nicht-westlichen

Perspektive. Dass Hanafis Vorgehen notwendigerweise eine emanzipative Geste einschließt, gleichzeitig aber auf problematischen Setzungen beruht, wie einer a priori angenommenen Dichotomie zwischen West und Ost bzw. Nord und Süd, wird im Okzidentalismuskurs wiederholt angesprochen. Nichtsdestotrotz werden Hanafis Analysen weiterhin aufgegriffen, wenn es um ein Grundverständnis des Okzidentalismus geht (vgl. Woltering 2017). Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist Abdullah Metins Studie *Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism*, die im Anschluss an die Vorstellung verschiedener Okzidentalismustheorien ein Hanafi-nahes Fazit zieht: »The mission of Occidentalism is, as a science, to study the West and to develop a counter-discourse in accordance with its own aims.« (Metin 2020: 198)

Eine kulturreflexive wie kulturkritische Theoretisierung des Okzidentalismus hat der amerikanische Sozialanthropologe James G. Carrier mit seiner Buchpublikation *Occidentalism. Images of the West* vorgelegt (Carrier 1995). Darin wird Okzidentalismus als eine Theorie und Praxis der Kulturkritik gefasst, die eine kritische Auseinandersetzung mit den Bildern vom Westen in Kunst, Kultur, Gesellschaft und Politik leistet, und zwar bezogen auf sowohl westliche als auch nicht-westlichen Regionen, Kulturen und Gesellschaften. Grundannahme dieses kulturkritischen Ansatzes ist, dass es gegenseitige Konstruktionen sind, die ein Selbst- und Fremdverständnis hervorbringen. Hier zeigt sich also eine Umkehr von Saids Blickrichtung: Nicht nur der sogenannte Westen imaginiert sein Gegenüber und nutzt dies zur Selbstkonstruktion, der Prozess verläuft gleichzeitig in die entgegengesetzte Richtung.

Der postkoloniale Theoretiker Couze Venn nimmt in seiner Monografie *Occidentalism. Modernity and Subjectivity* (Venn 2000) gar eine diametrale Position zu Hanafi ein. Indem er der Frage nachgeht, wie westliche Werte in den Nicht-Westen integriert werden können, sucht er den Okzidentalismus positiv zu wenden. Dies erweckt zunächst den Anschein einer Forderung nach undifferenzierter Verwestlichung und damit eines Konterkarierens von weiten Teilen des Okzidentalismusverständnisses, das sich explizit gegen eine Homogenisierung wendet. Jedoch muss hier stärker differenziert werden, denn Venns Analyse ist auf die Frage gerichtet, wie Europa erst zum Westen geworden ist und wie die Ideale der Aufklärung, die neben allen mit ihnen einhergehenden Imperialismen weiterhin existieren, ein postkoloniales und globales Subjekt produzieren können. Ein »becoming-mature of modernity« geht bei ihm in ein »becoming-ethical« einer transmodernen und postkolonialen Gesellschaft über (ebd.: 11). Die Übertragung dieses Ansatzes auf andere Theoretiker*innen des Okzidentalismus ist nicht mehr ausgeschlossen, auch wenn sich diese ausdrücklich in die Nachfolge von Hanafi stellen. Ridho Al-Hamdi beispielsweise sieht in seiner okzidentalistischen Analyse die Möglichkeit, den Mythos der westlichen Vorherrschaft zu unterwandern, »to build the same civilization of the world« (Al-Hamdi 2019: 91). Diese Sichtweise weist einige Übereinstimmungen mit Venn auf, wenn die ursprüngliche Intention von

dessen Theorie einbezogen wird: Der Okzidentalismus hat das Potenzial, Asymmetrien abzubauen, ohne dass dies lediglich eine geschichtsnegierende Angleichung impliziert. An dieser Stelle wird eine der zentralen Herausforderungen beim Umgang mit okzidentalistischer Forschung sichtbar: Es geht um einen Modus des Denkens, der einerseits nicht auf Dichotomie und damit einer künstlichen Trennung aufbauen darf, andererseits jedoch ebenso wenig von Symmetrie ausgehen kann, da dies die Gefahr einer imperialen Angliederung birgt. Der Pluralismus von Okzidentalismen bietet hier einen konzeptionellen Ausweg aus dem Dilemma.

Neben okzidentalistischen Diskursen zu positiv gedeuteten Westaneignungen, wie dem von Venn, finden sich aber auch negativ konnotierte Okzidentalismuskurse. In ihrer Studie *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies* haben Ian Buruma und Avishai Margalit unter dem Aspekt der »cross-contamination« (Buruma/Margalit 2004: 149) geschichtliche Beispiele der Ablehnung und Feindlichkeit gegenüber dem Westen zusammengetragen. Die Autoren argumentieren, dass der Okzidentalismus als Gegendiskurs zur Aufklärung und dem Rationalismus entstand und damit eine genuin europäische Herkunft besitzt, bevor er in ganz unterschiedlichen Ausformungen weltweit rezipiert wurde. Hauptziel der Analyse feindbildbesetzter Varianten des Okzidentalismus ist es, einen differenzierten Blick auf die Quellen und Beweggründe für jene Ressentiments zu werfen, die dem Westen heutzutage in einer zu nehmend globalisierten, multipolaren Welt entgegenschlagen.

In seiner Kritik an den Aussagen von Buruma und Margalit fordert der Philosoph Akeel Bilgrami nicht primär die Gegenseitigkeit der Beeinflussung von Westen und Nicht-Westen heraus, sondern vielmehr den Beginn dieses Prozesses: Bereits vor dem Zeitalter der Aufklärung habe es innerhalb des Westens einen Diskurs gegeben, der sich gegen ein »disenchantment of the world« richtete (Bilgrami 2006: 402). Die Anfänge dieser Gegenbewegung werden von ihm auf das frühe 17. Jahrhundert datiert, zu dieser Zeit hätten sich viele der Stereotypen herausgebildet, mit denen der Westen im Nachhinein immer wieder bedacht wurde, wie beispielsweise die seelenlose Verwissenschaftlichung mit rein ökonomischen Triebkräften.

Folgt man der Auffassung einer rückdatierten Gründungsgeschichte, so erscheint der Okzidentalismus nicht mehr als reflektierter Gegendiskurs, sondern als ein europäischer Export, der lediglich angeeignet wurde, sodass selbst die außer-europäische Reflexion über den Westen ihren Ursprung und ihre Legitimation im Westen selbst findet.

Diesem einseitigen, quasi monokausalen Transferverständnis von Okzidentalismus steht ein plurales okzidentalistisches Verständnis gegenüber, das die komplexen transkulturellen Verflechtungen berücksichtigt. Es wäre leichtsinnig, den sowohl historisch als auch zeitgenössisch engen Kultur-, Technologie- und Wissensaustausch zu negieren und nicht zu beachten, wie Kulturen, Gesellschaften und gefühlte Zugehörigkeiten bereits aus einem hohen Maß an Vernetzung und fortlaufender wechselseitiger Beeinflussung hervorgegangen sind. Unter dieser

Prämisse problematisieren der Kulturanthropologe Jukka Jouhki und die Historikerin Henna-Riikka Pennanen die geschichtlichen Formierungsprozesse, die zu symbolischen Geografien wie der Konstituierung des Westens geführt haben. Okzidentalistisches Denken ist demnach der Glaube an ein einheitliches Gefüge; die Abgrenzung, aus welchem Teil der Welt dieser Glaube kommt, ist dabei weniger entscheidend (Jouhki/Pennanen 2016). In Verschränkung mit Said, der in seiner *Orientalismus*-Studie infrage stellt, ob eine bestimmte geografische Region verallgemeinernd »East« zu nennen ist, kommen Jouhki und Pennanen zu dem Schluss, dass es auch keinen einheitlichen und komplementären »Westen« gibt. Ähnlich formuliert es der Medienkulturwissenschaftler Ömer Alkin, der die Okzidentalismusforschung nicht pauschal als antiwestlichen Diskurs aus dem Nicht-Westen verstanden wissen will, sondern als vielfältige Möglichkeit zur West-Reflexion jenseits eines Binarismus (Alkin 2019).

Um Okzidentalismen für die Kultur-, Ästhetik- und Kunstforschung produktiv zu machen, wird Offenheit gegenüber komplexen Vernetzungen und gleichzeitig ein strukturidentifizierendes Vorgehen benötigt. Hierfür kann die Okzidentalismus-Forschung des Anthropologen und Historikers Fernando Coronil einen wichtigen Bezugspunkt bieten. Coronil verdeutlicht, dass der Okzidentalismus »nicht die Kehrseite des Orientalismus, sondern die Bedingung seiner Möglichkeit, seine dunkle Seite (wie in einem Spiegel)« ist (Coronil 2002: 184). Durch okzidentalistisches Denken werde vor allem ein Machtgefälle produziert und immer wieder neu bestätigt. Diesbezüglich unterscheidet Coronil drei Repräsentationsmodalitäten des Okzidentalismus, die durch Abgrenzungsmechanismen als gemeinsamer Quelle miteinander verbunden sind. Bei der »Auflösung des Anderen durch das Selbst« nimmt der Westen den Nicht-Westen als radikal verschieden wahr und vereinnahmt diesen imperialistisch (ebd.: 187ff.). Hingegen wird bei der »Einverleibung des Anderen in das Selbst« »die Unterscheidung zwischen Anderem und Selbst, welche die imperiale Expansion Europas stützt, auf subtile Weise reproduziert« (ebd.: 192), woraus im nächsten Schritt durch die Expansion des Kapitalismus und sein Modell internationaler Arbeitsteilung eine Angliederung des »Anderen« folgt (ebd.: 192ff.). Der dritte Modus ist die »Destabilisierung des Selbst durch den Anderen«, auch hier vollzieht sich eine künstliche Trennung: Die radikale Andersheit nicht-westlicher Kulturen und Gesellschaften wird als »privilegierte Quelle des Wissens für den Westen« betrachtet, die neben Faszination jedoch auch eine Verunsicherung auslöst, da durch sie Annahmen der westlichen Kultur infrage gestellt werden (ebd.: 201f.). In allen drei Varianten kommt es zu einer Polarisierung, die historisch Verbindendes negiert und mittels Trennung Asymmetrien produziert. Mit seiner Darstellung der drei Repräsentationsmodalitäten macht Coronil deutlich, dass die Entwicklung des Okzidentalismus aufs Engste mit der Entfaltung globaler Macht und der systematischen Durchsetzung eines globalen Kapitalismus verbunden ist. Das *Beyond Occidentalism* im Titel der Forschungsstudie drückt

aus, dass es letztendlich um eine Überwindung der imperialen geohistorischen Kategorie des Westlichen geht, ein Denken jenseits des Okzidentalozentrismus.

Die *Kritik des Okzidentalismus*, wie sie von Claudia Brunner, Gabriele Dietze und Edith Wenzel formuliert wurde, beruft sich direkt auf Coronil:

»Bei Okzidentalismuskritik im Anschluss an Coronil handelt es sich [...] um eine theoretische, politische und epistemische Perspektive, mit der sich die aus der ›Imperialität‹ des kapitalistischen Weltsystems resultierende Asymmetrie von Macht- und Herrschaftsverhältnissen umfassend hinterfragen lässt.« (Brunner/Dietze/Wenzel 2010: 13)

Dietze versteht diese Forschungsperspektive insbesondere als Aufforderung zur okzidentalistischen Hegemonieselbstkritik. Es gilt zu analysieren, inwiefern der Okzidentalismus einen »Meta-Rassismus« westlicher (vermeintlich liberaler) Eliten darstellt und wie daraus eine Selbstreflexion gelingen kann (Dietze 2010: 32).

Aus diesen verschiedenen Ansätzen und Forschungsperspektiven eine Synthese herzustellen, die aus dem Okzidentalismus eine (selbst-)kritische Untersuchungsmethode erwachsen lässt, ist eines der zentralen, wenngleich herausfordernden Anliegen dieses Bandes. Die bisherigen Ausführungen zur pluralen Diversität des Okzidentalismus-Konzepts sollten bereits vor Augen geführt haben, dass der Begriff des Westens weder als geokulturelle Abgrenzungskategorie noch als politisch-historisches Faktum zu verstehen ist. Wenn in diesem Buch der »Westen« thematisiert und problematisiert wird, dann ist jeweils die Konstruiertheit mitzudenken, die zu Rassismen und Ausbeutung geführt hat, bzw. diese weiterhin hervorbringt. Eine gleichschaltende Engführung bietet keinen wirklichen Erkenntniszugewinn, auch dies macht der Terminus Okzidentalismus deutlich. Es geht vielmehr darum, die Komplexität zuzulassen und sich gegenseitig ausschließende Definitionsversuche auszuhalten, um Erklärungen jenseits eines Schematismus zu provozieren. Aus diesem Grunde sind auch die Begriffe »Projektionen und Reflexionen« im Untertitel gewählt: Eine Projektion, die als unbewusste Übertragung eine Auslagerung der eigenen Verfasstheit bringt, führt stets den Moment der Gegenläufigkeit mit sich. Die Projektion des Einen bedingt die des Anderen und umgekehrt. Ebenso ist die Reflexion, welche als rückbezügliche Bewegung zu verstehen ist, ein Modus der Verbindung mit gleichzeitigem Erkenntnisstreben.

Die hier veröffentlichten Beiträge versammeln ganz unterschiedliche Sichtweisen auf Westprojektionen und Westreflexionen. Als pluralistisches Analysekonzept definiert können Okzidentalismen einen Beitrag zur Erweiterung der westlichen Theorielandschaft leisten. Durch das Multiperspektivische kann verhindert werden, vorschnell in Dichotomien und gegenseitige Konstruktionen zu verfallen. Zugleich wird eine unreflektierte Vereinheitlichung vermieden, bei der Ressentiments und (historische) Ungerechtigkeiten nicht aufgelöst werden.

Die hier vorgelegte explorative Forschungsstudie nutzt bewusst die Vielfalt unterschiedlicher disziplinärer Zugänge und Methoden, um die je spezifische Anwendung eines Denkens mit und über Okzidentalismen in den Bereichen der Kunst-, Ästhetik- und Kulturgeschichte im Zeitraum zwischen der (Vor-)Aufklärung und der Gegenwart zu analysieren. Sie macht sich die in der Theoriebildung mehrdeutige, partiell konträre Auslegung und Instrumentalisierung des Okzidentalismuskonzepts zu eigen, um die Diversifizierung desselben sowie der ihm angegliederten Diskurse voranzutreiben. Drei Deutungsaspekte werden in den Hauptkapiteln näher ausgeleuchtet: 1. kultur- und wissenschaftspolitische Dimensionen eines kritischen Okzidentalismus; 2. Geburten des Okzidents und Transkulturalisierungen durch (De-)Okzidentalisierungseffekte; 3. bildkünstlerische Okzidentalismen zwischen Kolonialismus und Dekolonisierung.

Das erste Kapitel widmet sich einer kritischen Okzidentalismusforschung, die eine postkoloniale, ideologie-, gender- und rassismuskritische Auseinandersetzung mit dem Okzidentalozentrismus eröffnet und dabei vor allem hegemoniale Kultur- und Identitätspolitik ins Visier nimmt. In *Occidentalism Revisted* reflektiert die Kultur- und Gendertheoretikerin Gabriele Dietze die Funktion der Denkfigur des Okzidentalismus im Zusammenhang mit aktuellen politischen Entwicklungen um einen organisierten Rechtspopulismus und strukturellen Rassismus in Deutschland. Angesichts eines Überlegenheits-Okzidentalismus, der ein Bündnis mit der Ideologie von *white supremacy* eingegangen ist, fordert sie eine Okzidentalismuskritik als Widerstandsstrategie gegen eine Politik abendländischer Kulturhegemonie. Zu diesem Zweck führt sie eine wichtige Unterscheidung ein: die zwischen einer Hegemonieselbstkritik als Bestreben, aus der Perspektive der Dominanzkultur eine selbstreflexive kritische Diskussion um okzidentalistische (Vor-)Einstellungen zu eröffnen, und einer Hegemoniekritik, bei der das »Selbst« außen vor gelassen wird. Die Amerikanistin und Genderforscherin Julia Roth knüpft in ihrem kultur- und ästhetiktheoretischen Beitrag zu *Europa »kreolisieren«* direkt an Dietzes Forderung nach einer Verbindung aus kritischer Okzidentalismus- und Weißseinsforschung an. In den Mittelpunkt ihrer Untersuchung zu den gegenwärtigen neo-okzidental Kämpfen um kulturelle Hegemonie und Deutungsmacht stellt sie die Rolle intersektional verwobener Gender- und Race-Positionen für okzidentale Selbstkonstruktionen. In der dekolonialen afroeuropäischen Ästhetik erkennt sie ein transformatives Widerstandspotential gegen die rassistischen Auswirkungen eines kolonialgeschichtlich geformten Überlegenheits-Okzidentalismus. Unter dem Titel *Locating Occidentalism* führen die Amerikanisten Eid Mohamed und Talaat Farouq Mohamed eine scharfsichtige kulturpolitische und literaturwissenschaftliche Analyse des Arabischen Okzidentalismus als Antwort auf die Protestbewegung des Arabischen Frühlings durch. Der Fokus liegt auf der literarischen Produktion des Post-Arab-Spring, den okzidental Referenzrahmen bilden die Vereinigten Staaten von Amerika. Die Autoren fassen den Arabischen Okzidentalismus ganz im

Sinne von Dietzes Okzidentalismuskritik als eine theoretische, politische und epistemische Perspektive, aber auch als eine Form des Widerstands, um die inferiore Position, von der arabische Kulturen geschichtlich bedingt auf den Überlegenheits-Okzidentalismus blicken, zu überwinden und einen Blickwechsel in die Wege zu leiten, der die Konstruktion und Repräsentation einer eigenständigen arabischen Identität und Agency ermöglicht.

Das zweite Kapitel untersucht das Verhältnis zwischen Okzidentalisierung und Transkulturation. Von den pluralen Geburten des Okzidents in der europäischen Geistesgeschichte ausgehend, nimmt es die transkulturellen Auswirkungen von (De-)Okzidentalisierungseffekten auf die asiatische Kunst, Kultur und Ästhetik in den Blick. Der Geschichtsphilosoph Rolf Elberfeld analysiert die Entstehung eines europäischen Okzidentalismus durch europäische Geschichtsschreibungen, darunter die Weltgeschichte, Geschichte der Philosophie und Geschichte der Kunst, seit dem 18. Jahrhundert, und arbeitet dabei systematisch die vielfältigen historischen Narrative einer uneinholbaren Überlegenheit des Okzidents heraus. Als Beitrag zu einer wissenschaftsgeschichtlichen Okzidentalismusforschung schlägt er vor, die Unterwerfungs- und Herrschaftspraktiken aller geisteswissenschaftlichen Forschungen an Universitäten in Europa seit dem 18. Jahrhundert zu untersuchen, um dadurch eine »neue Zukunft geisteswissenschaftlicher Forschung in dekolonialer Perspektive« zu eröffnen. Christian Tagsolds Studie zu japanischer Gartenkunst und -ästhetik veranschaulicht, wie kulturelle Zuschreibungen und Definitionen durch (dichotomische) Abgrenzungen bzw. künstliche Trennungen erfolgen. Anhand einer dichten begriffskritischen Lektüre gartenhistorischer Schriften demonstriert der Autor, wie die Gartenanlage des Schlosses von Versailles von japanischen Gartenhistorikern zu einem westlichen Gartenmodell *par excellence* vereinheitlicht und abstrahiert wurde, um auf dessen Folie das Gegenmodell einer eigenständigen japanischen Gartenkunst und -ästhetik zu entwickeln. Trotz dieses Versuchs einer identitätsstiftenden gartenkulturellen Abgrenzung kommt es, so das Fazit, zu einer Überschreitung der dichotomischen Setzungen, d.h. zu einem transkulturellen Oszillieren zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus. Die Philosophin und Ästhetikerin Zhuofei Wang befasst sich mit der Okzidentalierung der Ästhetik im chinesischesprachigen Raum. Unter den Vorzeichen einer Okzidentalismuskritik als Kritik an einer homogenisierenden wie unterwerfenden Verwestlichung betrachtet sie die ästhetische Tradition der westlichen Schönheitslehre (*Mei Xue*) in China als unchinesisch, da sie mit den Vorstellungen einer chinesischen Ästhetik nicht wirklich vereinbar sei; demgegenüber sieht sie in westlichen Ansätzen der Öko- und Umweltästhetik sowie dem ästhetischen Konzept der Atmosphäre das Potenzial für eine inter- und transkulturelle Verknüpfung mit ostasiatischen bzw. chinesischen ästhetischen Denktraditionen. Die Kultur- und Modeforscherin Gabriele Mentges setzt sich mit dem Okzident als globalhegemonialer Modemacht auseinander. An Fallbeispielen aus der mittelasiatischen und

usbekischen Mode illustriert sie, dass sich neben bzw. aufgrund von Okzidentalisierungseffekten auch Entwicklungstendenzen einer Re-Orientalisierung oder eines Counter-Orientalism abzeichnen, die darauf hinwirken, »das national/kulturelle Eigene visuell und materiell auf den globalen Modemärkten zu positionieren.«

Das dritte Kapitel exploriert Okzidentalismen als (De-)Kolonialisierungsprozesse aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive und führt damit die Projektionsdebatte um einen imaginierten Okzident im Bildfeld materieller Kultur fort. Der Kunsthistoriker Ritwji Bhowmik erkennt im indischen *Company Painting*, das sich als eigenständige Kunstbewegung und Stil während der Kolonialzeit Britisch-Indiens durch Verbindung aus indigener indischer Kunst, insbesondere islamischer Mogulmalerei, und westlicher Akademiemalerei entwickelte, ein repräsentatives Beispiel in Südasien für einen künstlerischen Okzidentalismus mit nachhaltigen Transkulturationseffekten. In einer detailreichen kunsthistorischen Analyse zu Themen, Stilen, Künstlern und Sammler*innen verdeutlicht der Autor, dass die visuelle Hybridität der indo-europäischen Company-Malerei ein okzidentales »Kunst«-Produkt der kolonial-imperialen gesellschaftlichen Verhältnisse ist, und dass es der Kooperation zwischen indischer und westlicher Kunstgeschichte bedarf, um dem transkulturellen Bildphänomen auf den Grund zu gehen. In eine ähnliche Richtung zielend, bricht der Beitrag von Silvia Naef zu *Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne* die Dichotomien – und Antinomien – zwischen künstlerischem Okzidentalismus und Orientalismus auf. Ausgehend von der Rezeption Paul Klees nimmt er eine kunstgeschichtliche Historisierung okzidentaler Einflüsse für die Entwicklung der modernen Kunst in der arabischen Welt vor und demonstriert damit die transkulturelle Komplexität einer wechselseitigen Bedingtheit von Okzidentalierungs-/Orientalisierungsprozessen. Die in den 1970er und 1980er Jahren aktive, abstrakte arabische Kunstbewegung der *Hurufiyya* analysierend, konstatiert die Autorin eine doppelte Form der Transkulturalisierung, insofern »von westlichen Kunstschaaffenden reinterpretierte Elemente orientalischer Kulturen [...] arabischen Künstler*innen als Ausgangspunkt für ihre eigenen Überlegungen« dienten. Auch Julia Allerstorfer setzt in ihrem Beitrag bei der relationalen Orientalismus-Okzidentalismus-Debatte an. Um den okzidentalen Imitationsvorwurf gegenüber iranischen Gegenwartskünstler*innen wie Keramati und Entekhabi zu entkräften und die Dekolonisierung okzidentaler Kanonbildung voranzutreiben, schlägt sie den Rückgriff auf das postkoloniale Konzept und die kritische Denkfigur der Mimikry vor, die eine parodistische Destabilisierung von Autoritätsverhältnissen impliziert und emanzipatorische Wirkmacht entfaltet. Dass der globalisierte Kunstdiskurs der Gegenwart zunehmend auch von einer Kritik an einer ökonomischen und ökologischen Verwestgifting der Umwelt geprägt ist, führt Hauke Ohls in seinem Beitrag zu *Okzident(i)alismus und Anthropozän* vor. Das in Klammern gesetzte eingeschobene »i« soll verdeutlichen, dass das Akzidentielle des Anthropozäns in den Okzidentalismus eingedrungen ist. Anhand der Interpre-

tation der Videoinstallation *All That Is Solid Melts Into Air* von Mark Boulos und des Objektensembles *Rare Earthenware* der Unknown Fields Division demonstriert der Autor, welch festen Platz die anthropo- und kapitalozäne Okzidentalismuskritik inzwischen im globalen zeitgenössischen Kunstdiskurs einnimmt.

Es bleibt zu hoffen, dass die hier vorgestellten kunst-, ästhetik-, kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Analysen zur pluralen Diversität von Okzidentalismen auf lange Sicht einen Forschungsbeitrag zur dekolonialen Überwindung okzidentalistischer Denk- und Kulturmuster leisten.

Die Publikation zu einer kritischen Okzidentalismenreflexion wäre nicht zustande gekommen ohne die finanzielle und organisatorische Unterstützung der Universität Duisburg-Essen. Wir möchten uns herzlich bedanken bei der Fakultät für Geisteswissenschaften, welche die Organisation einer Ringvorlesung zum Thema sowie den Druck des Buches finanziell ermöglicht hat.

Literaturverzeichnis

- Al-Hamdi, Ridho (2019): »Hassan Hanafi's Epistemology on Occidentalism: Dismantling Western Superiority, Constructing Equal Civilization«, in: *Epistémé* 14, 1, June, S. 63–95.
- Alkin, Ömer (2019): »Prolegomena für eine Kritische Okzidentalismusforschung«, in: *inamo. Analysen zu Politik und Gesellschaft des Nahen und Mittleren Ostens* 98, Sommer, S. 52–55.
- Bilgrami, Akeel (2006): »Occidentalism, the Very Idea: An Essay on Enlightenment and Enchantment«, in: *Critical Inquiry* 32, Spring, S. 381–411.
- Brunner, Claudia/Dietze, Gabriele/Wenzel, Edith (2010): »Okzidentalismus konkretisieren, kritisieren, theoretisieren«, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 11–21.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, New York: Penguin Press.
- Carrier, James G. (ed.) (1995): *Occidentalism. Images of the West*, Oxford: Clarendon Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2000): *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press.
- Coronil, Fernando (2002): »Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nicht-imperialen geohistorischen Kategorien«, in: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, S. 177–218.

- Dietze, Gabriele (2010): »Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektive«, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 23–54.
- Hanafi, Hassan (2004): »From Orientalism to Occidentalism«, in: *Studia Philosophiae Christianae* 40, 1, S. 227–237.
- Jouhki, Jukka/Pennanen, Henna-Riikka (2016): »The Imagined West: Exploring Occidentalism«, in: *Suomen Antropologi* 41, 2, Summer, S. 1–10.
- Metin, Abdullah (2020): »Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism«, in: *bilig* 93, Spring, S. 181–202.
- Said, Edward W. (2009): *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Venn, Couze (2000): *Occidentalism. Modernity and Subjectivity*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Woltering, Robbert (2017): *Occidentalisms in the Arab World. Ideology and Images of the West in the Egyptian Media*, London: I.B. Tauris.

**I. Kritischer Okzidentalismus.
Reflexionen hegemonialer Kultur- und
Identitätspolitiken**

Occidentalism Reconsidered¹

Hegemoniekritik, Hegemonie(selbst)kritik, Desintegration und Intersektionalität

Gabriele Dietze

Wenn Du Deine Identität nur durch ein Feindbild aufrechterhalten kannst, dann ist Deine Identität eine Krankheit.

*Hrant Dink*²

Im März 2019 wurde eine schwangere Berlinerin von einem Mann in den Bauch geschlagen – in der Berichterstattung hieß es, dass sie wegen ihres Kopftuchs angegriffen worden sei. Doch nicht ihr Kopftuch ist der Grund für den Angriff, sondern die Tatsache, dass der Täter ein Rassist ist.

*Kübra Gümüşay*³

Wir sind die *anderen*, die wissen, dass *normal* uns nichts zu sagen hat. *Normal* ist keine Autorität für uns. Wir werden füreinander da sein, wenn die Mehrheitsgesellschaft zuschaut und nicht eingreift. Wir sind die Alternative für Deutschland.

*Sasha Marianna Salzmann*⁴

-
- 1 Der hier vorliegende Beitrag ist eine Aktualisierung und Neuverortung des Aufsatzes »Okzidentalismuskritik: Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektive« (Dietze 2009). Die Denkfigur ist im letzten Jahrzehnt mehrfach aufgegriffen worden und hat in den Entwicklungen um einen organisierten Rechtspopulismus und rassistische Anschläge gegen Minderheiten der letzten Dekade neue Aktualität gewonnen. Für eine sorgfältige und kompetente Redaktion bedanke ich mich bei Agnes Böhmelt.
 - 2 Hrant Dink war ein Journalist, der 2007 in der Türkei einem politischen Attentat zum Opfer fiel. Mit dem Zitat bewarb das Berliner Maxim Gorki Theater im Januar 2017 eine Veranstaltung zum »(GE)DENKEN« an seinen zehnten Todestag, vgl. <https://twitter.com/gorkitheater/status/821999791840395264> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
 - 3 Kübra Gümüşay ist Wissenschaftlerin, Journalistin und Aktivistin. Das Zitat stammt aus Gümüşay 2020: 112.
 - 4 Sasha Marianna Salzmann ist Dichterin und Hausautorin am Maxim Gorki Theater. Das Zitat stammt aus Salzmann 2019: 26, Hervorhebungen im Original.

Identity Trouble

Im Februar 2021 sind drei Romane von jungen Autorinnen erschienen, die in Deutschland leben, aber ständig von der Mehrheitsgesellschaft auf ihren Migrationsvordergrund⁵ inspiziert werden: *Identitti* von Mithu M. Sanyal (Sanyal 2021), *Ministerium der Träume* von Hengameh Yaghoobifarah (Yaghoobifarah 2021) und *Adas Raum* von Sharon Dodua Otoo (Otoo 2021). Die Autorinnen bieten drei Versionen an, wie sie solche Zumutungen konfrontieren oder unter ihnen durchtauchen. *Identitti* verschreibt ihrer Heldin Nivedita und einem Kollektiv von kämpferischen Student*innen einen Parforceritt durch die intellektuellen Milieus der deutschen postkolonialen Identitätspolitik und -kritik; im *Ministerium der Träume* kämpfen sich drei Frauengenerationen einer Familie, deren Migration als politisches Exil begann, durch eine Gesellschaft, die sie nicht heimisch machen will und auch aktiv bedroht, und Otoo folgt Ada durch verschiedene Jahrhunderte und Lokalitäten in Afrika und England und bis ins faschistische und dann gegenwärtige Deutschland, wo es unmöglich scheint, als Schwarze und schwangere Frau eine Wohnung zu bekommen.

Alle drei Romane sind komplex und beschreiben unverwechselbare Individuen, die unterschiedliche Diskriminierungen erleben. Deswegen soll auch hier nicht nach Gemeinsamkeiten gesucht werden, um nicht selbst mit am Kollektivsubjekt Migrationsvordergründer*in zu stricken und dabei das »Nicht-wir«-Muster zu bedienen, das die notorische Woher-kommst-du-Frage motiviert. Eine Parallelität allerdings springt ins Auge, die jedoch keine imaginierte Ähnlichkeit der Protagonist*innen der Romane behauptet, sondern diejenigen betrifft, die diskriminieren. Es wird gefragt, warum »Deutschsein« eine Frage der Abstammung sein muss und warum aus Weißsein Überlegenheit, Berechtigung und ein exklusiver Anspruch auf »Heimat« erwachsen. Otoo hält fest, dass das Privileg Weißsein seinen Besitzer*innen vielfach so selbstverständlich erscheint, dass es nicht einmal im Unbewussten aufspürbar ist. Über eine ihrer Figuren – Helmut Gröttrup aus dem mit dem Ingeborg-Bachmann-Preis ausgezeichneten Text »Herr Gröttrup setzt sich hin« – schreibt sie: »Und wenn jemensch ihn als ›weiß‹ bezeichnet hätte, hätte er dies entweder als Synonym für ›deutsch‹ aufgefasst oder sich gefragt, ob dies als Beleidigung zu verstehen war. Oder beides.« (Otoo 2016: 2) Yaghoobifarah lässt in einem Interview über *Ministerium der Träume* wissen: »[Ich] finde die meisten Geschichten über weiße cis hetero Leute extrem langweilig. [...] [Ihr] Blick auf die Welt [...] [ist] ihr ganz spezieller Blick [...]. Aber sie tun so, als sei das ein universaler Blick, sie gestehen sich das nicht ein.« (Yaghoobifarah in Aschenbrenner 2021: o. S.) Die weiße Autorin Sophie Passmann – auch sie ein Phänomen der literarischen »Welle«

5 »Migrationsvordergrund« ist eine sprachpolitische Intervention, um die diskriminierende Rede vom »Migrationshintergrund« zu ironisieren (vgl. Dietze 2019: 10).

junger Autor*innen, die sich im Roman *Komplett Gänsehaut* (Passmann 2021) ebenfalls mit Rassismus auseinandersetzt – sagt zu dem von Otoo und Yaghoobifarah beschriebenen Phänomen: »[Der] Habitus des alten weißen Mannes lässt sich nun mal vererben. Das heißt, die Kinder von alten weißen Männern sind erst mal durch ihre Privilegien, durch ihr kulturelles und soziales Kapital verdächtig.« (Passmann in Hausbichler 2021: o. S.)

Trotz dieser pessimistischen Analyse scheint eine Einsicht mindestens *einer* sozialen Gruppe aus der Mehrheitsgesellschaft aufzuscheinen, wenn Tobias Becker in seiner Rezension von *Komplett Gänsehaut* fragt: »Was unterscheidet viele junge weiße Mittelschichtsfrauen von alten weißen Männern? Dass sie ihre Privilegien reflektieren.« (Becker 2021: o. S.) Sanyals *Identitti* radikalisiert diese vorsichtige Hoffnung dadurch, dass sie eine Geschichte schreibt, in der Privileg zur Last wird. Eine anti-rassistische *weiße* Professorin der Postkolonialen Studien gibt sich hier als Inderin aus. Eine Studentin und Jüngerin *of color* fragt nach ihrer Enttarnung irritiert, ob man *Weißsein* aufgeben müsse, wenn man nicht rassistisch sein wolle (Sanyal 2021: 347). Trotzigt antwortet die enttarnte Professorin, dass im Kampf gegen Rassismus eine selbst gewählte »transracial identity« ebenso legitim sei wie eine Transgender-Identität (ebd.). Diese hier referierten neuen Geschichten handeln alle von einer kulturellen Hegemonie der Mehrheitsgesellschaft und wie sie zu strukturellem Rassismus führt, aber auch davon, worin ihre Machtmechanismen bestehen, und welche Möglichkeiten imaginiert werden können, sie zu ignorieren oder zu unterbrechen.

Hegemoniekritik und Hegemonie(selbst)kritik

Kulturelle Hegemonie produziert zustimmungsfähige Ideen. Sie ent- und erhält das, was Mehrheiten und mit Definitionsmacht ausgestattete gesellschaftliche Gruppen für ihre »Identität« halten. Kulturelle Hegemonie ist immer auch ein Kompromiss zwischen Besitzer*innen von tatsächlicher Macht, zum Beispiel ökonomischer oder institutioneller Natur, und anderen Menschen, die nicht die unmittelbaren Privilegien von Kapital, Staatsmacht und/oder männlichem Geschlecht genießen, sich aber zu einer virtuellen Gesamtgruppe zählen. Die Kompromiss-Arbeit besteht darin, letzteren etwas anzubieten, das ihnen Ideen von Widerstand gegen die wahrhaft Mächtigen austreibt und gleichzeitig eine positive Gruppenidentifikation ermöglicht. Nach dem Philosophen Antonio Gramsci boten die Faschisten dem italienischen Proletariat die Legende vom ausbeutenden Judentum an, um es von einer sozialistischen Revolution abzuhalten. Antisemitismus oder auch Ressentiments gegen angeblich faule und parasitäre Südtaliener*innen waren ein Klebstoff, der die Herrschenden und die Beherrschten zusammenheftete und alle Italiener*innen, die sich vom Faschismus infizieren ließen, mit einer Illusion von Stärke und Überlegenheit ausstattete (vgl. Demirović 2018). Rassismus und

rassifizierende Klassenpolitik sind demnach Mittel dafür, gesellschaftliche Kohäsion und ethnonationale Einheit und Überlegenheit herzustellen. Dazu bedarf es des Ausschlusses von »Anderen« und ihrer Ausstattung mit angeblich negativen Eigenschaften, um die angeblich positiven Eigenschaften der kulturellen Hegemonie hervorzuheben.

In Deutschland ging der Faschismus ähnliche, aber noch tödlichere Wege, als er neben Jüd*innen weitere Gruppen wie zum Beispiel Rom*nja zur Vernichtung vorsah. Hier wurde kulturelle Hegemonie über Arier*innentum oder die »Reinheit der Rasse« hergestellt, weshalb auch körperliche, geistige und sexuelle »Abweichung« ins Fadenkreuz der faschistischen *Necropolitics* (Mbembe 2003) gerieten. Im postfaschistischen Westdeutschland kam man dann zu anderen Selbstkonstruktionen durch Ausschluss. Auf ein Ressentiment gegen Geflüchtete aus den verlorenen Ostgebieten folgte ein grimmiger Antikommunismus, der »Freiheit« und »Demokratie« und die Segnungen des Kapitalismus gegen autoritäre Strukturen und Planwirtschaft ins Feld führte. Um die Jahrtausendwende bekam im Zuge der Arbeitsmigration aus muslimischen Ländern, den sogenannten »Nahostkriegen« und deren Effekten für einen politischen Islamismus die Gegenüberstellung Okzident versus Orient zunehmend die Rolle, kulturelle Hegemonie herzustellen. Diese geopolitische Lage motivierte zur Einführung des Arbeitsbegriffs »Okzidentalismus«, der Abendland und kulturelle Hegemonie verschmolz.

Zunächst noch »Islamkritik« genannt, kreierte ein antimuslimisches Ressentiment einen okzidentalischen Überlegenheitsmodus, der die bereits eingewanderte muslimische Bevölkerung der Nachkriegsarbemigration betraf und spätestens ab 2015 den Zuzug von Bürgerkriegsgeflüchteten aus den nahöstlichen Krisengebieten. Kulturelle Hegemonie wurde über Reklamationen zivilisatorischer »Fortschrittlichkeit« behauptet, die sich in Begriffen wie »Abendland«, »Aufklärung«, »Demokratie«, »Emanzipation« und »Säkularität« manifestierte. Dieser Wertekonsens war gegen einen imaginär einheitlichen Islam und dessen vermutete »Rückständigkeit« und »Aggression« gerichtet. Okzidentalismuskritik benennt in diesem Zusammenhang eine Strategie des Widerstands gegen eine Politik der abendländischen Dominanz und des Ausschlusses muslimischer Migrant*innen.

»Okzidentalismus« ist hier zu verstehen als ein Oberbegriff für die Arroganz, die sich hinter angeblich exklusiv westlichen kulturellen Errungenschaften versteckt. Oriental*innen oder, genauer gesagt, Muslim*innen⁶ sind die ideale Gegenprojektion für das gebildete Selbstporträt. Das ist allerdings lediglich der Überbau. In den Niederungen wird das Ideal ethnonationalistisch verkürzt: Es

6 Entscheidend für diese Klassifikation ist nicht, ob jemand tatsächlich aus dem Orient ist oder an den Islam glaubt, sondern das, was Nanna Heidenreich in ihren Überlegungen zu »[Aspekten] der V/Erkennungsdienste des deutschen Ausländerdiskurses« als »Oberflächenlektüren« bezeichnet hat (Heidenreich 2006: 206, 208).

geht darum, was »deutsch« ist. Nun ist das Deutschsein aber nicht einfach da, und selbst wenn, ist es kompliziert. Da ist die Scham über die faschistische Vergangenheit, die eine patriotische Selbstfeier problematisch macht. Maja Figge nannte ihre Studie zum bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre dann auch *Deutschsein (wieder-)herstellen* (Figge 2015). Da sind die Risse zwischen der postfaschistischen Großelterngeneration, der post-68er Elterngeneration und den Millennials. Da hat der postsozialistische Osten noch nicht mit dem affirmativ kapitalistischen Westen zusammengefunden. Okzidentalismus oder antimuslimischer Rassismus ist so gesehen kein Vehikel, ein bedrohtes Deutschsein zu beschützen, sondern dient dazu, eines herzustellen, eine Zugehörigkeit zu konstruieren, eine Möglichkeit, »deutsch« als das Andere des Kritisierten zu definieren,⁷ aber vor allem auch, um eine Homogenität und Kohäsion unter den Ursprungsdeutschen hervorzubringen, die es so gar nicht gab und gibt.

Nun muss zwischen *Hegemonie(selbst)kritik* – also dem Bemühen, aus dem Inneren der *Dominanzkultur* (Rommelspacher 1995) eine selbstreflexive Diskussion zu eröffnen⁸ – und *Hegemoniekritik* (ohne »selbst«) unterschieden werden. Letztere geht von denjenigen aus, die ständigen Devaluierungen ihrer angeblichen »Andersheit« ausgesetzt sind. In den letzten Jahren wurden von Schwarzen deutschen (vgl. Hasters 2019), jüdischen deutschen (vgl. Czollek 2018), muslimischen deutschen (vgl. Gümüşay 2020) und anderen als »migrantisch« markierten Menschen (vgl. Terkessidis 2015) verstärkt Kritiken daran ausgearbeitet, auf welche Weise Formulierungen von bzw. jeweilig zugeschriebene »Besonderheiten« dazu dienen, okzidentale/weiße und ethnonational zugehörige »Deutsche« herzustellen – und »Ausländer*innen« und sogenannte »Passdeutsche« ostentativ nicht nur aus der Gemeinschaft auszuschließen, sondern auch ihre »Schädlichkeit« für das Sozialsystem, die Kriminalstatistik und die Geschlechterverhältnisse »nachzuweisen«.

Hegemoniekritik von Diskriminierten reibt sich dabei am »Integrationsdispositiv« (Mecheril/Thomas-Olalde/Melter/Arens/Romaner 2013: 19f.), demzufolge geglückte Einwanderung darin bestehe, möglichst ununterscheidbar von einer deutschen »Leitkultur« zu sein. Die unter anderem von Bassam Tibi (Tibi 1996) entwickelte Vorstellung, es gäbe einen ethnonationalen Wertekanon namens Leitkultur, der so vorbildlich sei, dass er »Anderen« zur Nachahmung dienen solle, wurde 2018 vom CSU-Politiker Alexander Dobrindt auf folgendes banales Wir-Gefühl gebracht: »In unseren Klassenzimmern hängen Kreuze, bei uns geben sich

7 Vgl. die Analyse der nationalistischen Abgrenzungspolitik gegenüber sichtbarer »Andersheit« von Fatima El-Tayeb mit dem treffenden Titel *Undeutsch* (El-Tayeb 2016).

8 Inzwischen ist von mehreren Seiten beobachtet worden, dass auch rassisierende Hegemonieproduktionen durchaus ein Bewusstsein ihrer selbst entwickelt haben und sich als »reflexiver Eurozentrismus« (Karakayali 2011) oder »reflexiver Faschismus« (Strick 2021) um neue »rationale« Argumente bemühen.

Mann und Frau die Hand, bei uns nehmen Mädchen am Sportunterricht teil, wir zeigen in der Öffentlichkeit unser Gesicht.« (Dobrindt 2018: o. S.).⁹

Dagegen haben Hegemoniekritiker*innen Visionen einer *Interkultur* (Terkessides 2010) oder ein *Manifest der Vielen* (Sezgin 2011a) entwickelt. Ihre Ansätze fördern die Akzeptanz von Vielfalt in *allen* (auch der dominanten) Gruppen und setzen gegen die konformistische »Verdeutschung«/Okzidentalismus (nicht gänzlich) spielerisch Konzepte wie das der *De-heimatisierung* (Maxim Gorki Theater Berlin 2019), der *Desintegration* (Czollek 2018) oder der *Postmigration* (Foroutan 2016). Gemeinsam ist beiden Sichtweisen – der Okzidentalismuskritik der von Rassismus negativ Betroffenen und der Okzidentalismus(selbst)kritik weißer Kritiker*innen –, den Schwerpunkt auf die Rassifizierung*innen zu legen und nicht auf die Analyse und Abwehr von Rassismen. Der Kampf gegen Rassismen ist dennoch Grundlage und Motiv der Anstrengung, die gemeinsame, aber auch viele separate Wege nimmt.

Deutsche Zustände

Meine ersten Definitionsversuche von Okzidentalismus sprachen zunächst von einem »Meta-Rassismus der Eliten« (Dietze 2009: 32). Kennzeichnend für einen solchen Rassismus war (und ist), dass er geleugnet wird, da Bildungseliten sich als aufgeklärt und im deutschen Fall zudem als postfaschistisch geläutert verstehen. Okzidentalismus verbirgt sich insofern eher hinter einer »Problematisierungskompetenz«¹⁰ oder in einem als gesichert geltenden »Wissensbestand«¹¹ »So bestreitet eine okzidentalistische meta-rassistische Selbstwahrnehmung, dass ihre »berechtigte Kritik« am islamistischen Fundamentalismus rassistische Elemente haben könnte.« (Ebd.) Dieser Meta-Rassismus hat sich zunehmend auf die Ansicht verständigt, dass »der Islam nicht zu Deutschland gehöre«, weil er unserer »Leitkultur« widerspreche und »Parallelgesellschaften« mit repressiver Sexualpolitik und terroristischen Gefahren ausbilde.

-
- 9 Dobrindt griff damit eine Formulierung von Thomas de Maizière auf, der 2010 in einem Interview gesagt hatte: »Das Gesicht zu zeigen, sich in die Augen zu sehen, sich die Hand zu geben, das sind drei große zivilisatorische Errungenschaften, die bürgerliche Lebenskultur bedeuten.« (de Maizière in Müller 2010: o. S.)
- 10 Philomena Essed weist in *Understanding Everyday Racism* darauf hin, dass die Problematisierungsdiskurse der Eliten über »einzusehende Schwierigkeiten« eine zentrale Funktion im rassistischen Diskurs haben (Essed 1991: 10).
- 11 David Theo Goldberg spricht von »racial knowledge« (Goldberg 2011) und Mark Terkessides von »rassistischem Wissen«, womit er eine Verbindung von gelebter gesellschaftlicher Praxis und »materiellen Apparaten« bezeichnet, die man auch »institutionellen Rassismus« nennen kann (Terkessides 1998: 60).

Solche Auffassungen wurden in den 2010er Jahren häufig gepflegt, als »islamkri-tische« bzw. islamfeindliche Stimmen sich überwiegend in der bürgerlichen Presse und auf parlamentarischer Ebene zu Gehör brachten. Okzidentalistische »Besorg-nisse« wurden in Islamkonferenzen kanalisiert, die in der offiziellen Rhetorik der Verständigung zwischen Mehrheitsgesellschaft und muslimischer Community die-nen sollten. Wie Schirin Amir-Moazami aber anmerkt, stellten sie viel eher einen Prozess der »Produktion des Tolerierbaren« (Amir-Moazami 2009) dar. Man suchte hauptsächlich nach disziplinierenden Übereinkünften, betreffend etwa die Zulas-sung von Mädchen zum Schwimmunterricht und Klassenfahrten, und diskutierte die ewige Kopftuchfrage. Zu dieser Zeit existierten weder die AfD (gegründet 2013) noch Foren wie PEGIDA (»Patriotische Bürger gegen die Islamisierung des Abend-landes«, gegründet 2014).

Schon zu Beginn wurde dabei jedoch deutlich, dass die antimuslimische okzi-dentalistische Hegemonieproduktion hauptsächlich im Modus von Geschlechter- und Sexualpolitiken stattfand.

»Sexualpolitik wird hier verstanden als eine Problematisierungsweise [...], mit der neoliberale Abendländischkeit und Stigmatisierung von (muslimischer) Religion zu einem Überlegenheitsmuster verknüpft werden, das Freiheit sexualisiert und als (sexuell) unfrei angerufene Gruppen rassisiert.« (Dietze 2017: 9)

Die Kopftuchdebatten (vgl. Korteweg/Yurdakul 2016), die unter anderem den angebli-chen Schutz der sexuellen Selbstbestimmung muslimischer Schülerinnen vor den Anforderungen einer patriarchalen Religion und Familie zum Gegenstand hatten, sind dafür ein gutes Beispiel.

Die Erfahrungen, über die Betül Ulusoy aus ihrer Schulzeit als kopftuchtragen-de Muslimin in Deutschland berichtet, lassen sich jedoch kaum als Schutz- und Ret-tungsnarrativ verstehen:

»Mein neuer PW- und Geschichtslehrer, vor dem mich einige gewarnt hatten, weil er sich unter anderem mit Sprüchen wie: ›Mit euch asozialem Ausländerpack muss ich mich abgeben!‹, hervorgetan hatte [...], kam zur ersten Stunde in die Klasse, warf seine Tasche, mit festem Blick auf mich, auf den Pult, bäumt sich vor mir auf und rief: ›Schon wieder eine Kopftuch!‹« (Ulusoy 2015: o. S., Hervorhebungen im Original.)

Die angebliche Zivilisationsanstrengung, im staatlich säkularen Erziehungssystem den Kindern mit Migrationsvordergrund zu mehr Freiheit zu verhelfen, enttarnt sich hier schnell als okzidentalistische Aggression.

Der Sarrazin-Effekt

Die bürgerliche Islamophobie¹² schloss sich bald mit dem rechtspopulistischen antimuslimischen Rassismus zusammen, als dieser in organisierter Form auftrat. Hilfreich war dabei ein Transferereignis bzw. eine Affektbrücke.¹³ Diese wurde 2010 durch ein Manifest des damaligen SPD-Mitglieds und ehemaligen Bundesbankers und Berliner Finanzsenators Thilo Sarrazin mit dem Titel *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen* (Sarrazin 2010) hergestellt. Im auflagenstarken Buch wurde die türkische Migration nach Deutschland als demografisches »Problem« dargestellt, das das Sozialsystem aushöhle, durch Kinderreichtum die ethnonational definierte »deutsche« Mehrheit infrage stelle und zu einem allgemeinen Niedergang von Bildung und Intelligenz führe. Das umstrittene Buch arbeitete mit überholten und wissenschaftlich diskreditierten rassistischen Daten¹⁴ und sozialdarwinistischen Phantasmen und normalisierte einen offen menschenfeindlichen Diskurs in einem solchen Ausmaß, dass eine Untersuchung der Friedrich-Ebert-Stiftung von einem »Sarrazin-Effekt« sprach. Laut dem Leiter der Studie, dem Leipziger Sozialpsychologen Oliver Decker, sei nach Sarrazins Veröffentlichung eine »sehr deutliche Zunahme [festzustellen] von bisher 34 Prozent auf über die Hälfte der Bevölkerung, die islamfeindlichen Aussagen zustimmt« (Decker in *Süddeutsche Zeitung* 2010: o. S.). 44 Prozent befürworteten die Aussage: »Seit der Debatte über Thilo Sarrazins Buch kann man sich trauen, den Islam offener zu kritisieren.« (Ebd.).¹⁵ Sarrazin hat, wie sechs Jahre später Donald Trump in den USA, den diskursiven Horizont des gesellschaftlich Sagbaren deutlich für die Rechte geöffnet (Decker/Brähler 2018: 25).

Die liberale publizistische Community und Vertreter*innen verschiedener Migrant*innen-Organisationen reagierten auf Sarrazins pauschale Islamkritik zunächst einmal empört. Plötzlich sollten Eingewanderte mit türkischen und

12 Der Begriff »Islamophobie« ist in sich selbst problematisch. Er legitimiert diese besondere Diskriminierungsart psychologisch als »Phobie«, also als auf etwas bezogen, wovor man berechtigt Angst haben könnte, und vermeidet die analytische Dimension der Alternativbezeichnung »antimuslimischer Rassismus«, die korrekter die Rassisierung einer Religion beschreibt (vgl. Müller-Ury/Opratko 2016).

13 Eine Affektbrücke verbindet, zum Beispiel im Theater, die dargestellten Gefühle auf der Bühne mit einer emotionalen Reaktion des Publikums. Dadurch werden Schwingungen erzeugt, Erika Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 2004) spricht auch von einer »autopoietischen Feedbackschleife«. So geschah es auch in den Reaktionen auf die Vorfälle der Kölner Silvesternacht 2015. Über Emotionsworte und Affektbilder stellte sich eine beinahe unabweisbare Interpretation der »Ereignisse« ein.

14 Vgl. dazu Sarrazins Anlehnung an das rassistische Werk *The Bell Curve* (Herrnstein/Murray 1994), das von einem genetisch bedingten Intelligenzdefizit nicht-weißer Menschen ausgeht.

15 Für eine Zusammenfassung der Sarrazin-Debatte vgl. Friedrich 2011a; Friedrich 2011b.

arabischen Wurzeln hauptsächlich muslimisch sein, über Religion definiert werden und entweder dadurch eine Gefahr darstellen, dass sie intolerante oder gar terroristische Gedanken hegten, oder selbst in Gefahr sein, weil sie von ihren traditionalistischen Familien unter Kopftüchern versteckt, zwangsverheiratet und ehrengemordet würden. Gegen die unerträgliche Vereinheitlichung mit dem Kollektivnamen »Moslem« und gegen das Sarrazin'sche Diktum *Deutschland schafft sich ab* wurde die Anthologie *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu* (Sezgin 2011a) gesetzt. Zentraler Gedanke dabei war das Bestehen auf Unterschiedlichkeit, Individualität und Diversität. Hilal Sezgin versuchte mit Ironie auf diese Selbstverständlichkeit hinzuweisen, die in der Sarrazin-Debatte unterzugehen drohte: »Muslime sind beinahe normale Menschen. Stärkere These: Individuen sogar! Mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Berufen, mit Träumen und Ängsten ...« (Sezgin 2011b: 46) Auch unter nicht als »migrantisch« markierten Liberalen und Linken war die Empörung groß. Im Effekt wirkte die Aufregung um das Pamphlet dabei jedoch eher als Public-Relations-Kampagne als entschiedene Einhegung einer nicht zu dulddenden rassistischen Äußerungsform.

Das Ereignis Köln

Der Zuzug von fast einer Million Bürgerkriegsgeflüchteten aus Syrien, dem Irak und Afghanistan verschob den Fokus der Diskriminierung von den Nachkommen der »Gastarbeiter*innen« auf Geflüchtete. Die Verschwisterung des bürgerlichen Überlegenheits-Okzidentalismus mit der rechtspopulistischen Dämonisierung des Islams erreichte ihren Kulminationspunkt in der medialen Erregung über die Kölner Silvesternacht 2015/2016, in der es zu gruppenförmigen sexualisierten Belästigungen von Mädchen und Frauen durch vorwiegend junge nordafrikanische Männer gekommen war (vgl. Dietze 2016a). In den bürgerlichen Bildungsblättern wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wurde »der arabische Mann« negativ mit dem europäischen Mann kontrastiert: Er sei ein

»Barbar am Rand der zivilisierten Welt [, der] gar kein richtiger Mann ist, eher ein groß und geschlechtsreif gewordenes Kind, unendlich grausam und unherrscht. Wogegen ein Mann [...] nur einer ist, der an sich gearbeitet, Geist und Körper gebildet hat, ein Mensch, dessen Herrschaftsanspruch mit der Beherrschung seiner selbst beginnt. [Männlichkeit sei damit] weniger eine Frage der Biologie als eine der Kultur [...], eine Fähigkeit also, die man lernen, üben, sich aneignen muss.« (Seidl 2016: o. S.)

Die äußerste Rechte dagegen hielt sich nicht mit zivilisationskritischen Anmerkungen und etwaigen Erziehungsprogrammen auf, sondern forderte mit dem Slogan

»Rapefugees not welcome« die sofortige Deportation aller Geflüchteten.¹⁶ Für die AfD und PEGIDA ist ein als unreformierbar angenommener Islam Grund für die Annahme eines unvermeidlichen *clash of civilizations*, in dessen Rahmen die (alten und neuen) Migrant*innen die »ethnisch« Deutschen angeblich bald an Zahl übertreffen, ihre Werte zerstören und ihnen ihre Religion aufzwingen werden. Der *Große Austausch* (Camus 2016) könne nur verhindert werden, indem man die orientalischen Aggressor*innen verjage. »Köln« geriet zur Chiffre einer opportunistischen Berufung auf »abendländische« sexuelle Freiheit gegen »muslimische« sexuelle Gewalt, die aus einer religiös motivierten Sexualunterdrückung erwachse. Sexualisierte Straßenbelästigung wurde damit von einer allgemeinen patriarchalischen Untat zu einem »muslimischen Spezialproblem«. Dieser Diskurstransfer hatte zwei willkommene Effekte. Erstens entlastete er die heimischen Belästiger (nicht nur) auf Volksfesten. Zweitens erlaubte er es den Rechtspopulist*innen, von ihrer eigenen antiemanzipativen Geschlechter- und Sexualpolitik abzulenken. Sexuell selbstbestimmte Frauen hatten und haben für sie nur im antiislamischen Feld einen strategischen Platz. Ansonsten polemisiert man gegen Sexualaufklärung, die Ehe für alle und Adoptionen queerer Eltern, geschlechtergerechte Sprachpolitik und sogar weibliche Berufstätigkeit in der Ehe (vgl. Dietze/Roth 2020).

Eine besondere Kuriosität in der Ausschlichtung der Kölner Ereignisse leistete sich dabei die Fraktionsvorsitzende der AfD im Bundestag, Alice Weidel: In einem Interview auf dem neurechten Blog *Philosophia Perennis* von David Berger sagte sie:

»Und schließlich ein Beispiel, das mir Kölner Bekannte berichtet haben: Dort haben inzwischen fast alle Bars im größten schwul-lesbischen Ausgehviertel Sicherheitspersonal. Früher wäre das undenkbar gewesen. Trotzdem sieht man dort nahezu jedes Wochenende Polizeieinsätze gegen stehlende, raubende, prügelnde und grapschende Täter. Und die entstammen genau der Klientel, die sich in der Silvesternacht 2015 vor dem Kölner Hauptbahnhof zusammengerottet hat. Diese Leute sind nicht weg. Sie treten nur nicht mehr in Massen, sondern jetzt in kleinen Gruppen auf und machen unvermindert weiter. Und die schwul-lesbische Szene ist eines ihrer liebsten Einsatzgebiete.« (Weidel in Berger 2017: o. S., Hervorhebungen aus dem Original nicht übernommen.)

Hier ist zunächst anzumerken, dass Weidel die queere Szene Kölns implizit weiß denkt und die vielfachen transethnischen und transnationalen Begegnungen und Beziehungen, die dort ebenfalls sichtbar werden, unterschlägt. Da nur die AfD sich den sexuellen Gefahren muslimischer Einwanderung konsequent entgegenstelle,

16 Der rechte Slogan »rapefugees not welcome« ist eine Verballhornung der ersten Transparente »refugees welcome«, die bei dem Flüchtlingszuzug im Sommer auftauchten. An anderer Stelle habe ich diese gezielte sexualisierte Diskriminierung »Ethnosexismus« genannt (Dietze 2016b).

kommt sie an anderer Stelle zu dem Schluss: »Die AfD ist die einzige Schutzmacht für Schwule und Lesben in Deutschland« (AfD – Alternative für Deutschland 2017). Unter dieser Überschrift zitiert die offizielle Webseite der AfD das Interview und verlinkt seine vollständige Fassung. Der Eintrag wird mit einem Bild illustriert, das Weidel mädchenhaft und zart unter der Kuppel des Bundestags positioniert zeigt (ebd.; Dietze 2019: 136, 138).

Begriff und Quellen

Der Begriff »Okzidentalismus« hätte nicht geprägt werden können, wenn es nicht viele Vorbilder für diese Art von Herrschaftslogik gegeben hätte. Im Folgenden sollen einige davon, die eine direkte Verbindung mit der Vorstellung eines »zivilisierte/re/n« Abendlandes haben, vorgestellt werden. Die Idee von einer blockähnlichen Hochkultursphäre Abendland/Okzident und ihrem Gegenüber eines »unzivilisierten« und »rückständigen«, aber gleichwohl fantastischen »Orient« ist bereits von Edward Said in seiner berühmten Studie *Orientalism. Western Concepts of the Orient* (Said 1978) analysiert worden. Bei der Lektüre britischer und französischer Literatur über die jeweiligen Kolonialreiche im Nahen und Mittleren Osten entdeckte er eine »imaginative geography« (ebd.: 54) und hierarchisch angelegte Vorstellungswelten. Dem orientalistischen Phantasma von Haremsherren und ihren so sinnlichen wie trägen Gespielinnen werden darin disziplinierte Kolonialisten gegenübergestellt, die ihre Reiche qua Triebverzicht erobern und erhalten sowie tugendhafte Ideale europäischer Weiblichkeit.

Die von Said angeregten angloamerikanischen Postcolonial Studies beschäftigen sich unter anderem mit dem französischen und britischen Kolonialismus. Die Studienrichtung gehörte in amerikanischen und britischen Universitäten für längere Zeit einem akzeptierten Gegenkanon kritischer Wissenschaft an, ist aber in jüngerer Zeit unter Beschuss geraten. In Frankreich hängt man zum einen noch immer der Vorstellung von der Kolonisierung als *mission civilisatrice* an (vgl. Bancel/Blanchard/Lemaire 2005) und polemisiert neuerdings gegen einen *Islamo-Gauchisme*, der den aus amerikanischen Universitäten »eingeschleppten« Postcolonial Studies zu verdanken sei (vgl. Balmer 2021). In Deutschland ist der genozidale Kolonialismus in Südwestafrika entweder ganz vergessen (vgl. kritisch dazu Zimmerer 2015) oder wird als wenig maßgebliche und kurze historische Periode verharmlost, wie man an der Frage um die Restitution von Artefakten und Kultgegenständen aus ethnologischen Museen an ehemals Kolonisierte sehen konnte und kann.¹⁷

17 Vgl. etwa die Darstellungen des Kunsthistorikers Horst Bredekamp zur Frage von Raubkunst in deutschen ethnologischen Museen, insbesondere dem Humboldt-Forum (Deutschlandfunk Kultur 2018; Bredekamp 2021).

Auch hier werden postkoloniale Studien explizit angegriffen, indem man ihnen beispielsweise systematischen Antisemitismus unterstellt, vielfach deutlich geworden in der Kontroverse um den kamerunischen Philosophen Achille Mbembe, dem eine Gleichsetzung der südafrikanischen Apartheid mit der israelischen Besatzungspolitik unterstellt wurde.¹⁸

Während in den USA und Europa Theorien der Postkolonialität neuerdings in »Kulturkriegen« herausgefordert werden, ist es in Südamerika weniger umstritten, von einer andauernden »Kolonialität der Macht« zu reden (vgl. Quijano 2000), die einen Okzidentalismus hervorgebracht habe. Diese Denk- und Politikrichtung nennt sich folgerichtig »dekoloniale Theorie«. Der Anthropologe Fernando Coronil definiert als »Okzidentalismus« in diesem Zusammenhang:

»all jene Praktiken der Repräsentation, die an der Produktion von Konzeptionen der Welt beteiligt sind [...] die (1) die Komponenten der Welt in abgegrenzte Einheiten unterteilen; (2) ihre relationalen Geschichten voneinander trennen; (3) Differenz in Hierarchie verwandeln; (4) diese Repräsentationen naturalisieren; und so (5) an der Reproduktion existierender asymmetrischer Machtbeziehungen, und sei es noch so unbewusst, beteiligt sind.« (Coronil 2002: 184)

Coronil denkt dabei, so der Titel seines Aufsatzes, »Jenseits des Okzidentalismus«. Von einer »postokzidental Vernunft« (»postoccidental reason«) spricht Walter D. Mignolo (Mignolo 2000: 91). Ihm liegt daran, mit »subaltern knowledge« und »border thinking« einen »third epistemological space« zu etablieren, der nicht nur eine Vernunft jenseits des Okzidentalismus, sondern auch eine Neufassung des Begriffs der Moderne/Modernität (»modernity«) bedeutet. Während postkoloniale Diskurse in der Tradition der Orientalismuskritik sich auf die »Errungenschaften« der abendländischen Entwicklung stützen, um von da aus die Verbrechen des Kolonialismus zu delegitimieren, lehnen dekoloniale Theoretiker*innen einen positiven Bezug auf die europäische Aufklärung ab. In *The Darker Side of Western Modernity* (Mignolo 2011) führt Mignolo aus, dass der Okzident in *einer* historischen Bewegung Aufklärung *und* Kolonialismus, Menschenrechte *und* die moderne Sklaverei erfunden hat, und dass beides also als miteinander verbunden betrachtet werden muss.

Neben dem Konzept des Orientalismus und der post- bzw. dekolonialen Theorie ist eine der wichtigsten Referenzen für die Entwicklung eines (kritischen) europäischen Okzidentalismusbegriffs die bereits erwähnte Critical Whiteness Theory. Sie untersucht Weißsein als strukturelles Macht- bzw. Herrschaftssystem. *Whiteness/Weißsein* wird dabei noch in einem anderen Register wirksam als in der Gegenüberstellung eines »aufgeklärten« christlichen Okzidents und eines angebe-

18 Vgl. dazu unter anderem Mbembes eigene Aussagen zur Kontroverse um eine postkoloniale versus (vorgeblich) »antisemitische« Perspektive (Mbembe 2020).

lich religiös rückständigen Orients, teilt jedoch die Herkunft aus der Geschichte des Kolonialismus.

Die Vorstellung von der Überlegenheit von *whiteness* hat sich besonders in einem speziellen Exzess des Kolonialismus, der modernen Sklaverei, durchgesetzt. Das »Recht«, Menschen einzufangen, zu verkaufen und sie in lebenslanger erblicher Zwangsarbeit zu halten, wurde an die Hautfarbe geknüpft, die im Fall von Schwarz als Indiz von »Primitivität« und »Barbarei« gelesen wurde und im Fall von Weiß als angeborener Adel von »Kultur« und »Zivilisation«. Nach dem Rassismusforscher Wulf D. Hund handelt es sich bei der Fixierung auf Hautfarbe »um die körperliche Visualisierung kultureller Eigenschaften [, ...] [die] einem globalen Herrschaftsprogramm den Anschein naturbedingter Notwendigkeit [verleiht]« (Hund 2006: 35). Der Unterschied zwischen dunkler und heller Haut wurde zu einem »Spektrum kolonialistisch und imperialistisch verwertbarer Differenzen« (ebd.: 33).

Die Critical Whiteness Studies wurden in der Post-Sklaverei-Gesellschaft der USA entwickelt. Die selbst gestellte Aufgabe dieses Ansatzes ist es nicht, Rassismus zu studieren, sondern die Produktion und Äußerungsformen von *weißen* Privilegien zu dekonstruieren, die viele Euroamerikaner*innen heutzutage nicht (mehr) zu haben glauben. Deshalb ist »Check your privilege« einer der häufig gehörten Sätze, wenn Afroamerikaner*innen mit *weißen* Leuten um die Anerkennung von Alltags- und institutionellem Rassismus streiten. Historisch – und gegenwärtig mit dem erneuten Erstarken von Rechtsextremen, die sich als »arisch« oder *weiß* definieren – ist *whiteness* mit der Ideologie von *white supremacy* verbunden. Als nach dem US-Bürgerkrieg die Sklaverei abgeschafft worden war und *weiße* Suprematie keine rechtliche Grundlage mehr hatte, wurde sie auf der Ebene des institutionellen Rassismus durch die Jim-Crow-Gesetze und vor allem durch Segregation fortgesetzt, die durch ein Urteil des Obersten Gerichtshofs mit der Kurzformel »separate but equal« 1896 als verfassungsgemäß bestätigt wurde.

Erst mit der Bürger*innenrechtsbewegung der späten 1950er und 1960er Jahre konnte mit den *Equal Rights Acts* rechtlich zementierte Ungleichheit aufgehoben werden. Habituell haben viele der entsprechenden Praktiken jedoch weiter Bestand, was an der Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen zu sehen ist, wogegen die Initiative #BlackLivesMatter im Netz und auf den Straßen aufsteht. Critical Whiteness Theory beschäftigt sich also mit Privilegien, die dem *Weißein* inhärent sind. Wie bei Okzidentalität wird eine kulturelle Überlegenheit beansprucht, die sich angeblich aus der »barbarischen« Herkunft der ehemaligen Sklav*innen vom »Dunklen Kontinent« erklärt.

Whiteness ist dabei verwandt, aber nicht gleichzusetzen mit »Arier[*innen]tum«, das für seine Hegemonieproduktion jüdische Menschen funktionalisiert. Am extremen Rand der Rechten und in der AfD zeigt sich ein postfaschistisch nie besiegtter Antisemitismus immer deutlicher und offener. Der Attentäter von Halle, der 2019 an Jom Kippur die Synagoge angriff, hielt in seinem Bekenntnisschreiben fest, dass

er so viele Anti-Weiße wie möglich töten wolle, vorzugsweise Juden. Obwohl oder gerade weil zunehmend von einem »christlich-jüdischen Abendland« die Rede ist, handelt es sich auch dabei nicht um eine inkludierende Anerkennung der Gemeinsamkeiten von Christentum und Judentum, sondern um eine Strategie, über Nicht-Erwähnung den Islam aus der »Zivilisation« auszuschließen. Von anderen kulturalistischen Rassismen unterscheidet sich der Antisemitismus insofern, als der:

»antisemitisch markierte Andere nicht nur minderwertig [ist], sondern mit Macht ausgestattet. Und deshalb gefährlich. Antisemitismus bietet Gelegenheit, sich selbst als Opfer zu sehen und sich vorzustellen, beherrscht und ausgebeutet zu werden.« (Messerschmidt 2005: 139)

Damit ist das Einfallstor für Verschwörungstheorien geöffnet, die im Kontext von Alt-Right oder den Corona-»Querdenker*innen« meist nicht einmal Worte wie »Juden« oder »jüdisch« aufrufen und doch unter den gläubigen Rezipient*innen ein Einverständnis herstellen, wer und was gemeint ist.

Antisemitismus hat in Deutschland aufgrund der Shoah besondere Ausprägungen und Funktionen. Zunächst einmal wird er vielfach als generelles Synonym für »Rassismus« verwandt. In Deutschland glaubt man, sich mit seiner sogenannten »Vergangenheitsbewältigung« eine gewisse Immunität gegen Antisemitismus und damit gegen Rassismus im Allgemeinen erarbeitet zu haben. Insofern wurde in den ersten Wellen des antimuslimischen Rassismus schlicht bestritten, dass es sich dabei um Rassismus handle. Indes hatte sich Antisemitismus natürlich nicht in Luft aufgelöst, sondern spezifische deutsche Post-Holocaust-Ausprägungen angenommen, was man auch »sekundären Antisemitismus« oder »Schuldabwehrantisemitismus« nennt (vgl. Quindeau 2007).

Man kann im Antisemitismus auch okzidentalistische Elemente entdecken; wenn man etwa historisch auf das Jahr 1492 zurückgreift. Damals wurden Muslim*innen und Jüd*innen gleichermaßen als nicht-abendländisch diskriminiert, als die maurische Herrschaft auf der iberischen Halbinsel durch die *Reconquista* beendet und gleichzeitig die Jüd*innen in Spanien im Namen einer Re-Christianisierung zwangsmissioniert oder vertrieben wurden (vgl. Shohat/Stam 2016). Soweit zur Legende des »jüdisch-christlichen Abendlandes«. Mit dem Konzept der »Reinheit des Blutes« (*limpieza de sangre*) wurde das Fundament für den biologischen Rassismus des 19. Jahrhunderts gelegt, der letztendlich auch den Holocaust »wissenschaftlich« begründete (ebd.: 15).¹⁹

19 Im Kaiserreich konstruierte sich ein Okzidentalismus gegen vor russischen Pogromen geflohene Ostjüd*innen, die als »unkultiviert« abgelehnt wurden (ein Vorurteil, das von vielen assimilierten Jüd*innen geteilt wurde). Es existiert/e aber auch ein innerjüdischer affirmativer Orientalismus, der die biblische »orientalische« Herkunft und sich selbst – mit zionistischen

Die Platzhalter[*innen]funktion von sowohl Muslim*innen als auch Jüd*innen für die Konstruktion eines überlegenen Abendlandes wird heute auch von jungen deutschen Jüd*innen kritisiert, wenn sie, wie zum Beispiel Max Czollek, eine Parallele zwischen der eigenen Position und der von muslimischen Migrant*innen ziehen:

»Aber auch andere Gruppen sind einem ähnlichen Erwartungsdruck ausgeliefert, etwa Muslim*innen, die sich permanent zu Geschlechterrollen, Terror und Integration äußern müssen und damit als Gegenbild zum Selbstverständnis des toleranten und aufgeklärten Deutschen dienen.« (Czollek 2018: 10)

Solche Verhaltenszumutungen gehen auch in verschiedene Richtungen. So fragt Czollek an anderer Stelle ebenfalls:

»Was bedeutet es aber, den Juden für Deutsche zu performieren? Was bedeutet es auch, eine andere Rolle im deutschen Gesellschaftstheater zu spielen, etwa die superliberale Muslimin oder den wertkonservativen schwulen Mann?« (ebd.: 44)

Kübra Gümüşay nennt dieses Eingesperrtsein in der Definitionsmacht des*r Benennenden »Druck der Inspektion«²⁰ oder »Bürde der Repräsentation«. Gegenstand von Kollektivnamen zu sein beraube eine*n des Privilegs der Individualität (Gümüşay 2020: 63ff.).

Die Konzeption des Okzidentalismus dockt hegemoniekritisch und hegemonie(selbst)kritisch an alle vier Kolonialismus- und Rassismusanalysen an: Kritiken an Orientalismus und Neo-Orientalismus präzisieren die Strukturelemente eines antimuslimischen Rassismus, der in abendländisch-europäischen Köpfen die Gestalt von »Islamkritik« angenommen hat und in seiner radikalsten Form zu Rechtsterrorismus wie den NSU-Morden an deutsch-türkischen Kleinunternehmern oder dem Attentat von Hanau geführt hat. Dekoloniale Theorie öffnet den Blick auf die Anmaßung der »Zivilisationsüberlegenheit« des Globalen Nordens und die anhaltende post- bzw. neokoloniale Ausbeutung und mentale Kolonisierung des Globalen Südens. Mit der Kritik an *whiteness* verbindet Okzidentalismuskritik der Hinweis auf die materielle Kraft verleugneter Privilegien (vgl. Dietze 2006). Der vorher mehr im Verborgenen waltende Antisemitismus der Nachkriegsperiode hat mit der Konjunktur von Verschwörungstheorien neue Offenheit und Deutlichkeit bekommen. Häufig verbindet sich antimuslimischer Rassismus mit Antisemitismus. Der Attentäter, der 2019 erfolglos versucht hatte, in einer Synagoge in Halle

Bezügen auf Palästina – als heldenhafte »Oriental*innen« imaginiert/e (Brunotte/Ludewig/Stähler 2014).

20 Die Kategorie der Inspektion als kulturelle Praxis des rassisierenden Ausschlusses kommt auch in der Sammlung *Der inspizierte Muslim* (Amir-Moazami 2018) zum Tragen.

ein Blutbad anzurichten, überfiel ersatzweise einen Döner-Imbiss in der Hoffnung, dabei Muslim*innen zu töten.

Im ausgehenden 20. und den ersten beiden Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts waren diese Art von Kombinationen einer Hegemonieproduktion durch Ausschlüsse von »fremd« gemachten Bevölkerungsteilen – Migrant*innen, Muslime, Schwarze oder Juden – zu beobachten. Aus dieser Lage entstand das Motiv, sich an den südamerikanischen Begriff des Okzidentalismus für eine Analyse dieser Zusammenhänge anzulehnen und ihn einzudeutschen. Mit der Benennung hält man zunächst fest, dass die meisten Diskriminierungsmuster ihren Ursprung im Kolonialismus haben. Man weist zweitens darauf hin, dass sich die Überlegenheitsanmaßung aus der Vorstellung einer besonderen abendländischen Hochkultur legitimiert und diese Okzidentalität als weiß, heterosexuell, in christlicher »Kultur« sozialisiert, bildungsnah und mittelständisch versteht. Okzidentalismus ist insofern ein Sammelbegriff, der eine besondere Nähe zu Orientalismus hat, dessen Suprematie-Vorstellung als herrschende Norm aber weit darüber hinaus geht und nicht-weiße, nicht-christlich kulturalisierte, nicht-deutsche Menschen verallgemeinert konstruiert und damit abendländische Überlegenheit und vor allem »Zugehörigkeit« herstellt.

Okzidentalismus und Geschlecht

Eine zentrale Gelenkstelle für das Funktionieren des Okzidentalismus sind wie bereits erwähnt Geschlechterfragen und Sexualpolitiken, und zwar deshalb, weil daraus primäre und sekundäre Profite erwirtschaftet werden können. Raewyn Connell entwickelte in *Masculinities* (Connell 1995) das Konzept der »hegemonialen Männlichkeit«. Wichtig daran sind hier vor allem zwei Punkte: Erstens wird Männlichkeit Connell zufolge in der Konkurrenz *unter* Männern entwickelt, das heißt, »hegemoniale« Männlichkeit stellt sich über die behauptete Überlegenheit gegenüber zum Beispiel armen/proletarischen, homosexuellen und/oder ethnisch markierten Männern her. Letztere können im Lauf der Geschichte Mitglieder unterschiedlicher Gruppen sein; in Europa waren das seit dem späten 20. Jahrhundert häufig muslimische Migranten. Zweitens funktioniert die Herstellung der männlichen Hegemonie ähnlich wie die Herstellung der politischen Hegemonie, die am Anfang des Aufsatzes diskutiert wurde. Den zurückgesetzten und beherrschten nicht-hegemonialen Männern wird sozusagen ein Kompromiss angeboten, der einen sekundären Benefit ermöglicht: nämlich die gemeinsame Herrschaft über Frauen, also die Bewahrung eines hierarchischen Sex-Gender-Systems zum Vorteil für *alle* Männer. Für deprivilegierte Männer entsteht auf diese Weise eine »patriarchale Dividende« (Connell 2006: 100).

Nun sollte man meinen, dass diese Struktur Frauen (und andere Geschlechter) unwiederbringlich zum Bodensatz der gesellschaftlichen Hierarchie verdammt, während ihre Aufgabe neben der reproduktiven Arbeit darin bestehe, dem männlichen Privileg und dessen Wertschätzung als Nicht-Mann (und damit als konstitutives Außen) zu dienen, so wie es einst Simone de Beauvoir mit ihrem *Anderen Geschlecht* (Beauvoir 1978) herausgearbeitet hat. Schaut man sich jedoch die abendländische Überlegenheitsproduktion mit ihren hegemonialen Nebenprodukten wie *whiteness* und Ähnlichem an, wird schnell deutlich, dass Frauen* darin ebenfalls eine Dividende erzielen können. Diese bezieht sich auf ihre Mitgliedschaft in einer angeblich überlegenen Kultur. Ich nenne eine solche Dividende deshalb »okzidentalistische Dividende« (Dietze 2009: 35).

Claudia Brunner hat herausgearbeitet, dass insbesondere in »progressiven« Diskursen intensiver Gebrauch von der okzidentalistischen Dividende gemacht wird (Brunner 2017: 383). Brunner variiert dabei Gayatri Spivaks berühmte Formel »kolonialer Ritterlichkeit«, die diese im Kontext der Rettung indischer Witwen vor ritueller Selbstverbrennung formulierte: »White men saving brown women from brown men.« (Spivak 1994: 93); zum Beispiel nennt Brunner mit Bezug auf Jasbir Puar's Homonationalismuskonzept (Puar 2007) die Strategie »white queers saving brown queers from brown men« (Brunner 2016: 378). Dasselbe Muster übersetzt sie auf *weiße* Feminist*innen, die bestimmte westliche Ideen von Frauenunterdrückung im Orient bzw. dem Globalen Süden bekämpfen: »White women saving brown women from brown men« (ebd.: 375); das Ergebnis nennt sie mit Krista Hunt (Hunt 2006) »embedded feminism« (ebd.). Es sind dabei interessanterweise immer »brown men«, vor denen gerettet werden muss. *Weiß*e Frauen, auch solche, die sich als Feministinnen (miss)verstehen, erzielen so eine okzidentalistische Dividende. Damit tragen sie oft führend unter dem Banner sexualpolitischer Emanzipation zur Diskriminierung muslimischer Menschen (aller Geschlechter) bei. An anderer Stelle habe ich diese Haltung »feministischen Orientalismus« (Dietze 2014) genannt.

Obwohl Said nicht gerade berühmt für seine Gender-Analysen ist und das auch von der feministischen Kritik vielfach festgehalten wurde (vgl. Yeğenoğlu 1998), legte er in einem Nachkommentar zu *Orientalism* eine erstaunlich geschlechterzentrierte Beschreibung der Hierarchien des Orientalismus vor:

»[The] Orient was routinely described as feminine, its riches as fertile, its main symbols the sensual woman, the harem and the despotic but curiously attractive ruler. Moreover Orientals are, like housewives, confined to silence and to unlimited enriching production.« (Said 1985: 12)

Das Orientalismus-Paradigma hat den postkolonialen Feminismus sehr interessiert, weil seine sexualpolitischen Dimensionen zwar überaus deutlich, von Said selbst aber so untertheoretisiert waren. Da ist viel ergänzt und für eine Okzidentalismuskritik fruchtbar gemacht worden (vgl. Abu-Lughod 2001; Lewis 2002). Die

okzidentalistischen – man könnte auch sagen »neo-orientalistischen« (Tuastad 2003) – Überlegenheitsmuster der Spätmoderne haben sich jedoch verschoben, ja geradezu ins Gegenteil verkehrt. Aus dem »seltsam attraktiven« Haremsherrn ist ein finsterner, Frauen und Töchter kontrollierender Patriarch oder ein sexueller Aggressor geworden, aus der sinnlichen Haremsdame eine unterdrückte Kopftuchträgerin.

Während postkoloniales Denken sich auf den europäischen Wertekanon der westlichen Aufklärung beruft, um das Legitimationsdefizit des Kolonialismus auszuleuchten, sieht das dekoloniale Paradigma in der europäischen Aufklärung, wie ich oben erwähnt habe, nur die andere Seite derselben Münze, die das Kolonialsystem rechtfertigte, indem sie zwischen der *weißen humanitas* und dem »wilden« *anthropos* unterschied (vgl. Sakai 2010). Insofern hat das dekoloniale Denken mit seinem »epistemischen Ungehorsam« (»epistemic disobedience«) (Mignolo 2009) gegenüber der Doxa westlicher »Fortschritte« einen anderen Einfluss auf die Genderforschung genommen als die Orientalismuskritik. Die kubanisch-amerikanische Philosophin María Lugones positioniert das Projekt »Decolonizing Gender« – oder »Coloniality of Gender« (Lugones 2012) – in der Nachfolge von Aníbal Quijano Formulierung einer Kolonialität der Macht (Quijano 2000). Ihre Basisthese besagt, dass das Konzept polarisierter Geschlechtsidentitäten – also Maskulinität und Femininität – mancherorts erst durch den Kolonialismus importiert und den Kolonisierten mit Gewalt aufgezwungen worden sei. Die »Wilden« seien als geschlechtslose Wesen verstanden worden. Eine Entwicklung zum Menschen (zur *humanitas*) und der Grad der Zivilisierung seien als davon abhängig betrachtet worden, wie stark sich ein dimorphes Gendersystem ausgebildet habe (vgl. Lugones 2012). Lugones spitzt zu: »[Race] is no more mythical and fictional than gender – both are powerful fictions« (Lugones 2007: 202). Ihr zufolge habe man damit den kolonisierten Mann zum Komplizen bei der Implementierung eines davor ungekannnten und in dieser Form importierten Patriarchats gemacht.

Lugones kritisiert auch okzidentale Feminismen, denen lange die Einsicht in koloniale Verbrechen gefehlt habe, plädiert aber in Anlehnung an »women of color feminisms« und »feminist border thinking«, zu dem sie das *New-Mestiza*-Konzept von Gloria Anzaldúa (Anzaldúa 1987) zählt, für einen »Decolonial Feminism« (Lugones 2010). Gender zu dekolonisieren sei dabei »necessarily a praxical task. It is to enact a critique of racialized, colonial, and capitalist heterosexist gender oppression as a lived transformation of the social.« (ebd.: 746) Eine der bedeutendsten europäischen dekolonialen Theoretikerinnen, die mit dem Konzept des Okzidentalismus arbeiten, ist Manuela Boatcă. In *Global Inequalities Beyond Occidentalism* (Boatcă 2015) entwirft sie eine neue globalisierte Soziologie, die mit der Analyse und Kritik

an ökonomischer Ungleichheit auch die ethnisierte und ethnisierende Ungleichheit der Kolonialität der Macht und die Genderisierung von Bevölkerungen verknüpft.²¹

Eng verwandt mit der nicht allein feministischen Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus, den die Postcolonial und Decolonial Studies betreiben, ist der kritische Blick auf die moderne Sklaverei, die im Zusammenhang mit der Plantagenwirtschaft in den Amerikas und der Karibik entstanden war. Anders als in Europa, wo der Kolonialismus als historisch und geografisch weit entfernt betrachtet werden konnte und man sich lange Zeit weigerte, Migration als (auch) seine Nachwirkung zu sehen, waren in den Amerikas die Nachfahr*innen der zwangsweise verschleppten Sklav*innen weder zu übersehen noch zu überhören. Die Analysen der impliziten und expliziten Rassismen des *weißen* Feminismus in Geschichte und Gegenwart von Schwarzen Frauen wie Angela Davis (Davis 1983) und bell hooks (hooks 1981) erschütterten viele *weiße* Frauen des *radical feminism* (vgl. Frye 1983) und fanden ihren Nachhall in fanalhaften Titeln wie *White Women, Race Matters* (Frankenberg 1993). Hier wurde *avant la lettre* Hegemonie(selbst)kritik entwickelt und betrieben und viele Formen von »okzidentalistischen Dividenden« identifiziert.

An einem jüngeren deutschen Beispiel kann man sehen, wie sich die Kritik an *whiteness* und Okzidentalismuskritik überschneiden. Yaghoobifarah berichtet vom *white gaze*, einem *weißen* Blick, von dem ein Gefühl der Belästigung ausgeht:

»Dieser weiße Blick zeigt sich, wenn ein weißer Polizist einen Kanaken sieht und ihn aus heiterem Himmel nach seinen Papieren fragt. Oder wenn eine weiße Frau sich an ihre Handtasche klammert, weil gerade eine Romni einsteigt.« (Yaghoobifarah in Nieberding 2021: 11).

Auf die Fetischisierung des Deutschseins im okzidentalistischen Diskurs antwortet Yaghoobifarah in Anspielung auf Sarrazin: »Deutsche, schafft Euch ab« (ebd.: 12). Yaghoobifarahs kritischer Blick fokussiert immer wieder bestimmte *weiße* Frauen, die mit dem Eigennamen »Annika« typologisiert werden. Diese seien daran gewöhnt (oder hielten es für ihr Geburtsrecht), dass ihnen die Welt gehöre und sie das Sagen hätten. Zweifelte das jemand an, würden sie »eklig« und fühlten sich zu Unrecht angegriffen (ebd.). Diese Umkehrung von Opfer- und Täter*innenposition konnte in der Regierungsperiode Trumps zwischen 2017 und 2021 häufig bei ihm und seinen Anhänger*innen beobachtet werden. Zugespitzt auf einen politischen

21 Bezüglich letzterem weist sie auf die Bielefelder Soziologinnenschule (vgl. von Werlhof/Mies/Bennholdt-Thomsen 1983) hin, deren Mitglieder schon früh herausgearbeitet haben, dass Kolonisierung und Hausarbeit als unbezahlte Arbeit den Aufstieg von Kapitalismus und hegemonialer Männlichkeit ermöglicht haben.

Slogan wurde diese Geisteshaltung folgendermaßen beschrieben: »When you are accustomed to privilege, equality feels like oppression.«²²

Zumutung und Intersektionalität

Übersetzt man den Okzidentalismuskomplex historisch in eine Diskursgeschichte von Zumutungen, dann begann er aufseiten der »Orientalisierten« oder anderweitig Markierten mit einer Zurückweisung: »Wir sind nicht so, wie *ihr* sagt«. Spätestens nach der unsäglichen Sarrazin-Debatte wird die Gegenrede differenzierter: »Es gibt das *Wir*, zu dem *ihr* uns verurteilt, gar nicht, sondern *wir* sind *Viele* und unterschiedlich«. Nach den 2010er Jahren löste man sich mehr und mehr von der »Gegencharakterisierung« und fragte: »Warum und wozu braucht *ihr* das?« Und noch ein wenig später wird die Frage möglich: »*Wer* von Euch braucht das?« Damit wäre der erste Schritt zu einer breiteren antirassistischen Koalition gemacht zwischen denen, die »es« nicht (mehr) brauchen und das Prinzip der Okzidentalismus(selbst)kritik verstanden haben, und denen auf der Betroffenenseite, die mit jenen »Deutschen« gemeinsam an einem Projekt für mehr soziale Gerechtigkeit arbeiten wollen. Beispielfürhaft dafür stehen Initiativen wie #ausnahmslos, ein Projekt, das sich nach den Vorfällen von Köln gegen die einseitige Stigmatisierung muslimischer Männer als sexuelle Belästiger gewandt hatte und mit dem Slogan, man müsse Sexismus und Rassismus *immer* und *überall* bekämpfen, arbeitet.²³

Damit wäre man allerdings nur am Anfang. Oft verständigen solche Allianzen sich nur auf einen »pluralen Monokulturalismus« (Sen 2012: 165), was bedeutet, dass die Hegemonie(selbst)kritiker*innen den zuvor bzw. an anderen Stellen Diskriminierten ihre »Differenz« als »akzeptiert«, vielleicht sogar als »bereichernd« zugehen, aber weiterhin dem kulturalistischen Diktum der »Unveränderbarkeit der Besonderheit« Raum geben und damit auch selbst bestreiten, von der Anwesenheit »Anderer« beeinflusst zu sein. Weiter kommt man nur, wenn man von einer beweglichen *Intersektionalität* – einer Zusammengesetztheit *aller* Identitäten – ausgeht, und zwar auf *beiden* bzw. *allen* Seiten möglicher Allianzpartner*innenschaften.

So ist es kein Zufall, dass *weiße* feministische und *weiße* queere Aktivist*innen in antirassistischen Initiativen in größerer Zahl zu finden und sichtbar sind. Denn die Position »weiblich*« und die Position »nicht-heteronormativ« beinhalten im

22 Die Herkunft dieser Spruchweisheit liegt etwas im Dunkeln. Sie ist bereits seit 2015 in diversen feministischen und antirassistischen Postings und anderen (Internet-)Veröffentlichungen in Umlauf (vgl. Quote Investigator 2016).

23 Ähnlich argumentierte das antirassistische Bündnis #Unteilbar, das im Oktober 2018 unter anderem in Reaktion auf die rassistischen Ausschreitungen in Chemnitz im August desselben Jahres eine Demonstration gegen Rassismus mit mehr als 240.000 Teilnehmer*innen organisierte (vgl. Bönkost 2019).

intersektionalen Spektrum ebenfalls Diskriminierungserfahrungen; und diese finden auch statt, wenn man bezüglich anderer Persönlichkeitsaspekte – wie etwa Weißsein, im Globalen Norden ansässig und ökonomisch abgesichert zu sein – zur Hegemonie gehört. Die transnationalen Feministinnen Inderpal Grewal und Caren Kaplan nennen diesen Aggregatzustand der Intersektionalität *Scattered Hegemonies* (Grewal/Kaplan 1994).²⁴ Das gilt im Übrigen für alle Parteien eventueller Bündnisse. Kübra Gümüşay zum Beispiel schreibt: »Muslime haben kein Exklusivrecht auf die Opferrolle«, und fährt fort: »Schwarze, Juden, Schwule, Frauen machen die gleiche Erfahrung.« (Gümüşay 2011: 140) Sie bricht damit nicht nur den Block der Diskriminierten auf, indem sie die Exklusivität von islamfeindlichem Rassismus bestreitet, sondern lässt über die Benennung von Schwulen und Frauen auch den Gedanken zu, dass auch weiße Personen Diskriminierungen erfahren können.

Für solche politischen Projekte müssen aber bestimmte Ausprägungen von Identitätspolitik überwunden werden, die »die Vielfältigkeit der eigenen Identität auf bestimmte Merkmale [reduzieren].« (Czollek 2019: 169) Versteht man Identität – auch die eigene – allerdings als zusammengesetzt und intersektional, gibt es die unterschiedlichsten Andockpunkte, die darüber hinaus auch noch nach Zeit und Ort variieren können. Für dieselbe Person setzt sich Intersektionalität, zum Beispiel, in Afrika anders zusammen als in Europa. Otoo schreibt: »In Ghana wurde Ada schleichend zur Frau und bekam es kaum mit. In Deutschland wurde Ada schlagartig schwarz und spürte es sofort.« (Otoo 2021: 203).

Ein »Betroffenen-Antirassismus«, der nur von »den Deutschen« spricht oder, um Czollek noch einmal aufzunehmen, seine eigene Identität auf bestimmte Merkmale reduziert, wird es schwer haben, Bündnispartner*innen zu finden. Allianzwillige Hegemonie(selbst)kritiker*innen, die nur auf die diskriminierte Differenz der potenziellen Bündnispartner*innen schauen und diese positiv aufwerten, verfehlen umgekehrt diese in ihrer gesamten individuellen Menschlichkeit. Auch hier beschreibt ein Satz von Otoo das Dilemma treffend: »Denn gleich wie viele Lebende es behaupten, war ich nicht ihre Identität. Ich durfte lediglich in dieser absurd gewordenen Zeit ihre Identität nach außen vertreten.« (ebd.: 187).

Ich habe diese Ausführungen zu Okzidentalismuskritik mit drei Romanen von Autor*innen *of color* – Hengameh Yaghoobifarah, Mithu M. Sanyal und Sharon Dodua Otoo – begonnen. Alle drei haben, wie bereits erwähnt, 2021 aufsehenerregende und von der Literaturkritik stark beachtete Arbeiten veröffentlicht. Das zeigt, wie überfällig es ist, sich nach dem NSU-Prozess und dem Anschlag von Hanau,

24 Auch Kimberlé W. Crenshaw, die »Intersektionalität« als Begriff in die Debatte eingeführt hat, argumentiert in Bezug auf Identitätspolitik, dass man anerkennen müsse, dass »the organized identity groups in which we find ourselves in are in fact coalitions, or at least potential coalitions waiting to be formed.« (Crenshaw 1991: 1299)

die beide in jedem der Romane eine Rolle spielen, mit den faktischen und mentalen Auswirkungen gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit in Diskriminierten zu konfrontieren. Für einen Eskapismus okzidentaler Leser*innen taugen solche Lektüren nicht. Und nein, die »Deutschen« im Besonderen und weiße Menschen im Allgemeinen kommen nicht gut weg, oft auch die nicht, die es »gut meinen«. Und doch sind Allianzen zwischen Hegemonie(selbst)kritik als dem Bemühen, von innerhalb der Dominanzkultur eine Diskussion zu eröffnen, und *Hegemoniekritik* der Menschen mit okzidentalischer Rassismus-Erfahrung wünschenswert und notwendig. 2016 fanden sich unter Führung von *women of color* Millionen Menschen im »Women's March« gegen Misogynie, Rassismus, Homophobie und Ethnonationalismus und für soziale Gerechtigkeit unter den Stichwort Intersektionalität zusammen und legten den Keim dafür, dass die populistische Trump-Regierung mit einer breiten Koalition abgewählt werden konnte.

Literaturverzeichnis

- Abu-Lughod, Lila (2001): »»Orientalism« and Middle East Feminist Studies«, in: *Feminist Studies* 27 (1), S. 101–113.
- AfD – Alternative für Deutschland (2017): »Alice Weidel im Exklusiv-Interview: »Die AfD ist die einzige echte Schutzmacht für Schwule und Lesben in Deutschland«, 20.09.2017, <https://www.afd.de/alice-weidel-im-exklusiv-interview-die-afd-ist-die-einzige-echte-schutzmacht-fuer-schwule-und-lesben-in-deutschland/> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Amir-Moazami, Schirin (Hg.) (2018): *Der inspizierte Muslim. Zur Politisierung der Islamforschung in Europa (Reihe Globaler lokaler Islam)*, Bielefeld: transcript.
- Amir-Moazami, Schirin (2009): »Die Produktion des Tolerierbaren. Toleranz im Kontext der Regulierung von Islam und Geschlecht«, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus*, Bielefeld: transcript, S. 151–167.
- Amirpur, Katajun (2011): »Die Muslimisierung der Muslime«, in: Hilal Sezgin (Hg.), *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin: Blumenbar Verlag, S. 197–204.
- Anzaldúa, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lude Books.
- Aschenbrenner, Sophie (2021): »Hengameh Yaghoobifarah im Interview über their Debütroman »Ministerium der Träume«: »Ich finde die meisten Geschichten über weiße cis hetero Leute extrem langweilig«, in: jetzt vom 10.02.2021, <https://www.jetzt.de/kultur/hengameh-yaghoobifarah-ministerium-m-der-traeume-interview> [letzter Zugriff am 10.03.2021].

- Aydemir, Fatma/Yaghoobifarah, Hengameh (Hg.) (2019): *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin: Ullstein Verlag.
- Balmer, Rudolf (2021): »Debatte über ›Islamo-Gauchismo‹ in Frankreich: Der Feind steht in der Uni«, in: *taz – die tageszeitung* vom 27.02.2021, <https://taz.de/Debatte-ueber-Islamo-Gauchismo-in-Frankreich/!5752291/> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Bancel, Nicolas/Blanchard, Pascal/Lemaire, Sandrine (Hg.) (2005): *La Fracture Coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris: Découverte.
- Beauvoir, Simone de (1978): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Becker, Tobias (2021): »Soziologische Satire: Der Punk der Millenials«, in: *Spiegel Online* vom 26.02.2021, <https://www.spiegel.de/kultur/der-punk-der-millennials-a-49ff6fd6-0002-0001-0000-000175912949> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Berger, David (2017): »2017 – Jahr der Entscheidung: Alice Weidel: ›Die AfD ist die einzige echte Schutzmacht für Schwule und Lesben in Deutschland‹«, in: *Philosophia Perennis* vom 20.09.2017, <https://philosophia-perennis.com/2017/09/20/alice-weidel-interview/> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Boatcă, Manuela (2015): *Global Inequalities Beyond Occidentalism* (Reihe *Global Connections*), Aldershot: Ashgate Publishing.
- Bönkost, Jule (Hg.) (2019): *Unteilbar. Rassismuskritische Bündnisse*, Münster: Unrast Verlag.
- Bredenkamp, Horst (2021): »Postkolonialismus: Warum der identitäre Wahn unsere größte Bedrohung ist«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 07.03.2021, online mit Abo zugänglich unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/postkolonialismus-schaedigt-antikoloniale-vernunft-17232018.html> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Brunner, Claudia (2016): »Expanding the Combat Zone. Sex-Gender-Culture Talk and Cognitive Militarization Today«, in: *International Feminist Journal of Politics* 18 (3), S. 371–389.
- Brunotte, Ulrike/Ludewig, Anna-Dorothea/Stähler, Axel (Hg.) (2014): *Orientalism, Gender, and the Jews. Literary and Artistic Transformations of European National Discourses* (= *Europäisch-jüdische Studien – Beiträge*, Band 23), Berlin: Walter de Gruyter.
- Camus, Renaud (2016): *Revolte gegen den Großen Austausch*, Schnellroda: Verlag Antaios.
- Connell, Raewyn [Robert W.] (1995): *Masculinities*, Sidney: Allen & Unwin.
- Connell, Raewyn [Robert W.] (2006): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten* (= *Geschlecht & Gesellschaft*, Band 8), Wiesbaden: Springer VS.
- Coronil, Fernando (2002): »Jenseits des Okzidentalismus. Unterwegs zu nicht-imperialen geohistorischen Kategorien«, in: Sebastian Conrad/Shalini Ran-

- deria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 177–218.
- Crenshaw, Kimberlé W. (1991): »Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color«, in: *Stanford Law Review* 43 (6), S. 1241–1299.
- Czollek, Max (2018): *Desintegriert euch!*, München: Hanser.
- Czollek, Max (2019): »Gegenwartsbewältigung«, in: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.), *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin: Ullstein Verlag, S. 167–181.
- Davis, Angela (1983): *Women, Race & Class*, New York: Random House.
- Decker, Oliver/Brähler, Elmar (Hg.) (2018): *Flucht ins Autoritäre. Rechtsextreme Dynamiken in der Mitte der Gesellschaft (= Die Leipziger Autoritarismus-Studie 2018)*, Gießen: Psychosozial Verlag.
- Demirović, Alex (2018): »Bevölkerung und Klassenpolitik. Gramscis hegemonietheoretische Annäherung an die Frage der Migration«, in: *Luxemburg Online*, September 2018, <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/bevoelkerung-und-klassenpolitik-gramscis-hegemonietheoretische-annaeherung-an-die-frage-der-migration/> [letzter Zugriff am 30.01.2021].
- Deutschlandfunk Kultur (2018): »Bredenkamp widerspricht Savoy's Empfehlungen: ›Ich lehne diese Argumentation der Gleichsetzerei ab‹«, in: *DLF Fazit* vom 26.11.2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/bredenkamp-widerspricht-savoy's-empfehlungen-ich-lehne-diese.1013.de.html?dram:article_id=434280 [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Dietze, Gabriele (2006): »Critical Whiteness Theory und Kritischer Okzidentalismus. Zwei Figuren hegemonialer Selbstreflexion«, in: Martina Tißberger/Gabriele Dietze/Daniela Hrzán/Jana Husmann-Kastein (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 219–248.
- Dietze, Gabriele (2008): »Intersektionalität und Hegemonie(selbst)kritik«, in: Wolfgang Gippert/Petra Götte/Elke Kleinau (Hg.): *Transkulturalität. Gender- und bildungshistorische Perspektiven (Reihe Kultur und soziale Praxis)*, Bielefeld: transcript, S. 27–44.
- Dietze, Gabriele (2009): »Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung«, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht (Reihe GenderCodes – Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht)*, Bielefeld: transcript, S. 23–54.
- Dietze, Gabriele (2014): »Feministischer Orientalismus und Sexualpolitik. Spuren einer unheimlichen Beziehung«, in: Karin Hostettler/Sophie Vögele (Hg.): *Dies-*

- seits der imperialen Geschlechterordnung. (Post-)koloniale Reflexionen über den Westen (Reihe Postcolonial Studies), Bielefeld: transcript, S. 255–290.
- Dietze, Gabriele (2016a): »Das ›Ereignis Köln‹«, in: *Femina Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft* 25 (1), S. 93–102, https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/48200/ssoar-fempol-2016-1-dietze-Das_Ereignis_Koln.pdf?sequence=3&isAllowed=y&lnkname=ssoar-fempol-2016-1-dietze-Das_Ereignis_Koln.pdf [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Dietze, Gabriele (2016b): »Ethnosexismus. Sex-Mob-Narrative um die Kölner Sylvesternacht«, in: *Movements. Journal für kritische Migrations- und Grenzregimeforschung – Journal for Critical Migration and Border Regime Studies* 2 (1), S. 177–186, ausführlichere Onlineversion unter <https://movements-journal.org/issues/03.rassismus/10.dietze--ethnosexismus.pdf> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Dietze, Gabriele (2017): »Einleitung: Sexualpolitik – Archäologie einer Problematisierungsweise«, in: dies.: *Sexualpolitik. Verflechtungen von Race und Gender* (Reihe Politik der Geschlechterverhältnisse), Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 7–40.
- Dietze, Gabriele (2019): *Sexueller Exzeptionalismus. Überlegenheitsnarrative in Immigrationsabwehr und Rechtspopulismus* (Reihe X-Texte zu Kultur und Gesellschaft), Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2009): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht* (Reihe GenderCodes – Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht), Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele/Roth, Julia (Hg.) (2020): *Right-Wing Populism and Gender in Europe and Beyond* (Reihe Gender und Queer Studies), Bielefeld: transcript.
- Dobrindt, Alexander (2018): »Mehr Bürgerlichkeit wagen – Plädoyer für eine bürgerlich-konservative Wende«, Essay auf der Homepage der CSU-Landesgruppe im Deutschen Bundestag vom 04.01.2018, <https://www.csu-landesgruppe.de/themen/innen-und-recht-verbraucherschutz-und-kommunalpolitik/mehr-buergerlichkeit-wagen-plaedoyer-fuer-eine-buergerlich-konservative-wende> [letzter Zugriff am 02.02.2021].
- El-Tayeb, Fatima (2016): *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft* (Reihe X-Texte zu Kultur und Gesellschaft), Bielefeld: transcript.
- Essed, Philomena (1991): *Understanding Everyday Racism. An Interdisciplinary Theory* (= Sage Series on Race and Ethnic Relations, Band 2), London: Sage Publications.
- Figge, Maja (2015): *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*, Bielefeld: transcript.

- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen* (= Edition Suhrkamp, Band 2373), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foroutan, Naika (2016): »Postmigrantisches Gesellschaften«, in: Heinz Ulrich Brinkmann/Martina Sauer (Hg.): *Einwanderungsgesellschaft Deutschland. Entwicklung und Stand der Integration*, Wiesbaden: Springer VS, S. 227–254.
- Frankenberg, Ruth (1993): *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness* (Reihe Gender, Racism, Ethnicity), Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Friedrich, Sebastian (Hg.) (2011a): *Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Analysen und kritische Perspektiven zu den rassistischen Normalisierungsprozessen der »Sarrazindebatte«*, Münster: Edition Assemblage.
- Friedrich, Sebastian (2011b): »Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Einleitung«, in: ders. (Hg.): *Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Analysen und kritische Perspektiven zu den rassistischen Normalisierungsprozessen der »Sarrazindebatte«*, Münster: Edition Assemblage, S. 8–38.
- Frye, Marilyn (1983): »On Being White. Thinking Toward a Feminist Understanding of Race and Race Supremacy«, in: dies.: *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*, Berkeley: The Crossing Press, S. 110–127.
- Goldberg, David, Theo (2011) »Racial Knowledge«, in: Les Back/John Solomos (Hg.): *Theories of Race and Racism*, New York: Routledge, S. 154–180.
- Grewal, Inderpal/Kaplan, Caren (Hg.) (1994): *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gümüşay, Kübra (2020): *Sprache und Sein*, Berlin: Hanser Berlin.
- Gümüşay, Kübra (2011): »Auf Mitleidstour«, in: Hilal Sezgin (Hg.), *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin: Blumenbar Verlag, S. 119–141.
- Hasters, Alice (2019): *Was weiße Menschen nicht über Rassismus hören wollen, aber wissen sollten*, München: hanserblau.
- Hausbichler, Beate (2021): »Frauentag am 8. März: Feministin Sophie Passmann: Mit ›Gänsehaut‹ in Rage geschrieben. Interview«, in: *Der Standard* vom 06.03.2021, <https://www.derstandard.de/story/2000124681259/sophie-passmann-hat-sich-mit-gaensehaut-in-rage-geschrieben> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Heidenreich, Nanna (2006): »Von Bio- und anderen Deutschen. Aspekte der V/Erkennungsdienste des deutschen Ausländerdiskurses«, in: Martina Tißberger/Gabriele Dietze/Daniela Hrzán/Jana Husmann-Kastein (Hg.), *Weiß – Weißsein – Whiteness*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, S. 203–218.
- Herrnstein, Richard J./Murray, Charles (1994): *The Bell Curve. Intelligence and Class Structure in American Life*, New York: Free Press.

- hooks, bell (1981): *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, Boston: Southend Press.
- Hund, Wulf D. (2006): *Negative Vergesellschaftung. Dimensionen der Rassismus-analyse*, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Hunt, Krista (2006): »Embedded Feminism« and the War on Terror«, in: dies./Kim Rygiel (Hg.): (En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics, Hampshire: Ashgate, S. 51–71.
- Karakayali, Serhat (2011): »Reflexiver Eurozentrismus. Zwischen diskursiver Kombinatorik und Latenz«, in: Sebastian Friedrich (Hg.): *Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Analysen und kritische Perspektiven zu den rassistischen Normalisierungsprozessen der »Sarrazin-debatte«*, Münster: Edition Assemblage, S. 96–113.
- Korteweg, Anna C./Yurdakul, Gökçe (2016): *Kopftuchdebatten in Europa. Konflikte um Zugehörigkeit in nationalen Narrativen (Reihe Globaler lokaler Islam)*, Bielefeld: transcript.
- Lewis, Reina (2002): »Feminism and Orientalism«, in: *Feminist Studies* 3 (2), S. 211–219.
- Lugones, María (2007): »Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System«, in: *Hypatia* 22 (1), S. 186–209.
- Lugones, María (2010): »Toward a Decolonial Feminism«, in: *Hypatia* 25 (4), S. 742–759.
- Lugones, María (2012): »The Coloniality of Gender«, in: Walter D. Mignolo/Arturo Escobar (Hg.): *Globalization and the Decolonial Option*, London/New York: Routledge, S. 369–390.
- Maxim Gorki Theater Berlin (2019): »Ankündigung der De-heimatize Belonging-Konferenz im Rahmen des 4. Berliner Herbstsalons«, 25.10.2019, <https://www.gorki.de/de-heimatize-belonging-konferenz/2019-10-25-1900> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Mbembe, Achille (2003): »Necropolitics«, in: *Public Culture* 15:1, S. 11–40.
- Mbembe, Achille (2020): »Les conditions morales de la lutte contre l'antisémitisme«, veröffentlicht auf der Webseite der SDF – Front Social Démocrate Cameroun am 08.05.2020, <http://sdfcameroon.org/index.php/fr/opinions/86-achille-mbembe-les-conditions-morales-de-la-lutte-contre-l-antisemitismel-antisemitisme?> (10.03.2020); deutsche Übersetzung in: taz – die tageszeitung vom 11.05.2020, <https://taz.de/Mbembe-zum-Antisemitismusvorwurf/!5684094/> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Mecheril, Paul/Thomas-Olalde, Oscar/Melter, Claus et al. (2013): »Migrationsforschung als Kritik? Erkundung eines epistemischen Anliegens in 57 Schritten«, in: dies. (Hg.): *Migrationsforschung als Kritik? Spielräume kritischer Migrationsforschung*, Wiesbaden: Springer VS, S. 7–55.

- Messerschmidt, Astrid (2005): »Antiglobal oder postkolonial? Globalisierungskritik, antisemitische Welterklärungen und der Versuch, sich in Widersprüchen zu bewegen«, in: Hanno Loewy (Hg.): Gerüchte über die Juden. Antisemitismus, Philosemitismus und aktuelle Verschwörungstheorien, Essen: Klartext, S. 123–146.
- Mignolo, Walter D. (2000): »(Post)Occidentalism, (Post)Coloniality, and (Post)Subaltern Rationality«, in: Fawziah Afzal-Khan/Kalpna Seshadri-Crooks (Hg.): The Pre-Occupation of Postcolonial Studies, Durham: Duke University Press, S. 86–118.
- Mignolo, Walter D. (2009): »Epistemic Disobedience. Independent Thought and De-Colonial Freedom«, in: Theory, Culture & Society 26 (7–8), S. 159–181.
- Mignolo, Walter D. (2011): The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options (Reihe Latin America Otherwise: Languages, Empires, Nations), Durham/London: Duke University Press.
- Müller, Reinhard (2010): »Im Gespräch: Innenminister de Maizière: »Alte Gewissheiten kommen nicht wieder«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung/FAZ.net vom 21.09.2010, https://www.faz.net/aktuell/politik/staat-und-recht/im-gespraech-innenminister-de-maiziere-alte-gewissheiten-kommen-nicht-wieder-1639141.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [letzter Zugriff am 11.03.2021].
- Müller-Ury, Fanny/Opratko, Benjamin (2016): »Islamophobia as Anti-Muslim Racism: Racism without ›Races‹, Racism without Racists«, in: Islamophobia Studies Journal 3 (2), S. 116–129, ganze Ausgabe unter https://www.crg.berkeley.edu/wp-content/uploads/2017/01/ISJ6_Dec2016-Final-1.pdf [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Nieberding, Mareike (2021): »Reizfigur: Hengameh Yaghoobifarah im Porträt«, in: SZ-Magazin 04/2021 vom 29.01.2021, S. 8–15.
- Otoo, Sharon Dodua (2016): »Herr Gröttrup setzt sich hin«, abrufbar auf der Webseite der Tage der deutschsprachigen Literatur Klagenfurt/Bachmannpreis, https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/201619/herr_grttrup_setzt_sich_hin_sharon_dodua_otoo_439620.pdf [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Otoo, Sharon Dodua (2021): Adas Raum, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Passmann, Sophie (2021): Komplett Gänsehaut, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Puar, Jasbir K. (2007): Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times, Durham/London: Duke University Press.
- Quijano, Aníbal (2000): »Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America«, in: Nepantla: Views from South 1 (3), S. 533–580.
- Quindeau, Ilka (2007): »Schuldabwehr und nationale Identität – psychologische Funktionen des Antisemitismus«, in: Matthias Brosch/Michael Elm/Norman Geißler et al. (Hg.): Exklusive Solidarität – Linker Antisemitismus in Deutschland. Vom Idealismus zur Antiglobalisierungsbewegung, Berlin: Metropol Verlag, S. 157–164.

- Quote Investigator (2016): »When You're Accustomed to Privilege, Equality Feels Like Oppression«, 24.10.2016, <https://quoteinvestigator.com/2016/10/24/privilege/> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Rommelspacher, Birgit (1995): *Dominanzkultur. Texte zur Fremdheit und Macht*, Berlin: Orlanda Frauenbuchverlag.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism. Western Concepts of the Orient*, New York/London: Pantheon Books.
- Said, Edward W. (1985): »Orientalism reconsidered«, in: *Race & Class* 27 (2), S. 1–15.
- Sakai, Naoki, (2010): »Theory and Asian humanity: on the question of *humanitas* and *anthropos*«, in: *Postcolonial Studies* 13 (4), S. 441–464.
- Salzmann, Sasha Marianna (2019): »Sichtbar«, in: Fatma Aydemir/Hengameh Yaghoobifarah (Hg.), *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin: Ullstein Verlag, S. 13–26.
- Sanyal, Mithu M. (2021): *Identitti*, München: Hanser.
- Sarrazin, Thilo (2010): *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München: Deutsche Verlagsanstalt.
- Seidl, Claudius (2016): »Maskulinität in der Krise: Wo sind die echten Männer?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung/FAZ.net* vom 01.03.2016, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/krise-der-maskulinitaet-wo-sind-die-echten-maenner-14094469.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [letzter Zugriff am 09.06.2016].
- Sen, Amartya (2012): *Die Identitätsfalle: Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*, München: C. H. Beck.
- Sezgin, Hilal (Hg.) (2011a): *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin: Blumenbar Verlag.
- Sezgin, Hilal (2011b): »Deutschland schafft mich ab«, in: dies. (Hg.), *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin: Blumenbar Verlag, S. 45–52.
- Shohat, Ella/Stam, Robert (2016): »Genealogies of Orientalism and Occidentalism: Sephardi Jews, Muslims, and the Americas«, in: *Studies in American Jewish Literature* 35 (1), S. 13–32.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1994): »Can the Subaltern Speak?«, in: Patrick Williams/Laura Chrisman (Hg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, New York: Columbia University Press, S. 90–105.
- Strick, Simon (2021): *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus (Reihe X-Texte zu Kultur und Gesellschaft)*, Bielefeld: transcript.
- Süddeutsche Zeitung (2010): »Islam: Neue Studie: Der Sarrazin-Effekt: Deutschland wird islamfeindlich«, in: *Süddeutsche Zeitung Online* vom 11.10.2010, <https://www.sueddeutsche.de/politik/islam-neue-studie-der-sarrazin-effekt-deutschland-wird-islamfeindlich-1.1010791> [letzter Zugriff am 10.03.2021].
- Terkesides, Mark (1998): *Psychologie des Rassismus*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Terkessides, Mark (2010): *Interkultur* (= Edition Suhrkamp, Band 2589), Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Terkessides, Mark (2015): *Die Banalität des Rassismus: Migranten zweiter Generation entwickeln eine neue Perspektive* (Reihe Kultur und soziale Praxis), Bielefeld: transcript.
- Tibi, Bassam (1996): »Multikultureller Werte-Relativismus und Werte-Verlust«, in: *APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte B 52–53/96*, S. 27–36.
- Tiðberger, Martina/Dietze, Gabriele/Hzán, Daniela/Husmann-Kastein, Jana (Hg.) (2006): *Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus – Critical Studies on Gender and Racism*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Tuastad, Dag (2003): »Neo-Orientalism and the new barbarism thesis: aspects of symbolic violence in the Middle East conflict(s)«, in: *Third World Quarterly* 24 (4), S. 591–599.
- Ulusoy, Betül (2015): »Schulzeit mit Kopftuch. Meine neutralen Lehrer«, Eintrag auf dem Blog der Autorin vom 21.03.2015, <https://betuelulusoy.com/2015/03/21/schulzeit-meine-neutralen-lehrer/> [letzter Zugriff am 22.02.2019].
- Werlhof, Claudia von/Mies, Maria/Bennholdt-Thomsen, Veronika (1983): *Frauen, die letzte Kolonie. Zur Hausfrauisierung der Arbeit*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Yaghoobifarah, Hengameh (2021): *Ministerium der Träume*, Berlin: Blumenbar Verlag.
- Yeğenoğlu, Meyda (1998): *Colonial Fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism* (Reihe Cambridge Cultural Studies), Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- ZDF (2019): »Jens Spahn und Daniel Günther: CDU fordert europäischen Islam«, in: *zdf heute* vom 23.05.2019, <https://www.zdf.de/nachrichten/heute/jens-spahn-und-daniel-guenther-cdu-fordert-europaeischen-islam-100.html> [letzter Zugriff am 08.09.2020].
- Zimmerer, Jürgen (2015): »Humboldt-Forum: Das koloniale Vergessen«, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* 7/2015, S. 13–16, Textfassung unter <https://www.blaetter.de/ausgabe/2015/juli/humboldt-forum-das-koloniale-vergessen> [letzter Zugriff am 10.03.2021].

Europa »kreolisieren«

Neu gerahmte Kulturkämpfe zwischen Neo-Okzidentalismus und dekolonialer afroeuropäischer Ästhetik/Aisthesis

Julia Roth

Abb. 1 AfD-Wahlplakat, Europawahl, 2019.



Orientalismus und Geschlecht Reloaded

Während des Europa-Wahlkampfes 2018/2019 sorgte in Deutschland ein Plakat des Berliner Landesverbandes der rechtspopulistischen Partei Alternative für Deutschland (AfD) für Aufruhr (Abb. 1). Über einem Reprint eines Ausschnitts des Gemäldes *Der Sklavenmarkt* von Jean-Léon Gérôme (1866) waren auf dem Wahlplakat die Worte »Damit aus Europa kein »Eurabien« wird!« zu lesen. Auf dem Bild wird eine nackte, sehr hellhäutige Frau von als muslimisch markierten Männern in der Öffentlichkeit

als Ware angeboten. Über dieser Szene steht oben rechts auf dem AfD-Plakat in sehr klein gehaltener Schrift: »Dieses Bild ist Teil der AfD Serie: Aus Europas Geschichte lernen«. Der Bezug auf die »Geschichte Europas« wirft bei näherem Blick auf das Gemälde und seinen Entstehungskontext Fragen auf: Welche Geschichte soll hier gemeint sein? Aus welcher Perspektive ist dieses Narrativ entstanden? Mit welchem Zweck wird es auf dem Plakat aufgerufen und instrumentalisiert? Gérômes Gemälde beruht auf literarischen Darstellungen europäischer Autoren und entspricht sexualisierten und erotisierenden Fantasievorstellungen europäischer Betrachter*innen. Der Blickwinkel und die Definitionsmacht sind klar. Der »Okzident« – also das »Abendland«, oder der »Westen« – gelten demnach als normativer Richtwert, von dem aus alle anderen Räume und Menschen beobachtet und im Verhältnis zu dieser Norm eingeordnet und bewertet werden. Der »Orient« wird demgegenüber exotisiert, abgewertet und als fremd dargestellt. Dem Paradigma eurozentrischer Erzählungen von Moderne folgend, gilt die okzidentale Position implizit als zivilisatorisch und künstlerisch überlegen. Diese Vorstellung resoniert im Wahlplakat der AfD, wie sie auch schon in vorhergehenden kontinuierlichen Debatten um deutsche »Leitkultur« oder Deutschland als »Kulturnation« anklang. Über die Reproduktion des Gemäldeausschnitts erfolgt die Aushandlung dieser asymmetrischen Unterschiede über Geschlechterpositionen und zentral den Frauenkörper, der auch den Fokus des Bildausschnitts bildet.¹ Sie sind Teil der erneut erstarkenden gegenwärtigen Kämpfe um kulturelle Hegemonie und Deutungsmacht im Kontext neoliberaler Prekarisierungen und Konkurrenzen um Ressourcen, die Wendy Brown als »reframed culture wars« bezeichnet (Brown 2018: 67).

Vor diesem Hintergrund fächert der Beitrag zu Beginn Orientalismus als intersektionale Kategorie des vergeschlechtlichten Otherings auf. Anschließend erweitert er den Begriff des Orientalismus mit Blick auf lateinamerikanische und karibische Ansätze um das Konzept des Okzidentalismus nach Fernando Coronil als hegemoniale westliche Selbstkonstruktion und als Voraussetzung und Möglichkeitsbedingung für orientalisierendes Othering. Eine solche relationale Perspektive verfolgend, beleuchtet der Beitrag außerdem (neo-)orientalistische Framings von Genderhierarchien. Im Fokus steht, wie die Orientalismus-Okzidentalismus-Dichotomie in Kunst (und Literatur), insbesondere über Diskurse von Geschlecht und Sexualität, verhandelt wurde und wird.

1 Im Originalgemälde stehen am linken Bildrand vor einer Säule zwei ins Gespräch vertiefte Männer. Davor hat sich auf dem Boden ein Hund zur Ruhe gelegt. Am linken Bildrand sitzt eine Gruppe von Frauen auf der Erde. Zwei Frauen, von denen sich eine um ein halb nacktes Kleinkind kümmert, sind in weiße Kleidung gehüllt und tragen vor ihrem Gesicht einen Schleier. Der auf dem Plakat gewählte Ausschnitt forciert somit die spezifische Dreierkonstellation der versklavten Weißen Frau und der beiden Sklavenhändler.

Mit Blick auf exemplarische Darstellungen von kolonialen »Encounters« zeichnet der Beitrag zunächst Kontinuitäten okzidental-orientaler Konstruktionen seit der europäischen Eroberung und Unterwerfung des amerikanischen Kontinents ab 1492 nach, die maßgeblich in der Karibik ihren Ausgang nahm. Durch die auf dieser Machtlogik beruhenden Geopolitik des Wissens (vgl. Mignolo 2002) sind auch »nicht-westliche« kritische Ansätze, kulturelle und künstlerische Praktiken und Artefakte lange Zeit im »Westen« kaum rezipiert oder abgewertet worden. In einem zweiten Schritt schlägt der Beitrag deshalb eine Perspektivierung im Sinne eines dekolonialen und »kritischen Okzidentalismus« (vgl. Dietze 2006 und 2009) sowie einer »Hegemonieselbstkritik« vor. Folglich diskutiert der Beitrag auf der Grundlage kritischer karibischer Ansätze und dekolonialer Ästhetiken die Karibik als einen (Denk-)Raum oder eine kritische Position. Aufgrund der langen Erfahrung mit Vielfalt und Vielstimmigkeit und der engen Verknüpfung mit Europa und Afrika dienen Konzepte wie das der »Creolité/Creolization« dazu, Konstrukte von »Reinheit« grundsätzlich kritisch zu hinterfragen. Der Blick auf die lange Verflechtungsgeschichte der Karibik mit Europa ermöglicht es auch, gegenwärtige Herausforderungen im Zuge zunehmender Globalisierung und Transnationalisierung jenseits der Dichotomie Okzident-Orient – oder »The West against the Rest« (respektive aktueller »Global North« vs. »Global South«) – als vielschichtig und interdependent zu lesen. Relationale Perspektiven wie die eines »Creolizing Europe« (Boatca 2018; Gutiérrez Rodríguez/Tate 2015) oder einer »Decolonial Aesthetic/Aisthesis« (Lockward 2013) und widerständige performative künstlerische und diskursive Formate (vgl. Lockward 2012; 2013; Adusei-Poku 2021) regen dazu an, okzidentale (Selbst-)Konstruktionen und künstlerische Repräsentationen in Hinblick auf nicht-dichotome Formen von Konvivialität (vgl. Gilroy 2004) weiterzudenken und dem gegenwärtigen Trend von intersektionalen Neo-Orientalismen und Ethnosexismen etwas entgegen zu setzen.²

Orientalismus als intersektionale Kolonialfantasie und »sexueller Exzeptionalismus«

Der für das eingangs erwähnte AfD-Wahlplakat gewählte Gemäldeausschnitt verweist auf tradierte Muster und Darstellungen »des Orients«, die auf intersektio-

2 Es geht also 1.) um eine Erweiterung/Fokussierung des Okzidentalismus-Begriffs als relationaler Terminus und Voraussetzung von Orientalismus wie von dekolonialen Denker*innen vorgeschlagen (Coronil 1996; Dietze 2009); 2.) um eine zeitliche Erweiterung aus interamerikanistischer Perspektive (seit 1492); 3.) um einen Fokus auf die zentrale Rolle von Geschlecht bzw. die funktionale Verschiebung/Projektion (und Verknüpfung) der kolonialen Hierarchie mit der Geschlechterhierarchie; 4.) die Instrumentalisierung von Geschlecht für ethnosexistische und femonationalistische Projekte; 5.) eine »kreolisierende« Perspektive als Alternative.

nalen hegemonialen Repräsentationen beruhen, die koloniale rassisierte und koloniale vergeschlechtlichte Achsen der Differenz verknüpfen. Im Gemälde steht der weibliche Akt im Vordergrund, und die erniedrigende Szene ist sexuell aufgeladen.³ Im »Westen«, wo »käufliche Liebe« einen beachtlichen kapitalistischen Marktanteil hatte, dienten derartige Darstellungen von Sklavenmärkten auch als Rechtfertigung der moralischen Unterlegenheit des »Orients« und der daraus folgenden »Verpflichtung«, diesen zu kolonisieren, was hier über die Dominanz über Frauenkörper diskursiviert wird (vgl. Wolf 2012). Auch Bade- und Haremsdarstellungen gehören zu diesem fantastischen Repertoire in Kunst und Literatur, das auf zahlreichen zeitgenössischen Gemälden festgehalten ist. Eben solche literarischen Darstellungen hat der postkoloniale Theoretiker Edward W. Said in seiner wegweisenden Studie *Orientalism* (1978) in ihrer Funktion hinsichtlich der Herstellung und Kontrolle eines »orientalischen Anderen« sowie in Wechselwirkung mit zeitgenössischen wissenschaftlichen Orientalismus-Diskursen untersucht.⁴ Suids Studie prägte das postkolonialen Ansätzen zugrunde liegende Verständnis von Orientalismus als »cultural contestant« des »Abendländischen«, also Okzidental, im Kontext asymmetrischer kolonialer Herrschaftsverhältnisse. Vor diesem Hintergrund dient Orientalismus als Gegenüber und als Kontrastfolie des europäischen, westlichen, okzidentalen Selbst, in dessen Angesicht sich dieses Selbst materialisieren kann:

»Orientalism [is] a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the other. In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral of European material civilization and culture.« (Said 1978: 9f.)

3 Die Kunsthistoriker James Ganz und Richard R. Brettell beschreiben Gérômes *Sklavenmarkt* entsprechend als Repräsentation eines »worldview that is permeated with stereotypes of race and gender« (Ganz/Brettell 2011: 134).

4 Said unterstreicht die Wechselwirkung des literarischen und wissenschaftlichen Feldes: »The inter change between the academic and the more or less imaginative meaning of Orientalism is a constant one, and since the late eighteenth century there has been a considerable, quite disciplined – perhaps even regulated – traffic between the two.« (Said 1978: 11) Den Hauptuntersuchungsgegenstand seiner Studie beschreibt Said wie folgt: »From the beginning of the nineteenth century until the end of World War II France and Britain dominated the Orient and Orientalism; since World War II America has dominated the Orient, and approaches it as France and Britain once did. Out of that closeness whose dynamic is enormously productive even if it always demonstrates the comparatively greater strength of the Occident (British, French, or American), comes the large body of texts I call Orientalist.« (ebd.: 12).

Vor dem Hintergrund eines solchen relationalen Verständnisses, wie es Said vorgeschlägt, sind westliche Repräsentationen von »Andersheit« untrennbar verknüpft mit dem Prozess der impliziten Herstellung eines Selbst, das über die alleinige Definitions- und Bewertungsmacht über ästhetische, kulturelle und künstlerische Artefakte und Praktiken verfügt. Gender und Sexualität stellen eine zentrale Arena dar, innerhalb derer diese Hierarchien, Konkurrenzen und Verflechtungen ausgehandelt werden.

Im Zuge der europäischen Aufklärung erreichten entsprechende Fortschrittsnarrative ihren Höhepunkt. Der Ursprung geht jedoch viel weiter zurück, denn ähnliche Erzählungen und Darstellungsmuster lassen sich (mindestens) seit der Eroberung der Amerikas beobachten. Auf der Grundlage dieser Matrix vollzog sich auch der dialektische Prozess von Kolonialität/Modernität. Demzufolge ist die eurozentrische Moderne untrennbar mit der strukturellen gewaltvollen Ausbeutung von kolonisierten Regionen, Arbeitskräften, Gütern, Rohstoffen und der Aneignung von Kunst- und Kulturgütern verknüpft. Nur durch die koloniale Akkumulation von Reichtum, Körpern und Mehrwert war der als Moderne bezeichnete Prozess der technologischen und ökonomischen Entwicklung möglich. Zudem bedurfte es der Vorstellung eines überlegenen okzidental Selbst, um die Unterwerfung der Körper und Kulturen, die gleichsam als »Anderer« positioniert wurden, zu rechtfertigen. Insofern erhöht sich das okzidentale Selbst in der Begegnung mit den »Anderen«, und stellt diese Überlegenheit quasi im Prozess der Gegenüberstellung her. In der hegemonialen okzidental (Kunst-)Geschichtsschreibung sind entsprechende ästhetische und andere Hierarchien tief eingeschrieben.

Die Karibik ist seit der europäischen Eroberung ein geopolitischer Hot Spot (vgl. Ceceña/Barrios/Yedra/Inclán 2011). Durch diese Geschichte stellt die Region – in gewisser Weise als »Brennglas« für die Amerikas – einen Raum mit einer langen Erfahrung mit (zumeist erzwungener) Migration und transkulturellen Praktiken und Institutionen dar (vgl. Mintz 1985). Vor dem Hintergrund von kolonialer Ausbeutung und Versklavung, deren Nachwirkungen die Region bis heute maßgeblich prägen, bildete die Karibik einen Schauplatz mannigfaltiger dekolonialer Praktiken und Ästhetiken. Sie blieb aber zumeist Objekt okzidentaler Lesarten und Kritik und ist entsprechend kaum sichtbar auf den »Landkarten« hegemonialen Wissens und hegemonialer Kunstbiennalen.

Der auf dem AfD-Plakat gezeigte Ausschnitt des Gemäldes ist nicht zufällig gewählt: Der Fokus liegt auf der Bedrohung (und Unterwerfung, Ausbeutung) des Weißen⁵ Frauenkörpers (der hier weniger sexualisiert wirkt als im Original, wo

5 Die Kategorisierungen Weiß und Schwarz werden großgeschrieben, um deren Konstruktionscharakter zu betonen und ihre Naturalisierung zu vermeiden. Die Kategorie »Race« wird entsprechend auf Englisch und in Anführungszeichen verwendet – ohne dabei von den fortbestehenden rassistischen Strukturen im deutschsprachigen Kontext ablenken zu wollen,

die unbehaarte Scham zu sehen ist) durch die arabischen/muslimischen Männer. In Kombination mit dem Text zielt diese Szene darauf, Angst vor der »feindlichen Übernahme aus dem Orient zu schüren« (Fröhlich 2019: o. S.), indem suggeriert wird, Muslime würden deutsche und europäische Frauen misshandeln und versklaven (ebd.). Dieser diskursive »Frame« der Auslagerung bzw. Projektion von Misogynie, Sexismus und sexualisierter Gewalt auf migrantische »Andere« wurde auch in der so genannten »Kölner Sylvesternacht« von 2015 aufgerufen, als muslimischen jungen Männern aus nordafrikanischen Ländern vorgeworfen wurde, massive sexuelle Übergriffe auf »deutsche« Frauen verübt zu haben. Im Anschluss an diese Debatte kippte der Diskurs um die Geflüchteten in Deutschland, und die Regierung Angela Merckels rückte von ihrem immigrationsbefürwortenden Kurs des »Wir schaffen das« im Kontext des Syrienkrieges ab. Ein ähnliches Muster liegt auch der Aussage des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump zugrunde, in der er den Bau der Mauer an der Grenze zwischen den USA und Mexiko damit begründet, »mexikanische Vergewaltiger« davon abzuhalten, ins Land zu kommen (Phillips 2017: o. S.). Gabriele Dietze hat diese intersektionale Verschränkung und Verschiebung von Rassismus unter dem Vorwand des Schutzes bestimmter Frauen (und zum Teil anderer sexueller Minderheiten) als »Ethnosexismus« (Dietze 2016) bezeichnet. Eine wichtige Funktion dieser Auslagerung besteht darin, das eigene Sexual- und Gender-Regime als überlegen und die eigene Gesellschaft als bereits vollständig emanzipiert und gleichberechtigt darzustellen. In Anlehnung an den Begriff des amerikanischen Exzeptionalismus – als überlegene und auserwählte Position, von der es gerechtfertigt sei, anderen vermeintlich Recht, Demokratie und Wohlstand zu bringen (meist, um eigene Märkte zu sichern) – bezeichnet Dietze diesen Mechanismus folglich als »sexuellen Exzeptionalismus« (Dietze 2019).

In entsprechenden Rechtfertigungen des »westlichen«/»abendländischen« Zivilisierungsauftrags klingt die Phrase des »white man's burden« aus Rudyard Kiplings gleichnamigem Gedicht (1899) wider. Gayatri Spivak hat diesen Auftrag auf die Verknüpfung der Mission mit der »Befreiung« vermeintlich unterdrückter und sprachloser kolonisierter Frauen erweitert: »white men saving brown women from brown men« (Spivak 1993: 120), wie sie häufig ins Feld gezogen wird, um militärische Aktionen zu legitimieren (wie jüngst im Einsatz der Nato in Afghanistan). Ähnliche Überlegenheitsnarrative hallen auch wider in Debatten um deutsche »Leitkultur« oder Slogans wie »Der Islam gehört nicht zu Deutschland«. Solche Debatten werden ebenfalls oft ausgehandelt und diskursiviert über weibliche und queere Körper, so z. B. im Hinblick auf das Verbot des Tragens von Kopftuch, Burka für Muslima in der Öffentlichkeit oder das Verbot der Ehe für alle oder den pauschalen Homophobieverdacht gegenüber Muslimen.

die ohne Frage auch trotz mit und durch die Vermeidung des Begriffs »Rasse« einhergingen und -gehen.

Das auf dem AfD-Plakat aufgeführte Bild *Der Sklavenmarkt* entstand in der Zeit der Hochkonjunktur des britischen Kolonialismus im 18. und 19. Jahrhundert, der auch Saids Studie zum Orientalismus zugrunde liegt, und auf die sich die meisten »kanonisierten« postkolonialen Ansätze beziehen. Ein Blick in die Americas zeigt, dass koloniale Reiseberichte, literarische Texte und bildliche Darstellungen, die einem okzidentalischen Muster folgen, bereits seit der Kolonialexpansion, die mit Kolumbus ihren Anfang nahm, entstanden sind.

Okzidentalismus: Möglichkeitsbedingung orientalischen Otherings

In ihrem wegweisenden Buch *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* betonte Mary Louise Pratt 1992 die zentrale Funktion von Reiseliteratur für den Prozess der Kolonisierung, für das Bild der Kolonisierten in den Augen der Kolonisierenden und vor allem für deren Selbstwahrnehmung im Verhältnis zu diesen »Anderen«. Indem sie Allegorien des weiblichen Körpers auf koloniale Landkarten projizierten, übertrugen die europäischen Eroberer vergeschlechtlichte Konzepte auf die neu eroberten Räume. In ihrer Studie *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest* (1995) untersuchte die postkoloniale feministische Kritikerin Anne McClintock den Zusammenhang von Nationalismus, Gender und »Race« sowie die intersektionale Verschränkung dieser Differenzachsen im britischen Imperialismus. McClintock betont, wie schon frühe Reiseberichte wie Kolumbus' Bordbuch oder Landkarten das eroberte Territorium häufig in Form sexualisierter Termini des weiblichen Körpers beschrieben; so analysiert McClintock beispielsweise Haggards Skizze der Route zu den King Solomon Mines (McClintock 1995: 2). Kolumbus' Darstellung der Erde als weibliche Brust – McClintock spricht beispielsweise von Kolumbus' »breast fantasies« (ebd.: 22), identifiziert diese als Beispiel des Genres der »porno tropics«, in dem sich »a long tradition of male travelling as an erotics of ravishment« manifestiert (ebd.: 22). Die postkoloniale Kritikerin Spivak ihrerseits hat die gegenwärtige globale Situation der Postkolonialität als »the product of an enabling violation« (Spivak 2007: 176) beschrieben.

Lateinamerikanische Feministinnen haben auf diese lange Geschichte der vergeschlechtlichten kolonialen Ausbeutung – entsprechend dem häufig verwendeten (territorialexpansiv/»romantisch«) doppelsinnigen Terminus der »Eroberung« des Kontinents – das Konzept des *cuerpo/territorio* [Körper/Territorium] (vgl. Zaragocin/Caretta 2020; Miradas críticas del territorio ohne Datum) entwickelt. Auf Protestplakaten und *Murales* findet man entsprechend Slogans wie »Ni las mujeres ni la Tierra somos territorio de conquista« (Weder wir Frauen noch die Erde sind Gebiet der Eroberung).

In den Kulturwissenschaften und verwandten Bereichen wird der Begriff und das Konzept des Okzidentalismus auf zwei stark divergierende Darstellungsweisen

der sogenannten westlichen Welt (Okzident) angewendet (vgl. Roth 2017a): Zum einen definiert Okzidentalismus, ausgehend von Saids Studie *Orientalism* (1978), einer Untersuchung westlicher Stereotypen über die nicht-westliche Welt (den »Orient«), eine Perspektive des Ressentiments gegen den »Okzident« (oder »den Westen«) und die damit verbundenen Gesellschaften und Werte (vgl. Buruma/Margalit 2004). Der Begriff kann also auch als Feindbild gegen die Moderne verstanden werden. Die zweite, dem vorliegenden Beitrag zugrunde liegende Konzeptualisierung des Okzidentalismus ist vor allem Fernando Coronil zu verdanken, der den Okzidentalismus als Voraussetzung für historische und gegenwärtige Formen von Orientalismen definiert (Coronil 1996). Nach dieser Vorstellung dient Okzidentalismus der Konstruktion okzidentaler Selbstvergewisserung und der Postulierung okzidentaler Werte als überlegen, während er gleichzeitig orientalisches Othering produziert. Coronil folgend, liefert das Konzept des Okzidentalismus nicht etwa das Ergebnis oder den Effekt, sondern vielmehr die Möglichkeitsbedingung für orientalistische Projektionen. Okzidentalismus ist demnach ein Diskurs aus dem und über den »Westen«, der den Boden für Diskurse über die »Anderen« des »Westens« bereitet. Ursprünglich entstand diese Perspektive aus einer kritischen Reflexion der lateinamerikanischen Realitäten. Sie basiert auf dem Modernitäts-/Kolonialitätsansatz (vgl. Quijano 2007; Mignolo 2007), der innerhalb eines modifizierten Modells der Weltsystemanalyse operiert und sich aus der Dependenztheorie, der Befreiungstheologie, der lateinamerikanischen Philosophie und später auch dem Chicana-Feminismus, den Subaltern Studies und den Postcolonial Studies speist (Escobar 2007: 180–190).

Ausgehend von Ansätzen, die sich auf orientalistische Projektionen auf das kolonisierte »Andere« konzentrieren, wie etwa Saids Studie, fokussiert Okzidentalismus die Konstruktion okzidentaler Überlegenheit, wie sie in Form von hegemonialen Epistemologien und struktureller Kolonialität zum Ausdruck kommt. In seinem 1996 erschienenen Essay »Beyond Occidentalism. Toward Nonimperial Geohistorical Categories« sucht Coronil nach einem Raum, in dem geohistorische Kategorien für eine nicht-imperiale Welt nach dem Ende des bipolaren Weltsystems der Ära des Kalten Krieges imaginiert werden können. Okzidentalismus ist also eher ein theoretisches Konzept als ein historischer Diskurs. Coronil beschreibt Okzidentalismus entsprechend als:

»the expression of a constitutive relationship between Western representations of cultural difference and worldwide Western dominance [...]. [T]he ensemble of representational practices that participate in the production of conceptions of the world, which 1) separate the world's components into bounded units; 2) disaggregate their relational histories; 3) turn difference into hierarchy; 4) naturalize these representations; and thus 5) intervene, however unwittingly, in the reproduction of existing asymmetrical power relations.« (Coronil 1996: 57).

Während Orientalismus, wie Said ihn versteht, sich auf die britischen Kolonien im späten 18. und 19. Jahrhundert und auf literarische und kulturelle Produktionen konzentriert, fokussiert Okzidentalismus Coronil zufolge in den Americas auf die europäischen Kolonien in der sogenannten »Neuen Welt«, nimmt die europäische Eroberung von 1492 als Ausgangspunkt und hat einen stärkeren ökonomischen und politischen Fokus auf kulturelle Produktionen von Selbst und Alterität.

Asymmetrische Encounters: Intersektionale Verschränkungen von Okzidentalismus und Geschlecht

Abb. 2 Theodor Galle, *Allegorie der America aus New Inventions of Modern Times (Nova Reperta)*, 1580.



Theodor Galles Kupferstich *America* von 1580 (Abb. 2), der im Gemälde *Americus trifft America* von Jan van der Straat 1909 reproduziert wurde, gilt inzwischen als paradigmatische Visualisierung der Eroberung und Kolonisierung der Americas als »Begegnung zwischen den Geschlechtern«. Über diese Verschiebung der kolonialen Hierarchie auf die Geschlechterhierarchie wird die als »Begegnung« (oder respektive als »Entdeckung« oder »Eroberung«) romantisierte gewaltsame Unterwerfung in Form binärer Gegensätze lesbar: männlich–weiblich, bekleidet–nackt, zivilisiert–natürlich etc. Entsprechend ist der Eroberer Amerigo Vesputi, nach dem – bezeichnenderweise in der weiblichen Form – der Kontinent später durch den deutschen Geographen Martin Waldseemüller benannt werden sollte, aufrechtstehend und voll bekleidet dargestellt. Darüber hinaus ist er mit den Insignien von Techno-

logie und Macht in Form der königlichen Flagge und eines Kompasses ausgestattet. Im Hintergrund ist das Schiff zu sehen, mit dem er vermutlich die karibische Insel Trinidad oder Curacao erreicht hat.⁶ Er repräsentiert Europa. America hingegen ist allegorisch als Frau dargestellt – sie repräsentiert die Gruppe, den gesamten Kontinent, der Mann ist das Individuum. America ist im Gegensatz zu Amerigo unbedeutend, sie liegt in einer Hängematte und schaut zu ihm auf. Die Inschrift »AMERICA./Americen Americus rexit, et Semel vocavit inde semper excitam« (Amerigo entdeckte Amerika wieder, er rief sie nur einmal an und von da an war sie für immer erwacht/erregt) unterstreicht diese asymmetrische und sexuell konnotierte Dimension der Szene. America ist darüber hinaus umgeben von Natur und aus europäischer Sicht exotischen Tieren wie dem Ameisenbären vorne rechts im Bild. Im Hintergrund des Bildes grillen weitere Personen ein menschliches Bein. Diese kannibalistische Szene deutet McClintock zufolge auf die »male anxiety and paranoia« hin, von den neu eroberten unbekanntem Räumen »verschlungen« zu werden (McClintock 1995: 26).⁷ Auf der Grundlage solcher vergeschlechtlicher Vorstellungen und als perfekte Trope einer überwältigenden Natur diente das »tropische« Klima zudem als Projektionsfläche für erotische Okzidentträume von unbekanntem, feuchten Räumen und einer Wildnis, die darauf wartet, durchdrungen, bekehrt, erzogen und zivilisiert zu werden. Wie eine Prostituierte war die Trope der »Tropen« zudem mit der Vorstellung von schädlichen Krankheiten und der Gefahr der Ansteckung verbunden. Die feminisierten Bewohnerinnen des Konstrukts »Tropen« wurden folglich als »naturnah« dargestellt und mit Degeneration, Lust und Faulheit assoziiert. Sie sollten zum Referenten einer imaginierten abendländischen Überlegenheit und des Fortschritts werden, zur »schattenhaften Präsenz« der Kolonisierung und des kolonialen Diskurses.

Um diese Hierarchien kritisch zu hinterfragen, schlägt Coronil eine »politics of epistemology« vor, die die eigenen und wenig hinterfragten Prämissen von Wissen und Erkenntnis als Teil der Analyse integriert (Coronil 1996: 54ff.). Dietze hat dieses Konzept unter Einbeziehung von Critical-Whiteness-Ansätzen in Form eines »kritischen Okzidentalismus« (als »Hegemonie(selbst)kritik«) auf den deutschen Kontext übertragen (Dietze 2009; und ihr Beitrag in diesem Band). Insbesondere hat Dietze auch die zentrale Rolle von Geschlecht für entsprechende okzidentale Selbstkonstruktionen betont und auf die lange Geschichte sehr unterschiedlicher intersek-

6 Heute gilt als wahrscheinlich, dass Vespuccis Reisen ihn zuerst auf die Karibikinsel Trinidad und später auch nach Curaçao führten; von beiden Inseln gibt es Berichte und Darstellungen über die Frauen, auf die er dort traf.

7 Inschrift am Rand: »Ioan. Stradanus inuent./Theodor. Galle sculp. h[i]l[ip]s Galle excud.« Inschrift unter dem Bild: »AMERICA./Americen Americus rexit, et Semel vocavit inde semper excitam.«, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/666288> [letzter Zugriff 23.12.2021].

tional verwobener »Race«- und Genderpositionen verwiesen, wie sie beispielsweise im Rahmen der Sklaverei entstanden und später im sogenannten »Rape-Lynching-Komplex«⁸ fortwirkten (Dietze 2013). Vergleichbare Konstellationen intersektional verwobener Positionierungen in kolonialen Settings waren Gegenstand von Kunst und Literatur, wie im Folgenden ausgeführt wird.

Auf Theodor Galles Kupferstich erscheint auf der Folie der ungezähmten Natur, der unbedeckten Frau und der vermeintlichen kannibalischen Praktiken der Bewohner*innen der Karibikinsel der italienische Seefahrer als zivilisiert (bekleidet) und in Hinsicht auf Wissen und technologischen Fortschritt überlegen. Somit wird über die Geschlechterhierarchie – und Geschlecht als Arena – zugleich das okzidentale Selbst als Norm konstruiert, dessen Perspektive vor dem Hintergrund dieser Asymmetrie als universell gesetzt werden kann, und von der aus wiederum alle »Anderen« als nicht-okzidental (nicht-europäisch, nicht-Weiß, nicht-männlich) positioniert, beschrieben und bewertet werden können. Zugleich erfolgt die Aushandlung und Legitimierung okzidentaler Selbstvergewisserung und Selbstüberhöhung mit Hilfe von Bildern, Tropen und Narrativen der intersektionalen Verschränkung verschiedener Differenzachsen und Hierarchien (zumeist Gender/Sexualität, »Race«, Kolonialität, häufig Religion/Ethnizität).

Der Fokus von Saids Studie zum Orientalismus liegt auf literarischen Beispielen von exotisierenden Darstellungen der »Anderen«. Diese beschreibt Said als implizit abgewertet, da sie im Kontext zwar durchaus als Kunst anerkannt wurden, gleichzeitig aber stets am »Westen« gemessen und demgegenüber als minderwertiger bewertet. Im Gegensatz dazu funktioniert diese »Begegnung« im Kontext der kolonialen Amerikas vielmehr in Form der Aberkennung von jedweder Idee von Gleichwertigkeit, Menschlichkeit und damit auch der Fähigkeit zur Wissens- und (relevanten) Kunstproduktion. Das okzidentale Selbst imaginiert sich diesem Verständnis zufolge als im Besitz der Fähigkeit zur Produktion von Wissen und Kunst. Diese Ausgrenzung und Festschreibung lässt sich zum einen in der Einteilung von Menschen in die Gruppen *anthropos* und *humanitas* (vgl. Mignolo 2009)⁹ ablesen. Diese binäre Vorstellung fand später Eingang in die Einteilung von Disziplinen wie »Soziologie« für europäische »Gesellschaften« und »Ethnologie« oder »Anthropologie« für außer-europäische »Kulturen« (in denen implizit bereits die Subjekte und die Objekte der

8 Der Rape-Lynching-Komplex bezeichnet das System der Lynchmorde ohne richterliches Urteil (öffentliche außergesetzliche Selbstjustiz-Hinrichtungen, zumeist durch Aufhängen an einem Baum) von afroamerikanischen vermeintlichen Straftätern, Beschuldigten oder Verdächtigen, die der sexuellen Belästigung oder Vergewaltigung Weißer Frauen bezichtigt wurden.

9 Mignolos Ausführungen zur Aufteilung in *anthropos* und *humanitas* sind Teil der Dialektik von Kolonialität und Moderne.

Betrachtung festgeschrieben sind). In Form von Kategorisierungen wie »Ethnologische Sammlungen«, »Asiatische Kunst« und »Europäische Kulturen«, wie sie lange den Eingang des Ethnologischen Museums in Berlin-Dahlem rahmten, leben solche Hierarchisierungen und Vorstellungsmuster fort.¹⁰

Paradigmatisch für Okzidentalismus als Herrschaftsinstrument (und Machtbeziehung) ist der unhinterfragte Anspruch auf die Deutungshoheit von Seiten »westlicher« Sprechender und damit verbunden die Abwesenheit oder starke Marginalisierung von anderen Perspektiven, Stimmen, Versionen. Wie im Kupferstich von Theodor Galle, in dem America sich Americus zuwendet und die Hand erhebt, als wolle sie ihm etwas erwidern, bleiben diese Stimmen stumm. Ihre Version der »Begegnung« ist »uns« nicht überliefert. In Übereinstimmung mit dem Konzept des Frauentauschs der feministischen Forscherin Gayle Rubin (Rubin 1984) wird die Zirkulation des weiblichen Körpers als Ware in einer kolonialen Ordnung der Geschlechterverhältnisse zu einem Organisationsprinzip der sozialen Beziehungen werden (vgl. Rubin 1975; Roth/Boatcă 2016). In ihrem Essay »The Traffic in Women« von 1975 beschreibt Rubin das »Sex-Gender-System« als eine »Anordnung von Arrangements« (set of arrangements), durch welches Sex in Gender übersetzt wird und als Prototyp für alle sozialen und ökonomischen Beziehungen dient (vgl. Roth/Boatcă 2016). Im Rahmen dieses Systems tauschen Männer Frauen untereinander aus entlang eines Kontinuums, das von Prostitution bis zu Heirat reicht (vgl. Rubin 1975). Rubin betrachtete das Sex-Gender-System als der kapitalistischen Ökonomie zugehörig, betont aber, dass entsprechende Arrangements durch die gesamte Menschheitsgeschichte hindurch das Gewebe der Kultur bildeten. Jean Franco argumentiert demgegenüber, dass bestimmte Formen des »Austauschs«

10 Die drei Fahnen, welche den Eingang des Ethnologischen Museums in Berlin-Dahlem rahmen, sind vielsagend: »Ethnologisches Museum«, »Museum für Asiatische Kunst« und »Museum Europäischer Kulturen« ist darauf zu lesen. Europa ist gekennzeichnet von Kultur, Asien wird immerhin zugestanden, Kunst zu produzieren, alles andere wird unter ethnologischen Sammlungen subsumiert. Insofern verkörpern die Fahnen sinnbildlich die dem Begriff des Okzidentalismus eingeschriebene Machthierarchie. Die ethnologischen Sammlungen sind inzwischen größtenteils in das Humboldt-Forum im Stadtschloss in der Mitte Berlins umgezogen. Doch trotz ernster Debatten über die gewaltvolle Geschichte der Aneignung der Objekte leben derartige Hierarchisierungen und Vorstellungsmuster fort. Gegründet 1873 als Königliches Museum für Völkerkunde, umfasst es ca. 500.000 Objekte aus Afrika, Amerika, Asien und Australien sowie etwa ebenso viele Ton-, Bild-, Film- und Schriftdokumente. Die Sammlung des Ethnologischen Museums gehört zu den bedeutendsten ihrer Art. Die Ursprünge des Ethnologischen Museums reichen zurück bis in das 17. Jahrhundert, denn die ersten ethnografischen Objekte befanden sich bereits in der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer des Großen Kurfürsten im Berliner Schloss. Diese Objekte stammten aus Handelsbeziehungen, zum Beispiel mit der niederländischen Ostindien-Compagnie, wodurch ab 1671 Objekte aus Afrika, Waffen, Geräte und Kleidungsstücke aus Ceylon, den Molukken und Japan, chinesisches Porzellan, oder Manuskripte aus Indien nach Berlin gelangten.

kolonisierter Frauen – etwa versklavte indigene Frauen, die den spanischen Eroberern als Geschenk vermacht oder zwischen aztekischen und spanischen Männern ausgetauscht wurden – bereits integraler Bestandteil der Eroberung waren (Franco 1999: 71f.). Eine Reihe von okzidentalischen Mythen und Legenden präsentieren in ähnlicher Weise koloniale Begegnungen in Form von Liebesgeschichten zwischen einem Kolonisator und einer Frau aus einer *comunidad originaria*. Eines der bekanntesten Beispiele aus den Amerikas ist die vermeintliche Liebesgeschichte zwischen Cortés und der Malinche – die Cortés als Versklavte und Übersetzerin von Moctezuma als Geschenk übergeben wurde – im heutigen Mexiko. Ein weiteres Beispiel kolonialen Frauentauschs aus den USA, das Dank der Walt-Disney-Version einem breiten internationalen Publikum bekannt wurde, ist die zwischen John Smith und Pocahontas – deren Taufe als Deckenfresko bis heute das Kapitol in Washington schmückt (Roth 2014: 21ff.).

Silvia Federici baut auf Rubins wegweisende Arbeit auf und konzentriert sich auf die Rolle des Körpers im Zuge des Übergangs zum Kapitalismus. In ihrem Buch *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* bezieht sie sich auch auf zahlreiche Beispiele aus der Kunstgeschichte (bildliche Darstellungen). Den Fokus richtet sie auf die Figur der Hexe, die beschrieben wird als:

»the embodiment of a world of female subjects that capitalism had to destroy: the heretic, the healer, the disobedient wife, the woman who dared to live alone, the obeah woman who poisoned the master's food and inspired a slave revolt.« (Federici 2004: 1).

Um auf die wechselseitige Konstituierung von Gender, Modernität und Kolonialität im Kapitalismus und die unterschiedlichen vergeschlechtlichten Positionen, die damit entstanden, zu verweisen, prägte María Lugones den Begriff des »modernen/kolonialen Gender-Systems« [modern/colonial gender system], indem sie eine Weltsystem- und eine dekoloniale Analyse (Wallerstein 1974; Mignolo 2000) mit einer feministischen Perspektive verknüpfte und auf die durch die koloniale Macht-hierarchie neu entstandenen spezifischen ungleichen Geschlechterpositionen bezog, welche auch die Wissens- und Kunstproduktion beeinflusste:

»Colonialism did not impose precolonial, European gender arrangements on the colonized. It imposed a new gender system that created very different arrangements for colonized males and females than for white bourgeois colonizers. Thus, it introduced many genders and gender itself as a colonial concept and mode of organization of relations of production, property relations, of cosmologies and ways of knowing.« (Lugones 2007: 186)

Besonders deutlich wurde die spezifische Verknüpfung von Rassisierung und Vergeschlechtlichung im Kontext des Sklavereisystems in den europäischen Kolonien. Indigene und Versklavte blieben von den Staatsbürgerschaftsrechten der Koloni-

sierer ausgeschlossen, Regelungen und Gesetzgebungspraktiken erfolgten willkürlich. Entsprechende Konstellationen sehr unterschiedlicher vergeschlechtlichter und rassierter Positionen finden sich auch in künstlerischen und literarischen Darstellungen. Susanne Zantops Studie *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)* von 1999 analysiert eine Reihe von deutschen Texten, Berichten über die politische Situation und Theaterstücken, in denen koloniale Fantasien zum Ausdruck kommen. Bemerkenswert erscheint, dass in diesen Texten häufig auf Südamerika Bezug genommen wird, obwohl sich die deutschen Kolonialbestrebungen zu dieser Zeit auf Afrika und den Pazifik konzentrierten:

»The New World's Southern hemisphere was not only the first object of German colonial desire, it remained the German colonialist dream even after the German Empire actively supported settlement in Africa. The continued fascination with things South American [...] produced what I would call in analogy to Said's Orientalism a German Occidentalism.« (Zantop 1999: 2)

Anhand populärer literarischer, dramatischer, journalistischer und politischer Texte sowie von Kinderbüchern zeigt Zantops Studie, wie der Bezug auf die frühen deutschen Eroberer und Kolonisatoren in diesen Texten zu einer Art »Ursprungsmythos« oder »Gründungsmythos« des deutschen Kolonialismus wurde. Zantop zeigt auch, dass Gegenerzählungen, die dem kolonialen und imperialistischen Geist kritisch gegenüberstanden, nicht breit rezipiert wurden. Beispiele für solche Gegenerzählungen sind das Gedicht *Vitzliputzli* (1848) des deutschen Dichters und Dramatikers Heinrich Heine, das den Niedergang der aztekischen Kultur bzw. die Unterdrückung und Ausbeutung durch die Spanier beschreibt, oder das berühmte Langgedicht *Die Berlocken* (1881) des Schweizer Schriftstellers und Dichters Gottfried Keller, in dem sich die »edle Wilde« Quoneschi in der »Neuen Welt« den Heiratsabsichten des Protagonisten widersetzt – und ihn seines wertvollen Schmucks, den titelgebenden Berlocken beraubt –, bevor, zurückgekehrt in die Heimat, Lucie vor seinen Avancen kapituliert. Politisch blieben sowohl Heine als auch Keller Randfiguren, »die sich nicht gegen die Welle populärer Schriften wehren konnten, die sich an psychische Bedürfnisse und nicht an Vernunft und Verstand richteten und dem Wunsch nach Überlegenheit, Kontrolle und Besitz entgegenkamen« (Zantop 1999: 209). In ihrem Essay *Hegel und Haiti: Für eine neue Universalgeschichte* (2011) zeichnet Susan Buck-Morss die Bedeutung der haitianischen Revolution – bei deren gleichzeitiger systematischer Ausblendung – im philosophischen Diskurs der Aufklärung nach. Literarische Darstellungen in dem von Zantop untersuchten Kontext nehmen häufig Bezug auf Saint Domingue (heutiges Haiti) und die haitianische Revolution. Ebenso diente häufig William Shakespeares Theaterstück *Der Sturm* (1611) als Referenz, dessen Handlung im kolonialen Setting einer Insel angesiedelt ist und – Elemente zeitgenössischer Reiseliteratur aufgreifend – eine entsprechende Figuren- und Konfliktkonstellation aufweist.

Abb. 3 Johann Heinrich Füssli, Prospero, Miranda, Caliban und Ariel, Platte Nr. 4 aus The Boydell Shakespeare Gallery, Kupferstich, 1797.



Im Stück *Der Sturm* des englischen Dramatikers Shakespeare sind die Figuren des Ariel, des versklavten Caliban (ein Anagramm für Kannibale) und des Prospero zumeist als paradigmatische Männlichkeiten in strukturell kolonialen Kontexten gelesen worden. Aus einer postkolonialen Gender-Perspektive ist die Prospero-Caliban-Konstellation besonders interessant, weil sie stereotype Bilder auf der Basis konkurrierender Männlichkeiten in kolonialen Kontexten und deren Verhandlung über Weiße weibliche Körper und damit auch konkurrierende Rassen- und Geschlechterhierarchien/-diskurse inkorporiert. Im Stück begehrt der versklavte Caliban die Weiße Tochter der Kolonisatoren, Miranda. Caliban wird vorgeworfen, Miranda verführt oder gar vergewaltigt zu haben. Wie Mirandas Monolog im Stück zeigt, profitiert sie von der kolonialen Situation und hat Macht über den versklavten Caliban. Miranda wird auch als alleiniges Objekt der Begierde sowohl für den Kolonisator als auch für den Kolonisierten (Caliban) konstruiert. Schwarze Männlichkeit wird nach einer solchen Lesart als Bedrohung der Reinheit des Weißen weiblichen Körpers dargestellt – eine Trope, die auch im Zentrum des US-amerikanischen Rape-Lynching-Komplexes steht, der in Rechtsfällen wie dem Prozess gegen O.J. Simpson wiederbelebt wurde (vgl. Dietze 2013).¹¹ Die Konstellation Ariel-Cali-

11 Für den kolonialen Kontext siehe McClintock (1995), für lateinamerikanische Kontexte siehe Wade (2009), für indigene Männlichkeiten siehe Canessa (2008). Mies (1986) geht weiter auf

ban-Prospero-Miranda verweist somit auf konkurrierende Politiken von »Race« und Geschlechterdiskursen in kolonialen Kontexten. Historisch gesehen haben solche intersektionalen Verhandlungen dazu gedient, koloniale und geschlechtliche Hierarchien intakt zu halten und damit die Unterwerfung und Ausbeutung von kolonisierten und versklavten Männern und Frauen zu rechtfertigen.

Auch die feministische jamaikanische Autorin Sylvia Wynter bezog sich auf Shakespeares *Der Sturm*, um die koloniale Geschlechterkonstellation zu beschreiben (Wynter 1990). In ihrem Aufsatz »Beyond Miranda's Meanings: Un/silencing the ›Demonic Ground‹ of Caliban's ›Woman‹« verweist Wynter auf die Abwesenheit schwarzer/kolonisierter Frauen in der Prospero-Miranda-Caliban-Konstellation. Wie der Untertitel andeutet, beschreibt Wynter diese Abwesenheit schwarzer/kolonisierter Frauen als paradigmatisch für den okzidentalen/abendländischen Diskurs und für die Zementierung der Vorherrschaft westlicher Logiken und Formen des Begehrens. Wynter führt weiter aus, wie Miranda, die Frau/Tochter des Weißen/Kolonisators, von der Abwesenheit von Calibans Gefährtin (der schwarzen Frauen) profitiert. Ihre Abwesenheit und ihre Dominanz über den »wilden« Caliban mache sie zur Teilhaberin an Macht und Privilegien und die Weiße Frau zum »metaphysically invested and ›idealized‹ object of desire for all classes [...] and all population-groups [...]« (ebd.: 362). Vor diesem Hintergrund ermutigt Wynter Feministinnen, diese durch Kolonialität produzierte Asymmetrie auch zwischen Frauen anzuerkennen, und sie fordert zu einem Verständnis von Feminismus auf, das auf dem »diakritischen Begriff ›womanist‹« basiert, wie er von schwarzen US-amerikanischen Frauen geprägt wurde (ebd.: 363). Consuelo López-Springfield wiederum unterstreicht die Art und Weise, in der Caliban als kultureller Signifikant karibischen Denker*innen dazu gedient hat, *mestizaje* zu begreifen. Sie sieht ihren Sammelband mit kritischen Aufsätzen zu karibischen Feminismen *Revisiting Caliban. Implications for Caribbean Feminisms* als eine Widmung an das Vermächtnis der Perspektive der karibischen, historisch zum Schweigen gebrachten Frauen, die sie »Calibans Töchter« nennt: »We appropriate this legacy [...] icognizant that identity is never fixed, but fluid« (López-Springfield 1997: xii).

Enrique Rodó hat in seinem berühmten Essay *Ariel* den Vereinigten Staaten die Rolle des »barbarischen« Caliban zugeschrieben (während Lateinamerika als Prospero dargestellt wird) (Rodó 1967), und Roberto Fernández Retamar hat sich in seinen Essays über Caliban kritisch mit dem Kampf zwischen dem Kolonisator Prospero und dem kolonisierten Caliban auseinandergesetzt (Retamar 1974). Aimé Césaire beschrieb die Perspektive des Caliban als die des Kolonisierten (Césaire 1994). Anstatt Lateinamerika mit Ariel aus Shakespeares *Der Sturm* zu identifizieren (wie Rodó in seinem *Arielismo*), schlägt José Saldívar vor, sich stattdessen auf die Figur

die »Hausfrauisierung« der europäischen Frauen ein, die gleichzeitig mit der Kolonisierung der Kolonien stattfand (sie spricht von Weißen Frauen als »Kolonie des kleinen Mannes«).

des Caliban als Negativ des Herr-Sklaven-Verhältnisses zu konzentrieren (Saldívar 2021). Boaventura de Sousa Santos geht schließlich in seinem Essay *Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity* auf hybride Identitäten ein, die sich in der Identifikation mit den beiden Figuren Prospero und Caliban in (post)kolonialen Konstellationen ausdrücken (Sousa Santos 2008). Nicht zufällig spielt Shakespeares *Der Sturm* auf einer Karibikinsel. Die Karibik stellte von Beginn der europäischen Eroberung an das Tor zur sogenannten »Neuen Welt« dar, und die Inseln und Küsten des karibischen Beckens wurden schnell zum strategisch wichtigen Ausgangspunkt für die Kolonisierung und Plünderung des Kontinents. Als Ort des ersten Kontakts der europäischen Eroberer mit dem ihnen bis dahin unbekanntem Raum bildete die Karibik eine Art Eingangstor zu Reichtümern und Ressourcen. Dieser Kontakt wurde zu einem zentralen Punkt in der Geschichte der europäischen Expansion auf dem gesamten Doppelkontinent. Entsprechend bezeichnete Pratt die Amerikas als eine Region von »Kontaktzonen« im Sinne von »social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination« (Pratt 1992: 33). Die Inseln der Karibik boten einen einfachen Zugang zu den Amerikas. Angesichts ihrer Größe und der damaligen Bevölkerungszahl waren viele Inseln relativ leicht zu erobern. Hispaniola (später Saint Domingue, heute Dominikanische Republik und Haiti) war der erste Ort, der erobert und unterworfen wurde, und von dort aus begann der Prozess der Kolonisierung, der von Versklavung und Unterdrückung in der Karibik und in ganz Amerika begleitet wurde. Ausgehend von dieser Geschichte und den sie begleitenden Narrativen ist die Karibik seither nicht nur durch verschiedene Formen erzwungener, oft gewaltsamer Migration, kolonialer Plantagenwirtschaft, Transregionalismus und globaler Verflechtungen auf sozialer, politischer und wirtschaftlicher Ebene gekennzeichnet, sondern auch durch kulturelle Kontakte, »Créolisation« (Glissant 1981) oder »Transculturación« (Ortiz 1963 [1940]), wie sie in Musik, Kunst, Literatur oder religiösen Praktiken zum Ausdruck kommen. Geprägt von differenzierten Machtstrukturen beschreibt Sidney Mintz die Karibik als Europas »first colonial backyard« (Mintz 1985: 27), während Ana Esther Ceceña et al. (2011) im Titel ihrer Studie die Karibik als »umbral de la geopolítica mundial« [Schwelle der globalen Geopolitik] bezeichnet und die Region als richtungsweisend für die Zukunft des gesamten amerikanischen Kontinents betrachtet. Im Zentrum der westlichen Hemisphäre gelegen, hat die Karibik eine entscheidende geopolitische Rolle im Streben des Westens nach wirtschaftlicher Dominanz gespielt, die von Anfang an auch auf Widerstand gegen Ausbeutung und Kolonialherrschaft stieß. Die Region blickt auf ein langes Erbe an Multiplizität, Hybridität, Transkulturalität zurück. Gleichsam ist die Karibik geprägt von einer langen Tradition der Subversion unterdrückerischer Strukturen, als Raum des Widerstands und der Handlungsfähigkeit. Im Laufe der Geschichte des gewaltsamen transatlantischen und interkontinentalen Sklavenhandels und der damit einhergehenden oder nachfolgenden Formen von Schuld knecht-

schaft, Billigarbeit und Arbeitsausbeutung hat sich die Geschichte Europas, Afrikas, des Indischen Ozeans und Amerikas in der Karibik überschritten. Diese verflochtenen Geschichten sind geprägt von den Systemen der Dominanz, Straffreiheit und Gewaltanwendung verschiedener europäischer Kolonialmächte sowie, insbesondere seit dem 19. Jahrhundert, von der Hegemonie der USA in vielen Teilen der Karibik. Manuela Boatcă weist darauf hin, dass transregionale »Flows« von Menschen, Gütern und Kapital bereits seit dem 16. Jahrhundert transnationale Beziehungen zwischen den Ungleichheitsregimen Europas und den karibischen Kolonien etablierten und seitdem transnationale Beziehungen zwischen Ungleichheitsregimen in Europa und den karibischen Kolonien herstellten (Boatcă 2011; 2020).¹² Laut Boatcă erfordert diese Geschichte eine Theoretisierung des Kontinuums zwischen den Machtstrukturen, die Kolonialismus und (Post-)Kolonialität verbinden.¹³ Die Karibik spielte demnach eine zentrale Rolle für die Akkumulation von europäischem und US-amerikanischem Reichtum und Wohlstand und kann damit als konstitutiv für die europäische »Moderne« angesehen werden – ganz ähnlich, wie Coronil im oben erwähnten Zitat die Konstruktion eines okzidentalen Selbst als konstitutiv für die Moderne und orientalisierendes »Othering« beschrieben hat.

Die Theoretisierungen aus der Karibik decken in diesem Zusammenhang ein breites disziplinäres und politisches Spektrum ab; sie sind so vielfältig wie die Gesellschaften, die sie konzeptualisieren. Bekannte Theorien sind die der Plantagenesellschaft (George Bickford), das Konzept der Transkulturation (Fernando Ortíz), die kreolische Gesellschaft (Kamau Brathwaite), Creolité (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant), oder Édouard Glissants Begriffe der *Antillanité* (Karibisches Wesen) und seine *Poétique de la Relation* (kulturübergreifende Poetik) und das Meta-Archipel (Antonio Benítez-Rojo). Auch Derek Walcott, Wilson Harris oder George Lamming werden häufig zitiert. Viele andere karibische Kritiker*innen und Schriftsteller*innen, allen voran Wynter,¹⁴ haben einen Beitrag zur karibischen Theorie, zur Literaturphilosophie (z. B. *Négritude*, wie sie von Aimé Césaire und Léon Damas konzipiert wurde) oder zu breiteren panafrikanischen Theorien über Unterentwicklung (Walter Rodney) und Neokolonialismus geleistet.

12 Entsprechend sei die Kolonisierung der karibischen Räume nicht das Ergebnis des Kapitalismus, sondern umgekehrt. Die Eroberung und Ausbeutung der Kolonien und ihrer natürlichen und menschlichen Ressourcen, die Plantagenwirtschaft und der transatlantische Handel mit versklavten Afrikaner*innen bildeten die Voraussetzung für die kapitalistische Expansion (Boatcă 2011).

13 Mignolo beschreibt das Verhältnis von Kolonialität und Moderne – verstanden als anhaltende strukturelle Machtkonstellationen, nicht als abgeschlossene historische Perioden oder Prozesse – als dialektisch und untrennbar miteinander verwobene Prozesse.

14 Eine Auswahl an Wynters Texten wird derzeit (Stand Januar 2022) erstmals ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Tropen der Freiheit. Die Haitianische Revolution und die Dekolonisierung des Politischen* (Suhkamp 2023, im Erscheinen).

In dieser Tradition der Anerkennung vielschichtiger Erfahrungen und vielstimmiger Erzählungen sind auch aktuelle Interventionen im europäischen und deutschen Kontext zu verorten, die eine afroeuropäische (*Afropean*) und/oder dekoloniale feministische Perspektive für sich reklamieren.

Zahlreiche afroeuropäische Feministinnen leisten Widerstand gegen Ausschlüsse und Vereinnahmung, bieten eigene Konzepte an und hinterfragen Konzepte von Überlegenheit und »Reinheit«. Konzepte wie *Creolization* dienen entsprechend als Ausgangspunkt und Ideal.

Caribbeanness als Methode: Afropean Decolonial Aesthetics

Der Begriff der dekolonialen Ästhetik steht in engem Zusammenhang mit einer Gruppe dekolonialer Denker*innen, die Teil des von Alanna Lockward¹⁵ mitbegründeten *Transnational Decolonial Institute* sind und deren Vertreter*innen 2011 das *Decolonial Aesthetics Manifesto* veröffentlichten. Darin wird der Begriff der »Dekolonialität des Wissens« mit der »Dekolonialität der Ästhetik« zusammengeführt, »to join different genealogies of re-existence in artistic practices all over the world« (*Decolonial Aesthetics I*, o. S.).¹⁶

In Lockwards Arbeit, ihrem Denken wie auch ihrer künstlerisch-aktivistischen Praxis, wird diese eher abstrakte und unkonkrete Idee mit Leben gefüllt und eindeutig auf eine Schwarze feministische Agenda bezogen. Indem sie dekoloniale Ästhetik/Aisthesis als Methode konzeptualisiert, setzt sie diese in Beziehung zu konkreten körperlichen Praktiken und Künsten, wie sie im starken Fokus auf Performancekunst feministischer afro-europäischer Künstlerinnen wie Patricia Kaersenhout, Jeannette Ehlers oder Tereza María Díaz Nerio zum Ausdruck kommen. Dar-

15 Alanna Lockward (1961–2019) war Gründungsdirektorin von Art Labour Archives, einer Plattform für Theorie, politischen Aktivismus und Kunst seit 1996. Von 2012 bis 2018 konzipierte und kuratierte sie die transdisziplinären künstlerisch-aktivistischen Symposien BE.BoP (Black Europe Body Politics). Sie wurde in der Dominikanischen Republik geboren und war ausgebildete Tänzerin und Journalistin. Darüber hinaus engagierte sie sich für die Verbesserung der Beziehungen zwischen der Dominikanischen Republik und Haiti (siehe ihre 2014 erschienene Essay-Sammlung *Un Haïti Dominicano: Tatuajes fantasmas y narrativas bilaterales* (1994–2014) (Lockward 2014). Lockward war Jurymitglied bei mehreren nationalen und internationalen Biennalen, und 1988 wurde sie zur Direktorin für internationale Angelegenheiten am Museo de Arte Moderno de Santo Domingo ernannt. Nach ihrem Magisterabschluss in Kunst an der Universität der Künste in Berlin lebte und arbeitete sie zwischen Santo Domingo und Berlin als Kuratorin, Autorin, Aktivistin, Wissenschaftlerin und Filmemacherin. Sie promovierte sich 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Arbeit zu transnationalem Schwarzen Methodismus (begleitet von dem Dokumentarfilm *The Allen Report*).

16 Zitiert nach <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [letzter Zugriff 29.01.2022].

über hinaus baut sie auf früheren Konzeptualisierungen wie R. [Rajagopalan] Radhakrishnans »The Age of Diaspora«, auf Kobena Mercers Arbeit zu Diaspora (etwa »Exiles, Diasporas and Strangers«), Alexander Weheliyes »Afro-diasporic aesthetics« oder Krista Thompsons »African diasporic forms« auf, die an die wegweisenden Texte zu Diaspora und kulturelle Repräsentation von Stuart Hall anknüpfen. Wie Lockward betont, mag das Konzept der dekolonialen Ästhetik zwar neu sein, aber »the epistemic shifts that have challenged coloniality in the artistic and cultural practices of the Global South – are as old as the system itself« (Lockward 2012: o. S.).¹⁷

Frühe Beispiele einer »afro-europäischen dekolonialen Ästhetik« finden sich Lockward zufolge in Voodoo-Tänzen und -Ritualen als Formen des Widerstands gegen den Kolonialismus, die die erste erfolgreiche Revolution von versklavten Afrikaner*innen in Haiti beeinflussten. »Decolonial Aesthetics« verbindet diese Hinterlassenschaften und ihre aktuellen Darstellungen mit dem erwähnten analytischen Modell Modernität/Kolonialität/Dekolonialität, das von lateinamerikanischen Denkern wie Aníbal Quijano, Coronil oder Mignolo geprägt wurde, um die Besonderheiten lateinamerikanischer Kontexte im postkolonialen Denken zu thematisieren. Die Veranstaltungen im Rahmen der von Lockward kuratierten Veranstaltungsreihe *BE. BoP – Black Europe Body Politics* umfassten zahlreiche Screenings von afrikanischen und europäischen Künstler*innen. Zu diesen zählten u.a. Quinsy Gario und Jeannette Ehlers sowie Diskussionsrunden zu Themen wie (Black European) Citizenship, Anti-Blackface-Aktivismus, Mode und Weiblichkeit in Afrika, die Berliner Afrika-Konferenz, der Herero- und Nama-Genozid und koloniale Amnesie in Deutschland und Skandinavien sowie Decolonial Aesthetics und Aisthesis selbst. Für den europäischen Kontext stellt Lockward einige Besonderheiten heraus, vor allem im Kontrast zu Erfahrungen, Reflexionen und Konzeptualisierungen aus US-amerikanischen und britischen Kontexten mit einer anderen Tradition der Auseinandersetzung mit kolonialen Geschichten und anhaltenden Ungleichheiten, die eine »afro-europäische« Version umso relevanter macht. Lockwards Begriff der »afro-europäischen dekolonialen Ästhetik« baut somit auf Konzeptualisierungen der karibischen/schwarzen Diaspora auf, betrachtet diese aber als eng verwoben mit der schwarzen oder afrikanischen Diaspora in Europa und rekurriert auf Konzepte wie die von Stuart Hall oder Agustín Lao Montes:

»[T]he ›Afropean‹ gives a particular resonance to Diaspora Aesthetics, accentuating its nuances vis-à-vis hegemonic US-focused academic discourses, and also in relation to Black British cultural studies à la Hall. [...] Building on Black artists'

17 Vgl. auch: »If minor formations become method and theory, then new analytics will be brought to the foreground to creolize the universalisms we live with today, doing so from the bottom up and from the inside out. It is this process of becoming theory of the minor that we are also calling creolization.« (Lionnet/Shih 2011: 21).

efforts in Germany and Scandinavian countries who have worked against the European denial of colonial histories, violences, and continuities, the concept of Afropean decolonial aesthetics [sic!] seeks to connect these artists' common points of departure and work towards ›the emergence of a Black Consciousness in Europe from a pan-Africanist perspective.« (Ebd.)

Indem sie sich auf Performance-Kunst und -Praktiken und deren heilendes Potenzial konzentriert, korrespondieren Lockwards Arbeiten und ihre Theorien zudem mit Fatima El-Tayeb's Vorstellungen von Beziehung und Zugehörigkeit jenseits nationaler oder identitärer Container (El-Tayeb 2015).

Abb. 4 Jeannette Ehlers, *Performance The Black Parade: Let's liberate!*, BE.BoP Berlin, 2016.



Die BE.BoP-Symposien knüpften stets auch an die konkreten lokalen Kontexte am Veranstaltungsort an. Als Teil der 2016er Version von BE.BoP – *Black Europe Body Politics. Call & Response* ließ beispielsweise die in Kopenhagen lebende Performance-Künstlerin Jeannette Ehlers alle Teilnehmenden der Veranstaltung 300 schwarze Luftballons vom Veranstaltungsort, der Volksbühne Berlin, zum Schlossplatz im

Zentrum der Stadt tragen. Auf dem Platz wurde zu dieser Zeit der Wiederaufbau des Stadtschlusses in Angriff genommen. Das wiederaufgebaute Barockgebäude sollte in seinen Mauern das Humboldt-Forum beherbergen, ein Museum, das auf der ethnologischen Sammlung Deutschlands basierte, die größtenteils aus gewaltsamen kolonialen Plünderungen stammt. Vor der Baustelle dieses historisch und politisch aufgeladenen Projekts versammelten sich die überwiegend Schwarzen BE.BoP-ians und ließen die Wolke schwarzer Luftballons in den Berliner Himmel steigen, um an die versteckten und ausgeschlossenen Präsenzen und Stimmen zu erinnern, für die das Stadtschloss und das Humboldt-Forum stehen.

»Performances of No-thingness«

Ein weiteres anschauliches und in theoretischer Hinsicht produktives Beispiel für die dekolonisierende Funktion von Performance-Formaten stellt die im Mai 2018 von der Kulturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Nana Adusei-Poku kuratierte zweitägige Veranstaltung im Rahmen der Reihe *Colonial Repercussions* an der Akademie der Künste in Berlin dar. Unter dem vielsagenden Titel *Performances of No-thingness* konzentrierten sich die Beiträge und Performances der Veranstaltung in Berlin auf die kulturelle Produktion der Schwarzen Diaspora als Kritik an hegemonialen Identitätskonzepten. Die künstlerischen Positionen basierten auf Begriffen aus den Queer Studies, Embodiment, Performativität und Dekolonisierung und wurden von den Künstler*innen und Denker*innen Travis Alabanza, Ain Bailey, Melissa Blanco Borelli, NIC Kay, Autumn Knight, Okwui Okpokwasili, Julia Phillips, Peggy Piesche, Anta Helena Recke, Christina Sharpe, Sorryyoufeeluncomfortable und Julia Wissert verkörpert.¹⁸ Ausgehend von Adusei-Pokus Interesse an der Verbindung von künstlerischen Produktionen aus der Schwarzen Diaspora mit Kritischer Pädagogik in Bezug auf dekoloniale Ästhetik, brachte die Veranstaltung Inputs und Performances mit zahlreichen partizipativen Formaten zusammen. Dazu gehörten eine geführte Berlin-Stadttour unter der Leitung von Joshua Kwesi Aikins mit dem Titel *Indelible Imprints – The Everyday Presence of the Colonial Past* und ein Dialog der Kuratorin Nana Adusei-Poku zu »Impossible Presence – On the Contemporary Colonial Unconscious in Germany« mit der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Peggy Piesche über Schwarzsein in Deutschland. Der Bewegungsworkshop von NIC Kay *Mvmt in the shadows* brachte die Teilnehmenden und das Publikum dazu, sich kreativ zu bewegen und ihre politische Intention in Bewegung auszudrücken. In der Performance *pushit, an exercise in getting well soon!* nutzte NIC Kay das gesamte Gebäude der Akademie der Künste für ein Projekt bzw.

18 Siehe <https://contemporaryand.com/exhibition/colonial-repercussions-koloniales-erbe/>; <https://www.youtube.com/watch?v=rcb2uAjuas4> [letzter Zugriff 23.12.2021].

eine Meditation, die auf den Fragen basierte, ob »Widerstand choreographiert werden kann« und was »Wellness« angesichts der »Konstante des Schwarzen Todes und des Traumas« bedeuten kann.¹⁹ In ihrem Buch *Taking Stakes in the Unknown: Tracing Post-Black Art* vertieft Adusei-Poku die Debatte um »post-black« (art) und zeichnet nach, wie die Einführung der Kategorie »post-black« (art) einerseits die Diskussion um zeitgenössische afrikanische Kunst beeinflusst hat. Andererseits zeigt sie, wie dieser Parameter von Repräsentation die Bedeutung der Kunst Schwarzer Künstler*innen verändert hat, hin zu einer Vielfalt an Positionierungen:²⁰

»from the focus on external perspectives to an internal one [which] not only determines contemporary discussions about Blackness, but in doing so, [...] denies a dialectical intrusion and describes a process of powerful becoming and decoding that contradicts the politics of representation from the 1990s.« (Adusei-Poku 2021: 32, 37)

Der Frage folgend, wie man sich aus kolonialen Körperbildern, Selbstwahrnehmungen und Geschlecht »entwirren« oder »entflechten« kann, verfolgte *Performances of No-thingness* eine dezidiert queer-feministische Diaspora-Perspektive und -Kritik in Kombination mit einem dekolonialen Anspruch. El-Tayeb betrachtet ein solches Bestreben als entscheidend für das Projekt des Queering von Kategorien wie Nation und Ethnisierung und der Imagination, des Lebens, der Performance und der Praxis neuer Identitätsformationen und neuer Formen von Gemeinschaft (El-Tayeb 2015).

In jüngster Zeit deuten eine Reihe von Publikationen über und von *Afropeans*, über *Afropean History* und *Afropeanness*²¹ darauf hin, dass die bahnbrechenden Interventionen von Denkerinnen wie El-Tayeb, Lockward und Adusei-Poku – die nur beispielhaft für ein breites Spektrum von Stimmen stehen können – endlich breitere Resonanz im deutschen Diskurs gefunden haben. Sie gehen zurück auf eine lange Tradition von Interventionen Schwarzer Feministinnen in Deutschland und Europa. Vor allem deutsche Feministinnen of Color waren entscheidende Wegbereiterinnen für das Erstarken und die forcierte Organisation und Institutionalisierung Schwarzer Stimmen und Positionen in Deutschland.²² Die aktuellen Debat-

19 Siehe <https://www.adk.de/en/projects/2018/colonial-repercussions/symposium-II/programme/pushit.htm> [letzter Zugriff 23.12.2021].

20 Siehe auch die 2022 von Adusei-Poku kuratierte Ausstellung »Black Melancholia« in den CCS Bard Galleries im Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York ([ccs.bard.edu](https://www.bard.edu); <https://www.nytimes.com/2022/06/23/arts/design/black-artists-melancholia-bard-review.html>, letzter Zugriff 17.10.2022).

21 Siehe z. B. Oguntoye/Opitz 1986; Schulz Raphael-Hernández 2005; Campt 2012; Michael 2013; Aitken/Rosenhaft 2015; BDG Network 2018; Otele 2020; Kelly/Vasell 2021.

22 Der Verein ADEFRA e. V. – Schwarze Frauen in Deutschland, der Mitte der 1980er Jahre gegründet wurde, war entscheidend für die Entstehung einer Schwarzen deutschen Community und für Wissensproduktionen, die sich damit befassten, was es bedeutet, Schwarz in

ten um die #BlackLivesMatter Bewegung, aber auch um strukturellen Rassismus in Deutschland und die Notwendigkeit, Weiße Privilegien zu reflektieren, weisen in eine ähnliche Richtung, ebenso wie die zunehmende Zahl postkolonialer Initiativen in vielen (deutschen) Städten, postkoloniale Stadtführungen, Debatten um Straßennamen, Raubkunst und Reparation, beispielsweise Aktionen gegen das Berliner Humboldt-Forum, die im Folgenden näher diskutiert werden.

Darüber hinaus ist der erwähnte Begriff »postmigrantisch« (Langhoff 2013) – wie er in Veranstaltungen wie der 2019 stattfindenden Konferenz *De-Heimatize Belonging* im Maxim Gorki Theater Berlin zum Ausdruck kam – mittlerweile als analytisches Konzept in den Sozialwissenschaften etabliert (vgl. Foroutan 2019) und fokussiert darauf, welche Auswirkungen es hat, wenn Migrant*innen und Nachkommen von Migrant*innen ihre Zugehörigkeitsrechte einfordern und sich weigern, als Außenseiter positioniert zu werden.

Im Kontext gegenwärtig erneut erstarkender Kämpfe um Hegemonie und Deutungshoheit kommt auch diesen Widerstandspraktiken einmal mehr eine verstärkte Relevanz zu.

Outlook: Europa kreolisieren im Angesicht neuer und alter Nationalismen und Okzidentalismen

Indem das eingangs beschriebene AfD-Wahlplakat mittels des Gemäldeausschnitts das durch Erzählungen und Abbildungen verfestigte orientalistische sowie imaginäre Archiv aufruft und durch die populistische Überschrift überspitzt, verweist es zugleich auf erschreckend plakative Weise auf die Aktualität entsprechender kolonialer und okzidentaler Archive und Framings. Wie das Plakat zeigt, können diese Framings im gegenwärtigen polarisierten Klima leicht aufgerufen (oder angetriggert) und (re-)aktiviert werden, um gezielt bestimmte Assoziationen zu evozieren

Deutschland und Schwarz und deutsch zu sein. Mitglieder von ADEFRA veröffentlichten ihre Zeugnisse auch in dem wegweisenden Band *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (Agim/Oguntoye/Schulz 2020 [1986]), der auf Englisch unter dem Titel *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out* (1992) erschien. Die afroamerikanische feministische Theoretikerin, Dichterin und Aktivistin karibischer Herkunft Audre Lorde ermutigte die Gruppe während mehrerer längerer Aufenthalte in Berlin in den Jahren 1984 bis 1992, sich Gehör zu verschaffen. Der Dokumentarfilm aus dem Jahr 2012 *Audre Lorde: The Berlin Years: 1984–1992* von Dagmar Schultz dokumentiert diesen transnationalen Dialog. Spätere wegweisende Publikationen wie *Spricht die Subalterne Deutsch?* (Gutiérrez Rodríguez/Steyerl 2003), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland* (Arndt/Eggers/Kilomba/Piesche 2005) übertrugen erstmals Critical Whiteness-Ansätze auf den deutschen Kontext. Ein weiterer Titel, der für eine Diskursverschiebung u. a. von Bedeutung war, ist *Re/Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland* (Ha/aj-Samarai/Mysorekar2021).

und für rechtspopulistische und -extremistische Projekte in aktuellen Settings zu instrumentalisieren. Der in der Überschrift verwendete Begriff »Eurabien« (Englisch: Eurabia) entstammt dem Pamphlet des Attentäters Anders Breivik, der 2011 auf der norwegischen Insel Utøya aus rassistischen und antifeministischen Motiven 77 Menschen ermordete (vgl. Fröhlich 2019).²³ Besonders augenscheinlich in Bezug auf das AfD-Plakat ist die auch in Breiviks Manifest zu findende Verknüpfung von Gender und »Race«. Nur wird hier im Unterschied zu Breiviks misogynem Antifeminismus die Bedrohung des vermeintlich progressiveren Sex- und Genderregimes »Europas/des Westens« durch arabische/muslimische Männer evoziert. Die tradierten Muster und Darstellungen »des Orients« sind für diese Doppelbewegungen besonders nützlich, da sie seit ehedem auf intersektionalen hegemonialen Repräsentationen beruhen, die koloniale rassisierte und koloniale vergeschlechtlichte Achsen der Differenz verknüpfen.

Kurz nach der Europawahl 2019 (bei der die AfD 11 Prozent der Wählerstimmen erhielt) öffnete das umstrittene Humboldt-Forum im rekonstruierten Stadtschloss im Zentrum Berlins im Dezember 2020 seine Pforten – aufgrund der Covid-19-Pandemie zunächst nur in virtueller Form. Der Wiederaufbau des barocken Stadtschlusses im Zentrum Berlins hat von Anfang an zu Kontroversen zwischen konservativen Politiker*innen und Vertreter*innen von PoC, Kultureinrichtungen und postkolonialen Aktivist*innen geführt. Kritiker*innen halten das Projekt für problematisch und rückständig, da es eine monarchische Vergangenheit idealisere und Deutschlands spätere gewalttätige Geschichte des Kolonialismus und der kolonialen Gewalt sowie des Nationalsozialismus und des Holocausts verdecke (vgl. Rogers 2020). Nach der Teilung Deutschlands hatte die ostdeutsche Regierung die Ruinen des im Zweiten Weltkrieg zerstörten ehemaligen Kaiserpalastes abgerissen und durch das Regierungsgebäude der DDR, den so genannten »Palast der Republik«, am selben Platz ersetzt. Der Wiederaufbau eines barocken Schlosses wird von vielen als Auslöschung der ostdeutschen Geschichte empfunden. Darüber hinaus werfen Stimmen wie die der Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy, die den Expertenbeirat des Humboldt-Forums verließ, dem Projekt einen Mangel an Provenienzforschung, Transparenz und Autonomie vor (Sarr/Savoy 2019). Auch aktivistische Initiativen wie der »Anti-Humboldt«, die beschriebene Performance von Ehlers im Rahmen von BE.BoP und viele andere organisier(t)en regelmäßig Protestaktionen gegen das Schloss und das Humboldt-Forum. In Hinblick auf einen radikal kritischen Umgang mit den hegemonialen Konzepten des kollektiven Gedächtnisses und der Anerkennung kolonialer Gräueltaten erwies sich die virtuelle Eröffnungsveran-

23 Siehe <https://www.tagesspiegel.de/berlin/afd-europawahlkampf-in-berlin-die-nackte-frau-und-die-boesen-turbantraeger/24214994.html> [letzter Zugriff 23.12.2021].

staltung des Humboldt-Forums entgegen den Ankündigungen der Macher*innen als nicht sehr vielversprechend.²⁴

Abb. 5 Amina Koß' Performance als »lebendes Denkmal« anlässlich des Protests zur Eröffnung des Berliner Humboldt-Forums, Juli 2021.



Im Juli 2021 erfolgte die Öffnung für das Publikum. Parallel zum offiziellen Eröffnungsakt stand die Aktivistin Amina Koß auf der Brüstung der Rathausbrücke vor der Fassade des Humboldt-Forums als »lebendes Denkmal« ganz in schwarz gekleidet und mit einem Speer mit schwarzer Fahne in der Hand (Memarnia 2021). Die schwarze Fahne symbolisiert ein Zeichen der *Maji-Maji*-Krieger, die von 1905 bis 1907 gegen die deutschen Kolonialherren in der Kolonie Deutsch-Ostafrika kämpften; Schätzungen zufolge starben bei den Kämpfen bis zu 500.000 Menschen. Bis heute lagern tausende Schädel von geköpften Aufständischen, die früher teils für rassistische Forschungen herhalten mussten, in den Depots deutscher Museen. Koß' Performance war Teil eines Trauermarsches, den Aktivist*innen unter anderem der Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland und Berlin postkolonial vor dem Stadtschloss als Zeichen ihres Protests organisiert hatten; sie hatten sich in der *Coalition of Cultural Workers against the Humboldt Forum (CCWAH)* zusammengeschlossen, um ihrer Forderung Nachdruck zu verleihen, das Humboldt Forum zu defanzieren. Bei den Protesten geht es auch um Deutungshoheit und darum, wer autorisiert ist, die Stadt und deren Geschichte zu repräsentieren. Unter dem Motto »Tear it down – and

24 Harsche Kritik an dem Projekt und der deutsch Debatte äußerte die nigerianische Autorin Chimamanda Ngozi Adichie im Rahmen ihrer Festrede zur Eröffnungsfeier des Humboldt-Forums am 21. September 2021, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=gMRv5xhMCo4>.

turn it upside down« kritisierten die Protestierenden anschließend am Lustgarten »die Würdigung der deutschen Kolonialherren« (Memania 2021) in dem rekonstruierten Schloss, in dem der letzte deutsche Kaiser Wilhelm II. residierte, sowie die im Schloss präsentierten ethnologischen Ausstellungen. Wie im eingangs zitierten AfD-Wahlplakat steht das Stadtschloss symbolisch für eine selektive Fokussierung von Geschichte im Interesse hegemonialer Selbstkonstruktion. Baulich knüpft das Gebäude an eine bestimmte Vergangenheit an – bzw. einen bestimmten Teil der Geschichte. Obwohl inhaltlich in Folge zahlreicher Proteste und Interventionen gegen den Wiederaufbau des Schlosses und das Konzept des Humboldt-Forums eine kritische Reflektion von Geschichte und dem teils gewaltvollen und illegitimen Erwerb der Exponate und Sammlungen versucht wird, bleibt die Botschaft des Gebäudes unmissverständlich. Steht der Barockbau doch für eine Zeit vermeintlicher nationaler Einheit und kultureller und wissenschaftlicher Größe. Damit symbolisiert er eine okzidentalistische Selbstrepräsentation, die sich eher mit den Positionen der AfD deckt als mit einem progressiven, auf Vielfalt fußenden Bild. Die vielen Stimmen und Akteur*innen, die sich gegen diese Darstellung wehren, verweisen auf die Jahrhunderte währende – zumeist asymmetrische und gewaltvolle – Verwobenheit in und Teilhabe an kolonialen Machtstrukturen und kolonialer und epidemischer Gewalt. Ebenso erinnern sie an die daraus entstandene Interaktion und Interdependenz mit Regionen, Ressourcen und Arbeitskräften in der Karibik, in Afrika und in anderen kolonisierten Territorien. Auf der Folie der gegenwärtigen neu gerahmten Kulturkriege im Kontext neoliberaler Prekarisierung entlarven deren Präsenzen und Performances das im Gebäude des Humboldt-Forums und auf dem AfD-Wahlplakat repräsentierte Ideal der Reinheit und Einheit als Mythos. Durch den Verweis auf die lange Geschichte von (oft erzwungener und gewaltvoller) Verflochtenheit und Austausch und auf die gegenwärtigen Präsenzen werden die zugrunde liegenden Okzidentalismen »kreolisiert« – zugunsten eines Europas, das schon sehr lange vielstimmig und divers (gewesen) ist.

Literaturverzeichnis

- Adusei-Poku, Nana (2021): *Taking Stakes in the Unknown: Tracing Post-Black Art*, Bielefeld: transcript.
- Aitken, Robbie/Rosenhaft, Eve (2015): *Black Germany: The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Arndt, Susan/Egger, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy (Hg.) (2017): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast.
- BDG Network (2018): *Black Diaspora and Germany. Deutschland und die Schwarze Diaspora*, Münster: edition assemblage.

- Boatcă, Manuela (2011): »Global Inequalities, Transnational Processes and Transregional Entanglements«, [https://www.desigualdades.net/WorkingPaperSeries 11](https://www.desigualdades.net/WorkingPaperSeries11), desigualdades.net Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America, www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/desigualdades/workingpapers/WP_11_Boatca_Onl_ine.pdf [letzter Zugriff am 29.11.2016].
- Boatcă, Manuela (2015): *Global Inequalities Beyond Occidentalism*, Farnham: Ashgate.
- Boatcă, Manuela (2018): »Caribbean Europe: Out of Sight, Out of Mind?«, in: Bernd Reiter (Hg.): *Constructing the Pluriverse: The Geopolitics of Knowledge*, Durham: Duke University Press, S. 197–218.
- Boatcă, Manuela (2020): »Thinking Europe Otherwise. Lessons from the Caribbean«, in: *Current Sociology*, 21(3), <https://doi.org/10.1177/0011392120931139> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Brown, Wendy (2018): »Neoliberalism's Frankenstein: Authoritarian Freedom in Twenty-First Century »Democracies««, in: *Critical Times* 1 (1), S. 60–79.
- Susan Buck-Morss (2011): *Hegel und Haiti: Für eine neue Universalgeschichte*, Berlin: Suhrkamp.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*, New York: Penguin Books.
- Campt, Tina M. (2012): *Image Matters: Archive, Photography, and the African Diasporan Europe*, Durham: Duke University Press.
- Canessa, Andrew (2008): »Sex and the Citizen: Barbies and Beauty Queens in the Age of Evo-Morales«, in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 17 (1), S. 41–64.
- Ceceña, Ana Ester/Barrios, David/Yedra, Rodrigo/Inclán, Daniel (2011): *El gran Caribe: Umbral de la geopolítica mundial*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Césaire, Aimé (1994): *Discours sur le colonialisme 1950/1955*, Paris: Présence Africaine.
- Coronil, Fernando (1996): »Beyond Occidentalism. Toward Nonimperial Geohistorical Categories«, in: *Cultural Anthropology* 11 (1), S. 51–87.
- Coronil, Fernando (2000): »Towards a Critique of Globalcentrism: Speculations on Capitalism's Nature«, in: *Public Culture* 12 (2), S. 351–74.
- Decolonial Aesthetics I (2011): TDI + Transnational Decolonial Institute vom 05.01.2022, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Dietze, Gabriele (2006): »Critical Whiteness Theory und Kritischer Okzidentalismus. Zwei Figuren hegemonialer Selbstreflexion«, in: Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán und Jana Husmann-Kastein (Hg.), *Weiß-Weißsein-Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus. Critical Studies on Gender and Racism*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S.219–247.

- Dietze, Gabriele (2009a): »Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung«, in: Gabriele Dietze, Claudia Brunner und Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S.23–54.
- Dietze, Gabriele (2013): *Weiße Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*, Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele (2010): »Occidentalism«, *European Identity and Sexual Politics*, in: Hauke Brunkhorst und Gerd Grözinger (Hg.), *The Study of Europe*, Baden Baden: Nomos, S.87–114.
- Dietze, Gabriele (2019): *Sexueller Exzeptionalismus. Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus*, Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2009): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript.
- Eggers, Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.) (2005): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast.
- El-Tayeb, Fatima (2015): *Anders Europäisch. Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*, Münster: Unrast.
- El-Tayeb, Fatima (2016): *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft)*, Bielefeld: transcript.
- Escobar, Arturo (2007): »Worlds and Knowledges Otherwise: The Latin American Modernity/Coloniality Research Program«, in: *Cultural Studies* 21 (2–3), S. 179–210.
- Federici, Silvia (2004): *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, London: Penguin.
- Florvil, Tiffany N. (2020): *Mobilizing Black Germany: Afro-German Women and the Making of a Transnational Movement (Black Internationalism)*, Champaign: University of Illinois Press.
- Foroutan, Naika (2019): *Die Postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld: transcript.
- Fröhlich, Alexander (2019): »Die nackte Frau und der Turbanträger«, in: *Der Tagesspiegel* vom 12.04.2019, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/afd-europawahlkampfe-in-berlin-die-nackte-frau-und-die-boesen-turbantraeger/24214994.html> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Ganz, James. A./Brettell, Richard R. (2011): *Great French Paintings from the Clark: Barbizon through Impressionism*, Clark Art Institute: Skira Rizzoli.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/Tate, Sirley Ann (2015): *Creolizing Europe. Legacies and Transformations*, Liverpool: Liverpool University Press.

- Gilroy, Paul (2004): *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?*, Abington, UK/ New York: Routledge.
- Glossant, Édouard (1981): *Le Discours antillais*, Paris : Gallimard.
- Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación/Steyerl, Hito (Hg.) (2003): *Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und Postkoloniale Kritik*, Münster: Unrast.
- Ha, Kien Nghi/al-Samarai, Nicola Lauré/Mysorekar, Sheila (Hg.) (2021): *re/visionen Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster: Unrast.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995) [1833]: *Lectures on the History of Philosophy*, translated by E. S. Haldan, vol. 1, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kelly, Natasha A./Vassell, Olive (2022): *Mapping Black Europe: Monuments, Markers, Memories*, Bielefeld: transcript.
- Kipling, Rudyard (1988): *The Complete Verse*, New York: Doubleday.
- Landry, Donna/Maclean, Gerald (1996): »Introduction«, in: Donna Landry/Gerald Maclean (Hg.): *The Spivak Reader*, New York/London: Routledge, S. 1–13.
- Langhoff, Shermin (2013): »Die Herkunft spielt keine Rolle – »Postmigrantisches« Theater im Ballhaus Naunynstraße« vom 23.12. 2020, Bundeszentrale für politische Bildung.
- Lionnet, Françoise/Shih, Shumei (2011): *The Creolization of Theory*, Durham & London: Duke University Press.
- Lockward, Alanna (2012): »BLACK EUROPE BODY POLITICS: TESTIMONIALS OF AN EVENT«, in: *IDEA arts + society*, Monoskop, No. 42, S. 109–140. Online verfügbar unter https://monoskop.org/images/a/aa/IDEA_42_2012.pdf [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Lockward, Alanna (2013): »Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics« vom 23.07.2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/ [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Lockward, Alanna (2014): *Un Haití dominicano: tatuajes fantasmas y narrativas bilaterales (1994–2014)*, Santo Domingo, República Dominicana: Editora Búho.
- López Springfield, Consuelo (Hg.) (1997): *Daughters of Caliban: Caribbean Women in the Twentieth Century*, Bloomington: Indiana University Press.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Class and Sexuality in the Colonial Context*, New York/London: Routledge.
- McClintock, Anne/Mufti, Aamir/Shohat, Ella (1998): *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, London/Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Memarnia, Susanne (2021): »Was für ein Monster«, in: *Die Tageszeitung vom 20.07.2021*, <https://taz.de/Eroeffnung-des-Humboldt-Forums!/5781744/> [letzter Zugriff am 31.03.2022].

- Mercer, Kobena (2008): *Exiles, Diasporas and Strangers (Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts)*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Michael, Theodor (2013): *Deutsch sein und schwarz dazu: Erinnerungen eines Afro-Deutschen*, München: dtv.
- Mies, Maria (1986): »Colonization and Housewifization«, in: dies. (Hg.): *Patriarchy and Capital Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labor*, London: Zed Books.
- Mignolo, Walter D. (2000): *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press.
- Mignolo, Walter D. (2002): »The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference«, in: *The South Atlantic Quarterly* 101 (1), S. 57–96.
- Mignolo, Walter D. (2007): »Delinking: The Rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality«, in: *Cultural Studies* 21 (2). S. 449–514.
- Mignolo, Walter D. (2009): »Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom«, in: *Theory, Culture & Society* (SAGE, Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore), Vol. 26 (7–8), S. 1–23, DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>.
- Mintz, Sidney (1985): *Sweetness and Power. The Place of Sugar in Modern History*, New York: Viking.
- Miradas críticas del territorio (n.d.): »Mapeo del Cuerpo como Territorio. El cuerpo como territorio habitado en el que se expresan los conflictos desde la subjetividad« vom 09.09. 2021, <https://territorioyfeminismos.org/metodologias/mapea-r-el-cuerpo-como-territorio/> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Oguntoye, Katharina/Ayim, May/Schultz, Dagmar (Hg.) (1986): *Farbe bekennen. Afro-Deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*, Berlin: Orlanda.
- Oguntoye, Katharina/Ayim, May/Schultz, Dagmar (Hg.) (1992): *Showing Our Colors. Afro-German Women Speak Out*, Amherst: University of Massachusetts Press.
- Ortíz, Fernando (1963) [1940]: *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Santa Clara: Direcc. de Publicaciones Univ. Central de las Villas.
- Otele, Olivette (2020): *African Europeans: An Untold History*, London: C. Hurst & Co.
- Phillips, Amber (2017): »They're rapists.« President Trump's campaign launch speech two years later, annotated«, *The Washington Post* vom 09.09.2021, <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/06/16/theyre-rapists-presidents-trump-campaign-launch-speech-two-years-later-annotated/> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Pitts, Johny (2019): *Afropean: Notes from Black Europe*, London: Penguin.
- Pratt, Marie Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York/London: Routledge.

- Quijano, Aníbal (2000): »Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina«, in: CLACSO-UNESCO (eds.): *Colonialidad del saber, Eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires: CLACSO-UNESCO, S.201–246.
- Quijano, Aníbal (2000): »Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America«, in: *Nepantla* 1 (3), S.533–579.
- Quijano, Aníbal (2007): »Coloniality and Modernity/Rationality«, in: *Cultural Studies* 21 (2), S.168–178.
- Quijano, Anibal/Wallerstein, Immanuel (1992): »Americanness as a Concept, or the Americas in the Modern World System«, in: *International Journal of Social Sciences*, no. 134, S. 549–557.
- Raphael-Hernández, Heike (2005): *Blackening Europe. The African American Presence*, New York and London: Routledge.
- Raphael-Hernández, Heike/Wiegink, Pia (2020): *German Entanglements in Transatlantic Slavery*, London: Routledge.
- Retamar, Roberto Fernández (1974): »Caliban: Notes towards a Discussion of Culture in Our America«, in: *The Massachusetts Review* 15 (1/2), S. 7–72.
- Rodó, Enrique (1967): *Ariel*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Rogers, T. (2020): »Humboldt Forum in Berlin Finally Opens (Kind of)«, *The New York Times* vom 12.12.2020, <https://www.nytimes.com/2020/12/17/arts/design/humboldt-forum-berlin.html> [letzter Zugriff am 31.03.2022].
- Roth, Julia (2013): »Entangled Inequalities as Intersectionalities: Towards an Epistemic Sensibilization«, in: *desigualdades.net Working Paper No. 43*, Berlin: *desigualdades.net Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America*, www.desigualdades.net/bilder/Working_Paper/43_WP_Roth_Online.pdf?1367229865 [letzter Zugriff am 09.09.2021].
- Roth, Julia (2014): »Tropical Tropes Reloaded? The Specters of Humboldt in Germany«, in: *ibid.* (ed.), *Occidental Readings, Decolonial Practices. A Selection on Gender, Genre, and Coloniality in the Americas*, Trier: WVT/Bilingual Press, S. 214–217.
- Roth, Julia (2014): *Occidental Readings, Decolonial Practices. A Selection on Gender, Genre, and Coloniality in the Americas*, Trier: WVT, Wissenschaftlicher Verlag/ Tempe, AZ: Bilingual Press.
- Roth, Julia (2017): »Sugar and Slaves: The Augsburg Welser Company, the Conquest of America, and German Colonial Foundational Myths«, in: Heike Raphael-Hernández/Pia Wiegink (eds.): *German Entanglement in Transatlantic Slavery in the Americas*, London: Routledge, S. 436–456.
- Roth, Julia (2017a): *Occidentalism*, *InterAmerican Wiki: Terms – Concepts – Critical Perspectives*, <https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/cias/publikationen/en/wiki/o/occidentalism.xml> [letzter Zugriff am 09.09.2021].
- Roth, Julia/Junker, Carsten (2010): *Weiß sehen. Dekoloniale Blickwechsel mit Zora Neale Hurston und Toni Morrison*, Darmstadt: Ulrike Helmer Verlag.

- Roth, Julia/Boatcă, Manuela (2016): »Staatsbürgerschaft, Gender und globale Ungleichheiten«, in: *Feministische Studien* 34 (2), S. 189–206.
- Rubin, Gayle (1975): *The Traffic in Women: Notes on the ›Political Economy‹ of Sex*, in: Rayna Reiter (Hg.): *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, S. 157–210.
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. New York: Vintage.
- Said, Edward (1985) »Orientalism Reconsidered«, in: Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iverson, Diana Loxley (Hg.), *Europe and Its Others*, Colchester: University of Essex, S. 14–27.
- Saldívar, José David (2021): *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. *New Americanists*. Durham: Duke University Press.
- Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte (2019): *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Shohat, Ella/Stam, Robert (2012): *Race in Translation: Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*, New York: New York University Press.
- Soh Bejeng Ndikung, Bonaventure (2021): *The Delusions of Care*, Berlin: Archive Books.
- Sousa Santos, Boaventura de (2008): »Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity«, in: Mabel Moraña/Carlos A. Jáuregui, *Revisiting the Colonial Question in Latin America*, Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana and Vervuert, S. 139–184.
- Spivak Chakravorty, Gayatri (1993): »Can the Subaltern Speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press.
- Spivak Chakravorty, Gayatri (2007): »Feminism and Human Rights«, in: Nermeen Shaikh (ed.), *The Present as History: Critical Perspectives on Global Power*, New York: Columbia University Press, S. 172–201.
- Sumption, Jonathan (2019): *Trials of the State*, London: Profile Books.
- Thompson, Kristina (2008): *Developing Blackness*. Bahamas: The National Art Gallery of the Bahamas.
- Thompson, Kristina (2015): *Shine: The Visual Economy of Light in African Diasporic Aesthetic Practice*, Durham und London: Duke University Press.
- Wade, Peter (2009): *Race and Sex in Latin America*, London: Pluto Press.
- Wolf, Norbert (2012): *Die Kunst des Salons: Malerei im 19. Jahrhundert*, Prestel, München.
- Wynter, Sylvia (2003): »Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, its Over-Representation. An Argument«, in: *The New Centennial Review* 3 (3), S. 257–337.
- Zantop, Susan (1997): *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*, Durham: Duke University Press. Deutsche Veröffentlichung: *Die Kunst des Salons: Malerei im 19. Jahrhundert*, Prestel, München.

fentlichung: Zantop, Susanne M. (1999): *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Zaragocin, Sofia/Caretta, Martina Angela (2021): »Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment«, in: *Annals of the American Association of Geographers*, vol. 111 (5), S. 1503–1518, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/24694452.2020.1812370> [letzter Zugriff am 27.07.2022].

Locating Occidentalism

Arab Spring and Subversive Representations of the Other

Eid Mohamed and Talaat Farouq Mohamed

This chapter addresses Occidentalism, not only as a means of deconstructing Orientalist misconceptions about the East or even of writing back to the empire, but also within the process of regaining self-validation and self-assertion or retrieving an autonomous agency that allows for proper and independent construction and development of Eastern, Arab identity. No wonder there are multiple threads or undertones within the current of Occidentalism, or rather Occidentalisms.¹ The chapter thus addresses the subversive tone in selected Arabic literary material that, enlightened by the disillusionary moment of the Arab Spring, reworks the narrative of identity construction, free from any sense of inferiority or impotence that might have been instilled through the common thread of the Orientalist discourse. In its quest for conscious self-representation, this native and – indirectly – Occidentalist narrative both decentralizes and/or displaces the largely hegemonic West as a mere variable in the process of local identity construction and underscores a subversive sense of agency, where the West is at times ignored and at others appropriated, or even misconceived and/or misrepresented. As Eid Mohamed put it in his *Arab Occidentalism*:

»Arab Occidentalism lives in a paradoxical relationship to the discursive practices of Orientalism with which it shares methods and strategies. If Orientalism, according to Said, is a Western way of destroying the ›other‹ and achieving domination, Arab Occidentalism is a discourse of oppression and a form of resistance.« (Mohamed 2017: 1)

1 Just as there are different Orientalisms or different versions of Orientalism, foremost of which are the one in which the Orient is identified with Islam, and which is based on Western fantasies about an exotic East, and the other launched with Napoleon's invasion of Egypt that is based on firsthand scholarship and that resulted in the foundational book *La Description de l'Égypte (Description of Egypt)*, there are different versions of Occidentalism. These different versions find echo in the different definitions of the term »Occidentalism« itself, as indicated in Metin 2020.

This Occidentalist approach is imbued with a definitively emancipatory spirit that deconstructs the centralized colonial site of the West and that posits the indigenous self as a determinative agent whose halo of independence resounded in the postcolonial/postmodern Arab Spring slogan, »The People Want the Toppling of the Regime«. This slogan, however, transcends the socio-political into the epistemological sphere, where the self is the key player in the process of knowledge production. Hamid Dabashi describes this in his *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*:

»The regime of knowledge production that is [...] in the absence of conspiracy, in the business of distorting reality by way of making it understandable in the form of tired and old clichés – a mode of knowledge that is conducive to domination, namely ›the West over the East,‹ the ruling regime over the defiant population.« (Dabashi 2012: 44)

Here, the Occident is presented as a silenced/(mis)represented variable over which the East's cultural and aesthetic power is projected. Here, the East is a knowledge producer while the West is to a certain extent an imitator or follower. In this sense, Zuccotti Park and the Occupy Wall Street (OWS) protests drew inspiration from the Tahrir Square protests as an ideal countercolonial/counterhegemonic site or »discursive space« that witnessed a dense process of identity formation. It is where local space turns into an independent creative referent or a central inspirational site of multiple significances, creating and enjoying its own sense of legitimacy or self-validation. That said, the local square as a real/virtual public sphere, extended and appropriated in a nearly Habermasian sense, becomes a main locus for identity negotiation, witnessing a concerted effort towards sustaining polyvocality within its very celebrated collectivity. It is in such an appropriated/reclaimed public sphere that art becomes a tool/weapon for defiance in the face of autocracy and hegemonic colonialism, culturally and otherwise. It is indeed in art that revolutionary and literary/cultural aesthetics fused. There, the socio-political and the cultural meld into the stretched sphere of the (re)imagination, producing novel and multilayered modes of expression. Such expressive modes inscribed the new revolutionary aesthetic and the unrestricted language of the revolution. As stated in *Arab Occidentalism*:

»[t]his is evident in the way many Egyptian/Arab novels and films convey the details of Arabs' daily lives, not only exposing superficial differences between ›us‹ and ›them‹ in the US–Arab encounter but also exposing profound similarities.« (Mohamed 2017: 2)

From this perspective, certain literary and journalistic Egyptian materials address the process of (re)presenting an Arab identity, being invested with an independent sense of agency and, by corollary, deconstructing the age-old stereotyped image of a passivist, fatalist, and inferiority-ridden Arab self. These works also embody new modes of expression developed in a creative moment of emancipation among a peo-

ple who triumphantly celebrated their ability to make history through shaking the then solid grounds of dictatorships across the Arab world. The immense digital corpus produced by Middle Eastern populations around the world allows us not only to expose critical fault lines in Western-centric disciplinary boundaries – especially in ethnic, religious and socio-political studies – but also to probe the roots of Islamophobia and global inequity. The recent political upheaval thus coincided with and induced a creative artistic influx that explored new themes and revisited »hidden aspects of Arab societies [...] Arab history – in the past decades« (Mohamed 2021: 11).

A key aspiration of this chapter is to offer an analysis of representation policies by investigating a variety of Egyptian literary works that have been produced in a public sphere fraught with critical transitional crises. Our aim is to present, from the perspective of Arab/Egyptian cultural and socio-political studies, a framework that encompasses both traditional and modern modes of representation. We are considering the ways in which Middle Eastern and Arab peoples produce the West, probing the processes by which they constantly remake the Middle East.

The term *Istighrab* (»Occidentalism«) is highly contestable in the Arab world. With its manifest fluidity, broad denotations, and open-endedness, it invokes a remarkable range of stances and reactions and encompasses interpretations that are nearly antithetical. Arab intellectuals, like Hassan Hanafi in his *Muqaddimah* (Hanafi 1991) embrace the term as marking an anti-Orientalist discourse against a reductivist Orientalism, which largely confines the Arabs as passive, while conceptualizing an active and self-representing East set against a stereotypical, dehumanizing image imposed on it by Western colonialists. The literal denotation of the term is sometimes taken to mean »blind infatuation with Western epistemologies and cultures, and sentimental embrace of its values that are almost contradictory to Eastern values« (ibid.: 15).

Hanafi makes a distinction between Occidentalism or the study of the Occident as a subject matter and as a mere variable, lacking any sense of centrism, aiming to deconstruct Western exceptionalism or centralism, and Westernization which is Eastern blind imitation or adoption of Western heritage at the expense of Eastern or indigenous heritage (ibid.: 22). For him, westernized countries end up with a people's revolution for identity confirmation and validation against subservience to Western powers (ibid.: 24). He argues that mental colonization has persisted in Arab countries despite the end of military colonization. The biggest challenge was how to sustain identity without slipping into the pits of purist exclusiveness and rejection of the other. So, Occidentalism involves a process of role reversal, with the Eastern self subjecting the Western other to study and analysis. In this sense, Egyptian travel narratives about the West in general, and America in particular, do not in themselves represent an attempt to either apologize for the non-primacy of the East or sentimentally react to Western hegemony, but rather mean – in their totality

– to open a windowpane to an Otherworld that can at times be »emulated«, hated or satirized, but that is always »different«.

Self-Validating Occidentalism

It remains necessary to sustain a balanced critical reading of these diverse manifestations of Arab Occidentalism while exploring the complex conceptualizations and representations of the Western other in the Arab world, especially from within the Egyptian scene. This approach draws on both Edward Said's criticism of Orientalism and Hassan Hanafi's *Muqaddimah* to indicate the need for Arab researchers to actively engage in objective studies about the East in order to counter prejudiced Orientalist knowledge grounded in Western hubris. In this sense, Occidentalism can be conceived of as an epistemic mode that aims to overcome the inferiority-ridden perspective from which Arab peoples view the West (recognized by Hanafi as a longstanding dilemma in the East-West encounters) and to counter Western-centrism, a posture that is epistemologically dominant, even among the Arabs. The present study thus represents a shift in perspective, approaching the West/US not as a subject but as an object and seeking to restore an Arab voice to represent Arab identity. In so doing, we articulate an Arab view of the Western other in a balanced cultural negotiation marked by inclusive multivocality, consciously and objectively critiquing both the self and the other alike and transcending stereotypical images built on a monovocality that is steeped in exclusionary purism or assimilation.

From this springs the validity of attempts to re-present post-Arab Spring politico-cultural changes and the subsequent East-West encounter as they are reflected in the conceptions and representations of Arab Spring values – exemplified in the Arab Squares – in Arab (especially Egyptian) media, cinema and literary fiction that were invoked as a reflection of a change and an impetus for repositioning the Arab role in the international system. The 9/11 attacks constituted a climactic moment of cultural and identitarian Arab/Muslim struggle for recognition in the Western community, pushing to the fore a legacy of conceptual differences and social and cultural disparities, all of which emerged from Orientalist literature. The attacks also brought up several issues inside the American community, among which were the relationship between Arab/Muslim Americans and non-Arab/Muslim Americans and the formers' need to interrogate and destabilize dominant stereotypical narratives about themselves and to struggle for their right of self-representation. In this chapter, we analyze a range of cultural texts, including novels, poems and journalistic columns that dramatize a similar struggle in the Arab world, and the absence of these East-West tensions in these, examining them within their historical context: the post-Arab Spring world shaped by ending the US

War on Terror, the Arab Spring Iraq, and, more broadly, by a new, leaderless Arab youth hegemony in general.

By including samples of Arab cultural productions, the chapter develops a comparative outlook, highlighting politically tinged works to question cultural stereotypes that entrench self/other binarism. It builds on a reading of Arabic cinematic, intellectual, and literary works that introduces a new Arab narrative about the East and a sophisticated understanding of Arab-other encounters. The chapter investigates some Egyptian literary works that address the Arab Spring and their bearing on the Arab-West relationship in a way that both conveys superficial differences and exposes profound similarities. Here we analyze US/Western narratives that represent Arab responses to Western modernism and that motivate Arabs to adopt Western cultural values, including the Arabs' use of new-media platforms to foster cross-cultural and intercultural communication.

An integral element to this approach is to probe the interplay of religion, politics and popular culture in formulating the complex relationship between the West and the peoples of the Arab Middle East. This is meant to lay a theoretical framework that incorporates the Arab representational vision of the West, the reception of American policy in the Middle East and the formation of a new Arab perception of America, both socially and politically. The chapter thus aims to register conceptual transformations relating to the changing position of Arabs on the map of political power following the Arab Spring and to investigate Arab self-assertion in terms of political power and authority.

There is also a need to focus on the new Arab voice by showcasing how the state, among other entities, made sense of certain literary characters and how these characters themselves narrate their own lives. Here, we think through Arab populations to better understand and trouble whiteness, to consider the historical constitution of »communities of color« and to avoid reiterating the Arab world as fundamentally foreign/other, the assumption that underwrites the Clash of Civilizations thesis. It is essential to foreground Arab voices making sense of their own political realities rather than presuming, yet again, to represent them from abroad.

Although people in the United States constantly read and assess race, their attempts to relate in a meaningful way to the Arab region are hindered by the dearth of categories by which race in America is defined. We see this dynamic in all areas of race and ethnic studies in the United States: area studies treats Arabs as categorically foreign; ethnic studies (cf. Abdulrahim 2008; Bayoumi 2008; Naber 2008; Maira 2009) tends to privilege those minority subjects who emerged from civil rights era interventions, in effect establishing a mismatch between American racial typology and Arab peoples; and whiteness studies often effaces Arab persons through an absorptive sleight of hand that considers the assimilation of Arab citizens to have been long-realized – even though phenotypic diversity, transnational intimacies, Islamophobia, discrimination and self-identification continue to hinder their full expres-

sion of privilege. These structural boundaries often shoehorn Arabs into a »people of color« paradigm without taking into account their aspiration to full citizenship and their right to self-represent themselves away from the clichés of Orientalists. The Arab Spring provides an especially potent moment from which to tackle such issues and to explore the effect of self-made change happening in the Arab region.

The remarkable interplay between the Arab Spring and the Occupy Movement in the West, seen in their distinctive local expressions and their common global implications, provides a potent inflection point from which to explore many of these issues. In their common embodiment of a peak of collective action marking social, cultural and political transformation in the present era, Tahrir Square in Egypt, Zuccotti Park in the US, the Dakota Access Pipeline protests in the US, and the 2012 Quebec student protests in Canada join the ranks of historical venues for peaceful resistance that can be traced back to the 1950s American civil rights movement, adding now a new sense of transnational affinity among actors in both spaces in their quest for a more egalitarian world in the face of increasingly neoliberal politics. This interweaving of the domestic and the international emerges from a shared flexibility of scope, infusing civic engagement and mobilization with a sense of unfettered possibility for change.

Tahrir Square and Zuccotti Park represent Habermasian »discursive spaces« (Salama 2012: 79) that are redefined and appropriated by protesters in defiance of hegemonic economic/political structures. These arenas hosted intensive socio-cultural negotiations between traditional and innovative socio-political discourses, and the potency and physical power of the spaces themselves were embodied in the commitment and engagement that emerged from them. Focusing on the formation process of such a space and the impact of social networking in communicating the revolution despite its »weak ties«, Camilla Stivers refers to both Tahrir Square and Zuccotti Park as examples of »physical public spaces« where the hegemonic authority of the state can be debated and contested, though their impact was – for her – »ephemeral« (Stivers 2013: 605–613).

After the Arab Spring, Tahrir Square in Egypt emerged as a source of inspiration for the Occupy Wall Street (OWS) movement, a point that was symbolically sustained when Zuccotti Park in New York City was »rechristened« as »Liberty Plaza in honor of Cairo's Tahrir (Liberation) Square« (Socialist Worker 2011: n.p.). Some argue that this proclamation of inspiration from Tahrir was made by OWS solely to gain an authentic representation of itself (Kerton 2012: 302–308). In this view, OWS neither risked the repression suffered by their Egyptian counterparts (cf. Zahriyeh 2011) nor challenged the state through simple and clear demands (as was the calling for Mubarak's ouster) that defined the Egyptian movement, instead sustaining their protest only through the tactics of occupation. It is interesting how the Arab cultural and literary scenes:

»attempted to keep pace with the process of socio-political and cultural change. Those lively attempts reflected the revolutionary movement and demonstrated the ways in which literary and cultural productions visualized and examined the significance of this upheaval.« (Mohamed 2020: 152)

Notably, public spaces became the site of diverse artistic manifestations, such as photography exhibitions, graffiti, and street theater.

But regardless of OWS's true impetus or ultimate expression of struggle and the inherent differences between these movements, similarities abound: feeling part of a global phenomenon of pro-change protests; demanding democratic accountability; rejecting global capitalism, austerity measures and neoliberal inequalities; caring about urban renewal; and being willing to appear leaderless. For the Arab people, being taken as an inspiration seems to have been a source of pride and an opportunity to positively rebalance their presence in the world after 9/11. As Ahmed Tharwat noted, Tahrir Square and the Arab Spring in general represented a »huge inspiration for the American protesters in the People's Plaza, Minneapolis« (Tharwat 2011).

Occidentalism Revisited

The inspirational encounter, however, is only a sequel in a series of earlier encounters in which mutual views were marred by stereotypical binarism and rivalry. This largely stereotypical conception of America, for instance, is manifested in the writings of several Egyptian litterateurs who visited the country and immortalized their journey in writing. These views ranged between infatuation and denigration, including even the earliest traces of encounter that date back to the nineteenth-century modern Arab-West cultural interaction – or interaction between what are referred to by Rifā'ah Rāfi' al-Tahtawi himself in his *Takhlis* (Tahtawi 1834: 139) as Western and Islamic countries – apart from the Napoleonic expedition to Egypt (1798). It can also be traced back to Muhammad Ali Pasha's dispatching of student missions to Europe and recruitment of European scientists. Then, Egypt played a significant role in increasing Arab awareness of Europe or the West in general, being the epicenter of translation at that moment (Abu-Lughod 1963: 160). Though this interaction was marred by an attempt at Westernization, at least at the scientific and industrial levels, Arab cultural reaction was almost critical of Western materialism, spiritual emptiness and lack of moral values, something similar to T.S. Eliot's perspective in his famous poem *The Waste Land* from 1922. With some exceptions where Egyptian writers were infatuated by the West, many Egyptian writers could identify the merits and the demerits of America and American culture, distinguishing between scientific development and moral decline.

This largely stereotypical conception of America, for instance, is manifested in the writings of several Egyptian litterateurs who visited the country and registered their impressions of it. Among those writers are Yusuf Idris, in his *As-Sayyida Vienna* (*Madame Vienna* and later retitled *Vienna 60*) and *New York 80* (Idris 2018). The two novellas fictionalize the author's encounter with Europeans and Americans, through encounters with two European and American women respectively. The sexualized relationship between the Arab protagonist and the two Western women stereotypically represents the West (Europe and America respectively) in the image of a licentious woman or a prostitute that seeks to lure him through her unparalleled beauty. Such representation seems to counter or answer back to the equally stereotypical Orientalist conception of the East (Abdel Malek/El Kahla 2000: 38–41). Even before Idris, Sayyid Qutb also assumed a reductionist attitude in describing America in a way that seems almost vengeful or retaliatory for the long history of Western fantasized narratives about the Orient. He dismissed them as spiritually primitive and their women as inherently lustful, poking fun at their »naïveté and primitiveness« (ibid.: 26). Mahmud Taymur is also an Egyptian short story writer who was less impressed by the awe-inspiring massiveness of American skyscrapers – that for him were compared to the Egyptian pyramids in that both bespeak a grand culture – than by their eloquence:

»In expressing the inherent inferiority complex in the American psyche, which prompts this young rising nation that has been blessed with resources, knowledge, and an undisputed position among nations, to cry out to the world: ›Look at me, I am the greatest one of all!« (cit. in ibid.: 62)

The same image largely recurs in Zaki Naguib Mahmoud's article *My Days in America* (1955), as he criticizes the American priest's »ignorance of Egypt«. Yet, he turns his gaze inward, considering the wide gap between the »Us« (Egyptians or Easterners in general) and Americans (or the Westerners), dismissing the Egyptian's mimicking approach, comparing himself to Columbus, except that the latter is »a daring adventurer, a creative and shrewd pioneer«, while the writer himself follows the path of Columbus with »no adventure, no daring, no creativity, and no thought« (ibid.: 69–70). This self-conscious and self-critical tone is largely reflected in Nizar Qabbani's poem titled *Abu Jahl Yashtari Fleet Street* [*Abu Jahl is Buying Fleet Street*] in which he lashed England for giving in or – in Faustian sense – selling its soul out to the petrodollar devil and dwelling – like earlier Arab Bedouins – on encampment vestiges in pensive reminiscence of happy old days (Qabbani 1980: 71–85). For Qabbani, the roles are reversed and the Arabs are questing for the founts of civilization and fresh air of freedom and planting trees in the garden of conscience, and moving away from the scourge of tyranny and oppression in England, and the Bedouins are sleeping in the Queen's bed and, in their Dishdasha hems, dancing to jazz in Soho and Victoria (Abdel Malek/El Kahla 2000: 71f.).

In the above examples, there is an attempt to deconstruct the West or to reorient/reverse the colonial gaze by turning the colonizer into a subject of study or a mere variable within a multicultural context, as manifested in the travel narratives recorded by Arab intellectuals upon their visits to America:

»With this diverse body of Arab travelogues about America, can we really talk about an Arab Occidentalism, a systematic literature of cultural stereotyping? Is this a counter-Orientalism, an Arab response to centuries of Western stereotypical writings about them? An Arab way of saying: we too can subjugate you, Westerners, to our tourist, voyeuristic gaze; we too can produce a discourse that describes, analyzes, categorizes, stereotypes, and even satirizes your manners, customs, and outlooks on life?« (ibid.: xii)

For most of the Arab Occidentalists, Westernization is just the other side of the coin of blind subservience to the West, while the first side is Orientalism. They severely criticize Arab Westernizers' self-depreciation and blind imitation of the West. That is why such an Occidentalist perspective inclines more towards the »post-Orientalist«, rather than a real Occidentalist, with the »post« indicating the »anti« or »counter-Orientalist«. Rather than building on scholarly discourse on the West in producing an Eastern imag(e/i)nation of the West, this recent trend of Occidentalism draws on both Western and Eastern knowledge, not to know or imagine – let alone ideologically control or guide – the West, but to gain a sense of self-confirmation and autonomy away from that West. It is an attempt to know or imagine or appropriate the West enough to be able to displace or at least marginalize it. The problem with this discourse is that the West – through its epistemic presence – remains an inevitable variable in the equation, something quite understandable. Another problem is that the West can never be totalized or lumped together under a single appellation, given that the term now largely refers to America as the main actor on the international stage, especially in the Middle East.

One of these self-validating attempts in literature is introduced by Rasheed El-Enany in *Arab Representations of the Occident*, as he sought to offer a counter-Orientalist perspective, reversing the gaze by investigating Eastern (Arab) representations of the West in a way different from the Western romanticized, exoticized and at times demonized version of the East. For him, the Arab intellectual's perception of the West was marked by ambivalence, with the Westerner »being simultaneously an object of love and hate, a shelter and a threat, an usurper and a giver, an enemy to be feared and a friend whose help is to be sought« (El-Enany 2006: 20). Here, Egyptian intellectuals were able to distinguish between the two faces of colonial powers, first France and then Britain, or between their »ugly colonial face« of military and economic exploitation, and their »radiant civilized face« represented in Western culture. El-Enany believes that the self and other equation is inevitable, given that self-assertion is a process in which the other is an indispensable element,

noting that Tawfiq Al-Hakim for instance was using European literary genres (cf. his novels, *Return of the Spirit* (1933/2012) and *Bird of the East* (1938)) in denouncing the vicious and ruthless materialism of the West (ibid.: 4). So did other writers like Ameen Al-Rihani and Naguib Mahfouz. It was all part of the binarist game, or the tension-ridden nexus between tradition and modernity or self and other.

The works of Naguib Mahfouz themselves involve an Occidentalist vision in the sense of rebelling against Eurocentric conventions of the novel, while also abandoning locally imposed traditional forms. Interestingly enough, Mahfouz believed that both imposed forms, Western and Eastern, can only be overcome through an initial (and temporary) sense of triumphalism, then imparted by the 1919 Revolution. His uniquely traditional or locally embedded works, like *Tales of Our Alley*, manifesting as it does his nostalgic feeling for the alley, were a reflection of his nostalgia for traditional authenticity or *Asalah* (Al-Gitani 1980: 70). He, who once thought that the European form of the novel was »sacred«, ended up disillusioned with the constraints of form, gaining greater confidence in himself and revolting against both the European and the traditional. He believed that imitation, be it of European or traditional forms, is a type of captivity that should be shaken off. In his *Al-Harafaesh*, he was able to use the traditional tale of *Alf Laylah Wa Laylah* [*One Thousand and One Nights*]. For Mahfouz, a proper novel is that which echoes the tune of the inner self, not that which imitates or echoes the *Maqamat* of Al-Hamadhani or of the novels of James Joyce (ibid.: 70f.). A true writer is one that is true to themselves, and the works should be local both in form and content. No wonder, the perfect learner, for Mahfouz – as expressed in his novel *Al-Maraya* [*Mirrors*] – is one who »acquires knowledge and rebels against the tyrants« (ibid.: 74). So, the balanced Occidentalist vision is clear in Mahfouz's investment of both Arabic and English literatures in his novel, unapologetically drawing on the Arabic *Maqamah*² and the European novel form.

Just as Hanafi believes, if we are to countermand Orientalist misrepresentation of the East, there is a need first to be well-informed about our Oriental (Arab) heritage and to pave the way for better, rather real, representation(s) of that Orient (Hanafi 1991: xx). The fertile soil for such endeavor is literature that maps out imaginary vistas that over time help in shaping future realities. When Ahdaf Soueif, for instance, writes in English, she – building on her own experience – extends a bridge between the two cultures and even brings that East (Egypt) to the fore, taking her semi-fictional characters to that Eastern spot not to colonize or educate (as in E. M. Forster's *A Passage to India*), but rather to learn and to defend it, especially through her Anna in *The Map of Love* (Soueif 2000). In this novel, as in her other works, Soueif

2 The *Maqamah* (pl. *Maqamat*; literally meaning »narrative recounted by a standing reciter«) is a classical literary genre introduced by Ahmad ibn Al-Husayn Al-Hamadhani (Aka Badi' Az-Zaman Al-Hamadhani, 969–1007) and Abu Muhammad Al-Hariri (1054–1122). It is largely a picaresque narrative rendered in rhymed and rhythmic prose.

manages to entwine the Oriental and the Occidental on a literary canvas, though coloring it in her own way, and far from traditional Orientalist exoticism. On her novelistic canvas, there is something in Cairo that eludes and thus deconstructs the established Orientalist grasp or perspectives inspired by, say, the paintings of Frederick Lewis or the portrayals of Edward Lane (ibid.: 102, 137). Scathingly enough, Soueif – through her Anna – reverses the Orientalist gaze by viewing the British themselves as »exotic creatures, walking in a kind of magical space, oblivious to all around them« (ibid.: 292). Now, the colonizing Britons are relatively pushed back to the background and almost silenced in favor of a pro-Oriental voice. Still, and in Mahfouz's way, Soueif's novel denounces all forms of tyranny, local and global, whether British in Egypt and Sudan, Belgian in Congo, American in the Philippines, Afghanistan and Iraq, or Israeli, or even Egyptian at home. She tirades against the very spirit of the Empire (ibid.: 61).

The marital relationships (between Anna and Sharif and Isabel and Omar) in Soueif's self-representational novel, which are employed as an umbilical link between the East and the West, find echoes in other works by Egyptian writers, such as Alaa Al-Aswani in his *Nadi As-Sayyarat [Automobile Club]* (Al-Aswani 2013), in which the Egyptian revolutionary activist marries the pro-Oriental daughter of the English club director. Soueif and Al-Aswani seem to be probing the records of history, entwining the literary and the historical, to revisit the course of modernization in Egypt and reconsider the relation between the self and the (European or Western) other in an anxious attempt to conceptualize a new national imaginary where the other is merely integral to the self and where all forms of tyranny, local or global, are deconstructed. In these revisionary narratives both the corruption of the king (local form of oppression) and exploitative British colonization are exposed and opposed by freedom and dignity-loving rebels, Egyptian and English alike. This hybridist approach involves a reconsideration of both national heritage or tradition and European modernity, where the intricacies and ambivalences of the encounter are (re)engaged.

These »transnational« marital relationships, or »Orient-Occident hybridizations«, have morphed in Ezzedine Choukri Fishere's novel *'Inaq 'inda Jisr Brooklyn [Embrace on the Brooklyn Bridge]* from 2011 into a familial relationship between Darwish and his granddaughter and the rest of the family. This metaphorical bridge is further extended by Fishere as he takes his Egyptian characters to the modern hub of the Occidental Empire, America, just as Al-Aswani does in his novel *Chicago* (Al-Aswani 2007), where the author experimentally investigates the interplay of traditional religious, cultural and political imaginaries on an American soil, giving room for an ambivalent encounter with that other culture. In this imagined encounter, Fishere – not unlike Al-Aswani – plays out various aspects of a psychological conflict within his Egyptian characters in their questioning journey of their own socio-political, cultural and religious traditions. Besides, the main question in Fishere's story-

within-story novel is that there are multiple layers of reality which transcend the perspective of his aging persona, Darwish. Yet, unlike Radwa Ashour's protagonist in her *Qit'ah min Uruppa [Part of Europe]* (Ashour 2003), who is just as omniscient as Eliot's Tiresias (without being blind, though crippled), Fishere's aged protagonist is largely alienated and shortsighted. And while Ashour's witness (or beholder) can hint at a distant link between the burning of the World Trade Center in 2001 and the burning of Cairo or the 1952 Cairo Fire (ibid.: 196) through a globalist perspective, Fishere's protagonist is filled with frustration, alienation and disappointment, though not without showing an ultimate sense of content.

Ashour's panoramic recollection of past and present narratives or the act of writing itself is compared, in its sensed futility, to a »howl« (ibid.: 198) that bears echoes of Allan Ginsberg's angry poem *Howl* from 1956. This very sense of latent frustration recurs in Al-Aswani's *Nadi As-Sayyarat* and Fishere's *'Inaq*. This is perhaps a literary projection of the three writers' anxiety at the recent nipping of the revolutionary dreams through successive blows to the nascent democratic process in post-2011 revolution and the Egyptians' quest for freedom, dignity and social justice.

Despite the latent sense of frustration at the thwarted revolution, manifested as it is through sporadic and at times indirect comparisons between the earlier Egyptian uprisings against the colonizer and its hireling despots in Egypt (1919 and 1952), there is also an invitation to rebellion. An example of this invitation is when Fishere insists that Darwish's subservience to the forces of law and customs only ended in his loss as an immigrant. This sense of insecurity charges the scene on the bridge in Fishere's novel. The bridge, in all its symbolic significances, is the point of embrace or encounter that abounds with ambivalence and anxiety, triggering a wave of questions; a flood of »shall I?«s. These questions, with the bridge hanging like an exclamation mark, open up a sea of unanswered inquiries that are rather rhetorical in reflecting a sense of anxiety and tension hovering over all Egyptian characters in America, starting with Darwish (the grandfather) and ending with Salma (the granddaughter). Even Darwish, whose name is tinged with a mystic hue, keeps wondering about his books and whether they – being close to his heart – would all fit in the new place to which he is relocating (ibid.: 10). This physical arrangement reflects a deeper need for sifting through heritage by the Egyptian migrant if he is to fit in with the foreign culture at all. Fishere highlights the need for Arabs to know who they are and to revisit their own culture, a point that is intensified through the symbolic mention of Albert Hourani, whose book *A History of the Arab Peoples* surveys the history of the Arabs from the emergence of Islam and up to the modern age (ibid.: 18).

The novel addresses the Orient-Occident dialectic, though without forgetting the internal Oriental tradition-modernity dialectic, in an environment of alienation and foiled expectations. The Egyptian characters in the novel are brought far from home/culture, knowing that such migratory distance could help them revisit their relationship with that home/culture and weigh it against a different culture that

promises them freedom, equality and dignity. There, they only discover that their alienation is even intensified in a country that is not quite welcoming despite the rosy promises of integration.

What is interesting about these novels is that they largely focus on Arab identity as a central issue, while the relationship between Arabs and Americans or Britons is just a substory that serves the main plot. And while Ashour and Al-Aswani recall America's colonial and imperial injustices, referring for example to the European settlers' genocide against native Americans (Ashour 2003: 205f.; Al-Aswani 2007: 7f.), with a hint that Easterners or Orientals themselves, and in their own homelands, are not quite different from those oppressed native Americans, as both are victims to vicious colonialism.

Throughout the novel, the inescapable sense of identity is the cause of nostalgic pain and rending alienation, and yet this sense of identity is the only thing that keeps the characters going and that imparts a sense of meaning and belonging to their lives. The answer to Fishere's implicit quest for home is perhaps indicated in Miral Al-Tahawi:

»I always say that [...] even if we carry our luggage and migrate from this home[land], we will find nothing on Brooklyn Bridge but a bridge of broken identities and that all that we would have carried in our bags would remain heavy, constantly pulling us back to where we have been.« (Al-Tahawi 2010: 12)

Like Walt Whitman, Fishere's protagonist feels the »curious abrupt questionings stir within« him about how his encounter/embrace with his old-time lover would go (Whitman 2004: 186). The metaphorical significance of the bridge adds a mystical tenor, in both Fishere's and Al-Tahawi's novels, to the Egyptian migrant's in-betweenness and sense of being torn between native homeland, crystallizing in a cluster of reminisced memories, and a new migratory home that does not seem quite welcoming and where one does not feel totally belonging, be it Al-Tahawi's Hend or Fishere's Darwish. Yet, unlike earlier Egyptian works engaging the West as a foil against which the Arab self is positively constructed, Al-Tahawi and Fishere – under the sweeping avalanche of the Arab Spring and its aftermath – seem to be destabilizing both the »here« and »there« in extended expression of identitarian ambivalence that intensifies their nearly autobiographical protagonists' sense of alienation and displacement.

This sense of displacement and alienation largely bears on Arab citizens, not only those living in diaspora but also those living at home, where the West still exercises its hegemony in diverse forms. Just as Michelle Hartman notes in her article, Egyptian litterateurs used to scathingly criticize America as synonymous with capitalist greed and cultural hegemony (Hartman 2002: 233), and the Egyptian poet Mustafa Ibrahim does the same in his (post-Arab Spring) *The Banknote*, a poem about the common Egyptian citizen, the »ordinary hero« trodden by corporate capitalism,

»stacked like a pound in a rubber band« and sold a vain »dream in ads« (Ibrahim 2020: 38f.). Ibrahim realizes that globalist capitalism as a representative of the »first world« sells his »third world« citizens a failed American dream, in the sense similar to that represented in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby*, with the »Capitalist Octopus unleashed against the wretched« citizens, who are killed by the World Order »with no bullets« and for whom »pluralism means multicorporates« and »freedom means the right to open the cage« for the caged to only temporarily breathe. The blood of wretched citizens or unsung heroes »burns in [car fuel] tank«, and the poet wonders, »do you smell them as you fill [the tank]?/the West shall fund/construction of oil wells [...] to ensure your remaining a begging slave/you, fellow of the distressed planet« (ibid.: 40). For the poet, the West and the US are interchangeable, or a two-faced Janus that sucks the wealth of the neocolonized world through a neocolonial corporatism or economic imperialism that has commodified the colonized human, after a long span of Orientalist dehumanization. So, when a vehicle was needed for the developed world civilization, that vehicle was nothing other than the neocolonized, »barbaric third world slave«, who is simply a »burning candle/for the WTC to illumine« (ibid.: 40f.). In this »happy democratic capitalist world«, a »corporate is more powerful than homelands« and »America has made an unvalled prison/tying people together« (ibid.: 43). This America that »loves humans a lot« and »does them favors« protects our »fear-ridden« people and »feeds the hungry among them« (ibid.: 44). It is an America that »robes refugees with her right hand« but only »after disrobing them with her left«. Through American corporations, »third-world countries are destructed and reconstructed« and the ordinary citizens there are »free/as long as [they] do not harm/America« (ibid.: 44).

This recurrent image of an imperialist America that, through the ghoul of globalist capitalism, exploits an immiserated but wealthy East is steeped in a long Orientalist tradition. Yet, what is new here in Ibrahim's poetry is that it celebrates the ordinary citizen, who – in an Audenian sense – is the »unknown«, and who »has done nothing worth mentioning/other than his still standing on his feet« (Ibrahim 2020: 67). The sheer standing remains an act of resistance to the vicious hegemonic powers, both at home and abroad. Now the aspiration of this Egyptian poet/persona – who could not stand the immigration experience to America, rejecting the onerous burden of materialism – is not to pursue an »American dream« but to effect a little change in »Us« or in »the people« (ibid.: 27). This young Egyptian poet, who witnessed the January 25 Revolution in 2011 is conscious of the long history of American imperialism and of internal despotism, and yet he never loses hope in the power of the Egyptian people to impose their will and to keep pursuing the dream of »freedom, dignity and equality« – an embodiment of the 25 Revolution's Motto, no matter the defeats, as long as they can keep standing on their feet. This unknown citizen is a replica of an unsung Arabo-Islamic hero Al-Husain ibn 'Ali who, is »us/no matter how many times he gets killed, still lives« (Ibrahim 2013: 138).

Here, the image of an America as an exceptional superpower, though it persists at a liminal level, undergoes a relative change in those Egyptian artists themselves, especially in the post-Arab Spring era. In the newly developed sense of self-consciousness, the image of America is relegated to the background while the voice of the ordinary Egyptian citizen is brought to the fore as the unsung hero who can bring about change even if through sheer subsistence.

For a long time, the West has succeeded in dominating the Arab and Muslim World through European colonialism and its extended shadow of post-colonial aftermath. In *The Arab Spring: The End of Postcolonialism* (2012), Hamid Dabashi states that:

»The Arab and Muslim World, and precisely ›the Arab and Muslim‹ World, has been termed [...] into the most potent component of ›the West versus the Rest‹ bipolarity of global domination.« He adds that the »Orientalists [...] link British and American imperialism together via a singularly successful Orientalist career: manufacturing an Orient that must, by virtue of its flawed DNA, serve ›The West‹ for its own good.« (Dabashi 2012: 60)

Accordingly, Dabashi confirmed that »the world we have hitherto known as ›the Middle East‹ or ›North Africa,‹ or ›the Arab and Muslim world,‹ was »all part and parcel of a colonial geography we had inherited« (ibid.: 16).

The Arab and Muslim World was never emancipated from Western authority because the West had not given it a chance to be a free world. At the time when the colonial world began lowering European flags, the post-colonial world was raising new ones. For more than two hundred years, claimed Dabashi,

»colonialism begat postcolonial ideological formations: socialism, nationalism, nativism (Islamism); one narrative after another, ostensibly to combat, but effectively to embrace and exacerbate, its consequences.« (ibid.: 21)

It was not enough for the West to spread its own ideologies in the Arab and Muslim World; it also spared no effort to tighten its grip on the whole region through assigning tyrannical regimes and corrupt leaders to rule the region.

At the moment when the West thought that its alleged primacy had become an irrefutable fact and its supporting regimes, in the Middle East, presumed that they could silence their people forever and remain safe as loyal followers of the West, a young peddler from Tunisia, named Mohamed Bouazizi, set himself on fire out of injustice and economic desperation. On the very same day, protests began, locally in Sidi Bouzid, but then spread across the country. The scale of those protests was so massive and surprising that it forced President Zine El Abidin Ben Ali, in office since 1987, to resign and flee from his country to Saudi Arabia.

Soon after, the burning body of Mohamed Bouazizi was the candle that illuminated the darkness of injustice and showed the way of revolt to the angry oppressed

masses across the Arab world. The fall of the authoritarian regime in Tunisia gave hope to the oppressed people in other regions and caused a series of protests and demonstrations across the Middle East and North Africa, protests that have come to be known later as the Arab Spring.

The Arab Spring marked a new era in the Middle East. Those protests, which were surprising to both the West and the East, marked a new pact with history. The people who found themselves at the threshold of a new world where they would no longer be followers to any supreme power, and where they could be their own leaders, were determined to free themselves from any kind of authoritarian regimes, whether internal or external.

The Arab Spring has an evident impact on the post-Arab Spring Arabic literary production in general, and on Egyptian literary production in particular. These uprisings give Arab voices an opportunity to make sense of their own political realities rather than presuming, yet again, to represent them from abroad. These uprisings have also caused an outstanding shift in the contemporary Arabic novel, as the latter has shifted from following the tradition of the Western novels to exploring Arab realities from a specific regional and cultural context that explores social reality not through Arab/Islamic triumphal historical evocations, but rather through penetrating the current problematic Arab realities.

In *Revolution without Revolutionaries: Making Sense of the Arab Spring*, Asef Bayat states that »the outbreak of a revolution has little to do with any idea, and even less with a ›theory‹ of revolution. Revolutions ›simply‹ happen« (Bayat 2017: xi). This idea is exactly what Soueif discusses in the early pages of her exceptional memoir *Cairo: My City, Our Revolution*. The author discusses how the revolutionary uprisings in Egypt ironically burst onto the political stage at a time when the very idea of revolution has been dispelled. She recounts:

»A month before, a week before, three days before, we could not have told you it was going to happen. Yes, there had been calls to use National Police Day on 25 January as an occasion for protests, but there had been so many protests and calls for protests over the years that it hadn't seemed special. Those of us who were in Egypt intended to join, for form's sake and to keep up the spirit of opposition. Those of us who weren't – well, weren't.« (Soueif 2013: 10)

The reason why Soueif sees the very idea that the revolution has been unexpected is the intervention of the West, particularly the USA, in internal Egyptian affairs, and its strong support for President Mubarak's regime. She recalls the moment when she declares the following in an interview with *Tehelka TV*:

»For a very long time now, our perception is that [Egypt] is not being run in the interests of the Egyptian people. And the primary motivation of the people who are governing us is that they should remain in power in order to continue

ransacking and looting the country. Now, the main support that they have to remain in power is of course the Western powers – particularly the United States. And the price that they pay in order to be supported is to run policies that favor Israel.« (ibid.: 10)

The support of the Western powers that Soueif talks about in the above quote makes it impossible, in the eyes of most of the Egyptians, for demonstrations to be confined to Tunisia. Therefore, the Egyptians look at the Tunisian uprisings baffled, with a single question in their heads: could this be possible in Egypt? The Egyptians wonder if the government would allow a peaceful and democratic change if the people erupted in Egypt just as the Tunisians did. The Egyptians, according to Soueif, have many doubts about the possibility of a revolution taking place in Egypt because the situation seemed unstable and dangerous. The situation in Egypt seems so because »all the activism that happens is in specific areas. And it's all young people and it's all really without a leadership« (ibid.). However, all these doubts vanish on Friday, after Muslim prayer, when a young man raises his arm in the air, »his hand is reaching to the sky and there comes the loud, carrying voice: »Al-sha3b yureed isqat alnizam! [People Demand the Overthrow of the Regime]« (ibid.: 13). Although there is no lead-up, no half-measures, the friends of that young man carry him on their shoulders and start to walk towards Tahrir Square. This is how the Egyptian revolution starts. It is spontaneous, leaderless, and unexpected for both the West and the Egyptian regime.

Later in the memoir, Soueif talks about the ongoing efforts on the part of the regime to thwart the revolution. She recounts the opinions of the revolutionaries on these efforts and the role of the USA in them. At the field hospital near Tahrir Square, she records the testimonies of the injured who want her to take their urgent message. They declare:

»They're [the Dakhleyya] using live ammunition. They're using shotguns. Look: empty cartridges. Made in the USA, look. Look: his legs aren't working. Two have died. No one wants to go to hospital because they report them and they get taken away. Eye injuries. Head injuries. They're shooting to kill.« (ibid.: 25)

Soueif continues to record the resentment that the young revolutionaries feel towards the officers who are shooting them with American shotguns. They are angry with America's support for the tyrannical ruling regime against the will of the people. She recounts:

»Young men try to carry the wounded out into the air through the back. Someone gives me a gas mask. Someone else gives me two empty cartridges. They'll sit on my mantelpiece. This is what we get from US AID. This is the »aid« they hold over us.« (ibid.: 18).

Neither the American weapons nor the escalating level of violence, maintains Soueif, succeed in stopping the young people who have decided to reclaim their stolen country. The *shabab* (youth), according to her, decide that they will no longer allow their lives to be stolen. They march for bread, and they march for freedom, for social justice, and for human dignity. Tahrir Square, the Midan, is teeming with hundreds of thousands of people and more and more are coming in (ibid.: 36).

In Tahrir, the demonstrators declare their rejection of everyone assigned by the ruling regime. When Mubarak announces a Cabinet reshuffle with General Ahmad Shafiq as Prime Minister, they chant »People Demand the Overthrow of the Regime«, and when he appoints Omar Suleiman as his Vice-President, they roar: »No Mubarak/No Suleiman/No more umala amrikan [agents for America]« (ibid.: 36).

By doing so, the Egyptians declare that they reject all forms of foreign intervention, especially American intervention in internal Egyptian affairs. The Midan, proclaims Soueif, knows everything. The people there receive a biography of their new Vice-President and long-time Head of Intelligence, Omar Suleiman. It »details his extensive, personal involvement in rendition and torture« (ibid.: 95). With all of their wishes, fears, anger, and ambitions, the Egyptians want Egypt to be an independent country where they take responsibility for themselves and work to make sure everybody can have bread, freedom, and social justice. They would rather not »see Egypt on its knees and would rather not to be America and Israel's scabby mongrel allowed to shelter and feed as long as it knows its place« (ibid.: 39).

Returning to Dabashi's book, he indicates that the revolutionary spirit that resonates through the key slogan »People Demand the Overthrow of the Regime« means more than a mere demand for the dominant »regime« to be brought down, but rather seeks to dismantle the:

»mode of knowledge production about ›the Middle East,‹ ›North Africa,‹ ›the Arab and Muslim World,‹ ›The West and the Rest,‹ or any other categorical remnant of a colonial imagination (Orientalism) that still pre-empts the liberation of these societies in an open-ended dynamic.« (Dabashi 2012: 15)

In her memoir, Soueif reflects Dabashi's above-mentioned point of view. She notes that the Egyptians now know their real enemy. They know that the regime lies as naturally as it breathes, so they decide not to trust it anymore. Moreover, they come to know that their enemy is not merely the ruling regime, but the third parties that fund and support it. She states:

»We [the Egyptian demonstrators] know that the army collects a ton of US AID. We know it represents about a third of the GDP of our country – that it is a massive business interest. We know that in the army, as in the government and the state and also outside our country, there are massive – fine, the biggest

possible – interests that do not wish us to do what we wish to do, that do not want for us the lives we want for ourselves. But right now we have to take the chance that the balances within the army will keep it from harming us. Right now we need to deal with the other forces ranged against us, inside and outside Egypt.« (Soueif 2013: 39)

For the Egyptian demonstrators, avers Soueif, the old order is over. Now they recognize the forces that want their land and their location, their resources and their position and their history and their quiescence and that want them out of a number of equations in their region and the world. To regain their stolen country, the Egyptians fight a life-or-death battle against both the tyrannical regime that rules them and the forces that sap away at their brains, their health, and their will. It is a life-or-death battle for the Egyptians because they know, for sure, that if they do not fight their enemies off, they shall not even die the death that is merciful release but the death that is death-in-life.

Through his self-immolation, Mohammed Bouazizi let people – across the Arab and Muslim World – know that they are not born to be followers. He let them know that freedom is a thing worth sacrificing lives for and that they could be their own leaders and decision-makers. Finally, the Egyptians came to know that their country deserves its place in the sun, out of the shadow of the brutal regimes that had run it for decades.

Conclusion

Though the Occidentalist discourse is gaining grounds in the Arab world, partially as a response to or countermove against Orientalism, it is still anchored in the very Orientalist discourse being subverted. In essence, Occidentalism as a relatively nascent philosophical and cultural trope embodies an attempt firstly to transcend the Western hegemonic imaginary and recreate a hybridized discursive pattern (*metisage*) where the other, just like the self, is subjected to scrutiny as a sheer variable, and secondly to probe new imaginary vistas or epistemic configurations for a more democratic reality where freedom and dignity are not just celebrated but also exercised in the Arab world (so far metonymous with the East or the Orient). Modern Egyptian intellectuals, like – say – Mahmoud Amin Al-Alim (1922–2009), Nasr Hamid Abu Zayd (1943–2010) and Hassan Hanafi (born 1935), have been working on reconceptualizing an Arab imaginary where the West is no longer the center through a revisiting of both inherited Arab tradition and imported or superimposed Western culture. The aim of this challenging revision was to consciously subvert sweeping Orientalist assumptions and to draw on domestic cultural raw material to displace the Western

colonial culture that is either subverted or adapted in the process of articulating a self-validated Arab subjectivity and in shaping the country's future.

Works Cited

- Abdel Malek, Kamal/El Kahla, Mouna (eds.) (2000): *America in an Arab Mirror: Images of America in Arabic Travel Literature, 1668 to 9/11 and Beyond*, New York: Palgrave Macmillan.
- Abdulrahim, Sawsan (2008): »Whiteness and the Arab immigrant experience« in: Amaney Jamal/Nadine Naber (eds.), *Race and Arab Americans before and after September 11*, Syracuse: Syracuse University Press, pp. 131–146.
- Abu-Lughod, Ibrahim (1963): *Arab Rediscovery of Europe: A Study in Cultural Encounters*, Princeton: Princeton University Press.
- Al-Aswani, Alaa (2007): *Chicago*, Cairo: Dar El-Shorouk (in Arabic).
- Al-Aswani, Alaa (2013): *Nadi As-Sayyarat [Automobiles Club]*, Cairo: Dar El-Shorouk (in Arabic).
- Al-Gitani, Gamal (1980): *Naguib Mahfouz Yatadhakkar [Naguib Mahfouz Reminiscences]*, Beirut: Dar Al-Masirah.
- Al-Tahawi, Miral (2020): *Miral Al-Tahawi: Brooklyn Heights laysat Sirati Adh-Dhatiyyah [Brooklyn Heights is not my Autobiography]*, Al-Bayan Newspaper, 27 December 2020, <https://www.albayan.ae/our-homes/culture/2010-12-27-1.8481> [last access 19 November 2021].
- Ashour, Radwa (2003): *Qit'ah min Uruppa [A Piece of Europe]*, Cairo: Dar El-Shorouk (in Arabic).
- Bayat, Asef (2017): *Revolution without Revolutionaries: Making Sense of the Arab Spring*, Stanford: Stanford University Press.
- Bayoumi, Moustafa (2008): *How does it feel to be a problem? Being young and Arab in America*, New York: Penguin Group.
- Dabashi, Hamid (2012): *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*, London: Zed Books.
- El-Enany, Rasheed (2006): *Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction*, London: Routledge.
- El-Enany, Rasheed (2020): *El-Zaman*, Cairo: Dar Al-Karma.
- Hanafi, Hassan (1991): *Muqaddima fi 'Ilm al-Istighrab (Introduction to the Discipline of Occidentalism)*, Cairo: Al-Dar Al-Fanniyya.
- Hartman, Michelle (2002): »A Grave for New York and New York 80: Formulating an Arab Identity Through the Lens of New York«, in: Abbas Amanat/Magnus Bernhardsson (eds.), *The United State and the Middle East: Cultural Encounters*, New Haven: Yale Center for International Studies, pp. 223–252.

- Ibrahim, Mustafa (2013): *El-Manifesto: A Collection of Poems in Colloquial Egyptian*, Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing.
- Idris, Yusuf (2018): New York 80, London: Hindawi Foundation.
- Jamal, Amaney (2008): »Civil liberties and the otherization of Arab and Muslim Americans«, in: Amaney Jamal/Nadine Naber (eds.), *Race and Arab Americans before and after September 11*, Syracuse: Syracuse University Press, pp. 114–130.
- Kerton, Sarah (2012): »Tahrir, here? The influence of the Arab uprisings on the emergence of Occupy«, in: *Social Movement Studies* 11, 3–4, pp. 302–308.
- Maira, Sunaina (2009): *Missing: Youth, citizenship, and empire after September 11*, Durham/London: Duke University Press.
- Metin, Abdullah (2020): »Occidentalism: An Eastern Reply to Orientalism«, in: *bilig – Journal of Social Sciences of the Turkic World* 93, pp. 181–202.
- Mohamed, Eid (2015/2017): *Arab Occidentalism: Images of America in the Middle East*, London: I. B. Tauris.
- Mohamed, Eid (2020): »Culture and Society during Revolutionary Transformation: Rereading Matthew Arnold and Antonio Gramsci in the Context of the Arab Spring's Cultural Production«, in: *International Journal of Cultural Studies* 23, 2, pp. 150–168.
- Mohamed, Eid (2021): »Transculturation in a Changing Arab World: Engaging Contexts in Conversation«, in: Eid Mohamed/Ayman A. El-Desouky (eds.), *Cultural Production and Social Movements after the Arab Spring: Nationalism, Politics, and Transnational Identity*, London: I.B. Tauris, pp. 13–27.
- Naber, Nadine (2008): »Arab Americans and U.S. racial formations«, in: Amaney Jamal/Nadine Naber (eds.), *Race and Arab Americans before and after September 11*, Syracuse: Syracuse University Press, pp. 1–45.
- Qabbani, Nizar (1980): *Al Kebreet fee Yadi wa dowaylatukum Min Waraq [A Match in My Hand and Your Petty Countries Are of Paper; n.p.]*.
- Salama, Hussam (2012): »Tahrir Square: Between local traditions and global flows«, in: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 24, 1, p. 79.
- Socialist Worker. International Socialist Organization (2011), Editorial Board: »Stepping up the struggle«, 12 October 2011, https://socialistworker.org/2011/10/12/stepping-up-the-struggle?quicktabs_sw-recent-articles=3-24 [last access 19 November 2021].
- SouEIF, Ahdaf (2000): *The Map of Love*, New York: Anchor Books.
- SouEIF, Ahdaf (2013): *Cairo: My City, Our Revolution*, London: Bloomsbury.
- Stivers, Camilla (2013): »Strong ties and the making of political space: A reflection on Catlaw's ›Fabricating the people‹«, in: *Public Administration Quarterly* 37, 4, pp. 605–613.
- Tahtawi, Rifa'ah Raffi' (1834): *Takhlis Al-Ibriz Fi Talkhis Bariz [Extraction of Gold, or An Overview of Paris]*, Boulaq: Al-Amiriyah Press.

Tharwat, Ahmed (2011): »From Tahrir with Love, how falafel became the official food of revolution!«, 13 October 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=U4ogqsb5tKY> [last access 19 November 2021].

Whitman, Walt (2004). *The Complete Poems. With an Introduction and Notes by Francis Murphy*, London: Penguin.

Zahriyeh, Ehab (2011): »Occupy Wall Street is no Tahrir Square«, in: *edition.cnn.com*, 2 November 2011, <http://edition.cnn.com/2011/11/02/opinion/zahriyeh-occupy-tahrir-square/> [last access 19 November 2021].

II. Okzidentalisation und Transkulturation

Geburten des »Okzidents« aus dem Geist europäischer Geschichtsschreibungen

Überlegungen zur Möglichkeit »zukünftiger Vergangenheit«

Rolf Elberfeld

Es gibt weder den »Okzident« noch den »Orient« als feststehende Bezugsgrößen. Die Bilder dieser beiden geographischen und geistesgeschichtlichen Pole – die auch »Europa und Asien«, »Abendland und Morgenland«, »Westen und Osten« genannt wurden – haben sich in Europa durch vielfältige Narrative seit den Griechen zum einen gefestigt und zum andern aber auch immer wieder verändert. Die Imaginationen vom »Okzident«, von »Europa«, dem »Abendland« und dem »Westen«, die heute die geisteswissenschaftlichen Disziplinen nicht nur in Europa noch weitgehend thematisch bestimmen, haben sich ausgehend von verschiedenen Geschichtsschreibungen wie der »Weltgeschichtsschreibung«, der »Geschichte der Philosophie«, der »Geschichte der Kunst« und der Neuerfindung einer Disziplin namens »Ästhetik« seit dem 18. Jahrhundert in Europa gebildet und verfestigt – so die These der hier vorgelegten Überlegungen. Im Rahmen dieser Geschichtsbilder hat die geisteswissenschaftliche Forschung in Europa ihren Kanon »klassischer« Quellen und Texte in den letzten 200 Jahren etabliert. Spätestens mit dem weltweiten Export der europäischen Institution Universität beispielsweise nach Japan, China und Indien seit Ende des 19. Jahrhunderts prägte dieser Kanon auch das in Europa produzierte Bild vom Okzident in außereuropäischen Diskursen. In Japan, China und Indien lösten die – den Okzident idealisierenden – Bilder im Gegenzug moderne japanozentrische, sinozentrische und indozenrische Debatten aus, in denen die jeweils eigene Kultur ins Zentrum der Geschichte gerückt wurde und wird, um dem okzidental Anspruch etwas »Eigenes« entgegenzusetzen (vgl. Amelung et al. 2003; Lackner 2008). In Europa begann man den »klassischen Kanon« der geisteswissenschaftlichen Forschung ernsthaft erst vor gut 30 Jahren kritisch zu befragen, da man die außereuropäischen Kritiken am europäischen Überlegenheitsanspruch, die sich inzwischen nicht nur in Asien, sondern auch in afrikanischen und lateinamerikanischen Wissenskulturen formiert hatten, in den Geisteswissenschaften nicht mehr einfach überhören konnte. Die technischen Entwicklungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts beschleunigten zunehmend die

Globalisierung der Forschungsperspektiven in allen universitären Wissenschaften. Heute erfahren insbesondere die Geisteswissenschaften an europäischen Universitäten eine Transformation, in der ihr klassischer Kanon und das dazugehörige klassische Geschichtsbild einer rassistisch-kritischen, genderkritischen und diskriminierungskritischen Revision unterzogen werden müssen, um damit Konsequenzen aus den politischen Katastrophen seit dem Beginn der europäischen Expansion zu ziehen. Zudem zeigen sich seit einiger Zeit erste Versuche, den Forschungskanon in inter- und transkultureller Perspektive neu zu befragen und zu formieren (vgl. Mersmann/Kippenberg 2015; Below/von Bismarck 2005; Elberfeld 2017).

Der folgende Text geht zurück ins 18. Jahrhundert, um die Geburtsprozesse des »Okzidents« als einer geschichtlichen Größe in Europa exemplarisch an der Entstehung der Weltgeschichtsschreibung, der Geschichte der Philosophie und der Geschichte der Kunst zu verdeutlichen. Um den »Okzidentalismus« in außereuropäischen Wissenskulturen¹ als verflechtungsgeschichtlichen Prozess zu analysieren ist dies notwendig, da die europäischen Geschichtsbilder außerhalb Europas entweder fast unhinterfragt übernommen oder vollständig verworfen wurden. Beide Umgangsweisen beziehen sich als jeweilige Reaktion auf den *europäischen »Okzidentalismus«*, der durch die europäischen Geschichtsschreibungen begründet und hervorgebracht wurde.

Theoretisierung der Geschichtswissenschaft um 1750

Bevor die drei genannten Themen entwickelt werden, ist zunächst ein Umbruch in der Form der Geschichtsschreibung und ihrer Theoretisierung in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu reflektieren (vgl. Koselleck 1989: 176–207). Waren die Nachrichten, die man über die Vergangenheit überlieferte, noch bis ins 18. Jahrhundert eher unsystematisch in verschiedenen Kompendien gesammelt und aufbereitet worden (vgl. Zedelmaier 1992; 2015), so befördert die philosophische Entwicklung in Europa im 17. Jahrhundert ein immer systematischeres und differenzierteres Vorgehen in der Überlieferung und Erforschung der Wissensbestände. So fragte beispielsweise Francis Bacon in seinem Werk *De dignitate et augmentis scientiarum* (Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften) aus dem Jahr 1623 nach dem jeweiligen

1 Die durch Edward Said angestoßene Orientalismusdebatte soll hier in Richtung Okzidentalismusdebatte weitergetrieben werden, in der bisher vor allem versucht wurde, die Bilder des »Westens« und des »Okzidents« in außereuropäischen Kulturen zu untersuchen (vgl. Carrier 1995; Buruma/Margalit 2004). Es liegen aber auch Versuche vor, den Okzidentalismus innerhalb Europas zu analysieren und zu kritisieren, eine Perspektive, die ich mit diesem Text weiterverfolgen möchte (Dietze/Brunner/Wenzel 2010).

Stand verschiedener Wissenschaften und danach, welche Sachverhalte es in den jeweiligen Gebieten noch zu erforschen gebe. Durch die rationalistische Perspektive René Descartes' wurde zudem fast gleichzeitig eine streng deduktive Begründungslogik für jede Wissensproduktion eingefordert, die sich vor allem über Baruch de Spinoza und Gottfried Wilhelm Leibniz weiterentwickelte. In dieser Linie ist es insbesondere die neu gedachte Idee der Individualität bei Leibniz,² die in der Philosophie Christian Wolffs – dem führenden europäischen Philosophen zwischen 1720 und 1750 – weiterwirkte und einen neuen geschichtstheoretischen Ansatz in der Mitte des 18. Jahrhunderts provozierte. Der bekennende Wolffianer Johann Martin Chladenius (1710–1759) veröffentlichte 1752 sein Buch *Allgemeine Geschichtswissenschaft*, in dem er ganz in wolffianisch-rationalistischer Tradition das Gebiet der Geschichtswissenschaft systematisch zu begründen versuchte. So beginnt sein Buch mit dem Kapitel »Von der historischen Erkenntnis überhaupt« und baut dann Paragraph für Paragraph ein Begründungsgerüst für die Geschichtswissenschaft auf. Der erste Paragraph benennt die erkenntnistheoretische Ausgangsposition für die Geschichtswissenschaft, die durch und durch von Leibniz und Wolff geprägt ist:

»§ 1. Die Menschen stellen sich die Begebenheiten der Welt auf eine besondere Art vor.

Da die Welt nichts anders, als eine unbegreiflich grosse Menge, oder Reihe, von lauter endlichen und eingeschränkten Wesen ist; so müssen in derselben, und in allen ihren grossen und kleinen Teilen unaufhörlich Veränderungen vorgehen. Gleichwie nun der unendliche Geist, und das höchste Wesen sich dieselben insgesamt auf das allerdeutlichste vorstellt; also treffen wir bei den mit Verstand begabten Geschöpfen, oder endlichen Geistern, ebenfalls eine Kraft an, sich die Welt mit ihren Veränderungen, jedoch auf eine ganz andere und eingeschränkte Art, vorzustellen: indem sie weder alle Veränderungen oder Begebenheiten erkennen, noch sich dieselben auf einmal, und in ihrer ganzen Verbindung vorstellen können. Und da jede Art der endlichen Geister eine besondere Art haben muß, sich die Welt vorzustellen, so ist uns zu wissen besonders nötig, wie der Menschen ihre Erkenntnis von denen Veränderungen der Welt beschaffen ist.« (Chladni 1752: 1)³

Ausgangspunkt ist die Unterscheidung eines »unendlichen Geistes« – der in der europäischen Tradition Gott genannt wird – und vieler »endlicher Geister«. Das Wesen des unendlichen Geistes besteht darin, sich alle Beziehungen und Veränderungen

2 Für die geschichtliche Entwicklung dieser Idee in der europäischen Philosophie vgl. Rombach 1981.

3 Die zitierten Stellen werden in der Schreibweise vorsichtig modernisiert. Das Original kann als Digitalisat im Internet abgerufen werden unter www.deutschestextarchiv.de/book/show/chladni_geschichtswissenschaft_1752 [letzter Zugriff am 11.1.2021].

der gesamten Welt in voller Deutlichkeit und Klarheit vorstellen zu können. Das Wesen endlicher Geister besteht hingegen darin, sich die Welt nur aus einer bestimmten *endlichen Perspektive* vorstellen zu können. Diese endlichen Perspektiven haben jeweils eine »besondere Art«. Da es ausgehend von dieser erkenntnistheoretischen Position nur jeweils besondere Arten der Betrachtung von der Welt und ihrer Geschichte geben kann, muss die Geschichtswissenschaft diesen Perspektivismus zunächst in wissenschaftstheoretischer Hinsicht reflektieren. Dies führt Chladenius zu der Einsicht, dass jede geschichtliche Betrachtung nur von einem bestimmten Standpunkt aus möglich sei und damit notwendig beschränkt ist:

»Nun betrachtet jeder die Sache nach seiner besonderen Verbindung, die er vor sich mit derselben hat: folglich richtet sich die Vorstellung, oder das Anschauen der Geschichte nach jedes Zuschauers seinem Stande, dergestalt, daß sein Stand daran schuld ist, daß der eine dieses, der andere jenes wahrnimmt, daß er die Sache auf dieser, der andere auf jener Seite betrachtet.« (ebd.: 98)

Aus dieser Position scheint zunächst ein Relativismus der Vorstellungen und Anschauungen zu folgen. Denn wenn jeder nur eine endliche Vorstellungsart von den Zusammenhängen der Welt erzeugen kann, dann gibt es unter diesen verschiedenen Vorstellungsarten keine letzte Instanz, die aus der Perspektive einer absoluten Sicht – denn diese ist nur Gott vorbehalten – über allen anderen Perspektiven steht. Der einzige Ausweg aus einem solchen Relativismus besteht darin, jeweils Gründe und Motive für die eigene Perspektive anzugeben, um auf diese Weise den eigenen »Sehpunkt« plausibel und nachvollziehbar zu machen. So verschiebt sich die wissenschaftstheoretische Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit der Grundlegung der Geschichtswissenschaft hin auf die Frage nach den Gründen und Motiven, *warum* jemand die unendliche Vielfalt der geschichtlichen Zusammenhänge in genau dieser Weise ordnet und erzählt: »Denn es muß doch, wenn wir etwas erzählen wollen, eine Ursache vorhanden sein, warum wir es erzählen wollen.« (ebd.: 123f.) Nach Chladenius hat das Schreiben von Geschichte demnach seinen Anfang darin, *einen Gesichtspunkt festzulegen*, ausgehend von dem sich die vielfältigen Überlieferungen ordnen lassen:

»Wenn eine Geschichte in einen einigen Satz verwandelt wird, so heißt dieser Satz und was darinnen angegeben wird: das Hauptwerk, der Hauptpunkt, die Substanz der Historie. [...] Der Ursprung dieses Begriffes aber gibt zu erkennen, daß das Hauptwerk doch nicht lediglich von der innerlichen Beschaffenheit der Sache, sondern hauptsächlich mit vom Zuschauer abstamme, der nach seiner Einsicht dasjenige, was er an der Geschichte wahrgenommen, in einen einigen Satz zusammen ziehet.« (ebd.: 126)

Man könnte an dieser Stelle so weit gehen, dass die damals in der Malerei bereits vorherrschende Zentralperspektive mit ungeheuren Folgen auf die Begründung der

Geschichtswissenschaft übertragen wurde. Chladenius spricht hier ein später auch für die Philosophie grundlegendes hermeneutisches Prinzip aus, nach dem jede Interpretation einer Sache immer von einem Standpunkt aus geschieht, der in der Interpretation selbst allerdings häufig verdeckt bleibt, wenn er nicht eigens reflektiert und in die Aufmerksamkeit gehoben wird. Einige Jahrzehnte vor Immanuel Kant vollzieht Chladenius eine hermeneutische Revision der Geschichtswissenschaften, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts in Europa dazu führt, dass sich verschiedene Geschichtsschreibungen entwickeln, die die Geschichte der Welt, einzelner Disziplinen der Wissenschaften und der Künste ausgehend von dem Standpunkt eines stetig zunehmenden *europäischen Überlegenheitsbewusstseins* neu konzipieren. Dieses Gefühl von Überlegenheit war in Europa zunehmend seit dem Beginn der europäischen Expansion angewachsen und verband sich damals mit dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung (vgl. Bitterli 1976; Reinhard 2016). Das Gefühl der Überlegenheit, das uns heute in seiner Problematik vor Augen steht, schien damals in jeder Hinsicht gerechtfertigt zu sein, da die Europäer mit großem Erfolg alle Weltteile erobern und unterwerfen konnten. Die politischen, kulturellen und wissenschaftlichen Erfolge erstickten jede Kritik im Keim und machten die Zerstörungen und Verwüstungen, die mit diesen Erfolgen in der außereuropäischen Welt einhergingen, zu einem großen blinden Fleck des europäischen Fortschritts. Für die Perspektiven auf die verschiedenen Geschichten und ihre Neukonzeption war das Gefühl der Überlegenheit in den meisten Fällen *implizit* leitend, ohne ausführlich und kritisch reflektiert zu werden. Dies galt auch für Chladenius selbst. Die neue Möglichkeit, Geschichte unter bestimmten Aspekten darzustellen, entfesselte damals den Willen zur Geschichtsschreibung und von Darstellung der Geschichte unter dem *Gesichtspunkt des Fortschritts* und damit zugleich implizit in der Perspektive der europäischen Überlegenheit. Man hatte es nun selbst in der Hand, die geschichtliche Überlieferung insgesamt in ihren Hauptlinien – passend zur eigenen Situation und zum eigenen Anspruch – zu verändern und zu modellieren:

»Alle Vorstellungen der Dinge werden Bilder genannt; zumal wenn es Dinge sind, die sich durch die Augen erkennen lassen. Nunmehr sehen wir also, wie das Bild der Geschichte, welches ein Zuschauer durch seine Sinne erhalten hat, geändert werde, ehe es zur Erzählung kommt, und zwar auf so verschiedene Weise: als durch Teilung der Dinge die zugleich geschehen; durch Vermischung der Empfindung und der Begebenheit; durch allgemeine Ausdrücke; durch unvermeidliche Auslassung vieler individueller Umstände; durch unvorsetzliches Vergrößern und Verkleinern; durch die Bildung allgemeiner Anmerkungen; durch Herauslassung vieler Stücke, und das auf verschiedene Weise; endlich durch Verwandlung der ganzen Geschichte in eine einige Begebenheit; welches dann alles auch wohl in einer einigen Erzählung zusammen kommt.« (Chladni 1752: 126)

Chladenius gibt hier die Grundmöglichkeiten an, wie das »Bild der Geschichte«, das in der Vielfalt der Überlieferungen gesehen wird und vorliegt, *durch konkrete Eingriffe und Gesichtspunkte für die »Erzählung« aufbereitet werden kann*: 1. Es können Dinge, die zugleich geschehen, voneinander getrennt werden. 2. Es können Begebenheiten mit bestimmten *Empfindungen* verbunden werden und dadurch ein besonderes Gewicht erhalten oder auch bewusst und gezielt abgewertet werden, wobei dies – und das reflektiert Chladenius nicht – im 18. Jahrhundert häufig aus der *unreflektierten Empfindung* von Überlegenheit mehr oder weniger unbemerkt geschieht. 3. Es können allgemeine Ausdrücke eingeführt werden – wie z.B. *Okzident* und *Orient* –, um größere Einheiten zusammenzufassen für die Darstellung und Bewertung. 4. Es können dabei viele individuelle Umstände ausgelassen und es können 5. verschiedene Zusammenhänge vergrößert oder verkleinert werden. Eine der wichtigsten und folgenreichsten Formen der Modellierungen von Geschichte besteht aber 6. in der »Verwandlung der ganzen Geschichte in eine einige Begebenheit«. Dies betrifft in der Folge nicht nur die Weltgeschichte insgesamt, die in eine Erfolgsgeschichte der europäischen Überlegenheit verwandelt wird, sondern auch die verschiedenen Einzelgeschichten, die nach einem Einheitsprinzip organisiert letztlich die Großartigkeit der europäischen Gegenwart zum Zielpunkt der Geschichte insgesamt machen. Gerade in den Geschichtsschreibungen, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen, zeigt sich die *Dialektik der Aufklärung* mit voller Wucht. Denn der häufig gewählte Ausgangspunkt für die Modellierung einer Einheit der Geschichte der Welt, der Philosophie, der Kunst etc. ist die Vernunft und der damit zusammenhängende *Grad der Kultur*. Die Empfindung und das Gefühl, allen außereuropäischen Völkern um Längen überlegen zu sein, war in französischsprachigen, englischsprachigen und deutschsprachigen Wissenschaftsdiskursen Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer solchen Selbstverständlichkeit geworden,⁴ dass alle Diskriminierungen und Hierarchisierungen in den europäischen Geschichtsschreibungen im Namen der Vernunft wie von selbst und ohne jedes schlechte Gewissen gerechtfertigt zu sein schienen. Auch bei Chladenius kommen diese Bewertungen direkt und unreflektiert zum Ausdruck:

»Sehpunkt eines Barbaren: Nun weiß man, daß die Menschen, nach ihren verschiedenen Landesarten, in den Einteilungen der Dinge, und in den allgemeinen Begriffen, die man von Jugend auf zu erlangen pfleget, nicht genau übereinkommen, sondern daß sie, je weniger sie wegen der Entfernung mit einander zu tun haben, auch desto mehr in ihren Begriffen und Gedenkart unterschieden sind. Besonders, wenn die eine Nation cultiviert wird, die andere aber in ihren rohen

4 Als Christian Wolff es wagte, 1721 in seiner »Rede über die praktische Philosophie der Chinesen« die chinesische Philosophie in Belangen der Ethik mit der europäischen als gleichrangig anzusehen, wurde er von der Universität Halle verbannt und löste damit einen der größten universitären Skandale des 18. Jahrhunderts in Europa aus.

und wilden Wesen bleibt, so erlangen die Leute von jener Nation eine unsägliche Menge von allgemeinen Begriffen und Einteilungen der Dinge, der Ämter, der Geschäfte, die den Leuten aus dem noch barbarischen Volke nicht bekannt sind.« (ebd.: 112)

Kriterium für »zivilisiert« oder »barbarisch« ist der jeweilige *Grad an Komplexität*. Je komplexer eine Gesellschaft ist, um so zivilisierter muss sie sein. Diese Unterscheidung scheint für Chladenius selbstverständlich zu sein und sie ist zudem mit der *Empfindung bzw. dem Gefühl* verbunden,⁵ dass die *komplexere Gesellschaft die überlegene sei* und damit insgesamt die bessere, wobei die Kriterien für die Annahme von Komplexität eher implizit bleiben und nicht gesehen wurde, dass menschliches Leben überall eigene Formen von Komplexität ausbildet.⁶ Blickt man vom »Sehpunkt« eigener Komplexitätskriterien in die unendliche Vielfalt der weltlichen Beziehungen und Geschehnisse, so ergibt sich von selbst eine Zentrierung der Geschichte auf Europa; zudem scheint es dann vollkommen gerechtfertigt, Bestimmtes einfach auszulassen, da es aus dem Gesichtspunkt der Vernünftigkeit und Komplexität kaum erwähnenswert zu sein scheint.

Die *Konstruktionen der Geschichtsschreibungen* seit der Mitte des 18. Jahrhunderts für die verschiedenen Bereiche geschehen somit mit *wissenschaftstheoretischer Ansage*. Mit der Einführung der Perspektive in die Geschichtsschreibung ist eine theoretische Rechtfertigung für das *freie Modellieren von Geschichte aus europäischer Sicht* gefunden, die mit hoher wissenschaftlicher Produktivität und mit immer neuen Methoden abgesichert und umgesetzt wurde:

»Die Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts säkularisierte, verwissenschaftlichte und professionalisierte Geschichte. Im Lauf der Trennung von Gottes Zugriff wurde Geschichte ein autonomer Prozess. Die Religionsgeschichte wurde Teil der säkularen Geschichte. Die Bestandsaufnahme der Literatur, Quellenkritik und -edition, Belegstandards, selbstreflexives Verfahren wie ein systematisches Rezensionswesen, die Entwicklung einer Geschichtestheorie jenseits der *Ars historica* und einer eigenen Fachgeschichte verwissenschaftlichten die Historiographie. Wesentliche Kristallisationspunkte der Fachprofessionalisierung entwickelten sich dabei. Der Medienapparat des Fachs installierte sich mit Lexika, Tafelwerken, Journalen, Kompendien und einer verstetigten wie kräftig wachsenden Produktion allgemeiner wie spezieller Geschichtspublikationen.« (Gierl 2012: 280)

5 Ich spreche hier bewusst von »Empfindung« bzw. von »Gefühl«, da zwar einerseits Argumente für eine Überlegenheit angeführt werden, aber bestimmte Entscheidungen für oder gegen eine Beeinflussung auch gegen die Faktenlage aufgrund eines Gefühls von Überlegenheit getroffen wurden. Dies wird weiter unten vor allem für die Kunstgeschichtsschreibung deutlich werden.

6 Dies wird erst sehr viel später in Europa bemerkt (vgl. Lévi-Strauss 1973).

All diese Verfahren scheinen uns allesamt auch heute noch wichtig und für eine »wissenschaftliche« Aufarbeitung der Geschichte zentral zu sein. Dass mit diesen Verfahren seit dem 18. Jahrhundert teilweise bis heute *zugleich massive Bewertungen* einhergingen und -gehen, ausgelöst durch ein mehr oder weniger untergründiges Gefühl von Überlegenheit, wurde und wird von den meisten nicht bemerkt. So konnten in den vielfältigen Historisierungsprozessen verschiedene Sachverhalte und geschichtliche Verläufe nach »Zivilisationsgrad« sortiert und dargestellt werden, und damit wurde eine umfassende Überlegenheitsperspektive der europäischen Kultur in den Geschichtsbüchern festgeschrieben. In diesen Historisierungsprozessen mit geschichtswissenschaftlicher Fundierung tauchen auch die beiden Allgemeinbezeichnungen »Okzident« und »Orient« auf, wobei im damaligen Narrativ die *uneinholbare Überlegenheit des Okzidents* zum Hauptmerkmal der damaligen Perspektive auf die Geschichte gehörte – ein Gefühl, das bis heute noch nicht in allen seinen Auswirkungen reflexiv durchdrungen – geschweige denn überwunden worden ist.

Neukonstruktionen der Weltgeschichte im 18. Jahrhundert

Das neue Methodenbewusstsein der Geschichtswissenschaft zeigte schnell erste Früchte und man begann im deutschsprachigen Raum alsbald größere Entwürfe zur Weltgeschichte zu konzipieren. An dieser Stelle seien nur vier Versuche genannt: Isaak Iselin (1728–1782): *Philosophische Muthmassungen über die Geschichte der Menschheit*, 1764; Johann Christoph Gatterer (1727–1799): *Abriss der Universalhistorie nach ihrem gesamten Umfange von Erschaffung der Erde bis auf unsere Zeiten erste Hälfte nebst einer vorläufigen Einleitung von der Historie überhaupt und der Universalhistorie insbesondere wie auch von den bisher gehörigen Schriftstellern*, 1765; Thomas Abbt (1738–1766): *Geschichte des menschlichen Geschlechts*, 1766; Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781): *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780. Man erkennt, wie in kurzen zeitlichen Abständen *aus immer neuen Gesichtspunkten* die Geschichte des menschlichen Geschlechts erzählt und konzipiert wurde. Dabei waren zwei Fragen besonders wichtig: Wo ist der Ursprung der Menschheitsgeschichte zu verorten (vgl. Zedelmaier 2003) und auf welches Ziel hin entwickelt sich die Geschichte der Menschheit? (vgl. Sommer 2006)

Im Jahr 1789, einem Wendejahr in der europäischen Geschichte, hielt Friedrich Schiller am 26. Mai seine Antrittsvorlesung zum Thema: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* In dieser Vorlesung kommt die neue philosophische Haltung gegenüber der Geschichte paradigmatisch und mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck:

»Weil die Weltgeschichte von dem Reichtum und der Armut an Quellen abhängig ist, so müssen eben so viele Lücken in der Weltgeschichte entstehen, als es leere Strecken in der Überlieferung gibt. [...] So würde denn unsre Weltgeschichte nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken werden und nie den Namen einer Wissenschaft verdienen. Jetzt also kommt ihr der philosophische Verstand zu Hilfe, und indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verketet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen. [...] Nicht lange kann sich der philosophische Geist bei dem Stoffe der Weltgeschichte verweilen, so wird ein neuer Trieb in ihm geschäftig werden, der nach Übereinstimmung strebt – der ihn unwiderstehlich reizt, alles um sich herum seiner eigenen vernünftigen Natur zu assimilieren und jede ihm vorkommende Erscheinung zu der höchsten Wirkung, die er erkennt, zum *Gedanken* zu erheben. [...] Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d. i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*.« (Schiller 1966: 19f.)

Erst das *durch Philosophie zur Vernunft gebrachte Subjekt* kann eine vernünftige Ordnung in die Abläufe der Geschichte bringen. Dieses *vernünftige Subjekt* versucht, alles *mit sich selbst* in Übereinstimmung zu bringen, indem es die Weltgeschichte so erzählt, dass das vernünftige Subjekt selbst auch zum Zielpunkt der gesamten Geschichte wird. Der vom Subjekt selbst gesetzte höchste Wert – die Vernünftigkeit – wird zum Ordnungs-, Ausschluss- und Hierarchisierungsprinzip in der Erzählung der Geschichte. Schiller spricht sehr deutlich aus, dass es sich bei diesem Vorgehen um einen »Trieb« handele, der im Subjekt »geschäftig wird«. In der Erzählung der Geschichte durch das vernünftige Subjekt ist ein *Begehren und in diesem Sinne auch ein Gefühl wirksam*, das mit hohen und würdigen Absichten die gesamte Menschheit zur Vernünftigkeit bringen möchte. Genau dieses drückt beispielsweise auch der Titel von Lessings Schrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts* aus. Schiller ist sich in vollem Umfange bewusst, dass er die Geschichte aus der *für ihn* wertvollsten Perspektive neu konzipieren und erzählen möchte und genau darin auch der Sinn der Geschichtsschreibung liege. Durch die Priorisierung eines bestimmten Wertes, den es überall zu suchen und zu realisieren gelte, entsteht fast wie von selbst ein graduelles Bewertungsschema für alle in der Welt lebenden Menschen. Auf dieser Grundlage wurde im 18. und 19. Jahrhundert die Geschichte der Menschheit in vielen Varianten so erzählt, dass Europa die Spitze der weltgeschichtlichen Entwicklung darstelle und alle anderen sich in ihrer Entwicklung auch nach diesem Ziel zu richten haben, um in vollem Umfange wirkliche Menschen zu werden. Dabei wurde insgesamt der asiatischen Welt deutlich mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht als der lateinamerikanischen und afrikanischen. Die beiden zuletzt genannten wurden häufig ganz aus der Geschichte ausgeschlossen mit dem Argument, dass dort

nicht das geringste Zeichen von »Vernünftigkeit« zu finden sei. Dass die Bewertungen und Ausschlüsse vor allem durch den »vernünftigen Blick« des Geschichte konstruierenden Subjekts entstanden, kann erst heute in seinen fatalen Folgen reflektiert werden. Die hohen Ideale der aufklärerischen Vernunft erzeugten unbenutzt von ihren eigenen Freiheits- und Vernunftideen im toten Winkel des eigenen Blicks einen gigantischen blinden Fleck, der erst dann zugänglich wird, wenn man die Konstruktionsprinzipien von Geschichte, die beispielsweise bei Chladenius entwickelt wurden, auf die folgenden Geschichtsschreibungen in unterdrückungstheoretischer Perspektive anwendet. Mit dieser Perspektive können die Konstruktionsprinzipien und Ausschlussmechanismen, aber auch die unterschwellig und im 19. Jahrhundert zunehmend auch offen ausgesprochenen diskriminierenden Empfindungen sichtbar werden, die die damaligen Geschichtsbilder prägten.

Den philosophischen Höhepunkt dieser geschichtsphilosophischen Entwicklung bildet sicher Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der den Ausgangspunkt der geschichtlichen Betrachtung wie folgt auf den Punkt bringt:

»Der einzige Gedanke, den die Philosophie mitbringt, ist aber der einfache Gedanke der *Vernunft*, daß die Vernunft die Welt beherrsche, daß es also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen sei. Diese Überzeugung und Einsicht ist eine *Voraussetzung* in Ansehung der Geschichte als solcher überhaupt; [...] Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an, beides ist eine Wechselbeziehung. [...] Die Frage, was die *Bestimmung* der Vernunft an ihr selbst sei, fällt, insofern die Vernunft in Beziehung auf die Welt genommen wird, mit der Frage zusammen, was der *Endzweck der Welt* sei; näher liegt in diesem Ausdruck, daß derselbe realisiert, verwirklicht werden soll.« (Hegel 1970a: 20, 23, 29)

Für Hegel ist klar, dass der höchste, aber zugleich auch einfachste Gedanke, der für die Betrachtung der Geschichte mitgebracht werden muss, die Vernunft sei. Er ist zudem davon überzeugt, dass dann, wenn man die Welt »vernünftig ansieht«, sie auch vernünftig zurückblicken wird und all diejenigen, die – aus seiner Sicht – nicht vernünftig zurückblicken können, gehören dann auch nicht wirklich zur Geschichte und können getrost ausgeschlossen werden. Hinzu kommt, dass Hegel in seiner Weltgeschichte den langsamen Gang der Höherentwicklung des menschlichen Geistes in besonders einprägsamer, aber zugleich auch in höchst hierarchisierender und diskriminierender Weise inszeniert. Es gehörte zum Geist der damaligen Zeit, dass die Evidenz für eine solche Zivilisationsgeschichte in Europa so groß war, dass alle kritischen Stimmen – wenn es sie denn gab – ungehört verhallten.⁷

7 Einer der wenigen, der die fatalen Folgen dieser Auffassung und der europäischen Praktiken kritisierte, war Johann Gottfried Herder in seinen *Briefen zur Beförderung der Humanität*: »Von den spanischen Grausamkeiten, vom Geiz der Engländer, von der kalten Frechheit der Holländer, von denen man im Taumel des Eroberungswahnes Heldengedichte schrieb, sind in

Schon bald wurden Bücher geschrieben, wie das von Carl Gustav Carus aus dem Jahr 1849 mit dem Titel: *Über die ungleiche Befähigung der verschiedenen Menschenstämme für höhere geistige Entwicklung*. In dem Buch ist der aufklärerische Optimismus einer möglichen Höherentwicklung aller Menschen zum Standpunkt der Vernunft einer rassistisch fundierten Befähigungslehre zur Möglichkeit und Unmöglichkeit einer geistigen Höherentwicklung gewichen. Die aufklärerischen Ideale verbinden sich nach Hegels Tod schnell mit den rassistischen und imperialistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts. So trägt das erste Buch des dritten Teils der *Allgemeinen Culturgeschichte* von Wilhelm Wachsmuth aus dem Jahr 1852 den Obertitel: *Gestaltung christlich-europäischer Weltcultur*. Darunter versteht Wachsmuth das Folgende:

»Die Cultur der neuen Zeit hat zum wesentlichen Merkmal, dass sämtliche Culturgestaltungen des Orients, von den ältesten der Arier, Hindus und Chinesen bis zur muselmännischen, der christlich-europäischen gegenüber von ihrer bedingenden Kraft verlieren und theils ihr untergeordnet werden, theils, wo sie im Widerstande verharren, allmählig abgeschwächt der christlich-europäischen Raum geben. Mit Verbreitung der letzteren offenbart sich die Mission des christlichen Europa zur Cultur-Herrschaft über die anderen Welttheile, aber zugleich ein Entwicklungsprozeß, der die europäische Weltcultur aus dem Verhältnis der Herrschaft und die außereuropäische aus dem der Dienstbarkeit in eine Gegenseitigkeit des Gebens und Empfangens abwandelt. Die Ausgangspunkte und Pflegestätten verpflanzen sich auch außer Europa, das seine Kraft gleich einem elektrischen Strom über seine Grenzen hinaus fortsetzt. Die Cultur gewinnt außer Europa Hilfsmächte, die diesem zu Häupten wachsen, aber europäisches Gepräge haben, also daß der Fortschritt der Cultur nicht anders als in christlich-europäischen Formen geschieht.« (Wachsmuth 1852: 1)

Fazit der europäischen Geschichtsschreibung in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist, dass nun alle außereuropäischen Völker sich der europäisch-christlichen Kultur zu unterwerfen haben und der »Fortschritt der Cultur« allein darin bestehen könne,

unserer Zeit Bücher geschrieben, die ihnen so wenig Ehre bringen, daß vielmehr wenn ein europäischer Gesamtgeist anderswo als in Büchern lebte, wir uns des Verbrechens beleidigter Menschheit fast vor allen Völkern der Erde schämen müßten. [...] Was ist überhaupt eine aufgedrungene, fremde Kultur? Eine Bildung, die nicht aus eignen Anlagen und Bedürfnissen hervorgeht? Sie unterdrückt und mißgestaltet, oder sie stürzt gerade in den Abgrund. Ihr armen Schlachtopfer, die ihr von den Südseeinseln nach England gebracht wurdet, um Kultur zu empfangen, ihr seid Sinnbilder des Guten, das die Europäer überhaupt andern Völkern mitteilen. Nicht anders also als gerecht und weise handelte der gute Kien-Long, da er dem fremden Vizekönig schnell und höflich mit tausend Freudenfeuern den Weg aus seinem Reich zeigen ließ. Möchte jede Nation klug und stark genug gewesen sein, den Europäern diesen Weg zu zeigen!« (Herder 1991: 672; vgl. auch Stuchtey 2010).

dass sich die europäisch-christliche Kultur über die ganze Welt verbreite. Der in dieser Zeit verschärft einsetzende europäische Imperialismus, der insgesamt aus der europäischen Expansion seit dem Jahr 1492 hervorgegangen war, vollzog sich nicht nur in den Kriegen und Eroberungen außerhalb Europas, *vielmehr vollzog sich die unerbittliche Unterwerfung aller außereuropäischen Kulturen auch im Rahmen der Geschichtsschreibung und ihrer geisteswissenschaftlichen Erforschung in den neu entstehenden Disziplinen der europäischen Wissenschaft wie der Orientalistik, der Indologie, der Sinologie und der Ethnologie.* Dieser Unterwerfungsprozess durch »geisteswissenschaftliche« Forschung ist noch lange nicht ausreichend aufgearbeitet, auch wenn Studien wie Edward Saids *Orientalism* den Weg längst gewiesen haben. Es gilt nicht nur die Erforschung des »Orients« in Europa zu untersuchen, sondern es geht darum, die Unterwerfungs- und Herrschaftspraktiken *aller geisteswissenschaftlichen Forschungen* an den Universitäten in Europa seit dem 18. Jahrhundert zu untersuchen, um daraus Konsequenzen für eine andere Konzeption von Geschichte zu ziehen, die zugleich eine neue Zukunft geisteswissenschaftlicher Forschung in dekolonialer Perspektive eröffnet.

Bevor zukünftige Perspektiven in den Blick treten sollen, ist zunächst die Entstehung der Geschichte der Philosophie und der Geschichte der Kunst in Verbindung mit der Entstehung der Ästhetik im 18. und 19. Jahrhundert im Hinblick auf ihre okzidentalistischen Konstruktionsprinzipien zu betrachten. In diesen Geschichten spielt die Opposition »Orient« und »Okzident« eine zentrale Rolle für die *europäische Überlegenheitsproduktion*, die es in kritischer Perspektive weiter zu erforschen gilt.

Heroisierung der okzidentalischen Philosophiegeschichte im Namen der Vernunft

Mit dem Beginn der Renaissance erwacht in europäischen Bildungskreisen zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein neues Interesse an den römischen und griechischen Texten der Philosophie. Den Förderern der humanistischen Bewegung gelang es, dass Ende des 14. Jahrhunderts in Florenz wieder Griechisch unterrichtet wurde, eine Sprache, die in Europa bereits länger nicht mehr zum üblichen Unterrichtskanon gehört hatte.⁸ Im 16. Jahrhundert wurden unter den neuen Bedingungen des Buchdrucks eifrig Editionen der alten Texte produziert. Etwa um diese Zeit beginnt auch die Philosophiegeschichtsschreibung in lateinischer Sprache ein neues Profil zu gewinnen (vgl. Braun 1990: 53ff.). Diese Phase ist davon geprägt, dass man Informationen sammelte, wobei das Material keineswegs nur auf den europäischen Zusammenhang beschränkt blieb. Dies zeigt beispielsweise das Buch von Otto Heurnius

8 Manuel Chrysolora soll von 1397–1399 in Florenz erstmals wieder Griechischunterricht gegeben haben (vgl. Wulfram 2012).

Philosophiae barbaricae antiquitatum aus dem Jahr 1600, in dem unter anderem die indische, persische, phönizische, ägyptische und afrikanische Philosophie behandelt werden.⁹ Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war dieser weitere Horizont in der europäischen Philosophiegeschichtsschreibung durchaus üblich (vgl. Schneider 1990: 72ff.). Dies änderte sich erst, als die Ideen der Aufklärung und der Gesichtspunkt der Vernunft bzw. des Verstandes¹⁰ zum alleinigen Kriterium für die Konzeption der Philosophiegeschichtsschreibung erhoben wurden. Ähnlich wie die Weltgeschichte insgesamt, wurde die Geschichte der Philosophie neu geordnet, so dass vieles kurzerhand aus der Betrachtung ausgeschlossen wurde. Ein schönes Beispiel mit programmatischer Ansage bietet Johann Gottlieb Buhles *Geschichte des philosophierenden menschlichen Verstandes* aus dem Jahr 1793. Dort heißt es zu Anfang:

»Unter einer Geschichte des philosophirenden menschlichen Verstandes denke ich mir eine pragmatische Erzählung der mannichfaltigen Versuche, welche die vorzüglichsten Köpfe des Alterthums und der neuern Zeiten gemacht haben, um über die wichtigsten Angelegenheiten der Vernunft befriedigende Aufschlüsse zu erhalten. Sie ist also auf der einen Seite eine Geschichte verschiedener *Philosophien*, und ihr Resultat ist ein historisches Argument für die Richtigkeit desjenigen philosophischen Systems, welches das Wahre von jenen vereinigt, und ihre Irrthümer ausschließt. In diesem Sinne kann sie auch recht eigentlich Geschichte der *Philosophie* heißen.« (Buhle 1793: V)

Schon im Titel des Buches wird der *Verstand* als das eigentliche Zentrum der Philosophiegeschichte genannt. Aus der Perspektive des Verstandes werden die verschiedenen *Philosophien* – und hier ist der Plural wichtig – untersucht, um herauszufinden, welchen Beitrag sie jeweils für das vernünftige Philosophieren im Allgemeinen geleistet haben. Das bietet dann zugleich historische Argumente, das philosophische System, das all diese Wahrheiten in sich vereint, als das Beste und Umfassendste auszuzeichnen. Auf diese Weise wird die Geschichte der *Philosophien* zu einer Geschichte der *Philosophie* im starken Sinne eines Singularetantum. Da es nur *eine einheitliche* menschliche Vernunft geben könne, könne es auch nur eine wahre Philosophie geben, wie Kant es ausgedrückt hat (Elberfeld 2006: 152f.). Ohne dass Buhle die Wahl seines Kriteriums eigens geschichtstheoretisch begründet, geht er so vor, wie Chladenius es für die Geschichtsschreibung insgesamt beschrieben hatte. Dass Vernunft bzw. Verstand in dieser Selbstverständlichkeit als das absolute Zentrum

9 Für eine Übersicht zur lateinischen Philosophiegeschichtsschreibung vgl.: <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/philosophiegeschichten/latein/europaeische-philosophie/>. [letzter Zugriff am 12.12.2020]

10 Die Unterscheidung von Vernunft und Verstand war in den damaligen philosophischen Entwürfen nicht einheitlich. Buhle verwendet die beiden Wörter eher synonym.

des Philosophierens überhaupt angenommen wurden, war unter anderem eine Folge der kantischen Philosophie, die in dieser Hinsicht auf Descartes zurückgeht, der die Einheit des menschlichen Verstandes zum Ausgangspunkt seines Denkens gemacht hatte. Diese Einheit der Vernunft bzw. des Verstandes wurde Ende des 18. Jahrhunderts zusammen mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit der Philosophie zunehmend zum Ausgangspunkt der Philosophiegeschichtsschreibung insgesamt, wodurch vieles aus dieser Geschichte ausgeschlossen wurde, unter anderem die »orientalische Philosophie«, wie sie damals auch genannt wurde. Alle in den älteren Darstellungen noch als »Philosophien« geltenden Denkansätze wurden auf ihren Beitrag zur Geschichte der Vernunft bzw. des Verstandes hin befragt, und wenn sie – aus der Sicht des vernünftigen Geschichtsschreibers – nichts zu bieten hatten, wurden sie kurzerhand aussortiert.¹¹ Einer der damals wichtigsten Protagonisten der Philosophiegeschichtsschreibung war Wilhelm Gottlieb Tennemann, der seine Ordnungspraktiken am Anfang seiner 12-bändigen Philosophiegeschichte offenlegt:

»Die Geschichte der Philosophie kann, wie schon aus der Worterklärung erhel-
len, weder Geschichte der Philosophen noch der Philosopheme sein. Jene begrei-
fe diese beiden in sich, aber sie ordnet sie einem höheren Zwecke und Gesichts-
punkte unter. Dieser ist nämlich die Darstellung der Bildung und Entwicklung der
Philosophie als Wissenschaft. Mit jenen beiden Zweigen der Geschichte ist die Ge-
schichte der Philosophie sehr oft verwechselt worden. So wie jener Irrtum in unse-
ren Zeiten durch Berichtigung des Begriffs ist, so scheinete der letzte zum wenigsten
noch in den meisten Geschichtsbüchern zu herrschen. Er kann nicht anders ent-
fernt werden, als durch Feststellung des eigentlichen Zwecks und Gesichtspunkts
dieser Art der Geschichte. Dieser liegt meiner Bearbeitung zum Grunde, und ich
habe mich durchgängig bemüht, ihn nie aus den Augen zu verlieren. Nicht allein
die ganze Einteilung der Perioden, sondern auch die Auswahl und Zusammenstel-
lung der einzelnen Tatsachen, die Darstellung der einzelnen Systeme, die kurze
biographische Schilderung der Philosophen, alles dies soll sich auf den Zweck be-
ziehen, den Gang der Entwicklung der Philosophie als Wissenschaft geschichtlich,
das ist, aus Tatsachen vollständig darzustellen. Wenn ich mich nicht irre, so be-
ruhet darauf das einzige Interesse der Geschichte der Philosophie.« (Tennemann
1798–1819: Vorrede)

Die Erzählung der Philosophiegeschichte auf der Grundlage der Vernunft, die sich selbst in ihrer Selbsterfassung immer klarer wird, führt dazu, dass die einzelnen Personen, die in dieser Geschichte auftreten, nicht mehr wichtig sind, sondern allein die vernünftigen Gedanken einen Wert für die geschichtliche Entfaltung der *einen Vernunft* besitzen. Philosophiegeschichtsschreibung wurde zu Beginn des 19.

11 Zur Geschichte dieser Aussortierung vgl. Lehmann-Brauns 2004.

Jahrhundert zu einem genuin *philosophischen Projekt im Namen der Vernunft*, wobei auch hier durch das selbstgesetzte Kriterium die europäische Philosophie den alleinigen Höhepunkt der philosophischen Entwicklung darstellt und dies vor allem in der Geschichte der Philosophie bei Hegel monumental und mit großer Nachwirkung inszeniert wurde:

»Was die Geschichte der Philosophie uns darstellt, ist die Reihe der edlen Geister, die Galerie der Heroen der denkenden Vernunft, welche kraft dieser Vernunft in das Wesen der Dinge, der Natur und des Geistes, in das Wesen Gottes eingedrungen sind und uns den höchsten Schatz, den Schatz der Vernunftkenntnis erarbeitet haben. Die Begebenheiten und Handlungen dieser Geschichte sind deswegen zugleich von der Art, daß in deren Inhalt und Gehalt nicht sowohl die Persönlichkeit und der individuelle Charakter eingeht – wie dagegen in der politischen Geschichte das Individuum nach der Besonderheit seines Naturells, Genies, seiner Leidenschaften, der Energie oder Schwäche seines Charakters, überhaupt nach dem, wodurch es dieses Individuum ist, das Subjekt der Taten und Begebenheiten ist –, als hier vielmehr die Hervorbringungen um so vortrefflicher sind, je weniger auf das besondere Individuum die Zurechnung und das Verdienst fällt, je mehr sie dagegen dem freien Denken, dem allgemeinen Charakter des Menschen als Menschen angehören, je mehr dies eigentümlichkeitslose Denken selbst das produzierende Subjekt ist.« (Hegel 1970b: 20)

Die »Heroen der denkenden Vernunft« sind selbstverständlich nur europäische Männer, da aus der Sicht Hegels außerhalb Europas höchstens vereinzelt kleine vorphilosophische Ansätze vernünftigen Denkens zu finden sind. Hegel setzt den aristotelischen Topos *noesis noeseos* (Denken des Denkens) ganz wörtlich in seiner Philosophiegeschichte um, da es nicht mehr um die einzelnen Menschen gehen soll, sondern um ein *entpersonifiziertes Denken*, das sich im Raum der reinen Vernunft selbst denkt. Der denkerische Gestus, der sich mit diesem Philosophieren verbindet, ist der der Unangreifbarkeit gepaart mit einem schier unkritisierbaren Gefühl von Überlegenheit und einem Höchstmaß an narzisstischer Selbstbefriedigung. Auch in der Philosophie wird deutlich, wie die Philosophiegeschichtsschreibung zum genuinen Ort der Überlegenheitsproduktion wird und Hegel über die »orientalische Philosophie« sagen kann:

»Das Erste ist die sogenannte orientalische Philosophie. Aber sie tritt nicht in den Körper und Bereich unserer Darstellung ein; sie ist nur ein Vorläufiges, von dem wir nur sprechen, um davon Rechenschaft zu geben, warum wir uns nicht weitläufiger damit beschäftigen.« (ebd.: 138)

Erst indem der »Okzident« durch Geschichtsschreibung sich selbst die absolute Interpretationsmacht über alles zuschreibt, kann eine solche Beurteilung als legitim erscheinen. Nur wenn die *Macht- und Herrschaftsmechanismen der Geschichtsschreibung*

aus der Perspektive der Ausschließung und Diskriminierung beobachtet werden, können die blinden Flecken in diesem Vorgehen sichtbar werden, um dann mit ihnen kritisch umgehen zu können.

Entstehung der »Ästhetik« und die Geschichte der bildenden Kunst

Die Entstehung der »Geschichte der bildenden Kunst« ist insofern komplizierter im Vergleich zur Geschichte der Philosophie, da zu Beginn des 18. Jahrhunderts sich erst ein *Kanon der Künste* herausbildete, der danach unter dem Begriff die »schönen Künste« zunehmend *kanonisiert* werden konnte. Ende des 17. Jahrhunderts zählte Charles Perrault (1628–1703) in seinem Buch *Le cabinet des beaux arts* (1690) folgende Künste zum Kanon: Rhetorik, Poesie, Musik, Architektur, Malerei, Bildhauerei, Optik und Mechanik. Man erkennt schnell, dass Rhetorik, Optik und Mechanik schon bald aus diesem Kanon ausgeschlossen wurden und die fünf übrigbleibenden Künste beispielsweise bei Hegel den eigentlichen Kanon der schönen Künste ausmachten. Die Ordnung des Wissens um die schönen Künste begann sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Diskussionen zu kristallisieren. War es in der Welt- und Philosophiegeschichtsschreibung die Perspektive der aufgeklärten Vernunft, die eine Neuordnung und zivilisatorische Hierarchisierung der Geschichte produzierte, so steht in der seit den 1730er Jahren sich entwickelnden »Ästhetik« und in den Diskussionen um die Künste der Begriff der *Schönheit* als Ordnungsprinzip der Geschichte im Zentrum, der aber selbst erst im Rahmen des aufklärerischen Vernunftprojekts seinen ganzen und durchschlagenden Sinn erhält. So versuchte Alexander Baumgarten, der Begründer der Ästhetik als einer wissenschaftlichen Disziplin, neben die Logik, die für die Ordnung des Denkens im Reich des Verstandes zuständig ist, die Ästhetik als ordnende Kraft im Reich der sinnlichen Wahrheit aufzubauen, um letztlich die Einheit der Vernunft zu sichern (vgl. Franke 2018). Die Ästhetik ist damit ein *erkenntnistheoretisches Projekt*, das aus den philosophischen Ansätzen von Leibniz und Wolff hervorgewachsen war. Den Zweck dieser neuen Disziplin bestimmt Baumgarten gleich zu Anfang seiner *Ästhetik* wie folgt:

»Der Zweck der Ästhetik ist die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis (perfectio cognitionis sensitivae) als solcher. Dies aber ist die Schönheit (pulchritudo). Und zu meiden ist die Unvollkommenheit derselben als solcher. Dies aber ist die Häßlichkeit (deformatitas).« (Baumgarten 2007: 21)

Da die Ästhetik zunächst ein genuin erkenntnistheoretisches Projekt war, spielten die Künste in Baumgartens Begründung keine Hauptrolle, sondern wurden eher als Beispiele herangezogen, um seinen Ansatz zu erläutern. Die Ästhetik als neue Disziplin bündelte in sich verschiedene Diskurse, die sich in Europa seit den Griechen entwickelt hatten, wie die über Schönheit seit Platons *Symposion*, Poesie, Rhetorik,

das Erhabene, den Geschmack seit dem 17. Jahrhundert, die schönen Wissenschaften und einiges mehr. Mit dem Erscheinen der Ästhetik wurde eine ganze Welle von ästhetischen Schriften ausgelöst, die die Ästhetik zunehmend mit der Praxis und der Beurteilung der schönen Künste verband. Spätestens mit Johann Georg Sulzers Buch *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774) war die Ästhetik nicht mehr nur ein Beitrag zur allgemeinen philosophischen Erkenntnistheorie, sondern eine *Theorie der schönen Künste*, die auch praktische Dimensionen umfasste und zudem eine *Philosophie der Kunst*, die die erkenntnistheoretischen Dimensionen der Ästhetik direkt mit den Kunstwerken verband. So sagt Johann Heinrich Gottlieb Heusinger in seinem *Handbuch der Ästhetik* von 1797: »Kurz – jedes Kunstwerk ist Darstellung einer ästhetischen Idee, d.h. einer Vorstellung, die eben so viel zu denken als anzuschauen gibt.« (Heusinger 1797: 49) Mit diesen Ansätzen rückte das »Kunstwerk« ins Zentrum der ästhetischen Aufmerksamkeit, wobei sich gleichzeitig ein eurozentrierter Kanon der »schönen Künste« bildete, deren »Kunstwerke« der neuen Betrachtungs- und Beurteilungsart unterworfen werden konnten. Ende des 18. Jahrhunderts gab es zu den außereuropäischen Kunsttraditionen nur wenige Informationen mit Ausnahme außereuropäischer Literatur und Poesie, die durch die neuerlich an europäischen Universitäten betriebenen Philologien (Arabisch, Persisch, Chinesisch, Sanskrit etc.) langsam zugänglich wurden und Johann Wolfgang von Goethe von einer »Weltliteratur« träumen ließen (vgl. Birus 1995: 5–28).

Es war wieder Hegel, der durch seine *Vorlesungen über die Ästhetik*, die kurz nach seinem Tode publiziert wurden, die Bedeutung und die Auffassung von dem, was ein »Kunstwerk« sei, bis ins 20. Jahrhundert wesentlich bestimmte. Bei ihm wird die *Schönheit des Kunstwerks* wieder auf das Engste mit der Vernünftigkeit verbunden, so dass die damals immer weiter auseinanderdriftenden Gesichtspunkte in der Ästhetik wieder verbunden werden konnten:

»Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein. Hat der Künstler diese objektive Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von innen oder außen her mit fremden Partikularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein gibt er in dem gestalteten Gegenstände auch sich selbst in seiner wahren Subjektivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk sein will.« (Hegel 1970c: 385)

Diese Sicht auf die Kunst und das Kunstwerk erhebt ähnlich wie in der Philosophie die »Vernünftigkeit« zum höchsten Kriterium für das gelungene Kunstwerk, das nach Hegel dann vollkommen ist, wenn es das »sinnliche Scheinen der Idee« sei und die Subjektivität des Künstlers dahinter vollständig zum Verschwinden gebracht worden ist. Kunstwerke, die diesem entsprechen, findet Hegel nur in Europa seit den Griechen, wohingegen die Kunst im »Morgenland« im Urteil Hegels grotesk und geschmacklos bleibt:

»Diese Seiten [Idee und Gestalt] machen im allgemeinen den Charakter des ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes aus, der einerseits auch in die schlechtesten Gegenstände die absolute Bedeutung hineinlegt, andererseits die Erscheinungen gewaltsam zum Ausdruck seiner Weltanschauung zwingt und dadurch bizarr, grotesk und geschmacklos wird oder die unendliche, aber abstrakte Freiheit der Substanz verachtend gegen alle Erscheinungen als nichtige und verschwindende kehrt. Dadurch kann die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingeblendet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen.« (ebd.: 108)

Neben der Entstehung der Ästhetik und einer Philosophie der Kunst wird die Geschichte der bildenden Kunst durch Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seinem Werk *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) traditionsbildend entworfen. Ähnlich wie in der Philosophie, werden die Griechen zum eigentlichen Anfang und Ursprung der Geschichte der bildenden Kunst stilisiert. Auch wenn Winckelmann in seinem Buch von der ägyptischen Kunst und anderen morgenländischen Traditionen berichtet, so macht er doch einen klaren Schnitt zwischen Morgenland und dem genuinen Ursprung des Abendlandes bei den Griechen:

»Bei den Griechen hat die Kunst, ob gleich viel später, als in den Morgenländern, mit einer Einfalt ihren Anfang genommen, daß sie, aus dem was sie selbst berichten, von keinem andern Volke den ersten Samen zu ihrer Kunst geholet, sondern die ersten Erfinder scheinen können.« (Winckelmann 1764: 5)¹²

Durch diese behauptende Setzung, die keinesfalls geschichtlich belegt wird, trennt Winckelmann die kunstgeschichtliche Entwicklung bei den Griechen von allen anderen Entwicklungen ab, um allein die Griechen zum Ursprung und Anfang der europäischen Kunstgeschichte zu stilisieren. Die altgriechische Kunst verband er zudem mit dem höchsten ästhetischen Wert – der bei Baumgarten eine erkenntnistheoretische Begründung erfahren hatte –, so dass in der Sicht Winckelmanns die Kunst »unter den Griechen stufenweise zur höchsten Schönheit gelangte« (ebd.: 4), die bei keinem anderen Volk zuvor zu finden sei. In der damaligen Zeit war für die Geschichtsschreiber der bildenden Kunst noch nicht ganz entschieden, ob die Griechen nicht doch von außen angeregt worden waren. Der sich fortsetzende Diskurs zur Geschichtsschreibung der bildenden Kunst entwickelte sich aber zunehmend in die Richtung, dass allein die Griechen zum *genialen* Anfang der Kunst in Europa stilisiert wurden und sie alles aus den eigenen, *genialen* Veranlagungen hervorgebracht hätten, ohne je von anderen Völkern dazu angeregt worden zu sein. So schrieb Johann Heinrich Meyer (1760–1832), der damals im Hause Goethes wohnte, in der von

12 Die Kapitelüberschrift lautet: *Von dem Ursprung und Anfang der Kunst*.

Schiller begründeten Literaturzeitschrift *Die Horen* im ersten Band das Folgende zur griechischen Kunst in seinem Aufsatz *Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst*:

»Indem wir von der ältesten griechischen Kunst zu handeln gedenken, bietet sich uns gleich zuerst die Bemerkung dar, daß man sehr unrecht gethan und sehr wenig Scharfsinn bewiesen hat, dieselbe von den Egyptiern, und zuweilen wohl gar von den Indiern ableiten zu wollen. Daß der Mensch, schon seiner Natur nach eben so gut zu der bildenden Kunst als zur Musik und Dichtkunst getrieben werde, lehrt die Erfahrung aller Zeiten, indem kaum ein Volk der Erde ist, by welchem sich nicht, nach dem Grade seiner übrigen Kultur mehr oder minder rohe Versuche bildender Kunst gefunden hätten. Um so weniger glaublich ist es, daß ein so allgemeiner Nachahmungstrieb gerade by den Griechen, einem der Natur so sehr begünstigten Volke, auf fremde Anregung und auswärtige Muster gewartet haben soll.« (Meyer 1795: 30f.)

Meyer »glaubt« nicht, dass die Griechen von anderen Völkern zu ihren genialen Kunstwerken von vollendeter Schönheit angeregt worden seien, da er ein klares »Gefühl« für ihre Genialität und Einzigartigkeit zu haben scheint. Betrachtet man diese frühe Entstehungsphase der Kunstgeschichtsschreibung, so wird deutlich, dass es vor allem wenig belegte und eher von einem Gefühl provozierte Behauptungen sind, die später zu wissenschaftlichen Tatsachen und kanonischen Selbstverständlichkeiten werden. Dies hat weniger mit Forschung als mit *eurozentrischer Wissenspolitik* zu tun. In seinem wirkungsreichen Werk *Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, dessen erster Band 1826 erschien und das auch bei Hegel Erwähnung findet, zeigt sich eine leichte Veränderung in seiner Position, die aber keineswegs zu einer veränderten Einschätzung führt:

»Viele, ja unstreitig alle Völker, haben nach dem Grade ihres Culturzustandes mit mehr oder minderem Gelingen, Bilder verfertigt; doch, was wir im allerstrengsten Sinne *die Kunst* nennen, das höhere schönere Bilden, war und bleibt in der alten Welt der Griechen ausschließliches Eigenthum. Diese, die wahre, echte Kunst, wurde in Griechenland geboren, erzogen, gepflegt [...]. Sicher waren die Griechen nicht die ersten Bildner, und wir geben gerne zu, daß die Phönizier und vornehmlich die Aegypter, früher als die Griechen, zu technischer Fertigkeit gelangt sind und sowohl in Erz zu gießen als auch harte Steinarten zu bearbeiten verstanden haben. Ja es läßt sich vielleicht behaupten, daß sogar die Indier und Chinesen Bildwerke ebenfalls zu höherem Alterthum hinaufsteigen, als die der Griechen. Doch allen, von den genannten Völkern herrührenden Bildern mangeln die wesentlichen Kunsterfordernisse, Schönheit, Anmuth und reiner Geschmack. Der hohe edle Geist, welcher selbst aus den uralten noch rohen Arbeiten der Griechen unser Gemüth anspricht und erhebt, wohnt nicht in ihnen.« (Meyer 1824: IXf.)

In dieser Argumentation verbinden sich Ästhetik, Philosophie der Kunst und Kunstgeschichtsschreibung zur Untermauerung einer sich allein auf Europa beziehenden Geschichtsschreibung in der Kunst, so dass alle anderen Traditionen, selbst wenn sie älter als die griechische waren, aufgrund der fehlenden »Kunsterfordernisse« aus dem engeren Kreis der Betrachtung ausgeschlossen werden konnten. Diese Einschätzung setzte sich – vermutlich auch wegen schlichter Unkenntnis – durch und brachte um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen Einteilungstyp von Kunstgeschichtsschreibung hervor, der bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts fast unangefochten in Geltung blieb. Paradigmatisch erscheint der neue Standard in dem Buch von Charles Deleutre (1812–1861) *Précis de l'histoire de l'art* aus dem Jahr 1850. Das Buch ist in drei große Bereiche eingeteilt: 1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 2. *L'art au moyen age*, 3. *Histoire de l'art depuis la renaissance*. Ähnlich wie in der Philosophie setzte sich das Einteilungsschema Antike/Mittelalter/Neuzeit durch. Auch wenn die Entwicklungen vor den Griechen noch kurze Erwähnung finden, so beginnt die Geschichte der Kunst mit großer Überlegenheit gegenüber allen anderen bei den Griechen:

»C'est ici que commence réellement notre histoire de l'art. La supériorité des Grecs sur tous les autres peuples dans les arts est due à plusieurs causes, à l'influence du climat, à la beauté physique des Grecs et au grand prix qu'ils attachaient à cette beauté, à la situation géographique du pays, à la constitution politique de ce peuple, à l'estime qu'il avait pour ses artistes, enfin au but que se proposait l'art en Grèce.« (Deleutre 1850 : 22)¹³

Gerade die Entwicklungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts zeigen in verschiedenen Geschichtsschreibungen zunehmend rassistische Tendenzen, die es auch in der Kunstgeschichtsschreibung genauer zu untersuchen gilt. Aus der kurzen Rekonstruktion der Entstehung der Kunstgeschichtsschreibung im 18. und 19. Jahrhundert wird insgesamt deutlich, wie stark der Ausschluss der außereuropäischen Kunst von den selbstgesetzten Kriterien abhing.¹⁴ Bis heute wirkt das alte Schema in der Kunstgeschichtsschreibung und der Darstellung von Kunstgeschichte nach.¹⁵

13 Der Text erschien bald auch in deutscher Sprache (Deleutre 1862).

14 Ähnlich wie in der europäischen Philosophiegeschichtsschreibung, wo zu Beginn des 20. Jahrhunderts langsam eine neue globale Perspektive entstanden ist (vgl. verschiedene globale Geschichten der Philosophie seit dem 20. Jahrhundert: <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/philosophiegeschichten/> [letzter Zugriff am 11.1.2021]), so ist dies auch in der Kunstgeschichte zu beobachten. Unter dem Aspekt einer Weltkunstgeschichte versuchen Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, 1893; Karl Woermann, *Die Kunst aller Völker und Zeiten*, 1900–1911 (6 Bände) und Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Die Umwertung der Kunstgeschichte*, 1923 den Diskurs der Kunstgeschichtsschreibung zu erweitern (vgl. Mersmann 2014).

15 Vgl. beispielsweise die Darstellung im digitalen Raum: <https://artinwords.de/kunstgeschichte/> [letzter Zugriff am 24.12.2020].

Zudem wurden diese europäischen Kunstgeschichten im 20. Jahrhundert vielfach in außereuropäische Sprachen übersetzt und prägten auch dort das Bild von der Kunst z.B. in Japan und China. Auch in den jüngeren Versuchen, eine »Weltgeschichte der Kunst« (1982)¹⁶ zu verfassen, tritt bis heute die ganze terminologische Hilflosigkeit in vollem Umfang zutage. In der deutschen Übersetzung aus dem Jahr 2000 trägt das 18. Kapitel des Buches *Weltgeschichte der Kunst* noch immer den Titel »Primitive Alternativen. Ozeanien, Australien, Der Nordwesten Amerikas, Afrika. Als Erklärung heißt es dann im Text:

»Der Begriff »primitive Kunst« wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt, um Werke zu bezeichnen, die im Westen überhaupt nicht als »Kunst« angesehen wurden. Arbeiten aus den Randgebieten der Zivilisationen oder außerhalb der kulturellen Einflüsse Europas, des Nahen Ostens, Indiens, Chinas und Japans.« (Honour/Fleming 2000: 547)

In der deutschsprachigen Version des Buches wird das Wort »primitiv« zwar nicht mehr für Indien, China und Japan verwendet, aber Ozeanien, Australien, der Nordwesten Amerikas und Afrika werden unter dem Titel »Primitive Alternativen« dargestellt. Dies sollte Anlass geben, eine Geschichte des Wortes »primitiv« in der europäischen Kunstgeschichte zu schreiben.¹⁷ Die Forschungsfrage könnte lauten: Was wurde zu welchem Zeitpunkt als »primitiv« bezeichnet und welche Eigenschaften wurden damit verbunden? Auch eine solche Geschichte würde zeigen, dass jede Kunstgeschichtsschreibung selbst einem historischen Kontext entspringt und damit ausgehend von bestimmten, zur jeweiligen Zeit selbstverständlichen Bewertungen das Material für die Darstellung ordnet. Um diesen Prozess zu reflektieren, ist in der Kunstgeschichte ein neues Genre entstanden unter dem Titel *Geschichte der Kunstgeschichte* (1966). Das Reflexivwerden der Kunstgeschichtsschreibung brachte damit bereits vor längerer Zeit zum Bewusstsein, dass Kunstgeschichten blinde Flecken produzieren, die es zu erkunden gilt:

»Der eigentliche Held einer Geschichte der Kunstgeschichte ist naturgemäß der Kunsthistoriker selbst, dessen zeitbedingte Selbsteinschätzung symptomatisch für die Beurteilung seines Faches ist. Auch das Bild des Kunsthistorikers in der

16 Ein wirkungsreicher Versuch stammt von Hugh Honour und John Fleming aus dem Jahr 1982 unter dem Titel *A World History of Art*. Im Jahr 2000 erschien eine deutsche Übersetzung der 6. überarbeiteten Auflage des englischen Originals (Honour/Fleming 2000).

17 Dabei wird sicher nicht helfen, wie im folgenden Lexikoneintrag zu argumentieren: »Primitive Kunst, französisch »Art primitif«, die ursprüngliche, von anderen Kulturen unbeeinflusste Kunst der Naturvölker Afrikas, Ozeaniens und der Ureinwohner Amerikas. »Primitiv« drückt in dem Zusammenhang keine Abwertung aus; etymologisch bedeutet das Wort primitiv »uranfänglich.« Zit. in www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7236.html [letzter Zugriff am 20.05.2020]. Für die Aufarbeitung dieser Problematik vgl. Hiller 1991 und Rhodes 2008.

Gesellschaft zeigt, wie Kunstgeschichte in einer bestimmten Zeit beurteilt wird. [...] Die Definition der aus den heutigen Bedingungen neu formulierten Ziele des Kunsthistorikers verlangt eine Wandlung seiner Identität, wenn seine Stellung dem rapiden Wandel in der Gesellschaft gewachsen bleiben soll. Die neu erkannte Notwendigkeit einer Integration vorher isoliert behandelte Bereiche, etwa der asiatischen und afrikanischen Kunst, ebenso die Einbeziehung der neuen Perspektiven einer feministischen Kunstgeschichte, fordern den Kunsthistoriker dazu heraus, seine Kriterien der Kunstgeschichte zu überdenken.« (Kultermann 1990: 240)

Seit dem Buch von Udo Kultermann sind einige Jahrzehnte vergangen und inzwischen haben sich die Diskurse zur globalen Kunstgeschichte fast ins Unübersichtliche erweitert. So fragen sich die Herausgeberinnen des Buches *Global Art History. Transkulturelle Verortung von Kunst und Kunstwissenschaft* aus dem Jahr 2017 im Vorwort:

»Was bedeutet es für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung, wenn der Transfer von Gegenwartskunst geographische und kulturelle Grenzen (scheinbar mühelos) überwindet? Und wie stellt sich die Kunstgeschichtsschreibung ihrer eigenen Geschichte und damit ihren Voraussetzungen: dem eurozentrischen Blick, der die ›westliche‹ Kunstgeschichte als allgemein verbindliche Alleingeschichte kanonisierte? Kann gar die enthusiastische Hereinnahme außereuropäischer Traditionen Formen annehmen, die der längst überwunden geglaubten Kolonialgeschichte nur wieder neue Kapitel anfügen?« (Allerstorfer/Leisch-Kiesel 2017: 7)

Problematisiert wird hier die Möglichkeit des erweiterten Blicks in der Kunstgeschichtsschreibung und der globalisierten Behandlung von Kunst in der Kunstwissenschaft. Die Herausgeberinnen haben aus meiner Sicht Recht, wenn sie ein Vorgehen problematisieren, in dem das alte Schema der Kunstgeschichtsschreibung beibehalten und nur um einige kleine Kapitel zu Indien, China, Japan und zu anderen »primitiven Alternativen« ergänzt wird. Vor dem Hintergrund der neueren Entwicklungen stellt sich in verschärfter Form die Frage: Welche alternativen Forschungsstrategien bieten sich in unserer heutigen Situation an, um auf lange Sicht ein neues Bild von der Geschichte der Kunst, aber auch der Philosophie zu erarbeiten und zu entwerfen, die einen neuen Kanon für Forschung und Lehre zur Folge haben könnten?

Überlegungen zur Möglichkeit »zukünftiger Vergangenheit« in Philosophie- und Kunstgeschichte

In den Geschichtswissenschaften vollzieht sich seit gut zwanzig Jahren ein epochaler Umbruch, der teilweise in den anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen

noch kaum bemerkt worden ist. Die Geschichtswissenschaft hat sich in ihren innovativen Strömungen vom nationalen Standpunkt der Geschichtsbetrachtung verabschiedet und versucht geschichtliche Prozesse verstärkt aus globalen und verflechtungsgeschichtlichen Perspektiven darzustellen (vgl. z.B. Osterhammel 2001; Conrad 2013). Die neuen Bilder von global verflochtenen Geschichten, die den Eurozentrismus der Weltgeschichtsschreibung seit dem 18. Jahrhundert hinter sich lassen (vgl. Marks 2006), bilden eine gute Grundlage, um die Geschichtsbilder in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen kritisch zu erneuern. Zudem finden sich Arbeiten, die die grundlegende und aktuelle Verflechtung von Geschichtsschreibung und Politik im Hinblick auf die dunklen und schwierigen Seiten der europäischen Geschichte kritisch in den Blick nehmen (vgl. Dinter 2018). Die Geschichtswissenschaften übernehmen mit ihren neuen Entwürfen und der kritischen Reflexion ihrer Vorgehensweisen eine politische Verantwortung gegenüber der eigenen Geschichte, die auch in den anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen nicht fehlen sollte.

Da die Entwicklungen in den Kunstwissenschaften, der Ästhetik und der Philosophie seit dem 18. Jahrhundert eng miteinander verbunden sind, scheint es sinnvoll, diese geisteswissenschaftlichen Disziplinen in enger Verflechtung in eine neue geschichtliche Perspektive zu rücken. Eine Arbeit an einem solchen neuen Bild von der Vergangenheit muss viele Ebenen einbeziehen und in breiter Weise einen Blickwechsel initiieren und an liebgewonnenen Selbstverständlichkeiten rütteln, was sicher einigen Widerstand hervorrufen wird. Wenn es zunächst gelingen würde, die Europazentrierung der bisherigen Geschichtsschreibung einzusehen, würde dies noch nicht bedeuten, in der Lage zu sein, ein anderes Bild zu entwerfen und in seine Konsequenzen hineinzutreiben. Um ein neues Bild entwerfen zu können, müssen zunächst verschiedene Wissenschaftssprachen ernst genommen sowie neue Materialien zusammengetragen werden, und vor allem müssen die Ordnungen des Wissens in den jeweiligen Disziplinen in radikaler Weise und in globaler Orientierung auf den Prüfstand gestellt werden. Es wird somit deutlich, dass die Neuordnung des Wissens und die zukünftig zu schreibende Geschichte durch einen längeren Forschungsprozess vorzubereiten sind.

Ein erster, sehr wichtiger Schritt ist aus meiner Sicht, dass die sprachliche Standortbezogenheit der eigenen Geschichte und Forschung in den Blick tritt, die in Europa in der geisteswissenschaftlichen Forschung meistens an drei oder mehr Sprachen gebunden ist (z.B. Deutsch, Englisch, Französisch, aber auch Italienisch und Niederländisch und möglicherweise noch Griechisch und Latein),¹⁸

18 An dieser Stelle sei angemerkt, dass es im europäischen Forschungskontext noch immer selbstverständlich ist, mehr als eine Sprache in die Forschung einzubeziehen. Dies ist im US-amerikanischen Kontext beispielsweise in der Philosophie nicht mehr selbstverständlich. Dort kann es vorkommen, dass Forschungen in der Philosophie oder in den Geisteswissenschaften allein auf der Grundlage der englischen Sprache durchgeführt werden, ohne je eine

wobei diese Sprachen nur einer einzigen Sprachfamilie angehören. Erweitert man diese Perspektiven nur um eine Sprache, die einer anderen Sprachfamilie angehört (z.B. Chinesisch, Japanisch, Arabisch, Hebräisch, Akan usw.), dann werden die sprachlichen Selbstverständlichkeiten sichtbarer, mit denen man bisher die eigene Forschung betrieben hat.¹⁹ Selbst wenn die grammatischen Unterschiede keine besondere Rolle für die eigenen Forschungen spielen sollten, so wird beispielsweise durch das Erlernen der chinesischen Sprache eine Literaturtradition zugänglich, die durchgehend auf eine über 3000-jährige Geschichte zurückblicken kann. Es werden in diesem Fall nicht nur alte Texte lesbar, sondern es werden beispielsweise auch *Geschichten der Philosophie* und *Kunst* in chinesischer Sprache zugänglich, die im 20. und 21. Jahrhundert geschrieben wurden. An dieser Stelle wird deutlich, wie ein erster Schritt zu einem neuen Forschungskanon in Philosophie und Kunst aussehen kann.²⁰

Um die für die Kunstgeschichtsschreibung erörterten Probleme in der Forschung neu anzugehen, scheint es mir daher unumgänglich, zunächst in paradigmatischer Weise Kunstgeschichtsschreibungen in außereuropäischen Sprachen zu untersuchen. Hierzu bieten sich als Ausgangspunkt die japanische und chinesische Sprache an, da in diesen Sprachen seit über hundert Jahren Kunstgeschichten geschrieben werden, die zwar zunächst das eurozentrierte Bild von der Kunstgeschichte noch häufig reproduzierten, dann aber auch alternative Wege eingeschlagen haben. Um eine »zukünftige Vergangenheit« der Kunst in größerem Umfang neu zu entwerfen, müssen nicht nur die Kunstgeschichtsschreibungen

andere Sprache gelernt zu haben. Diese Tendenz verstärkt sich gegenwärtig durch den globalen Herrschaftsanspruch des Englischen in den Wissenschaften, wobei dieser Herrschaftsanspruch in fast paradoxer Weise gerade für die Ermöglichung eines Dialogs über die Kultur­grenzen hinaus erhoben wird, aber zugleich durch die Verlagerung der Diskurse ins Englische gerade die Unterschiede unbemerkt verdeckt werden. Aus der Perspektive der hier entwickelten Themen ist diese Entwicklung aus methodischen und wissenspolitischen Gründen grundlegend zu kritisieren.

- 19 Ich habe versucht, die Fragen und Probleme, die aus dieser sprachlichen Grenzüberschreitung entstehen, für den Rahmen der Philosophie zu sondieren (Elberfeld 2012).
- 20 Für den Rahmen der Philosophiegeschichte wird dies derzeit im Projekt »Geschichten der Philosophie in globaler Perspektive« an der Universität Hildesheim versucht. Im ersten Jahr des Projektes wurden Philosophiegeschichten in sechzehn verschiedenen Sprachen gesammelt. Durch das neue Material wurde sichtbar, dass durch Philosophiegeschichtsschreibungen in verschiedenen Sprachen komplexe Horizonte verschiedener Philosophietraditionen erschlossen wurden, die allein ausgehend von europäischen Sprachen nicht sichtbar werden. Die Fülle des generierten Materials macht aber auch deutlich, wie schwierig es ist, einen neuen »Kanon« zu bestimmen. Aber auch dies ist ein vorläufiges Ergebnis, das deutlich macht, dass wir erst am Anfang der Neuformierung der Wissensordnungen stehen. Die vorläufigen Ergebnisse der genannten Forschungen sind zugänglich unter <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/> [letzter Zugriff am 18.1.2022].

in außereuropäischen Sprachen seit dem 20. Jahrhundert, sondern auch die älteren Theorietraditionen beispielsweise in chinesischer und japanischer Sprache berücksichtigt werden, die teilweise bereits 2000 Jahre alt sind.

In der Untersuchung der Kunstgeschichtsschreibungen in chinesischer und japanischer Sprache hat sich bereits gezeigt, dass das Feld dessen, was zur »Kunst« im engeren Sinne gehört, deutlich von den europäischen Mustern abweicht. So ist für Ostasien zu konstatieren, dass die Schreibkunst eine der zentralen Künste überhaupt ist (vgl. Mersmann 2006: 83–100), wofür in Europa nur im Ansatz Parallelen existieren. So finden sich in chinesischer und japanischer Sprache *Geschichten der Schreibkunst*, die in die Betrachtung mit einbezogen werden müssen. Es ginge zunächst darum, die »Ordnung der Künste« in Ostasien in induktiv-heuristischer Einstellung zu untersuchen, d.h. suchend und nicht schon präjudizierend ein bestimmtes »System der Künste« vorauszusetzen, um dann die Geschichtsschreibungen zu den einzelnen Künsten zu sondieren (vgl. Elberfeld 2003: 57–64.) Ausgehend von diesem neuen Bild, das die Geschichtsschreibungen liefern, könnten weitere forschende Schritte unternommen werden.

Auch für den Bereich der Ästhetik und der Theoretisierung der Künste wäre es notwendig, die älteren Texte in chinesischer und japanischer Sprache in induktiv-heuristischer Einstellung zu untersuchen. So hat sich bereits in neueren Forschungen gezeigt, dass Kriterien für die Erfahrung von Kunst bzw. den Künsten grundlegend von den europäischen Kategorien der Ästhetik abweichen können (vgl. ebd. 2000: 9–25). Im Durchgang durch diese Theorietraditionen beispielsweise in Bezug auf die Berg-Wasser-Malerei in China oder die japanische Gartenkunst kann eine Revision der Ästhetik und der Theoriebildung vorbereitet werden.²¹ So wäre es durch die Einbeziehung außereuropäischer Theoriebildungen zu den Künsten möglich, auch die klassisch-europäischen Künste aus anderer Perspektive neu zu betrachten (vgl. Findeis 2000: 77–108).

Die Geschichte der Kunst, die wir uns in Zukunft erzählen werden, ist durch komplexe, global orientierte Forschungen unter Berücksichtigung verschiedener Sprachtraditionen vorzubereiten. Wie dieses andere Bild nicht nur von der Kunst, sondern auch von der Philosophie und der Geschichte überhaupt aussehen wird, ist heute nur im Ansatz zu erkennen. Dabei wird es nicht möglich sein, die von Chladenius gegebenen Grundregeln zu überspringen. Anders als im 18. Jahrhundert können die verschiedenen Geschichten und ihre Verflechtungen heute aus neuen theoretischen, aber auch aus rassismuskritischen, genderkritischen und diskriminierungskritischen Gesichtspunkten neu geschrieben werden. Zudem sind Gesichtspunkte und Perspektiven aus verschiedensprachlichen Diskursräumen zu berücksichtigen. Dabei ist immer zu beachten, dass auch die neuen Geschichtsschreibungen nicht aus ihrer Zeit und Geschichte herauspringen können. Es

21 Für beide Themen liegen zwei wichtige Versuche bereits vor (Obert 2007 und 2020).

bedarf daher eines lang angelegten, global orientierten Gesprächs unter Offenlegung der jeweiligen Gesichtspunkte für die Interpretation, um eine Revision des Kanons und der hermeneutischen Grundlagen anzugehen. Ein solches Gespräch führt keineswegs in Beliebigkeit, sondern ermöglicht eine fortlaufende Reflexion der jeweils eigenen Voraussetzungen, so dass ein plurales Bild von der und den Geschichten entstehen kann. Vielleicht ist die *Pluralität reflexiver Geschichtsbilder* ein Gesichtspunkt, aus dem die Geschichte neu geschrieben werden kann, der aber keineswegs der letzte und absolute sein wird. Dafür ist es aber notwendig, die Perspektiven und Horizonte, die sich in verschiedenen Sprachen der Forschung zeigen, ernst zu nehmen und in die eigene Betrachtung einzubeziehen (vgl. Elberfeld 2017). Aus diesen neuen Perspektiven wird sich ein veränderter Kanon und ein anderes Bild von der Geschichte ergeben. Es ist eine gewisse Ironie der Geschichte, dass Goethe, der selbst zur europäischen Überlegenheitskultur des 18. Jahrhunderts gehörte, eine solche immer wieder anstehende Umschreibung der Weltgeschichte für selbstverständlich hielt und damit die Einsichten des Chladenius über seine eigene Zeit hinausgehend denken konnte:

»Dass die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unseren Tagen wohl kein Zweifel übrig geblieben. Eine solche Notwendigkeit entsteht aber nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt worden, sondern weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt wird, von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen lässt.« (Goethe 1994: 93)

Literaturverzeichnis

- Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hg.) (2017): *Global Art History. Transkulturelle Verortung von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: transcript.
- Amelung, Iwo et al. (Hg.) (2003): *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China – Japan – Korea*, München: Iudicium.
- Baumgarten, Alexander G. (2007): *Ästhetik* (Bd. 1), hg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner.
- Below, Irene/von Bismarck, Beatrice (Hg.) (2005): *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas Verlag.
- Beyer, Oskar (1923): *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden: Sibyllen.
- Birus, Hendrik (1995): »Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergewärtigung«, in: Manfred Schmelting (Hg.), *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 5–28.

- Bitterli, Urs (1976): Die »Wilden« und die »Zivilisierten«. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München: Beck.
- Braun, Lucien (1990): Geschichte der Philosophiegeschichte, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Buhle, Johann Gottlieb (1793): Geschichte des philosophirenden menschlichen Verstandes, Erster Theil, Lemgo: Meyersche Buchhandlung.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): Occidentalism. The West in the Eye of its Enemies, London: Atlantic Books.
- Carrier, James G. (Hg.) (1995): Occidentalism. Images of the West, Oxford: Clarendon Press.
- Chladni [Chaldenius], Johann Martin (1752): Allgemeine Geschichtswissenschaft, Leipzig: Lanckisch.
- Conrad, Sebastian (2013): Globalgeschichte. Eine Einführung, München: Beck.
- Deleure, Charles (1850): Précis de l'histoire de l'art (Bd. 1), Bruxelles: Société pour l'émancipation intellectuelle.
- Deleure, Charles (1862): Geschichte der Kunst insbesondere der Malerei in den drei grossen Kulturepochen der Menschheit, bei den Alten, im Mittelalter, in der Neuzeit, Leipzig: A. Abel.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2009): Kritik des Okzidentalismus, Bielefeld: transcript.
- Dinter, Sonja (2018): Die Macht der historischen Handlung. Sklaverei und Emanzipation in der britischen und französischen Erinnerungskultur seit Ende der 1990er Jahre, Bielefeld: transcript.
- Elberfeld, Rolf (2000): »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«, in: Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart (Hg.), Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa, Köln: Edition Chora, S. 9–25.
- Elberfeld, Rolf (2003): »Einteilung der Künste in interkultureller Perspektive«, in: Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren 9, S. 57–64.
- Elberfeld, Rolf (2006): Was ist Philosophie? Programmatische Texte von Platon bis Derrida, Stuttgart: Reclam.
- Elberfeld, Rolf (2012): Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung, Freiburg i.Br./München: Alber.
- Elberfeld, Rolf (Hg.) (2017): Philosophiegeschichte in globaler Perspektive, Hamburg: Meiner.
- Elberfeld, Rolf (2017): Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie, Freiburg i.Br./München: Alber.
- Elberfeld, Rolf/Wohlfart, Günter (Hg.) (2000): Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa, Köln: Edition Chora.

- Findeis, Annakutty V. K. (2000): Indische Ästhetik im interkulturellen Kontext, in: Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart, *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*, Köln: Edition Chora, S. 77–108.
- Franke, Ursula (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Münster: Mentis.
- Gierl, Martin (2012): *Geschichte als präzisierte Wissenschaft. Johann Christoph Gatterer und die Historiographie des 18. Jahrhunderts im ganzen Umfange*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Goethe, Johann Wolfgang (1994): »Materialien zur Geschichte der Farbenlehre«, in: Erich Trunz (Hg.), *Goethes Werke*, Bd. 14, *Naturwissenschaftliche Schriften II, Materialien, Register*, München: Beck.
- Grosse, Ernst (1893): *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i.Br./Leipzig: Mohr.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970a): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel (Hg.), *Werke in 20 Bänden* (Bd. 12), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970b): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel (Hg.), *Werke in 20 Bänden* (Bd. 17), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970c): *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel (Hg.), *Werke in 20 Bänden* (Bd. 13), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Herder, Johann Gottfried (1991): *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Brief 114, in: Hans Dietrich Irmscher (Hg.), *Werke*, Bd. 7, Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag.
- Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb (Hg.) (1797): *Handbuch der Ästhetik oder Grundsätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Werke einer jeden schönen Kunst, als der Poesie, Malerei, Bildhauerkunst, Musik, Mimik, Baukunst, Gartenkunst usw. Für Künstler und Kunstliebhaber*, Bd. 1, Gotha: Perthes.
- Hiller, Susan (ed.) (1991): *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London/New York: Routledge.
- Honour, Hugh/Fleming, John (2000): *Weltgeschichte der Kunst*, München: Prestel.
- Koselleck, Reinhart (1989): »Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt«, in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 176–207.
- Kultermann, Udo (1990): *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München: Prestel.
- Lackner, Michael (Hg.) (2008): *Zwischen Selbstbestimmung und Selbstbehauptung. Ostasiatische Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts*, Baden-Baden: Nomos.
- Lehmann-Brauns, Sicco (2004): *Weisheit in der Weltgeschichte. Philosophiegeschichte zwischen Barock und Aufklärung*, Tübingen: Niemeyer.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Marks, Robert B. (2006): Die Ursprünge der modernen Welt. Eine globale Weltgeschichte, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Mersmann, Birgit (2006): »Schrift-, Pinsel-, Atemzug. Ostasiatische Schriftbildlichkeit zwischen Imagination und Inskription«, in: Birgit Mersmann/Martin Schulz (Hg.), Kulturen des Bildes, München: Fink, S. 83–100.
- Mersmann, Birgit /Kippenberg, Hans G. (Hg.) (2015): The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity, Berlin/Boston: DeGruyter.
- Mersmann, Birgit (2014): »Embracing World Art: Art History's Universal History and the Making of Image Studies«, in: Rens Bod/Jaap Maat/Thijs Weststeijn (eds.), The Making of the Humanities, vol. 3, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 329–343.
- Meyer, Heinrich (1824): Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen (Bd. 1), Dresden: Walther.
- Meyer, Heinrich (1795): »Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst«, in: Friedrich Schiller (Hg.), Die Horen, Bd. 1, Tübingen: Cotta, S. 29–50.
- Obert, Mathias (2007): Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert, Freiburg i.Br./München: Alber.
- Obert, Mathias (2020): Tanzende Bäume, sprechende Steine: Zur Phänomenologie japanischer Gärten, Freiburg i.Br./München: Alber.
- Osterhammel, Jürgen (2001): Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reinhard, Wolfgang (2016): Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015, München: Beck.
- Rhodes, Colin (2008): Primitivism: The Primordium Lost and Found and Reinvented, in: Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme (Hg.), World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam: Valiz, S. 385–399.
- Schiller, Friedrich (1966): Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden, Bd. 2, München: Hanser.
- Schneider, Ulrich Johannes (1990): Die Vergangenheit des Geistes. Eine Archäologie der Philosophiegeschichte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sommer, Andreas Urs (2006): Sinnstiftung durch Geschichte? Zur Genese der spekulativ-universalistischen Geschichtsphilosophie zwischen Pierre Bayle und Immanuel Kant, Basel: Schwabe & Co.
- Stuchtey, Benedikt (2010): Die europäische Expansion und ihre Feinde. Kolonialismuskritik vom 18. bis in das 20. Jahrhundert, München: Oldenbourg.
- Tennemann, Wilhelm Gottlieb (1798–1819): Geschichte der Philosophie. 12 Bände, Bd. 1, Leipzig: Barth.

- Wachsmuth, Wilhelm (1852): Allgemeine Culturgeschichte, Dritter Teil. Die neuere Zeit, Leipzig: Vogel.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): Geschichte der Kunst des Alterthums, 2 Bände, Dresden: Walther.
- Woermann, Karl (1900–1911): Die Kunst aller Völker und Zeiten, 6 Bände, Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut.
- Wulfram, Hartmut (2012): »Ein Heilsbringer aus dem Osten. Manuel Chrysoloras und seine Entindividualisierung im italienischen Frühhumanismus«, in: Fotini Kolovou (Hg.), Byzanzrezeption in Europa. Spurensuche über das Mittelalter und die Renaissance bis in die Gegenwart, Berlin/New York: DeGruyter, S. 89–116, Tafel XI–XII.
- Zedelmaier, Helmut (1992): Bibliotheca universalis und bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit, Köln: Böhlau.
- Zedelmaier, Helmut (2003): Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert, Hamburg: Meiner.
- Zedelmaier, Helmut (2015): Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung, Tübingen: Mohr Siebeck.

Internetquellen

- <https://artinwords.de/kunstgeschichte/>
- www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7236.html
- <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/>
- <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/philosophiegeschichten/>
- <https://www.uni-hildesheim.de/histories-of-philosophy/philosophiegeschichten/latein/europaeische-philosophie/>
- [Letzter Zugriff auf alle Internetquellen am 8.1.2022]

Der japanische Blick auf Versailles

Gärten zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus

Christian Tagsold

2013 erschien ein Buch des vielgelesenen Sachbuchautors Tanaka Hidemichi¹ zu einem Thema, das auf dem japanischen Buchmarkt immer wieder zieht: *Die japanische Kultur: Was ist wirklich so herausragend an ihr?*. Tanaka, Jahrgang 1942, ist eigentlich Kunsthistoriker, hat sich jedoch in den letzten Jahrzehnten mit zahlreichen Büchern sehr erfolgreich im rechtskonservativen Spektrum etabliert. Er war von 2001 bis 2004 sogar Vorsitzender einer einflussreichen, zugleich jedoch umstrittenen Vereinigung, die sich für »revidierte« Schulbücher im Fach Geschichte einsetzt. Der Verein zur Erstellung neuer Geschichtslehrbücher fordert konkret mehr Patriotismus und eine Tilgung jeglicher Begriffe im Geschichtsunterricht ein, die die Kriegsverbrechen der kaiserlichen Armee und des Staates im Zweiten Weltkrieg klar zum Ausdruck bringen würden. Vor diesem Hintergrund ist es nicht sonderlich verwunderlich, dass Tanakas Werk von 2013 vor allem darzulegen versucht, dass die japanische Kultur einzigartig und vollkommen sei. Damit ist das Buch auf jeden Fall breiter anschlussfähig als man angesichts Tanakas politischer Einordnung vielleicht erwarten würde, werden derartige Thesen doch seit mehreren Jahrzehnten in den sogenannten »Japaner-Diskursen« immer wieder verhandelt, die nach dem zweiten Weltkrieg aufkamen und Japan hochgradig kulturalistisch zu erfassen versuchen. In seinem Buch widmet Tanaka der Gartenkunst als Alleinstellungsmerkmal der japanischen Kultur ein ganzes Kapitel. Sie ist für ihn die zweite von vier kulturellen Säulen der japanischen Besonderheit.² Um gleich zu Beginn aufzuzeigen, warum diese Gärten so einzigartig sind, zieht er zum Vergleich das weltweit wohl berühmteste westliche Pendant heran:

-
- 1 Alle japanischen Namen sind in der üblichen Reihenfolge wiedergegeben. Der Nachname (Tanaka) steht vor den Vornamen (Hidemichi). Die Transkription aller Namen und Ausdrücke folgt dem Hepburn-System, es sei denn, sie sind im Duden lexikalisiert.
 - 2 Die erste Säule sind japanische Feste, die die »Naturreligion« Shinto charakterisieren, die dritte ist das japanische Haus und seine Verwurzelung im Shinto, die vierte wird durch die Kirschblüte symbolisiert. Alle vier Säulen sind bei Tanaka also religiös-animistisch begründet und durch eine ganz eigene Naturverbundenheit gekennzeichnet.

»Wenn man von europäischen Gärten spricht, kommt einem der Park des Schlosses von Versailles in den Sinn. Blickt man auf Versailles, wird wohl jeder ganz deutlich spüren, dass sich dieser Park von japanischen Gärten unterscheidet. Eine grundlegende Symmetrie zieht sich durch den Park und ein ebener Raum dehnt sich aus, der sich bis zum Horizont zu erstrecken scheint. Die Sträucher sind gleichmäßig geschnitten und betonen die Symmetrie, auch die Bäume sind im Kreis oder in gerader Linie regelmäßig gepflanzt. Selbst die Blumen sind in Farbarrangements angeordnet, die es in der Natur nicht geben kann. Hier tritt eine starke Künstlichkeit hervor. Der Mensch unterwirft sich die Natur und beherrscht sie.« (Tanaka 2013: 81)

Demgegenüber stellt Tanaka die japanischen Gärten, die sich an der Natur orientieren würden und die Harmonie mit ihr betonten. Davon leitet er im nächsten Schritt ab, dass der Umgang mit der Natur in Japan generell anders sei als in Europa. Dieser Topos gehört zu den großen Klassikern der Japaner-Diskurse und insofern wirkt Tanakas Beweisführung für geübte Leser*innen entsprechender Veröffentlichungen unmittelbar schlüssig und bedarf keiner weiteren Begründung. Dass nicht alle Gärten in Europa wie jener in Versailles gestaltet sind oder dass selbst hier die Relation zwischen Natur und Mensch wesentlich komplexer ist, wie Chandra Mukerji (1997) in ihrem grundlegenden Buch zu Versailles aufgezeigt hat, wird einfach beiseitegeschoben.

Die dichotome Gegenüberstellung des westlichen Modells Versailles und des östlichen des japanischen Gartens ist seit den 1950er Jahren fest in der japanischen Gartengeschichtsschreibung etabliert, und deshalb kann Tanaka problemlos darauf rekurrieren. Tatsächlich diskutierte aber schon 1907 der auf Frankreich spezialisierte Romanist Mitsukuri Genpachi die Versailler Gärten in einem Aufsatz (Mitsukuri 1907). Interessanterweise wurde Versailles hier in eine Triade eingebunden. Mitsukuri erkannte im Park des Kleinen Trianon, der an den englischen Landschaftsgarten angelehnt gestaltet war, einen vermittelnden Stil zwischen der rigiden Symmetrie Frankreichs und der Natürlichkeit Japans. Diese dreiteilige Kategorisierung war vor dem Zweiten Weltkrieg durchaus üblich, wie sich an einem prominenten Park in Japan zeigen lässt.

Sowohl Mitsukuris wie Tanakas Analysen haben eine klar okzidentalistische Note, indem sie japanische Gärten einer imaginierten europäischen Einheitlichkeit gegenüberstellen. Der Okzidentalismus bildet damit das Gegenstück zum westlichen Orientalismus, den Edward Said Ende der 1970er beschrieben hat. Said analysierte, wie westliche Gelehrte im ausgehenden 19. Jahrhundert den vorderen Orient in ihren Diskursen als einheitlich völlig anders als der »Westen« imaginierten und ihn so der westlich imperialen Wissensordnung unterwerfen konnten. Dagegen begehrten Intellektuelle in der imperialen Peripherie auf und versuchten, ihre eigene Kultur abzugrenzen und selbst zu erklären. In diesem Prozess wurde »der Westen« in ei-

ner Inversion des Orientalismus ganz ähnlich vereinheitlicht und abstrahiert, was sich im Anschluss an Ian Buruma und Avishai Margalit als Okzidentalismus charakterisieren lässt (Buruma/Margalit 2004). Das Beispiel der beiden Gartenhistoriker Mitsukuri und Tanaka zeigt anschaulich, dass der grundsätzliche Zugriff auf Kultur dem Modus des Orientalismus folgt. Sowohl der Westen als auch das vermeintlich Eigene – in diesem Fall die Gärten – werden kulturalistisch verdichtet und vereinheitlicht und gegeneinander in Stellung gebracht. Mitsukuris und Tanakas Beschreibung der japanischen Gärten lässt sich damit als Autoorientalismus charakterisieren, da die Zuschreibung hier auf die eigene Kultur erfolgt.

Mitsukuris triadisches Vorkriegsmodell ist allerdings weniger entschieden und kann zumindest ansatzweise differenzieren, während das auf Versailles basierende dyadische Modell Tanakas, das vor allem ab den 1960er Jahren an Bedeutung gewinnt, wesentlich rigorosere trennt. Diese zugespitzte Abgrenzung ist eine Folge der hegemonialen Japaner-Diskurse der Nachkriegszeit. In diesen Japaner-Diskursen ging es direkt nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg zunächst darum, das moralische Versagen in den 1930er und 1940er Jahren fassbar zu machen. Später schwenkten sie darauf um, das japanische Wirtschaftswunder zu erklären. Entsprechende Publikationen haben teilweise Millionenauflagen, und ihre Autor*innen sind beliebte Gäste in Talkshows und anderen Fernsehformaten. Zwei der auch in Deutschland bekannte Werke sind *Amae – Freiheit in Geborgenheit. Zur Struktur japanischer Psyche* des Psychologen Doi Takeo und *Die Struktur der japanischen Gesellschaft* der Kulturanthropologin Nakane Chie, beide bei Suhrkamp veröffentlicht (Doi 1982; Nakane 1985). Tanakas Analyse operiert mit den typischen Mitteln dieser Japan-Diskurse. Das heißt nicht, dass die gartenhistorischen Werke der Vorkriegszeit unbedingt liberaler und weltoffener gewesen wären. Sie folgen jedoch einer teilweise anderen Logik.

Im ersten Teil meines Beitrages steht die Vorkriegszeit mit dem triadischen Modell zur Debatte. Dabei gilt es, die Entwicklung der japanischen Kunst- und Garten Geschichte seit Mitte des 19. Jahrhunderts kurz zu skizzieren, um den Einsatz zu kennzeichnen, unter dem japanische Intellektuelle zu okzidentalistischen Diskursen neigten. Anhand des Tokyoer Parks Shinjuku Gyoen von 1906 lässt sich zeigen, wie sich das triadische Modell konkret entfaltet und Eingang in die Praxis fand, bevor Mitsukuris erste ausführliche Befassung mit Versailles näher untersucht wird. Im zweiten Teil geht es um die Zuspitzung ab den 1960er Jahren, und hier bildet das Genre der Japaner-Diskurse die Grundlage für das Verständnis. Japanische Gärten als ein nationales Symbol mit hoher internationaler Aufmerksamkeit sind eine Ableitung aus den Japaner-Diskursen, die hilft, die Rolle von Versailles in der Gartengeschichtsschreibung genauer zu bestimmen. Die Studie schließt mit zwei Autoren, Tanaka Masahiro und Shirahata Yōzaburō, deren Schriften konkretisieren, wie Versailles unter den Vorzeichen der Japaner-Diskurse aufgegriffen wurde.

Das triadische Modell der Gartengeschichte in Japan vor 1945

Um die Entwicklungen in der Kunst- und Gartengeschichte zu verstehen, muss man sich zunächst verdeutlichen, welcher politischer Umbruch Japan nach Mitte der 19. Jahrhunderts erschütterte. Seit 1600 hatten Shogune von Edo aus, dem heutigen Tokyo, das Land regiert, wenngleich lokale Fürsten, die sogenannten *daimyō*, sehr viel Macht und Gestaltungsspielräume besaßen. Der Kontakt mit der Außenwelt war aus Angst vor Missionierung und Kolonisierung reglementiert worden. Freilich war Japan kein »Land in Ketten«, wie lange behauptet worden ist.³ Über Nagasaki gab es Kontakte mit der Vereinigten Ostindischen Kompanie der Niederländer sowie mit chinesischen Händlern, und auch mit Korea und den Ainu im Norden bestand Austausch. Vor allem über die Niederländer gelangte westliches Wissen ins Land, während gleichzeitig Kunstgegenstände wie Lackware nach Europa verschifft wurden und dort die Höfe der Kaiser, Könige und Fürsten zierten wie z. B. im japanischen Zimmer in Schönbrunn. Im Gegenzug wurde das künstliche Pigment Berliner Blau importiert und kam ausgiebig auf Farbholzdrucken, den *ukiyo-e*, zur Anwendung (vgl. Smith 2005), um nur zwei Beispiele aus dem Bereich der Kunstgeschichte zu nennen, die zeigen, dass Japan keineswegs abgeschlossen war.

1853 landete eine kleine amerikanische Flotte in der Bucht vor Edo. Commodore Mathew Calbraith Perry war ausgesandt worden, um Häfen für den amerikanischen Handel und zur Versorgung der global agierenden Walfangschiffe zu öffnen. Die Shogunatsregierung erbat sich Bedenkzeit, musste dem Ansinnen allerdings bei der Rückkehr Perrys ein Jahr später zustimmen – zu offensichtlich war die militärisch-technologische Überlegenheit der amerikanischen Schiffe. Damit begann eine höchst turbulente Epoche. Junge Samurai, empört über das Nachgeben, stürzten das Shogunat und positionierten den Kaiser, der bis dahin eher zurückgezogen und ohne reale Macht in Kyoto residiert hatte, im politischen Machtzentrum. Dieser historische Moment wurde mit Bezug auf den Namen der Ära des neuen Kaisers als Meiji-Restauration bezeichnet. Nach dem Umzug des Tennō nach Edo, das in der Folge in Tokyo (Hauptstadt des Ostens) umbenannt wurde, wurde die gesellschaftliche Ordnung der Edo-Zeit rasch grundlegend umgestaltet. Die junge Elite brachte westliche Technik und Lebensgewohnheiten nach Japan, versuchte aber gleichzeitig über erfundene Traditionen im Sinne Hobsbawms und Rangers (Hobsbawm/Ranger 1983; Vlastos 1998) eine nationale Identität herzustellen und die politische

3 Der japanische Historiker Arano Yasunori war Ende der 1980er Jahre einer der ersten, der dieses Paradigma der japanischen Geschichtsschreibung in Frage gestellt hat. Inzwischen hat seine Neuformulierung der vier offenen Türen in der Edo-Zeit (zur VOC, den chinesischen Händlern, koreanischen Missionen und den Ainu) Eingang in das allgemeine Verständnis der Zeit gefunden (Arano 2013).

Herrschaft des Tennō zu legitimieren. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich gegen Ende des Jahrhunderts eine neue Kunst- und Gartengeschichte.

Japanische Kunst- und Gartengeschichte nach 1868

Satō Dōshin hat in seinem grundlegenden Werk *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty* (Satō 2011) die Genese der modernen japanischen Kunstgeschichte klar beschrieben. Zunächst einmal war der junge Meiji-Staat darauf angewiesen, Devisen zu erwirtschaften, und kunstgewerbliche Güter spielten in diesem Unterfangen eine wichtige Rolle (ebd.: 37). Fünf Jahre nach der Meiji-Restauration nahm man erstmals an einer Weltausstellung teil, und zwar in Wien 1873; dabei fokussierte man sich darauf, zum einen den Westen davon zu überzeugen, dass Japan keineswegs ein unzivilisiertes Land sei und zum anderen, Exportmärkte zu eröffnen. Als Kulisse für die Verkaufsausstellung diente ein japanischer Garten. Dahinter steckte jedoch noch nicht besonders viel Kalkül; vielmehr ließ sich die Fläche des japanischen Pavillons auf diese Weise relativ kostengünstig ansprechend verwandeln (Tagsold 2018: 38). Zudem hatte sich das Konzept des japanischen Gartens noch lange nicht gefestigt. Tatsächlich würden viele Bereiche dieses Raums heute als nicht besonders authentisch gelten. So waren die Steinlaternen und Bronzetiere sehr dicht gestellt, da sie nicht einfach nur Dekorationselemente waren, sondern verkauft werden sollten. Die japanische Teilnahme an dieser und folgender Weltausstellungen verlief überaus erfolgreich. Die Waren begeisterten westliche Besucher*innen durch handwerkliche Kunstfertigkeit, eine exotische Anmutung und eine besondere Ästhetik. In Verbindung mit den Gärten, die seit Wien immer als Verkaufshintergrund eingesetzt wurden, entwickelten sich Ästhetik und Naturnähe zu wesentlichen Markenzeichen Japans (Tagsold 2017: 32–37). Auf diese Weise führten die Weltausstellungen eine Vorstellungswelt fort, die bereits durch europäische, vor allem französische Künstler*innen vorstrukturiert wurde. Die Bewegung des Japonismus hatte Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt, nachdem in Folge der Mission Perrys der Handel anzog und japanische Kunstgüter in größeren Mengen ihren Weg nach Europa fanden. In Verbindung mit den Weltausstellungen wurde der Konsum japanischer Waren dann ab den 1870er Jahren für die breite Masse anziehend und erschwinglich.

Die japonistische Welle war von Seiten Japans zunächst wirtschaftlich motiviert, doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts unternahmen Intellektuelle vermehrt Anstrengungen, einen kunsthistorischen Rahmen zu schaffen. Eine eigene kunsthistorische Genealogie sollte den jungen Nationalstaat nach innen stärken und gleichzeitig nach außen bewirken, dass japanische Exporte nicht mehr einfach nur als Kunsthandwerk wahrgenommen wurden. Außerdem versuchten japanische Expert*innen, das Feld unter ihre Kontrolle zu bekommen und gegenüber dem

Orientalismus des Westens abzuschotten. Satō (Satō 2011: 91) und Inaga (Inaga 2007: 2) haben darauf hingewiesen, dass dieses strategische Ziel erreicht wurde, indem die im Westen so populären *ukiyo-e* von den neuen japanischen Kunsthistoriker*innen als wenig subtile Massenware abgewertet wurden. In der Tat kursierten diese Holzschnittdrucke in der Edo-Zeit breit unter der Bevölkerung, während die Aristokratie andere Genres förderte und sammelte. In der Meiji-Zeit wurden dementsprechend Malerschulen wie die Kano oder die Rinpa zur Hochkunst erklärt und *ukiyo-e* weitestgehend ignoriert. Durch diese strategische Argumentation konnten die japonistisch inspirierten Künstler und Schriftsteller wie Vincent van Gogh oder die Brüder Edmond und Jules de Goncourt als Dilettanten japanischer Kunst abgestempelt werden, da sie sich vor allem für *ukiyo-e* begeisterten, die in den Augen der japanischen Kunsthistoriker*innen wahre Kunst jedoch gar nicht zu Gesicht bekamen.

Die neue Kunstgeschichte institutionalisierte sich mit staatlicher Unterstützung in den Universitäten und konnte über aufwändig produzierte Journale wie vor allem *Kokka*, das durch seine Farbdrucke und Artikel der angesehensten Experten glänzte, sowie Kompilationen des Verlags Shinbin Shoin schnell eine Chronologie sowie einen Kanon japanischer Kunst etablieren und verbreiten (Satō 2011: 154). Die Gartengeschichte war rasch Teil dieses Unterfangens. Der Autodidakt Ozawa Keijirō übernahm eine Artikelreihe in *Kokka*, in der er historische Gärten sowie Gartentraktate vorstellte und analysierte. Allerdings war trotz aller Versuche sowohl im kunst- wie gartenhistorischen Bereich die Abgrenzung zu westlichen Expert*innen anfangs schwer. Die Meiji-Regierung hatte viele Ausländer*innen ins Land geholt, um mit Hilfe ihrer Expertise Projekte anzustoßen und ein modernes Bildungssystem einzurichten. An den ersten kaiserlichen Universitäten, wie den beiden ältesten und renommiertesten in Tokyo (1886) und Kyoto (1897), hatten Europäer*innen und Nordamerikaner*innen zahlreiche Professuren inne, und sollten in ihren Fächern die erste Generation japanischer Spezialist*innen heranziehen, durch welche sie dann ersetzt werden sollten.

Im Bereich der Kunstgeschichte war es der Philosoph Ernest Fenollosa, dem eine Schlüsselrolle zukam. Fenollosa hatte in Harvard Philosophie und Politologie studiert und nach seinem Abschluss noch ein Jahr an der Art School des Boston Museum of Fine Arts gelehrt, bevor er 1878 einen Ruf an die Kaiserliche Universität von Tokyo erhielt. Obwohl er dort Philosophie und politische Wirtschaft lehrte, reüssierte er vor allem auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Mit Hilfe seines Assistenten Okakura Tenshin durchstreifte er Japan und begann, alte Artefakte zu heben und als kunsthistorische Objekte zu katalogisieren. Er unterstützte außerdem die Gründung der Kunstakademie Tokyo, der heutigen Kunsthochschule, und des Nationalmuseums. Okakura stieg bald zur führenden Figur der japanischen Kunstgeschichte auf und war u. a. Herausgeber der Zeitschrift *Kokka*. Zunehmend emanzipierten sich jedoch

die japanischen Kunsthistoriker und verstanden es, das Feld gegenüber westlichen Konkurrenten abzuschließen.

Ähnliches lässt sich für die Gartengeschichte konstatieren. Eine der ersten zentralen Publikationen stammte noch von einem westlichen Experten. Der englische Architekt Josiah Conder war 1877, also praktisch zeitgleich mit Fenollosa, an die Kaiserliche Universität Tokyo berufen worden, um dort die erste Generation moderner japanischer Architekten heranzuziehen. Conder entwickelte ein besonderes Faible für japanische Gärten und veröffentlichte 1893 das Buch *Landscape Gardening in Japan* (Conder 1893). Da japanische Gärten durch die Weltausstellungen bereits viel Aufmerksamkeit im Westen auf sich gezogen hatten und reiche Europäer*innen und Nordamerikaner*innen begannen, sich selbst solche Gärten anlegen zu lassen, wurde Conders Buch breit rezipiert. In der Einführung situierte Conder sein Thema in der Gartengeschichte und verwies auf die außergewöhnlichen und geradezu exotischen Qualitäten japanischer Gärten. Dieses *othering* lehnte sich deutlich an koloniale Diskurse der Zeit an. Für Europa unterschied Conder im Wesentlichen zwei zentrale Gartenstile, den formal-französischen und den wesentlich natürlicheren englischen Landschaftsgarten. Für ersten wählte er Versailles als typisches Beispiel:

»The Renaissance led to the re-introduction of all the stately architectural grandeur of the Roman gardens. In the grounds of the principal French palaces this uniformity was followed to an extraordinary degree. Trees, shrubs, flower beds, walks and earthworks were disposed in stiff lines and geometrical combinations. [...] Yet it was the garden of Versailles, a noted example of this unnatural style, which, a contemporary author asserted, was to him a foretaste of Paradise.« (Conder 1893: 3)

Damit gab Conder für die folgenden Jahrzehnte die Dreiteilung der Gartengeschichte im japanischen Diskurs vor. Spätestens ab den 1920er Jahren wuchs allerdings Kritik an der Interpretation japanischer Gärten durch Conder, dem mehrfach vorgeworfen wurde, die Essenz dieser Kunstform nicht verstanden zu haben (vgl. Satō 1933; Harigaya 1934). Japanische Gartenhistoriker sprachen westlichen Expert*innen zusehends ab, überhaupt ein Verständnis für japanische Gärten entwickeln zu können und beanspruchten das Feld für sich, ähnlich wie dies japanische Kunsthistoriker*innen für ihren Bereich ab 1900 getan hatten. Bis zur Jahrhundertwende und mindestens ein Jahrzehnt darüber hinaus wurde Conder jedoch in Japan breit rezipiert und damit ebenso seine Version der triadischen Gartengeschichte.

Der Park Shinjuku Gyoen als Erfahrungsraum für Gartengeschichte

Das in Ansätzen um die Jahrhundertwende etablierte triadische Gartenmodell fand 1906 einen starken Ausdruck in einem der ersten modernen Parks Japans, dem Shin-

juku Gyoen. Auf dem Gelände hatte ursprünglich einer der zahlreichen *daimyō*-Gärten Tokyos gelegen. Da der Zugriff des Shogunats auf die Peripherie des Landes nur über lokale Lehensherren, die *daimyō*, möglich war, hatten diese politisch und wirtschaftlich eine zentrale Rolle für das feudal aufgebaute System. Das spiegelte sich in der Gartenkultur wider. Die *daimyō* legten sowohl in der Hauptstadt des Shogunats in Edo für ihre Residenzen wie in ihren jeweiligen Hauptstädten in ihren Lehensgebieten prächtige Gärten an (vgl. Shirahata 2016). In der Meiji-Zeit verfielen diese Gärten dann, da die *daimyō* ihre politische und wirtschaftliche Macht verloren. Anstelle des *daimyō*-Gartens in Shinjuku wurde in den 1870er Jahren der kaiserliche botanische Garten eingerichtet, bis der Franzose Henri Martinet, Professor an der École Nationale d'Horticulture de Versailles und gleichzeitig Intendant des Schlossparks von Versailles, damit beauftragt wurde, einen Park zu planen. Der Shinjuku Gyoen brachte im Zuge dessen laut Wybe Kuitert (Kuitert 2017: 126) eine neue westliche wissenschaftliche Sicht auf Planungs- und Implementierungsprozesse nach Japan. Wie Kuitert (ebd.: 120) weiter festgehalten hat, wurde der Park von Martinet im damals modischen französischen Eklektizismus gestaltet, dem *style mixte* oder *jardin mixte*. Konkret wurde ein geometrisch-formaler französischer Bereich mit einem englischen Landschaftsgarten kombiniert, die beide durch einen japanischen Garten ergänzt wurden, der auf die Vorgeschichte des Areals als alter Garten eines Feudalfürsten in der Edo-Zeit verwies.

Dadurch wurde die Dreiteilung der Gartengeschichte konkret erfahrbar und die Stile konnten direkt miteinander verglichen sowie gegeneinander abgewogen werden. So wurde eine Gartengeschichtsschreibung fest in die Landschaft eingeschrieben, die stilistische Gestaltungsweisen mit nationalen Eigenschaften in Verbindung brachte. Der »französische Garten« war im Shinjuku Gyoen kein Verweis auf einen bestimmten Typ herrschaftlicher Gärten des 18. Jahrhunderts in einem Königreich, sondern charakterisierte umfassend die Prägungen und Vorlieben einer ganzen, einheitlichen Nation, der Franzosen. Dieser Bereich betonte vor allem eine formale, symmetrische Gestaltung. Rasenparterre waren von Blumenrabatten regelmäßig eingefasst. Die Büsche am Rande der Wege wurden in Form geschnitten und es gab klare Achsen. Die Bepflanzung mit Platanen am Rande gekiester Wege vermittelte ebenfalls ein französisches Flair.

Demgegenüber wurde der »englische Garten« durch weite Rasenflächen, die heute als großzügige Liegewiesen dienen, von einer unregelmäßigen Baumbepflanzung an den Rändern dominiert (Abb. 1). Der japanische Garten greift teilweise auf die ursprüngliche Gestaltung während der Edo-Zeit zurück: Drei Teiche wurden, wie schon seit 1772, durch einen Kanal bewässert (ebd.: 125). Ihre Form ist unregelmäßig und Brücken über den Kanal verbinden die Wege. Steinlaternen, die Bepflanzung mit heimischen Bäumen und Sträuchern und typisch in Form geschnittene Büsche unterstrichen den japanischen Charakter dieses Parkteils (Abb. 2).

Abb. 1 Der einem englischen Landschaftsgarten nachempfundene Bereich im Shinjuku Gyoen, der heute auch als Liegewiese dient.



Abb. 2 Blick auf das Taiwanesisches Teehaus des japanischen Gartens im Shinjuku Gyoen über einen der drei Teiche hinweg.



Die gärtnerischen Elemente dienen im Shinjuku Gyoen der Markierung abstrahierter nationaler Stile. Dies geschah in einem Moment, in dem die nationalen Zuschreibungen auf Gärten selbst in Europa noch intensiv diskutiert wurden, wie Anne Helmreich am Beispiel des »englischen Gartens« aufgezeigt hat (Helmreich 2002). So war in Großbritannien selbst heftig umstritten, ob der englische Garten eher formal nach elisabethanischem Vorbild gestaltet sein sollte, oder vielmehr im Sinne der Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts (ebd.: 135–154). Während sich die national geleitete Kategorisierung von Gärten heute durchgesetzt hat und erst in jüngerer Zeit wieder hinterfragt wird (Schweizer 2016: 242f.), war die Diskussion zur Zeit der Errichtung des Shinjuku Gyoen also noch keineswegs abgeschlossen, wurde jedoch durch die Planung Martinets in Japan zumindest für die beiden europäischen Modelle »französischer« und »englischer« Garten schnell kanonisch. Die Dynamik dieser nationalen Zuschreibungsprozesse wird verblüffenderweise gerade am »japanischen Garten« deutlich, denn die Orientierung an einem *daimyō*-Garten der Edo-Zeit wäre ein halbes Jahrhundert später schon als äußerst problematisch und nur bedingt authentisch empfunden worden. Dieser Stil wurde ab dem frühen 20. Jahrhundert zusehends als Verfallserscheinung der Gartenkultur betrachtet, die ihren Höhepunkt vielmehr im Mittelalter gehabt hätte (Shirahata 2016: 81f.). Erst in den letzten zwei Jahrzehnten sind diese *daimyō*-Gärten von der Fachliteratur wieder vollumfänglich in den Kanon aufgenommen worden (vgl. Hida 2009; Shirahata 2016), so dass die Verwaltung des Shinjuku Gyoen heute völlig widerspruchsfrei von einem »traditional Japanese garden« sprechen kann.

Der japanische Garten im Shinjuku Gyoen erfüllte zwischenzeitlich eine andere symbolische Funktion, die heute noch sichtbar, alleine in ihrer ursprünglichen Intention nicht mehr sonderlich relevant ist und vor Ort nicht einmal kritisch reflektiert wird. 1924 wurde anlässlich der Hochzeit des Kronprinzen von den in Taiwan

ansässigen Japaner*innen ein Teehaus im chinesischen Stil gestiftet, das bis 1927 fertiggestellt wurde. Dadurch wurde der japanische Garten symbolisch an die imperialistischen Bestrebungen gekoppelt, war doch Taiwan in Folge des chinesisch-japanischen Krieges 1894–1895 die erste japanische Kolonie geworden. Die an den vormaligen *daimyō*-Garten angelehnte Gestaltung trat so für die Besucher*innen in den Hintergrund.

Die erste Diskussion der Gärten von Versailles durch Mitsukuri 1907

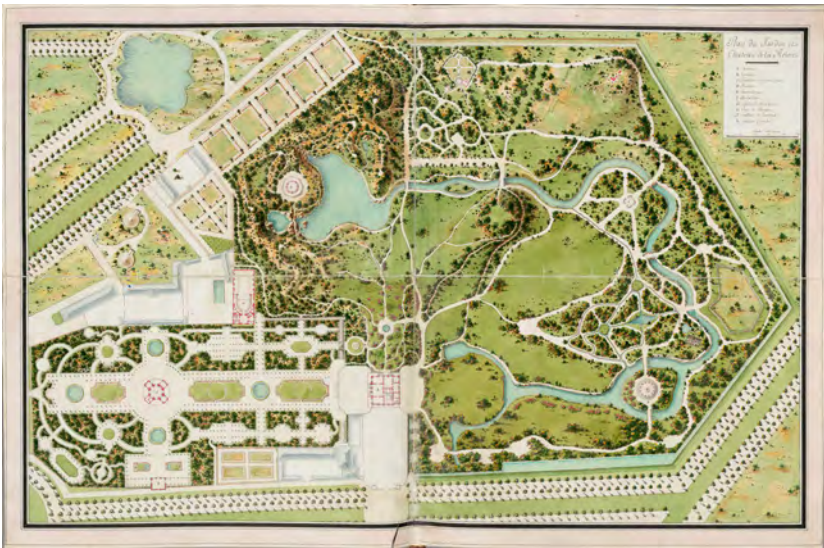
Höchstwahrscheinlich war die Eröffnung des Shinjuku Gyoen 1906 der Auslöser eines breiteren öffentlichen Interesses an europäischen Gartenstilen und regte Mitsukuri Genpachi an, ein Jahr später seinen Artikel »Die Gärten Versailles« zu veröffentlichen (Mitsukuri 1907). Das liegt alleine schon deshalb nahe, weil Mitsukuris Beitrag keineswegs in einer Fachzeitschrift, sondern mit *Chūōkōron* in einem vielgelesenen Monatsmagazin erschien, das gerne aktuelle kulturelle Trends aufgriff. Mitsukuri war als Professor für französische Geschichte der Kaiserlichen Universität von Tokyo, der Eliteuniversität des Landes, nicht nur eine angesehene Kapazität in seinem Fachgebiet, sondern hatte Versailles sogar mit eigenen Augen gesehen. Er studierte um 1900 zunächst Geschichte in Heidelberg und Tübingen, um dann noch einmal eine längere Zeit in Frankreich zu verbringen. Sein 1907 veröffentlichter Aufsatz über die Gärten von Versailles stellt die erste ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Thema auf Japanisch dar. Im Geist der Zeit und seiner Ausbildung durch Professoren wie Leopold von Ranke und Heinrich von Treitschke versuchte Mitsukuri über die Analyse der Versailler Gärten fundamentale mentalitätsgeschichtliche Aussagen zum französischen Absolutismus sowie der Haltung der Franzosen in dieser Epoche zur Natur zu treffen. Damit setzte er die Erfahrungen, die man im Shinjuku Gyoen machen konnte, für seine Leser*innen in einen größeren historischen Zusammenhang und bekräftigte die nationale, kulturalistische Lesart der Gartengeschichte. In seinem Aufsatz traf Mitsukuri eine überaus interessante Differenzierung. Im Anschluss an die Diskussion der Parterres, Boskette und des Jagdwaldes vor dem Schloss (ebd.: 54) ging er noch auf die Gärten im Bereich des Kleinen Trianon ein und verwies auf die gestalterischen Unterschiede zum restlichen Park:

»Außerdem gibt es in der Nähe des Großen Trianon das Kleine. Es wurde in der Zeit Ludwig XVI. errichtet und unterscheidet sich grundlegend durch seinen Charakter. Im Gegensatz zum großen Garten Ludwig XIV., der durch die sternförmige Anordnung die direkte, proportional korrekte Geometrie betonte, stellt das Kleine Trianon die Nachahmung der natürlichen Landschaft in den Mittelpunkt. So sind die Wege unregelmäßig und der Blick erfasst nicht alles direkt, sondern der

Wandel offenbart sich nach und nach im Gehen. In dieser Hinsicht nähert sich das Kleine Trianon ziemlich klar den Gärten Japans an.« (ebd.: 55)

Mitsukuri setzte also den Garten des Kleinen Trianon (Abb. 3) von den Hauptbereichen der Anlage in Versailles ab und verglich ihn sogar mit Japan. Allerdings ist seine historische Herleitung dieser Unterschiede relativ dünn und zudem etwas erratisch. Deshalb entging Mitsukuri, dass es tatsächlich eine Verbindung zwischen dem Garten und wenn schon nicht Japan so doch China gab. Das Kleine Trianon war bereits zu Zeiten Ludwig XV. für seine Mätresse Madame de Pompadour gebaut worden. Kurz nachdem sein Enkel Ludwig XVI. französischer König geworden war, schenkte dieser das Kleine Trianon seiner Gattin Marie-Antoinette, die es als Rückzugsort für sich, ihre Familie und unmittelbare Entourage nutzte.

Abb. 3 Plan der Parkanlagen rund um das Kleine Trianon angefertigt 1781 von Claude-Louis Châtelet und Richard Mique. Die rechte Hälfte des Plans zeigt den asymmetrischen Bereich, der in anglo-chinoisier Manier ausgeführt wurde und auf den Mitsukuri sich vor allem bezieht.



Marie-Antoinette ließ die Umgebung der Mode der Zeit folgend im Stile eines englischen Landschaftsgartens umgestalten (Duvernois/Halard 2008: 50). Diese neuen Anlagen bezeichnete man im 18. Jahrhundert als anglo-chinoise Gärten, weil Briefe der Jesuiten aus China und die daran anschließende begeisterte aufklärerische Auseinandersetzung mit dem Reich der Mitte die stilistische Ent-

wicklung beeinflusst hatten (vgl. Rinaldi 2006). Tatsächlich ist die Bezeichnung etwas irreführend, da gerade in Verbindung mit China der Stil von französischen Landschaftsplanern stark mitgeprägt wurde, die selbst den Barockstil André Le Nôtres, des Planers der Versailler Gärten, längst abgelegt hatten. Wie Duvernois und Halard (Duvernois/Halard 2008: 13) argumentiert haben, entstand in der Folge ein Konkurrenzverhältnis zwischen englischen und französischen Gärtnern, wer chinesische Elemente überzeugender in anglo-chinoisier Manier ausführte, so dass der Garten des Kleinen Trianon genau genommen eher *anglo-franco-chinoise* ist.

Mitsukuris Beobachtung ist indes selbst ohne dieses Wissen um die asiatischen Einflüsse für seine Zeit sehr differenziert und der Vergleich zwischen dem Kleinen Trianon und den »Gärten Japans« bemerkenswert. Zudem sprach Mitsukuri nicht von »japanischen Gärten«. Er hatte also die eigenen Gärten noch nicht so umfassend zum nationalen Symbol erhoben, wie sich dies später durchsetzen sollte, denn im Japanischen ist der Unterschied zwischen den »Gärten Japans« und »japanischen Gärten« semantisch bedeutsam. Die Bezeichnung »Gärten Japans« (*nihon no teien*) verweist weniger eindeutig auf einen klar definierten nationalen Stil wie der Ausdruck »japanischer Garten« (*nihon-teien*), sondern ermöglicht mehrere Lesarten. Es kann sich zwar hierbei um einen Nationalstil handeln, aber ebenso kann von völlig unterschiedlichen Gärten in Japan die Rede sein. Westliche Parks sind semantisch ausgeschlossen, weil sie von Anfang an als *kōen* (wörtlich öffentlicher Park/Garten) angesprochen wurden, im Gegensatz zu *teien*. Im Falle von *teien* heißen beide Schriftzeichen letztendlich »Garten«, und es handelt sich deshalb um einen japanischen, allenfalls chinesischen Garten, der zunächst einmal privat ist, während westliche Parks von Anfang für die Öffentlichkeit errichtet wurden.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Mitsukuri zwar innerhalb des Nationalgarten-Paradigmas argumentierte, allerdings Versailles keinesfalls als Einheit behandelte. Gerade weil er das Kleine Trianon nicht mit der anglo-chinoisien Mode des 18. Jahrhunderts in Verbindung brachte, brach er seine Betrachtung sogar in Teilen wieder auf. Indem Mitsukuri das Kleine Trianon mit Gärten in Japan in Beziehung setzte, wird deutlich, dass sich der französische Stil gewandelt hatte und die geometrisch-formale Gestaltung in der Zeit Ludwig XIV. aus der Mode gekommen war. Insofern drückte Versailles für Mitsukuri nur die mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhänge des Absolutismus auf seinem Höhepunkt aus.

Der Weg zum dyadischen/dichotomen Bild in der Nachkriegszeit

Mitsukuris frühe Darstellung von Versailles bestimmte die Gartengeschichtsschreibung nicht dauerhaft, sondern geriet in Vergessenheit. Ab den 1930er Jahren erlosch das Interesse an Europa in der japanischen Kunst- und Gartengeschichte weitestgehend. Die Disziplin ordnete sich der imperialistischen Ausbreitung Japans in Asien

unter und wirkte an ihrer Legitimation mit. So beschäftigten sich Gartenhistoriker – hier ausschließlich Männer – stärker mit den historischen Wurzeln des japanischen Gartens und versuchten gleichzeitig, asiatische Bezüge zu verstehen und zu verarbeiten. Chinesische Gartenkunst zog deshalb mehr Interesse auf sich als europäische.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs ebte hingegen das Interesse an Asien ab. Ganz allgemein war dabei die Zielrichtung japanischer Intellektueller gegenläufig zu jener in Deutschland, wie Oguma Eiji für die Frage der ethnischen Reinheit überzeugend herausgearbeitet hat (Oguma 2002). Die Identität Japans wurde jetzt durch seine insulare Lage und seine historische Selbstbezogenheit definiert. Dadurch konnten die Intellektuellen der Nachkriegszeit die Japaner*innen als ethnisch höchst homogene und kulturell abgeschlossene Einheit betrachten. Was aus deutscher Sicht sehr nationalistisch und reaktionär wirkt, ist vor dem Hintergrund der Rolle Japans in Asien bis 1945 durchaus nachvollziehbar. Im Rahmen der imperialen Ausbreitung hatten japanische Intellektuelle versucht, die eigene Rolle mit dem Verweis auf die nahe Verwandtschaft der asiatischen Völker zu legitimieren (ebd.: 64–80). Japan trat in dieser imperialistischen Rechtfertigungslinie praktisch als älterer Bruder auf, der die nahen Verwandten China und Korea vor den Europäer*innen beschützte und ihre Entwicklung vorantrieb. Diese imperiale Legitimation, die in der Realität mit harten kolonialen Bedingungen und grauenhaften Kriegsverbrechen der japanischen Armee einherging, wurde mit dem Rückzug auf die Idee des völlig abgeschlossenen Inselvolkes nach 1945 komplett negiert (ebd.: 308–312). Deshalb war die Neukonzeption der japanischen Identität durch die Betonung der ethnischen Singularität nach 1945 linksliberal. Sie entsprach *strukturell* der Ablehnung des nationalsozialistischen Rassebegriffs und der deutschen Superiorität durch die Intellektuellen in der Bundesrepublik, obwohl sich beide Positionen *inhaltlich* diametral gegenüberstanden.

Das Genre der *Nihonjinron*

Durch diese Selbstbezogenheit japanischer Intellektueller wurde die Entstehung eines Genres begünstigt, das kulturalistische Argumente der Vorkriegszeit wieder aufgriff, aber deutlich akzentuierte und dadurch äußerst marktgängig machte. Es handelt sich um die im Vorwort bereits angesprochenen Japaner-Diskurse, die *nihonjinron* oder *nihonbunkaron* (japanische Kultur-Diskurse, wobei beide Begriffe praktisch synonym verwendet werden). Das englische Wort *Japaneseness* beschreibt vielleicht noch besser als die deutschen Übersetzungen, was gemeint ist. Zahllose Autor*innen versuchten herauszuarbeiten, was an Japan so anders sei als am Rest der Welt. Anfangs geschah das schuldbewusst und selbstanklagend (Aoki 1996: 41–48). Was war in der japanischen Modernisierung des späten 19. Jahrhunderts

und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so grundlegend problematisch, dass es zu der fürchterlichen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hatte kommen können? Warum hatten die Japaner auf dem asiatischen Festland Kriegsverbrechen begangen und wieso hatte niemand dies verhindert? Spätestens in den 1960er Jahren, als die Wirtschaft erneut anzog und das internationale Ansehen des Landes stieg, schlugen die Diskurse zur *Japaneseness* jedoch um (ebd.: 61). Jetzt versuchte man zu klären, wie ein nichtwestliches Land modern werden und dabei trotzdem seine Identität wahren konnte. Die *nihonjinron* griffen hier ein Thema auf, dass für die westlichen Modernisierungstheorien ebenfalls Rätsel aufwarf. Viele Voraussetzungen für den Weg in die Moderne schienen in Japan nicht gegeben zu sein und trotzdem eroberten japanische Unternehmen zusehends den Weltmarkt.

Es waren nicht nur japanische Autor*innen, die sich in den Diskurs einbrachten. So war eine der ersten und bald profiliertesten Stimmen jene von Ruth Benedict (Benedict 1946), einer der wichtigsten Ethnologinnen ihrer Zeit. Benedict hatte für die amerikanische Armee gegen Ende des Krieges eine Studie über die japanische Kultur angefertigt, die helfen sollte, die Besetzung zu planen. Später veröffentlichte sie ihre Ergebnisse unter dem Titel *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Obgleich Benedict nur Kriegsgefangene befragen konnte und sich auf archivalisches Material verlassen musste, Japan selbst im Krieg aber nicht bereite (vgl. Lummis 2002), wurde das Buch in der japanischen Übersetzung ein großer Bestseller. Es war ein frühes Beispiel dafür, dass *nihonjinron* in Japan mehr als nur eine intellektuelle Übung waren, und daher hohe Verkaufszahlen versprochen.

Hauptsächlich ist es der Westen, auf den die Diskurse zur *Japaneseness* Bezug nehmen, während andere asiatische Länder oder sonstige Bezüge kaum eine Rolle spielen (Befu 2001: 6). Eine große Ausgangsfrage der Diskurse war, warum westliche Gesellschaften modern, rational und individualistisch seien, während Japan zwar ebenfalls modern, jedoch nicht eindeutig rational und auf jeden Fall gruppistisch organisiert sei. Einige Thesen der *nihonjinron* waren durchaus sinnvoll und nachvollziehbar. So hat sich die japanische Psychiatrie lange Zeit stark an Sigmund Freud orientiert, nur mutet es äußerst seltsam an, japanischen Patienten einen Oedipus-Komplex zuzuschreiben – als ob familiäre Beziehungen und geheime Sehnsüchte in Japan dem Modell griechischer Sagen folgen müssten (Tagsold 2013: 24). Andere häufig vertretene Thesen der Diskurse waren hingegen sehr viel zugespitzter und problematischer, und es stellt sich hier des Öfteren beim Lesen das Gefühl ein, dass ein Überbietungswettbewerb um die Aufmerksamkeit der Leser*innen stattfand. Es gibt viele Texte dazu, dass japanische Mägen, Gehirne oder andere Organe anders ausgeprägt seien und als Folge anders arbeiteten als ihre westlichen Pendanten. Insgesamt liegt den Diskursen zur *Japaneseness* eine sehr holzschnittartig kulturalistische Sichtweise zugrunde, und die bevorzugte Argumentationslinie ist überaus dichotom. Ein wesentlicher Kniff ist hier, dass Japan eine besondere Lern- und Aufnahme-fähigkeit unterstellt wird, denn da die Japaner*innen schon jahrhundert-

lang von China gelernt hätten, ohne ihre Identität aufzugeben, sei ihnen das mit der westlichen Moderne ebenso gelungen. Deshalb hätten die Japaner*innen die westliche Rationalität adaptieren können, ohne ihre eigenen, zeitlos verstandenen Charakterzüge aufgeben zu müssen.

Eine Behauptung der *nihonjinron* beinhaltet einen für den Gartenkontext wichtigen Unterschied zur Argumentation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Die Japaner*innen wären zu technischen Meisterleistungen fähig, ohne ihre tiefe harmonische Beziehung zur Natur zu verlieren. Die Naturliebe erklärte jetzt, wie Japaner*innen ihre Identität beibehalten konnten, *obwohl* sie so erfolgreich Technologien erfanden. Bei Mitsukuri und anderen Autor*innen konnte zuvor die besondere Harmonie der Japaner*innen mit der Natur noch unproblematisch vertreten werden, stand sie doch noch nicht in einem Widerspruch zur Technisierung und Modernisierung des Landes. Zwar industrialisierte sich Japan ab Ende des 19. Jahrhunderts, und die Konstruktion einer nationalen Identität anhand vermeintlicher Traditionen hatte bereits mit Brüchen zu kämpfen, die diese Veränderungen hervorbrachten. Aber die Idee, dass Japan eigentlich seine Wurzeln in seinem ästhetischen und natürlichen Empfinden habe, ließ sich noch relativ leicht aufrechterhalten. In der Phase der Hochindustrialisierung sahen sich japanische Intellektuelle indes in den *nihonjinron* genötigt, eine Kluft zwischen Alltagsleben und Identitätsbehauptung zu überbrücken, die zunehmend als größer empfunden wurde. Das führte zu einer neuen *master trope* in den *nihonjinron*: Japan wäre ein Land »zwischen Tradition und Moderne« – und folglich eigentlich dem Westen überlegen. Alle Nachteile der Moderne wie eben die Kälte der Gesellschaft und der Verlust der menschlichen Bindungen durch den Individualismus seien durch die Beibehaltung des alten, eigentlichen japanischen Lebensstils aufgehoben worden. Das war freilich eine argumentative Meisterleistung, weil Japan hier letztendlich die gelungene Synthese zwischen westlicher Moderne und östlicher Weisheit darstellt und in der Konsequenz eine Stufe höher als beide Seiten steht. Diese *master trope* machte die große Attraktivität Japans und japanischer Kultureinflüsse wie Zen oder Gärten für westliche Intellektuelle aus. Japan wurde zu einem Ort, an dem die Verwerfungen der Moderne und die resultierende Entfremdung überwunden schienen. Die Diskurse der *nihonjinron* erzeugten daher eine Gemengelage zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus, indem Japan und der Westen ständig dichotom aufeinander bezogen wurden.

Im Bereich der Gärten drückten das die beiden Modelle »japanischer Garten« und »Versailles« aus und konkretisieren es so, dass es auf dem Buchmarkt für normale Leser*innen überaus anschlussfähig wurde. Gärten waren insofern kein peripheres Thema für die *nihonjinron*, weil sie über die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hinweg weiter als eines der wichtigsten nationalen Symbole Japans fungierten. Wie schon gegen Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts warteten japanische Pavillons auf Weltausstellungen immer mit einem Garten auf,

der die Kulisse exotisch bereicherte; auch privat war dieser Stil in Nordamerika und Europa weiterhin sehr populär. Allerdings wandelten sich die Erwartungen an einen japanischen Garten. Bis in die 1930er Jahre dominierten Pflanzen und Grün die Anlagen, erweitert um orientalisierende Steinlaternen und Holzbrücken.

Abb. 4 Steingarten des Ryōan-Tempels in Kyōto. Bis in die 1930er Jahre hinein war dieser Garten relativ unbekannt und verlief langsam. Inzwischen ist er eingetragenes Weltkulturerbe der UNESCO und vermutlich der bekannteste japanische Garten weltweit.



Ab den 1950er Jahren jedoch rückten zusehends Steingärten nach dem Vorbild des Ryōan-Tempels in Kyōto in den Mittelpunkt (Abb. 4). Diese sogenannten »Zen-Gärten«, ein Begriff, der eigentlich erst Mitte der 1930er Jahre durch die amerikanische Gartenjournalistin Loraine Kuck (Kuck 1935: 9–14) verbreitet wurde, beeindruckten erst westliche Intellektuelle und dann das breite Publikum durch ihren hohen Grad an Abstraktheit und eine trotzdem spürbare Verbindung zur Natur.⁴

4 Loraine Kuck schrieb 1935 anlässlich einer Japanreise des Garden Clubs of America, der einflussreichsten Vereinigung wohlhabender Gartenenthusiasten auf diesem Gebiet, ihr Buch *One Hundred Gardens of Kyoto*. In der Beschreibung des Steingartens im Ryōan-Tempel betonte sie dessen Verbindung zur buddhistischen Schule des Zens (Kuck 1935: 110–112). Wie Wybe

Dergestalt symbolisierte dieser Gartenstil die Verbindung von Tradition und Moderne augenscheinlich in idealer Weise. Durch diese Mode waren japanische Gärten immer relativ zentral für westliche und östliche Diskurse zur Japanizität. Infolgedessen hatte gartenhistorische Literatur immer einen hohen Stellenwert innerhalb der *nihonjinron*, weil sie doch Kernthesen anschaulich belegen konnte.

Tanaka Masahiros Gegenüberstellung der kaiserlichen Katsura-Villa mit Versailles

Ab den 1960er Jahren spielte Versailles eine große Rolle, um die japanischen Gärten klar abzugrenzen und über das Gegenbeispiel des formalen Gartenstils zu charakterisieren. Der Diskurs lässt sich in zwei Phasen einteilen. In der ersten Phase in den 1960er Jahren dominiert ein relativ einfaches Erklärungsmodell, das sich bei Tanaka Masahiro wiederfindet und deutlich hinter den Stand von Mitsukuri rund 60 Jahre früher zurückfällt (Tanaka 2014). Ende der 1990er Jahre veröffentlichte Shirahata Yōzaburō mit *Daimyō Gardens* ein Buch, das die japanische Gartengeschichtsschreibung erschütterte und neu ausrichtete (Shirahata 1997). Shirahatas Interpretation und Verwendung von Versailles war komplexer als bei Tanaka und führte trotzdem gleichzeitig die in den 1960er Jahren etablierten Muster fort.

1967 erschien Tanaka Masahiros Buch *Nihon no teien* (Die Gärten Japans). Direkt in den ersten Zeilen des Vorworts war Tanaka darum bemüht, die spezifischen Charakteristika japanischer Gärten zu klären, indem er Versailles als kontrastierendes Beispiel einführte. Dabei nahm er die allgemeinere Bezeichnung *nihon no teien* aus dem Titel des Buches direkt zurück und sprach von *nihon teien*, verdichtete die Gärten Japans also zu *den* japanischen Gärten:

»Wenn man japanische Gärten mit europäischen vergleicht und ihre besonderen Merkmale aufzeigt, kommen einem die Natürlichkeit bzw. die an natürliche Landschaft angelehnte Gestaltung in den Sinn. Europäische Gärten sind symmetrisch angelegt, wie der Garten des Pariser Schlosses Versailles verdeutlicht. Auf der linken wie der rechten Seite der Symmetrieachse finden sich rechteckige oder runde Teiche sowie Blumenbeete. Auch die Bäume sind in Form geschnitten und stehen im Einklang mit dem Gesamtbild. Europäische Gärten sind also symmetrisch und harmonisch aufgebaut, anders als japanische Gärten, die der natürlichen Landschaft nachempfunden sind. In japanischen Gärten gibt es Wasserfälle, Bäche, Teiche und Brücken, die ganz wie in der Natur angelegt sind.« (Tanaka 2014: 9)

Kuitert 1988: 152f. und Yamada Shōji 2009: 106–110 gezeigt haben, wurde dieser Steingarten jedoch historisch eigentlich nie als Zengarten bezeichnet oder wahrgenommen, sondern als gärtnerische Nacherzählung einer chinesischen Legende zu einer Tigermutter, die ihre Jungen über einen reißenden Fluss bringt.

Tanaka Masahiros Buch war eine der bedeutendsten wissenschaftlichen Bestimmungen des japanischen Gartens in den Nachkriegsjahrzehnten – so wichtig, dass es erst jüngst wieder als Taschenbuch aufgelegt wurde (Tanaka 2014) und wohl rund fünf Jahrzehnte später Tanaka Hidemichi beeinflusste, ähnelt die im Vorwort bereits zitierte Sicht des letzteren auf japanische Gärten doch erstaunlich seinem Vorgänger (Tanaka 2013).

Es fällt direkt ins Auge, dass der differenzierte Blick Mitsukuris einer äußerst dichotomen Darstellung gewichen war. Mitsukuri hatte sehr sensibel zwischen zwei Bereichen der Versailler Gärten unterschieden – bei Tanaka Masahiro hingegen stand Versailles für alle europäischen Gärten ein, und diese Gärten neigten dadurch allesamt zur Symmetrie und der Unterordnung der Natur unter den menschlichen Gestaltungswillen. Die Bäume sind in Form geschnitten und die Teiche haben geometrische Formen. Der wichtige und korrekte Verweis von Mitsukuri auf den Garten des Kleinen Trianon als stilistisch anders gestaltet entfiel bei Tanaka. Immerhin verband Mitsukuri und Tanaka die Idee, dass japanische Gärten natürlicher seien als der große Garten von Versailles. Mitsukuri vermied es aber, diesen Unterschied zu verabsolutieren, indem er dem kleinen Garten des Kleinen Trianon ein ähnliches Einfühlungsvermögen zugestand. Für Tanaka hingegen war hier die entscheidende Trennlinie zwischen Europa und Japan erkennbar – auf den Garten des Kleinen Trianon ging er überhaupt nicht ein und war so nicht in der Lage, eine wichtige Binnendifferenzierung im Gartenraum Versailles vorzunehmen, die seine Hauptthese sofort wieder in Teilen entkräftet hätte. Tanaka konstatierte dadurch, dass japanische Gärten der Natur folgen, während europäische Gärten sie unterwerfen, und Versailles war der Beleg für diese These.

Tanaka vermochte es freilich, an andere Stelle eine spannende und wichtige Unterscheidung einzuführen. Tanaka setzte Versailles vor allem dem Garten der kaiserlichen Katsura-Villa (Katsura-rikyū) gegenüber (Abb. 5). Dieses Ensemble in einem heutigen Vorort von Kyoto wurde Anfang des 17. Jahrhunderts von einem Prinzen aus der kaiserlichen Familie in Auftrag gegeben. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelangte die Villa dann in direkten kaiserlichen Besitz, doch erst in den frühen 1930er Jahren wurden Architekten, Gartenhistoriker und die Allgemeinheit auf sie aufmerksam. Inoue Shōichi (Inoue 1997) hat die Entstehung des »Katsura-Mythos« detailliert nachgezeichnet. Die Villa und der Garten wurden von modernistischen Architekten instrumentalisiert, um ihre älteren Kollegen zu diskreditieren, die dekorreich und klassizistisch planten. Die neue Generation wollte stattdessen funktional-reduktionistisch arbeiten und Katsura entsprach diesen Vorstellungen. Ein Coup dieser Gruppe war es, 1933 Bruno Taut gezielt auf Katsura aufmerksam zu machen. Taut hatte nach der Machtübernahme das Deutsche Reich verlassen müssen und war zunächst nach Japan ausgewichen, wo er als berühmter europäischer Architekt gefeiert wurde, mit seiner Stimme der neuen Generation viel Gewicht verleihen konnte und Katsura gleichzeitig international bekannt machte (ebd.: 46f., 66).

Abb. 5 Kleiner Teilbereich des Gartens der Katsura-Villa. Seit den 1930er Jahren galt dieser Garten als Ideal der japanischen Gartenkunst.



Tanaka Masahiro (Tanaka 2014: 10) schloss rund vier Jahrzehnte später an diesen Diskurs an, der Katsura als genuinen Ausdruck japanischer Ästhetik feiert, merkte aber zurecht an, dass im Garten der Villa auch geometrisch geplante Elemente zu finden waren, wenngleich es sich nur um einige wenige Bereiche handelte. Damit verfolgte Tanaka praktisch einen ähnlichen Weg wie Mitsukuri über ein halbes Jahrhundert früher. Mitsukuri hatte für Versailles differenziert und diesem die »Gärten Japans« monolithisch gegenübergestellt. Bei Tanaka verloren dagegen die Gärten Europas jegliche Nuancen, während die japanischen feiner konturiert wurden. Selbstverständlich lag das bei einem Werk nahe, dass die japanische Gartenkunst aufarbeiten wollte, war aber insofern ungewöhnlich, als die allermeisten Autor*innen erst einmal einige Grundaxiome setzten, zu denen das Eingeständnis geometrischer Elemente bei japanischen Gärten in der Regel nicht zählte. Leider nutzte Tanaka seine feine Analyse am Ende nicht, um die dichotome Sichtweise auf Japan vs. den Westen zu unterlaufen, sondern nur um mit einigen allzu einfachen Urteilen über die kaiserliche Villa von Katsura aufzuräumen. So entfernte er sich zwar nicht von den *nihonjinron*, doch innerhalb dieses Rahmens liest sich sein Buch für die Zeit trotzdem relativ erfrischend.

Shirahatas neue Sicht auf die japanische Gartengeschichte

Die zweite Phase der Auseinandersetzung mit Versailles im modernen Diskurs beginnt mit dem 1997 erschienenen Buch *Daimyō no teien* (Daimyo Gardens) von Shirahata Yōzaburō. Diese Publikation hatte immense Auswirkungen auf die japanische Geschichtsschreibung, indem Shirahata einen Paradigmenwechsel vollzog und zu einer neuen Bewertung der Gärten der *daimyō* kam. Bis dahin waren diese Gärten als Verfall der eigentlichen japanischen Gartenkultur gebrandmarkt worden. Sie galten als zu wenig subtil, zu wenig symbolisch, zu direkt und kamen in der einschlägigen Literatur sehr schlecht weg (vgl. Shirahata 2016: 81–83). Shirahata revidierte dieses Urteil und löste dadurch eine Welle der Erforschung dieser Gärten aus.

Die englische Ausgabe *Daimyō Gardens* von 2016 zieht das Kapitel, in dem die europäische und die japanische Gartengeschichte verglichen werden, ganz an den Anfang, während es in der japanischen Originalausgabe viel weiter hinten platziert ist (Shirahata 1997: 136–176; Shirahata 2016: 1–18). Hier hinterfragte Shirahata vor allem die soziale Funktion der *daimyō*-Gärten für die herrschenden Schichten. Im Gegensatz zu Tanaka, den er immerhin positiv rezipierte (Shirahata 2016: 14), reduzierte Shirahata dabei die europäische Gartengeschichte keineswegs im Wesentlichen auf Versailles. Stattdessen schrieb er über eine Reihe weiterer Beispiele wie den ehemaligen niederländischen Königspalast Het Loo aus dem 17. Jahrhundert, diverse mediterrane Parks und englische Landschaftsgärten wie Stowe oder Blenheim.

Allerdings argumentierte Shirahata in zentralen Punkten weiterhin dichotom und kulturalistisch. An dieser Stelle spielt Versailles eine Schlüsselrolle. Der Abschnitt »Stroll Style and Geometric Style: Daimyo Gardens and Versailles«, in dem der Vergleich gipfelt, beginnt mit einer Passage, die ganz offenkundig den Diskurs von Tanaka relativ nahtlos fortführt:

»Daimyo gardens are characterized by naturalistic topography with hills and valleys and are designed to be appreciated while walking in the grounds. Western baroque gardens, by contrast, are distinguished by their orderly arrangements of parterres and hedges in linear, triangular, circular, and other geometric patterns that look as if drawn with ruler and compass.« (ebd.: 50)

Wichtig bleibt aber festzuhalten, dass Shirahata den ganzen Abschnitt in eine breite Gartengeschichte einbettete, was alleine schon daran deutlich wird, dass hier von barocken statt von westlichen Gärten generell die Rede ist. Versailles steht im Mittelpunkt der dichotomen Argumentation, wird aber nicht mehr zum überzeitlichen Referenzpunkt wie bei Tanaka. Shirahatas Buch hat den gesamten Diskurs über die Geschichte japanischer Gärten neu ausgerichtet, ist jedoch in Bezug auf Versailles relativ nahe an Tanaka geblieben. Zwar wird die Darstellung differenzierter, doch Versailles bleibt der Gegenpol. Anhand zweier Beispiele lässt sich damit aufzeigen, wie prägend Shirahata war.

2016 erschien im Routledge-Verlag das Buch *Japanese Gardens: Symbolism and Design* von Goto Seiko und Naka Takahiro. Die Publikation vertritt den Anspruch, westlichen Leser*innen das Genre historisch und stilistisch näher zu bringen. Speziell Goto ist eine der bekannteren Advokat*innen für den japanischen Garten im Westen. Die Argumentationsform des Buchs jongliert mit den bekannten Dichotomien – Versailles wird an mehreren Stellen als Gegenstück angeführt:

»As rulers' gardens, their ultimate symbolism might be similar: the power of the country. However, in the Versailles gardens the message was conveyed by sheer alterations of the existing topography and conditions; Shūgaku-in expressed its message utilizing the existing landform and views.« (Goto/Naka 2016: 41)

Der erste Satz dieses Zitats ist ziemlich eindeutig von Shirahata inspiriert, da er es war, der die politische und soziale Funktion von Gärten in der japanischen Gartengeschichtsschreibung neu aufgebracht hat. Danach wird wiederum die Beherrschung der Natur der Anpassung an die Bedingungen gegenübergestellt. Goto und Naka benennen dafür ein neues japanisches Exempel. Bei Tanaka Masahiro stand Katsura im Vordergrund, bei Shirahata waren es die *daimyō*-Gärten. Jetzt ist es die kaiserliche Shūgaku-in-Villa mit ihren Gärten im Nordosten Kyōtos, die allerdings in ihrer Bedeutung und Geschichte größere Ähnlichkeiten mit Katsura aufweist und insofern keine vollkommen neue Frage aufwirft.

Als letztes Beispiel verdeutlicht ein Aufsatz von Kono Tetsuya, dass die Gegenüberstellung von Versailles und japanischen Gärten nicht nur eine garten- oder kunsthistorische Frage ist, sondern durchaus eine politische Bedeutung hat, selbst wenn Kono im Gegensatz zu den bisher genannten Autor*innen keine zentrale Figur der Gartengeschichtsschreibung ist. Konos Aufsatz erschien 2018 im Sammelband *From Biocultural Homogenization to Biocultural Conservation*, der u.a. vom chilenischen Umweltphilosophen Ricardo Rozzi herausgegeben wurde (Kono 2018). Kono diskutiert darin in einem Kontext der Nachhaltigkeitsforschung, wie sich an Versailles, den englischen Landschaftsgärten und den japanischen *daimyō*-Gärten der Zugang verschiedener Kulturen zur Natur ablesen lässt. Dass Kono für Japan *daimyō*-Gärten als Beispiel herausgreift, verweist wie vieles andere im Text auf Shirahata. Versailles wird erneut sehr holzschnittartig diskutiert. Bemerkenswert ist, wie hier aus Gartengeschichte eine konkrete Handlungsanleitung im Kontext einer brandaktuellen Umweltphilosophie gezogen werden, und wie dafür Shirahatas Interpretation von Versailles und den *daimyō*-Gärten aktiviert wird. Allerdings leitet Kono den Stil der *daimyō*-Gärten aus dem Taoismus ab, was wenig überzeugt. Die zahlreichen Anspielungen in diesen Gärten auf Gedichte oder Nachbildungen berühmter Orte in Japan lassen sich so nicht erklären. Insofern ist Konos argumentative Grundlage schwankend.

Versailles als okzidentalistischer Spiegel

Zusammenfassend lassen sich einige große Linien der japanischen Argumentation zu Versailles erkennen, die verdeutlichen, welche Funktion der Okzidentalismus in der Gartengeschichte eingenommen hat. Der japanische Diskurs zu Versailles argumentierte vor allem in einer Durchmischung von Autoorientalismus und Okzidentalismus. Diese Strategie war keineswegs neu, sondern seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fest eingeschrieben in den Diskursrahmen. Die vermeintlichen Unterschiede zwischen dem Westen und Japan wurden früh über japanische Gärten erfahrbar gemacht und diskursiv aufbereitet. Versailles wurde anschließend daran in der Nachkriegszeit der relevante Hauptbezugspunkt, der ab den 1960er Jahren eine weitere Zuspitzung der Argumentation ermöglichte. Auf einer allgemeineren Ebene knüpfte die Auseinandersetzung mit Versailles vor allem an die *nihonjinron* an. Dementsprechend war diese Auseinandersetzung nicht in erster Linie durch eine historische Aufarbeitung von Versailles bestimmt – die genannten Gartenhistoriker*innen hatten sowieso höchst selten besonders intensiv dazu geforscht. Vielmehr füllte Versailles eine funktionale Lücke und diente zur Veranschaulichung der Thesen. Versailles steht hier für westliche Gärten generell. In der Nachkriegszeit verlor der gartenhistorische Diskurs seine Fähigkeit der Differenzierung, die vor dem Krieg gerade bei Mitsukuri zumindest in Ansätzen vorhanden gewesen war. Zwei zeitlose Gartenstile, der europäische und der japanische, wurden diametral gegenübergestellt. Versailles wurde in der Regel direkt mit einem berühmten japanischen Garten verglichen, wie dem Garten der kaiserlichen Katsura-Villa. Das japanische Beispiel wurde dabei ähnlich wie Versailles ohne Rücksicht auf konkrete historische und soziale Umstände eingeführt.

Mit Shirahatas *Daimyo Gardens* redynamisierte sich das Bild allerdings. Die Gartengeschichte kam zurück ins Bild – und trotzdem blieb Versailles ein Fixpunkt, der für sich genommen nicht ausdifferenziert analysiert wurde. Die Existenz des Gartens scheint übermächtig zu sein und erdrückte komplexere Diskussionen. Nur so konnte Versailles seine Funktion weiter erfüllen. Versailles war in diesem Kontext sehr hilfreich, weil es kunsthistorisch bekannt und anerkannt war. Zudem war Versailles als Beispiel günstig, da sich hier der Gegensatz zu japanischen Gärten besonders leicht herausarbeiten und konturieren ließ. Mit englischen Gärten wären ähnliche Argumentationsstrukturen womöglich nicht so leicht zu unterfüttern gewesen. Wenn man hier zudem in Betracht zieht, dass China eine wichtige Rolle für deren Genese gespielt hat, was sich in der historischen Bezeichnung *jardin anglo-chinois* niederschlägt, wird dieses Beispiel noch komplexer. Freilich hätten sich die japanischen Gartendiskurse den englischen Landschaftsgärten wohl ebenfalls argumentativ entsprechend angeeignet, wenn Stowe oder Stourhead an Stelle von Versailles die prominentesten Beispiele gewesen wären, die man hätte heranziehen können.

Selbst wenn es in erster Linie darum ging, über Versailles japanische Gärten zu charakterisieren, schlug dieser Autoorientalismus der Autor*innen in Okzidentalismus um bzw. oszillierte zwischen beidem. Letztendlich wurde zwangsläufig ein spezifisches, verengtes Bild von Versailles konstruiert. Es ließe sich z.B. durchaus fragen, wie Le Nôtres Vorstellung von der Natur und ihrer Einbeziehung in die von ihm zu gestaltende Parklandschaft war. Mukerji hat gezeigt, dass die Antwort keineswegs unmittelbar auf der Hand liegt (Mukerji 1997). Damit folgte der autoorientalistisch-okzidentalistische Diskurs indessen weitestgehend einer westlichen Logik. Es gab kaum Argumente, die komplexe Fragen aufwarfen. Die Haltung der japanischen Gartenhistoriker*innen war in dieser Hinsicht völlig modern. Deutungsschemata wie die nationale Einteilung der Gartengeschichte bzw. die Genese einer linearen Gartengeschichte überhaupt stammten aus der westlichen Wissenschaftslogik und wurden bedient, was sich bereits daran zeigt, dass europäische oder nordamerikanische Autor*innen gerne bereit waren, die Muster in gleicher Weise aufzunehmen, wenngleich sie dafür nicht unbedingt immer das Beispiel Versailles konkret aufgriffen. Doch am Ende gilt das Verdikt von Buruma und Margalit, dass der Okzidentalismus kaum über westliche geistesgeschichtliche Einflüsse hinausgewiesen hat, sondern in diesem Kosmos gefangen blieb (Buruma/Margalit 2004: 143).

Literaturverzeichnis

- Aoki, Tamotsu (1996): *Der Japandiskurs im historischen Wandel: Zur Kultur und Identität einer Nation*, München: Iudicium.
- Arano, Yasunori (2013): »Foreign Relations in Early Modern Japan: Exploding the Myth of National Seclusion«, in: The Nippon Communications Foundation, <https://www.nippon.com/en/features/00104/foreign-relations-in-early-modern-japan-exploding-the-myth-of-national-seclusion.html> [letzter Zugriff am 15.1.2022].
- Befu, Harumi (2001): *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of »nihonjinron«*, Melbourne: Trans Pacific Press.
- Benedict, Ruth (1946): *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Boston: Houghton Mifflin.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies*, New York: Penguin Press.
- Conder, Josiah (1893): *Landscape Gardening in Japan*, Tokyo: Hakubunsha.
- Duvernois, Christian/Halard, François (2008): *Marie-Antoinette and the Last Garden at Versailles*, New York: Rizzoli.
- Harigaya, Kanekichi (1934): »Meiji jidai no yōfu teien«, in: *Zōen zasshi* 1, 2, S. 93–101.

- Helmreich, Anne (2002): *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hida, Norio (2009): *Edo no teien: Shōgun kara shomin made*. Kyōto: Kyōto daigaku gakujutsu shuppankai.
- Hobsbawm, Eric J./Ranger, Terence O. (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Inaga, Shigemi (2007): »Is Art History Globalizable?: A Critical Commentary From a Far Eastern Point of View«, in: James Elkins (ed.), *Is Art History Global?*, New York: Routledge, S. 384–390.
- Inoue, Shōichi (1997): *Tsukurareta Katsura rikyū shinwa*, Tokyo: Kōdansha.
- Kono, Tetsuya (2018): »The Garden as a Representation of Nature: A Space to Overcome Biocultural Homogenization?«, in: Ricardo Rozzi et al. (ed.), *From Biocultural Homogenization to Biocultural Conservation*, Cham: Springer, S. 459–475.
- Kuck, Loraine E. (1935): *One Hundred Kyoto Gardens*. London: K. Paul, Trench, Trubner.
- Kuitert, Wybe (1988): *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam: J.C. Gieben.
- Kuitert, Wybe (2017): *Japanese Gardens and Landscapes, 1650–1950*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lummis, C Douglas (2007): »Ruth Benedict's Obituary for Japanese Culture«, in: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus* 5, 7, <https://apjif.org/-C.-Douglas-Lummis/2474/article.html> [letzter Zugriff am 15.1.2022].
- Mitsukuri, Genpachi (1907): »Berusaiyu no teien«, in: *Chūō kōron* 22, 6, S. 52–57.
- Mukerji, Chandra (1997): *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Oguma, Eiji (2002): *A Genealogy of ›Japanese‹ Self-Images*, Melbourne: Trans Pacific Press.
- Rinaldi, Bianca Maria (2006): »Borrowing from China: The Society of Jesus and the Ideal of Naturalness in Seventeenth- and Eighteenth-Century European Gardens«, in: *Die Gartenkunst* 17, 2, S. 319–337.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*, New York: Pantheon Books.
- Satō, Akira (1933): »Gaikokujin mitaru nihon teien«, in: *Engei gakkai zasshi* 4, 1, S. 83–106.
- Satō, Dōshin (2011): *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles: Getty Research Institute.
- Schweizer, Stefan (2016): »Japanisch, chinesisches, italienisch, niederländisch, französisch, englisch [...]: Gartenkunstgeschichte sowie Gartenhistoriographie und das Problem der Nationenstile«, in: *Die Gartenkunst* 28, 2, S. 231–242.
- Shirahata, Yōzaburō (1997): *Daimyō no teien: Edo no kyōen*, Tokyo: Kōdansha.
- Shirahata, Yōzaburō (2016): *Daimyō Gardens*, Kyoto: International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken).

- Smith, Henry D. (2005): »Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints«, in: John D. Carpenter (ed.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam: Hotei Publishing, S. 234–269.
- Tagsold, Christian (2013): *Japan: Ein Länderporträt*, Berlin: Ch. Links.
- Tagsold, Christian (2017): *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tagsold, Christian (2018): *Japanische Gärten in Deutschland*, Düsseldorf: Stiftung Schloss und Park Benrath, 2018.
- Tanaka, Hidemichi (2013): *Nihon no bunka: Hontō ha nani ga sugoinoka*, Tokyo: Ikuhōsha.
- Tanaka, Masahiro (2014): *Nihon no teien*, Tokyo: SD senshō.
- Vlastos, Stephen (ed.) (1998): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley: University of California Press.
- Yamada, Shōji (2009): *Shots in the Dark: Japan, Zen, and the West*, Chicago: University of Chicago Press.

»美學« (Mei Xue) in China

Eine Reflexion über die Schönheitslehre im chinesischsprachigen Raum

Zhuofei Wang

Der Weg der Schönheitslehre in China

Historisch gesehen ist Ästhetik ein Konzept, das erst Ende des 19. Jahrhunderts in China eingeführt wurde und dort seit dem 20. Jahrhundert weit verbreitet ist. Unter dem direkten Einfluss der europäischen Ästhetik der Neuzeit, wurde der Begriff »Ästhetik« auf Chinesisch als »美學« (Mei Xue) (Schönheitslehre)¹ begründet. Es handelt sich also um eine Lehre, die sich mit dem Thema des Schönen auseinandersetzt. Bis heute spielt dieser Begründungsansatz eine dominante Rolle für das Verständnis von Ästhetik im chinesischsprachigen Raum. Im Folgenden gebe ich zunächst einen kurzen Überblick über den Ursprung der Ästhetik als Schönheitslehre in China und die repräsentativen Theorien dieser Richtung in den verschiedenen Phasen.

1873 veröffentlichte Ernst Faber (1839–1899), ein deutscher Missionar in China, ein Buch auf Chinesisch mit dem Titel »德國學校論略« (Deguo Xuexiao Lunlüe) (Kurzdarstellung der Schulen in Deutschland). In diesem Buch wurden die akademischen Disziplinen der deutschen Universitäten in vier Kategorien eingeteilt: Theologie, Rechtswissenschaft, Geisteswissenschaft und Medizinwissenschaft. Die Ästhetik wurde der Geisteswissenschaft zugeschrieben. Ihre Aufgabe war es, die Form des Schönen zu behandeln, d.h. zu erklären, worin das Schöne liegt (Nie 2009: 650). Fabers Studie gilt als die früheste Abhandlung zur Ästhetik in der bisher vorliegenden chinesischen Literatur (ebd.). Im »英漢辭典« (Ying-Han Cidian) (Englisch-Chinesischen Wörterbuch) aus dem Jahr 1875, herausgegeben von 譚達軒 (Tan Daxuan), wurde das Konzept der Ästhetik als der Weg der Unterscheidung von Schönheit und Bösem interpretiert (ebd.: 649). Eine frühe maßgebliche Erklärung der Ästhetik findet sich im enzyklopädischen chinesischen Wörterbuch »辭源« (Ci

1 Die deutschen Übersetzungen der chinesischen Titel, Konzepte und Zitate stammen von der Autorin, sofern nicht anders angegeben.

Yuan) (Quelle der Wörter) aus dem Jahr 1915, das von 陸爾奎 (Lu Erkui) herausgegeben wurde. Die Ästhetik wurde definiert als die Lehre von den Prinzipien und Wirkungen dessen, was vom gewöhnlichen Verstand als schön angesehen wird. Im »哲學辭典« (Zhexue Cidian) (Wörterbuch der Philosophie) von 1926, zusammengestellt von 樊炳清 (Fan Bingqing), wurde der Begriff der Ästhetik aufgenommen. Hier wurde die Ästhetik als eine Lehre vom Wesen und von den Gesetzen der Schönheit im weitesten Sinne bestimmt. Dieses Wörterbuch gilt als das erste Wörterbuch der Philosophie im modernen China und markiert auch eine fachliche Anerkennung der chinesischen Übersetzung der Ästhetik als Schönheitslehre (ebd.: 653).

王國維 (Wang Guowei) (1877–1927) gilt als einer der Pioniere, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das europäische ästhetische Denken systematisch in China einführen und damit einen fundamentalen Beitrag zur frühen Übertragung der Schönheitslehre leisteten (Gao 2013: 4f.). In seiner Abhandlung »哲學小辭典« (Zhexue Xiaocidian) (Das kleine Wörterbuch der Philosophie) von 1902 erklärte er: »Ein Ästhetiker ist einer, der die Prinzipien der Schönheit der Dinge behandelt.« (zit. in Huang 2000: o.S.). Die Anregung zu seiner Forschung kam hauptsächlich von den ästhetischen Ideen Immanuel Kants, Friedrich Schillers, Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches. Im Rahmen einer Schönheitslehre verwendete Wang die Konzepte dieser Denkfiguren wie Interessellosigkeit, Genie, Form und Spiel, um die Geschichte der chinesischen Ästhetik und der chinesischen Literatur neu zu interpretieren. Darunter nimmt das Konzept der Interessellosigkeit einen besonders zentralen Platz in seiner theoretischen Konstruktion ein. In einem seiner repräsentativen ästhetischen Werke »紅樓夢評論« (Hongloumeng Pinglun) (Kommentar zum *Traum von der Roten Kammer*) bestimmte Wang die Interessellosigkeit als eine Lebenseinstellung, die dem Leiden der Realität widersteht und individuelle Wünsche überwindet. Auf dieser Grundlage sei es die Aufgabe der Künste (hier hauptsächlich Poesie, Drama und Roman), den Menschen zu helfen, sich vom Kampf um das Eigeninteresse des Lebens zu distanzieren, um vorübergehenden Frieden und Harmonie zu erreichen (Wang 1987: 36).

Durch »美學大討論« (Mei Xue Da Tao Lun) (Ästhetische Debatten um das Wesen der Schönheit) in den 1950er und frühen 1960er Jahren und »美學熱« (Mei Xue Re) (Der aufklärerisch wirkende ästhetische Boom), der nach der Kulturrevolution von 1978 bis 1988 aufkam, wurde das Paradigma der Ästhetik als Schönheitslehre in China weiter gefestigt.

Von den 1950er bis zu den frühen 1960er Jahren entstand in ästhetischen Kreisen in China eine weitreichende Debatte über das Wesen der Schönheit. Daraus gingen vier repräsentative Ansichten hervor:

1. Schönheit ist objektiv und typisch.
– Vertreter: 蔡儀 (Cai Yi);
2. Schönheit ist die Einheit von Objektivität und Sozialität.
– Vertreter: 李澤厚 (Li Zehou);
3. Schönheit ist die Einheit von Subjektivität und Objektivität.
– Vertreter: 朱光潛 (Zhu Guangqian);
4. Schönheit ist völlig subjektiv.
– Vertreter: 呂熒 (Lü Ying), 高爾泰 (Gao Ertai) (Gao 2013: 7f.).

In dieser Debatte mit der Förderung der sozialistischen Ideologie als Hintergrund setzte sich schließlich die zweite Ansicht durch. Aus ihr entwickelte sich »實踐美學« (Shijian Meixue) (Praktische Ästhetik), die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine beherrschende Stellung in China einnahm. Zhangs Auffassung ist hierfür repräsentativ:

»Die Herausbildung der Schönheit gilt als Produkt der [menschlichen] Praxis. Das Wesen der Schönheit ist dementsprechend als Vergegenständlichung der menschlichen Wesenskräfte anzusehen.« (Zhang 2011: 247)

Ein zentrales Konzept der Praktischen Ästhetik ist die Humanisierung der Natur, deren theoretische Grundlage auf die marxistische Philosophie der Praxis zurückgeht, die das Augenmerk auf die sozialen Aktivitäten des Menschen legt. 李澤厚 (Li Zehou) (1930–2021), der Vertreter der Praktischen Ästhetik, wies darauf hin, dass das Konzept der Humanisierung der Natur ein konkreter Ausdruck oder eine Umsetzung der marxistischen Philosophie der Praxis in der Ästhetik ist (tatsächlich nicht nur in der Ästhetik). Das heißt, die Essenz und Wurzel der Schönheit stammt aus der menschlichen Praxis, die den Eigenschaften und Formen bestimmter objektiver Dinge Schönheit verleiht und sie letztendlich zu ästhetischen Objekten macht. Dies ist eine ästhetische Sichtweise der subjektivistischen Philosophie der Praxis oder der anthropologischen Ontologie (Li 1994: 462f.). Die Praktische Ästhetik erfüllt einerseits das Bedürfnis der Befreiung des Subjektes im Zuge der Modernisierung Chinas seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Zeng 2012: 7). Andererseits wird sie bei näherer Betrachtung von einer seit der europäischen Moderne vorherrschenden ästhetischen Sichtweise geprägt, die grundsätzlich durch eine Ausrichtung auf die subjektive Vorherrschaft gegenüber der Natur und Umwelt gekennzeichnet ist und daher einen integralen Teil »einer umfassenden Konzeption von moderner Subjektivität« bildet (Ott 1998: 228).

Von 1978 bis 1988 entstand nach der Kulturrevolution in China eine ideologische Befreiungsbewegung. Aus Hass und Angst vor der zerstörerischen Kulturrevolution wurde die Philosophie des Kampfes kritisiert und aufgegeben.

»In diesem Zusammenhang wurde die Ästhetik als Metapher behandelt, die alle sozialen und intellektuellen Kräfte absorbierte, die durch die Zentrifugalkraft einer starren politischen Ideologie ausgestoßen worden waren.« (Gao 2013: 17)

So entstand in der chinesischen Gesellschaft ein ästhetischer Boom. Die Ästhetik wurde damit zu einem öffentlichen Diskurs (ebd.), dessen Thema es war, Schönheit und Harmonie als Alternative zur Philosophie des Kampfes zu fördern. In diesem Zusammenhang trat die Erforschung der Schönheit in eine neue Phase ein. Als Ergebnis entstand »和諧美學說« (Hexiemei Xueshuo) (Lehre der harmonischen Schönheit), deren Ansatz direkt von der Ästhetik Georg Wilhelm Friedrich Hegels beeinflusst wurde. Ihr Begründer 週來祥 (Zhou Laixiang) (1929–2011) ist folgender Auffassung:

»Das Wesen der Schönheit gilt als Harmonie, die mit einer Übereinstimmung von Mensch und Natur, Subjekt und Objekt, Rationalität und Sinnlichkeit, Freiheit und Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit der menschlichen Praxis und Gesetzmäßigkeit der gegenständlichen Welt verbunden ist.« (Zhou 1984: 73)

Was dabei als schön, also als sinnlich wohltuend empfunden wird, ist auf »das sinnliche Scheinen der Idee« (Hegel 1842: 151) zurückzuführen. Von diesem Standpunkt ausgehend konzentriert sich die ästhetische Forschung auf eine von oben nach unten verlaufende Vorgehensweise, also auf die Beurteilung eines bestimmten Objektes nach einem vorgegebenen, idealistischen Konzept von Schönheit.

Während des ästhetischen Booms setzte sich die Praktische Ästhetik fort und erweiterte ihren Blick auf traditionelle chinesische Kunst und Literatur. In dieser Periode war das radikale Werk von 李澤厚 (Li Zehou), »美的歷程« (Me De Licheng) (Der Weg des Schönen), in aller Munde. In diesem Buch wird die Jahrtausende andauernde Geschichte der chinesischen Ästhetik als Geschichte des Schönen charakterisiert. Aufgrund dessen werden der Aufstieg und die Entwicklung der traditionellen Kunstformen wie Malerei, Skulptur, Architektur, Literatur und Kalligrafie in verschiedenen chinesischen Epochen dargestellt. Die Wirkung dieses Buches war so groß, dass von 1981 bis 1984 etwa 200.000 Exemplare gedruckt wurden. Ein weiteres wichtiges Werk von 朱光潛 (Zhu Guangqian) – »談美書簡« (Tan Mei Shu Jian) (Briefe über die Schönheit) wurde von 1980 bis 1984 viermal mit einer Gesamtauflage von 195.000 Exemplaren nachgedruckt.

Seit der Jahrhundertwende, insbesondere vor und nach dem 18. Internationalen Kongress für Ästhetik in Peking (2010) haben sich international verbreiteten ästhetische Theorien wie die Umweltästhetik von Arnold Berleant und Allen Carlson, die Alltagsästhetik von Mike Featherstone und Wolfgang Iser sowie die Somästhetik von Richard Shusterman in China weiterentwickelt. Diese Theorien, die die Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung fördern sollten, werden jedoch im chinesisch-

sprachigen Raum weitgehend im Rahmen einer Schönheitslehre von der Schönheit interpretiert.

Unter den aktuell in China weit verbreiteten ästhetischen Theorien ist »生態美學« (Shengtai Mei Xue) (Ökologische Ästhetik) (im Folgenden wird der Begriff »Ökoästhetik« verwendet) besonders erwähnenswert. Als gegenwärtige Form der Naturästhetik im Zuge der Umweltethikdebatte wurde diese Lehre erstmals in den 1990er Jahren von chinesischen Forscher*innen programmatisch eingeführt und steht seitdem immer mehr im Fokus der chinesischen Ästhetikforschung. Sie gilt als eine Revision der Praktischen Ästhetik, die in China seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populär ist. An ein anthropozentrisches Weltbild anknüpfend, betrachtet die Praktische Ästhetik den Menschen als Maß aller Dinge und als Zentrum der Welt; sie zeichnet sich durch eine Ausrichtung auf die menschliche Vorherrschaft gegenüber den Naturgegenständen aus und verstärkt damit die Entzweiung von Mensch und Natur. Hingegen widmet sich die Ökoästhetik einem gründlichen Wiederaufbau der Mensch-Natur-Beziehung im zeitgenössischen Kontext, um eine Möglichkeit zu eröffnen, das instrumentelle Verhältnis zur Natur in ein partnerschaftliches zu verwandeln. Ausgehend davon versuchen die Ökoästhetiker*innen, die Eingebundenheit des Menschen in die Natur in den Mittelpunkt zu rücken, um einen mit der Rücksichtnahme auf die Natur innig verbundenen moralisch-ästhetischen Stellenwert auszudrücken.

Die Ökoästhetik gilt oft als Fortsetzung der Umweltästhetik, die sich seit den 1970er Jahren zuerst in der englischsprachigen Welt entwickelt (Li 1994: 53) und deren Ausgangspunkt im Bewusstsein einer zunehmenden Zerstörung der natürlichen Umwelt durch die gravierenden Eingriffe seitens des Menschen besteht (ebd.: 54). Die ökoästhetische Forschung wird meist auf Grundlage der Umweltästhetik durchgeführt. Aus diesem Grund wird die Ökoästhetik sogar als »eine ökologisch orientierte Umweltästhetik« bezeichnet (Cheng 2015: 119). Sowohl die Ökoästhetik als auch die Umweltästhetik legen Wert auf die zeitgenössische Rekonstruktion eines ästhetischen Mensch-Natur-Beziehungsgefüges, um eine Versöhnungsmöglichkeit der beiden Seiten zu offenbaren. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich jedoch in ihren theoretischen Ansätzen.

Nehmen wir als Beispiel die Forschung von Arnold Berleant (*1932), der als einer der bislang bedeutendsten Umweltästhetiker gilt. Seine Theorie legt Wert auf die essentielle Rolle der sinnlichen Wahrnehmung wie z.B. Empfindung, Emotion, Imagination und Intuition in der umweltbezogenen ästhetischen Erfahrung. In diesem Zusammenhang wird die Umgebung im Wesentlichen »als eine nahtlose Einheit von Orten, Organismen und Wahrnehmungen« bestimmt (Berleant 2012: 10). Es handelt sich nicht um ein den Menschen umgebendes geografisches Feld, sondern um »einen dynamischen natürlichen Prozess, an dem das Leben aller Dinge teilhat« (Wang 2016: 144). Die Voraussetzung für einen ästhetischen Zugang zu diesem prozessualen, ganzheitlichen System ist das leibliche Eintauchen. In diesem

Sinne ist der Umweltästhetik eine ursprüngliche ästhetische Dimension inhärent. Die Betonung der ständigen Wechselwirkung zwischen Mensch und Umwelt stellt eine Revision des kontemplativen ästhetischen Ansatzes dar, »wonach ein interesseloses Wohlgefallen beim Anschauen eines schönen Objektes in den Fokus gestellt wird« (ebd.).

Im Folgenden möchte ich einen Blick auf einige zentrale Thesen der Ökoästhetik werfen. Bei 曾繁仁 (Zeng Fanren) wird die Ökoästhetik vor allem als »eine ideale existenzialphilosophische Lehre [angesehen], die nach einer ökologischen Gesetzmäßigkeit strebt« (ebd.: 145). Von diesem Ausgangspunkt aus geht er auf das Konzept »Schönheit der Natur« ein:

»Wenn man den Begriff ›Schönheit der Natur‹ unter dem Gesichtspunkt einer ästhetischen Ökoexistenzlehre betrachtet, kann man grundsätzlich festhalten: Diejenigen Gegenstände, die im Einklang mit der Integrität des Ökosystems stehen und zugleich einer Verbesserung der Öko-Existenz des Menschen förderlich sind, werden dann als schön empfunden.« (Zeng 2002: 5)

Im Gegensatz hierzu betrachtet 徐恆醇 (Xu Hengchun) die Ökoästhetik als Teil einer Ökodisziplin, welche die Verschmelzung von Natur- und Geisteswissenschaften darstellt. Die Aufgabe der Ökoästhetik bestehe darin, »eine Resonanz Erfahrung des Menschen in der Natur« (Xu 2000: 119) zu untersuchen. Auf dieser Grundlage entwickelte er das Konzept »Ökoschönheit«:

»Ich sehe ›Ökoschönheit‹ als eine entscheidende Kategorie der Ökoästhetik an. Diese Ökoschönheit entsteht aus einer harmonischen Interaktion zwischen Mensch und Natur. Darin spiegeln sich vor allem die Teilhabe des Subjektes sowie seine Abhängigkeit von der Mitwelt wider.« (Ebd.)

In ähnlicher Weise erforscht 劉彥順 (Liu Yanshun) die Erfahrung des Schönen anhand der ökologischen Verbundenheit des Menschen:

»Die Grundidee [der Ökoästhetik] ist, dass die ökologische Zerstörung die Existenz der Schönheit bedroht. Die Übereinstimmung von Mensch und verschiedenen Ökoelementen hingegen vermittelt ein Gefühl von Schönheit.« (Liu 2011: 176)

Für 陳望衡 (Chen Wangheng) »soll jede Existenzerscheinung der Natur (inklusive dem Menschen) als selbstständig, mit einem Charakter der Subjekthaftigkeit, vorausgesetzt werden« (Wang 2016: 145). Daraus folgerte er: »Falls das Ökosystem in seiner Ökologie gut erhalten ist und Freude hervorrufen kann, wird es als schön angesehen.« (Cheng 2001: 10)

Die oben genannten ökologisch orientierten ästhetischen Thesen zeigen weitgehend eine Ambivalenz in ihren Ansätzen. Einerseits legen sie Gewicht auf die Bedeutung der leiblichen Einbettung des Menschen in die ihn umgebende Welt, was ein wesentliches Merkmal der in der zeitgenössischen Umweltbewegung ent-

wickelten Naturästhetik widerspiegelt. Andererseits neigen sie dazu, sich auf eine geschmackliche Bewertung der Natur- und Umweltschönheit zu beschränken, so dass sich der Einfluss der in der europäischen Neuzeit entwickelten Urteilsästhetik, die eine kritische Distanz zwischen Subjekt und Objekt voraussetzt, erkennen lässt.

Selbst die aktuellen Überlegungen der chinesischen Wissenschaftler*innen zu diesen Studien verbleiben immer noch im Rahmen der frühmodernen europäischen Ästhetik. Beispielsweise wies 章啟群 (Zhang Qiqun) in seinem Artikel »實踐美學為什麼走向終結?« (Shijian Mei Xue Weishenmo Zouxiang Zhongjie) (Warum geht die »Praktische Ästhetik« zu Ende?) darauf hin, dass die Praktische Ästhetik in der Tat eine ästhetische Lehre ist, die auf dem Marx-Hegelschen philosophischen Paradigma basiert. Insbesondere Hegels Metaphysik hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung ihrer Grundkonzepte und Kernthesen. Trotzdem enthält der Grundansatz der Praktischen Ästhetik kein wirklich logisches Argument und bleibt somit weit hinter der methodischen Ebene von Hegels Doktrin zurück (Zhang 2009: o.S.).

Die Interpretation von Ästhetik als Schönheitslehre basiert nicht auf chinesischen oder fernöstlichen Perspektiven, sondern entspricht zunächst den frühmodernen ästhetischen Präferenzen in Europa. Daher weichen die erzielten Ergebnisse unweigerlich von der chinesischen Tradition ab. Sie können kaum als chinesische Ästhetik im eigentlichen Sinne angesehen werden, sondern verkörpern bestenfalls »美學在中國« (Mei Xue Zai Zhongguo) (Schönheitslehre in China) (Gao 2013: 2).

Einige westliche Forscher*innen, die sowohl mit europäischen als auch chinesischen Kulturtraditionen vertraut sind, haben den auf Schönheit beruhenden Ansatz der chinesischen Ästhetik stark kritisiert. In der Einleitung zur deutschen Ausgabe von Li Zehous Werk »美的歷程« (Me De Licheng) (Der Weg des Schönen) weist Karl-Heinz Pohl darauf hin, dass in der chinesischen Ästhetik die zentralen ästhetischen Phänomene nicht das Schöne, sondern das Ausgewogene (*he*) und das Natürlich-Spontane (*ziran*) sind (Li 1992: 10). François Jullien argumentierte ebenfalls, dass der Fokus der chinesischen Kunst nicht die Darstellung des Schönen sei. Für einen/eine chinesische/n Künstler*in sei das Schöne nur als eine unter mehreren ästhetischen Wirkungen anzusehen (Jullien 2005: 276). In der chinesischen Kunst wird ein Gegenstand ästhetisch gelobt, weil er eine sich ständig erneuernde, die phänomenale Welt durchziehende Lebenskraft zum Vorschein bringt. Rolf Elberfeld betrachtet die traditionelle chinesische Ästhetik vor allem als eine Lehre, die auf einer Resonanz-Ethik basiert. In diesem Zusammenhang besteht das Konzept der Resonanz (*Ying*) aus drei Elementen:

- »1. das antwortende Eingehen auf eine Sache, 2. die Zusage auf eine Sache hin, 3. das resonierende Aufgehen in einer Sache. Aus diesen drei Momenten konstituiert sich ein Sollen, das sich aus konkreten Zusammenhängen ergibt.« (Elberfeld 2017: 279)

Nach Elberfeld erfolgt der Vollzug des antwortenden Resonierens im chinesischen Kontext primär in einer leiblichen Erfahrung, die gleichzeitig untrennbar mit dem Geistigen des Menschen verbunden ist (ebd.: 279f.). Die Ästhetik widmet sich insofern nicht dem Schönen, sondern eher einer leiblich-geistig fassbaren Resonanzstruktur, die die Übereinstimmungsverhältnisse zwischen Mensch und Natur, zwischen Mensch und Gesellschaft, zwischen Mensch und Selbst darstellt und somit die Ganzheit von Mensch und Welt offenbart.

Jenseits des Modells der Schönheitslehre

In der Tat gibt es die bisher diskutierten ästhetischen Probleme nicht nur im chinesischsprachigen Raum, sondern auch weitgehend in verschiedenen außereuropäischen Kulturräumen. Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Ästhetik als ein wesentlicher Bestandteil des erkenntnistheoretischen Projekts auf dem Gebiet der europäischen Philosophie entwickelt (vgl. Elberfeld 2022: 109–138). Dabei steht:

»der Begriff der Schönheit als Ordnungsprinzip der Geschichte im Zentrum, der aber selbst erst im Rahmen des aufklärerischen Vernunftprojekts seinen ganzen und durchschlagenden Sinn erhält.« (ebd.: 124)

Mit der weltweiten Ausbreitung »klassischer« Quellen und Texte« (ebd.: 109) aus den europäischen geisteswissenschaftlichen Studien ab dem 19. Jahrhundert hinterließ auch der Begründungsansatz des Ästhetikmodells, bei dem Schönheit als zentrales Thema aufgegriffen wird, einen tiefgreifenden Einfluss auf ästhetische Konzeptionen in außereuropäischen Kulturräumen. Neben China wird das Ästhetische beispielsweise in Japan und Indien auch als Schönheit (jap. *bi*, ind. *saundarya*) interpretiert. Dementsprechend wird die Ästhetik dort auch als Schönheitslehre (jap. *bigaku*, ind. *saundarya-sastra*) bezeichnet. Diese Übertragung führte dazu, dass die ursprüngliche Bedeutung der Ästhetik, nämlich *aisthesis*, welche die sinnliche Wahrnehmung bezeichnet, im Verständnis dieses Konzepts nicht enthalten war (Elberfeld 2000: 11f.). So entstand in mehreren außereuropäischen Kulturräumen »eine klare Trennung zwischen den Bedeutungen ›Lehre vom Schönen‹ und ›Sinnlichkeit‹« (ebd.: 12). Im Gegensatz dazu ist in der westlichen Welt die Verbindung zwischen Schönheitslehre und *aisthesis* nie gebrochen.² Vielmehr kann diese Verbindung »je nach Definition betont oder ausgeblendet werden« (ebd.). Auch in der westlichen Neuzeit, als die Schönheitslehre vorherrschte, wurde die Untersuchung der Sinnlichkeit nicht aus dem Pantheon der Ästhetik ausgeschlossen. Bei

2 Eine retrospektive Studie über die westliche Verflechtungsgeschichte von Philosophie und *aisthesis* findet sich in Rolf Elberfelds Artikel »Philosophie und ästhetische Praxis« (Elberfeld 2017: 172–181).

Baumgarten, Kant, Feuerbach, Herder und Nietzsche finden sich die Diskurse über Sinnlichkeit. Besonders seit dem 20. Jahrhundert spiegelt sich in Bereichen wie phänomenologischer Ästhetik, Somästhetik, Alltagsästhetik, Medienästhetik und Umweltästhetik die Verflochtenheit der Schönheitslehre und der Lehre von der Sinnlichkeit deutlicher wider.

Die Rezeption der Ästhetik ausschließlich als Schönheitslehre führte dazu, dass jene ästhetischen Phänomene, die über die Grenze des Schönen hinausgehen, größtenteils vernachlässigt oder ausgeschlossen wurden. Diese Phänomene können jedoch in engem Zusammenhang mit den eigenen Traditionen stehen und heutzutage in den jeweiligen Kulturräumen nach wie vor eine prominente Stellung einnehmen. Beispielsweise ist der Sanskrit-Begriff »*Rāsa*« ein Kernkonzept der indischen Ästhetik, das vom Hinduismus beeinflusst wurde. Etymologisch ist *Rāsa* nicht schönheitsorientiert, sondern bezeichnet ein mysteriöses, süßes Gefühl. Im Bereich der Ästhetik bezieht sich *Rāsa* auf ein tiefes, unbeschreibliches Gefühl der Begeisterung, Freude und Befriedigung, das durch Kunstformen wie Poesie und Tanzdrama hervorgerufen wird. Ein weiteres Beispiel: In der japanischen Tradition legt die ästhetische Erfahrung besonderen Wert auf das buddhistisch geprägte Konzept *Wabi-Sabi*. Beth Kempton erklärte:

»Wabi-Sabi ist eng verknüpft mit der Art Schönheit, die uns an die Vergänglichkeit allen Lebens erinnert. Dies lässt sich auf die drei Daseinsmerkmale im Buddhismus zurückführen: Mujō ([...] Unbeständigkeit), Ku ([...] Leidhaftigkeit) und Kū ([...] Nicht-Selbst, die Einheit allen Seins).« (Kempton 2018: 32)

Dem Buddhismus folgend erinnert uns *Wabi-Sabi* an das unvollkommene Wesen des Lebens (einschließlich des Menschen selbst) und lehrt uns, Unbeständigkeit, Unperfektheit und Unvollendetheit in einem positiven Licht zu erfahren (ebd.: 33). Dabei geht es um das Gefühl eines perfekten Moments in einer unvollkommenen Welt (ebd.: 18). Jedoch ist es schwierig, eine klare Definition von *Wabi-Sabi* zu geben, denn es handelt sich eher um einen Praxisbezug der Befindlichkeit in Umgebung: »Erst wenn Sie es am eigenen Leib erfahren, wissen Sie wirklich, worum es geht.« (ebd.: 16)

Durch Vergleiche können wir feststellen, dass sich die ästhetische Weise von Welterschließung und -gestaltung in Ostasien von jener in Europa unterscheidet. All dies führt dazu, dass Reichweite und Schwerpunkt des Ästhetischen in europäischen und ostasiatischen Kulturtraditionen nicht notwendigerweise kompatibel sind. In diesem Zusammenhang wies Elberfeld auf die Notwendigkeit hin, die ästhetischen Kategorien und die Kunstkriterien aus Fernost auf der Grundlage einer induktiv-heuristischen Untersuchung der chinesischen und japanischen klassischen Texte neu zu interpretieren (Elberfeld 2022). Auch der japanische Philosoph Aoki Takao betonte die Bedeutung der Einbeziehung außereuropäischer Perspektiven in die Auseinandersetzung mit ostasiatischer Ästhetik und Kunst:

»The contemporary aesthetic consciousness and arts of East Asia were notably shaped by their cultural exchanges with Western Europe, especially after the middle of the 19th century. [...] Moreover, we must also consider the historical and regional integrity and diversity of the various cultures of East Asia. [...] It is necessary to appreciate both the commonalities between the various cultures of these regions, as well as the unique differences of each region.« (Aoki 2019: o.S.)

Gegenwärtige interkulturelle Ästhetik und das ästhetische Konzept »Atmosphäre«

Wittgenstein kritisierte das essentialistische Denken in seinem späten Werk *Philosophische Untersuchungen* (1953). Dem Essentialismus zufolge gibt es immer Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen, die mit demselben Wort ausgedrückt werden können (Majetschak 2019: 87). Wittgenstein kritisierte diesen essentialistischen Ansatz, indem er feststellte, dass unterschiedliche Phänomene keine Gemeinsamkeiten aufweisen müssen, sondern »miteinander in verschiedenen Weisen verwandt« sind (Wittgenstein 2003: 65). Wittgenstein nennt diese phänomenale Verwandtschaft »Familienähnlichkeit«. Entsprechend dieser Ansicht gibt es kein absolut Identisches in der Welt, sondern nur »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen« (ebd.: 66). Aus dieser Perspektive bilden ästhetische Phänomene aus verschiedenen Kulturen auch ein Netzwerk, das durch Familienähnlichkeit gekennzeichnet ist. Im Zentrum stehen nicht mehr die essentialistisch geprägten Wesensmerkmale des Schönen, sondern die Verflochtenheit, das Zusammenspiel und der Übergang in Bezug auf ästhetische Gegenstände, Handlungen und Konzepte.

Im Sammelband *Komparative Ästhetik* von 2001 fasste Elberfeld die zeitgenössischen Aufgaben der interkulturellen Ästhetik folgendermaßen zusammen:

»Die Inhalte [...] der interkulturellen Ästhetik] beziehen sich nicht nur auf die Theoriebildung, sondern zunächst darauf, wahrzunehmen, was in der eigenen und in der anderen Tradition unter ›Schönheit‹, ›ästhetischer Erfahrung‹ und den ›Künsten‹ verstanden wird. Bei der kontrastierenden Betrachtung kann sich herausstellen, daß in den Traditionen unterschiedliche Einteilungen und Gewichtungen dieser Phänomene vorgenommen wurden, die nicht miteinander kompatibel sein müssen.« (Elberfeld 2001: 14)

Nach dieser Ansicht besteht die Absicht einer interkulturellen Ästhetik nicht nur in der Konstruktion allgemeiner ästhetischer Theorien, sondern auch in empirischen Feldforschungen von ästhetischen Praktiken in jeweiligen Kulturen. Demnach um-

fassen die relevanten Themenfelder einen Vergleich der Verständnisse von ästhetischen Kernphänomenen (Schönheit, ästhetische Erfahrung, Künste usw.) in unterschiedlichen Traditionen, die sowohl Kompatibles als auch Inkompatibles darstellen.

Aus historischer Sicht ist jede kulturelle Struktur keine autonome, in sich geschlossene Sphäre, denn sie beruht immer auf einem Austausch zwischen Kulturräumen. Die Besonderheit jeder Kultur führt zur Notwendigkeit einer interkulturellen Kommunikation. Die Interkulturalität widmet sich daher dem Zusammenleben, Verstehen und Kommunizieren von unterschiedlichen Kulturtraditionen. Gerade im Zeitalter der Globalisierung ist es offensichtlich unrealistisch, einen ästhetischen Entwurf zu entwickeln, der vom Einfluss anderer Kulturen unabhängig ist. Damit sich die chinesische Ästhetik neu in globaler Perspektivierung aufstellen kann, muss sie sich zunächst der Gültigkeit und Reichweite eines auf der Schönheitslehre beruhenden Ansatzes der Ästhetik bewusst sein. Um sich nicht in der Verwestlichung zu verlieren, ist dabei entscheidend, dass bei der Konstruktion einer ästhetischen Konzeption die Rezeption von nicht-nativen Theorien einerseits nicht von dem eigenen Kontext losgelöst wird und andererseits zur Einführung der eigenen Tradition in den interkulturellen Austausch beiträgt.

Ich möchte diesen Aufsatz abschließen, indem ich das jüngst entwickelte ästhetische Konzept »Atmosphäre« vorstelle. Obwohl dieses Konzept von europäischen Wissenschaftler*innen (Gernot Böhme, Hermann Schmitz, Jean-Paul Thibaud, Tonino Griffero, Mădălina Diaconu u. a.) entwickelt wurde und aktuell hauptsächlich im westlichen Raum³ verwendet wird, kann es in der Tat einen Ansatz für die Entwicklung einer zeitgemäßen interkulturellen Ästhetik liefern und damit zur Rekonstruktion der chinesischen Ästhetik in einem zeitgenössischen Kontext beizutragen. Zu verstehen ist der hier ins Auge gefasste Begriff »Ästhetik« weder im Sinne der Kantischen Urteilsästhetik noch einer auf Kunst ausgerichteten Lehre. Vielmehr handelt es sich um die »Aisthetik«, nämlich die Theorie der Sinnlichkeit im weiteren Sinne, die weitgehend an die Renaissance der ursprünglichen Bedeutung der Ästhetik als einer Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung anknüpft. Als primär wahrgenommener Gegenstand betrifft Atmosphäre nicht ein Einzelding oder ein rein subjektives Empfinden, sondern ein vom Wahrnehmenden und Wahrgenommenen gemeinsam konstituiertes Quasi-Objekt, das sich durch ästhetische Wirkungen wie Unklarheit, Unsicherheit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit

3 Ein typisches Beispiel hierfür ist das »International Ambiances Network« (<https://www.ambiances.net/>), das Forschung, Design, Lehre und künstlerische Aktivitäten im Bereich der architektonischen und städtischen Atmosphäre fördern soll. Das Netzwerk hat derzeit mehr als 1.000 Mitglieder und mehr als 30 Teams. Die meisten Studien werden jedoch in einem westlichen Kontext durchgeführt.

auszeichnet und von einer bestimmten emotionalen Qualität durchdrungen ist. Als ubiquitäre Phänomene üben Atmosphären einen fundamentalen Einfluss auf unsere Lebenserfahrungen aus. Es ist unmöglich, dass wir uns von ihren Kräften befreien, da selbst der Verlust der Atmosphären auch eine Art der Atmosphäre ist (Böhme 2013: 29).

Mit dem ästhetischen Konzept der Atmosphäre rückt die Befindlichkeit des Menschen in jeweiligen Umgebungen in den Vordergrund der ästhetischen Betrachtung. Als Zwischensein stellt Atmosphäre die gegenseitige Abhängigkeit und Verflochtenheit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem dar. Hier geht die ästhetische Diskussion über den zumeist auf die Erfahrung und Reflexion von Schönheit fixierten Blickwinkel herkömmlicher Urteilsästhetik hinaus und stellt die Wechselwirkung zwischen einem ganzheitlichen Spüren und den jeweiligen Umgebungsqualitäten in den Vordergrund. Der Fokus der Ästhetik liegt nun auf der Frage: In welcher Umgebung befinden wir uns und wie erleben wir am eigenen Leib die von ihr ausstrahlenden Atmosphären? Darüber hinaus macht es die Quasi-Objektivität von Atmosphären möglich, diese auch zu produzieren. An dieser Stelle wird eine praktische Dimension in die ästhetische Betrachtung dieses Konzepts einbezogen. Dabei handelt es sich vor allem darum, bestimmten Gegenständen bestimmte Eigenschaften zu verleihen, um den affektiven Zustand des Wahrnehmenden zu beeinflussen (Böhme 2001: 53). Die Grenze des Ästhetischen muss sich daher enorm erweitern.

Die Einführung des Begriffs »Atmosphäre« erschließt einerseits das kritische Potenzial, sich dem zu sehr auf »Urteil«, »Reden« oder »Konversation« konzentrierten ästhetischen Modell entgegenzustellen (Böhme 2013: 23). In diesem Modell wurden jene Phänomene weitgehend ignoriert, die zwischen Subjekt und Objekt, Sichtbarem und Unsichtbarem, Form und Formlosigkeit, Leere und Fülle, Anwesenheit und Abwesenheit liegen, prozesshaft, wechselhaft und vergänglich sind und erst in ihrer Ganzheit wahrgenommen werden. Andererseits trägt dieses Konzept zur Erneuerung der Prinzipien und Methoden einer interkulturell orientierten Ästhetik bei. Bei kulturellen Atmosphären handelt es sich um jene Befindlichkeiten, die die komplexe Einheit von Sinnlichkeit, Affektivität und Spiritualität unter verschiedenen Bedingungen (historisch, geografisch, ethnisch, ethisch, politisch, religiös usw.) darstellen und dadurch ihre jeweiligen kulturellen Herkunft und Identitäten offenbaren. Ausgehend von einer Distanzierung von Debatten über Zentrismen (Eurozentrismus, Japan-Zentrismus, Sino-Zentrismus usw.) und der Anerkennung der Wertgleichheit von kulturellen Atmosphären widmet sich die interkulturelle Ästhetik den Wechselbeziehungen zwischen ästhetischen Objekten/Umfeldern, ästhetischen Handlungen und ästhetischen Wahrnehmungen in verschiedenen Traditionen sowie deren familiären Ähnlichkeiten (Kompatibilität, Inkompatibilität, Übergang, Verflechtung).

Das ästhetische Konzept der Atmosphäre fügt sich ausgezeichnet in die ästhetische Tradition Ostasiens bzw. Chinas ein. Während die europäische ästhetische Tradition weitgehend visuell geprägt wurde, was zu einer Reihe von verwandten philosophischen Termini führte: Konzept, Urteil, Reflexion, Einsicht usw., wurden poetische und lyrische Ausdrucksweisen, die das vollständige Eintauchen in die Welt widerspiegeln, in der ostasiatischen Ästhetik machtvoll entwickelt. Wenn Vision mehr auf Substanz und Entität abzielt, betrifft Leiblichkeit eher Ereignis und Prozess. Im chinesischen Denken können Rhythmen und Melodien des Lebens nicht durch einzelne Sinne wie Sehen und Hören erfasst werden. So betont 老子 (Laozi) (5. Jh. v. Chr.), dass der große Klang unhörbaren Ton hat (Wang 2011: 116). In ähnlicher Weise weist 王微 (Wang Wei) (415–453) auf die Begrenztheit des Sehens hin – das Auge kann das, was es sieht, aufgrund der Grenzen seines Sichtfeldes nicht vollständig erfassen (Zong/Wang 1985: 7). Nur wenn man »mithilfe innerlicher und äußerlicher Übung und Bildung« (Zhu 2020: 72) über einzelne Sinneseindrücke hinausgeht und mit ganzem Leib/Herzen mit der Umwelt in Kontakt tritt, kann man die Übereinstimmung von inneren Lebensrhythmen und äußeren Rhythmen spüren und schließlich »das ursprünglich Gesamthafte« (ebd.: 73) erfassen.

In dem Bestreben, die leibliche Existenz des Menschen in die Außenwelt zu integrieren, fungieren Emotionen als Bindeglied. In diesem Zusammenhang tauchte eine weit verbreitete Auffassung in der altchinesischen Ästhetik auf, nämlich »emotionale Bewegtheit beim Erfühlen der Dinge« (Zhu 2020: 53). Es handelt sich darum, dass sich die Stimmungen des Menschen mit der Außenwelt ändern (ebd.: 57). Diese emotionalen Reaktionen kommen schließlich im Kunstwerk zum Ausdruck (ebd.). In diesem Zusammenhang haben Emotionen nicht mehr mit rein inneren Gemütszuständen zu tun. Im Gegenteil, der Ursprung jeder Emotion lässt sich auf die Anregung »durch Eindrücke der Außenwelt« (ebd.: 53) zurückführen. Die sinnliche Interaktion mit der Umgebung wird stets von einer emotionalen Reaktion wie Liebe, Hass, Freude, Wut, Trauer und Freude begleitet. Daraus lässt sich ableiten, dass die Welterfahrung im chinesischen Kontext grundsätzlich als *atmosphärisch* anzusehen ist.

Darüber hinaus wird der Begriff »Landschaft« in der chinesischen Sprache mit »風景« (Feng Jing) (Wind und Szene), »風光« (Feng Guang) (Wind und Licht), »風貌« (Feng Mao) (Wind und Aussehen), »風土« (Feng Tu) (Wind und Erde), »風情« (Feng Qing) (Wind und Stimmung) usw. wiedergegeben. Da der Wind wesentlich etwas Atmosphärisches ist, steht die Landschaft im chinesischen Kontext im Zusammenhang mit einer räumlich sich ausgießenden Atmosphäre (Linck 2017: 123). Entsprechend ist das Erleben der Landschaft primär nicht visuell ausgerichtet, sondern vielmehr gesamtleiblich.

Das Atmosphärische offenbart auch den wesentlichen Charakter der traditionellen chinesischen Kunst, die auf der Phänomenologie des »氣« (Qi) basiert. Als Kernbegriff der chinesischen intellektuellen Tradition hat »氣« (Qi) keine direkte

Entsprechung in der europäischen Geistesgeschichte. Im Grunde ist »氣« (Qi) nicht mit Substanz oder Stoff im Sinne der modernen Physik gleichzusetzen. Stattdessen betrifft es eine ewige schöpferische Kraft, die alle Wesen und Dinge innerhalb des kosmischen Systems durchdringt. »Es gibt bei Qi kein Innen noch Außen, da es das ist, was in innigster Dichte alles zusammenhält.« (Elberfeld 2018: 98f.) »氣« (Qi) macht die kontinuierliche Transformation des Lebens möglich: Geburt, Wachstum, Reife, Altern und Vergehen. Insofern ist »氣« (Qi) für die Existenz aller Dinge und Wesen entscheidend. Seine Bedeutung geht über den bestimmten Kulturraum hinaus und erreicht die kosmologische Ebene.

Die chinesische Malerei wird auf Grundlage des Konzepts des »氣« (Qi) entwickelt, sodass der Kunsttheoretiker 謝赫 (Xie He) (479–502) »氣韻生動« (Qi Yun Sheng Dong) (atmendes Reimen, lebendige Bewegung⁴) als das wichtigste Grundprinzip der Malerei definierte. »In dieser Maxime wird das Qi, das in eine bestimmte Schwingung gebracht wird, verbunden mit der lebendigen Bewegung.« (ebd.: 99) Auf dieser Grundlage steht das Schöne nicht im Fokus eines chinesischen Bildes. Es geht eher darum, eine sich ständig erneuernde, lebendige Atmosphäre zum Vorschein zu bringen, wie etwa bei Guo Xis Werk »早春图« (Zao Chun Tu) (Vorfrühling, 1072), die eine frühmorgendliche Berglandschaft im Nebel zeigt. Der Maler strebt nicht danach, die Welt in ihrem stabilen Zustand abzubilden. Stattdessen zeichnet er eine Welt, die sich in einem kontinuierlich transformativen Prozess befindet, sodass die Formen der Dinge gleichzeitig auftauchen und verschwinden. Die Berglandschaft erscheint sowohl verborgen als auch manifest in dem Sinne, dass sie unerschöpflich fesselnd ist. So ergibt sich eine Atmosphäre, die unbestimmt und unendlich wirkt. Dementsprechend ist die Art und Weise, wie dieses Bild wahrgenommen wird, nicht mehr auf eine rein visuelle Betrachtung beschränkt, sondern beruht auf den »qi-sinnlichen Resonanzen, die sich ganzkörperlich manifestieren« (ebd.: 99).

Die Komplexität der Atmosphärenerfahrungen deckt eine Vielfalt der Lebenserfahrungen auf, die nie abschließend dargestellt werden können. Aus diesem Grund erhebt das ästhetische Konzept der Atmosphäre keinerlei Alleindeutungsanspruch, sondern entwickelt einen eigenen Ansatz, der wiederum für andere Formen der ästhetischen Ansätze nicht zu unterschätzen ist. Die für die westliche Ästhetiktradition lange Zeit bedeutsame Frage »Was ist Schönheit?« scheint hier kaum Sinn zu machen. Es geht eher darum, wie die Wirklichkeiten des Ästhetischen in jeweiligen Kulturatmosphären bzw. Kulturbefindlichkeiten konstruiert werden und wie die interkulturellen Atmosphären aus deren Wechselwirkung entstehen.

4 Deutsche Übersetzung in Elberfeld 2018: 99.

Literaturverzeichnis⁵

- Aoki, Takao (2019): Concept paper for the round table »The Transformation and Integrity of East Asian Aesthetics and Artistic Cultures: A double comparative perspective of East and West, and of intercultural trajectories within East Asia itself«, 21st International Congress for Aesthetics in Belgrade.
- Berleant, Arnold (2012): *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia: Temple University Press.
- Böhme, Gernot (2001): *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2013): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Chen, Wangheng (2001): »Ökoästhetik und ihre philosophische Grundlage« [chin.], in: *Zeitschrift der Shanxi Normal Universität* 2, S. 5–10.
- Cheng, Xiangzhan (2015): »Ausblick auf die Ökoästhetik« [chin.], in: *Seeking Truth* 1, S. 119–122.
- Elberfeld, Rolf (2000): »Komparative Ästhetik – Eine Hinführung«, in: Rolf Elberfeld/Günter Wohlfart (Hg.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*, Köln: edition, chōra, S. 9–25.
- Elberfeld, Rolf (2017): *Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie*, Freiburg i.Br./München: Verlag Karl Alber.
- Elberfeld, Rolf (2017): »Philosophie und ästhetische Praxis«, in: Rolf Elberfeld/Stefan Krankenhagen (Hg.), *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 171–189.
- Elberfeld, Rolf (2018): »Die Kraft der Bilder im Horizont intersensorischer Seherfahrungen in Europa und Ostasien«, in: Sergej Seitz/Anke Graneß/Georg Stenger (Hg.), *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 90–102.
- Elberfeld, Rolf (2022): »Geburten des ›Okzidents‹ aus dem Geist europäischer Geschichtsschreibungen. Überlegungen zur Möglichkeit ›zukünftiger Vergangenheit‹«, in: Birgit Mersmann/Hauke Ohls (Hg.), *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld: transcript, S. 109–138.
- Gao, Jianping (2013): *Die zeitgenössische Transformation der Ästhetik: Kultur, Stadt, Kunst* [chin.], Baoding: Hebei University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1842): *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Berlin: Duncker und Humblot.

5 Die Titel der Aufsätze, die mit »chin.« gekennzeichnet sind, wurden von der Autorin ins Deutsche übersetzt.

- Huang, Xingtao (2000): Der Begriff der Ästhetik und die früheste Übertragung der westlichen Ästhetik in China: Ein Kompendium über die Herkunft neuer Begriffe im modernen China [chin.], http://history.news.163.com/09/0627/17/5CR56C7100013FLS_all.html [letzter Zugriff am 28.01.2022].
- Jullien, François (2005): Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Deontologisierung, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kempton, Beth (2018): Wabi-Sabi. Die japanische Weisheit für ein perfekt unperfektes Leben, Köln: Bastei Lübbe AG.
- Li, Xinfu (1994): »Zur Ökoästhetik« [chin.], in: Nanking Sozialwissenschaft 12, S. 53–58.
- Li, Zehou (1992): Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik, hg. von Karl-Heinz Pohl/Gudrun Wacker, Freiburg i.Br.: Verlag Herder.
- Li, Zehou (1994): Gesammelte Schriften der letzten zehn Jahre von Li Zehou – Der Weg des Schönen [chin.], Hefei: Anhui Education Publishing House.
- Linck, Gudula (2017): Yin und Yang. Die Suche nach Ganzheit im chinesischen Denken, Freiburg i.Br.: Verlag Herder.
- Liu, Xie/Fan, Wenlan (Hg.) (1958): Wenxin Diaolong Zhu (Anmerkungen zu »Wenxin Diaolong«) [chin.], Peking: Renmin Wenxue Chubanshe.
- Liu, Yanshun (2011): »Über Leib, Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Ökoästhetik« [chin.], in: Zeitschrift der Henan Normal University 3, S. 176–179.
- Majetschak, Stefan (2019): Wittgenstein und die Folgen, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Nie, Changshun (2009): »Die Geschichte der chinesischen Übersetzung des Begriffs *Ästhetik* in der Frühmoderne« [chin.], in: Journal of Wuhan University (Humanities Edition) 6, S. 649–653.
- Ott, Konrad (1998): »Naturästhetik, Umweltethik, Ökologie und Landschaftsbewertung. Überlegungen zu einem spannungsreichen Verhältnis«, in: Werner Theobald (Hg.), Integrative Umweltbewertung, Heidelberg et al.: Springer Verlag, S. 221–248.
- Schmidt-Glitzner, Helwig (1999): Geschichte der chinesischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart, München: Verlag C.H. Beck.
- Wang, Bi (2011): Laozi Daodejing Zhu (Anmerkungen zum »Daodejing« von Laozi) [chin.], Peking: Zhonghua Shuju.
- Wang, Guowei (1987): Ausgewählte Ästhetische Essays von Wang Guowei [chin.], Changsha: Hunan People's Publishing House.
- Wang, Zhuofei (2016): »Naturästhetik«, in: Konrad Ott/Jan Dierks/Lieske Voget-Kleschin (Hg.), Handbuch Umweltethik, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 142–147.
- Wittgenstein, Ludwig/Schulte, Joachim (Hg.) (2003): Philosophische Untersuchungen. Auf der Grundlage der kritisch-genetischen Edition neu herausgegeben, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

- Xu, Hengchun (2000): Zur Ökoästhetik [chin.], Xi'an: Shaanxi People's Education Press.
- Zeng, Fanren (2002): »Aus der Sicht der ästhetischen Ökoexistenzlehre im postmodernen Kontext« [chin.], in: Zeitschrift der Shanxi Normal University 3, S. 5–16.
- Zeng, Fanren (2012): »Reflexion der frühmodernen deutschen Ästhetik und der gegenwärtigen chinesischen Ästhetik: Der Perspektivwechsel von der Praktischen Ästhetik zur Ökoästhetik« [chin.], in: Theoretische Studie in Literatur und Kunst 1, S. 4–9.
- Zhang, Hui (2011): »Zur Aktualität der chinesischen Ökoästhetik« [chin.], in: Fachzeitschrift der Technischen Universität Wuhan (Ausgabe der Sozialwissenschaft) 4, S. 247–250.
- Zhang, Qiqun (2009): »Warum geht die ›Praktische Ästhetik‹ zu Ende?« [chin.] www.guohuajia.net/app/17-view-1759.shtml [letzter Zugriff am 28.1.2022]
- Zhou, Laixiang (1984): Schönheit bedeutet Harmonie [chin.], Guiyang: Guizhou People's Publishing House.
- Zhu, Zhirong (2020): Philosophie der chinesischen Kunst, Berlin: LIT Verlag.
- Zong, Bing/Wang, Wei (1985): Hua Shanshui Xu & Xu Hua (Vorwort zum Berg-Wasser-Malen & Traktat über Malerei) [chin.], Peking: Remin Meishu Chubanshe.

Das Design des Okzidents

Zur Herstellung von kultureller Differenz durch Mode

Gabriele Mentges

Vorbemerkung

Zu Beginn meiner Forschungen in Usbekistan, einer ehemaligen sowjetischen Teilrepublik in Zentralasien, begegnete ich zu meinem Erstaunen einer bewussten Distanzierung gegenüber westlicher Kultur, sowohl politisch als auch kulturell. Meine Gesprächspartner*innen waren stets bestrebt, das kulturell Eigene hervorzuheben. Dies bezog sich auf politische Verhältnisse: So nahm man sich eher China und Japan anstelle westlicher Demokratien zum Vorbild. Vor allem wurden traditionelle ästhetische Attitüden als kulturelle Distinktion betont. Dunkle, ja schwarze Kleidung galt als europäisch/sowjetisch, bunte, ja fröhliche Farben als zentralasiatisch, wie etwa das usbekische Ikatmuster, das mit seinen dynamischen Motiven und den grellen Farbkontrasten einen unübersehbaren Gegensatz zu den gedämpften, moderaten Farbkompositionen westlich/europäischer Kleidung bildet. In diesem Kontext habe ich mir zum ersten Mal die Frage gestellt, was als westlich und wie der Westen gesehen wurde. Existiert eine fixierte Vorstellung vom so genannten Westen auch in seiner materiellen/visuellen Form?

Mode als wesentlicher Bestandteil der materiellen Kultur bildete immer einen Teil der Orientalisierungsstrategien, wenngleich die materielle Kultur in den Orientalismusstudien selbst kaum Beachtung fand. Edward Said mit seinem bahnbrechenden Orientalismus-Werk (Said 1978) hat sich vor allem auf die Literatur, Wissenschaft und Kunst gestützt. Indem diese Buchpublikation den Okzidentalismus in den Vordergrund schiebt, beschreibt sie einen weißen Fleck in der Erforschung der materiellen Kultur als inhaltlicher Komponente innerhalb der Orientalismusbatten.

Die Okzidentalismusfrage ist eigentlich nicht neu – im Gegenteil, sie ist inhärenter Teil der Orientalismuskonversation, aber – und dies ist hier entscheidend: Als Begriff taucht der Okzidentalismus in diesem Diskurskontext selten auf. Dieses Schweigen ist bereits programmatisch zu deuten: Denn hegemoniale Akteur*innen neigen dazu, sich als außerhalb des historischen Prozesses stehend zu begreifen

und als diejenigen darzustellen, die die Spielregeln vorgeben, handhaben und beherrschen. In den Orientalismuskursen positionierte sich daher der Westen als unhinterfragbarer Standort der Orientalismusdebatten.

Abb. 1 Ikatstoffmuster Margelan, Usbekistan 2010, Fotografie Projektarchiv 2010–2015.



Ausgehend von diesem Verständnis hat der ägyptische Philosoph Hasan Hanafi (Hanafi 2005: 19–21) den Begriff des Okzidentalismus eingeführt: nämlich als kritischen Denkgestus von Seiten der orientalischen Gesellschaften, mit der die strukturelle Position der Orientalismusdebatte durch ihre Umkehrung gegen den Westen gewendet wird. Als Ergebnis könnte am Ende die Provinzialisierung des Westens stehen. Lässt sich jedoch diese Frage epistemologisch betrachtet einfach umkehren? Und bleibt sie nicht deswegen den klassischen Denkdualismen der Orientalismusdebatte verhaftet? (Skottki 2015: 36, 37; Carrier 2003: 1–32) Die Okzidentalismusfrage und ihre Anwendung durch Hanafi bleibt unbestreitbar problematisch und ist nicht weiterführend. Im Gegenteil, sie könnte eine Form der Selbstorientalisierung beinhalten (Skottki 2015: 39).¹

¹ Zum Konzept der Selbstorientalisierung vgl. Lau 2016: 110–124. Zwar wird dieser Begriff auch in den Fashion Studies verwendet, aber in einem anderen Sinne, nämlich als eine Positionierung von südasiatischen Diaspora-Schriftstellerinnen im Westen (vgl. Lau 2009: 571–598).

»Was ist westlich am Westen?« fragte kürzlich ein Workshop an der Universität Erfurt,² was letztlich bedeutet, auf die so genannte westliche Welt das Klassifikationsraster des Orientalismus anzuwenden. Diese Klassifikation jedoch setzt die Historisierung und Festlegung von geokulturellen Räumen voraus, deren Grenzen als natürliche Gegebenheit betrachtet werden, wohlgerne vom westlichen Standort ausgehend. In dieser Sichtweise besteht für den amerikanischen Anthropologen und Historiker Fernando Coronil der spezifische Repräsentationsstil des Westens, mit dem er die dualen Konzeptionen vom Eigenen und dem Anderen erst erzeugen konnte (Coronil 2002: 212).

In diesem Kontext kommt der westlichen Mode als einem spezifischen kulturell-ökonomischen Kleidungssystem eine prägende repräsentative sowie kontrollierende Aufgabe zu, die ab- und eingrenzt, ein- und ausschließt mittels ihrer visuellen/materiellen Techniken.

Mode wird aus kulturanthropologischer Perspektive definiert als eine kulturelle Körpertechnik, über die der Körper gesellschaftlich erst kommunizierbar wird. Daher konnte sie in ihrer spezifisch europäischen Ausprägung zum kennzeichnenden visuell-materiellen Merkmal westlicher Zugehörigkeit werden, unübersehbar, prägend für Gestik und Körperlichkeit, ja für den gesamten europäischen Habitus mit seinen deutlichen geschlechtlichen vestimentären Konnotationen und dualen Geschlechterkörpern. Als performative und mimetische Praxis erlaubt die Mode jedoch gleichzeitig die sinnliche Annäherung an das Fremde bis hin zur Einverleibung, was zugleich Veränderungen eigener modischer Praktiken und Diskurse bewirkt hat.

Mit Andrew Bolton möchte ich daher fragen: Vermittelt die Mode nicht zugleich Stimuli, sinnliche Wahrnehmungen und Anregungen, wodurch eine produktive Auseinandersetzung mit dem Eigenen durch das Fremde erst ermöglicht wird? (Bolton 2015: 17) Mode – insbesondere die exotisch anmutenden Moden verbreiten eine dichte atmosphärische Stimmung mittels Stofflichkeit, Bild und Form, die zur Mimikry geradezu anregen. Vom taktilen Sehen spricht daher der Ethnologe Michael Taussig, wenn er die Praktiken der Nachahmung beschreibt. Für ihn gibt es im eigentlichen Sinne keine reine Imitation; jede Nachahmung erzeuge als eine spezifische Aneignung der Welt Neues und Anderes. Er spricht daher von den Farben der Alterität (Taussig 1997: 9, 44, 46). In diesem positiven Sinne hat Bolton die diskursiven Praktiken des Orientalismus in der Ausstellung über China im Metropolitan Museum New York 2015 gedeutet (Bolton 2015: 17). Denn anders als

2 »What is Western about the West? Ideological chronologies and cartographies«, Erfurt Augustinerkloster, Veranstalter: Forschungsgruppe »Was ist westlich am Westen? Raum-zeitliches Aneignen und Ordnen der Welt von der Neuzeit an (Europa, Amerika)«, Universität Erfurt, Datum 24.10.2019-26.10.2019, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=41307> [letzter Zugriff am 10.11. 2019].

bei den von Said benutzten Quellen bleibt die Dingwelt sinnlich und mehrdeutig, vor allem die Mode wird durch die verschiedenen Akteur*innen unterschiedlich rezipiert, praktiziert, imitiert und transformiert. Der Anthropologe und Modehistoriker Adam Geazy versucht daher mit dem Begriff des Transorientalismus die starren Dualismen der Orientalismuskonversation zu umgehen, um stattdessen die Wechselwirkung der Interaktionen, den Transfer und Austausch zu betonen (Geazy 2015: 23–30, 27; Geazy 2016).³

Mein Aufsatz wird daher zuerst die historische Bedeutung von westlicher Mode für koloniale Prozesse aufzeigen und anschließend auf die aktuelle, durch die neoliberale Globalisierung entstandene Situation eingehen, in der sich im Zuge der Postkolonialisierung neue Perspektiven auf das Eigene und die Anderen ausgebildet haben. Lässt sich dabei eine »Okzidentalisation« entdecken, die den Westen mit ähnlichen Mitteln beschreibt, wie es die Akteur*innen des Orientalismus einst in Bezug zum so genannten Orient versuchten?

Oder steht am Ende etwas Neues, nämlich die Entdeckung einer als gleichwertig empfundenen Vielfalt?

Unter Okzident verstehe ich hier im Unterschied zu vielen soziologischen oder philosophischen Annäherungen nicht nur Europa, sondern den gesamten Westen als hegemoniale Modemacht, sowohl ökonomisch als auch kulturell betrachtet.

Die Problematik des Okzidentalismus wird mittlerweile von verschiedenen Seiten beleuchtet und der Begriff unterschiedlich gedeutet: als Dekonstruktion des Westens mit dem methodischen Instrumentarium des Orientalismus wie bei Hanafi (Hanafi 2005) oder als neue extreme eurozentrische Position. Seit einigen Jahren lässt sich auch in Deutschland eine so genannte Diskussion über Werte beobachten, die angesichts der Herausforderungen der Globalisierung um eine kulturelle Selbstvergewisserung bemüht ist, in dem sie prüft, ob es einen europäischen Sinnhorizont gibt, an dem sich gängige Praktiken und Diskurse orientieren, wie z. B. *Die kulturellen Werte Europas* von Hans Joas und Klaus Wiegandt (Joas/Wiegandt 2005).

Die Kopftuch- und Verschleierungsdebatte liefert neue Argumente, um die kulturelle Differenz Europas neu zu verhandeln. Oft jedoch verliert man dabei den eigenen historischen Horizont aus dem Blick, wie z. B., dass die Verschleierungsfrage auch im Europa der Frühen Neuzeit gestellt und ausgehandelt wurde (Mentges 2011: 215–224). Dahinter steht die grundsätzliche Frage, wie Öffentlichkeit in Bezug

3 Geazys Definition von Transorientalismus lautet: »To address the multiple meanderings of Orientalist influence, where there is more than one thread and the threads are seldom straight, I have coined the term ›transorientalism‹. It is a more serviceable term that, while admitting of the ethical aspects of cultural appropriation, also supports the undeniable circumstances of exchange, retranslation, and re-envisioning embedded in the Orientalist idea, and a dynamic that today shows no sign of abating.« (Geazy 2015: 27).

zu Gender und Person, wie Beziehung von privater Sphäre und öffentlichem Raum gestaltet werden – um eine so schlichte Differenz, wie sie der italienische Politiker Romano Prodi einmal benannt hatte, nämlich dass zum Wesen des Westens das offene, sichtbare Antlitz gehöre, kann es sich nicht handeln.

Schon rein geopolitisch scheint es schwierig, Europa als Westen konkret zu definieren: Europa ist zwar eine politisch-ökonomische Einheit, jedoch in ständiger, sich verändernder geopolitischer Prozessbildung. Die Differenz sei der eigentliche Motor Europas, sagen Historiker*innen. Daher möchte ich der Brauchbarkeit der konzeptuellen Analogie von Okzidentalismus versus Orientalismus nachgehen, um schließlich zu fragen, ob sie dazu beiträgt, die üblichen orientalistischen Denkstereotypen zu überwinden oder im Gegenteil neue starre Denkschablonen erzeugt?

Europäische Grenzziehungen

Als *Pieds-noirs* haben die Nordafrikaner*innen die französischen Kolonialherren bezeichnet, weil sie an ihrem dunklen, festen Lederschuhwerk als Europäer identifizierbar blieben. In diesen Beschreibungen wird auch gleichzeitig die sinnliche Erfahrung mit westlichen Kleidungsnormen transportiert, die sich den klimatischen Bedingungen verweigern und starr an Regeln festhalten.

Im Verlauf der Kolonialisierung haben die Missionare westliche Kleidungsstile einschließlich der Fußbekleidung als Mittel der Erziehung und Disziplinierung eingesetzt (Comaroff 1996: 19–38).

»Die Kleidung steht [...] im soziokulturellen Bedeutungsgeflecht der Kolonialisierung genauer der Christianisierung. Sie dient der Differenzierung, liefert vestimentäre Codes der religiös begründeten Differenz des ›Heidnischen‹ und des ›Christlichen‹, die von der Heimatgemeinde dechiffriert werden konnten.« (Wiens 2007: 58)

Es lässt sich noch eine weitere vestimentäre Strategie der Kolonialherren ausmachen, die vor allem für den Umgang mit der indischen Gesellschaft durch die englischen Machthaber kennzeichnend wird. Während der sich festigenden englischen Kolonialherrschaft im 19. Jahrhundert und bei gleichzeitigem indischem Bestreben nach Unabhängigkeit haben die Engländer bewusst vestimentäre Grenzlinien gezogen: Inder*innen durften keine westlich-englische Kleidung anlegen, im Gegenteil, ihre Kleidung sollte ihr Indisch-Sein betonen und sie so von der englischen Herrschaftsschicht fernhalten und ausgrenzen. Indische Kleidungsstile wiederum wurden mit Nacktheit assoziiert und dem niedrigen Zivilisationsgrad gleichgesetzt – obschon bei genauer Sicht dies nicht den vestimentären Tatsachen entsprochen hat (Tarlo 1996: 23–61; Cohn 1989: 303–355). So konstruierte man einen kulturellen Kontrast, der bewusst als Mittel der Abgrenzung gepflegt wurde. Die Politik der Wei-

ßung oder auch *Blanchitude*, wie sie Viktoria Schmidt-Linsenhoff am Beispiel des Ausnahmeporträts einer *Negresse* (1800) von Marie-Guillemine Benoist (1768–1826) beschreibt, scheint sich nicht zufällig mit dem Beginn intensiver Kolonialisierung und dem gleichzeitigen Aufkommen der Mode weißer Musselinkleider in Europa zu vertiefen (Schmidt-Linsenhoff 2010: 174f.).

Eine erzieherische Ausnahme machte man dann später mit Beginn des 20. Jahrhunderts bei den wohlhabenden *Maharajas*, die man regelrecht zu Reisen in das britische Mutterland ermunterte, weil sie davon ausgingen, dass »eine Reise durch das britische Mutterland die Herrscher dazu motivieren würde, britische Standards der Regierungsführung in ihren Heimatstaaten zu übernehmen« (Jackson/Jaffer/Lange 2010: 196). Bei diesem Anlass gehörte das Tragen der europäischen Kleidung zum notwendigen Zeremoniell und galt als Zeichen der gelungenen Anpassung an die zivilisatorischen Standards der britischen Gesellschaft.

Abb. 2 Maharaja Yehwant Rao Holkar II. (reg. 1926–1961) von Indore in westlicher Kleidung, Gemälde von Bernard Boutet de Monvel, Paris 1929, Öl auf Leinwand, 218 x 140 cm, Sammlung Al-Thani.



Um 1700 zu Beginn ihrer Präsenz in Indien hatten die englischen Diplomaten und Kaufleute der East Indian Company noch eine andere gegenteilige Strategie gewählt, in dem sie sich den indischen Maharajas durch das Tragen einheimischer Kleidungsstile anboten, eine unvorstellbare Praxis im folgenden 19. Jahrhundert, denn zu stark wurden die vestimentären Grenzen zementiert. Wenn nicht-europäische sowie asiatische/arabische Männer von den europäischen Kolonialherren bevorzugt als feminin charakterisiert wurden, so beinhaltete diese Sichtweise eine doppelte Diskriminierung: die Gleichsetzung mit dem niedrigeren Status des eigenen weiblichen Geschlechts und ihre Aberkennung als vollwertige Männer (Niessen/Leshkovich/Jones 2003: 10).

Seide, lange Zeit als kostbares Material der europäischen Männerkleidung bis ins 18. Jahrhundert hinein hochgeschätzt, wird unter dem Eindruck der eigenen kolonialen Erfahrungen und Praktiken zu Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend als »nicht-männliches« Material aus der europäischen Männerkleidung verbannt. Es besaß zu sehr den Nimbus orientalisch-verweichlichter Männlichkeit.

Disziplinierung, Erziehung und kulturelle Abgrenzung mittels der Kleidung bildeten prägende und nachhaltige Strategien kolonialer, westlicher Herrschaft sowohl in Asien als auch in Afrika und Südamerika. Dennoch blieb der Umgang mit nicht-europäischen Kulturen von Ambivalenz geprägt.

So zeigte man sich im europäischen Westen durchaus aufgeschlossen für orientalische und exotische Impulse in der materiellen Kultur, die in Form von Zierrat, Teppichen, Stoffen, Ornamenten, Techniken und sogar vollständiger Kleidung eifrig rezipiert wurden. Die Turkomanie im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, die Begeisterung für indische Cottons und Kaschmirschals gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die Affinität für Chinoiserien belegen, wie sehr das Fremde nicht nur in die materielle Kultur aufgenommen wurde, sondern sich vielmehr darüber hinaus geschickt mit der europäischen Ästhetik und ihren Praktiken der jeweiligen Epoche amalgamierte und wegführende innovative Impulse für neue ästhetische Entwürfe vermittelte (Gorguet Ballasteros et al. 2005: 63). Für diese Impulse steht auf modischem Feld exemplarisch der Designer Jean Poirer, den sowohl chinesische wie japanische Modestile zu seinen aufsehenerregenden orientalischen Kollektionen, den so genannten Minarett-Kollektionen (1911) inspirierten, kreiert mit Kimonoschnitt, orientalischen Kopfbedeckungen, dem *coupe droite* (gerader Schnitt), Ornament und Farben und die er anschließend erfolgreich auf einer Reise in Amerika präsentierte (Troy 2002: 117–144). Damit wurde ein entscheidender Schritt hin zu neuen modernen weiblichen Kleidungschnitten vollzogen.⁴

4 Dies gilt auch für den noch wenig erkannten Einfluss traditioneller indischer Moden auf westliche Kleidung. Vgl. Colaiacomo/Caratozzolo 2010: 183–214, ebenso Legrand-Rosse 1998: 113–126.

Im historischen Rückblick betrachtet haben orientalisierende Moden nicht nur Grenzziehungen erzeugt, sondern zur Schaffung oder Erweiterung von neuen kulturellen Spielräumen in den europäischen Gesellschaften, d.h. zur Veränderung oder Subvertierung von Körper- und Geschlechterbildern beigetragen und neue ästhetische Entwürfe ermöglicht. Befreit von den eigenen gesellschaftlichen Normen erlaubte man sich im fremden Kontext Freiheiten von den geltenden gesellschaftlichen Normen.

Aber wie wurden die Europäer*innen selbst bildlich-sinnlich wahrgenommen? Ein vestimentäres Zeichen, das man häufig auf Bildteppichen und anderen Darstellungen mit Europäer*innen von einheimischen Künstler*innen oder Handwerker*innen wiederfindet, ist der schwarze, oft hohe Hut, den die Europäer aufsetzen, wie er z. B. auf dem Gemälde *De zeeman* (The sailor) des japanischen Malers Shiba Kōkan (1789–1801) zu sehen ist.

Abb. 3 Shiba Kōkan, *De zeeman* (The sailor), 1789–1801.



Es lässt sich jedoch wegen des Mangels an solchen Darstellungen aus nicht-europäischer Hand kein fest konturierter europäischer Repräsentationstypus ableiten. Die Aufmerksamkeit für die Kopfbedeckungen hing oft mit der eigenen kulturellen Sensibilität zusammen, die, wie die osmanische Kultur mit den opulenten Kopfbedeckungen ihrer Würdenträger oder wie der Turban der Sikhs in Indien, den männlichen Kopfbedeckungen erhebliche Bedeutung zukommen ließen (Cohn 1989: 314f.).

Will man eine kurze Bilanz ziehen, so lässt sich in Bezug zum Okzidentalismus behaupten, dass er ästhetisch ein leeres Blatt bleibt, was seine Beschreibungen durch den nicht-europäischen Anderen anbelangt, zumindest bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein. Dann jedoch, so meine mittelasiatisch-usbekische Erfahrung, wird der »Westen« auf einmal beschreibbar gemacht, wird er Teil eines Klassifikationsmusters und gewinnt Konturen einer Repräsentation, und zwar mit Hilfe der globalen Modemärkte.

Auf diese Weise wird die Mode zu einer unübersehbaren Repräsentantin dieser geopolitisch und ökonomisch angelegten Ordnung. Damit wird an eine Tradition des Korpus der so genannten Trachtenbücher angeknüpft, die bereits in der europäischen Renaissance die Beschreibung von Regionen, Kontinenten und Nationen mit Hilfe der Kleidung bewerkstelligten. Die Zuordnung von Räumen und Mode war eine geopolitische Bezeichnungsstrategie, um Räume kulturell zu benennen, zu definieren, sie sinnlich-materiell zu erfassen und dabei gleichzeitig gesellschaftliche Normen und Werte europäischer Kultur zu vermitteln (Mentges 2013: 27–48).

Re-Orientalisierung versus Okzidentalisierung

Mit dem Begriff der Re-Orientalisierung wurde und wird ab den 1990er Jahren eine modische Strömung bezeichnet, die bei vielen ehemals kolonialen Ländern eine Rückkehr oder Revitalisierung traditioneller Kleidungsstile umfasst.⁵ Die Studie *Re-Orienting Fashion* von Niessen, Leshkovich und Jones (2003) diskutiert diese neue Welle von vestimentären Erscheinungen in Süd- und Südostasien und fragt nach ihrer tieferen kulturellen Bedeutung (Mentges 2019: 128–141). Eine ähnliche Betonung eigener modischer Stile im Hinblick auf ethnische oder nationale vestimentäre Traditionen erleben wir zurzeit in afrikanischen Kulturen und Gesellschaften, wir sehen diesen Prozess auch in Südamerika.

Die einst von den Kolonialherren verpönten traditionellen Kleidungsstile werden auf dem internationalen Laufsteg als Nationaltrachten zelebriert und als eigene

5 Dieser Begriff der Re-Orientalisierung oder der Selbst-Exotisierung übernimmt hier eine andere Bedeutung als in der allgemeinen Diskussion über Okzidentalismus (vgl. Hanafi 2005).

Modeindustrie staatlich gefördert.⁶ So genanntes indigenes Design ist sehr gefragt, wie man es zurzeit an peruanischen Moden erleben kann (Aguirre 2017: 67–88). Das Wiederentdecken und die Neuaneignung vergangener Kleidungsstile werden darüber hinaus zu einer *cultural heritage*-Strategie, einer Anerkennung als Weltkulturerbe, wie es z. B. der Ethnologin und Designerin Leyla Belkaïd bei der Hochzeitskleidung aus der Küstenstadt Oran in Algerien erfolgreich gelungen ist. Die UNESCO hat Hochzeitsrituale wie Kleidung als Weltkulturerbe anerkannt, dies zum ersten Mal bei einem vestimentären Ritual (Belkaïd 2017: 293–308). Vor diesem kulturellen und historischen Hintergrund entwickeln sich dazu eigene Modeindustrien, die sowohl die westliche wie die eigene überlieferte Kleidungsästhetik übernehmen, neu interpretieren und marktgerecht anbieten. Mit diesen neuen Moden wird auch zum ersten Mal die weibliche Genderperspektive in die Prozesse der Globalisierung eingebunden und bedeutsam.⁷

Tatsächlich schlägt sich ein gewachsenes asiatisches Selbstbewusstsein im Umgang mit der eigenen Kultur und vor allem der regional geprägten Kleidungs-geschichte in einem Repertoire verschiedenartiger Strategien mit unterschiedlichen Intentionen nieder: Es umfasst die bewusste Mischung von traditionellen Stilen mit modernen japanischen Moden, bei der orientalistische modische Stereotypen ironisierend und persiflierend als subversives Potential eingesetzt werden, eine vestimentäre Strategie, die in der Literatur als »Counter-Orientalism« bezeichnet wird (Kondo 1997: 109). Dieser Prozess beinhaltet Wiederbelebungen traditioneller Techniken und traditioneller Designs in Verbindung mit globaler Mode, wie z. B. die Implantierung eines nationalen Fashion Business inklusive Fashion Weeks in Indien (Nagrath 2003: 361–376), den Entwurf eigener »Nationalmoden« etwa in Korea oder Vietnam (Ruhlen 2003: 117–138) oder die selbstbewusste Behauptung islamischer Moden (Sandikci/Ger 2005; Moors/Tarlo 2007; Tarlo 2010: 61–82). Ihre vestimentären Strategien bilden neue, andere Beziehungen von Kleidung und Öffentlichkeit (Innen-Außenbeziehung), von Geschlecht, Körperlichkeit und Sichtbarkeit heraus und führen auch hinsichtlich ihrer eigenen traditionellen Herleitungen zu innovativen kulturellen ästhetischen Synthesen. Ihre Farbigkeit und Motive, Stoffe, die handwerklichen Techniken, die anderen Schnitte, die anders modellierten Geschlechterkörper, Drapierungen, ausladende Dekorationen, großformatige Ornamente lassen eine bisher in der westlichen Mode unbekannt Vielfalt und Lust an Pracht und luxuriösem Aufwand erkennen.

6 Eine neuere Studie von Angela M. Jansen (2015) hat den gesellschaftlichen Kontext und die Auswirkungen dieser modischen Prozesse für Marokko genauer untersucht. Vgl. für Indien Arti 2015.

7 Vgl. dazu den aufschlussreichen Themenband zur Fashion Theory von Skov/Riegels 2011; zu Orientalismus und Mode vgl. Puwar/Bhatia 2003.

Ihre Präsentation auf den internationalen Laufstegen kann man nicht nur auf ein nationales Marketing reduzieren, sondern als Versuch deuten, das national/kulturelle Eigene visuell wie materiell auf den globalen Modemärkten zu positionieren. Allerdings wird dabei auch oft von der kulturell/ethnischen Vielfalt und den indigenen Akteur*innen im eigenen nationalen Kontext abstrahiert.⁸

Wird damit zum ersten Mal der westlichen Mode mit ihrem hegemonialen Anspruch eine andere Bekleidungs-idee entgegengesetzt, die gezielt die orientalisierte Andersartigkeit in den Vordergrund schiebt? Können diese der historisch etablierten Macht der Zeichen der *Blanchitude* entgegenwirken und so die herkömmlichen Bedeutungshorizonte aufbrechen? Und welches »Gegenbild« gegenüber dem so genannten »Westen« wird hier entfaltet?

Die Nationalisierung von Mode als Strategie der Differenz

Dass es sich bei der Orientalisierungsstrategie nicht nur um bloße nationale Imagebildung oder um ein kulturelles Branding handelt, sondern dass diese auch praktische wie diskursive Auswirkungen auf die internen gesellschaftlichen Prozesse ausübt, möchte ich am usbekischen Beispiel erläutern.

Aus eigener Forschungserfahrung habe ich diese Bemühung um die Herausbildung einer eigenen nationalen Kleidungskultur in Usbekistan in der Zeit von 2008 bis 2017 erleben und untersuchen können.⁹ Um diese Situation zu verstehen, ist ein kurzer historischer Rückblick notwendig, denn die heutige Nation Usbekistan besteht erst seit 1991 und bildete zuvor eine Teilrepublik der Sowjetunion, die sich als Vielvölkerstaat verstand. Die mittelasiatischen Gebiete waren bis zur zaristischen Eroberung und Annektierung um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht als Territorialstaaten organisiert, sondern als größere Sozialverbände auf der Basis von umfangreichen Verwandtschaftsgruppen, deren Lebensweise bestimmt war von Nomadenkulturen und durch Ackerbau. Das zaristische Russland hat diese gesamte Region unter der Bezeichnung Turkestan geführt und verwaltet.

Mit der Übernahme durch die Sowjetmacht wurde dieses Gebiet Turkestan im Jahre 1924 in Teilrepubliken aufgeteilt, die 1991 die Unabhängigkeit erhielten und seitdem bemüht sind, sich als Nation neu zu erfinden, d.h. eine nationale Geschichte, nationale Historiographie, die Legitimation des Territoriums, der Herkunft usw.

8 Die Dissertation der Ethnologin Jella Fink (Fink 2020) hat diesen Prozess detailliert für Myanmar analysiert und die durch die textilen Eigenheiten entstehenden interethnischen Netzwerke nachverfolgt.

9 Die Forschungen fanden statt im Rahmen der von der VW-Stiftung geförderten Projekte *Modernity of Traditions I* und *II* (Uzbek Textile Heritage as Cultural and Economic Resource I, 2010–2012; The Sustainability of Uzbek Textile Heritage II, 2013–2015).

zu definieren. Es gehört zur Eigentümlichkeit dieser neuen Staatenbildung, dass die Teilrepubliken erst durch die Sowjetunion 1924 entstanden sind, ohne gründliche und tatsächliche Berücksichtigung des überlieferten soziokulturellen Gefüges und seiner Grenzen. So zählt man auf dem usbekischen Staatsgebilde heute bis 120 Ethnien, mit den Usbek*innen als Majorität. In der Orientalismuskonzeption bleibt Mittelasien ein Stiefkind – bereits die Epoche des Zarismus fügt sich nicht in das Raster des Saidschen Orientalismuskonzeptes (Adams 2008: 2–8). Wie die Sowjetisierung zu bewerten sei, ob als eine weitere Variante der Modernisierung oder ebenfalls als Fortsetzung der einstigen zaristischen kolonialistischen Durchdringung, bleibt weiterhin offen in der Forschung (vgl. Tölz 2011; Köhler 2012; Cvetkovski/Hofmeister 2014).¹⁰ Allgemein lässt sich behaupten, dass die gesamte Orientalismusdebatte das Thema Zarismus und Sowjetzeit weitgehend ausgeklammert hat (vgl. Adams 2008). Umso interessanter werden diese Geschichte und ihre Bearbeitung daher in der heutigen postkolonialen Debatte (Mentges 2019: 128–141).

Mit dem Westen wurde damals – d.h. vor der Unabhängigkeit – vor allem die Sowjetmacht definiert, die ähnlich wie die westeuropäische Kolonialisierung durchgreifende Modernisierungsprozesse durchgesetzt hatte. Dazu gehörten die Marginalisierung der Religion, die Zurückdrängung von Traditionen, einschließlich der Bekleidung, aber auch Rituale, Festwesen, Praktiken im Alltag, zudem die Abschaffung feudaler Willkür, die Einrichtung von funktionsfähigen Gesundheits- und Erziehungssystemen sowie die soziale Absicherung (vgl. Allworth 1990; Melvin 2000; Adams/Jones 2004). Wenn der frühe sowjetische Film diese Errungenschaften thematisierte, stellte er diese zugleich dem rückwärtsgewandten zentralasiatischen Anderen gegenüber, das er auf diese Weise ›orientalisierte‹ (Hoharpisheh 2005: 185–201).

Daher gehörte zur Sowjetisierungspolitik in der Zeit von ca. 1920 bis zum Zusammenbruch 1991 die entschlossene Transformierung der traditionellen vestimentären Kultur, hin zu einer europäisierten Kleidung: Die ehemaligen Kaftan-ähnlichen Schnittmuster wurden auf europäische Schnitte getrimmt, die Farbigkeit zurückgedrängt und industriell gefertigte Stoffe von billiger Qualität getragen. Ein beliebtes, weil auch praktisches Kleidungsstück bleibt bis heute die schwarze Lederjacke, ein von Männern wie Frauen getragenes Kleidungsstück. Sie kann als Zeugnis für die Vermischung von kulturell geprägten Kleidungs- bzw. Modestilen gelten.

Von nachhaltigem negativem Eindruck blieb die entschiedene Entschleierungskampagne der Sowjetmacht in den 1920er Jahren, die der dunklen Ganzkörperverhüllung der usbekischen Frauen mit Hilfe von Mantelüberwurf aus Baumwolle, der

10 Marcus Köhler z.B. erkennt in der zaristischen Politik gegenüber Mittelasien und Sibirien eine Strategie der systematischen Grenzerweiterung, nicht der militärischen Eroberung, wie es die anderen Kolonialmächte praktiziert haben (Köhler 2012).

paranja, und einem dichten, dunklen Gesichtsvorhang aus Pferdehaaren, dem *chachvon*, durch öffentliche Entschleierungsmaßnahmen und Verbote ein radikales Ende setzen wollte. Die damalige berüchtigt-berühmte »Hujumkampagne« ging dabei vor allem zu Lasten der mehrheitlich muslimischen Frauen, deren so empfundene öffentliche Entehrung oft später von den Familien- oder Dorfbehörigen mit dem Tod bestraft wurde. Diese Kampagne demonstriert, mit welcher Radikalität Zäsuren in der weiblichen Kleidungskultur herbeigeführt wurden (vgl. Northrop 2004; Kamp 2006).¹¹ Die Verschleierung erweist sich hier wiederum als die bekannte koloniale vestimentäre Grenzziehung zwischen dem so genannten »muslimischen Orient« und dem so genannten »Westen«. Die rituelle Rückkehr zur *paranja* bei heutigen Hochzeitszeremonien belegt, dass sie als Zeichen der »eigenen Kultur« nicht in Vergessenheit geriet.

Abb. 4 Junge Mädchen mit Ikatblusen in Sowjetischer Zeit in Usbekistan in den 1960er Jahren als Beispiel für preiswerte Ikatstoffdrucke aus dieser Epoche.



11 Douglas Northrop und Marianne Kamp vertreten bei der kulturellen Analyse der Entschleierungskampagne unterschiedliche Positionen. Northrop erkennt in den Maßnahmen in erster Linie kolonialistische Zwänge, die zu Lasten der Frauen gehen, Kamp hingegen urteilt differenzierter, indem sie in Bezug auf autobiographische Zeugnisse zeigen kann, dass nicht wenige Frauen – vor allem Gebildete – auf diese Entschleierung positiv reagierten, vor allem weil sie tatsächlich nicht nur sehr düster wirkte, sondern vom Gewicht schwer zu tragen und höchst unpraktisch war.

Manch andere lokale vestimentäre Traditionen wurden in der UDSSR zwar beachtet, aber nur insofern sie als folkloristisches Aushängeschild für den propagierten sowjetischen Multikulturalismus verwendet werden konnten, der bei öffentlichen Festen zur Schau gestellt wurde. Die männlichen Kopfbedeckungen beschränkten sich mehr und mehr auf das einfache Käppi, genannt *Tubeteike* (russisch) oder *Duppi* (usbekische Bezeichnung), das heute neben dem Ikatstoff quasi zum Symbol usbekischer Tradition und Identität avanciert ist (Shamukhitdinova 2017: 137–178).

Die Forschungen in Usbekistan basierten auf ethnographischer Feldforschung wie Befragungen, teilnehmender Beobachtung, Objektanalyse, visueller Dokumentation, wobei in die Befragungen stets ideologisch geprägte staatliche Diskurse mit einfließen, die das kulturell Eigene als nationale Eigenschaft vereinnahmen. Die Befragten stammten vornehmlich aus der gebildeten usbekischen Mittelschicht, die sowohl über entsprechende Geschmackskompetenz als auch über Einkommen verfügten. Ihre Aussagen gewannen im Forschungskontext ein besonderes Gewicht, weil hier gezielt und bewusst Abgrenzungen herausgestellt wurden. Der nationale modische Stilbegriff ist mit Praktiken verbunden, die den Unterschied zwischen Alltag, Beruf, Fest und Familie markieren, dazu zählen muslimisch-religiöse, familiäre und nationale Feiern, Feste, Rituale, Ereignisse usw. Es handelt sich bei dieser traditionellen Mode weniger um völlig andere Kleidungschnitte, wie wir es z. B. bei einem *kimono* vorfinden, sondern um den Einsatz von hochwertigen Stoffen wie *Ikat*, um farbprächtige Stickereien, um mit Gold bestickte Samtstoffe. In diesem traditionellen Stilensemble werden verschiedene regionale Textiltraditionen zu einem nationalen Stil in einer Art von Assemblage verschmolzen. Die männlichen Akteure zeigen sich weniger traditionsbewusst, dennoch kommt auch in ihrer Kleidung der alte Kaftanschnitt zurück in Form von wattierten Mänteln, die praktisch und bequem in den kurzen, aber kalten usbekischen Wintern zu tragen sind (Mentges 2017: 31–66). Dass Frauen stärker als Männer¹² diese nationale Mode anlegen, scheint kennzeichnend für die sich verstärkende Traditionalisierung von Genderrollen, ein schleichender Prozess der Abdrängung der Frauen in den Schatten alter patriarchalischer Strukturen und eine allmähliche Entmachtung.

12 Eine hervorragende Übersicht über die traditionelle Textilkultur bietet der Aufsatz von Maria Zernickel (1995: 211–262) in dem ebenso informativen Katalogband des Stuttgarter Lindenmuseums (Kalter/Pavaloi 1995).

Abb. 5 Braut mit Schleier bei traditioneller Hochzeit mit üblicher Geschlechtertrennung, Margilan, Juni 2010.



Die erwähnten Stoffe Seide, Baumwolle und Mischgewebe aus beiden verweisen auf eine ehemals reiche und vielseitige textile Handwerkskultur bestehend aus der Gewinnung von Seide, Baumwolle, Spinnen, Weben, Färben, Stempeldruck, Stickereien, Brokatweberei usw. (Zernickel 1995: 211–262; Dombrowski 1995: 263–278). Diese Handwerkskultur war in der Sowjetzeit weitgehend durch eine industrialisierte Herstellung ersetzt worden. Manche Textilien und ihre Technologie wurden schlichtweg in die Vergessenheit abgedrängt. Heute bemüht sich der usbekische Staat darum, durch Fördermaßnahmen diese Handwerkskultur ökonomisch zu festigen und gleichzeitig als kulturelles Erbe zu präsentieren (Adelt/Shamukhitdinova 2013: 2–6). Gleichzeitig hat sich eine sehr lebendige vielseitige Modedesignerlandschaft herausgebildet – die wiederum auch von einer staatlichen Förderung profitieren kann (Mentges/Shamukhitdinova 2013: 163–175; Mentges 2017: 31–66).

Abb. 6 Modernes usbekisches Modedesign, Samarkand, Boutique Fatima, Oktober 2010.



Abb. 7 Modedesign von Designerin Munisa Mirzaeva.



Dies belegt das hohe staatlich-nationale Interesse an der Herausbildung einer »nationalen Mode«. Aber wie erklären und erläutern die usbekischen Modeakteur*innen ihre Rückkehr zu traditionellen Kleidungsstilen?

Als Erklärung für die heute wieder aktualisierten, traditionellen, vestimentären Praktiken und ihre Einbettung in den Kontext von Religion, Familie und Nation wird sich allgemein auf Traditionen berufen, deren historische Voraussetzungen nicht hinterfragt werden. Im Unterschied dazu steht der Modestil im Berufsleben, bei dem in der Regel die globalen, d.h. westlichen Stile bevorzugt werden wie Anzüge für Männer, Röcke, Blusen, Jacken, Hosen für Frauen usw. Beide Modestile stehen für die soziale Separierung von gesellschaftlichen Räumen in der usbekischen Gesellschaft.

Die neue Wiederentdeckung der Herstellung von Ikatstoffen aus wertvoller Seide oder Seide-Baumwollmischgewebe – letzteres ist zurzeit sehr beliebt – ist zu einem nationalen Emblem geworden, ähnlich wie die männliche Kopfbedeckung des *Duppi*, die offizielle Werbeschriften schmückt (Shamukhitdinova 2015: 11–26; Chursina 2015: 127–140). Die wieder erweckte traditionelle Textil- und Bekleidungskultur visualisiert auf diese Weise die historische Zäsur zwischen der Sowjetzeit und dem heutigen unabhängigen Usbekistan – wobei die Sowjetunion hier mit dem Westen gleichgesetzt wird, aber nicht undifferenziert.

So gibt es in der Wahrnehmung des Westens unterschiedliche Bewertungen, wie eine Untersuchung aus dem Jahre 2003 bei usbekischen Jugendlichen ergab: Das heutige Russland wird mit technischem Fortschritt, medialer wie politischer Freiheit, d.h. Moderne assoziiert, Europa stärker mit seiner historischen gewachsenen Kultur, während die USA als fernliegend, ja sogar als aggressiv wahrgenommen werden (Moscaritolo 2004: 303).¹³

Hochzeiten liefern ein eindrückliches Bild von der Trennung zwischen diesen beiden Kleidungswelten, der westlichen globalen und usbekischen/asiatischen. Aus ethnologischer Sicht gehören Hochzeiten zu den Übergangsritualen, die den Wechsel eines Status, Lebensalters und eine Initiation bezeichnen und damit den Schritt in eine neue Lebensphase einleiten. Bei diesen Übergängen entstehen liminale Zonen, d.h. Bereiche, die nur Durchgangsstationen bilden, räumlich oder vestimentär und zeitlich.

13 Die aufschlussreiche Untersuchung von Moscaritolo hat insofern nur begrenzte Aussagekraft, weil sie bei Student*innen in Taschkent im Jahre 2003 durchgeführt wurde. Die im Forschungsprojekt *Modernity of Tradition* durchgeführten Interviews mit Vertreter*innen der usbekischen Mittelschicht zwischen 2010–2013 scheinen ein ähnliches Wahrnehmungsmuster zu bestätigen: Nach wie vor legen die usbekischen Familien Wert auf Abgrenzung von den anderen kulturellen Gruppen, vor allem in Bezug zu ethnischen Minderheiten (Mentges 2015: 341–354; Mentges 2017: 31–66).

Früher wie heute bildet die Hochzeit das wichtigste familiäre Ereignis, das mit größtem Aufwand und mit höchstem familiärem Interesse gefeiert wird, weil dabei nicht nur zwei Individuen eine Verbindung eingehen, sondern die gesamte breit gefächerte, beidseitige Verwandtschaft zusammenkommt, um neue Allianzen zu gründen, um sich den Zugang zu ökonomischen, sozialen wie politischen Ressourcen zu sichern. Entsprechend aufwändig sind die Vorbereitungen und die Dauer der Festlichkeiten, bei denen Hunderte von Menschen eingeladen werden – nicht zufällig hat der usbekische Staat 2019 eine Maßnahme erlassen, um diesen Kreis auf 200 Personen einzuschränken (vgl. Nienhuysen 2019). Dabei gilt nach wie vor strenge Patrilokalität: In der Regel zieht die Tochter in das Haus der Schwiegereltern, wo sie zusammen mit den anderen Söhnen samt deren Ehefrauen ein Haus teilen.

Während der Hochzeitsfeierlichkeiten findet ein augenfälliger Wechsel statt: Zum eigentlichen ehestiftenden Ritual werden die traditionellen Kleider angelegt (staatliches und religiöses Gelöbnis), dazu auch in spielerischer, modernisierter Form ein Gesichtsschleier; zum Fototermin in den Außenräumen hingegen zieht man das weiße Brautkleid an, das aus weißem Tüll wie ein steifes Kostüm gestaltet ist mit betonter Taille, Dekolleté, weit ausgestelltem Rock, im Grunde ein vereinfachter Dior-Stil, der ein konservatives weibliches Körperbild der europäischen Mode der 1950er Jahre propagiert. Aus Rücksicht auf die muslimischen Körpervorstellungen werden für die körperlich freizügigen Stellen wie Hals und Arme Bedeckungen mit durchsichtigem Gazestoff angeboten.

Abb. 8 Werbeplakat für Hochzeitsmode, Samarkand 2010.



Der Bräutigam behält in der Regel den leicht glänzenden schwarzen Anzug der globalen Mode an, mit traditionellen Attributen der Kopfbedeckung, einer mit reichlich Goldfarben bestickten *Duppi*. Fotografiert wird zumeist an beliebten, bekannten öffentlichen Plätzen, die oft wiederum Symbolcharakter besitzen, wie in Taschkent der Park des Regierungsviertels, Denkmäler, öffentliche oder prächtige neue öffentliche Gebäude, heute mehr im monumentalen Architekturstil eines Neo-Orientalismus gestaltet. Die hier erstellten Fotoaufnahmen werden später stolz präsentiert, denn sie gehören zum festen Bestandteil jeder Hochzeitserinnerung. Sie zeigen sich die jungen Bräute in einer sorgfältig einstudierten mondänen Pose, vergleichbar denen von weiblichen, globalen Celebrities, die über die Medien bekannt gemacht werden (Mentges 2017: 41–47).

Abb. 9 Fotoposen in Taschkent, 2013.



Die sich über mehrere Tage erstreckenden Hochzeitsfeierlichkeiten sehen am dritten Tag vor, dass die Braut der Nachbarschaft und weit entfernter Verwandtschaft – nur Frauen sind anwesend – ihre Kleidermitgift vorführt: Dazu wechselt sie jeweils mehrmals am Tag die Kleider. Für die junge Frau besteht zudem in den folgenden 40 Tagen die Verpflichtung, traditionelle Kleider zu tragen.

Die weißen Brautkleider, die so klassisch-westlich anmuten, sind meistens Importe aus den Golfstaaten, wie z.B. aus Saudi-Arabien oder den Vereinigten Arabischen Emiraten. Sie werden in speziellen Brautkleidungsgeschäften angeboten, die in geradezu blendendes Weiß eingetaucht sind: weißer Marmorboden, weiß ge-

flieste Kachelwände, weiße Vitrinrahmen, dahinter weiße Taschen, weiße Handschuhe, weiße Schuhe, weiße Strümpfe, weiße Tücher, weiße Kleider, weiße Kopfbedeckungen, weiße Duppis für die Männer, und in denen geschulte Verkäuferinnen diskret ihre Kundinnen bedienen. Der Blick in einen solchen Hochzeitsshop wirkt wie ein Blick in eine andere Welt, im radikalen Kontrast zu den bunten, lebendigen usbekischen Ikatstoffen, die jedes traditionelle Brautkleid auszeichnen. Damit verglichen macht dieses Geschäft den Eindruck eines sterilen medizinischen Labors. Man könnte diesen Raum als eine liminale Zone der *Rite de passage* verstehen, der durchschritten, aber nicht bewohnt wird.

Will man diese kulturelle Konstellation ästhetisch umschreiben, so finden wir hier eine radikale farbliche Zuspitzung vor, die am besten als Entfärbung beschrieben wird. Sie erzeugt einen neutralen Raum, eine Zwischenzone, der jedoch nicht im Sinne von Homi K. Bhabha als *third space*, d.h. als neue kulturelle hybride Zone zu verstehen ist, sondern in diesem usbekischen Fall als kulturelle Trennung.¹⁴

Mit dem Zelebrieren und Dokumentieren des so genannt kulturell Eigenen wird indirekt auf einen imaginären »Okzident« verwiesen. Denn im Hintergrund taucht die Erinnerung an die »Weissung«, die *Blanchitude* auf, die kolonialistische Posen durch weiße Haut und weiße Kleidung kennzeichnete (Schmidt-Linsenhoff 2010: 174f.). Die weißen Hochzeitskleider in ihrer materiellen Steifheit, in ihrer körperlichen Formvorgabe, fühlen sich an wie Kostüme, deren Hüllen die Bräute über- und abstreifen können, ohne jemals darin heimisch zu werden. Hier scheint der »Okzident« zum ersten Mal materiell-visuell bezeichnet und als Kostümierung charakterisiert.

Aber, dies ist entscheidend, es ist nicht mehr der klassische Westen, den Said einst in sein Visier nahm, sondern gemeint ist die heutige globale Welt, d.h. in diesem Fall die globalen Moden und ihre Medien (Chursina/Mentges/Chursina 2015: 132–158). Das weiße Kleid bedeutet die zeitweise vorübergehende Teilhabe daran, und sei es nur für wenige Augenblicke. Denn es steht als symbolische Chiffre für den globalisierten Westen – wie auch die Jeans. Es verkörpert zugleich die Erinnerung an Sowjetgeschichte, an Körper- und Geschlechtergeschichte und an eine Kleidungskultur, die als fremd bestimmt wahrgenommen und erinnert wird – dies sehr bewusst eine historische Trennung, die auch von staatlicher Seite vielfach betont wird.

Die sprachlichen Bezeichnungen sind dafür kennzeichnend, denn man spricht nicht von traditioneller Kleidung, sondern versteht diese als nationale Kleidung, die

14 Nimmt man eine frühe Studie zu Studierenden in Taschkent als Hinweis, so sind diese kulturellen Trennungen zum Westen gewünscht. In diesem Fall beziehen sie sich auf die praktisch erlebten Beziehungen zu nicht usbekischen Gruppen im eigenen Land wie Russ*innen, Koreaner*innen oder Tatar*innen, die als westlich empfunden werden, mit denen man im öffentlichen Raum verkehrt, aber nicht im privaten Bereich (Moscaritolo 2004: 308).

in die neue nationale Narration aufgenommen wird und sich auf eine eigene, jenseits der Kolonialisierung imaginierte Geschichte bezieht. Sie geben zugleich Anlass und Begründung für eine tiefgreifende Neotraditionalisierung der Gesellschaft mittels vestimentärer Riten und Praktiken, die die praxeologische Basis nationaler Identitätskonstruktion bilden.

Usbekistan gehört zu den späten Staatsgründungen innerhalb einer bereits verfestigten globalen Ordnung – Staatsgründungen, die, dadurch bedingt, anders gestaltet sind als europäische oder andere postkoloniale Nationen, wie z.B. Indien mit früherer Staatsgründung. Mittels der modischen Repräsentationen und dem textilen Erbe wird hier an einem Bild der Nation gefeilt, das diese in dem Gefüge des globalen Marktes markiert.

Deutlich erkennbar wird diese neue Art einer Staatsbildung am Beispiel der Textil- und Modedesigner*innen, die sich sowohl an lokalen, vor allem jedoch an globalen Märkten orientieren. Ihre freien und offenen Interpretationen traditioneller Textilwelten sind kaum an den eigenen lokalen Markt gerichtet – dafür sind sie zu kühn und zu teuer. Im Gegenteil, hier zeichnen sich allmählich andere geopolitische Achsen ab: Beziehungen zu Indien, China, Türkei, Japan und Südkorea werden zu entscheidenden ökonomischen wie kulturellen Achsen, an denen sich diese Designwelt geschmackspolitisch wie wirtschaftlich ausrichtet.

In diesem neuen Konzert der Nationen geht es weniger darum, den alten Westen zu überwinden, wie es bei den anderen südostasiatischen und arabischen Ländern, den ehemaligen orientalisierten Anderen der Fall war, sondern innerhalb dieser globalen Räume einen eigenen neuen Platz zu behaupten: Die Betonung des kulturell Eigenen gilt dabei ebenso dem asiatischen Nachbarland wie dem ehemaligen Westen, dem Okzident.

Die Nutzung der lokalen Räume als wirtschaftliche wie kulturelle Ressource ist nicht mehr länger auf ein okzidentales Gegenüber gerichtet, sondern funktioniert zentrifugal inmitten globaler Prozesse und produziert dabei kulturelle Differenzen. Diese arbeiten jedoch nicht als Spannungsmomente, wie es der Soziologe Michel Wieviorka versteht (Wieviorka 2003: 50ff.), sondern eher im Sinne von Homi K. Bhabha als Einmischungen durch ästhetische Partikularität (Bhabha 1994: 6f.).

Wenn ich eine vorsichtige Schlussfolgerung ziehen möchte, so scheint, dass dem so imaginierten Okzident eine neue Rolle zugeordnet wird: Erstens beansprucht er nur noch einen Platz unter vielen im globalen Gefüge und zweitens wird er offenbar mit historischen Prozessen assoziiert, die nicht mehr unbedingt als zeitgemäß und daher als abgeschlossen betrachtet werden. Die Zukunft gehört den Anderen.

Literaturverzeichnis

- Adams, Laura L. (2008): »Can we Apply Postcolonial Theory to Central Eurasia?«, in: *Central Eurasian Studies Review* 7, no. 1, S. 2–8.
- Adams, Laura L./Jones, Luong P. (eds.) (2004): *The Transformation of Central Asia. States and Societies from Soviet Rule to Independence*, Ithaca: Cornell University Press.
- Adelt, Svenja/Shamukhitdinova, Lola (2013): »Die Wiederbelebung zentralasiatischer textiler Handwerkstechniken im Prozess der Nationsbildung in Usbekistan«, in: *Zentralasien-Analysen*, Nr. 72, 20.12.2013, S. 2–6.
- Aguirre, Susana (2017): »Fashionable Roots. Textile Heritage in Contemporary Fashion Design in Peru«, in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova (eds.): *Textiles as National Heritage: Identities, Politics and Material Culture*, Münster/New York: Waxmann, S. 67–88.
- Allworth, Edward A. (1990): *The Modern Uzbeks. From the Fourteenth Century to the Present. A Cultural History*, Stanford: Hoover Press.
- Arti, Sandhu (2015): *Indian Fashion. Tradition, Innovation, Style*, London et al.: Bloomsbury.
- Belkaid-Neri, Leyla (2017): »A Repository of Mediterranean Memories. How a Ritual Dress has become a UNESCO Cultural Heritage of Humanity«, in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova (eds.): *Textiles as National Heritage: Identities, Politics and Material Culture*, Münster/New York, Waxmann 2017, S. 293–308.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Bolton, Andrew (2015): »Toward an Aesthetic of Surfaces«, in: *ibid.* (ed.): *China. Through the Looking Glass*, Ausstellungskatalog, New York/New Haven/London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, S. 17–22.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2005): *Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde*, München: Hanser.
- Carrier, James G. (2003): »Introduction«, in: *ibid.* (ed.) (2003), *Occidentalism. Images of the West*, Oxford: Oxford University Press, S. 1–32.
- Chursina, Vera (2013): »Street Style in Tashkent«, in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova, *Modernity of Tradition. Uzbek Textile Culture Today*, Münster/New York: Waxmann, S. 127–140.
- Chursina, Vera/Mentges, Gabriele/Chursina, Taisiya (2015): »Uzbek Wedding nowadays: Between the Tradition of National Celebration and Cross-Cultural Event«, in: Halima Alimova/Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova (eds.), *Perspektiven auf die usbekischen Textilkulturen zwischen Tradition und Innovation*, Taschkent: O'ZBEKISTON Verlag (Ausgabe in russischer Sprache), S. 132–158.
- Cohn, Bernard (1989): »Cloth, Clothes and Colonialism. India in the Nineteenth Century«, in: Annette B. Weiner/Jane Schneider, Jane (eds.) (1989), *Cloth and Human Experience*, Washington/London: Smithsonian Institution Press, S. 304–354.

- Colaiacomo, Paolo/Caratozzolo, Vittoria C. (2010): »The Impact of Traditional Indian Clothing on Italian Fashion Design from Germana Marucelli to Gianni Versace«, in: *Fashion Theory*, vol. 14, issue 2, June, S. 183–214.
- Comaroff, Jean (1996): »The Empire's Old Clothes: Fashioning the Colonial Subject«, in: David Howes (ed.), *Cross Cultural Consumption*, London/New York: Routledge, S. 19–39.
- Coronil, Fernando (2002): »Jenseits des Okzidentalismus«, in: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Campus, S. 177–218.
- Cvetkovski, Roland/Hofmeister, Alexis (2014): *An Empire of Others. Creating Ethnographic*
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2009): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo)-Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript.
- Fink, Jella (2020): *Voices of Weavers. Textile Cultures, Craftmanship and Identity in Contemporary Myanmar*, Münster/New York: Waxmann.
- Geczy, Adam (2015): »A Chamber of Whispers«, in: Andrew Bolton (ed.): *China. Through the Looking Glass*, Ausstellungskatalog, New York/New Haven/London: The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, S. 23–30.
- Geczy, Adam (2019): *Transorientalism in Art, Fashion, and Film. Invention of Identity*, London et al.: Bloomsbury.
- Gorguet Ballesteros, Pascale et al. (2005): *Modes en miroir : La France et la Hollande au temps des Lumières Broché*, Paris : Association Paris-Musées.
- Hanafi, Hasan (2005): »Den Westen studieren«, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 1. Januar 2005, Nr. 55, S. 19–21.
- Hirsch, Francine (2005): *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Hoharpisheh, Farbod (2005): »The ›Oriental Other‹ in Soviet Cinema 1929–1934«, in: *Critique: Critical Eastern Studies*, vol. 14, no. 2, S. 185–201.
- Iwabuchi, Koichi (1993): »Complicit exoticism: Japan and its other«, in: *Continuum: The Australian Journal of Media and Culture*, vol. 8, no. 2, www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html [letzter Zugriff am 9.2.2009], S. 2–25.
- Jansen, Angela M. (2015): *Moroccan Fashion. Design, Tradition and Modernity*, London et al.: Bloomsbury.
- Japanse Verwondering. *Japanese Verwondering*. Shiba Kōkan 1747–1818. *Kunstenaar in de ban von het Westen. Artist under the spell of the West* (2000), Ausstellungskatalog, Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum.
- Joas, Hans/Wiegandt, Klaus (Hg.) (2006): *Die kulturellen Werte Europas*, Frankfurt a.M.: Fischer.

- Jackson, Anna/Jaffer, Amin/Lange, Christina (Hg.) (2010): *Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe*, Ausstellungskatalog der Kunsthalle der Hypostiftung München, München: Hirmer.
- Kalter, Johannes/Pavaloi, Margarete (Hg.) (1995): *Erben der Seidenstraße: Usbekistan*, Stuttgart: Mayer.
- Kamp, Marianne (2006): *The New Women in Uzbekistan. Islam, Modernity and Unveiling under Communism*, Seattle: University of Washington Press.
- Knowledge in Imperial Russia and the USSR, Budapest: Central European University Press.
- Köhler, Markus (2012): *Russische Ethnographie und imperiale Politik im 18. Jahrhundert*, Göttingen: V&R unipress.
- Kondo, Dorinne (1997): *About Face. Performing Race in Fashion and Theater*, London/New York: Routledge.
- Lau, Lisa (2009): »Re-Orientalism. The Perpetration and Development of Orientalism by Orientals«, in: *Modern Asia Studies*, vol. 43, issue 2, S. 571–598.
- Lau, Lisa (2016): »Re-Orientalism. The Penetration and Development of Orientalism by Orientals«, in: Pramod K. Nayar (ed.): *Postcolonial Studies. An Anthology*, Weinheim : Wiley-VCH, S. 110–124.
- Legrand-Rosse, Sylvie (1998) : »Paul Poiret, le couturier explorateur«, in : *Touches d'exotisme XIV-XX siècles*, Paris : Musée de la mode et du textile, S. 113–126.
- Leshkovich, Ann Marie/Jones, Carla (2003): »What Happens When Asian Chic Becomes Chic in Asia?«, in: *Fashion Theory*, vol. 7, no. 3/4, S. 281–299.
- Mathur, Saloni (2007): *India by Design. Colonial History and Cultural Display*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Melvin, Neil J. (2000): *Uzbekistan. Transition to Authoritarianism on the Silk Road*, Amsterdam: Harwood Academic.
- Mentges, Gabriele (2011): »Der Kopftuchstreit«, in: Renate Hinz/Renate Walther (Hg.), *Verschiedenheit als Diskurs*, Tübingen: Francke Attempto, S. 215–224.
- Mentges, Gabriele (2013): »Drawing Borders. Perceptions of the Cultural Other in the Renaissance Costume Books«, in: Gertrud Lehnert/Gabriele Mentges (eds.), *Fusion Fashion. Culture Beyond Orientalism and Occidentalism*, Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang, S. 27–48.
- Mentges, Gabriele (2015): »Mode, Städte und Nationen: Die Trachtenbücher der Renaissance«, in: Jutta Zander-Seidel (Hg.), *Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 144–151.
- Mentges, Gabriele (2017): *Between Design, National Dress and Nation Branding. The Dynamics of Textile Culture in the Process of Uzbek National Formation*. in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova (eds.), *Textiles as National Heritage: Identities, Politics and Material Culture*, Münster/New York: Waxmann, S. 31–66.

- Mentges, Gabriele (2019): »Reviewing Orientalism and Re-Orienting Fashion Beyond Europe«, in: Elke Gaugele/Monica Tutton (eds.), *Fashion and Postcolonial Critique*, Berlin: Sternberg Press, S. 129–141.
- Mentges, Gabriele/Shamukhitdinova, Lola (eds.) (2015): *Modernity of Tradition. Uzbek Textile Culture Today*, Münster/New York: Waxmann.
- Moscaritolo, Alice (2004): »L'Occident multiple ou les représentations de l'autre dans le regard d'étudiants ouzbeks«, in: *Cahier de l'Asie centrale*, no. 13/14, S. 303–318.
- Nienhuysen, Frank (2019): Verliebt, verlobt, verjübelt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.10.2019, <https://www.sueddeutsche.de/panorama/usbekistan-verliebt-verlobt-verjuebelt-1.4657744> [letzter Zugriff am 23.12.2021].
- Niessen, Sandra/Leshkovich, Ann Marie/Jones, Carla (eds.) (2003): *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*, Oxford/New York: Berg.
- Niessen, Sandra/Leshkovich, Ann Marie (2003): »Introduction: The Globalization of Asian Dress: Re-Orienting Fashion or Re-Orientalizing Asia«, in: Ann Marie Leshkovich/Sandra Niessen, Carla Jones (eds.), *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*, Oxford/New York: Berg, S. 1–49.
- Northrop, Douglas (2004): *Veiled Empire. Gender & Power in Stalinist Central Asia*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- Puwar, Nirwal/Bhatia, Nandi (eds.) (2003): *Fashion and Orientalism*, *Fashion Theory Special Issue*, vol. 7, issue 3/4, September/December, New York: Berg.
- Ruhlen, Rebecca (2003): »Korean Alterations: Nationalism, Social Consciousness, and ›Traditional‹ Clothing«, in: Sandra Niessen/Ann Marie Leshkovich/Carla Jones (eds.), *Re-Orienting Fashion. The Globalization of Asian Dress*, Oxford/New York: Berg, S. 117–138.
- Sandıkcı, Özlem/Ger, Güliz (2005): »Aesthetics, Ethics and Politics of the Turkish Headscarf«, in: Sabine Kuchler/Daniel Miller (eds.), *Clothing as Material Culture*, Oxford/New York: Berg, S. 61–82.
- Schmidt-Linsenhoff, Victoria (2010): *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, 2 Bände, Marburg: Jonas.
- Shamukhitdinova, Lola (2015): »Ikat in all its manifestations: a new wave of popularity«, in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova, *Modernity of Tradition. Uzbek Textile Culture Today*, Münster/New York: Waxmann, S. 11–26.
- Shamukhitdinova, Lola (2017): »Uzbek Scullcaps. A Popular Headwear between Traditional High Quality and Touristic Souvenir«, in: Gabriele Mentges/Lola Shamukhitdinova (eds.), *Textiles as National Heritage*, Münster/New York: Waxmann, S. 153–178.
- Skottki, Kristin (2015): *Christen, Muslime und der Erste Kreuzzug. Die Macht der Beschreibung in der mittelalterlichen und modernen Historiographie*, Münster/New York: Waxmann.

- Skov, Lisa/Riegels Melchior, Marie (eds.) (2011): »New European Fashion Centers: Dreams of Small Nations in a Polycentric Fashion World«, in: *Fashion Theory*, vol. 15, issue 2, June. S. 137–156.
- Tarlo, Emma (1996): *Clothing Matters. Dress and Identity in India*, London: Hurst & Company.
- Tarlo, Emma (2010): *Visibly Muslim. Fashion, Politics, Faith*, Oxford/New York: Berg.
- Tarlo, Emma/Moors, Annelies (eds.) (2007): »Introduction. Muslim Fashions«, in: *Fashion Theory*, vol. 11, issue 2/3, June/September, S. 133–142.
- Taussig, Michael (1997): *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt (eva).
- Tözl, Vera (2011): *Russia's Own Orient. The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*, Oxford: University Press.
- Troy, Nancy J. (2002): »Poiret's Minaret Style«, in: *Fashion Theory*, vol. 6, issue 2, June, S. 117–144.
- Wiens, Helene (2007): *Kleid der Mission. Zur vestimentären Inszenierung von ›Heiden‹ und ›Christen‹ in den Fotografien des Monatsblattes der Norddeutschen Missionsgesellschaft 1890–1914*, unveröffentlichte Magisterabschlussarbeit, TU Dortmund.
- Wieviorka, Michel (2003): *Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Zernickel, Maria (1995): »Textile Kultur in Usbekistan«, in: Johannes Kalter/Margarete Pavaloj (Hg.), *Erben der Seidenstraße: Usbekistan*, Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, S. 211–261.

III. Okzident(i)alismen in der Kunst der Moderne und Gegenwart

Company Painting as Hybrid Style

On Europeanism in Indian Art

Ritwij Bhowmik

Traditional Indian creative expressions were always celebrated as epoch-making immemorial craftsmanship. For centuries, Indian craftsmen handed their artistic skills and knowledge down from generation to generation in order to sustain these artistic practices. As human beings, they were always keen to explore their experiences of their surroundings and to document them in visual form for posterity. These pictographic representations also coalesced into a discrete identity of their own, often without intentionally doing so.

Subsequently, mythology and religious themes came to dominate traditional Indian arts. However, the unique feature of this style was the sense of documentation and naturalism that took center stage of the creative process, overshadowing these conventional themes. The creative quest also documented contemporary endeavors and milieus of community living and lifestyle, giving rise to an indigenous art form. This form of art then became a collective creative expression of an (often) nomadic community of native artists in colonial India: the Company painters.

»Company painting«, also referred to by many scholars as the »Company style tradition of India«, and commonly known locally as the »*Kampani kalam*«,¹ is a fascinating phenomenon connected with grander traditional royal court painting and the British Academist interest in the rural cultural context of the Indian subcontinent. This tradition is ostensibly quite old and has strong ties with the onset of colonial rule in India. It is safe to say that the *Kampani kalam* is not a singular artistic style. Rather, it is a collective term covering an assortment of hybrid Indian styles that emerged because of European (chiefly British) influence on local artists in India during the heydays of the British Raj, namely the early eighteenth to the nineteenth century. Given this discourse, the Company painting style can also be considered a strong example of Occidentalism in South Asia.

1 The word *kalam*, meaning »style«, also means »school« as in the »British School«. It originated when the artists of the Mughal court migrated to various parts of India (especially in Lucknow, Patna etc.) in search of employment, where they created new styles (Gupta 2012: 112).

Imagine, you are a European, visiting a British military officer's bungalow in nineteenth-century Calcutta² on a hot summer's day. You might be invited to see his collection of exotic hunting trophies and the curious objects he has collected during his stay in the continent. And while you are seeing them, a native artist might happen to call in. Your host introduces the man as a »traditional court painter«, who comes by from time to time to work on Sahib's³ commissions. The artist asks you if you want to see his paintings, and the host escorts you to his family porch, where the aged »artist« is by now waiting for you in the scorching heat. He sits on the ground, opens his sack, and goes about unfurling his painted images, one by one. He wants to show all of his best works to the Sahib and his guest. The picaresque paintings are varied illustrations depicting native people in curious local costumes, strange animals, and birds that can only be found in this part of the world.

As the host tells his story, he rapturously starts narrating the details of these images, the outlandish people and bizarre animals that the country has to offer, just about matching with the pace of the picture presentation. The oral narration and the presentation last for about fifteen minutes, and all this time, the artist has shied away from uttering a single word. The images are painted in vibrant and intense colors with a hint of European Academic structure, while figures are efficaciously drawn in a sharp black outline. Soon you decide to acquire one for your family living in Europe, the one that depicts piebald Indian birds. So, you ask your host to inquire about the price as he can speak the local dialect fluently. The verbal bartering begins, and despite your ignorance of the local dialect, you quickly realize that the artist is being deprived of his actual worth. The host tells you that the artist is demanding a »huge sum«, because you are new to this land. Ultimately, the artist is forced to yield on the price, and you acquire the painting for a ludicrously small sum. You thank the host and perceive that he enjoys the status of a cultured civilian within the society. He conceitedly states that although European art is far superior, these local artists are doing a fine job of recording the exotic beauty of the Indian subcontinent, much like the British artists, and at a very cheap price too. He further adds that the Bengal Presidency⁴ in particular is filled with many such talented Company painters.

2 Popularly known as the »city of joy«, »Calcutta« was formally rechristened as »Kolkata« on January 1st, 2001. However, in this article, I shall use the old name »Calcutta« due to its clear association with India's colonial history.

3 This is a native Indian term, literally meaning »master« in Urdu and Hindi, but it is frequently used to refer to the white/European colonial gentleman. For the European lady, the term *Mem-Sahib* is used. The term is still in use in India, primarily by rural villagers, who often shorten it to *Saab*. In Bengali, a similar term, *Saheb*, is used, which has the same meaning.

4 The Bengal Presidency, later reorganized as the Bengal Province, was once the biggest region of the British Raj after the end of the Mughal empire in Bengal. The capital city (housing the British Indian administration) of this province was in Calcutta. During the

Company painters, however, had not always existed in such a precarious state. In fact, they originated from a long line of royal court painters from the Mughal courts of medieval India. Initially, they were all trained to carry on the traditional painting skills of their predecessors, whose hereditary profession was lost due to the fall of the Mughal court.⁵ In fact, a few of them mainly learned to paint in a distinctive style known to many as »Mughal Miniature painting«.⁶ It was only during the early eighteenth century that these artists were coerced into relinquishing their traditional painting style and espousing some skill in Western painting in order to sell their art to the colonial rulers in order to survive. Their unique paintings have become rather curious art objects.

In this article, I shall discuss the origin of this style by taking a brief look into the process by which the artists came to be recognized as Company painters. Then I shall examine the major themes and discourse of the painted images, which can be generally categorized into a number of sub-themes such as figurative works, foliage, and scenic paintings. I aim to identify a shift of artistic genre caused by two

early part of the empire, Bengal's British Governor-General was concomitantly the Viceroy of India.

- 5 Noted Bengali artist and art scholar Manindra Bhushan Gupta wrote that with the death of Mughal emperor Aurangzeb in 1707, the era of Mughal Miniature Painting rapidly started coming to an end. By the mid-eighteenth century, many of these unemployed Mughal court artists had migrated to the newly emerging royal court of Lucknow and Hyderabad. From Hyderabad, they migrated again to Mysore and Tanjore in southern India. There was even one group that migrated to Patna and gave birth to the famous »*Patna kalam*« (Gupta 2012: 111f.). In Patna, beside East India Company officers, their patrons were visiting (European) travelers and missionaries, plus local elites (Rekha 2011: 997).
- 6 »Mughal Miniature Painting«, also »Mughal Court Painting« or simply »Mughal Painting« was an intricate painting style that emerged in South Asia under the patronage of the Mughal Empire of the sixteenth to eighteenth centuries, hence its name. The paintings were created mainly as manuscript illustrations before evolving into distinct individual paintings. This unique painting style was substantially influenced by Persian art, especially in the form of the delicate calligraphic lines of the *Nastaliq* script. Yet, the Mughal painting style was a remarkable fusion of both Persian and Indian art, with strong Hindu, Buddhist, and Jain influences. Despite having a strong Islamic connection, the subject matter of these paintings was frequently earthly in nature and encompassed a vast range of themes, including scenes from the royal court, imperial hunting adventures, and epic wars. Mitter (2001) notes that the paintings expressed a lively engagement with the external world, which can be loosely termed »Realism«. Typically, a series of paintings were commissioned by the royal court to form part of an album, becoming a key medium for narrating the stories of the mighty Mughal royals. True to their name, the paintings were relatively small in size but were created with an incredible level of detail. Expert artists spent days achieving astonishingly intricate details, often utilizing brushes made of a single (animal) hair. These paintings were then carefully decorated with opulent borders and flawless calligraphic lines (cf. Craven 1976; Kossak 1997; Mitter 2001).

primary visual artistic influences, i.e., the fusion of Indian-style painting (mainly the Mughal Miniature tradition) with Western Academic painting technique to create a principally collective visual-art practice.

Alongside this, I shall also focus on the development of the Company school, its major European patrons, and a few of its key artists. Thus, this paper will contribute to the dialogue on the aesthetics and authenticity of the Company school as well as Western patronage and the culture of consuming indigenous visual art objects in pre-modern India. Finally, with reference to the next generation of artists of the Indo-European style, I shall identify a possible conclusion to this hybrid artistic style.

Origin of Company painting

During the onset of the British East India Company rule in India in the early eighteenth century, several English officers of the Company arrived in various parts of the subcontinent. As they settled down in India, they stumbled upon its vibrant ethnic culture and lifestyle. These Company officials gradually began commissioning and purchasing paintings by local artists to capture the imageries of their surroundings to collect or send back home. Apart from their individual interest in commissioning native artists, the botanical explorations that accompanied British colonialism in India often yielded many outstanding foliage studies done by Indian artists for prominent European botanists like James Kerr and William Roxburgh.⁷ Consequently, they increasingly became the unanticipated patrons of indigenous art. They wanted the local painters to portray India but in a style of their liking – Western Academic realism.⁸ For many, the motivation that encouraged the Western collectors to turn towards the local artists was purely the inability to acquire original artwork by a European artist, often due to its high price or restricted availability. Consequently,

7 Scottish botanist James Kerr employed skilled artists like Bhawani Das and started sending botanical illustrations made by Indian artists to Edinburgh as early as 1773 (Dalrymple 2019: 15). Another notable example is British botanist William Roxburgh, who was the Superintendent of the Botanical Garden in Calcutta. Roxburgh commissioned a large collection of paintings by local artists of plants cultivated in the garden and of wild species that he had personally collected (Rix 2013: 304f.).

8 Historian Jeffrey Auerbach noted that it was essentially the goal of improving the image of Imperial Britain by the then Viceroy of India (from 1899 to 1905), Lord Curzon, that caused Anglo-Indian scholars to start paying attention to British art in India. It was actually Viceroy Curzon's fancy for India's history and his interest in improving the British image in India that strongly inspired British officials, the Anglo-Indian community, and pro-British Indians to start collecting artworks from British artists who had visited the Indian subcontinent from the late eighteenth to the early nineteenth century (Auerbach 1999: 574f.).

the native artists employing (and in some cases even directly copying) the British art style gave birth to an innovative synthetic style.

Nevertheless, recent scholarship avoids using the term »Company school« because it is too vague, or because the artist-patron association encoded in it is too uncomfortably connected with race (cf. Howes 2014). It was a unique Indo-European style that emerged as a way of producing art that would satisfy the European clients who found the exclusively indigenous styles less appealing than their Western counterparts. The original purpose of these paintings was documentation, rather than either creating visual delights or preaching religious sermons. However, several Company paintings never originated in commissions from European patrons. Instead, local artists smartly anticipated what would appeal to their Western clients, and many a time even created artworks suitable for the European market (cf. *ibid.*). Yet, the British-commissioned Indian art was labelled by scholars as disappointing, and the British imperialists, unlike the Mughal rulers, failed to inspire any creativity among the local artists (cf. Auerbach 1999). In later years, the Company painters would produce art for affluent local rulers and other Indian patrons, much like their foreign clients. So, as per its core definition, Company painting was the result of two factors – firstly the unique style, and secondly the significant patronage.

When we talk about Company paintings, the most practical way of categorizing them is undoubtedly through their visual style. However, to do so is to rely on the most subjective element to distinguish one art form from another. Scholars conventionally categorize Company school images based on their distinctive visual panache, i.e., the style in which the artist painted. As per this perspective, the painting style that emerged from each of the centers is discernible by its form, which was cultivated out of and typically (with some exceptions) heavily shaped by pre-colonial artistic practices. Artworks produced by northern Indian artists can be easily separated from the ones created in southern India. For example, while the Delhi Company painters were inclined to use ivory as the base of their art, Tanjore artists chiefly painted on solid wooden planks.⁹ This was the result of the traditional artists becoming the core painters of this new style in order to satisfy their foreign patrons. The Tanjore artists inspired the establishment of the Company school of Madras. In the case of Calcutta and Patna, it was painters from the Mughal court of Delhi who migrated and started this new trade. In this article, I shall discuss images that were produced by artists located in both northern and southern India.

9 Wood, due to the ample availability of high-quality woods in that area that provided longevity to the artworks, was always used in traditional Tanjore paintings. The polished wooden planks, specially created for paintings, were called *Palagai Padam* in the local language, *Palagai* meaning »wooden plank« and *Padam* meaning »picture«.

Early era and development

Although the story of Company school painting is innately connected with Mughal Miniature Painting and British officers, and despite Calcutta being the capital of British India, it was not the city of joy where it all started. In fact, the Madras¹⁰ Presidency was the location of its first emergence. Furthermore, it is also fascinating to note that it was the traditional Tanjore painters¹¹ that were assigned to this first-ever experiment with producing a local art style in a Western manner. It was simply termed »Company painting« as they were all commissioned by the British East India Company officers. Once affluent under the patronage of the South Indian Hindu kings, the unemployed Tanjore painters were looking for commissions. Soon they were identified by the high-ranking British officers to make colorful paintings to document the natives and their curious costumes. These British clients might have been impressed by the skills they demonstrated in the modish Tanjore paintings of Hindu gods, which were frequently visible on the streets and temples of South India. They wanted realistic portrayals of the lifestyles of the locals, which were far different from anything they had experienced back home in Europe. These new paintings became fantastic pieces of art objects. As a consequence of this experiment, the typical features of Tanjore art were integrated into these new types of paintings. They, too, were very densely composed, with a rich textural painted surface and, notably, vibrant use of colors – characteristics that were about to change the course of visual art in India.

After Madras, the new indigenous art form started to be dispersed in other centers in the eastern, western, and northern parts of India. Prominent Indian cities like Calcutta, Murshidabad, Benares, Patna, Agra, Delhi, and Lucknow soon became the customary hub of Company painters. It is curious to note that the cities where this new style flourished were all administrative city-centers of India. These cities

10 The Madras Presidency was another major administrative sector for the British rulers in India. The capital city of »Madras«, also known by the same name, was renamed »Chennai« from 2000 onwards. During the latter half of British rule, the city of Madras became one of the four main metropolitan cities that housed the administrative controls.

11 »Tanjore« or »Thanjavore painting« is one of the most prevalent art styles of traditional southern Indian art. It is named after the city of Thanjavur (»Tanjore«) of Tamil Nadu and originated during the sixteenth century under the patronage of the mighty Cholas kings. Later, it was also nurtured by other ruling dynasties like the Maratha princes, Nayakas, and Rajus Clan of Tanjore from the sixteenth to the eighteenth century, until the arrival of the British. As a primarily Hindu traditional form of art, popular themes of Tanjore painting focus on various Hindu deities, and in few cases, Hindu religious monks and saints. Another characteristic is that the artist always painted the main figure at the center of the composition. Besides this, they were also well known for their dense composition, the textural richness of the painted surface, and the avid use of vibrant colors – the features that distinguish them from the other Indian Art forms.

provided rich opportunity for both the artists and patrons to discover each other. On the other hand, Indian provinces like the Punjab Hills, Rajasthan, and Hyderabad failed to spawn a Company school style, despite having their own indigenous traditional art forms, because they lacked the European patrons that were necessary for it.

Technique and themes

It is this ease of movement between the two diverse artistic traditions of the East and the West that made the Company school artworks distinctive from their sources of inspiration. Art historian Toby Falk in his work on the *Fraser Album*¹² writes how Indian artists received Western influence through their patron:

»Indian artists who were employed by the British to paint such portraits as these were not used to painting this type of picture. Their tradition was to paint in the Indian manner, using pigments akin to gouache instead of watercolour. Their compositions were also different, but under James' guidance figures were grouped successfully along European lines.« (Falk 1988: 32)

The Company school artists embraced Western Academic art tenets by amending their time-honored methods purely to satisfy the British demand for realism in art, which required that features such as perspective, an intimate representation of visual reality, volume and shading be integrated into the paintings. The new fashion was so influential that the artists even started using pencil for initial drawings, and the frequent use of sepia wash tints on European papers became common, much like their Western counterparts. Art historian Marika Sardar noted that, in terms of medium, Company school paintings could be characterized by their avid use of watercolors instead of conventional gouache and, in terms of technique, by their addition of linear perspective and shading (Sardar 2004: n.p.). This phenomenon applied across all the various regional Company schools of India. Although more or fewer deviations can be seen in Company paintings in different city centers, the fundamental watercolor techniques, including supple tones, transparent textures, sepia tone, and the use of broad brush strokes, were widespread. For example, the artists from Patna (Patan Kalam) rarely applied »penciling« to outline the figures before using the brush; furthermore, they were proficient in using a technique known as *Kajli*

12 The *Fraser Album* is a celebrated album of paintings commissioned by British civil servant William Fraser. It is considered one of the finest examples of Company paintings. It was created between 1815 and 1819, during which time his elder brother, artist James Baillie Fraser, had a deep influence on the creation of this album. Noted painters like Ghulam Ali Khan and his family contributed to the Fraser Album (cf. Falk 1988: 27–37).

Seahi (literally ›Lampblack Ink‹), whereby the figures are painted by brush straight-away (Rekha 2011: 1002). Traditionally trained artists from Tanjore and the Mughal court deviated from their traditional painting medium and techniques to produce new artworks in almost British watercolor fashion. While their earlier training inevitably came in handy, it was observing the real European artworks up close, certainly through interactions with their British consumers, that influenced this new trend. Thus, fascinatingly, in terms of their aesthetic, they can be easily described as the real descendants of the various Indian picturesque scenes produced by Western artists like Thomas and William Daniell (cf. Sardar 2004).

Like the British painters, Company painters also preferred paper over other supports. Nonetheless, in exceptional cases, and often at the particular request of their Western clients, various other supports were also used as the base of their art. These included mica, ivory, wooden plank, and on rare occasion silk and marble. A second reason behind the popularity of paper as a support was the primary necessity of making illustrations for collectible albums. These albums or portfolios were called *muraqqa*, and they were in popular demand among British collectors. Another prominent feature of the albums was the calligraphic inscriptions on the images and the cover page. These inscriptions were usually written in Urdu or Persian and were specially done by Muslim artists, often at the request of the collector. They included a colloquial description of the album, the artist, details of the painted images, and in some cases the details of the collection.

Apparently, the earlier forms of Company paintings followed a square or rectangular format in a single-page painting with a single composition, often a single image of a native person or local character, dressed in their usual costume. Several painted illustrations often belonged to one series, assembled in an album mode. The gradual unfurling of the album, along with the meagre written details of the contents, all packed into one album meant for an enthralled but often unseen audience¹³, was admittedly a brand-new experience¹⁴ for this novel type of artist, particularly in the pre-modern era in India.

The themes and subject matters played a critical part in the creation of the Company school, making the style unique and distinct from all of its Indian predecessors, including the Mughal Miniature paintings. The leitmotifs are vivacious, and they

13 Often such painted albums were ordered by British clients for their family back home in England. It was a way of sharing the local people, animals, and scenery with the people who have never visited this ›strange land‹.

14 In traditional practice, the relationship between artist and the Mughal patrons was much closer. Throughout their existence, they were associated with the royal court, whereas in this new trend, the artist was frequently meeting new clients. The subject matter was the other element that was quite new for the artists. Instead of the usual glimmering extravagant royal court dalliances, they were asked to paint insignificant subjects like native people or local flora and fauna.

also add an immense sense of sarcasm to the images. The paintings probably borrowed the point of view of the British client on the local characters. The subjects also varied with the region and with the skillful alterations done by the local artists of that area. The themes of the Company paintings in Delhi included the marvelous Mughal architecture and grand monuments. In Madras, Company painters preferred to create images of the local people of different castes, their costumes, and unfamiliar (to the Europeans) trades. This difference was mostly due to the whims and fancies of the British officers stationed in these areas. In Calcutta, as per orders from two of the most popular British patrons, namely Lady Impey and Lord Wellesley, local artists produced excellent illustrations of local birds and animals. Lord Wellesley also ordered copies of various flower and foliage paintings from the great Botanical Garden at Calcutta. Besides these popular themes, Company painters also painted Indian sceneries, views of the rustic countryside, and the local Indian festivals. By the mid-eighteenth century, like other indigenous art forms, the Company school had created a significant niche and achieved a degree of maturity. More mature artworks would soon be produced by talented painters like Shaikh Muhammad Amir of Karraya, who would create remarkable artworks like *A Syce Holding Two Carriage Horses* in 1845.

In terms of expression, the Lucknow-style Company paintings are closer to the visuality of the regional Mughal stylishness¹⁵ of the Lucknow court. The subject matter was often very curious and presumably associated with the two types of motivation discussed earlier. The four selective examples given in the following pages are from parts of the same folio album comprised of fifty-three paintings depicting various local occupations.¹⁶ While the first one shows a Muslim woman, kneeling on a cot and worshipping (fig. 1), the second specimen depicts a (most probably Hindu) woman with flowers, possibly celebrating the Vasant Panchami festival (fig. 2). Both are an honest depiction of devout women in these two major religions, Hinduism and Islam. As many of the collectors were foreigners of a different faith, it is unsurprising that they were curious about the domestic lifestyle of the natives. Moreover, as the two major religions were dominating South Asia at that time, it is also understandable that along with the local professions, the Sahib also wanted to record the modes of worshipping in that society. However, it is fascinating to see that the artist (or artists), probably Muslim, fluent in writing Urdu, were painting people, sages, and even women from other faiths.

The remaining images of the album demonstrate prevalent occupations, including religious and professional, as well as some glimpses of the local lifestyle during the late eighteenth century. The third image, representing a boy and a girl of rank

15 Gupta argued that the new style that was established in Hyderabad and Lucknow was somewhat different from the traditional Mughal art (Gupta 2012: 112).

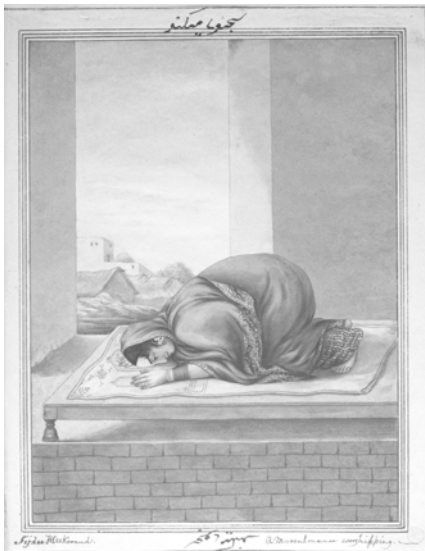
16 These paintings are currently in the collection of the Victoria and Albert Museum, London.

with their tutor (fig. 3), is different, as it has three figures captured in a single composition. The image is probably a scene from the inside of a noble Muslim family household, with two children (probably from the same family) being tutored by their religious or linguistic teacher. While the girl in the picture is paying attention to the teacher, the boy is coyly looking toward the artist (or, ultimately, the audience).

However, at the end of this album, there are a few exciting illustrations of both Hindu ascetics and Muslim holy men. The fourth image illustrates a Hindu ascetic seated beside a fire (fig. 4). The balanced images of people from both religious sects of India confer a secular outlook onto this album. This was rare, but not completely unnatural due to the patronage of the European Sahib who commissioned the works.

Fig. 1 Unknown Lucknow artist, A Muslim woman, kneeling on a cot, worshipping. From an album of paintings containing fifty-three drawings depicting occupations at Lucknow, watercolor, 22.5 x 15 cm, ca. 1815–1820 (complete).

Fig. 2 Unknown Lucknow artist, A woman with flowers possibly celebrating the Vasant Panchimi festival. From an album of paintings containing fifty-three drawings depicting occupations at Lucknow, watercolor, 22.5 cm x 15 cm, ca. 1815–1820 (complete).



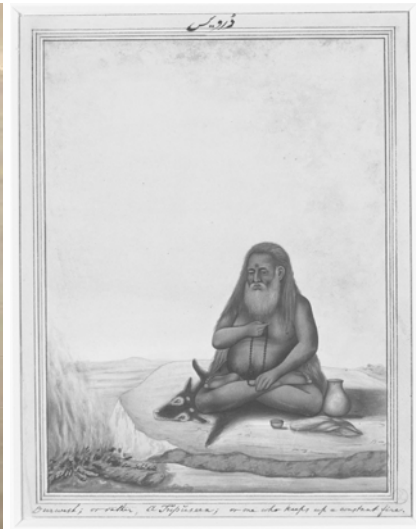
All the images of this album were painted on paper in watercolor and all of them were the same size to fit in the folio. The illustrations were created by unidentified

artists, and even the patron who originally ordered the commission is also unknown. Nonetheless, observing this fantastic illustration album provides us with valuable information on their societal and political context. Furthermore, these images resonate with the pictorial depictions of people and themes that the patron might have encountered personally, or perhaps the pictures were how they familiarized themselves with Indian culture. Even so, overall, the depicted images were multifarious in nature, containing an honest look at the social professionals of that era, besides being vibrant.

Fig. 3 Unknown Lucknow artist, A boy and girl of rank with their tutor. From an album of paintings containing fifty-three drawings depicting occupations at Lucknow, watercolor, 22.5 cm x 15 cm, ca. 1815–1820 (complete).



Fig. 4 Unknown Lucknow artist, An ascetic seated beside a fire. From an album of paintings containing fifty-three drawings depicting occupations at Lucknow, watercolor, 22.5 cm x 15 cm, ca. 1815–1820 (complete).



A close observation of the paintings conversely shows something unique. The voyeuristic and sarcastic point of view of the foreign client, who viewed the whole spectacle with much astonishment and surprise, was a central feature of most early Company artworks. The presence of the omnipotent British client is often overshadowed by the perspective of the native artist. However, later Company paintings tended to cater to more extensive subject matters, ranging from natural sceneries

to the flora and fauna of this subcontinent that gripped the popular imagination of the foreigners.

Major collectors

Some exciting scholarly work has been done on the patronage of Company paintings, and one of the most significant among them was published by Jennifer Howes. She argued that the European patrons' passion for Company art was inspired by two separate motivations, »collecting« and »information gathering« (Howes 2014: 372). However, it can also be interpreted as an overlap of »European individual« and »British official« within each of these major collectors. A more profound study of their collections may reveal how gathering Company paintings often fitted in with the individual purposes of these collectors. In this section, I shall briefly discuss three major collectors of the Company school, all of whom, curiously, were connected with the British East India Company.

The first motive, »collecting«, perfectly aligns with the collector as an »European individual«. The spirit of »collecting« artefacts from an unknown foreign land was very much instinctive, where the collector »collects« for his/her own personal collection or for sharing with his/her family and friends, much as he/she would »collect« skins of exotic animals.¹⁷ This concern for the personal collection was indeed a leisure pursuit or can even be considered a »hobby«. The subsequent motive was »informative material collection«, which was undoubtedly linked with »colonial intentions«. The agenda behind this particular type of collection was to assemble materials, especially artworks that could elucidate aspects that were part of a larger colonial record-keeping scheme that eventually came to be associated with the British collector's career in the subcontinent. Following this argument, two of the three major European collectors studied in this paper (purposefully chosen to underline the difference between the two different kinds of collectors and to identify the stylistic and thematic variations) can be considered in order to understand whether the clients

17 Many of the British officials were also inclined towards hunting the exotic animals of the Indian subcontinent. The main reason for this (often useless) extensive hunting of wild animals was passing the time with a somewhat exciting adventure. The proud hunters collected the skins (and often used taxidermy processes) to display them in their homes back in Europe, much the same way they would display the Company paintings. A vital source of information, *The Sportsman's Book for India*, was one of the early books published on the legacy of British hunters in India and their adventures. It was edited by Frederick George Aflalo and published in 1904. A large section of the book depicts real stories with detailed descriptions written by British hunters (most of whom were high ranking colonial officials) of hunting Indian animals like gazelle, elephants, tigers, lions, Asian rhino, wild buffalo etc.

were hobby collecting as an »European individual« or for »informative material collection«.

The first instance is a fascinating British couple from eighteenth-century Calcutta, whose »collecting habit« changed the course of how colonial Indian art was understood. In 1774, a newly appointed British judge named Sir Elijah Impey came to Calcutta to serve as the first British Chief Judge of the Supreme Court of Judicature¹⁸ at Fort William. He served in the same post until 1783, during which time the Bengal presidency was a thriving transcultural hub with the city of Calcutta as its capital. He was a proper eighteenth-century British gentleman with a strong education, intelligence, and a broad spectrum of inquisitiveness. Through this new role, which brought him into direct contact with both high and low society life in Calcutta, Sir Impey became very curious to understand the native people and their culture, an understanding that might eventually help to strengthen British rule in the country. He even hired a local *Munshi* (»overseer«) in order to learn Urdu and Bengali (Dalrymple 2019a: 15). Nevertheless, he was not alone in this quest, and his young wife, Mary Impey, also accompanied him to Calcutta. As a Western-educated woman, Mary started a new project to satisfy their shared ardent interest in the flora and fauna of India. In 1775, soon after settling into her new Calcutta home, she established a mini private zoo by collecting exotic Indian animals and birds.

However, she was not satisfied with the menagerie alone. The couple, especially Mary, wanted to study them carefully and scientifically and gather as much information as possible on them. Following this passion, in 1777, the couple hired three Indian artists to carry out this aspect of their collecting. However, it was not uncommon for British officials to employ Indian artists to paint local subject-matters. Noted British historian Dalrymple wrote that one Scottish nurseryman called James Kerr sent many botanical drawings by Indian artists back to Scotland as early as 1773 (ibid.).

The artists came from the neighboring city of Patna, were all trained in the Mughal court painting tradition, and had worked for the Nawabs of Patna and Murshidabad¹⁹ in Bengal. Among them, the most senior was a Muslim painter named Shaykh Zayn-al-Din, while the other two were the Hindu artists Bhawani Das and Ram Das. Soon, they mastered the use of Western-style watercolor techniques on imported British watermarked paper and started adopting the foliage and plants

18 The British colonial rule established the Supreme Court of Judicature as a tool for controlling the law and order of this newly colonized land at Fort William in Calcutta in 1774. As such, it abolished the previous model of the Mayor's Court of Calcutta and became the highest court of law of the British Raj from 1774 until 1862.

19 In the mid-eighteenth century, Murshidabad provided an attractive income where the artists experimented with various subjects and themes (Rekha 2011: 999).

as their models, much like Western artists. Their intricate observations and meticulous paintings of native animals and plants greatly impressed their patrons. The accuracy of their art, which could be traced back to Mughal art, combined with the British technique and theme, would soon become famous as what we call »Company painting«. Shaykh Zayn-al-Din was one of the most accomplished artists among them. Dalrymple described him as follows:

»Zain ud-Din's best works reveal a superb synthesis between a coldly scientific European natural history specimen illustration, warmed with a profoundly Indian sensibility and vital feeling for nature.« (Dalrymple 2019b: n.p.)

From 1777 to 1782, the Impey couple ordered several folios containing multiple illustrations of Indian animals, birds, plants, and flowers. The paintings belonged to a special series and stand out mainly due to their larger size and the avid use of English watermarked paper, which was unprecedented among local Company school examples of that era. Altogether, 326 works were created through this commission. These formed the core of their collection. When the Impeys returned in 1783, the paintings were also transported back to the United Kingdom, and in 1810 they were sold at Phillips in London (White 2014: n.p.).

Considering the fact that at the time of the onset of colonial rule in India, the Impeys had more than ample opportunities to collect pre-existing Indian paintings in Eastern India, it is strange that they only chose to commission new paintings instead of collecting older ones. Perhaps it was an intentional decision designed to help them maintain their status within Calcutta's high society. The collection, undoubtedly a unique example of artworks, certainly stands as an example of »hobby collecting« as an »European individual« rather than for »informative material collection«. ²⁰

The final patron to be considered here was an important British colonial administrative ruler, The 1st Marquess of Wellesley, who was the Governor-General of India and was based in the country from 1798 to 1805. Somewhat different to the Impeys, Wellesley had an illustrious career and was one of the most crucial British politicians and colonist administrators of Britain's colonial regime. ²¹ Nevertheless, besides his role as an imperialist, he is also lauded by the historians for his attempts to reform

20 The paintings (fig. 1–4) reproduced in this study are among the paintings commissioned by the Impeys.

21 His other name was Richard Colley Wellesley, but he was more famously known as The 1st Marquess of Wellesley (he also held the title of The 2nd Earl of Mornington). His contributions to strengthening British rule in the Indian subcontinent will undoubtedly be remembered in history. His long list of administrative and militaristic achievements includes the crushing of French dominance in southern India, forming a subsidiary alliance with several native kingdoms, especially with the Nizam of Hyderabad, and the annihilation of Tipu Sultan followed by the capture of his kingdom Seringapatam on 4

Indian society, especially via the establishment of the Fort William College, specifically to train newly appointed civilians to work in the recently established Office of the Governors-General (Metcalf/Metcalf 2006: 60). The college, up to its early dissolution in 1854, became the cornerstone of historical changes in Bengali society that would later be known as the Bengali Renaissance.

Aside from his administrative career in India, Lord Wellesley will be remembered for his fantastic collection of Company art. Like the Impeys and many other Western collectors of the time, Lord Wellesley also had an avid interest in learning about the people and nature of the land in which he was stationed. So much so that Wellesley, being a patron, also supported the formation of a new institution to promote the Natural History of India in Calcutta.²² The newly founded Royal Botanical Garden²³ of Calcutta in particular fascinated him, along with the native animals and birds. However, the number of paintings commissioned by Wellesley was much larger than the Impeys and can undeniably be labeled one of the most extensive collections of Company paintings by a single collector of that era. Up to his retirement, Lord Wellesley collected approximately 2,660 artworks belonging to this style (Lynch 1988: 182). He commissioned a significant number of inimitable albums filled with illustrations of natural history and plant samples, and also collected objects. By using these paintings to document the numerous details of different indigenous plant species, he helped to pave the path for the later commercialization of Indian flora. The albums today are popularly known as the *Wellesley Albums*. A large part of his collection is held by the India Office Library, London, the British Museum, and the British Library in England.

Like the Impeys, Marquess Wellesley was stationed in one province throughout his tenure as Governor-General, and he ordered artworks that might have echoed the native art of that area.

The two separate instances of British patronage discussed here existed during the early period of the Company school, when it was still blooming into a prevalent style. The core similarity between the Impeys and Wellesley was that

May 1799, for which he is often labelled as one of the most daring imperialists ever assigned the duty of Governor-General of India (Lynch 1988: 180).

- 22 The institute was formed in 1804 under the direction of his staff-surgeon, Dr. Francis Buchanan, in the nearby Barrackpur area, in the suburbs of Calcutta, which unfortunately did not survive after Wellesley's departure from India in 1805 (Lynch 1988: 182).
- 23 Although there were several previous private attempts to identify new indigenous plants to cultivate for commercial value, a proper Botanical Garden was established in 1786, soon after the Impeys left India. An employee of the British East India Company, Colonel Robert Kyd, founded the Botanical Gardens of Calcutta in 1786. This was the period when the Company was attempting to forge robust trade links in the Indian subcontinent. At the time, there was a need to identify new plants of commercial value. For more details, see Thomas 2016.

they both hired Company artists to commission paintings as British collectors. Furthermore, both the Impeys and Wellesley believed that creating such paintings was a pastime amusement that helped them to understand India. They (Sir Impey and Lord Wellesley)²⁴ are remembered in Indian history as two infamous colonial administrators, and their contribution to making the Company school into reality is conveniently ignored. Nevertheless, it is undeniable that without their patronage, the charismatic short-lived Company style would not have been possible. Several other European collectors followed their example and enriched this style – the list includes prominent personalities such as Governor-General Lord Moira Hastings, General Charles »Hindoo« Stuart, Colonel Thomas Alexander Cobbe, Major James Nathaniel Rind, Lord Valentia, staff-surgeon Dr. Francis Buchanan, British physician Dr. John Fleming, Major General Claude Martin, British civil servant William Fraser, travel-writer Fanny Parkes and many more. The encounter between the native Indian art and Western patronage was made possible by these interested collectors.

Notable artists

If the history of the Company school were ever written, only a handful of names could be listed, as a large number of the artists remained anonymous. However, there would be a few who would be remembered for their outstanding works. In this section, I shall discuss two notable Company school artists as illustrations. The discussion will proceed in sequential order, starting with Bhawani Das, one member of a trio of remarkable painters from the eighteenth century, before moving on to Shaikh Muhammad Amir, a painter of the nineteenth century. Both artists originated from the Bengal Presidency but belonged to two different timelines and were also of different religions.

In the late eighteenth century, Bhawani Das, a Patna-based Hindu painter, arrived in Calcutta, along with two other painters.²⁵ They came to Calcutta on the invitation of Chief Justice Sir Elijah Impey and Lady Impey.²⁶ Between 1777 and 1782, the

24 Lord Wellesley is infamously remembered for much plundering, most notoriously for the destruction and looting of Tipu Sultan's palace. He also robbed the famous sculpture *Tipoo's Tiger* from the palace in 1799 and sent it as a gift to the Directors of the East India Company. Currently it is held in the collection of the Victoria & Albert Museum in London (Lynch 1988: 180f.)

25 Probably Shaikh Zain ud-Din and Ram Das. After building a small zoo of unique Indian animals, in the mid-1770s, the Impeys brought this artist trio to paint their private menagerie (Dalrymple 2019a: 15).

26 Dalrymple notes that Bhawani Das and Ram Das started working for the Impeys two years after Shaikh Zain ud-Din, around 1779. Bhawani Das had previously been commissioned

trio worked for the Impeys and produced remarkable paintings of native animals, birds, and plants. The aesthetic finesse and accuracy of their painting and their traditional methods, which resulted from their early training in Mughal traditional art, appealed to their Western collectors. Although the star among them was arguably Shaikh Zain ud-Din, whom many scholars defined as the »master painter«, Bhawani Das also ranked among the top artists of this style, known to paint in a somewhat more realistic manner. He was a master of both botanical and zoological subjects. Like the other two painters, Das was proficient in writing Persian, and he used to sign all of his paintings by writing his full name in Persian. It is only in recent years that his artworks from the Impey album have been auctioned at astonishing prices,²⁷ driving public attention to this almost forgotten artist of the colonial era.

The painting *A branch of a mango tree (Mangifera Indica) bearing unripe fruits* (fig. 5) is one of the best examples of the art of Das. The painting is sophisticated and meticulous in its depiction of the twig with growing limbs, the wavy young leaves, and a densely sprouted bunch of unripe mangoes. A white background appears behind the branch to give more contrast to the central image. Upon first encountering this foliage shown in delicate feature against the unembellished British paper it might appear to the viewer to be a British botanical drawing. Yet, the signs of the painter's initial training in the intricately detailed, brightly colorful, and decorative painting style of the Mughal Miniature art shine through. The mango, which is famously considered the best Indian fruit, was intentionally selected for this image. Painted in 1780, this painting is part of the album commissioned by the Impeys and dedicated to Indian flora and fauna.²⁸ Like the other works of this album, the medium of this painting is watercolor on paper, with a dimension of 65.5 cm by 45.5 cm. It was inscribed in English with »In the Collection of Lady Impey at Calcutta« on the lower left side of the painting. Beneath that line, »Painted by« appears in English and the artist's name »Bhawani Das« was written in Persian.

by another European patron, botanist James Kerr before the Impeys (Dalrymple 2019a: 66).

- 27 His most famous artwork, perhaps the most famous of all Company school paintings, was the *Great Indian Fruit Bat*, which was painted as part of a folio commissioned by the Impeys between 1777 and 1782. The *Great Indian Fruit Bat* by Bhawani Das, as per Dalrymple, could pass as a remarkably skilled English natural history painting (ibid.: 15). This painting, long regarded as one of the best artworks of that era, was sold for £458,500 by the auctioneers Bonhams (cf. Sonwalkar 2014).
- 28 The album was initially commissioned by Sir Elijah and Lady Impey in 1780. It contained 63 other images of animal, bird, and plant paintings and was given to the Linnaean Society, London. The collection then sold at Sotheby's, London, in 1963, and this painting was bought by the Victoria and Albert Museum, London, after being auctioned by the Maggs Brothers Ltd, London, for £33 in 1963. For further information, see the Victoria and Albert Museum London under <https://collections.vam.ac.uk/item/O16890/a-branch-of-a-mango-painting-bhawani-das/> [Accessed 8 January 2022].

The foliage is shown in considerable detail, with a bunch of immature fruits and leaves naturalistically captured. This work is closely related to a few other foliage paintings created by the same artist. The beautiful use of the green color, and the thin lines and use of tones like the European artists²⁹ reflect some of the key characteristics of the Company school. The painting can certainly be seen as an artwork that combines the best of both worlds within its small frame.

The final artist to be discussed here is Shaikh Muhammad Amir of Karraya.³⁰ Amir was from a different era and worked in Calcutta about half a century after Bhawani Das. During this time, this seemingly tranquil colonial city was rapidly becoming a bustling megapolis and a lucrative center for freelance Indian artists keen to work for the affluent Western patrons. From the latter half of the eighteenth century onwards, sundry European inhabitants started moving away from the already crowded city center to the delightful new outskirts of Calcutta. This also created more opportunities for native artists to find sufficient art commissions.

29 British professional artists started arriving in India in the second half of the eighteenth century to paint and sell their art to the native kings and princes, as well as the British officers and their wives (Mildred 1967: 864f.). With them, they brought a rich influence of British art to India and impacted the next generation of Indian art, namely the Company school. Dalrymple notes that Lady Impey used to show examples of European Natural History paintings to the native artists working for her, including conceivably popular and highly accomplished eighteenth-century paintings of flower subjects (Dalrymple 2019a: 42). These Western artworks clearly had a profound impression on the Indian artists. Nevertheless, the painting *A branch of a mango tree (Mangifera Indica) bearing unripe fruits* bears an uncanny resemblance to the prevalent British foliage painting style of that era. For example, a foliage study titled *Alyxia spicata* as a part of *Banks' Florilegium* by British artist John Frederick Miller (1759–1796) bears a close resemblance to this piece. This painting by Miller was produced between 1768 and 1771, during his trip with Captain Cook's first voyage to the South Seas and Australia. Although they were not produced in India, it is also fascinating to note the handling of the medium, closeness of drawing, and color shade among these two artworks produced during the same era. The paintings are currently in the collection of The Natural History Museum, London. Another artist, who contributed to this folio, Sydney Parkinson (1745–1771), also produced a similar painting, *Fagraea berteriana*, (1768–1771) which can also be seen as an example with similar features. It is also interesting to note that in the year when Das was painting this art piece, few European artists were stationed in Calcutta, and the list includes celebrated artists like Tilly Kettle (Foster 1930–1931: 56f.).

30 »Karraya« or »Kareya« is a locality in the southern part of Calcutta. During the British era, it was known as a native »black town« situated in the suburban areas of Calcutta, next to the colonial »white hamlet« where most Western patrons were located.

Fig. 5 Bhawani Das, A branch of a mango tree (*Mangifera Indica*) bearing unripe fruits, Calcutta, watercolor on paper, 65.5 cm x 45.5 cm, ca. 1780 (complete). Made for Sir Elijah and Lady Impey of Calcutta.



There is scanty information available on the early life of Amir, except that he was a native Muslim artist, highly trained in traditional Mughal art in Murshidabad or Patna. He moved from there to Calcutta in search of employment, much like his predecessors, perhaps due to the diminishing influence of the Nawabi. He is known to have signed all his artworks, identifying himself as a *mussavir* (expert painter in Persian) who is »based in Karraya«. Amir was active between the eighteen-thirties and eighteen-forties.

It became a prevalent fashion among European patrons of that era, especially British officials, to commission images that captured visual documentation of their extravagant material possessions in this colonial land. This included their lavish lifestyle, luxurious residence, exotic animal possessions, and of course, colonial lacqueys. Amir was perfectly suited to this demand and became the top Company painter of that time. An avid onlooker of the lifestyle of the British households, his art exhibited precise skill in its attention to intricate detail. Amir strongly adopted

Western art techniques such as perspective, foreshortening, and shading within his art. This provided them with an innate naturalistic essence, making him exceptional among other native painters of his time. Scholars like Dalrymple considered Amir the »foremost« among other Company artists of that era (Dalrymple 2017: 17). Within a short span, Amir's popularity attracted a wide range of patrons, even well-known personalities, such as the British travel-writer Fanny Parkes, who commissioned four of his illustrations for her celebrated book *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque* published in London in 1850. Amir's popularity was because of his ability not only to paint like the British artists but also to portray subjects with an enchanting naturalism. His honest observations represented the objects in both a decorous and a poetic manner.

One of his most captivating compositions, *A groom with a horse and carriage* (1845), was painted with opaque watercolor on paper. The painting belongs to a set of two illustrations commissioned for an (unknown) European client of Calcutta, showing his household, attendants, and domestic animals. In this painting, the artist painted a *syce* (»groom«), proportionally flanked by a horse and carriage. All three subjects, two living beings and one non-living object, most probably belonged to the British client who commissioned this work. Half of the groom's face, as well as a large part of the painting, is covered by the enormous horse. The painting, especially the horse and the use of color tone, bears curious likenesses to paintings created by one of the greatest British animal painters of the eighteenth century, George Stubbs. Moreover, Stubbs lived and worked about half a century before Amir, almost in the same timeline as of Bhawani Das and Shaikh Zain ud-Din. Though there is no substantial evidence that Amir was exposed to the works of Stubbs, if he ever were, it would be no surprise to fathom the astonishing nearness of their visions. Dalrymple asserts that the anatomical accuracy of his horse paintings can even stand in comparison with Stubbs, but that Amir's paintings have an »indefinable Indian warmth«, a »Mughal« employment of both »heart and head« in his paintings (Dalrymple 2019a: 17). Unlike his other similar works, such as *A Syce Holding Two Carriage Horses*, painted in the same year, the groom is not directly facing the audience, nor given the central position. In contrast, the groom's face wears a forced smile while looking towards the artist. He is standing barefoot, dressed in the traditional attire of an attendant while holding a flywhisk in his right hand. This can be quickly identified as a subtle mark of the groom's fear in the presence of the dominant colonial master. Several of Amir's illustrations capture this type of distinction between the colonizer and the colonized, where the master, often invisible, can only be identified by his material (and often human) possessions. Meanwhile, the natives in the paintings can be recognized by their isolated humanity, often flanked by exotic pets or dead objects.

Fig. 6 Shaikh Muhammad Amir, *A groom with a horse and carriage*, Calcutta, ca. 1845, opaque watercolor on paper, 29 cm x 45 cm.



Over two centuries of European patronization by affluent and influential collectors enabled local artists like Shaikh Zain ud-Din and Ram Das to produce amazing artworks depicting exotic Indian creatures. Other Company artists like Bhawani Das, Rungiah, Manu Lall, and Chuni Lall concentrated more on producing paintings of foliage, highlighting Indian flora in their work. Shaikh Muhammad Amir, on the other hand, created a niche for himself by depicting European households, pets, prized possessions, and native attendants, while the artists Sita Ram, Sewak Ram, and Ghulam Ali Khan were recognized for their delicate paintings of the Indian scenery with free brushwork and splendid use of color. Even though they were created for European clients and executed in Indo-European techniques and materials, the artworks expressed Indian social and natural history in a manner that was distinct from their Western patrons. So much so that many of the artworks, especially the paintings of Amir, can be seen as conveying a silent utterance of defiance.

However, right from the beginning and until recently, identifying Company art has been focused on the collectors, not the artists. As the persistent colonization continued, the Company painters went to some extent into obscurity *en masse*. Consequently, only a few artists can be identified, with numerous painters hidden behind the cloak of anonymity. The sudden skyrocketing popularity of Company art among modern collectors, especially the Impey albums or the Wellesley collection, which have sold for a fortune, is meaningless whilst many others are still languishing in near obscurity.

Unsurprisingly, but sadly, due to the process of Western patronage, most of the artworks of these great painters are not located within India. They are currently in numerous private collections and museums in Western countries, including the Victoria and Albert Museum, the Metropolitan Museum of Art, the British Museum, the British Library, the Peabody Essex Museum, the Ashmolean Museum of Oxford University, and the Smithsonian Institution.

Decline

The Company painters existed for some two centuries, and they primarily operated in various exceptional styles. The Company school attained its peak by the early nineteenth century, when the production of various local centers significantly increased, leading to many new artists joining the trade only to produce and sell cheaper derivative copied art. As the paper argued earlier, these artists typically came from a long line of traditional indigenous art styles, which they adjusted to this new form in order to satisfy the requirements of their Western collectors. How they adjusted their art also varied enormously in order to fit in with the whims of the client's schema. This practice was often very damaging to the art itself, and later it became one of the reasons for its decline. Distinguished British art historian E. B. Havell³¹ observed that by the beginning of the twentieth century, Company painters had decreased greatly in number, with only a few remaining in the northern part of India, especially in Delhi and Agra (Havell 1908: 234). Nonetheless, there were two other prominent reasons for the sudden decline of the Company school. The first was the onset of British art schools in India and the second was the development of photographic science.

Western Academism in visual art was introduced by the colonial masters in India in the mid- to late-nineteenth century. The motivation was relatively simple – it was not the urge to educate the local subjects in the nuances of British art, but rather to turn them into skilled artisans trained in British Academic techniques. Like

31 Prof. Ernest Binfield Havell (1861–1934) was one of the most significant and influential Western authorities on Indian art. Havell initially joined the Madras School of Art, which was the first British art school in India, in 1884, and worked for a decade as the Superintendent. Later, he moved to Calcutta to serve as the legendary Principal of the Government School of Art from 1896 to 1905. During his tenure, he worked along with acclaimed Indian artist Abanindranath Tagore to introduce a new style of visual art and art education grounded on oriental traditions instead of British philosophies. This new style led to the establishment of the »Bengal School of Art« movement. Havell also wrote extensively on Indian art and architecture. His seminal work *Indian Sculpture and Painting* was published in 1908.

a true colonizer, in the early days of British rule, there was a need for them to thoroughly comprehend the social and cultural nuances of the colonized nation and its people, and to serve this requirement, they set up several establishments such as the Archaeological Survey of India, the Indian Museum, the Asiatic Society etc. To support these institutes, they required expert artisans who could proficiently sketch the objects collected in surveys and excavations for appropriate documentation. Moreover, the British understood that it would be more viable and economical to train locals rather than appointing European professionals. This necessity gave birth to the first set of industrial art-schools³² for native students, founded in conurbations like Madras, Calcutta, Bombay, and Lahore (Tomory 2013: 280). The schools soon overshadowed the training in the earlier Indian traditional schools of art with their new modern art-education methods. Within a short period, they fundamentally altered the public appreciation of visual art in this subcontinent. So much so that one of the staunchest critics of Westernization of Indian culture, Havell, wrote:

»The curse of our false classicism, so utterly inconsistent with the true spirit of ancient culture, now hangs heavy upon the national art of India, and the educated Indian, trained in the sordid and squalid atmosphere of Indian universities, became completely out of touch with his own national artistic thought, and attributes to Indian art the defects which should properly be ascribed to his own lack of artistic development.« (Havell 1908: 232)

He even blamed it on the changed lifestyle of the Indian public and their fascination with »European portrait-painters«, which did not elevate public taste, and the spread of the notion that Indian art was inferior (Havell 1908: 232f.). Some local wealthy patrons even went a step further, expressing their desire to refine the indigenous art by sending the young Indian artists to Europe or Indian Art Academies for better edification. Consequently, such »enlightened« artists would become the means by which their glorious artistic traditions would be deracinated.

However, it was the invention of the camera and the rapid growth of photographic establishments in India that put the last nail in the coffin of the already waning Company painting style. More and more photography studios opened in important Indian cities, challenging the very existence of both indigenous art and Western realistic paintings. With an increasing number of Indian Art School-educated

32 Calcutta's Government School of Art was one of the leading art academies among these newly established art schools. It was later renamed the Government College of Art & Crafts, and even today, it continues its inherently colonial legacy. As a matter of fact, I completed my undergraduate study in Western-style painting from the same institution. I have previously broadly discussed this art college and early Indian art education in one of my earlier published works (Bhowmik 2015: 1428–1444).

artists³³ joining the newly established trade, a few of the Company artists also joined the more financially rewarding trade of photography.

Conclusion

Over the past few decades, Indian colonial history has gradually attracted more and more scholars. Promisingly, Indian visual art, and especially the art of the colonial period, is also gathering interest. In recent times, three high-profile exhibitions on the Company school have been held in the USA and the UK. It seems that this Indo-European hybrid style has finally started receiving the consideration it merits. However, despite Britain having an enormous collection, the first magisterial exhibition on Company paintings, entitled *Company School Painting in India (ca. 1770–1850)*, exhibited the most extensive collection in the USA at the renowned Metropolitan Museum of Art in New York in 2017. The second and largest exhibition was curated by William Dalrymple. It was named *Forgotten Masters: Indian Painting For The East India Company* and was displayed at the Wallace Collection in London in 2019. The exhibition showcased many essential works, including the Impey albums and the Wellesley collection. The third exhibition, entitled *In Good Company*, was held in 2020 by the Bonhams in London, displaying their vast collection of this style.

During its short life span of about two centuries, the Company school was undoubtedly one of the most curious indigenous hybrid styles of art that widely integrated Europeanism into Indian Art. The quintessence of the visual art of the Indian subcontinent is, to a certain extent, divergent from the philosophies of European art. Even while venturing into Western-style realism, the art continues to be permeated with a sense of idealism. Havell perfectly described this thus:

»Nature, to the European, is always an obvious reality which must be studied, exploited, and analysed so that the exact composition of every organic and inorganic element in it may be ascertained and explained [...] Realism to the Indian artist has a different meaning from what we attach to it; for Indian

33 The list includes doyens of Indian art and cinema, such as: father of Indian Cinema Dhundiraj Phalke, India's first filmmaker Hiralal Sen, eminent Bengali author Sukumar Ray, photographer to the Viceroy of India Lala Deen Dayal, painter Shripad Damodar Satwalekar, celebrity photographer David Mordecai and finally the first Indian woman photojournalist Homai Vyarawalla. Many of them, like Phalke, Satwalekar, and Vyarawalla, were products of the Sir J. J. School of Art, Bombay, a prominent British art education institute in India. On the other hand, Sukumar Ray belonged to the illustrious Ray family of Calcutta, and the father of the great filmmaker Satyajit Ray was trained at the School of Photoengraving and Lithography, London, and was considered the forerunner of photography and lithography in the country.

philosophy regards all we see Nature as transitory, illusive phenomena, and declares that the only reality is the Divine Essence, or Spirit.« (Havell 1908: 23f.)

The art of the Company school is a challenging subject to delineate within the short space of this contribution. Not only was it shaped by highly varied native Indian styles of art, but it was also further affected by profoundly penetrating socio-economic factors. Although it was produced over a comparatively long and complicated period of Indian history, Occidentalism can act as a convenient label to examine the range of ways in which this art style developed and how it responded to colonialism and modernity. As part of the colonial history, these images articulated an Indian observation of their surroundings, one that was also linked with instructive dictations by European patrons, but often without eliminating their traditional signature. As we have discussed, the Company school resists stringent classification. For this reason, it was ignored by Indian art scholars for an extended period of time. It is no surprise that most of the scholarly methods attempt to distinguish it from the common aesthetical perspective, or simply overlook it.

Some of these paintings can be seen as an enhanced imagination of actual Indian flora-fauna, people, and culture. In comparison, others were an attempt to recreate Indian nature under the influence of the Western mind. However, the visual hybridity of the Company school merits proper consideration, together with a contemporary study on Indian art history, particularly if one wants to comprehend how the unique »Indianness« survived and was re-invented under colonial rule. Furthermore, as colonialism in the subcontinent succeeded in influencing it, the varied local art styles of the Company school can be perceived together as confirmation of this hybridity. But then again, defining all Company paintings as expressions of this process may be taking it too far. Instead, we can state that some of the paintings are a unique blending of the two different art philosophies of the East and the West, albeit an often unintentional one, wherein their greatness lies.

Works Cited

- Archer, Mildred (1967): »BRITISH PAINTERS OF THE INDIAN SCENE«, in: *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 115, no. 5135, pp. 863–879.
- Auerbach, Jeffrey (1999): »Art and Empire«, in: Robin Winks (ed.), *The Oxford History of the British Empire, Volume V: Historiography*, Oxford: Oxford University Press, pp. 571–583.
- Bhowmik, Ritwij (2015): »150 Years of Calcutta's Heritage Art-College: A comprehensive study of its present declining situation«, in: *European Academic Research*, III (2), pp. 1428–1444.

- Chatterjee, Nandini (2019): »Scientifically accurate and exquisitely beautiful«, in: The Telegraph, <https://www.telegraphindia.com/opinion/depictions-of-nature-in-british-india-scientifically-accurate-and-exquisitely-beautiful/cid/1681195> [last access 1 March 2020].
- Craven, Roy C. (1976): *A Concise History of Indian Art*, New York: Praeger Publishers.
- Dalrymple, William (2017): »Shaykh Muhammad Amir of Karrya and Other Company School Painters«, <https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2017/shaykh-amir-of-karrya-company-school> [last access 3 March 2020].
- Dalrymple, William (2019a): *Forgotten Masters: Indian Painting for the East India Company*, London: Philip Wilson Publishers.
- Dalrymple, William (2019b): »Rediscovering the forgotten Indian artists of British India«, in: BBC News Services, <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-50542353> [last access 3 March 2020].
- Falk, Toby (1988): »The Fraser Company Drawings«, in: *RSA Journal*, vol. 137, no. 5389, S. 27–37.
- Foster, William (1930–1931): »BRITISH ARTISTS IN INDIA 1760–1820«, in: *The Volume of the Walpole Society*, vol. 119, pp. 1–88.
- Gupta, Manindra Bhushan (2012): *Shilpe Bharat o Bohirbharat*, 4th edition (reprinted), Calcutta: Ananda Publishers Pvt. Ltd.
- Havell, E. B. (1908): *Indian Sculpture and Painting*, London: John Murray.
- Howes, Jennifer (2014): »Indian«, in: Julian A. B. Hegewald (ed.), *In the Shadow of the Golden Age: Art and Identity in Asia from Gandhara to the Modern Age*, Berlin: EB-Verlag Dr. Brandt, pp. 371–394.
- Kossak, Steven (1997): *Indian Court Painting: 16th-19th century*, New York: Metropolitan Museum of Art.
- Lynch, Brendan (1988): »Irish Patrons and Collectors of Indian Art«, in: *The GPA Irish Arts Review Yearbook*, pp. 169–184.
- Metcalf, Barbara D./Metcalf, Thomas R. (2006): *A Concise History of Modern India*, 2nd edition, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mitter, Partha (2001): *Indian Art*, New Delhi: Oxford.
- Nair, Uma (2017): »Trip down memory lane to British Raj: The Met presents Company School paintings«, <https://www.architecturaldigest.in/content/trip-memory-lane-british-raj-met-presents-company-school-paintings/> [last access 7 March 2020].
- Rekha, Neel (2011): »THE PATNA SCHOOL OF PAINTING: A BRIEF HISTORY (1760–1880)«, in: *Proceedings of the Indian History Congress*, vol. 72 (Part 1), pp. 997–1007.
- Rix, Martyn (2013): »Botanical Illustration in China and India«, in: *American Scientist*, vol. 101, no. 4, pp. 300–308.

- Sardar, Marika (2004): »Company Painting in Nineteenth-Century India«, in: Heilbrunn Timeline of Art History, www.metmuseum.org/toah/hd/cpin/hd_cpin.htm [last access 20 February 2020].
- Sardar, Marika, (2004): »Nineteenth-Century Court Arts in India«, in: Heilbrunn Timeline of Art History, https://www.metmuseum.org/toah/hd/icrt/hd_icrt.htm [last access 1 March 2020].
- Sonwalkar, Prasun (2014): »18th century Calcutta painting fetches Rs 4.60 crore«, in: Hindustan Times, <https://www.hindustantimes.com/india/18th-century-calcutta-painting-fetches-rs-4-60-crore/story-CoN6ljo6AbWfjKmweMvbVJ.html> [last access 1 March 2020].
- Thomas, Andrian (2016): »Kolkata's Historic Botanic Garden«, in: Asian Art Newspaper, <https://asianartnewspaper.com/kolkatas-historic-botanic-garden/> [last access 1 March 2020].
- Tomory, Edith (2015): *A History of Fine Arts in India and the West*, Hyderabad: Orient Blackswan.
- White, Oliver (2014): »A Painting from the Impey Album«, <https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/292/> [last access 1 March 2020].
- Wu, Katherine J. (2019): »London Exhibit Celebrates Indian Artists Who Captured Natural History for the East India Company«, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/london-exhibit-celebrates-indian-artists-who-captured-natural-history-east-india-company-180973687/> [last access 7 March 2020].

Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne¹

Silvia Naef

Die erste Phase der modernen Kunst westlicher Prägung in der arabischen Welt ist von einem starken Okzidentalismus und von einem Bruch mit der islamischen Kunst geprägt. Im Rahmen der Modernisierungsbestrebungen sollte sich auch die Kunstpraxis europäischen Vorbildern angleichen. Es ging um die eigentliche Aneignung einer Kunstfertigkeit. Die Erkenntnis, dass die islamische Kunst ein wesentlicher Bestandteil des modernen, von Künstlern wie Paul Klee oder Henri Matisse erarbeiteten Kunstverständnisses war, führte arabische Künstler*innen später zu einer Wiederaneignung der islamischen Kunst, ohne dass dies ihre Wiederbelebung zur Folge gehabt hätte. Ausgehend von den Überlegungen der Künstler*innen der *Hurufiyya* soll hier die komplexe und vielseitige Beziehung zum islamischen Erbe in der Kunst dargestellt werden, die weder als Antiokzidentalismus noch als nativistischer Okzidentalismus verstanden werden kann. So war für die libanesische Künstlerin Etel Adnan (1925–2021)² die Entdeckung Paul Klees ein entscheidender Moment:

»Als ich in den frühen 1960er Jahren zu malen anfang, war der Maler, der mich am meisten beeindruckte, Paul Klee. Ich war sofort gefangen. [...] Wie bei jeder ersten Liebe schuf diese Leidenschaft eine Schärfe der Beobachtung, an die ich mich als ständige Offenbarung erinnere. Es war, als wäre jede Linie vor meinen eigenen Augen gezeichnet worden.« (Adnan 2018: 73)³

-
- 1 Ein Teil dieses Textes ist bereits auf Englisch erschienen (Naef 2019: 217–230). Der Wiederabdruck in deutscher Sprache erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Birgit Mersmann.
 - 2 Bemerkung zur Umschrift arabischer Personennamen und Termini: Bei bekannten Künstler*innen wird die gängige Schreibart benutzt, wie auch bei geläufigen Begriffen. In allen anderen Fällen wurde nach den im Deutschen üblichen wissenschaftlichen Umschriftregeln der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (DMG) transkribiert.
 - 3 Übersetzung aus dem Englischen von Silvia Naef.

Abb. 1 Paul Klee, (im Stil v Kairouan, ins gemässigte übertragen), 1914, Aquarell und Bleistift auf Papier.



Für Adnan war Paul Klee aus zwei Gründen fundamental im Aufbau ihres eigenen Kunstverständnisses:

- Weil für ihn Schreiben und Zeichnen verwandt waren, denn beide müssen ein Gleichgewicht zwischen Regeln und Spontaneität finden.
- Weil es die Formen der arabischen Architektur waren, die er während seiner Tunesienreise entdeckte; sie erlaubten es Klee, die in der Entwicklung seiner Kunst bereits vorhandenen Ansätze als Grundelemente seiner Kompositionen auszubauen.
- Paul Klee ist nicht nur für Etel Adnan ein wesentlicher Künstler, sondern wird gerne als einer der westlichen Künstler zitiert, die einen Einfluss auf die moderne arabische Kunst hatten, in dem er einerseits mit Zeichen bzw. Schriftzeichen experimentierte, andererseits mit der Geometrie der Architektur arabischer Städte. So nennt Nizar Salim in seinem Buch zur zeitgenössischen Kunst im Irak Klee neben Henri Matisse als einen der Künstler, die von der islamischen Kunst und Kalligrafie inspiriert waren (Salim 1977: 25f.).
- Auf Klee berufen sich u.a. die Künstler*innen der *Hurufiyya*, jenes Kunststils, der sich der Buchstaben des arabischen Alphabets als Grundelemente einer Komposition bedient, um damit der modernen Kunst, die sich anfänglich nach westlichen Vorbildern richtete, einen arabischen Anstrich zu verleihen. Die Bezeichnung »*Hurufiyya*« ist vom arabischen *hurūf* abgeleitet, was »Buchstaben« bedeutet. Aber auch andere westliche Künstler*innen und Kunstrichtungen spielten

gerade in der *Hurufiyya*, der einzigen gesamtarabischen Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, eine zentrale Rolle.

Abb. 2 *Etel Adnan*, *Die vier Jahreszeiten 4*, 2017.



Zuerst soll hier kurz die Entwicklung der modernen Kunst in der arabischen Welt dargestellt werden, um danach auf das Werk und die theoretischen Ausführungen eines der wichtigsten irakischen Künstler und Denker, Shakir Hassan Al Said, im Detail einzugehen, denn auf ihn sind die theoretischen Grundlagen der *Hurufiyya* zurückzuführen.

Moderne Kunst/islamische Kunst

In der arabischen Welt lässt sich die Geschichte der modernen Kunst (*al-fann al-ḥadīth*), ein Begriff, mit dem wir Kunst in der westlichen Modalität im Gegensatz zur islamischen Kunst meinen, grob in drei Perioden unterteilen, die parallel zu politischen und sozialen Veränderungen verlaufen:

1. Eine Periode der *Adoption* der Kunst in ihrer westlichen Modalität (vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die späten 1940er Jahre). Es ist die Periode der *Nahḍa* (Renaissance), als die arabischen Eliten im Zuge der Modernisierung begannen, sich westliches Denken sowie intellektuelle und künstlerische Praktiken anzueignen.

2. Eine Periode der *Adaptation*, d.h. der Anpassung dieser neu adoptierten Kunst westlicher Prägung an die tradierten Formen des visuellen Ausdrucks der Region (Ende der 1940er Jahre bis 1991). Sie ist zeitgleich mit der Bildung postkolonialer, unabhängiger Staaten, die den Aufbau neuer nationalen Identitäten erstrebten.

3. Seit 1991 kann man von *Globalisierung* sprechen, denn ein Teil der Kunstproduktion der Region begann globalen Kriterien zu folgen und sich der Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst zu bedienen. 1991 ist zudem das Jahr des Golfkrieges, in dem der panarabische Nationalismus seinen letzten kräftigen Ausdruck fand: Mit dem Zerfall dieser Ideologie wurde die Identitätsfrage auch im kulturellen Bereich zweitrangig. Im Westen beginnt sich die ehemals ausschließlich westlich ausgerichtete internationale Kunstszene für nicht-westliche Kunstproduktionen zu öffnen. Diese Neuausrichtung ist symbolisch repräsentiert durch die Pariser Ausstellung *Magiciens de la terre*, die 1989 zum ersten Mal Kunstschaffende aus der »Dritten Welt« in einem prestigeträchtigen Museum wie dem Centre Georges Pompidou zeigte (*Magiciens de la terre* 1989).⁴

Moderne Kunst in der arabischen Welt entstand somit nicht aus der »islamischen Kunst« und ist unbedingt von dieser zu unterscheiden (vgl. Naef 2009), sondern war ein Produkt des Modernisierungsprozesses, der ab dem 19. Jahrhundert einsetzte. Der Begriff »islamische Kunst« ist ein westliches Konstrukt, das im ausgehenden 19. Jahrhundert entsteht. Er hat sich trotz Kritik in der Wissenschaft eingebürgert, um Artefakte vom 7. bis zum 18. Jahrhundert in einer Region, die sich von Spanien bis Indien erstreckt, zu klassifizieren; Afrika oder Südostasien sind meistens nicht darin eingeschlossen. Der Begriff wird, obwohl nicht aus ihr stammend, auch in der islamischen Welt selbst gebraucht, und zwar vor allem dort, wo wichtige Sammlungen islamischer Kunst entstanden sind wie diejenige des 2008 eröffneten

4 Zum 25. Jahrestag kam das Centre Pompidou mit einer kleinen Ausstellung auf das Thema zurück (vgl. Cohen-Solal/Martin 2014).

Museum of Islamic Art (MIA) in Doha, Katar,⁵ oder die des seit 1998 bestehenden Islamic Arts Museum Malaysia (IAMM) in Kuala Lumpur.⁶

Islamische Kunst umfasst Objekte, die anders als in der westlichen Kunst seit der Renaissance nicht als Kunst-, sondern als Alltagsgegenstände hergestellt wurden, obwohl sie eindeutig ästhetischen Anforderungen genügen sollten. Es handelt sich um Artefakte, die »vor dem Zeitalter der Kunst« (Belting 1990) erzeugt worden sind. Sie waren an bestimmte Techniken und Praktiken gebunden, die durch die im 19. Jahrhundert einsetzende Modernisierung, die u.a. industrielle Produkte und den Buchdruck einführte, allmählich verschwanden (vgl. Vernoit 2006; Strauss 2003). Modernisierung bedeutete aber auch Übernahme westlicher Gedankenkategorien und kultureller Werte. Wie Ernst H. Gombrich in *Kunst und Fortschritt* zeigte, begann man im 19. Jahrhundert in Annäherung an die Naturwissenschaft die Kunst an einem »Fortschrittsschema« zu messen (Gombrich 1978: 100). Islamische Kunst, die abstrahierend und schematisierend war, stand in dieser Betrachtungsweise auf einer niedrigeren Stufe der Entwicklung menschlicher Kreativität. Dieses Verständnis wurde auch von den modernisierenden Eliten des Nahen Ostens übernommen, die in der islamischen Kunst eine »Nicht-Kunst«, oder im besten Fall eine angewandte Kunst sahen. Wie im technischen und wissenschaftlichen Bereich, bestand auch in der Kunst ein »Aufholungsbedürfnis« (Naef 2003). Durch die Gründung von Kunstschulen, in welchen westliche Kunst unterrichtet wurde (Istanbul 1883, Kairo 1908, Teheran 1911), sollte Abhilfe geschaffen werden. Einige Student*innen konnten sich dank Stipendien in Europa weiterbilden. Die neue Kunstform wurde bewusst von staatlicher Seite oder von einflussreichen Privaten gefördert und schlichtweg als Kunst bezeichnet; die ersten Künstler*innen werden in der arabischen Kunstgeschichte »Pioniere« (*ruwwād*) genannt, so sehr wurde ihre Praxis als etwas Neues und sich klar von der islamischen Kunst Unterscheidendes wahrgenommen (Naef 1996: 13). Anders jedoch als etwa in Vietnam, wo die École des Beaux-Arts d'Indochine von der französischen Kolonialverwaltung mit dem Zweck eröffnet wurde, aus dem Handwerk eine künstlerische Tätigkeit zu machen (Taylor 1997: 4–6), kam der Impuls im Nahen Osten von den örtlichen Eliten.

Künstler*innen der Generation der *Adoption* europäischer Kunst sahen sich als Bahnbrechende, die völliges Neuland betreten. So bezeichnete der libanesischer Maler Moustafa Farroukh (1901–1957) seine seit der Kindheit sich ausdrückende Begabung fürs Zeichnen und Malen als eine Art Wunder (Sadek 2006: 66), da er aus einem Land kam, in welchem es »keinerlei künstlerische Anregungen gab« (Farroukh 1986: 109). Obwohl er nach einer Reise nach Andalusien die Alhambra in Granada als »Akropolis der Araber« (Farroukh 1982: 100) bezeichnete, diente ihm diese nur

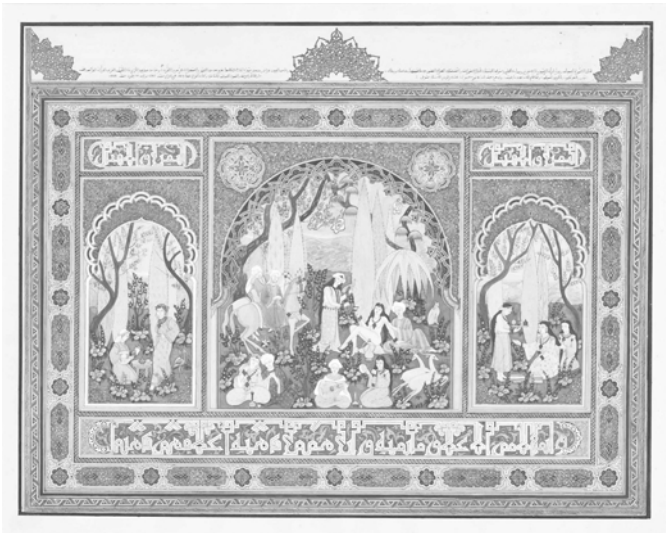
5 www.mia.org.qa/en/ [letzter Zugriff am 14.7.2022].

6 <https://www.iamm.org.my/> [letzter Zugriff am 14.7.2022].

als Legitimierung seiner künstlerischen Tätigkeit, in dem sie bewies, dass die Araber fähig waren, Meisterwerke zu produzieren. Seine Kunstproduktion, figürlich und durchaus akademisch, richtete sich jedoch nicht danach (vgl. Naef 2014). Auch hatte Farroukh für einen modernen Künstler wie Matisse, für welchen islamische Kunst ein wichtiges Element seiner Inspiration war, nichts übrig: wie Pablo Picasso und Raoul Dufy zählte er ihn zu den »Zerstörern der Kunst« (Farroukh 1986: 129). Ein anderer Pionier, der Ägypter Mohamed Naghi (1888–1956), der erste einheimische Leiter der 1908 gegründeten Kairoer Kunstschule, verzweifelte ob der »künstlerische[n] Unfähigkeit des Fellahen« und meinte, dass es »keine spontane Fellahenkunst« gäbe (Naghi 1988: 47).⁷

Künstler*innen der Pionier-Generation wollten sich die westliche Kunst aneignen und beweisen, dass sie echte Künstler*innen im westlichen Sinn sein konnten; islamische Kunst oder einheimisches Handwerk interessierte sie nur in seltenen Fällen. Bemerkenswert ist, dass der einzige Künstler, der sich in einer der islamischen Kunst eigenen Gattung ausdrückte, der Miniaturmalerei, aus Algerien stammte, welches damals unter französischer Kolonialherrschaft stand und politisch Teil des französischen Mutterlandes war. In einem Land, in welchem diese nie existiert hatte, erfand Mohammed Racim (1896–1975) eine osmanisch anmutende und mit perspektivischen Elementen angereicherte Miniaturmalerei.

Abb. 3 Mohammed Racim, *Titel unbekannt*, 1942.



7 Übersetzung aus dem Französischen von Silvia Naef.

Gerade im algerischen Kontext könnte man diese Neuerung als »orientalistisch« definieren, und zwar in dem Sinne, dass sie einer orientalistischen Vision dessen entsprach, was für die Franzosen den »Geist« des algerischen Volks ausmachte. Aus diesem Grunde durfte Racim als einziger muslimischer Algerier in der Kolonialzeit an der *École des Beaux-Arts* in Algiers unterrichten. Diese »orientalistische« Betrachtungsweise setzte sich nach der Unabhängigkeit fort, und Racim wird seitdem als Nationalkünstler gefeiert.⁸

Die »Arabisierung« der modernen Kunst

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die Einstellung zur Definition moderner Kunst. Verschiedene Faktoren trugen dazu bei. Die meisten Länder der Region erreichten ihre Unabhängigkeit, und die kürzlich geschaffenen Staaten wollten neue nationale Identitäten aufbauen. Diese Identitäten sollten »arabisch« sein, d.h. sie sollten in der Tradition verwurzelt und gleichzeitig modern, mit internationalen kulturellen Standards kompatibel sein. Zudem erkannte und integrierte eine neue Generation von Künstlern*innen die wichtigen Umwälzungen, die sich in der westlichen Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen hatten, nämlich die Infragestellung oder vollständige Aufgabe der von der Renaissance geerbten mimetischen Traditionen. Außereuropäische Kunstpraktiken, wie die japanische, afrikanische oder islamische, waren der Ausgangspunkt für diese Neugründung gewesen. In der arabischen Welt, wo die Unabhängigkeiten die Notwendigkeit einer Neuformulierung kultureller Identitäten geschaffen hatten, führte die Rolle, die außereuropäische Kunst bei der Neudefinition der Kunst im Westen gespielt hatte, zu einer positiven Neubewertung derselben lokalen Traditionen, die von der vorhergehenden Generation der Pionier*innen als rückständig angesehen worden waren. Diese Traditionen wurden nun als ein Schlüsselement wahrgenommen, das es ermöglichte, eine Modernität zu schaffen, die ihren Standort in der arabischen Welt klar zum Ausdruck bringen würde. Das Manifest einer der ersten Gruppen moderner Künstler im Irak, die Bagdader Gruppe für moderne Kunst (*Ġamā'at Baġdād li-l-fann al-ḥadīth*), drückte dies 1951 so aus:

»Einerseits müssen wir uns der aktuellen Stile bewusst sein, und andererseits müssen wir diejenigen Elemente erfassen, mit denen wir unsere Arbeit bereichern werden. Dabei müssen wir sowohl die fremden Stilrichtungen verstehen, wie auch ein Bewusstsein für den lokalen Charakter entwickeln. Dieser Charakter

8 Ganz ähnlich wie in Vietnam, wo die ersten Künstler, die in westlicher Manier arbeiteten, als nationale Künstler angesehen werden (vgl. Taylor 1997: 29–32).

– den die meisten von uns heute ignorieren – wird es uns ermöglichen, mit anderen Kunstströmungen im universellen Bereich des Denkens zu konkurrieren.« (Al Said 1973: 27)⁹

Darüber hinaus hob das Manifest, das als einer der wichtigsten Grundlagentexte des Modernismus in der arabischen Welt betrachtet werden kann, die Arbeit zweier Künstler hervor, von denen der eine für die »fremden Stile« stand und der andere für den lokalen Charakter (*aš-šahṣiyya al-maḥalliyya*). Picasso, der im Text als der wichtigste moderne Künstler definiert wird, konnte seine Kunst auf der Grundlage der frühiberischen und der afrikanischen Kunst aufbauen und bezog sich damit auf Praktiken, die sehr weit entfernt waren vom Kunstverständnis, das in Europa seit der Renaissance galt. Die Figur, die den lokalen Charakter symbolisierte, war Yaḥyā al-Wāsiṭī, ein Miniaturenmaler des 13. Jahrhunderts, der für seine Illustrationen von al-Ḥarīrīs *Maqāmāt*, einem beliebten »Roman« in Reimprosa, bekannt war. Das Manifest wollte damit nicht suggerieren, dass die irakischen Künstler*innen auf die islamische Kunst zurückgreifen sollten: Die Funktion von al-Wāsiṭī, der auf dem Territorium des modernen irakischen Staates, in der Stadt al-Wāsiṭ, geboren worden war, bestand vielmehr darin, die Malerei als eine Praxis zu legitimieren, die zur irakischen Kultur gehörte – denn diese war für einige Jahrhunderte verschwunden und musste nur wiederbelebt werden. Die Malerei war also nicht ein Import aus dem Westen, sondern Teil des irakischen Kulturerbes.

Diese Prinzipien, die einerseits den lokalen Charakter, den die Kunst im Irak repräsentieren sollte, und andererseits ihre unbedingte Modernität und Zugehörigkeit zu den internationalen Kunstströmungen ausdrücken, sollten die Kunst im Irak (und anderswo in der arabischen Welt) lange Zeit bestimmen. In der Kunst war somit der Begriff der Moderne von demjenigen der Authentizität nicht zu trennen, wie das in den Werken des Gründers der Bagdader Gruppe für moderne Kunst, Jewad Salim, deutlich wird. Salim, der in Rom, Paris und London studiert hatte, war mehrsprachig und weltoffen und selbst Sohn des Künstlers Muḥammad Salīm, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts irakische Landschaften und Stadtscenen gemalt hatte. In Jewad Salims Bildern, die ausschließlich figürlich sind, finden sich formale und farbliche Anspielungen auf lokale handwerkliche Erzeugnisse wie Teppiche und Textilien. Ein Grundelement seiner Kompositionen ist die Mondsichel, ein Symbol, das bereits in der altmesopotamischen Kunst präsent ist und später im Islam verwendet wurde. Die Farben sind stark und unverdünnt aufgetragen. Die islamische Kunst spielt in Salims Werken nur eine zweitrangige Rolle: So finden sich in seinen Bildern »Arabesken«, die von den Wanddekorationen des Kalifenpalastes in Samarra inspiriert sein könnten.

9 Eine englische Übersetzung dieses Manifests findet sich in Lenssen/Rogers/Shabout 2019: 150f., eine französische in Naef 1996: 238–240.

Die islamische Kunst bzw. von ihr inspirierte Elemente wurden zum Gegenstand der Überlegungen anderer Künstler*innen. Ende der 1940er Jahre formulierte Madiha Omar (1908–2005) in einem Manifest erstmals die Idee, dass von der islamischen Kalligrafie abgeleitete, jedoch der modernen Kunst angepasste Formen von arabischen Künstlern*innen in ihren Kompositionen eingesetzt werden könnten.

Abb. 4 Madiha Omar, Ohne Titel, 1978.



Zur gleichen Zeit begann in Paris ein anderer Iraker, Jamil Hamoudi (1924–2003), der anfänglich mit dem Surrealismus experimentiert hatte, Buchstaben des arabischen Alphabets in seinen abstrakten Kompositionen zu verwenden. Hamoudi stand damals dem Salon der Réalités Nouvelles nahe, wo er ausstellte, und entwickelte sich in einem Kontext, in dem sich die Abstraktion in Paris allmählich durchsetzte. Die bereits genannte libanesische Dichterin, Schriftstellerin und Malerin Etel Adnan entdeckte die plastischen Werte des arabischen Alphabets in ihrem Bestreben, im Zusammenhang mit dem Unabhängigkeitskrieg in Algerien in den 1950er und frühen 1960er Jahren nicht auf Französisch, der Sprache des Kolonisators, zu schreiben. Sie begann, Gedichte bekannter arabischer Dichter auf japanischen Heften (Leporellos) festzuhalten: Da ihre Erziehung auf Französisch erfolgt war und sie das Schreiben in Lateinschrift gelernt hatte, war für sie die Benutzung des arabischen Alphabets eher eine Form des visuellen Ausdrucks, oder, wie sie es in eigenen Worten formulierte, sie »malte auf Arabisch« (Adnan 1996).

Diese bis dahin sporadischen Verwendungen von Elementen des arabischen Alphabets wurden von der Bagdader Gruppe *Die eine Dimension* (Al-bu'd al-wāḥid) 1971

in einem Manifest theoretisiert. Initiator und Autor des Textes war der Maler, Kritiker und Kunsthistoriker Shakir Hassan Al Said (1926–2004). Im Südirak geboren, erhielt er zuerst einen Abschluss am Teachers' Training College und 1954 am Kunstinstitut in Bagdad. Von 1955 bis 1959 soll er an der École Nationale des Arts Décoratifs in Paris studiert haben. Nach seiner Rückkehr in den Irak war er als Lehrer an der Kunstschule tätig und wurde zu einem der führenden Künstler. Er ist auch als Kunstkritiker und Kunsthistoriker bekannt und hat wichtige Beiträge zur modernen Kunstbewegung im Irak verfasst. In seiner Jugend gehörte er der Bagdader Gruppe für Moderne Kunst an. Al Suids Werk in dieser Zeit spiegelte den von der Gruppe verbreiteten Stil wider: ein figurativer modernistischer Stil, der durch hauptsächlich von der Volkskunst inspirierte Elemente bereichert wird.

Ein wesentlicher Umbruch in Al Suids künstlerischer Laufbahn stellte die Entdeckung des Sufismus, der islamischen Mystik, 1961 in Paris dar, die er als »eine zweite Geburt« definierte (Dagher 2016: 87). In einer Zeit, in welcher die meisten Künstler*innen der Region den nationalen Charakter oder den antikolonialen Widerstand zum Ausdruck bringen wollten, interessierte sich Al Said für die spirituellen Aspekte des Islam (vgl. Wilson-Goldie 2005). Dies kam im *Kontemplativen Manifest (Al-bayyān at-ta'ammulī)* zum Ausdruck, das er 1966 veröffentlichte.¹⁰

Für Al Said sollte die kontemplative Kunst dem Künstler erlauben, den Individualismus, der die moderne Kunst charakterisiert, zu überwinden und ihn dahin zu führen, die Wahrheit (*ḥaqīqa*) aufzudecken, anstatt sein eigenes Selbst und seine Menschlichkeit auszudrücken (Al Said 1973: 49). Er vergleicht die künstlerische Arbeit mit einem religiösen Ritual und betrachtet die Kunst »als eine Form der Hingabe« (ebd.: 50): In seiner Hingabe, so Al Said, unterscheide sich der Künstler nicht von einem aufrichtigen Gläubigen.

Obwohl Kontemplation passiv ist, kann sie für den Künstler, der durch sie die Größe des Universums zu erfassen vermag, einen teilweise aktiven Aspekt annehmen. Indem sich der Künstler durch die Schönheit und Majestät des Universums auslöschen lässt (*talāšā*), wird er Teil des Universums selbst (ebd.: 51). Die kontemplative Kunst ist daher ein Versuch, die wahre Existenz zu erreichen.

Die Ästhetik der Kontemplation basiert nach Al Said auf zwei Prinzipien:

1. Das kontemplative Kunstwerk ist eine Beschreibung der Welt und eine Erklärung der Beziehung zwischen dem Subjekt (*ad-dāt*), d.h. dem Künstler und dem Objekt bzw. dem Werk des Künstlers. Es ist eine Beschreibung, die nur erfasst werden kann, wenn sie die Bedeutung eines Aufstiegs (*mi'raǧ*), einer aufstrebenden Bewegung (*su'ūd*) annimmt, die sich vom Subjektiven zum Objektiven (*maḥallī*) und vom Objektiven zum Allumfassenden und Universalen entwickelt. Dadurch wird es dem Künstler gelingen, den verborgenen Sinn (*bāṭin*) durch die äußere Form (*zāhir*) zu enthüllen.

10 Für eine englische Übersetzung des Manifests (vgl. Al Said 2019: 252–255).

2. Das kontemplative Kunstwerk »ist die Widerlegung der Mimesis (*taqlīd*); es ist reine Kreativität, die zur formlosen Form und zur nicht-abstrakten Abstraktion neigt. Kunst ist die Einheit (*tawhīd*) mit dem Schöpfer, die durch die künstlerische Form geschaffen wird, und diese Form wird durch Aufrichtigkeit im Werk konkretisiert (ebd.: 52).

Im Manifest ruft Al Said Publikum und Künstler*innen auf, die Kunst als eine Form von Kontemplation und nicht als Kreativität im modernen Sinn zu verstehen. »Nur auf diese Weise«, sagt er, »wird es uns gelingen, unsere wahre Menschlichkeit zu verwirklichen« (ebd.), eine Menschlichkeit, die für ihn ein vitales und universelles Phänomen ist.

Al Suids Theorie moderner Kunst baut auf einem Vokabular auf, das in der Sufi-Mystik verankert ist. So werden im Sufismus die Begriffe »verborgen« und »offensichtlich« im Zusammenhang mit der Erkundung des tieferen Sinns des Korans gebraucht, und *tawhīd* bezeichnet die endgültige Vereinigung mit Gott. Bei Al Said werden sie zu kunsthistorischen Begriffen. Die Kunstschaffenden werden zu modernen Mystiker*innen, dessen Werk sie in Einklang mit dem Schöpfer bringt.

Der Sufismus ist jedoch nicht die einzige Referenz bei Al Said. Wir können Spuren der im *Kontemplativen Manifest* behandelten Themen in einer Publikation finden, die auf einen 1964 gehaltenen Vortrag über die künstlerischen und soziologischen Eigenschaften der Malerei des bereits erwähnten Yaḥyā al-Wāsiṭī zurückgeht. In dieser Schrift analysiert Al Said, wie al-Wāsiṭī die Dreidimensionalität der realen Welt auf der zweidimensionalen Oberfläche des Bildes darstellt. Al-Wāsiṭī, so Al Said, erstrebte nicht die realistische Darstellung der Realität, sondern wollte die der Kunst eigene Welt auf dem Papier wiedergeben (Al Said 1964: 6). Somit ist das Fehlen der linearen Perspektive und der mimetischen Darstellung der Realität nicht auf die Unfähigkeit dieses Künstlers zurückzuführen, sondern auf seine bewusste Wahl:

»Bei al- Wāsiṭī hängt die Überwindung dieses Hindernisses von seiner Fähigkeit ab, Farbe und Licht als grundlegende Instrumente zu benutzen, um sich der Welt der Kunst hinzugeben, und nicht als Werkzeuge, die es erlauben, die Eigenschaften der realen Welt zu übertragen, wie es durch diese Art von Perspektive [lineare Perspektive] geschieht.« (ebd.: 6)

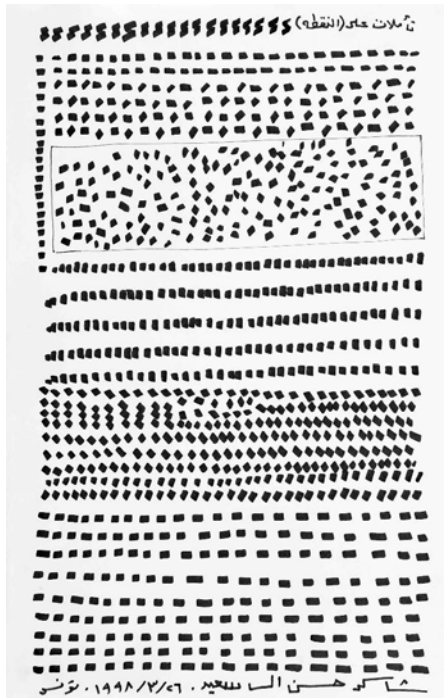
Das *Kontemplative Manifest* sowie diese Überlegungen um al-Wāsiṭī ermöglichen es, die spätere Entwicklung von Shakir Hassan Al Suids Kunstdenken zu verstehen, die sich in der Theoretisierung der Verwendung des arabischen Buchstabens ausdrückt. Al Said plädiert für eine Distanzierung von der Kunst als Darstellung, sei sie figurativ oder abstrakt, und ruft dazu auf, die Kreativität als ein Mittel zu begreifen, das dazu führt, das, was er die Wahrheit des Universums nennt, zu offenbaren. Man könnte hierin fast ein Echo von Paul Klees »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« wiederfinden (Klee 1976: 118).

Al Said distanziert sich hiermit von jener Bewegung, die er mit Jewad Salim und der Bagdader Gruppe für Moderne Kunst mitbegründet hat. Die Theoretisierung der *Hurufiyya* wird schließlich den Höhepunkt dieser Wende darstellen.

Das Manifest *Die eine Dimension*, das 1971 in Bagdad von einer Gruppe von Künstler*innen unter der Leitung von Shakir Hassan Al Said, darunter Jamil Hamoudi, Dia Azzawi und Rafa Nasiri, veröffentlicht wurde, erklärte, dass der Buchstabe einen rein formalen Wert besitzt, dass er eine Dimension und nicht ein Gegenstand ist und dass seine wirkliche Basis Bewegung und Ausrichtung sind:

»Was demzufolge mit der einen Dimension (als Idee) gemeint ist, ist den geschriebenen Buchstaben als Ausgangspunkt zu nehmen, um zur Bedeutung der Linie [*ḥaṭṭ*] (als rein plastisches Element) zu gelangen.« (zit.n. Dagher 2016: 137)

Abb. 5 Shakir Hassan Al Said, Ta'ammulat Ala an-Nuqtah (Reflections on the Dot), 1998.



Auch hier sieht man Parallelen zu Klee: »Die Genesis der ›Schrift‹ ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals

wird es als Produkt erlebt.« (Klee 1976: 120). Die Verwendung des Buchstabens ist ein Weg, um zum wahren Wert der Kunst zurückzufinden. Die Eindimensionalität des Buchstabens würde die Kunst zur Wahrheit der Linie zurückführen. Das Manifest unterstreicht außerdem die Beziehung zwischen der durch den Buchstaben gezogenen Linie und der kosmischen Dimension, welche die Kunstschaffenden an ihre Umgebung bindet.

So verliert der Buchstabe seine sprachliche Funktion, um zum Ausdruck einer inneren Wahrheit zu werden, die im Kunstwerk erforscht wird. Nicht Kunst als Repräsentation, sondern als Ausdruck eines anderen Wertes. Was vom Buchstaben bleibt, ist nicht sein sprachlich-phonetischer Wert, sondern die Linie, die beim Nachzeichnen gebildet wird.

Der arabische Text des Manifests spielt mit der semantischen Zweideutigkeit des Begriffs für »Linie«, *ḥaṭṭ*. Während *ḥaṭṭ* »Linie« und »Spur« bedeutet, hat es auch den Sinn von »Kalligrafie«. Obwohl *Hurufiyya*-Künstler*innen ausdrücklich erklärten, dass sie keine Kalligrafen, sondern Maler*innen seien, suggeriert die doppelte Bedeutung des arabischen Wortes den Leser*innen eine andere Assoziation: zur Kalligrafie nicht als ein Genre, das von modernen Künstlern*innen praktiziert und wieder aufgegriffen werden soll, sondern als eine Form des Kunsterbes, auf das sich die *Hurufiyya*, obwohl sie sich als neue, in der modernen Kunst eingebettete Praxis definiert, als zivilisatorischen Wert bezieht, ähnlich wie al-Wāsiṭī der Bagdader Gruppe für moderne Kunst als Legitimation der Malerei diente oder die Alhambra bei Farroukh der künstlerischen Praxis im Allgemeinen. Die meisten Künstler*innen, die sich mit der *Hurufiyya* identifizierten, interessierten sich speziell für diesen Aspekt, der sie mit einer arabischen Tradition und einer arabischen Identität verband. Die komplexen intellektuellen und spirituellen Reflexionen, die Al Said im Manifest zum Ausdruck brachte, wurden jedoch nicht zu einem zentralen Element der *Hurufiyya*, als diese sich ab den 1970er Jahren in der arabischen Welt verbreitete.

Diese theoretische Entwicklung spiegelt sich in Al Saids malerischem Werk wider, das sich von den figurativen Mustern der 1950er Jahre zu abstrakten Bestrebungen hinbewegt, um sich schließlich auf Darstellungen von Graffiti an den Wänden Bagdads zu konzentrieren, einer Art malerischer Präfiguration der Street-Art auf der Leinwand.

Die *Hurufiyya* zwischen islamischer Kunst und Transkulturalität

Wo bleibt nun die islamische Kunst? Es ist interessant zu sehen, dass es bei Jewad Salim wie auch bei Shaker Hassan Al Said nicht um die Formen der islamischen Kunst geht, sondern um deren Bedeutung. Diese werden dem modernen Kontext angepasst: So soll nicht eine moderne islamische Kunst oder eine moderne Version islamischer Kunst geschaffen werden; islamische Kunst – aber auch islamisches,

sufisches Gedankengut – werden dazu verwendet, um moderne Kunst so zu konzipieren, dass sie einerseits mit den weltweiten modernen Strömungen im Einklang steht, andererseits aber auch eine spezifische Zugehörigkeit zur irakischen oder arabischen Kultur ausdrückt.

Al Saids Denken wurde von islamischen Mystikern wie Ibn 'Arabī, al-Hallāğ oder den Brüdern der Reinheit (*Iḥwān aṣ-ṣafā*) entscheidend beeinflusst. Sein Kunstverständnis sollte jedoch auch innerhalb der französischen Debatten seiner Pariser Zeit betrachtet werden. Die Abstraktion begann sich allgemein durchzusetzen, und Georges Mathieu etwa theoretisierte damals das notwendige Ende der Kunst, wie sie im Westen seit den Griechen verstanden wurde und die Renaissance sie wiederbelebt hatte. Für ihn war der Humanismus, der von Cimabue und Giotto di Bondone initiiert, dann von Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Raffael und Tizian in der Renaissance entwickelt worden war, »das größte Unterfangen zur Verknöcherung (Sklerose) des Geistes« (Mathieu 1975: 168), es hatte die Kunst zum Kunsthandwerk gemacht. Da sich unsere Zivilisation »den kosmischen Aspekten des menschlichen Lebens« zuwandte, sei der Humanismus nicht mehr tragbar gewesen (Mathieu 1984: 42). Die westliche Kunst musste sich von sämtlichen Vorurteilen befreien, die sie seit zweitausend Jahren begleitet hätten (ebd.: 32). Mathieu plädierte für eine Kunst, die an frühere Traditionen anknüpfen und sich wieder mit »bestimmten Aspekten der orientalischen Philosophien wie Taoismus, Zen, Chan oder der mystischen Erfahrung von Ibn Arabi« (Mathieu 1963: 256) oder dem Sohar und der Kabbala (ebd.: 282) verbinden würde. In der *Abstraction lyrique* war es ihm schließlich gelungen, jeden Bezug zur Natur, aber auch zur Geometrie, aus der Kunst zu tilgen (Mathieu 1975: 170). Mathieu war stark von der japanischen Kalligrafie beeinflusst worden, wobei er von ihr nicht die Schrift an sich, sondern den Rhythmus und den Gestus des Malers übernommen hatte.

Eine weitere Bewegung, die in der Pariser Szene zu jener Zeit eine Rolle spielte, war der Lettrisme, dessen Initiator der rumänische Künstler, Dichter und Intellektuelle Isidore Isou war. Der Lettrisme zielte darauf ab, das gemalte Objekt durch phonetische Zeichen zu ersetzen (Lemaître 1954: 97), die der Malerei und der Skulptur ihre Fähigkeit zurückgeben sollten, »wieder zu spirituellen Botschaften oder Erzählungen zu werden« (ebd.: 98). In einer zweiten Phase entwickelte der Lettrisme die Hypergrafie, ein erfundenes »Alphabet« von Piktogrammen, das es erlaubte, sich auf die Schrift, die als ursprüngliche Quelle der Malerei angesehen wurde, zurückzubedenken und einen »Sinn« in die bildende Kunst wiedereinzuführen, ohne dabei den formalen Aspekt zu vernachlässigen (ebd.). Dies sollte zu einer Neugründung der bildenden Kunst führen.

Obwohl die Radikalität und der allumfassende Charakter des Lettrisme bei der *Hurufiyya* nicht zu finden sind, teilen beide das Ziel, über den Bereich der gegenständlichen Kunst hinauszugehen und die künstlerische Praxis in einer neuen Dimension wieder zu begründen. Isous Projekt umfasste alle Künste, von der Literatur

über die bildende Kunst bis hin zum Kino, obwohl sein Ausgangspunkt sprachlicher Natur war. Es liegt jedoch nahe zu denken, dass der Ansatz, Buchstaben als Alternative zur mimetischen Kunst zu verwenden, einen fruchtbaren Boden bei Künstler*innen finden konnte, die aus einer Tradition stammten, in der eine Kunstgattung – die Kalligrafie –, die auf dem Buchstaben und der Schrift basierte, die historisch am meisten geschätzte Form des ästhetischen Ausdrucks gewesen war. Wie auch in Al Saids Suche nach einer Kunstform, die über das Gegenständliche hinausgeht, das Echo von Mathieus Aufruf widerhallt, endlich mit der humanistischen Tradition der Renaissance zu brechen.

Die moderne Kunst in der arabischen Welt, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Anlehnung an westliche Vorbilder entstand, versuchte ab den 1940er Jahren durch Rückbesinnung auf Kunstpraktiken aus der Region ihre eindeutig okzidentalistische Orientierung zu durchbrechen. Mit dem Aufkommen der abstrakten Kunst in den 1960er Jahren stellte sich die Frage der »Identität« der arabischen Kunst noch eindringlicher. Die *Hurufiyya* erschien vielen die ideale Lösung, ermöglichte sie doch die »Arabisierung« abstrakter Kunst in überzeugenderer Weise, als es die orientalisierenden Versuche einzelner Künstler*innen der früheren Generation vermochten.

Abb. 6 *Shakir Hassan Al Said, Untitled, 1988.*



Es ist jedoch wichtig hervorzuheben, dass die Überlegungen etwa eines Shakir Hassan Al Said in Paris entstanden, in einem Kontext, in welchem Künstler wie Georges Mathieu auch versuchten, mit der figürlichen Tradition der Renaissance zu brechen und sich ebenso auf orientalische Traditionen beriefen. Somit sollte die

Hurufiyya nicht als eine exotische Kunstgattung, die aus der islamischen Kalligrafie entsteht, begriffen werden, sondern als eine doppelte Form von Transkulturalisierung, denn von westlichen Kunstschaaffenden reinterpretierte Elemente orientalischer Kulturen dienten arabischen Künstler*innen als Ausgangspunkt für ihre eigenen Überlegungen.

Literaturverzeichnis

- Adnan, Etel (1996): »To Write in a Foreign Language«, in: *Electronic Poetry Review*, 1, www.epoetry.org/issues/issue1/alltext/esadn.htm, Seiten nicht nummeriert [letzter Zugriff am 12. Juli 2019].
- Adnan, Etel (2018): »Etel Adnan on Paul Klee«, in: Sébastien Delot (ed.), *Etel Adnan*, Paris: Editions Dilecta.
- Al Said, Shakir Hassan (1964): *Al-ḥaṣā'is al-fanniyya wa-l-iğtimā'iyya li-rusūm al-Wāsiṭi*, Bagdad: Wizārat at-taqāfa wa-l-'ilām.
- Al Said, Shakir Hassan (1973): *Al-bayyānāt al-fanniyya fī al-'Irāq*, Bagdad: Wizārat al-'ilām.
- Al Said, Shakir Hassan (2019): »Manifesto (1966)«, in: Aneka Lenssen/Sarah Rogers/Nada Shabout (eds.), *Modern Art in the Arab World. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, S. 252–255.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: C.H. Beck Verlag.
- Cohen-Solal, Annie/Martin, Jean-Hubert (2014): *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Paris : Centre Pompidou/Editions Xavier Barral.
- Dagher, Charbel (2016): *Arabic Hurufiyya, Art and Identity*. Translated by Samir Mahmoud, Milan: Skira.
- Farroukh, Moustafa (1982): *Riḥla ilā bilād al-mağd al-mafqūd*, Beirut: Dār al-Mufīd.
- Farroukh, Moustafa (1986): *Ṭarīqī ilā al-fann*, Beirut: Mu'assasat Nawfal.
- Gombrich, Ernst H. (1978): *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln: Dumont.
- Klee, Paul (1976): *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, herausgegeben von Christian Geelhaar, Köln: Dumont.
- Lemaître, Maurice (1954) : *Qu'est-ce que le lettrisme et le mouvement isouien*, Paris : Editions Fischbacher.
- Lenssen, Aneka/Rogers, Sarah/Shabout, Nada (eds.) (2019): *Modern Art in the Arab World. Primary Documents*, New York : The Museum of Modern Art.
- Magiciens de la terre (1989) : *Exposition présentée du 18 mai au 14 août 1989, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou et la Grande Halle la Villette*, Paris : Editions du Centre Georges Pompidou.
- Mathieu, Georges (1963) : *Au-delà du Tachisme*, Paris : Julliard.

- Mathieu, Georges (1975) : *La réponse de l'abstraction lyrique et quelques extrapolations d'ordre esthétique, éthique et métaphysique*, Paris : La Table ronde.
- Mathieu, Georges (1984) : *L'abstraction prophétique*, Paris : Gallimard.
- Naef, Silvia (1996) : *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève : Slatkine.
- Naef, Silvia (2003) : »Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe«, in : Bernard Heyberger/Silvia Naef (eds.), *La multiplication des images en pays d'Islam – De l'estampe à la télévision – (17^e-21^e siècles)*, Istanbul/Würzburg : Orient-Institut/Ergon Verlag, S. 189–207.
- Naef, Silvia (2009) : »Moderne islamische Kunst« – Überlegungen zu einem problematischen Begriff«, in: Almut Sh. Bruckstein Çoruh/Hendrik Budde (Hg), *Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne*, Berlin: Nicolai, S. 26–30.
- Naef, Silvia (2014) : »Voyage au pays de la gloire perdue. Le peintre libanais Muṣṭafā Farrūḥ et le sens des splendeurs de Grenade«, in : Katia Zakharia (ed.), *Babylone, Grenade, villes mythiques*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée, S. 245–264.
- Naef, Silvia (2019) : »From Baghdad to Paris and Back. Modernity, Temporary Exile and Abstraction in the Arab World«, in: Burcu Dogramaci/Birgit Mersmann (eds.), *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin/Boston : DeGruyter 2019, S. 217–230.
- Naghi, Mohammed (1988) : »L'art moderne et ses moyens d'expression«, in: Mohammed Naghi, *Un impressionniste égyptien*, Kairo: Les Cahiers de Chabramant, S. 47–49.
- Sadek, Walid (2006) : »In Health but Mostly in Sickness: The Autobiography of Moustafa Farroukh«, in: Suzanne Cotter (ed.), *Wonderful Beirut*, Oxford: Modern Art Oxford, S. 66–70.
- Salim, Nizar (1977) : *Iraq Contemporary Art*, Lausanne: Sarteç.
- Stephen Vernoit (2006) : »The Visual Arts in Nineteenth Century Muslim Thought«, in: Doris Behrens-Abouseif/Stephen Vernoit (ed.), *Islamic Art in the 19th Century, Traditions, Innovation and Eclecticism*, Leiden/Boston: Brill, S. 19–35.
- Strauss, Johann (2003) : »L'image moderne dans l'Empire ottoman : quelques points de repère«, in : Bernard Heyberger/Silvia Naef (eds.), *La multiplication des images en pays d'Islam, De l'estampe à la télévision (17^e – 21^e siècle)*, Würzburg : Ergon, S. 139–176.
- Taylor, Nora (1997) : »ORIENTALISM/OCCIDENTALISM. The Founding of the *Ecole des Beaux-Arts d'Indochine* and the Politics of Painting in Colonial Viêt Nam, 1925–1945«, in: *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 11, no. 2, S. 1–33.

Of Mimicry and (Western) Art

Dekolonialisierungstendenzen okzidentaler Kanonbildung in der iranischen Gegenwartskunst

Julia Allerstorfer

Für ihre Installation mit dem Titel *Moments of Glory* gestaltete die Künstlerin Leila Pazooki Schriftzüge aus bunten Neonröhren, in denen sie prominente Namen des euro-amerikanischen Kunstkanons in Ländern oder Regionen des Nahen und Mittleren Ostens, Asiens, Afrikas oder Südamerikas verortet: Zu lesen ist etwa *Indian Damien Hirst*, *Dali of Bali*, *Middle Eastern Louise Bourgeois* oder auch *Iranian Jeff Koons* (Abb. 1).

Abb. 1 Leila Pazooki, *Moments of Glory*, 2010, Neoninstallation, variable Größe, Courtesy Collection Nadour, Paris/Düsseldorf.



Der ironisierend-satirische Unterton dieser plakativ angelegten Formulierungen und skurril anmutenden Gegenüberstellungen ist offensichtlich. Pazookis künstlerische Auseinandersetzung verweist auf die grundlegende Problematik

häufig unreflektierter Analogienbildungen, die nicht nur im Bereich des globalen Kunstmarktes, Ausstellungsbetriebs und der zeitgenössischen Kunstkritik, sondern auch im akademischen Feld der Kunstwissenschaft feststellbar ist. In einer Werkbeschreibung von Pazookis Installation stellt V erane Pina daher auch die berechtigten Fragen: »Is this laziness on the part of the critic unable to grasp an artwork outside of his own value system? Is it the desire to assert the supremacy of the Western art scene over the rest of the world?« (Pina 2020: o.S.)¹ Derartige Vergleiche erm oglichen eine Eingliederung in okzidentale Norm- und Wertesysteme und folglich eine Konsolidierung der kulturellen und ästhetischen Hegemonie des Westens.² »Es ist schließlich auch viel leichter«, so Karin Bellmann:

»Kunst lediglich an jenen Standards zu messen, die sich in der westlichen Kunstgeschichtsschreibung durchgesetzt haben, als sie im Licht der spezifischen kulturellen Bedingungen zu betrachten, unter denen sie entstanden ist, was womöglich ganz andere Sichtweisen erm oglichen würde.« (Bellmann 2013: 41)

Die zum methodischen Repertoire der Kunstgeschichte zählende Konstruktion von Analogien und Affinitäten sowie die damit einhergehende Kategorisierung nach okzidental Kriterien befördert die Produktion von Differenzen zwischen zwei ohnehin ungleichen Partner*innen: Künstlerische Werke von nicht-westlichen Kunstschaffenden werden in dieser Hinsicht als zeitlich verzögerte Nachfolgeproduktionen von etablierten bzw. historischen Kunstbewegungen und Stilen im (selbstverständlich) euro-amerikanischen Raum bewertet und nicht selten mit kontrovers diskutierten Begriffen wie Einfluss, Imitation oder Adaption in Verbindung gesetzt. Da gerade iranische Künstler*innen häufig »westlichen Prototypen« gegenübergestellt werden, so der Kunsthistoriker Foad Torshizi, werde ihr kreatives Potenzial in den Schatten einer ohnehin dominanten Kunstgeschichtsschreibung gestellt, die Kunstwerke aus Regionen des Globalen Südens seit jeher marginalisiert und aus dem Kanon exkludiert hat (Torshizi 2012: 550f.).³ An der

-
- 1 Aufgrund ihres Vergleichs von Pazookis Werk mit frühen Neonarbeiten von Bruce Nauman bleibt die Autorin jedoch selbst einem okzidental kunsthistorischen Referenzsystem verhaftet.
 - 2 Geografisch unscharfe Begriffe und Adjektive wie Westen/westlich und Osten/östlich sowie die stärker kulturell-religiös geprägten Termini Orient und Okzident sind problematisch, werden im Beitrag aufgrund ihres häufigen Gebrauchs jedoch ohne Anführungsstriche oder Kursivsetzung verwendet. Während die Bezeichnung Osten die Länder des Ostens, das Morgenland bzw. den Nahen und Mittleren Osten (Iran inkludiert) umfasst, bezeichnet der Westen bzw. die westliche Welt die Westmächte, im politisch-kulturellen Sinn also Westeuropa und Nordamerika.
 - 3 So werden Künstlerinnen wie Shirin Neshat und Shadi Ghadirian mit Cindy Sherman oder gar Marcel Duchamp verglichen (Torshizi 2012: 550f.). In einem Interview im Rahmen der Ausstellung *Iran Inside Out*, die im Jahr 2009 im Chelsea Art Museum stattfand, behauptete

kunstwissenschaftliche Literatur kritisiert er die Tendenz, »to portray [...] Iranian art as tethered to long-established ethnic, religious and national traditions« (ebd.: 550) sowie die Ablehnung, »to interpret such artworks as equally advanced in comparison to current Western art practices and styles« (ebd.). Diese Ausschlusspraxis iranischer Kunstschaffender aus kritischen Debatten der Gegenwartskunst beruhe auf einem grundlegenden ethnischen und rassistischen Differenzdenken, »forcing them to serve as manifestations of the rest of the world in the infamous equation of the *West and the rest*« (ebd.: 557). Bezogen auf den globalen Kunstmarkt und das Ausstellungswesen bezeichnet der Kurator und Kunstkritiker Tirdad Zolghadr die hegemonial-exotisierenden Strategien im Umgang mit nicht-westlichen bzw. iranischen Künstler*innen treffend als »ethnic marketing« (Zolghadr 2006). Über das ethnographisch motivierte Interesse an iranischer Kunst und die mitunter herablassende Haltung von Kurator*innen äußert sich die iranische Künstlerin und Galeristin Rozita Sharafjahan: »There was this thirst to see Iranian art and say, ›Bravo, they can also paint... look what they've done!« (Sharafjahan zit.n. Faramarzi 2019: o.S.). Verurteilt werden jedoch nicht nur die neoorientalistisch konnotierten Bestrebungen des Okzidents, sondern auch bestimmte künstlerische Diskurse und Praktiken in der modernen und zeitgenössischen iranischen Kunst selbst. Das hohe Maß an Selbstkritik spiegelt sich beispielsweise in der Reflexion von Prozessen der Selbst-Exotisierung und der Anpassung an den Geschmack und die Erwartungshaltungen des globalen Kunstmarktes wider. Der Kunsthistoriker Hamid Keshmirshekan beschreibt diese wie folgt:

»Exoticism in a strong or radical sense could direct the work's internal rationale and what even governs the aesthetic choices of an artist towards an unrealistic and derivative product which has been shaped purely for the interests of the ›others.« (Keshmirshekan 2010: 491)

Im Zusammenhang mit einer rein für die kommerzielle Kulturkonsumption produzierte, auf Stereotypen basierende Kunst, mit der eine Stigmatisierung der orientalisierten »Anderen« einhergeht, betrachtet der iranische Künstler Barbad Golshiri den Exotismus als

»the representation and production of ideological commodities and symbolizing parts of a culture for consumption by those consumers who wish to reinforce their identical positive identities by way of stigmatizing others.« (Golshiri 2009: o.S.)

Sowohl Pazookis Lichtinstallation als auch die in der Folge angeführten Beispiele weisen auf Irans kontroverses Verhältnis zum Westen und die bis heute andauernde

der Kurator Sam Bardaouil, dass der iranische Künstler Vahid Sharifian der »Jeff Koons of Iran« sei (Kennedy 2009).

Brisanz der Orientalismus-Okzidentalismus-Debatte hin. Als Spielball geopolitischer und ökonomisch motivierter Interessen unterschiedlicher Kolonialmächte galt das »semikolonisierte« Land seit jeher als Projektionsfläche für orientalistische Fantasien und Fremdkonstruktionen. Die Modernisierungsbestrebungen nach europäischem Vorbild unter der Dynastie der Qajaren (1796–1925) und insbesondere der Pahlavi (1925–1979) verweisen andererseits auf eine bestimmte Faszination für westliche Errungenschaften und darüber hinaus auf die Genese spezifischer Okzidentbilder. Im Gegenzug zu den neokolonialen und kulturimperialistischen Interventionen im Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelten sich im Kontext (links-)intellektueller und islamistischer Bewegungen wirkmächtige ideologische Okzidentalismuskurse. Neben Synthetisierungsversuchen von scheinbar konträren Auffassungen umfassten diese vor allem Haltungen kritischer Distanz und Ablehnung bis hin zu einer Dämonisierung der Westmächte, die schließlich für den Erfolg der Islamischen Revolution im Jahr 1978–1979 ausschlaggebend waren. Im Feld der Kunst und visuellen Kultur Irans ist der Kontakt mit der Moderne⁴ in ähnlicher Weise durch Ambivalenzen und Widersprüche gekennzeichnet. Diese manifestieren sich in einer kontinuierlichen Diskrepanz zwischen Modernisierungstendenzen nach westlichen Vorbildern und kulturellen Authentizitätsbestrebungen im Sinne einer Iranisierung der Kunstproduktion und der Revitalisierung von »irano-islamisch-schiitischen« Elementen. So sind die verschiedenen Phasen des Modernismus ab den 1940er Jahren bis hin zur postrevolutionären Kunst vielmehr durch selektive Adaptionen und kreative Umformulierungen als durch bloße Übernahmen von euro-amerikanischen Kunstströmungen und Stilrichtungen geprägt. Auch in der Gegenwartskunst ist eine Art Balanceakt zwischen globalem Positionierungsstreben und dem Widerstand gegen eine kulturelle Globalisierung im Sinne einer (erneuten) Okzidentalierung spürbar. Ausgehend von diesem Spannungsverhältnis werden in meinem Beitrag künstlerische Praktiken der iranischen Gegenwartskunst⁵ behandelt, die sich mittels unterschiedlicher

-
- 4 Der Moderne-Begriff ist ein problematischer, da er eng mit dem europäischen Kolonialismus, seinem Universalitätsanspruch und Eurozentrismus verwoben ist: »The emergence of modernity is co-terminous with the emergence of Euro-centrism and the European dominance of the world effected through imperial expansion.« (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2007: 131) Im Kontext der Kunstgeschichte wird für eine Entmonopolisierung westlicher Traditionen sowie für eine sowohl zeitliche als auch geografisch-geopolitische Diversität einer multiplen und globalen Moderne plädiert (vgl. Holert 2016: 14–15; Naef/Maffi/Shaw 2020).
- 5 Unter den Bezeichnungen »iranische Gegenwartskunst« oder »zeitgenössische iranische Kunst« werden in der Regel nicht nur künstlerische Produktionen in Iran, sondern auch jene außerhalb Irans – in migratorischen Zusammenhängen bzw. der globalen iranischen Diaspora – subsumiert. Künstler*innen der iranischen Diaspora pflegen häufig ein dialogisches Verhältnis zu ihrer Heimat, während sie sich gleichzeitig mit den lokalen kulturellen Gegebenheiten ihrer Aufenthaltsländer auseinandersetzen: »The Iranian Diaspora, like all migrant communities, looks both westward and eastward, to the present and the past, to the

Aneignungsformen in ironisch-kritischer Weise mit dem Primat des westlichen Kunstkanons auseinandersetzen. Im Fokus stehen hier Werke der iranisch-kanadischen Künstlerin Simin Keramati (geb. 1970 in Teheran/Iran) und des iranisch-deutschen Künstlers Shahram Entekhabi (geb. 1963 in Borujerd/Iran). In ihrem malerischen Zyklus *The Blue Backgrounds* greift Keramati auf berühmte Gemälde der Kunstgeschichte oder populäre Fotografien der Alltagskultur zurück und integriert Selbstbildnisse (Abb. 2–5).

In seinen Videoarbeiten *Globe* (Abb. 6) und *Self-Portrait as a Fountain* (Abb. 7) reinszeniert Entekhabi einen Klassiker der Filmgeschichte und stellt eine Farbfotografie von Bruce Nauman nach. Während die »Vorlagen« in diesen Arbeiten trotz der markanten Veränderungen identifizierbar bleiben, spiegeln die Fotografie *Like Every Day* (Abb. 8) von Shadi Ghadirian (geb. 1974 in Teheran/Iran) sowie die Videoarbeiten *Mehmet* (Abb. 9) von Entekhabi oder *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* (Abb. 10) von Keramati okzidentale Zuschreibungen an orientalische bzw. orientalisierte »Andere/Fremde« wider. Vorgeschlagen wird, die appropriativen Zugänge in den Werken mit Homi K. Bhabhas Konzept der Mimikry als eine subversive visuelle Strategie zu betrachten. In die Aneignungen und (verfälschten) Imitationen von Klassikern der Kunstgeschichte sind Abweichungen vom »Original« in Form von körperlichen Selbstinszenierungen als Störmomenten eingeplant, die sich als parodistischer Spiegel und produktive Dekolonialisierungsmethode des okzidental-inklusive Kunstdiskurses interpretieren lassen.

Okzidentalismuskurse zwischen Faszination und Feindbild

Dass der Okzidentalismus nicht einfach als ablehnende Einstellung gegenüber dem zum Feindbild hochstilisierten Westen (vgl. Buruma/Margalit 2004) und damit gewissermaßen als Gegenposition zum Saidschen Orientalismuskonzept⁶ betrachtet werden kann, ist bereits vielfach diskutiert worden. Einen differenzierten Zugang vertritt etwa Fernando Coronil, dem zufolge Okzidentalismus »not the reverse of Orientalism but its condition of possibility, its dark side (as in a mirror)« (Coronil 1996: 56) sei und der diesen als »ensemble of representational practices that participate in the production of conceptions of the world« (ebd.: 57) bezeichnet, mit

legacy of tradition and the ever-pressing immediacy of the present and, ultimately, relates back to national practices within Iran itself [...].« (Downey 2009: o.S.)

- 6 Edward Said beschreibt den Orientalismus als eurozentrischen Denkstil und epochenübergreifenden Diskurs im Zeitalter des Kolonialismus und Imperialismus, in folgedessen der Orient als das »Andere« und »Unterlegene« des Okzidents konstruiert wird. Die grundlegende Differenz zwischen den negativ besetzten Oriental*innen und der positiv und fortschrittlich bestimmten westlichen Zivilisation legitimiere die koloniale Macht- und Herrschaftsausübung (Said 1978).

dem »the reproduction of existing asymmetrical power relations« (ebd.) fortgeführt werde. Wie der Orient ist auch der Okzident ein dynamisches Konstrukt, »a concept, a product of imagination, and a discursive tradition« (Jouhki/Pennanen 2016: 2). In dieser Hinsicht beschreibt Xiaomei Chen Okzidentalismus als eine diskursive Praxis

»that by constructing its own Western Other, has allowed the Orient to participate actively and with indigenous creativity in the process of self-appropriation, even after being appropriated and constructed by Western Others.« (Chen 2001: 935)

In Rekurs auf Coronil verstehen Gabriele Dietze, Claudia Brunner und Edith Wenzel Okzidentalismus als »theoretische, politische und epistemische Perspektive« (Dietze/Brunner/Wenzel 2010: 13) zur Hinterfragung von asymmetrischen Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Ähnliche okzidentalismuskritische Ansätze schwingen auch in den zuvor angeführten künstlerischen und kunsttheoretischen Positionen mit.

Eine Auseinandersetzung mit dem Okzidentalismusbegriff in Iran des 20. und 21. Jahrhunderts⁷ macht deutlich, dass dieser nicht nur auf den populären Diskurs »Feindbild Westen« reduzierbar ist, sondern ein sehr breites Bedeutungsspektrum aufweist. Zunächst erscheint jedoch die Frage legitim, inwiefern das Thema Okzidentalismus – und in der Folge das Aufgreifen eines Konzeptes der postkolonialen Theorie für einen Analyseversuch der iranischen Gegenwartskunst – für ein Land von Relevanz ist, das in formaler Hinsicht niemals eine Kolonie war. Auch wenn im 19. und 20. Jahrhundert keine einschneidenden und dauerhaften territorialen Besetzungen durch europäische Kolonialmächte vorgenommen wurden, wird Iran aufgrund der ökonomischen und politischen Einflussnahme und Fremdsteuerung durch Russland, Großbritannien und später die USA bis zur Islamischen Revolution als »semikolonialisiert« bezeichnet.⁸ Insbesondere während der Regentschaft Mohammad Reza Schah Pahlavis (1941–1979) intensivierten sich die politischen Interventionen: Nach der Nationalisierung des iranischen Erdöls und dem darauffolgenden, durch Großbritannien und die USA organisierten Staatsstreich gegen

7 Die Geschichte der Beziehungen zwischen Iran und dem Westen ist selbstverständlich älter und lässt sich bis auf die Epoche der Safaviden (1501–1736) und der Qajaren (1796–1925) rückdatieren (vgl. Bakhshandeh 2015: 3).

8 Nach den massiven Gebietsverlusten infolge der Russisch-Persischen Kriege (1722–1828) und des Britisch-Persischen Kriegs (1856/1857) sei Iran durch mehrere Konzessionen von Großbritannien ökonomisch »semikolonialisiert« worden (Ramazani 2008: 5). Es gibt zahlreiche Beispiele für diese Einflussnahmen u.a. die Konzessionsverträge mit ausländischen Mächten oder etwa die Teilung Irans in verschiedene Einflusszonen im Rahmen des Vertrags von Sankt Petersburg zwischen Großbritannien und Russland im Jahr 1907, ohne die persische Regierung darüber in Kenntnis gesetzt zu haben (Bakhshandeh 2016: 4–6).

Premierminister Mohammad Mossadeq im Jahr 1953, wurde das Land von der Bevölkerung weitgehend als Klientelstaat der USA betrachtet: »[...] and Iranians began to regard the United States as a neo-colonial power in their country.« (Ghanea-Bassiri 2010: 258) Aufgrund der spezifischen historischen Konstellation der Semicolonialisierung, der neokolonialen Interventionspolitik und der kontinuierlichen (kultur-)imperialistischen Durchdringung bis hin zur Islamischen Revolution sind postkoloniale Theorien gleichermaßen auch für Iran von Bedeutung. Die Komplexität der Okzidentalismuskurse ist in engem Zusammenhang mit der politischen Geschichte des Landes im 20. und 21. Jahrhundert zu betrachten. Im iranischen Kontext ist Okzidentalismus, so Ehsan Bakhshandeh, »a model of relationship between East and West« (Bakhshandeh 2016: 151) und »a mode of ›ideological representation‹ that might paradoxically have both positive and negative orientations« (ebd.). Als (eine mögliche) Reaktion auf den Orientalismus handle es sich um ein vielfach ideologisch aufgeladenes Konzept, das vor allem mit dem Antikolonialismus, dem Antiimperialismus und der Antiverwestlichung bzw. dem Antiamerikanismus in Verbindung steht (ebd.: 151f.). Dieser »Iranoccidentalism« (ebd.: 151) habe sich während den 1950er und 1970er Jahren formiert und sei nach 1979 in die revolutionären Ideologien der Islamischen Republik Iran eingeflossen (ebd.: 149). Bakhshandeh differenziert weiter zwischen einem »State Occidentalism« und einem »Non-state (public or media) Occidentalism«: Das erste Modell bezieht sich auf die durch den Staat für Iraner*innen konstruierten, negativen und stereotypen Westbilder, während das zweite die sowohl positiven als auch negativen und manchmal stereotypen Westbilder beschreibt, die von den öffentlichen oder staatlichen Medien sowie Intellektuellen produziert werden (ebd.: 153f.). Die in Iran nach wie vor verbreitete Abneigung gegenüber dem Westen führt der Autor neben den oben genannten Faktoren auf die pejorativ gefärbten Okzident-Repräsentationen in der Presse und den Medien zurück (ebd.: 148). Diese ablehnende, mitunter auch feindselige Gesinnung hat sich auch in der visuellen Kultur und Kunst niedergeschlagen. Paradebeispiele dafür sind etwa die antiamerikanischen Graffiti an der Wand der ehemaligen US-Botschaft in Teheran. Im Zuge eines historischen Rückblicks auf die iranische Moderne und die unterschiedlichen Umgangsformen mit dem Westen unterscheidet Ali Mirsepassi zwischen drei Phasen:

»(1) an uncritical embrace of modernity as a Western model designed to totally replace Iranian culture; (2) a shift to a leftist paradigm of modernity critiquing imperialism and capitalism; and (3) the turn towards Islamist discourses of authenticity.« (Mirsepassi 2000: 13)

Das breite Bedeutungsspektrum des Okzidentalismus reicht in groben Zügen also von einer gewissen, sich in den Modernisierungsbestrebungen und Reformbewegungen manifestierenden Faszination für die westliche Moderne, den kritischen, anti-westlichen bzw. antikolonialen Haltungen mit der Extremform *gharbzade*

gi (*westoxification*) bis hin zu den ambivalent diskutierten Begleiterscheinungen kultureller Globalisierungsprozesse in der Gegenwart.

In der Folge ist es von Interesse, diese unterschiedlichen Diskurse im Kontext der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Transformationen zu verorten und dabei einen Blick auf die Entwicklungen der Bildenden Kunst im 20. und 21. Jahrhundert zu werfen. Während der Dynastie der Qajaren und speziell der Regentschaft von Nasir al-Din Shah Qajar (1848–1896) sowie dessen erstem Premierminister Amir Kabir wurde eine Reihe von westlichen Technologien wie u.a. das moderne Postwesen, Bank- und Transportsystem, der Zeitungsverlag oder auch die Fotografie und Kinematographie eingeführt. Trotz der mitunter heftig kritisierten Konzessionsvergaben an europäische Staaten oder Russland hatten die engen Westbeziehungen durchaus positive Effekte für die iranische Gesellschaft, da der Schah moderne demokratische Regierungsformen kennenlernte, die später für die von Teilen der Bevölkerung und des Klerus getragene Konstitutionelle Revolution (1905–1911) ausschlaggebend waren (Bakhshandeh 2016: 3f.). Mit der Industrialisierung und Modernisierung seit dem 19. Jahrhundert wurden das traditionelle Kunsthandwerk sowie indigene Ausdrucksmodi und Kunstformen sukzessive durch europäische Techniken und Stile verdrängt. Demnach ist es auch schwierig, die Kunstproduktionen der Region nach wie vor der ohnehin umstrittenen Kategorie »Islamische Kunst« zuzuordnen (Naef 2009: 26). Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wurden durch die Schule des Kamal al-Mulk (alias Mohammad Ghaffari, 1848–1941) bestimmt, der sich als Wegbereiter der modernen Kunst in Iran dezidiert von persischen Malkonventionen distanzierte, europäische Meister kopierte und einen akademisch-naturalistischen Stil einführte.⁹ Diese umfassenden Adaptionen von kulturellen Elementen bzw. Kunstströmungen aus Europa zeugen von einer bestimmten Faszination und damit von einer Variante des Okzidentalismus, die durch ein eher positiv konnotiertes Bild vom Westen bestimmt ist. Ramin Jahanbegloo zufolge spiegeln die Imitationen der westlichen Moderne jedoch eine unkritische und unreflektierte Haltung wider:

»Heavily and somehow uncritically influenced by the ideas of the European Enlightenment, the first generation of Iranian intellectuals of the late Qajar period [...] called for nothing less than imitating and surrendering to Western modernity.« (Jahanbegloo 2004: xii)

Bereits zu diesem Zeitpunkt kristallisieren sich zwei divergierende Positionen gegenüber dem okzidentalen Modernitätskonzept heraus: Die vollständige Anpassung an westliche Standards als »the only way to fill in the gap that existed

9 Layla S. Diba argumentiert, Ghaffari nicht nur als Repräsentanten des europäisch-akademischen Stils zu betrachten, sondern als »the Persian equivalent of French painters of modern life such as Gustave Courbet, Edouard Manet and Henri Fantin-Latour« (Diba 2012: 652).

with the West and also the unique way to escape existing social ills« (ebd.) oder die Ablehnung derselben, wenn diese nicht mit islamischen Prinzipien oder indigenen gesellschaftlichen Charakteristika kompatibel sind (Bakhsbandeh 2016: 27). Da sich der Schah und die herrschenden Eliten verhältnismäßig mehr für technologische Aspekte und weniger für soziokulturelle Errungenschaften interessierten (ebd.: 30), lässt sich durchaus von einer selektiven Adaption der westlichen Moderne sprechen. Im Bereich der Kunst ist ähnliches feststellbar. Layla S. Diba führt an, dass man im 19. Jahrhundert konstant darum bemüht war, koloniale Institutionen an lokale Traditionen und Anforderungen anzupassen. Insbesondere der bereits erwähnte Kamal al-Mulk hätte den akademischen Realismus regelrecht absorbiert und wäre aufgrund seiner künstlerischen Kompetenz und Innovationskraft kein bloßer Kopist europäischer Malerei. Faktoren wie diese, so Diba, »enabled him to transcend mere mimicry« (Diba 2012: 659). Seine Werke repräsentierten eine stilistische Entwicklung »from a European modernism to an authentic Iranian modernism«, »a style which was informed by nationalistic discourses current in intellectual and political circles« (ebd.: 645).

Die von der Dynastie der Pahlavi (1925–1979) forcierten Nationenbildungsprozesse und nationalen Identitätspolitik in Form eines staatlich geförderten Ethno-Nationalismus (vgl. Ashraf 2006) beinhalteten zahlreiche Modernisierungs- und Säkularisierungspläne. Reza Schah Pahlavi (reg. 1925–1941) verfolgte ein radikales soziokulturelles, ökonomisches und auf technologischen Erneuerungen basierendes Reformprogramm mit dem Ziel, einen modernen Staat aufzubauen und eine Zentralisierung des Regierungssystems zu stärken. Diese Umstrukturierungen wurden von Teilen der Bevölkerung als positiv konnotierte Verwestlichung im Sinne einer Weiterentwicklung und nationalen Integration rezipiert, umfassten jedoch auch negative Reaktionen, insofern man sie als unterdrückend, korrupt oder als Zeichen einer fehlenden Authentizität empfand (Abrahamian 2008: 91). Die Reformpolitik wie die sogenannte Weiße Revolution im Jahr 1963 und die engen Verbindungen zum euro-amerikanischen Raum wurden durch den letzten Schah, Mohammad Reza Pahlavi (reg. 1941–1979), fortgesetzt. Seit den 1940er Jahren formierten sich mit der kommunistischen Tudeh-Partei (seit 1941), der Nationalen Front (seit 1949) und der Vereinigung der kämpfenden Geistlichkeit (seit 1977) mehrere Oppositionsbewegungen gegen das autoritäre Schah-Regime und seine repressiven Modernisierungsprojekte. Das Erstarken des politischen Islam kann als Abwehrhaltung gegenüber den Verschwörungen und Interventionen der westlichen Großmächte, als antiimperialistischer Widerstand (Haghighat 2010: 99; Kohn/McBride 2011: 35–38) bzw. als »alternative to oppressive Western models of modernization« (Mirsepassi 2000: 13) interpretiert werden.¹⁰ Neben antikolonialen,

10 Folgende Ereignisse haben wesentlich zur Intensivierung der Divergenzen mit dem Westen beigetragen: Die Okkupation Irans durch Großbritannien und die Sowjetunion 1941, der Sturz

antiglobalistischen und sozialistischen Initiativen werden islamische Bewegungen häufig als okzidentalistisch beschrieben (Joukhi/Pennanen 2016: 4). Die rigide antiwestliche Haltung findet in dem persischen Begriff *gharbzadegi* ihren Ausdruck, der von dem Philosophen Ahmad Fardid geprägt und nach einem im Jahr 1962 durch Jalal Al-e-Ahmad publizierten Aufsatz als politischer Slogan popularisiert wurde (Al-e Ahmad 1981). Ins Englische übersetzt bedeutet *gharbzadegi* so viel wie *westoxification*, *occidentosis* oder *west-struckness*, wodurch Modernisierung und Verwestlichung mit einer Krankheit gleichgesetzt werden, die Al-e Ahmad als Folgeerscheinung des negativen Einflusses durch den Westen sowie der Propagierung westlicher Identitätskonzepte und säkularer Lebensstile betrachtet (Kohn/McBride 2011: 41). Gemeinsam mit extremistischen Ideologien des schiitischen Islam trugen antiokzidentale Diskurse wie diese letztendlich zum Erfolg der Islamischen Revolution in den Jahren 1978–1979 bei. Nach der Konstituierung der Islamischen Republik Iran Ende März 1979 durch Ayatollah Khomeini und der Restauration der Scharia 1981 dominierte ein radikaler antiwestlicher Populismus, der sich etwa in der berühmten, gegen die USA gerichteten Bezeichnung *Great Satan* manifestiert (vgl. Khomeini 1979). Im Feld der Kunst ist seit den 1940er und 1950er Jahren mit dem Aufgreifen des Impressionismus, Expressionismus, Kubismus und der abstrakten Kunst eine erste Phase moderner künstlerischer Bewegungen zu verzeichnen. Eine Konsequenz der Identitätsfindungsprozesse und Suche nach einer Nationalkunst der iranischen Modernist*innen war zudem der Versuch einer »Iranisierung« der Kunstwerke. Die Tendenz, traditionelle Bildmotive wie etwa präislamische oder islamisch-schiitische Elemente mit modernen westlichen Stilrichtungen zu kombinieren, erfuhr innerhalb der folgenden Dekaden eine Intensivierung. Eine zweite Phase des Modernismus wird in den Zeitraum von Mitte der 1950er bis in die 1970er Jahre datiert (Keshmirshakan 2009: 12–15). Die Orientierung an euro-amerikanischer (meist abstrakter) Kunst und die Betonung der nationalen Bildmotivik aus der Volkskultur und schiitischen Votivkunst führte in den 1960er Jahren zur Formation der avantgardistischen und neotraditionalistischen Schule *Saqqā-khaneh*. Die von dieser Bewegung angestrebte Synthese aus »modern« und »traditionell« sollte den spezifischen Charakter der iranischen Kunst repräsentieren (Keshmirshakan 2005: 607–630). Weitere, auf ähnliche Prinzipien recurrierende Strömungen der 1970er Jahre waren beispielsweise *Easternism*, *Gnosticism* oder *Naqqashi-khatt* (kalligraphische Malerei). Mit der Islamischen Revolution 1979 erfolgte eine Zäsur, die in einer

des Premierministers Mohammad Mossadeq durch eine CIA/MI6-Operation nach der Nationalisierung der iranischen Erdölindustrie 1953, die Besetzung und Geiselnahme der US-amerikanischen Botschaft in Teheran durch iranische Student*innen im November 1979 sowie der zunehmende Ost-West-Antagonismus während des Iran-Irak-Krieges (vgl. Haghghat 2010: 99).

auf irano-islamisch-schiitischen Traditionen basierenden, plakativ-propagandistischen Revolutionskunst in der Art eines Sozialistischen Realismus kulminierte und bis in die erste Phase der postrevolutionären Kunst während des Iran-Irak-Krieges (1980–1988) andauerte. Die Berufung auf traditionelle kulturelle Werte und die Proklamation einer sich deutlich von der westlichen unterscheidenden, irano-islamischen Kunst setzte sich bis in die frühen 1990er Jahre fort (Keshmirshekan 2009: 23–28). Dass der künstlerischen Moderne in Iran und anderen Staaten des Nahen und Mittleren Ostens lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, liegt daran, wie Silvia Naef es auf den Punkt bringt, dass diese alternativen oder »anderen« Modernen meist als unspektakuläre Imitationen westlicher Vorbilder bewertet wurden. Indem man diese Kunstproduktionen als kreative und kontextspezifische Formationen kultureller Transferprozesse betrachtet, könne »the Western idea of modernity as the West's exclusive belonging« infrage gestellt und »the ›missing modern« in der globalen Kunstgeschichtsschreibung ergänzt werden (Naef 2016: 1011). Von iranischen Kunsthistoriker*innen wie etwa Ruyin Pakbaz werden künstlerische Produktionen der iranischen Moderne als bloße Imitationen ohne innovatives Potenzial, als Ausdruck einer Verspätung oder gar als Plagiat der westlichen Moderne kritisiert (Pakbaz 1974: 5). Dass sich die Adaption okzidentaler Kunstdiskurse ausschließlich auf eine formal-ästhetische Ebene konzentrierte und daher lediglich als Formexperiment mit der westlichen Moderne zu beurteilen wäre, sei ein gängiger Diskurs, so Kathrin Nahidi, der auch von der offiziellen Staatspolitik Mohammad Reza Schahs instrumentalisiert worden sei:

»The crucial link between formalism and modernism's instrumentalization as political sign of Iran's modernity decisively shaped the reception of this art production until today and locates it into a political vacuum.« (Nahidi 2020: 45)

Dieser dominanten formalistischen, entpolitisierten Perspektive entgegnet Nahidi mit einer dezidiert politischen Lesart der modernen iranischen Kunst, indem sie in Rekurs auf Al-e-Ahmads *gharbzadegi*-Konzept ausgewählte Werke mit der Metapher der Krankheit analysiert. Da diese ihr soziopolitisches Umfeld mitreflektieren, handle es sich auch nicht um bloße Abbildungen eines generellen Modernitätskonzeptes (ebd.: 59). In einer zweiten Phase der postrevolutionären Kunst (1988–1997) dominierte ein auf irano-islamischen, schiitischen Traditionen beruhender Neotraditionalismus, der mit den stilistischen Trends und Kunstbewegungen der 1960er und 1970er vergleichbar ist. Im Zuge der Umbruchsstimmung in den frühen 1990er Jahren, die 1997 in der Präsidentschaftswahl des Reformisten Mohammad Khatami (reg. 1997–2005) kulminierte, erfolgte eine Auseinandersetzung mit den unaufhaltsamen Globalisierungsprozessen, dem Umgang mit westlichen Einflüssen und der Bewahrung von kultureller Identität (Keshmirshekan 2009: 28f.). Charakteristisch für diese Diskussionen ist das vielzitierte Spannungsverhältnis zwischen

Tradition und Moderne, das Daryush Shayegan in seinem 1992 erschienenen Buch *Cultural Schizophrenia* als Konflikt zwischen zwei differenten Wissenssträngen beschreibt, der eine Bereicherung darstellen, jedoch auch zu mentalen Deformationen führen könne (Shayegan 1992: vii). Ein Wendepunkt fand in der dritten Phase der postrevolutionären Kunst statt, die 1997 mit dem Präsidentschaftsantritt Mohammad Khatamis eingeleitet wurde und im Zeichen von konstruktiven und liberalen Diskursen, Reformen (*Khordad*-Bewegung) und dem Dialog zwischen Zivilisationen stand. Der Zeitraum bis 2005 war durch das Aufkommen einer neuen Künstler*innengeneration, die Organisation von Ausstellungen und Biennalen und der Verbreitung neuer Medien und Kunstrichtungen im Rahmen der sogenannten New Art-Bewegung gekennzeichnet. Auch wenn von offizieller Seite nach wie vor konservative, islamisch-traditionelle bzw. islamisch-zeitgenössische Kunstströmungen proklamiert wurden, ist in dieser Periode vor dem Hintergrund der zunehmenden Globalisierung eine deutliche Öffnung und ein Interesse für die zeitgenössische Kunstszene im Westen spürbar (Keshmirshekan 2009: 33ff.). Die internationale Wahrnehmung von Iran wurde in den nächsten Jahren maßgeblich durch mehrere folgenschwere Ereignisse und politische Umbrüche geprägt. Nachdem der US-amerikanische Präsident George W. Bush nach den Anschlägen von 9/11 mit *Axis of Evil* einen wirkmächtigen politischen Slogan geprägt hatte, wurde neben Nordkorea und Irak auch Iran als terroristischer Schurkenstaat diffamiert. Darüber hinaus verschärfte sich nach der Präsidentschaftswahl des antiamerikanisch gesinnten, als konservativer Hardliner bekannten Mahmud Ahmadinejad im Jahr 2005 der Konflikt um das iranische Atomprogramm (vgl. Pick 2019). Ab diesem Zeitpunkt wurden erneut traditionelle, islamische, revolutionäre und antiwestliche Ideologien proklamiert. Die Haltung gegenüber Kunst und Kultur sowie ihre religiöse und politische Instrumentalisierung kann mit der ersten Phase nach der Islamischen Revolution verglichen werden (Keshmirshekan 2009: 35ff.). Die zahlreichen Todesopfer und Inhaftierungen im Zuge der Niederschlagung der Grünen Bewegung, der Massenproteste und Demonstrationen nach der erneuten Wahl Ahmadinejads zum Staatsoberhaupt im Jahr 2009 rückten die Regierung und insbesondere die religiöse Führung in ein schlechtes Licht und verschärften ein weiteres Mal die Opposition und tiefe Kluft zwischen einem »demokratischen Okzident« und »autokratischen Orient«. Auch nach dem Präsidentschaftsantritt des als moderat geltendem Hassan Rouhani 2013 bleibt das Verhältnis zum Westen und speziell den USA angespannt. Mit der Amtsübernahme der iranischen Staatspräsidentenschaft durch den ultrakonservativen Ebrahim Raisi im Jahr 2021 hat sich diese Situation nicht verändert.

Nachdem einige Facetten des Okzidentalismus wie die (verhaltene) Faszination in Form einer (selektiven) Adaption der westlichen Moderne oder die kritischen, antiwestlichen bzw. antikolonialen Haltungen diskutiert wurden, soll zuletzt auf die bereits erwähnten Globalisierungsprozesse und ihre Konsequenzen für die Gegen-

wartskunst eingegangen werden. Auch für Iran ist die ganz allgemein formulierte, kulturwissenschaftliche Fragestellung relevant, ob Globalisierungsprozesse eine »am Konsumverhalten westlicher Industriegesellschaften orientierte ›Einheitskultur‹ befördern, oder ob sie durch die Eröffnung neuer Kommunikationspotentiale und die Überwindung ethnischer und nationaler Grenzen Raum für kulturelle Vielfalt schaffen« (Schulze-Engler 2005: 59). Jahanbegloo plädiert für einen dialogischen Austausch zwischen Iran und der globalisierten Moderne, der dichotome Verhaltensmuster wie Imitation oder Ablehnung ablösen und einen konstruktiv-transformativen Prozess in Gang setzen würde: »In this cross-cultural, ›exotopic‹ dialogue, modernity is no more reduced to the status of a simple instrumental object or rejected as a dangerous enemy of the Iranian identity.« (Jahanbegloo 2004: xxii). Dieser transkulturelle Dialog findet sich insbesondere im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Als positive Aspekte der kulturellen Globalisierung gelten der transnationale Austausch und Kontakt, die Partizipation in globalen Institutionen und dem Kunstmarkt sowie die Präsenz iranischer Künstler*innen in internationalen Ausstellungen und Kunstevents. Darüber hinaus, so Keshmirshekan, sei durch die Organisation von Ausstellungen westlicher und asiatischer Kunst in Iran eine offene Atmosphäre entstanden »in which Iranian artists are determined to stand alongside their western counterparts and be part of the current artistic trends in contemporary Western art« (Keshmirshekan 2007: 345f.). Zugleich stehen die Kehrseiten der Globalisierung wie etwa die alldurchdringende Okzidentalisation im Sinne einer »Kulturindustrie des Westens« (Osterhammel/Petersson 2007: 11) und weltweiten »Vorherrschaft der amerikanischen Massenkultur auf Kosten tradierter Vielfalt« (ebd.) zur Diskussion. Ein Blick auf die Geschichte Irans im 20. Jahrhundert hat gezeigt, dass die Ablehnung und Proteste gegen den westlichen Imperialismus immer wieder in ideologisch unterschiedlich aufgeladene Verteidigungsbestrebungen lokaler und regionaler Traditionen und Qualitäten mündeten. Indem der Fokus auf die eigene kulturelle und nationale Identität gerichtet wird, ist diese kritische Distanz zu übermächtigen, okzidentalischen Globalisierungseffekten auch in der iranischen Gegenwartskunst spürbar. Beanstandet wird neben den exotisierenden Zuschreibungen durch westliche Kunstinstitutionen und den Kunstmarkt vor allem die unreflektierte Adaption oder Kopie von internationalen Kunstformen und Stilen, anstatt auf lokale kulturelle Gegebenheiten einzugehen. Ziel sei es, eine Balance »between external influences and local elements« (Keshmirshekan 2007: 353) herzustellen. Diese Forderung nach einem Gleichgewicht zwischen externen Einflüssen und internen Elementen ist im Rahmen der Globalisierungskritik weit verbreitet. In Verbindung damit steht der Begriff der »Glokalisierung«, der die enge Verwobenheit des Globalen mit dem Regional-Lokalen andeutet und mit dem Roland Robertson die komplexen Aneignungsformen und die Entfaltung von Globalisierungsprozessen in lokalen Zusammenhängen beschrieben hat (Robertson 1998: 192–220). Neben dem starken Interesse für regionale Traditionen und soziopoliti-

sche Umstände sowie dem Bedürfnis nach Kontextsensibilität und Ortsspezifität ist für iranische Künstler*innen in gleicher Weise der Aspekt der globalen Zeitgenossenschaft bzw. das »becoming international or global« (Keshmirshekan 2011a: 79) von Bedeutung: »Hence the Iranian visual artists are striving to establish and integrate with the art world internationally: a continued search which contributes to the world of contemporary art.« (Keshmirshekan 2011b: 62) Wie die iranische Gegenwartskunst diesem Balanceakt zwischen globalem Positionierungsstreben und dem Widerstand gegen eine kulturelle Globalisierung begegnet, und welche konkreten Strategien sich im Umgang mit dominanten Okzidentalisierungsdiskursen finden, ist Thema des nächsten Abschnittes.

Of Mimicry and (Western) Art. Positionen der iranischen Gegenwartskunst

In der zeitgenössischen iranischen Kunst ist das Bedeutungsspektrum des Begriffs Okzidentalismus vielfältig. Eine Variante, die für meinen Beitrag weniger von Interesse ist, bezieht sich auf einen Gegendiskurs zur kulturellen Globalisierung im Sinne eines okzidentalen Ethnozentrismus im Zeitalter des Post-Orientalismus. Kunstrichtungen aus dem euro-amerikanischen Raum werden entweder vollständig abgelehnt, oder in formalästhetischer Hinsicht übernommen, mit indigenen Motiven oder Techniken einer irano-islamischen Kunst kombiniert und inhaltlich mit »authentischen« kulturellen Werten aufgeladen. Die letztgenannte Methode wurde und wird nach wie vor von staatlicher Seite für religiöse und politische Zwecke genutzt, da sie den Verwestlichungsprozessen mit »cultural authenticity, historical specificities and artistic identity and traditional values, particularly of Islam or the so-called ›Irano-Islamic‹ Shiite traditions« (Keshmirshekan 2010: 492) starke Akzente entgegenzusetzen meint. Im internationalen Ausstellungskontext finden sich mehrere Beispiele für eine durch die Islamische Republik Iran propagierte, offizielle »Staatskunst«. So standen etwa die Präsentationen im iranischen Pavillon im Zuge der 53. und 54. Biennale von Venedig 2009 und 2011 in der Kritik. Karin Schulze führte an, dass 2009 das *Zentrum für Bildende Kunst des Ministeriums für Kultur und islamische Orientierung* für die Ausstellung verantwortlich war:

»Der Text im Biennale-Katalog wird von der Formel ›Im Namen Gottes‹ eingeleitet und die gezeigte Kunst – etwa ein bronzener Phoenix, der goldene Eier ausbrütet – wirkt wie ein Remake überlebter Formen europäischer Nachkriegskunst.« (Schulze 2009: o.S.)

2011 beschrieb Nicole Scheyerer die im iranischen Pavillon ausgestellte »Staatskunst« als »Tiefpunkt der Biennale« und bezog sich dabei insbesondere auf eine Fotoinstallation des Künstlers Morteza Darehbaghi, die Porträts von als Märtyrer

bezeichneten Opfern des Iran-Irak-Krieges zeigte (Scheyerer 2011: o.S.). Daraus folgte sie: »Der Mullah-Staat führt den Länderpavillon als Propagandaveranstaltung ad absurdum.« (Ebd.) Die Instrumentalisierung von zeitgenössischer Kunst für repräsentative nationale Absichten der zuständigen staatlichen Behörde setzte sich auch im Rahmen der 56. Biennale fort: Paradoxerweise inkludierte die in einer Pressemitteilung veröffentlichte Teilnehmer*innenliste des iranischen Pavillons die als Staatskritikerin bekannte Künstlerin Parastou Forouhar, ohne ihre Zustimmung eingeholt zu haben, weswegen sie in einer öffentlichen Stellungnahme protestierte (vgl. Khalifa 2015; Forouhar 2015). Eine weitere Spielart des Okzidentalismus in der iranischen Gegenwartskunst ist wiederum eine Reaktion auf dominante kulturelle Globalisierungsprozesse nach okzidentalem Vorbild und erinnert an historische Phasen der Modernisierung seit der Dynastie der Qajaren und Pahlavi. Im Zentrum steht hier die Frage nach konkreten Umgangsformen mit wirkmächtigen westlichen bzw. euro-amerikanischen Kunstdiskursen, denen man sich nicht gänzlich entziehen kann/will und gleichzeitig nicht »schutzlos« ausliefern möchte. Einer der wesentlichen Kritikpunkte bezieht sich auf die unreflektierte, kontextunspezifische und wenig innovative Übernahme, Nachahmung oder Kopie von okzidentalischen Kunsttrends. Wie eingangs skizziert, kommt der Vorwurf der Imitation sowohl von iranischer als auch westlicher Seite: Zum einen wird die Praxis der Selbstorientalisierung und Exotisierung der Kunstwerke sowie die Assimilation an die Erwartungshaltungen und Standards des globalen Kunstmarktes beanstandet. Zum anderen geht es um eine Praxis der Kunstkritik, die neben orientalisierenden und exotisierenden Zuschreibungen häufig dazu tendiert, Kunstwerke von iranischen Künstler*innen ihren euro-amerikanischen »Prototypen« gegenüberzustellen. Dabei wird auf polarisierende Bewertungskriterien recurriert, die die Differenz zwischen Original und Replik, Autorschaft und Plagiat, Innovation und Rückständigkeit, Moderne und Tradition, Säkularismus und Theokratie etc. ein weiteres Mal festschreiben.

Als eine besonders ausgeprägte Variante des Okzidentalismus soll dieser Topos der Nachahmung in der Folge im Kontext zeitgenössischer künstlerischer Praktiken näher beleuchtet werden. Hier lässt sich zwischen zwei Strategien unterscheiden: Bei der ersten handelt es sich um den Vorgang der Kopie von einem ausgewählten Kunstwerk aus dem euro-amerikanischen Raum, das als Vorlage fungiert und trotz der vorgenommenen Transformationen identifizierbar bleibt. Ein Effekt der subtilen oder auch plakativen Abweichungen vom nach wie vor erkennbaren »Original« ist die Ironisierung von Begriffen wie Autorschaft, Künstlergenius oder Meisterwerk. In diesem Zusammenhang werden Werke aus dem malerischen Zyklus *The Blue Backgrounds* der iranisch-kanadischen Künstlerin Simin Keramati und die Videoarbeiten *Globe* und *Self-Portrait as a Fountain* des iranisch-deutschen Künstlers Shahram Entekhabi diskutiert.

Abb. 2 Simin Keramati, Andy Warhol, Me and Caravaggio aus der Serie The Blue Backgrounds, 2014, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 114 x 152 cm.



Abb. 3 Simin Keramati, Marina Abramovic is present, Me and Vermeer's glass of wine aus der Serie The Blue Backgrounds, 2015, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 142 x 172 cm.



Abb. 4 Simin Keramati, John Lennon, Me, New York City and Heech by Parviz Tanavoli aus der Serie The Blue Backgrounds, 2017, Acryl und Pailletten auf Leinwand, 81 x 114 cm.



Abb. 5 Simin Keramati, Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives aus der Serie The Blue Backgrounds, 2017, Acryl auf Leinwand, 137 x 101 cm.



Bei der Serie *The Blue Backgrounds* (Abb. 2–5) handelt es sich um ein Projekt aus den Jahren 2014 bis 2017, mit dem Keramati nach ihrer Migration von Teheran nach Toronto begann. Wie im Titel angedeutet, ist in allen sechs Acrylmalereien der Bildhintergrund in Blautönen gehalten. Ein weiteres verbindendes Moment ist die Inszenierung von Momentaufnahmen fiktiver Begegnungen zwischen berühmten Personen der globalen Kunst- und Musikwelt und der Künstlerin selbst. Ausschlaggebend dabei ist, dass sie auf ein transkulturelles Bildarchiv recurriert, das Gemälde der europäischen und iranischen Kunstgeschichte oder populäre Fotografien der Alltagskultur umfasst. Diese Basismaterialien werden neu arrangiert, modifiziert und durch eigenständige Bildfindungen ergänzt. Keramati zitiert Gemälde wie Caravaggios *Der ungläubige Thomas* (nach 1601) oder Vermeers *Das Glas Wein* (um 1661), um darin einmal in Form eines dreifachen Selbstporträts mit Andy Warhol und ein anderes Mal mit Marina Abramovic im Rahmen ihrer Performance *The Artist Is Present* (2010) zu interagieren (Abb. 2–3). Ein weiteres Gemälde, in dem die Künstlerin neben der Rockikone John Lennon posiert, basiert auf einer Fotografie von Bob Gruen aus dem Jahr 1974 (Abb. 4). Die Differenz zwischen Orient und Okzident wird hier in gewisser Hinsicht auch durch die Bekleidung zum Ausdruck gebracht: Das persische Schriftzeichen *heech* (übersetzt: nichts) auf Keramatis T-Shirt nimmt Bezug auf ein konzeptuelles Anliegen und Motiv des iranischen Bildhauers Parviz Tanavoli (geb. 1937 in Teheran/Iran), während auf dem T-Shirt des Musikers »New York City« zu lesen ist. Das Gemälde *Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives* ist andernorts bereits ausführlich mit Blick auf raumtheoretische Überlegungen, Kulturkontakte und Metaphern wie Hybridität und Dritter Raum analysiert worden, um Keramatis Bildkonzeption als produktive Verhandlungsform von Bedeutung und Identität auszuweisen (Allerstorfer 2019: S. 50–58). Hier greift die Künstlerin die Grundkomposition von *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez auf und integriert eine *Meninas*-Interpretation Pablo Picassos aus dem Jahr 1957 sowie Bilder von Haremsdamen des persischen Herrschers Nasir al-Din Schah Qajar (Abb. 5). Beide spanischen Maler und Ikonen der europäischen Kunstgeschichte präsentieren sich hier als Urheber ihrer Kunstwerke im Vordergrund, während Keramati auf einer Treppe hinter einer halbgeöffneten Tür im Bildhintergrund erscheint. In einem Interview äußert sich die Künstlerin dazu wie folgt:

»Here, I am an unknown observer trying to expose the connection between these two legends of the art world, and the differences and similarities that I could have with them, along with my background, gender and current situation. The image of my historical background is hanging there on the wall above the door I am holding, and the two artists are on the same page. Here I am somehow asking you to see the diversity that I am dealing with in my mind.« (Keramati/Allerstorfer 2018: 153)

Die Wahl eines der meist diskutiertesten Werke der Kunstgeschichte als Vorlage und die vorgenommenen Transformationen und Ergänzungen sind im Zusammenhang mit der von Keramati geäußerten Diversität sowie den patriarchalischen und okzidentalischen Machtstrukturen und Hierarchien in der Kunstgeschichtsschreibung und globalen Kunstwelt zu betrachten. In Bezug auf den Nachahmungstopos sind neben der kreativen Verarbeitung und Umgestaltung unterschiedlicher Bildquellen vor allem Aspekte wie die Selbstinszenierung und Interaktionsformen mit anderen Bildprotagonist*innen von Interesse, die als markanteste Unterschiede im Vergleich zu den »Originalen« wahrgenommen werden. Zu den Hauptcharakteristika in Keramatis multidisziplinärem künstlerischen Schaffen zählt die kontinuierliche Thematisierung der eigenen Person in Form von Selbstdarstellungen und die damit verknüpfte Frage nach Visualisierungsstrategien. Die jeweils medienspezifischen Qualitäten nutzt sie in ihren Malereien, Mischtechniken, Zeichnungen und Videoarbeiten produktiv für Selbstinszenierungen, wobei Körper und Identität häufig durch visuelle Entzugsstrategien oder gewaltsame Konfrontationen mit diversen Bildelementen dekonstruiert werden (Allerstorfer 2018: 157–218). Mit ihrem Selbstporträt im *Las Meninas*-Bild nimmt Keramati selbst eine Gegenüberstellung mit westlichen Größen der Kunstgeschichte vor und repräsentiert sich inmitten von Velázquez und Picasso als Urheberin ihres Gemäldes.

Abb. 6 *Shahram Entekhabi, Globe, 2013, Still, HD Video (3:35 min).*



Auch Shahram Entekhabi setzt sich kritisch mit der westlichen Film- und Kunstgeschichte auseinander, wenn er in seinem Schwarz-Weiß-Video *Globe* (2013) Charlie Chaplins berühmte Szene *Dance to world domination* aus dem satirischen Film *Der*

Große Diktator (1940) reinszeniert (Abb. 6). In einem räumlichen Setting, das an das Ausstellungskonzept eines White Cube erinnert, performt der Künstler elegante sowie theatrale, an den klassischen Balletttanz angelehnte Bewegungen, wirft den Globus in Form eines blauen Ballons in die Luft und fängt ihn wieder auf. Gegen Ende der Videoarbeit scheint er das Interesse an seiner Aktivität verloren zu haben, da er der Weltkugel mit einer resignativ-entnervten Miene einen Fußtritt verpasst und den Schauplatz verlässt. Körperliche Selbstinszenierungen, nachahmende Rollenspiele und Maskeraden zählen zu den zentralen Bildstrategien Entekhabis, der seit den frühen 1980er Jahren in Berlin lebt und in den letzten Jahren zahlreiche künstlerische und kuratorische Projekte in Iran realisiert hat.¹¹ In vielen seiner Video-Performances, Arbeiten im Rahmen der Aktionskunst und Life Art oder Fotografien greift er auf den eigenen Körper als performatives Medium zurück, um Konstruktionen und Zuschreibungen von Identität, Alterität sowie ethnische Differenz zu kommunizieren. Entekhabis Biografie, die durch mehrfache Ortswechsel gekennzeichnet ist, hat die thematischen Schwerpunkte seiner transnationalen künstlerischen Praxis zwischen den Bildwelten von Orient und Okzident nachhaltig beeinflusst: »I would say I have always observed the West with my Eastern eyes.« (Entekhabi 2009: o.S.) Ein bedeutendes Sujet in seinem Œuvre sind daher auch die von ihm entwickelten und verkörperten, stark überzeichneten Figuren des Migranten, die er in unterschiedlichen situativen Kontexten im urbanen Raum agieren lässt, mit versteckter Kamera filmt und dabei insbesondere an den Interaktionen mit der Stadtbevölkerung interessiert ist (Allerstorfer 2018: 219–274). Im Video *Globe* schlüpft der Künstler in die Figur des Adenoid Hynkel, eine der beiden filmischen Rollen von Charlie Chaplin, und wiederholt die als Parodie auf Adolf Hitler, seinen Größenwahn und seine imperialistischen Machtbestrebungen erkennbare Darbietung Chaplins im Film. Der puristische und entkontextualisierte Schauplatz unterstützt die Wirkung von Entekhabis Inszenierung, die zu einem scheinbar autonomen und höchstethischen Akt stilisiert wird. Die Anspielung auf den White Cube im Video kann im Zusammenhang mit Peter Weibels Kritik an demselben betrachtet werden, den er als Synonym für die Exklusionsstrategien des euro-amerikanischen Kunstbetriebs und die hegemonialen Praxen einer »weißen Kunst« bezeichnet hat (Weibel 1997: 11). Diese Logik scheint Entekhabi umzukehren, indem er den Raum mit der Nachahmung einer filmischen Parodie besetzt. An anderer Stelle wurde bereits darauf hingewiesen, dass seine Reinszenierung von einer der wohl berühmtesten Satiren auf Faschismus und Nationalsozialismus als ironisch-

11 Hinzuweisen ist hier auf die im Jahr 2015 von Shahram Entekhabi und Asieh Salimian gegründete Plattform Factory TT, im Rahmen derer zahlreiche künstlerische Projekte, Ausstellungen und edukative Programme in iranischen und europäischen Städten realisiert wurden: <http://factorytt.com/index.html> [letzter Zugriff am 16.11.2020].

kritischer Kommentar zu hierarchischen Strukturen, ungleichen Machtverhältnissen und Ausschlusspraktiken in globalen, postkolonialen Kontexten interpretierbar ist (Allerstorfer 2017: 41f.).

Abb. 7 *Shahram Entekhabi, Self-Portrait as a Fountain, 2013, Still, Single Channel Video Loop (4:21 min).*



Eine weitere Videoarbeit ist *Self Portrait as a Fountain* (2013), in der Entekhabi auf die gleichnamige Fotoarbeit von Bruce Nauman aus den Jahren 1966/1967 Bezug nimmt (Abb. 7). Ebenso wie Nauman inszeniert er sich im Dreiviertelprofil mit nacktem, im Brustbereich abgeschnittenen Oberkörper vor einem schwarzen Hintergrund. Auch die Pose mit dem leicht angehobenen Kopf, den angewinkelten Armen und den ausgestreckten Handinnenflächen ist nahezu identisch. Während formale Gestaltungskriterien wie die körperliche Fragmentierung und die durch Lichteffekte erzielte Fokussierung auf den Künstlerkörper ähnlich organisiert sind, ersetzt Entekhabi den Wasserstrahl, der in hohem Bogen ausgespielt wird, durch Blut. Dieses, so heißt es in einer Kurzbeschreibung, »nimmt ironischen Bezug auf die Vorstellung des ›Sich-Verströmens‹ der Künstlerpersönlichkeit in der Kunstproduktion« (Entekhabi 2013: o.S.). Darüber hinaus transferiert er Naumans fotografisches Bild in das Medium Video und erzielt hier durch Loop und auditive Untermalung in Form von plätscherndem Wasser völlig andere Effekte. Mit der angedeuteten Endlosschleife und der repetitiven Sequenz des Ausspeiens eines Blutstrahls scheint Entekhabi Naumans Bildkonzeption, in der dieser mit dem Bild des Künstlers als Brunnenfigur eine Ironisierung der klassischen Skulptur

und traditioneller Standbilder intendierte (van Bruggen 1988: 15), ein weiteres Mal zu karikieren. Offensichtlicher als Nauman erzielt Entekhabi mit seiner Selbstinszenierung als Brunnen eine Dekonstruktion der Gattung des repräsentativen Künstlerporträts und der im »weißen« Künstlermythos verankerten Vorstellungen von Autorschaft, quellender Schöpferkraft, prophetischem Wissen und schier grenzenloser Inspiration.

Eine zweite Strategie im Kontext der okzidentalismuskritischen Diskurse rund um die Nachahmungsthematik bezieht sich auf Formen der Wiederholung und/oder Verarbeitung von westlichen Perspektiven und Projektionen auf den Orient bzw. Iran. Da in diesen künstlerischen Produktionen Stereotypen als Bildmotiv zum Einsatz kommen, werden sie zuweilen als Anbiederung an okzidentale Erwartungshaltungen betrachtet, die den Exotismus befördern. Eine andere – und vielleicht auch differenziertere – Interpretation ist, dass die (Selbst-)Exotisierung und das Spiel mit kulturellen Stereotypen strategisch mobilisiert werden, um durch stilistische Mittel wie etwa die Überzeichnung Kippbilder zu generieren, die klischeebehaftete und abwertende Attributionen dekonstruieren können. Für diese Variante finden sich zahlreiche Beispiele. Häufig wird etwa auf den Tschador-Hype, das übersteigerte Interesse an der traditionell-konservativen iranischen Schleierform und die damit verbundenen Geschlechterrollen, reagiert: Eine Studiofotografie der Serie *Like Every Day* (2001–2002) von Shadi Ghadirian zeigt einen floral gemusterten Tschador vor neutralem Hintergrund, in dessen Faltenwurf der beiden Stoffenden am Brustbereich ein gelber Plastikhandschuh platziert ist (Abb. 8).

Abb. 8 Shadi Ghadirian, Like Every Day #16, 2001–2002, C-Print, 50 x 50 cm, 10 Editionen.



Die Integration von Haushalts- und Reinigungsutensilien kann zunächst als plakativer Verweis auf die häusliche, sprich »weibliche« Domäne gedeutet werden. Aufgrund der Hyperakzentuierung des symbolträchtigen Stoffes und der Kombination mit Ready-Made-ähnlichen Objekten ist der ironisierend-humoristische Unterton in den Bildern allerdings ein pointierter. Daher scheint sich Ghadirian auch bestimmten okzidentalischen Imaginationen und klischeehaften Lesearten zu widersetzen, die den Tschador als visuellen Signifikanten für die Entindividualisierung und Unterdrückung der unterprivilegierten, verschleierte iranischen Frau betrachten.

Abb. 9 *Shahram Entekhabi, Mehmet, 2005, Still, HD Video (1:12 min).*



Zwei weitere künstlerische Positionen, die im Kontext der Aneignungsformen und Visualisierungsstrategien von okzidentalischen Fremdbildkonstruktionen diskutiert werden sollen, sind zwei Videoarbeiten von Shahram Entekhabi und Simin Keramati. *Mehmet* ist eine von insgesamt vier Videoarbeiten aus dem Jahr 2005, in denen Entekhabi unterschiedliche Typen des männlichen Migranten entwickelte, die von ihm selbst im urbanen Kontext Berlins inszeniert wurden (Abb. 9). Diese stereotypen Charaktere spiegeln abwertende Zuschreibungen an den »Fremden« wie Chauvinismus, Fanatismus, Terrorismus und Kriminalität wider, die insbesondere nach 9/11 in westlichen Gesellschaften eine Intensivierung erfuhren (Becker 2008: 30f.). *Mehmet* ist ein kurdischer Aktivist (Entekhabi 2008: 22), der im Video mit einem schwarzen Kanister in der Hand eine stark befahrene Straße entlanggeht und an einer Bushaltestelle stehenbleibt. Er scheint kurz zu zögern, öffnet im nächsten Augenblick die Verschlusskappe des Behälters und schüttet den flüssigen Inhalt, bei dem es sich wohl um Benzin handelt, über seinen Kopf. Der Mann lässt den leeren Kanister fallen und entzündet ein Streichholz. An dieser Stelle endet das Video. Erschreckend und verstörend ist nicht nur der Akt des Selbstmordes, sondern auch

die Tatsache, dass er scheinbar »übersehen« wird, da sein Umfeld keine Reaktion zeigt. Dass Gewalt nur angedeutet und suggeriert wird, kann im Zusammenhang mit dem von Entekhabi intendierten psychologischen Spiel mit Erwartungshaltung und tatsächlichem Ereignis betrachtet werden. Als stereotype Figur wiederholt und repräsentiert *Mehmet* das medial weit verbreitete Klischeebild des/der gewaltbereiten Selbstmordattentäter*in, das in westlichen Gesellschaften je nach politischer Stimmung auf muslimische Migrant*innen projiziert wird. Durch die überzeichnete und ungeschminkte Inszenierung konfrontiert der Künstler die Betrachtenden, denn, wie er selbst meint: »Ein Klischee muss zunächst bedient werden, bevor es unterlaufen werden kann.« (Entekhabi 2007: 63)

Abb. 10 *Simin Keramati, I am not a female artist from the Middle East in exile – I am an artist, 2014, Still, Video (3:35 min).*



Eine andere Arbeit, in der es weniger um die Nachahmung bzw. Visualisierung von Stereotypen, sondern um eine emanzipatorische Selbstbehauptung geht, ist Simin Keramatis gut fünfzehnminütiges Video *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* (2014). Die Künstlerin ist hier in Frontalansicht bis zu den nackten Schultern vor einem weißen Hintergrund sichtbar und fixiert mit ihren dunkel geschminkten Augen die Betrachter*innen mit einem eindringlichen Blick (Abb. 10). Während sie in dieser einen Pose verweilt und eine Zigarette raucht, wird ihr Selbstporträt immer wieder unscharf und droht zu verschwimmen. Eine zentrale Bedeutung kommt der tonalen Ebene zu, auf die Keramati in subtiler Weise zu reagieren scheint. Diese setzt sich aus einer Abfolge von unterschiedlichen Musik-

stücken und Radiobeiträgen zusammen und nimmt dabei auf die politischen Umbrüche in Iran des 20. und 21. Jahrhunderts Bezug: Neben einer Komposition von Johann Sebastian Bach und einem Lied der berühmten iranischen Sängerin Goo-gooosh sind Revolutionslieder aus den Jahren 1979 und 2011, Aufnahmen vom Iran-Irak-Krieg und Trauerzeremonien im Rahmen der Ashura-Gedenkfeiern oder auch Songs von Queen und Neil Young zu hören. Das nach etwa drei Minuten einsetzende und immer stärker werdende Nasenbluten, das bis zum Ende des Videos anhält und Keramatis untere Gesichtshälfte blutüberströmt hinterlässt, ist wohl im Zusammenhang mit den Beiträgen aus der postrevolutionären Zeit und den Kriegswirren zu deuten. Angesichts der zweiten Variante des Nachahmungstopos ist der Werktitel zentral, mit dem die Künstlerin auf eine Äußerung von Jean-Michel Basquiat recurriert:

»[...] I came across this phrase that Jean-Michel Basquiat once said about himself: ›I am not a black artist, I am an artist. Clearly, this phrase accomplished what I was looking for. Here my kind of frustration is the same as Basquiat's, alongside some more complicated issues though.« (Keramati/Allerstorfer 2018: 150)

Ähnlich wie der schwarze US-amerikanischen Künstler thematisiert Keramati ethnische Etikettierungen und verweist auf stereotype Zuschreibungen an die »andere«, orientalische bzw. orientalisierte Künstlerin, die auf kulturellem Differenzdenken und exotischen Fantasien basieren:

»Most of the time I find it offensive when all those art critics and art journalists consider my gender and the place that I come from as a major point in order to talk about my art. I find it offensive when people look at me as an exotic product of the Middle East.« (Ebd.)

Diese Erwartungshaltungen werden im Video jedoch nicht befriedigt, da Simin das Klischeebild einfach nicht erfüllt und sich als selbstbewusste und zugleich verletzte Frau und Künstlerin in frontaler Pose und konfrontierendem Blick präsentiert.

Für eine Analyse der künstlerischen Strategien im Umgang mit Okzidentalismen und den eng damit verwobenen Orientalismuskursen eignen sich als theoretische Modelle die postkolonialen Konzepte der Appropriation und vor allem der Mimikry. Bestimmte Aspekte in den zur Diskussion stehenden Werken lassen an Prinzipien der konzeptuellen US-amerikanischen Kunstrichtung Appropriation Art denken, mit der die Aneignung fremder Bildlichkeit als postmoderne künstlerische Methode eingeführt wurde. Douglas Crimp zufolge, der die Aneignungsformen von vorwiegend fotografischen und filmischen Bildern als »processes of quotation, excerptation, framing, and staging« (Crimp 1979: 87) beschrieb, geht es weniger um die Suche nach Ursprüngen, sondern vielmehr um das Offenlegen von Bedeutungs- und Repräsentationsstrukturen, wenn er meint: »underneath each picture there is always another picture« (ebd.). Appropriation Art kann daher

»als kritisch-subversive Position, als Mittel der Dekonstruktion des modernen Mythos des Originals und des autonomen, selbstreferentiellen Kunstwerks« (Zuschlag 2012: 128) betrachtet werden. Insbesondere die ablehnende Haltung gegenüber der Authentizität, Originalität und Mythenbildung rund um Kunstwerke des euro-amerikanischen Kanons ist ein verbindendes Moment. Im Gegensatz zu einem der zentralen Anliegen der Appropriation Art, bereits existierende Arbeiten hinsichtlich ihres Formats, ihrer Technik, Motivik und ihres Stils möglichst exakt zu kopieren, um eigenständige Kunstwerke herzustellen (ebd.: 127), wird die »originale« Bildvorlage von Kunstschaffenden wie Keramati und Entekhabi markanten Transformationen unterzogen: Indem sie ihre Selbstbildnisse oder Selbstinszenierungen integrieren oder damit den Platz der ursprünglichen Bildprotagonisten einnehmen, unterscheiden sich ihre konzeptuellen Zugänge und Strategien von jenen der Appropriation Art.

Geeigneter erscheint daher die Verwendung des Begriffs im Rahmen der Postcolonial Studies. Hier beschreibt er, wie postkoloniale Gesellschaften jene Elemente und dominanten Diskurse der imperialen Macht übernehmen, die sich für die Artikulation der eigenen kulturellen Identität und für den Widerstand gegen neokoloniale Kontrollmechanismen als nützlich erweisen (Ashcroft/Griffiths/Tiffin 2007: 15). Ziel dieser Aneignungen, die sich nicht auf Sprachen beschränken, sondern viele andere kulturelle Bereiche betreffen, ist »to express widely differing cultural experiences, and to interpolate these experiences into the dominant modes of representation to reach the widest possible audience« (ebd.: 15f.). Diese Intention ist selbstverständlich auch für die Domäne der visuellen Kultur und Kunst zutreffend. Mimikry ist ein weiteres Konzept der postkolonialen Theorie, das sich als kritische Denkfigur für eine Auseinandersetzung mit Okzidentalismen und den künstlerischen Strategien von Keramati und Entekhabi eignet. Als »eine der schwersten zu fassenden und gleichzeitig effektivsten Strategien der kolonialen Macht und des kolonialen Wissens« (Bhabha 2000: 126) beschreibt Homi K. Bhabha die Mimikry in seinem 1984 veröffentlichten Aufsatz (Bhabha 1984: 125–133). In Anlehnung an Jacques Lacan und Sigmund Freud sowie die Figur des *mimic man* des Schriftstellers V. S. Naipaul entfaltet er hier das Konzept der kulturellen Mimikry. Diese beschreibt er als ambivalenten Vorgang der Kopie, Wiederholung und Nachahmung von Symbolen und Zeichen der kolonisierenden Macht durch Kolonisierte. Jedoch handelt es sich nur um eine scheinbare bzw. partielle Anpassung, da sich die kolonisierten Subjekte durch ihre kulturelle Differenz weiterhin absetzen und lediglich Teile des Kolonialdiskurses übernehmen. Aufgrund dieser antagonistischen Position kommt es auch nicht zu einer vollständigen Assimilation (Struve 2013: 143ff.). Bhabha zufolge ist »Mimikry Ähnlichkeit und Bedrohung in einem« und hat auf die »Autorität des kolonialen Diskurses eine ebenso tiefgreifende wie verunsichernde Wirkung« (Bhabha 2000: 127):

»Mimikry ist also das Zeichen einer doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen »aneignet« (*appropriates*), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an-)geeigneten (*inappropriate*), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für normalisierte Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt.« (ebd.: 126f.)

Die Ambivalenz der Mimikry, die sich in Bhabhas Wendung »*fast dasselbe, aber nicht ganz*« (ebd.: 132) manifestiert, zeigt sich darin, dass sowohl Ähnlichkeiten als auch Unähnlichkeiten produziert werden. Die paradoxe Gleichzeitigkeit von Angleichung und Abweichung, die Ideen von Authentizität und Essenzialität brüchig machen und die Autorität der Kolonialmacht verunsichern, beschreibt Karen Struve wie folgt:

»Einerseits werden spezifische Aspekte des mächtigen Anderen täuschend ähnlich zu den eigenen gemacht; andererseits bleibt – ähnlich wie bei der Übersetzung – immer ein unerreichbarer Rest übrig, der sich im »*aber doch nicht ganz*« oder im »*fast dasselbe*« ablesen lässt.« (Struve 2013: 144)

Die Schlagkraft der Mimikry als eine unbewusst hergestellte, streitbare Strategie liegt nicht in der Etablierung einer Identität, sondern in der performativen Zurschaustellung der Ambivalenz kultureller Differenzen sowie in der Irritation und Unterwanderung der Kolonialmacht (Bonz/Struve 2006: 149f.). In den vorgestellten Positionen der iranischen Gegenwartskunst sind deutliche Bezugnahmen auf den dominanten Kanon der euro-amerikanischen Kunst und kulturelle Diskurse des Okzidents feststellbar. Da es sich hier jedoch um keine »originalgetreuen« Imitationen, sondern um partielle Aneignungsformen handelt, wird das Potenzial der Mimikry als subversive Strategie des Widerstandes gegen westlich-hegemoniale Exklusivitätsansprüche und Metaerzählungen im Feld der Kunstgeschichte genutzt. Die Unvollkommenheit dieser Nachahmungen im Sinne der Phrase »*fast dasselbe, aber nicht ganz*« resultiert aus den Wiederholungen mit Differenz: Die Einplanung von Abweichungen und die visuellen Eingriffe in Form von körperlichen Selbstinszenierungen der Kunstschaffenden entpuppen sich als Störfaktoren, die das Originalitätskonzept der Vorlagen bzw. Ursprungsbilder irritieren, auf Exklusionsmechanismen und Unsichtbarkeitsregime hinweisen und aufgrund der visuellen Präsenz von neuen Protagonist*innen alternative Deutungsangebote liefern.

Dekolonisierung okzidentaler Kunst und Kunstgeschichte: Mimikry als emanzipatorische Verwertungsstrategie

Als wirkmächtiger okzidentalistischer Diskurs innerhalb der iranischen Gegenwartskunst wurde der Nachahmungstopos anhand ausgewählter künstlerischer Positionen besprochen. Betrachtet man die vorgestellten Arbeiten mit dem postkolonialen Konzept und der kritischen Denkfigur der Mimikry, kann der Vorwurf einer bloßen Imitation entkräftet werden. Als emanzipatorische (Bild-)Verwertungsstrategie trägt sie maßgeblich zu einer Dekolonisierung der eurozentristisch fundierten Kunst und Kunstgeschichtsschreibung bei.

Als eine erste visuelle Strategie im Umgang mit dieser Thematik wurde die Kopie von Werken des euro-amerikanischen Kunstkanons mit markanten Abweichungen genannt. Dieser Vorgang ist vergleichbar mit einem radikalen Remix oder einem Sampling, im Zuge dessen eine Alternativversion zum (monokulturellen) »Original« geschaffen und das kulturell »Andere«, das Ausgeschlossene bzw. Verdrängte zum Bildinhalt wird. Für ihre Malereien der Serie *The Blue Backgrounds* wählt Keramati berühmte Werke der europäischen Kunstgeschichte als Vorlagen, die sie in formaler Hinsicht modifiziert, mit eigenen Bildkonzepten kombiniert und dabei stets ihr Selbstbildnis integriert. Auch wenn sämtliche Referenzen relativ rasch decodierbar sind, unterscheiden sich die Gemälde aufgrund der genannten transformativen Eingriffe deutlich von ihren ursprünglichen Vorlagen. In ihren Werken kreierte die Künstlerin neue Raum-Zeit-Gefüge, die als hybride Zone für transkulturelle Begegnungsmomente und Ort für produktive Verhandlungsspielräume für Differenzen betrachtet werden können. Indem sie Masternarrative wiederholt, sich darin einschreibt und diese auch verändert, »stellt sie einen elitären und exklusiven Kanon infrage und erweitert diesen um eine alternative und innovative Position: Als Bildprotagonistin partizipiert sie in und an der Kunstgeschichte und bricht damit mit hegemonialen Ordnungsprinzipien und Zentrum-Peripherie-Strukturen.« (Allerstorfer 2019: 57). In Shahram Entekhabis Videoarbeiten *Globe* und *Self-Portrait as a Fountain* entfaltet sich das Potenzial der Mimikry in der performativen Offenlegung kultureller Differenz, die sowohl den Autorschafts- als auch Originalitätsgedanken unterläuft, Irritationen evoziert und neue Bedeutungszusammenhänge produziert. Besonders nachdrücklich ist der parodistische Aspekt in *Self-Portrait as a Fountain*, da bereits Nauman mit dem Rollenspiel und der Imitation von Gesten und Gestaltungsweisen aus anderen Kunstrichtungen operiert. Bis auf das Medium und den Austausch des Wassers durch Blut ist den beiden Arbeiten gemein, »dass sie als ironische Maskeraden mit der Offensichtlichkeit der ›Fälschung‹ operieren« (Entekhabi 2013). Die schier endlose Wiederholung einer bereits in der Fotografie vollzogenen Wiederholung einer Tätigkeit führt, wenn man so möchte, ad absurdum.

Eine zweite Strategie operiert mit der Wiederholung und Verarbeitung von westlichen Vorstellungsbildern zum Orient. Indem die Künstler*innen unter-

schiedliche Stereotypen überzeichnen, überakzentuieren und als plakative Bildmotive inszenieren, können klischeehafte und diskriminierende Zuschreibungen dekonstruiert werden. Als charakteristische Beispiele wurden hier die Fokussierung auf iranische Bekleidungskonventionen und okzidentale Fremdbildkonstruktionen genannt und anhand der Fotografie *Like Every Day* von Shadi Ghadirian und des Videos *Mehmet* von Shahram Entekhabi diskutiert. Die Abweichung in den Nachahmungen von Vorstellungsbildern von Anders- und Fremdheit manifestiert sich hier in den performativ vorgetragenen, stark überzeichneten Maskeraden. Durch die Zurschaustellung der Ambivalenz kultureller Differenzen können die Konstruiertheit des »originären« Fremdbildes entlarvt und ethnische Zuschreibungen denaturalisiert und resignifiziert werden (Allerstorfer 2018: 267–272). Simin Keramatis Video *I am not a female artist from the Middle East in exile, I am an artist* ist als antidiskriminatorisches Statement zu betrachten, das exotisierenden Zuschreibungen und einer Reduktion auf Ethnie oder Herkunft entgegenwirken soll. Da sie hier auf Stereotypen und kulturelle Spezifika gänzlich verzichtet, erfüllt sie die Erwartungshaltungen an eine »iranisch-orientalische« Künstlerin nicht und kann sich daher auch von der Last westlicher Projektionen befreien.

Als streitbare Methode und visuelle Strategie ist die Mimikry eine besonders effektive Komponente der Dekolonisationsprozesse von eurozentristischer Kunst und Kunstgeschichtsschreibung. Dekolonisation bezeichnet die »Auflösung mehrerer interkontinentaler Imperien« im Zeitraum von ca. 1945–1975 und die damit verbundene »Delegitimierung jeglicher Herrschaft, die als Untertanenverhältnis zu Fremden empfunden wird« (Jansen/Osterhammel 2013: 7). Im kulturwissenschaftlichen Kontext bezieht sich der Begriff auf die epistemologischen Unabhängigkeits- und Selbstbestimmungsbestrebungen von der Last kolonialer Denkmuster, »das Zurückerlangen von Selbstdeutungshoheit« sowie »das Ringen um Selbstbestimmung und Handlungsmacht« (Gouaffo 2017: 132). Für das Feld der Kunstgeschichte prägte Viktoria Schmidt-Linsenhoff die Formel des »kolonial Unbewussten« (Schmidt-Linsenhoff 2005), um damit die Aufklärungsresistenz und Ignoranz des Faches gegenüber postkolonialen Theorien zu kritisieren. Eine Dekolonisierung des kunsthistorischen Blickes bedeute Schmidt-Linsenhoff zufolge die Bewusstwerdung des eigenen Standpunktes und der begrenzten Perspektive sowie eine kritische Überprüfung der Kriterien und Exklusionspraktiken der euro-amerikanischen Kanonbildung (ebd.: 34). Für die Disziplin besonders relevant seien die von Bhabha eingeführten Konzepte der Hybridität und Mimikry, die sich »gegen essentialistische Reinheitsphantasmen« (ebd.: 23) richten:

»Sie erlauben, 1. die kulturelle und künstlerische Produktivität des Kolonialismus im Rahmen von Unterdrückungs- und Gewaltverhältnissen zu erfassen und 2. die Kolonisierten nicht als passive Objekte der Repräsentation, sondern als Akteure der Kolonialkulturen in Subjektpositionen zu denken.« (Ebd.)

Die im Beitrag vorgestellten iranischen Künstler*innen rekurrieren auf das »Zeichenrepertoire des kolonialkulturellen Erbes in der Kunstgeschichte« (ebd.: 22) oder stereotype Orientkonstruktionen, um aus ihrer antagonistischen Position heraus diese Vorlagen zu imitieren, modifizieren und transformieren. Als ästhetische Praxis und dekoloniales Projekt kann die Mimikry auch mit Walter Mignolos »epistemische[m] Ungehorsam« (Mignolo 2012) betrachtet werden, wenn es um die Revision normativer okzidentaler Denk- und Regelsysteme geht. Die in den Kunstwerken strategisch vorgenommenen Abweichungen zum Original in Form von Selbstinszenierungen sind als diskursives Störmoment im wirkmächtigen okzidentalen Kanon interpretierbar. Sie sind es, die zu einer Subversion und schrittweisen Dekonstruktion hierarchischer Machtkonstellationen in der visuellen Kultur beitragen und Handlungsspielräume für Selbstbestimmung und Widerstand schaffen.

Literaturverzeichnis

- Abrahamian, Ervand (2008): *A History of Modern Iran*, Cambridge, UK/New York: Cambridge University Press.
- Al-e Ahmad, Jalal (1981): *Plagued by the West* [Gharbzadegi], Delmar, NY: Caravan Books.
- Allerstorfer, Julia (2017): »The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichten«, in: Dies./Monika Leisch-Kiesl (Hg.), »Global Art History«. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 29–46.
- Allerstorfer, Julia (2018): *Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst*, Bielefeld: transcript.
- Allerstorfer, Julia (2019): »The Blue Backgrounds. Der malerische Bildraum als hybrider Dritter Raum im Werk von Simin Keramati«, in: *kritische berichte* 47:2, S. 50–58.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (2007): *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Taylor & Francis e-library.
- Ashraf, Ahmad (2006): »Iranian Identity iv. In the 19th-20th Centuries«, in: *Encyclopædia Iranica* XIII, S. 522–530, <https://www.iranicaonline.org/articles/iranian-identity-iv-19th-20th-centuries> [letzter Zugriff am 2.11.2020].
- Bakhshandeh, Ehsan (2015): *Occidentalism in Iran. Representations of the West in the Iranian Media*, London/New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Becker, Kathrin (2008): »Words about M«, in: Shahram Entekhabi (ed.), *One Person's Trash Is Another Person's Treasure, The Half-Yearly Magazine* 1, Humour and the Modern Clown, Zug: Fine Arts Unternehmen Books AG, S. 30–39.
- Bellmann, Karin (2013): »Leila Pazooki«, in: Hans Belting/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (Hg.), *The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989* (Ausst.-Kat.

- Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), Cambridge/Mass. et al.: MIT Press, S. 41.
- Bhabha, Homi K. (1984): »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: *October* 28, S. 125–133.
- Bhabha, Homi K. (2000): »Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses«, in: Ders., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, S. 125–136.
- Bonz, Jochen/Struve, Karen (2006): »Homi K. Bhabha. Auf der Innenseite kultureller Differenz: ›in the middle of differences««, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden: Springer Verlag, S. 140–153.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism. The West in the Eyes of its Enemies*, New York: Penguin Press.
- Chen, Xiaomei (2001): »Introduction to Occidentalism«, in: Brydon, Diana (ed.), *Postcolonialism. Critical concepts in literary and cultural studies*, vol. 3, London: Routledge, S. 934–960.
- Coosje van Bruggen (1988): Bruce Nauman, Basel: Wiese.
- Coronil, Fernando (1996): »Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories«, in: *Cultural Anthropology* 11:1, S. 51–87.
- Crimp, Douglas (1979), »Pictures«, in: *October* 8, S. 75–88.
- Diba, Layla S. (2012): »Muhammad Ghaffari: The Persian Painter of Modern Life«, in: *Iranian Studies* 45:5, S. 645–659.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (2010): »Okzidentalismus konkretisieren, kritisieren, theoretisieren«, in: Dies. (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 11–21.
- Downey, Anthony (2009): »Centralizing Margins and Marginalizing Centers. Diasporas and Contemporary Iranian Art«, in: Sam Bardaouil/Till Fellrath (eds.), *Iran Inside Out. Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of Contemporary Iranian Artists* (Ausst.-Kat. Chelsea Art Museum, New York/The Farjam Collection, Dubai), New York.
- Entekhabi, Shahram (2008): »Artist Statement. The Question of Visibility and Invisibility«, in: *ibid.* (ed.), *One Person's Trash Is Another Person's Treasure, The Half-Yearly Magazine 1, Humour and the Modern Clown*, Zug: Fine Arts Unternehmen Books AG, S. 17–27.
- Entekhabi, Shahram (2009): »Künstlerstatement: About me and my work«, www.entekhabi.org, bis 2011 abrufbar.
- Entekhabi, Shahram (2013), »Self-Portrait as a Fountain«, https://www.entekhabi.org/SelfPortrait_Fountain.html [letzter Zugriff am 20.11.2020].
- Forouhar, Parastou (2015): »Absage an den ›Pavillon der Islamischen Republik Irans‹ bei der 56. Venedig Biennale, 11.03.2015«, <https://www.parastou-forouhar.de/a>

- bsage-an-das-pavillon-des-islamischen-republiks-iran-bei-der-56-venedig-biennale/ [letzter Zugriff am 10.11.2020].
- GhaneaBassiri, Kambiz (2010): *A History of Islam in America*, New York: Cambridge University Press.
- Golshiri, Barbad (2009), »For They Know What They Do Know«, in: *e-flux #08*, <https://www.e-flux.com/journal/08/61377/for-they-know-what-they-do-know/> [letzter Zugriff am 18.10.2020].
- Gouaffo, Albert (2017), »Dekolonisierung«, in: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 131–133.
- Haghighat, Seyed Sadegh (2010): »Iranian Identity in the West. A Discursive Approach«, in: *Journal of Third World Studies* XXVII:1, S. 85–105.
- Holert, Tom (2016): »Künstlerische Moderne«, in: Elke Gaugele/Jens Kastner (Hg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer VS, S. 7–22.
- Jahanbegloo, Ramin (2004) (Hg.): *Iran. Between Tradition and Modernity*, Lanham: Lexington Books.
- Jansen, Jan C./Osterhammel, Jürgen (2013): *Dekolonisation. Das Ende der Imperien*, München: C.H. Beck.
- Jouhki, Jukka/Pennanen, Henna-Riikka (2016): »The Imagined West: Exploring Occidentalism«, in: *Suomen Antropologi* 41:2, S. 1–10.
- Kennedy, Randy (2009): »In Chelsea, Art Intersects With Reality of Iranian Conflict«, *The New York Times* vom 26.06.2009, <https://www.nytimes.com/2009/06/27/arts/design/27chelsea.html> [letzter Zugriff 21.10.2020].
- Keramati, Simin/Allerstorfer, Julia (2018): »I am not a female artist from the middle east in exile, I am an artist. Interview with the artist Simin Keramati«, in: Harald Pechlaner/Elisa Innerhofer (Hg.), *Künstler unterwegs. Wege und Grenzen des Reisens*, Baden-Baden: Nomos, S. 149–158.
- Keshmirshakan, Hamid (2005): »Neo-traditionalism and Modern Iranian Painting. The Saqqa-khaneh School in the 1960s«, in: *Iranian Studies* 38:IV, S. 607–630.
- Keshmirshakan, Hamid (2007): »Contemporary Iranian Art. The Emergence of New Artistic Discourses«, in: *Iranian Studies* 40:3, S. 335–366.
- Keshmirshakan, Hamid (2009): »Modern and Contemporary Iranian Art. Developments and Challenges«, in: Hossein Amirsadeghi (ed.), *Different Sames. New Perspectives in Contemporary Iranian Art*, London: Thames & Hudson, S. 10–37.
- Keshmirshakan, Hamid (2010): »The Question of Identity vis-à-vis Exoticism in Contemporary Iranian Art«, in: *Iranian Studies* 43:4, S. 489–512.
- Keshmirshakan, Hamid (2011a): »Globalisation and the Question of Identity. Discourses on Contemporary Iranian Art During the Past Two Decades«, in: *ibid.* (ed.), *Amidst Shadow and Light. Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd, S. 64–81.

- Keshmirshekan, Hamid (2011b): »Reproducing Modernity. Post-revolutionary Art in Iran since the Late 1990s«, in: *ibid.* (ed.), *Amidst Shadow and Light. Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd, S. 44–63.
- Khalifa, Yasmin (2015): »Kunst und Propaganda«, in: *Iran Journal*, 27.03.2015, <http://iranjournal.org/politik/kunst-und-propaganda> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Khomeini, Ruhollah (5 November 1979): *American plots against Iran* (Speech). Iranian Central Insurance Office Staff. *Imam's Sahifeh*. Qum, <https://web.archive.org/web/20160522133828/http://emam.com/posts/view/15718/Speech/> [letzter Zugriff 24.11.2020].
- Kohn, Margaret/McBride, Keally (2011): »Westoxification/Detoxification: Anti-Imperialist Political Thought in Iran«, in: *ibid.*, *Political Theories of Decolonization. Postcolonialism and the Problem of Foundations*, Oxford et al.: Oxford University Press, S. 35–54.
- Mignolo, Walter D. (2012): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien: Turia + Kant.
- Mirsepasi, Ali (2000): *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization. Negotiating Modernity in Iran*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Naef, Silvia (2009): »Moderne islamische Kunst« – Überlegungen zu einem problematischen Begriff«, in: Almut Sh. Bruckstein Çoruh/Hendrik Budde (Hg.), *Taswir. Islamische Bildwelten und Moderne*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin: Nicolai, S. 26–30.
- Naef, Silvia (2016): »Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran: Reintroducing the »Missing Modern««, in: *ASIA* 70:4, S. 1005–1018.
- Naef, Silvia/Maffi, Irene/Shaw, Wendy (2020): »Other Modernities«: Art, Visual Culture and Patrimony Outside the West. An Introduction«, in: *Artl@s Bulletin* 9:1, S. 4–10.
- Nahidi, Katrin (2020): »Illness as Political Metaphor in Modernist Arts in Iran«, in: *Artl@s Bulletin* 9:1, S. 44–59.
- Osterhammel, Jürgen/Petersson, Niels P. (2007): *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München: Beck.
- Pakbaz, Ruyin (1974): *Contemporary Iranian Painting and Sculpture*, Tehran: High Council of Culture and Art. Centre for Research and Cultural Coordination.
- Pick, Ulrich (03.11.2019): »Schurkenstaat und Satan. Die Geschichte der amerikanisch-iranischen Rivalität«, in: *Deutschlandfunk*, https://www.deutschlandfunk.de/die-geschichte-der-amerikanisch-iranischen-rivalitaet.724.de.html?dram:article_id=462527 [letzter Zugriff am 6.11.2020].
- Pina, Vérane: »Leila Pazooki, Moments of Glory«, <https://nadour.org/collection/moments-of-glory/> [letzter Zugriff am 16.10.2020].
- Ramazani, Rouholla K. (2008): »Iran's Foreign Policy. Independence, Freedom and the Islamic Republic«, in: Anoushiravan Ehteshami/Mahjoob Zweiri (eds.), *Iran's Foreign Policy. From Khatami to Ahmadinejad*, Reading: Ithaca Press, S. 1–15.

- Robertson, Robert (1998): »Glokalisierung – Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit«, in: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 192–220.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*, New York: Pantheon.
- Schulze-Engler, Frank (2005), »Globalisierung und Globalisierungstheorien«, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 59.
- Scheyerer, Nicole (2011): »Neue Darlings der Kunstwelt«, in: *Der Standard*, 21.06.2011, <https://www.derstandard.at/story/1308186643012/biennale-neue-darlings-der-kunstwelt> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg: Jonas, S. 19–44.
- Schulze, Karin (2009): »Venedig trägt Burka«, in: *Der Spiegel*, 15.06.2009, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/islamische-kunst-venedig-traegt-burka-a-630454.html> [letzter Zugriff 10.11.2020].
- Faramarzi, Scheherezade (2019), »Beyond realism: Iran's photographers recreate images of nation«, in: *Middle East Eye*, 27.10.2019, <https://www.middleeasteye.net/discover/iranian-stage-photographers-circumvent-censors> [letzter Zugriff 17.10.2020].
- Shayegan, Daryush (1992): *Cultural Schizophrenia. Islamic Societies Confronting the West*, London: Saqi Books.
- Struve, Karen (2013): Zur Aktualität von Homi K. Bhabha. Einleitung in sein Werk (Aktuelle und klassische Sozial- und Kulturwissenschaftler|innen, hg. v. Stephan Moebius, Graz), Wiesbaden: Springer VS.
- Torshizi, Foad (2012): »The Unveiled Apple. Ethnicity, Gender, and the Limits of Interdiscursive Interpretation of Iranian Contemporary Art«, in: *Iranian Studies* 45:4, S. 550f.
- Weibel, Peter (1997): »Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus«, in: Ders. (Hg.), *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie von Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Ausst.-Kat. Steirischer Herbst 96, Reininghaus und Künstlerhaus Graz 1996, Köln: DuMont, S. 8–36.
- Zolghadr, Tirdad (ed.) (2006): *Ethnic Marketing*, Ausst.-Kat. Centre d'Art Contemporain/Geneva, Artspace 13 Vanak Str Tehran, Azad Gallery Tehran, Zürich: JRP|Ringier Kunstverlag AG.
- Zuschlag, Christoph (2012): »Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art«, in: Ariane Mensger (Hg.), *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld: Kerber, S. 126–135.

Okzident(i)alismus und Anthropozän

Dissens in Kunst und Theorie

Hauke Ohls

Das kleine, überflüssige »i« im Begriff Okzidentalismus ist als Störfaktor zu verstehen. Als fast marginaler Eindringling setzt er sich jedoch mitten in den Diskurs und verunsichert jede weitere Aussage. Die Assoziation soll auf die Begrifflichkeit des »Akzidentiellen«, lateinisch *accidentia*, fallen, die in den Okzidentalismus eindringt und ihn vorübergehend in die Schwebeposition des Okzident(i)alismus bringt. Die *accidentia* ist das »Anfallende«, ein plötzlich und zufällig Eintretendes, das einem Gegenstand widerfährt, ohne ein fester Bestandteil zu sein; diese wechselnden Eigenschaften haben nichts Notwendiges (Meyer/Regenbogen 2013: 23). Auslöser für den akzidentiellen Übergriff in den Okzidentalismus ist das Anthropozän. Eine Denkfigur, die, falls sie angenommen wird, die Menschheit als geologische Macht definiert und eine neue Erdepoche beschreibt (vgl. Horn/Bergthaller 2019; Thomas/Williams/Zalasiewicz 2020; Merchant 2020; Angus 2020). Sie erschafft die Schwebeposition des Okzident(i)alismus, denn das theoretische Repertoire kann nicht mehr außerhalb der Ökologie operieren, wenn die Umwelt in eine Rückkopplungsschleife mit der menschlichen Spezies tritt. Die Bestimmung als »akzidentiell« orientiert sich an dem indischen Historiker und postkolonialen Theoretiker Dipesh Chakrabarty, der das Anthropozän als »historischen Zufall« bezeichnet: Er geht davon aus, dass die Menschheit das Anthropozän nicht als unvermeidliches Ereignis erschaffen musste, denn die Entstehung der Kulturen war nicht davon abhängig, eines Tages große Mengen von Kohle und Öl zu verbrennen, die über einen Zeitraum von Jahrmillionen entstanden sind (Chakrabarty 2010: 183–190).

Nachfolgend soll der Begriff des Okzidentalismus mit dem Ereignis eines »plötzlich« auftretenden Anthropozäns anhand von Werken der bildenden Kunst gegengelesen werden. Bei den theoretischen Positionen wird das Hauptaugenmerk auf Fernando Coronil und Dipesh Chakrabarty liegen, obwohl letzterer nicht den Okzidentalismusbegriff konkret in seinen Schriften verwendet; vielmehr sind seine Überlegungen zu Postkolonialität und Ökologie von Bedeutung. Als künstlerische Beispiele sollen die Videoinstallation *All That Is Solid Melts Into Air* von Mark Boulos und das Objektensemble *Rare Earthenware* der Unknown Fields Division besprochen werden.

Der Dissens-Begriff folgt in diesem Fall Jacques Rancière. Beschreibt er den Dissens doch als die Möglichkeit für Politik, die überall stattfinden kann, es wird lediglich »die Begegnung zwischen zwei ungleichartigen Vorgängen« benötigt (Rancière 2016: 42). Dadurch kommt es zu einer Neuaufteilung der gemeinsamen Welt, die bewusste Erzeugung von Dissens ist dabei »eine Ästhetik der Politik« (Rancière 2008: 35).

Im Gegensatz zum Orientalismus, der mit dem gleichnamigen Buch von Edward Said aus dem Jahr 1978 einen theoretischen Horizont erhalten hat und welches weiterhin die maßgebliche Referenz für die Beschreibung eines historischen Diskurses ist (Said 2009), hat der Okzidentalismus mannigfaltige Bedeutungsebenen. Diese reichen von hegemonialer Selbstkritik bis zu einem Machtanspruch, der unreflektiert für sich selbst am jeweils anderen produziert wird; außerdem kann die Beschreibung des Westens durch sein jeweils Anderes gemeint sein, oder gar die Kritik des »Orients« am »Okzident«; darüber hinaus gibt es die Bedeutung der Selbstrepräsentation des Westens. Okzidentalismus kann demnach an unterschiedlichen Enden des von ihm beschriebenen Spektrums ansetzen und in entgegengesetzte Richtungen blicken, die Konstante in allen Fällen ist die vermeintliche Binarität, die analysiert und dekonstruiert wird. Coronil sieht die Gefahr, dass mittels dualistischer Begrifflichkeit kulturelle Differenzen erzeugt werden, die dann eine Trennung als objektiv naturalisieren (Coronil 1996: 52f.). Es geht nicht um gegebene Differenzen oder Binaritäten, sondern um die imaginierten, die in (machtpolitischen) Diskursen immer wieder auftauchen und inkommensurabel mit der Hybridität oder Transnationalität von Kultur sind (vgl. Bhabha 2011).

Die begriffliche Offenheit schmälert die Präzision der Anwendung, sodass einerseits nicht pauschal von Okzidentalismus gesprochen werden kann. Andererseits gewinnt der Begriff dadurch eine gewisse Flexibilität, sodass die Figur des Okzidentalismus auf ganz unterschiedliche Situationen anwendbar ist, vorausgesetzt seine jeweilige Ausrichtung wird mitgenannt. Der polyvalente Okzidentalismusbegriff ist insofern hilfreich, da bestimmte Elemente von ihm übernommen werden können, um unübersichtliche Strukturen besser zu erfassen. Wird also dem Impuls widerstanden, ihn als lediglich historisch zu verstehen und von seiner Auflösung im neoliberalen Globalkapitalismus auszugehen, müsste sein Weiterleben in einem differenzierten Kontext bestehen, der durch den Eintritt ins Anthropozän nochmals verkompliziert wird. Die Verwendung des Okzidentalismusbegriffs darf dabei nicht zu einem unreflektierten Weiterbestehen eines differenzbildenden Diskurses beitragen, sondern sollte vielmehr zu dessen Überprüfung führen.

Das Anthropozän wird als Bestimmung einer neuen Erdopoche und Ablösung des Holozäns vor ungefähr 11.700 Jahren diskutiert. Wie vielfach dokumentiert ist, wurde das Anthropozän in seiner jetzigen Diskussionsgrundlage im Jahr 2000 von den Geologen Paul Crutzen und Eugene Stoermer vorgeschlagen und 2002 von Crutzen weiter ausgeführt, obwohl die Begrifflichkeit bereits deutlich älter

ist (Crutzen/Stoermer 2000; Crutzen 2002). Es beschreibt die Menschen und ihre Aktivitäten als geologische Kraft, die äquivalent zu Meteoriteneinschlägen, Vulkanausbrüchen oder Eiszeiten den gesamten Planeten transformieren können. Zunächst geht es um das Anthropozän als Epoche, die wiederum in eine Periode, ein Quartär, eine Ära, ein Äon eingebunden ist. Im Wesentlichen wurden drei Anfangspunkte des Anthropozäns diskutiert: Vor ungefähr 50.000 Jahren, als die Menschen die sogenannte »Megafauna«, die großen Landsäugetiere, ausrotteten; das Jahr 1769, also der Beginn der industriellen Revolution mit der Patentierung der Dampfmaschine durch James Watt; dies ist die Variante, die Crutzen und Stoermer vorgeschlagen haben;¹ oder nach dem Zweiten Weltkrieg, eine Phase die auch als *great acceleration*, »die große Beschleunigung«, benannt wird (Zalasiewicz 2017: 166ff.). Mit dem Anthropozän sind nun nicht die Spuren des Menschen gemeint, die überall auf der Welt zu finden sind, sondern vielmehr planetare Wandlungsprozesse, die vom Menschen ausgehen, also weltumfassende Veränderungen im Erdsystem (ebd.: 170). Diverse Wissenschaftler*innen favorisieren den letztgenannten Startpunkt, also das Jahr 1945 als Eintritt ins Anthropozän, denn seitdem hat der Mensch ein weltumspannendes Netz von Prozessen angestoßen, von denen einige fast synchron ablaufen und mehrere das Potenzial besitzen, eine geologische Kraft zu sein (vgl. Engelke/McNeill 2014; Thomas/Williams/Zalasiewicz 2020). Zu diesen gehören unter anderem: künstliche Radionuklide durch Atombomben, reaktiver Stickstoff, Plastik und Aluminium, Milliarden künstlicher Artefakte, die zu artifiziellen Ablagerungen führen, industrielle Schadstoffe, der Anstieg des CO²-Gehalts oder auch Abbauspuren von Minenarbeiten (Zalasiewicz 2017: 172ff.). Im Jahr 2019 veröffentlichte die *Anthropocene Working Group* der *International Commission on Stratigraphy* die Empfehlung, den Prozess der Anerkennung des Anthropozäns offiziell einzuleiten, die meisten Expert*innen halten dabei die Mitte des 20. Jahrhundert als geeignetsten Startpunkt (vgl. Subramanian 2019).

Abgesehen von den institutionellen Entscheidungen haben der Diskurs um das Anthropozän und die mit ihm auftretenden Implikationen eine enorme Resonanz in den Kultur- und Geisteswissenschaften erfahren, die auch verstärkt in die Sphäre der Kunst eingesickert ist. Der Name »Anthropozän« wird von Theoretiker*innen vermehrt herausgefordert, beim Inhalt und den daraus folgenden Resultaten gibt es mehr Einigkeit. Alternativ zu Anthropozän wurden Kapitalozän (Moore 2016; Moore 2015), Necrocene (McBrien 2016), Natureculture (Haraway 2003), Chthuluzän (Haraway 2018) oder auch Gaia (Latour 2017) vorgeschlagen. Die unterschiedlichen Namen gehen oft mit einer Schwerpunktverschiebung bei der Betrachtung einher,

1 Crutzen und Stoermer hatten 2000, und Crutzen nochmals 2002, das falsche Datum für die verbesserte Entwicklung und Patentierung der Dampfmaschine geschrieben, nämlich das Jahr 1784; Zalasiewicz übernimmt dieses Datum in seinem Aufsatz von 2017.

Forderungen sind zumeist die Auflösung der Dichotomie von Kultur und Natur, wobei die Umwelt nicht weiterhin als Kulisse für die Ökonomie dienen kann, sondern es zu einem neuem, teilweise symbiotischen, Verhältnis kommen muss (vgl. Haraway 2018). Im weiteren Verlauf wird besonders auf das Kapitalozän referiert, da dieses zu den hier analysierten künstlerischen Werken passt. Es benennt den »military-state-corporate-apparatus« als entscheidenden Einfluss auf das Klima als pauschal die gesamte Menschheit (Demos 2017: 19).

Chakrabarty folgend ist die Anpassung des Okzidentalismus im Zeichen des Anthropozäns unumgänglich, die wissenschaftliche Forschung zur globalen Erwärmung und Klimakrise muss die postkolonialen Analysen ändern, ebenso die Aussagen über Dekolonisation und Globalisierung (Chakrabarty 2018: 162f.). Des Weiteren sieht er die Geschichte der Menschheit im planetaren Zusammenhang und ihre Positionierung in dieser revisionsbedürftig:

»In der Tat stellt das, was Wissenschaftler über den Klimawandel sagen, nicht nur die Vorstellungen vom Menschen in Frage, die für die Disziplin Geschichte konstitutiv sind, sondern auch die analytischen Strategien, mit denen postkoloniale und postimperialistische Historiker in den vergangenen zwei Dekaden dem Nachkriegsszenario der Entkolonialisierung und Globalisierung begegnet sind.« (Chakrabarty 2010: 170)

Das Anthropozän ist das kleine störende »i«, welches sich mitten in unser Denken, in unsere Kategorien, hineingesetzt hat. Es kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass sich Binaritäten, die in vielen Entwürfen des Okzidentalismus wie des Orientalismus kritisiert werden, dadurch automatisch auflösen.

Chakrabarty weist darauf hin, dass es, im Gegensatz zu den kapitalistischen Krisen, die zyklisch auftreten, in der Umweltkrise »keine Rettungsboote für die Reichen und Privilegierten« gibt (ebd.: 195). Eine Aussage, für die er vermehrt kritisiert wurde, da die globalen Eliten bisher nicht als Leittragende gelten und befürchtet wird, sie werden es auch in Zukunft nicht sein (McAfee 2016: 71). Seine Einschätzung ist jedoch eher perspektivisch zu verstehen, da kein weiterer Planet zur Ausbeutung zur Verfügung steht und der *tipping point* der Umwelt weder territoriale Grenzen kennt, noch ein Weiterbestehen des Kapitalismus nach der Katastrophe vorstellbar ist. Dieses »Verfängensein« der Menschheit wird von Chakrabarty andernorts wieder konterkariert, indem er herausstellt, dass die Menschheit keinen Zugang zu sich selbst als Spezies hat, da dies unserem subjektiven Denken widerspricht (Chakrabarty 2016: 107–112). Allein dieses Beispiel weist auf eine Schwierigkeit hin, die entsteht, wenn versucht wird, die Veränderungen für den Okzidentalismus durch das Anthropozän zu denken: Identifizieren Theoretiker wie Coronil und Said die künstlich produzierte Differenz zwischen dem »Okzidental« und seinem vermeintlich »Anderen« als maßgebliche Herausforderung, die es kritisch zu reflektieren und dadurch stückweise aufzulösen gilt, bürge ein Auflösen der artifiziellen

Trennung die Gefahr einer historischen Ungerechtigkeit, denn der überwältigende Teil der Emissionen ist von einer kleinen Anzahl Länder produziert worden, die man als westliche Industrienationen oder Globalen Norden bezeichnet. Mittels des Begriffs »Anthropozän« könnte die Menschheit leichtfertig als Kollektivkörper generalisiert werden, da *anthropos* lediglich Mensch bedeutet und es demnach das Zeitalter des Menschen ist.

Coronil hat in einem späteren Aufsatz vom Übergang des okzidentalen Modells in einen »Globalzentrismus« gesprochen, womit er die Auflösung des Westens im neoliberalen Kapitalismus meint, der sich weltweit verteilt (Coronil 2010: 58). Die Auflösung ist dabei eine »verstärkte Manifestierung eines alten Prozesses transkontinentalen Handels, kapitalistischer Expansion und Kolonisation, weltweiter Migration und transkulturellen Austausches« (ebd.: 56). Coronil versteht demnach den »Globalzentrismus« nicht als Schwächung des Westens, sondern im Gegenteil als perfide Methode der fortwährenden Dominanz in einer vereinheitlichten Hülle, die Subalternität produziert. Das Bestreben nach weniger Binarität auf der Ebene des Okzidentalismus kann also in eine Situation umschlagen, die dies lediglich vorgaukelt. Auf der Ebene des Anthropozäns ist das globalisierungsgesteuerte Auflösen von Differenzen lediglich die Negation einer ungleichen Verantwortung, auf die postkoloniale Denker*innen und Umweltaktivist*innen zuerst hingewiesen haben (Chakrabarty 2017: 152f.). Gabriele Dietze hat für solche Verwicklungen eine »Binaritätsfalle« beschrieben, indem durch die Reflexion von Binarität diese erst in Identität verwandelt wird (Dietze 2010: 47f.). Außerdem könnte, selbst wenn eine Auflösung erreicht wird, ungewollt eine neue Trennung produziert werden. Eine Gefahr, die Chakrabarty im »Homozentrismus« sieht: Dieser besagt, dass der Mensch sich selbst als zentrale Spezies setzt und so eine Ablösung von seiner Lebensumwelt provoziert (Chakrabarty 2017: 148–156). Im zeitgenössischen Diskurs werden in diesem Zusammenhang auch häufig die subjektiven Kategorien von Immanuel Kant unter dem Namen »Anthropozentrismus« sowie deren Überwindung besprochen (vgl. Meillassoux 2013).

Wird auf der Ebene des Anthropozäns vorsätzlich differenziert und dies unter okzidentalistischem Einbezug und demnach im Bewusstsein, eine historische Reflexion der unterschiedlichen Verantwortung beizubehalten, also keine globale Verallgemeinerung zu erschaffen, besteht die Gefahr, dass die differenzierte Menschheit in die nächste »Binaritätsfalle« gerät, nämlich sich selbst als Gegenüber zur Natur zu setzen. Dass wir jedoch nicht außerhalb unserer Umwelt stehen, sondern ganz aktiv in sie eingebunden sind, ist die Lehre, die wir nach Chakrabarty aus dem Klimawandel ziehen sollten – »wir« sind nur eine Entität von vielen, und der Planet positioniert uns nicht an erster Stelle (Chakrabarty 2018: 197). Dementsprechend gab es in den letzten zwei Dekaden viele Versuche, die Konstruktion von Kategorien wie Natur und Kultur sowie ihren negativen Einfluss nachzuzeichnen (vgl. Latour 2015; Descola 2018). Es erscheint demnach weder sinnvoll, Differenzen aufzulösen,

noch sie beizubehalten, sondern die ohnehin verwobene Situation, die sich mit dem Eintritt in die Zeit des Menschen als geologischen Akteurs nochmals windet, einer stetig neuen punktuellen Analyse zu unterziehen. Ein solcher Versuch soll nachfolgend anhand von Beispielen geschehen, die nur indirekt mit dem beschriebenen Szenario verbunden sind, es aber dennoch weiter erhellen können, da die beiden für die Analyse ausgewählten künstlerischen Positionen einen dezidiert kritischen Anspruch verfolgen.

All That Is Solid Melts Into Air

Mit seiner Zweikanal-Videoinstallation aus dem Jahr 2008 öffnet Mark Boulos einen Blick auf die komplexe Gemengelage aus globalem Finanzkapitalismus, Ausbeutung von Ressourcen, Regionen und Menschen sowie Umweltzerstörung (Abb. 1).

Abb. 1 Mark Boulos, All That Is Solid Melts Into Air, 2008, 2-Kanal HDV, 14.20 min.



Der US-amerikanisch-schweizerische Künstler positioniert die Projektionsleinwände an gegenüberliegenden Enden des Ausstellungsraums, sodass die Betrachenden sich innerhalb der antagonistischen Vorgänge verorten müssen. Das periphere Sehen erlaubt nur eine ausschnittshafte Wahrnehmung von den Vorgängen auf beiden Projektionsflächen gleichzeitig. Die 14 Minuten und 20 Sekunden zeigen geografisch weit entfernte Situationen, die mit Blick auf das Umfeld ebenfalls wenig

korrelierend erscheinen, jedoch eng miteinander verbunden sind, sich gegenseitig bedingen.

Auf der einen Seite zeigen Aufnahmen die Börse Chicago Mercantile Exchange, die der größte Marktplatz für Termingeschäfte weltweit ist.² Sie entstanden zufällig an dem Tag des Zusammenbruchs der Investmentbank *Bear Stearns*, ein Ereignis in enger Verbindung mit der Banken- und Finanzkrise von 2008, die weiterhin ihre Folgen zeigt (Boulos/Lydén 2010). Das wilde Gestikulieren, Streiten und Schreien der Börsenhändler*innen erklärt sich aus der Situation, da ihr Glaubenssystem, die Mechanismen der Finanzwelt, erschüttert wurde, und sie versuchen, Verluste zu minimieren. Anhand der bunten Jacken werden Zugehörigkeiten zu den jeweiligen Finanzinstituten gewährleistet, eine Notwendigkeit, die in jüngster Vergangenheit immer weiter verschwindet, da die Börsen weltweit den Parketthandel zugunsten von computergestützten Echtzeitgeschäften aufgeben (Grzebeta 2014: 70). Nach eigener Aussage möchte Boulos von den komplexen Transaktionssystemen, die an einer Börse ablaufen, besonders den Handel mit Derivaten und darin den mit Futures abgebildet wissen (Boulos/Lydén 2010). Diese Termingeschäfte werden für einen Zeitpunkt in der Zukunft abgeschlossen, bei dem sich eine Partei entschließt, einen bestimmten Rohstoff oder ein Finanzprodukt an diesem festgelegten Zeitpunkt in der Zukunft zu verkaufen, während eine zweite Partei sich verpflichtet, dies zu einem vereinbarten Preis abzunehmen.

Die Ware, um die sich Boulos' Kunstwerk dreht, ist Öl. Auch wenn die Börsenhändler*innen auf der einen Seite der Videoinstallation in den konkreten Situationen mit einer ganzen Reihe von unterschiedlichen Transaktionen beschäftigt sind, wird die Assoziation mit Öl deutlich, da auf der anderen Seite des Ausstellungsraums eine Erzeugerregion und ihre Konflikte um das Erdöl gezeigt werden. Für die Transaktionen an der Börse muss das Öl nicht als physisches Material existieren, sondern für eine hypothetische Zukunft zur Verfügung stehen, die in den meisten Fällen auch Spekulation bleibt. Es muss nur die Möglichkeit bestehen, dass in einem bestimmten Moment ein Land in einer gewissen Qualität Erdöl exportiert hat, um Kapital zu schöpfen. Dieses Land in Boulos' Kunstwerk ist Nigeria, genauer gesagt, die erdölsreiche Region des Niger-Deltas des westafrikanischen Landes. Der Flusslauf mit seinen vielen Seitenarmen ist seit 1958 Ort massiver Ölförderung und macht Nigeria zum elftgrößten Produzenten und siebtgrößten Exporteur des schwarzen Goldes (Watts 2017: 347). Der Künstler ist für einige Wochen ins Niger-Delta gefahren und hat dort eine Rebellengruppe begleitet, die zu seinen Hauptfiguren wurden (Boulos 2017: 94). Er selbst tritt in seiner Arbeit nicht in Erscheinung oder stellt aus

2 Auf der Homepage von Mark Boulos ist die Arbeit als zwei nebeneinandergesetzte Bildausschnitte zu sehen, wodurch das Kunstwerk eine vollkommen andere Erscheinung und Funktionsweise bekommt.

einer unsichtbaren Position heraus Fragen; dennoch wird seine Anwesenheit impliziert, da er von einigen Protagonisten direkt angesprochen wird und die Einstellungen freihändig dreht.

Die von Boulos hervorgerufenen Antagonismen sind eindeutig: Während auf der einen Seite das kapitalistische System mit einer Ware handelt, die sie weder besitzt noch jemals zu Gesicht bekommt, stehen auf der anderen die Leidtragenden, die Ausgebeuteten und Unterdrückten. Ein Effekt, den Boulos durchaus beabsichtigt, da er sich als »marxist filmmaker« versteht, der Sympathien für die »Opfer« wecken will, um bei uns Verständnis für ihre Taten zu erzeugen (ebd.: 92). Das Video arbeitet deshalb mit multiplen Gegenüberstellungen: Echtzeitkursschwankungen werden mit Förderanlagen und brennenden Ölquellen kontrastiert, oder kleine Siedlungen im Delta mit einer Armada an Bildschirmen in Büros, ein verzweifelter Fischer mit den Händler*innen auf dem Parkett der Börse; wenn diese – begleitet von Nahaufnahmen – in Streiten und Schreien übergehen, wird auf der anderen Seite ein Ritual der Befreiungskämpfer gezeigt, oder ihre Aussagen über die notwendige Gerechtigkeit ihrer Vorhaben, beziehungsweise über ihren übernatürlichen Beistand.

Der Titel *All That Is Solid Melts Into Air* ist ein Zitat aus dem kommunistischen Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels:

»Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen. Das Bedürfnis nach einem ausgehnteren Absatz für ihre Produkte jagt die Bourgeoisie über die ganze Erdkugel. Überall muß sie sich einnisten, überall anbauen, überall Verbindungen herstellen.« (Marx/Engels 1848: 5)

Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Gedanke der Transformation. Während die Bourgeoisie die Ständegesellschaft abgelöst hat, muss sie nun in der industriellen Kapitalakkumulation stetig die Produktionsverhältnisse ausdehnen, um nicht vom Wandel selbst erfasst zu werden. Die angesprochenen Verbindungen, die daraus notwendigerweise resultieren, sind der von Marx definierte »Warenfetischismus«, der in der Videoarbeit thematisiert werden soll (Viveros-Fauné 2017: 47). Wie bereits Chakrabarty in seiner Marxanalyse herausstellt, ist der Warenfetischismus nicht nur die in den Waren akkumulierte Arbeitskraft (Chakrabarty 2010: 115–124). Vielmehr erscheint die Ware, dieses Ding »voll metaphysischer Spitzfindigkeiten«, dem/der Arbeiter*in seine/ihre eigene Arbeit »als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge« zurückzuwerfen – die Waren produzieren einen »gesellschaftlichen Charakter der Arbeit« (Marx 2017: 46–48). Die Verbindungslinien laufen über das Öl, in die Richtungen der Finanzwelt auf der einen Seite und in die Dörfer im Niger-Delta auf der anderen, wobei ein deutliches Gefälle zu vernehmen ist. Während die einen aus der sicheren Position heraus mit der

Ware spekulieren können, und der Verlust von Geld als Konsequenz einkalkuliert ist, sind für die anderen Leben und Umwelt in Gefahr. Boulos verallgemeinert stark, da die gezeigten Einwohner*innen des Niger-Deltas nur indirekt mit der Ware Erdöl zu tun haben. Hier wäre es vielleicht angebrachter, mit Michael Watts Beschreibung des »Erdöl-Komplex« zu arbeiten, die alle Teilnehmer*innen und ihre Verbindungen darzustellen versucht (Watts 2013: 74).

Das Kunstwerk ist nicht als direkte Thematisierung von Umweltproblemen oder dem Anthropozän zu verstehen, aber die Bedeutungsebenen schwingen unwillkürlich mit, wenn es um Öl, dessen Gewinnung, Verarbeitung und Verbrennung geht. So wurde in einem Zeitraum von 150 Jahren ungefähr eine Trillion (10^{12}) Barrel Öl aus der Erde geholt, die Hälfte davon seit dem Jahr 1980 und 320 Milliarden metrische Tonnen CO_2 dadurch freigesetzt; allein die Reserven an Erdöl übersteigen die berechnete Menge an CO_2 , die die Menschheit insgesamt noch freisetzen darf, um die Erderwärmung bei unter 2°C und möglichst bei $1,5^\circ\text{C}$ zu halten, wie beim Weltklimagipfel 2015 in Paris vereinbart (Billon/Bridge 2017: 44; Horst 2017: 251f.). Das Niger-Delta gilt als eine »sacrifice zone«, die auf Kosten unseres Energiebedarfs, Wohlstands und Wirtschaftswachstum geopfert wurde; es befindet sich auf der Liste der zehn am meisten verseuchten Gebiete der Erde (Engelke/McNeill 2014: 19). In den 50 Jahren der Ölförderung sind geschätzt um die 1,5 Millionen Tonnen Rohöl in den Fördergebieten in Nigeria umweltverschmutzend ausgelaufen, es wurden 6000 Bohrungen durchgeführt auf insgesamt 606 Ölfeldern, dazu 7000 Kilometer Pipeline verlegt (Watts 2013: 72–79). Der »Reichtum« an Öl steht im Kontrast zum stagnierenden Lebensstandard, so ist zwischen 1970 und 2000 die Zahl derer, die mit weniger als einem Dollar am Tag leben müssen, von 36 % auf 70 % gestiegen und das Bruttoinlandsprodukt um 40 % gefallen (Watts 2017: 342). Als Gründe werden Misswirtschaft, Exportabhängigkeit, Korruption und ungleiche Verteilung genannt. Der Zentralstaat begünstigt die nördlichen und westlichen Regionen sowie ethnische Mehrheiten, sodass beispielsweise 85 % der Öleinnahmen nur einem Prozent der Bevölkerung zukommen, oder schätzungsweise 300 Milliarden Dollar der Einnahmen als »verschwunden« gelten (Watts 2013: 79).

Die Firma Shell-BP hat 1958 die ersten 46 Ölförderlizenzen gekauft und ist heutzutage durch Joint-Ventures mit der staatlichen Ölgesellschaft Nigerias in der Region präsent (Watts 2017: 344ff.). In mehreren Filmszenen ist das Firmenlogo von Shell zu sehen, da Boulos zu deren Förderanlagen geführt wurde. Neben dem Hinweis »Keep Shell Nigeria Clean« ist dort die Bekanntmachung eines ISO14001 Zertifikats zu lesen. Dies ist eine internationale Umweltmanagementnorm, die ebenfalls im Portfolio von Shell Nigeria aus dem Jahr 2019 ausgewiesen ist, jedoch lediglich besagt, dass betreffendes Unternehmen ein Umweltprogramm zur Erhaltung und Verbesserung der Standards eingerichtet hat, die es sich selbst setzt – es ist demnach eine freiwillige Selbstverpflichtung, deren Einhaltung weder notwendig ist,

noch überprüft wird (vgl. Shell 2019). Von den vier Unternehmen, an denen Shell in Nigeria beteiligt ist, ist auch nur bei einem die ISO-Norm aufgeführt (ebd.).

Ein wiederkehrendes Motiv auf der einen Seite der Zweikanal-Installation sind die Freiheitskämpfer, die Boulos begleitet und interviewt hat. Sie gehören dem Volk der Ijaw an, die mit 15 Millionen die größte ethnische Minderheit im Niger-Delta stellen. Insgesamt sollen um die 40 Ethnien mit 250 Sprachen im Delta beheimatet sein (Watts 2017: 346). Die Ijaw haben als Krieger bereits gegen die Briten als Kolonialmacht gekämpft, später gegen die Ölindustrie und die Ausbeutung ihrer Siedlungsgebiete. Ende 2005 bildete sich das *Movement for the Emancipation of the Niger Delta* (MEND), welche aus der Ijaw-Jugend rekrutiert und als Widerstandsbeziehung verstanden werden möchte (Golden-Timsar 2015: 79f.). Ihr Kampf gilt vordergründig dem Erdöl-Komplex und der damit einhergehenden Umweltverschmutzung in ihrer Region; dabei kommt es zu Auseinandersetzungen mit dem nigerianischen Staat, externen Sicherheitskräften, aber auch mit anderen Rebellengruppen, da sich Splittergruppen gebildet haben, die um Einfluss kämpfen (ebd.). Die Anschläge der MEND sorgten dafür, dass die Öleinnahmen des Staates von 2007 bis 2009 um 40 % fielen, hunderte von ausländischen Mitarbeiter*innen der Ölindustrie wurden entführt, und es soll bis 2009 ungefähr 12.000 Fälle von Pipelinevandalismus gegeben haben (Watts 2013: 77). Als Reaktion beendete die Firma Shell ihre Aktivitäten im Westen des Landes zunächst und verlagerte die Ölförderung vor die Küste des Deltas. Die Fördergesamtmenge sank deutlich, wodurch Nigeria von einem der Spitzenplätze der weltweiten Erdölexporteure fiel, dazu wurden um die 200.000 Einwohner*innen aus den umkämpften Regionen vertrieben (ebd.: 77–87). Im Jahr 2009 verkündete der nigerianische Präsident ein Amnestieprogramm für die MEND-Kämpfer, welches Stipendien und Berufsqualifikation gegen Entwaffnung versprach, um die 30.000 Personen fielen darunter (vgl. Golden-Timsar 2019). Als es 2016 zu einem Aussetzen der Zahlungen kam, bildeten sich neue militante Gruppen, wie unter anderem die *Niger Delta Avengers*, was zu einer neuen Welle von Gewalt führte (ebd.).

Das Material für Boulos' Kunstwerk stammt von 2008 mitten aus der Hochphase der MEND, die er laut eigenen Angaben auch begleitet hat (Boulos 2017: 93). Ihr Akt der Rebellion drückt sich in Gewalt aus. Die MEND-Kämpfer haben im globalen Wirtschaftsgefüge, welches in diesem Fall von einem multinationalen Konzern in Kooperation mit der heimischen Regierung bestimmt wird, den Platz der Subalternität inne, befinden sich also außerhalb jeder Einflussosphäre der Selbstrepräsentation. Der Interpretation von Gayatri Spivak folgend übernehmen die »indigenen Kapitalist*innen« dabei die Rolle von »Komprador*innen«, als Vermittler*innen eröffnen sie ein Feld für Investitionen und produzieren Subalternität, da das Land der Ijaw zugunsten der Ölförderung enteignet wird (Spivak 2008: 57). Chakrabarty beschreibt die Akte der Auflehnung als Versuch, die Semiotiken der Herrschaft und Unterordnung zu zerstören (Chakrabarty 2010: 28). Entsprechende Aussagen fin-

den sich immer wieder im Verlauf der Videoarbeit, wenn die MEND-Rebellen direkt in die Kamera sprechen: Sie empfinden das Land und das daraus geförderte Öl als ihnen zugehörig und müssen deshalb zu den Waffen greifen, um einen Wandel zu erzwingen. Die drastische Kontraproduktivität, nämlich dass beim Kampf gegen die Verschmutzung der eigenen Region und dem damit einhergehenden Entzug der Lebensgrundlage Sabotageakte eingesetzt werden, die zu Ölverschmutzungen führen, kann mit der subalternen Position erklärt werden. Für die Rebellen scheint ein friedlicher, politisch-institutioneller Protest keine Auswirkungen zu zeigen, sodass der Verlust von Geld und Sicherheit in der Region als einziger Ausweg erscheint, Aufmerksamkeit zu erregen. Eine Finanzierungsquelle ist das sogenannte *bunkering*, eine Schattenindustrie des illegalen Abzapfens und Weiterverkaufs von Öl aus manipulierten Pipelines. Während zwei junge Männer Kanister befüllen, ist auf der anderen Seite ein Börsenmakler angespannt auf seinen PC-Monitor fokussiert. Diese Gegenüberstellungen tauchen wiederholt auf und thematisieren die internationale Vernetzung des Warenverkehrs; möglicherweise studiert der Broker die Kurse für den Handel mit nigerianischem Rohöl, wobei dieses nur abstrakt in Zahlen für ihn existiert, tausende Kilometer entfernt »stiehlt« ein Einwohner Öl, hantiert mit der physischen Masse, welches auf dem Land gefördert wurde, das von ihm und seinen Angehörigen bewohnt wird – so zumindest die Assoziationen, die Boulos aufruft.

Ein zentrales Motiv des Kunstwerks ist der Bezug der Rebellen auf Egbesu und das Ritual zu seinen Ehren. Egbesu ist der Kriegsgott der Ijaw und ihm kommt im Kontext des MEND eine besondere Bedeutung zu (Golden-Timsar 2015: 72). Die jungen Krieger stellen sich unter seine Führung und sind davon überzeugt, kugelsicher zu werden, wenn sein Geist von ihnen Besitz ergreift. Der Egbesu-Kult hat eine lange Tradition und wird in versteckten Schreinen in den Wasserarmen des Deltas durchgeführt. Mit dem bewaffneten Widerstand von Teilen der Jugend kam es zu einem erneuten Aufleben der religiösen Praktik (ebd.: 74). Mittels abgerissener, verschiedenfarbiger Kleidung und Meeressymbolen, dem Weißen durch heiliges Wasser, dem Trinken von Palmwein und Gesängen schaffen es die Rebellen, eine Gemeinschaft herzustellen, die von Egbesu geleitet wird. Regen oder auch Donner zeigt den Kriegern die Zeit des Gefechts an, und wenn sie in den Kampf aufbrechen, ist ihr Körper nicht von Kugeln zu durchdringen.

In den beiden Hauptszenen des Kunstwerks, die gegen Ende der Videoarbeit gegenübergestellt werden, ist Ekstase ausgebrochen, die an ein jeweiliges Glaubenssystem geheftet ist. Das Ritual mit Gesängen und die anschließende Fahrt auf dem Boot durch den Regen zeigen den Glauben an eine höhere Macht, die von den Gläubigen Besitz nimmt und ihnen übermenschliche Kräfte verleiht. Auf dem Parkett der Chicagoer Börse kommt es ebenfalls zu tumultartigen Szenen, da das Finanzwesen als Glaubenssystem eine Erschütterung erfährt. Die Gegenüberstellung fordert die Bestimmung heraus, welche der beiden Seiten einen vernünftigeren Grund

für ihren Glauben hat. Neoliberal geprägte Rezipient*innen haben den Kapitalismus als Wirtschaftssystem fast alternativlos verinnerlicht, können durch die Ernsthaftigkeit, mit der die Rebellen über ihren Glauben und den Einsatz ihres Lebens sprechen, jedoch verunsichert werden (vgl. Fisher 2013). Bereits Marx hat für diesen Zusammenhang passend von einer Analogie der Ware mit der »Nebelregion der religiösen Welt« gesprochen, womit er ausdrücken wollte, dass die einzige von Menschen erzeugte Äquivalenz zur Warenform in der Religion zu finden ist (Marx 2017: 48). Bezogen auf die Gegenüberstellungen von Boulos könnte argumentiert werden, dass beide Prozesse – die religiöse und die kapitalistische Ereiferung – deutlich näher aneinander liegen als zunächst vermutet. Boulos' Ansicht nach reagieren die Rebellen gerechtfertigt und rational auf die Umstände, die ihnen gegeben sind, für ihn sind es die Börsenmakler*innen, die das rationale Handeln vermissen lassen (Boulos/Lydén 2010). Beide Szenen gehen in Transzendenz auf; während die Rebellen vom Regen durchtränkt den Geist von Egbesu in sich haben, lösen sich die schreienden Händler*innen immer weiter von ihrer Umgebung ab.

Wird nun mit den verschiedenen Bedeutungen des Okzidentalismus auf das Kunstwerk geschaut, müssen die unterschiedlichen Ebenen wieder differenziert werden. Das Kunstwerk beinhaltet einen deutlichen Verweis auf hegemoniale Selbstkritik aus der Perspektive des Westens. Boulos ist als zumindest westlich sozialisierter Künstler Teil der »okzidental« Perspektive, da er mit einem Stipendium in das westafrikanische Land reist, um dort die Verhältnisse zu filmen, die ihm, genauso wie vielen weiteren Menschen im Globalen Norden, günstige Energie ermöglichen. Seine Auswahl der Szenen und ihre Gegenüberstellungen sind dabei keineswegs wertfrei, die Verzweiflung der Region und ihrer Bewohner*innen wird ebenso deutlich, wie die Absurditäten der Börsianer*innen. Bezüglich des Landes Nigeria und dem Wirtschaftssystem kann von einer Aneignung durch den Westen gesprochen werden, wie Coronil sie wiederholt beschrieben hat: Zunächst durch den Erwerb von Förderlizenzen eines westlichen Unternehmens in einer Kolonie, zwei Jahre vor deren Unabhängigkeit, wodurch die »Anderen« vom Kapital angegliedert wurden (Coronil 1996: 68). Anschließend folgt der Übergang zum »Globalzentrismus«, in dem die neoliberale Globalisierung einen hegemonialen Status erreicht (Coronil 2010: 57). Es ist der okzidentalistische Export eines Wirtschaftssystems, welches von den lokalen Eliten übernommen wird, jedoch nicht dem Großteil der Bevölkerung zugutekommt. Chakrabarty analysiert die Situation als Diskurs eines »hyperrealen Europas«, welches als Souverän nicht nur die Geschichte vorgibt, die erzählt wird – also die der vorlaufenden Industrialisierung –, sondern darüber hinaus auch das Vokabular der Aufklärung, Freiheit und Individualität, mit dem diese Geschichte erzählt werden muss (Chakrabarty 2010: 41–61). In diesem Spannungsfeld kommt es zur »alltäglichen Subalternität nichtwestlicher Geschichten« (ebd.: 61), die Boulos versucht mit einer Stimme auszustatten. Die Rebellen jedoch selbst haben dies veranlasst, indem sie mit Gewalt

und Verbrechen auf sich aufmerksam gemacht haben und durch die Sabotageakte der Ölindustrie und dem Staat erhebliche Einnahmeeinbußen zufügten. Dass dieses Wirtschaftssystem eine Konstruktion ist, die vom »Okzident« wie seinem »Anderen« gleichermaßen imaginiert wird, ist gut an den ungläubigen Gesichtern der Börsenmakler*innen abzulesen, die ihr System kollabieren sehen. Der letzte Satz der Videoarbeit, der von einem jungen Widerstandskämpfer gesprochen wird, ist von okzidentalistischer Prägung, wie ihn Ian Buruma und Avishai Margalit in ihrem Buch forcieren (Buruma/Margalit 2004), nämlich von einem Negativbild des Westens bestimmt,³ der in eine wütende Verallgemeinerung umschlägt: »We have declared war on everything white«. (Boulos 2008: 14:14-14:18 min.)

In der hier angestrebten Interpretation soll nicht so sehr die ökonomische Ungerechtigkeit im Vordergrund stehen, sondern vielmehr die Ergänzung derselben durch die ökologische Problematik. Exemplarisch dafür stehen die MEND-Rebellen, die mit Gewalt gegen die Verschmutzung ihres Lebensraums vorgehen, oder der Fischer im Kunstwerk, der Boulos direkt bedroht, da es für ihn nicht mehr möglich ist, seine Familie zu ernähren. Die Rebellen scheinen nicht die klassischen Umweltschützer in einem globalen Sinn zu sein, Themen wie Mikroplastik in der arktischen See oder Recycling sind vermutlich weniger von Interesse für sie. Die extreme Erfahrung aus erster Hand, die Unbewohnbarkeit ihrer Heimat und der Entzug der Lebensgrundlage hat sie dazu gebracht, darauf zu achten, was passiert, wenn die Umwelt durch Ausbeutung von Ressourcen nicht weiterhin die Lebensgrundlage für die Menschheit bietet. Ein Prozess, der überall auf der Welt stattfindet und als Anthropozän bezeichnet wird, nur die jeweiligen Beispiele sind andere. Es wird deutlich, dass in diesem speziellen Fall nicht von einem Anthropozän als Zeitalter des Menschen ausgegangen werden kann; zwar verbrennen die Einwohner des Niger-Deltas ebenfalls Öl und setzen damit CO² frei, jedoch ist ihr ökologischer Fußabdruck marginal im Vergleich zu einem westlichen. Außerdem ist die Verbrennung von fossilen Brennstoffen in Nigeria ein weitaus jüngerer Phänomen, wie in vielen Ländern der Welt: Historisch betrachtet ist der Klimawandel eine Ungerechtigkeit, denn ihn haben nur wenige Länder verursacht und ebenso wenige davon profitiert (Chakrabarty 2018: 204). Für T.J. Demos geht diese Differenzierung noch nicht weit genug, weshalb er auch gegen die Verwendung des Wortes Anthropozän argumentiert und stattdessen den Begriff des Kapitalozäns bemüht:

»It is not humanity at large that is determining our direction, but rather petrocapitalism's economy in the form of lobbying, greenwashing, climate-change denial, media spectacle, and obfuscation. [...] It is not that we are faultless –

3 Die beiden Autoren vertreten in ihrem Buch die These, dass der Okzidentalismus sich parallel zum Rationalismus und der Aufklärung in Europa entwickelt hat und anschließend »exportiert« wurde, also ursprünglich ein genuin westlicher Diskurs war.

many of us drive cars and live in energy-consuming homes, fly to distant places, and use resource-dependent media. Yet low-level consumerist complicity is different from structural responsibility.« (Demos 2017: 55)

Es ist also nicht so zu verstehen, dass dem Einzelnen keine Schuld zukommt, sondern dass auch neben dem unterschiedlichen Verbrauch in den Ländern nochmals zwischen Privatkonsument*in und struktureller Verantwortung unterschieden werden muss. Sie umfasst neben den Unternehmen auch politische Institutionen, wie Regierungen und Handelsverträge.

Chakrabarty stimmt auf vielen Ebenen damit überein, den Kapitalismus mit der Frage nach dem Anthropozän zu verbinden. Nur an einer Stelle widerspricht er vehement, nämlich wenn es um die seiner Meinung nach unangebrachte Marginalisierung der menschlichen Tiefengeschichte geht (Chakrabarty 2010: 185). Es ist die Dominanz der Menschheit, die mit hinzugezogen werden muss, wodurch ihre Universalgeschichte und postkoloniale Kritik zusammenkommen, zwei eigentlich unvereinbare Gegensätze (ebd.: 193). Die Fähigkeit der Menschen, kooperative Verbindungen einzugehen und ihre Bestrebungen, die Umwelt zu unterdrücken, war bereits vor der Industrialisierung gegeben. Die Menschen haben sich nicht nur über den gesamten Erdball verteilt, sondern auch viele Spezies ausgerottet, die ihnen dort begegnet sind. Ihr immenses Wachstum ist nur teilweise mit dem Globalkapitalismus zu erklären, denn die Bevölkerungsexplosionen in China oder auch Indien kamen, bevor sich beide Länder ihrer Interpretation des Kapitalismus zugewandt haben (Chakrabarty 2018: 208). Natürlich haben die Verbesserungen des modernen Lebens, wie beispielsweise medizinische Versorgung, viel zum Bevölkerungswachstum beigetragen, aber Chakrabarty sieht durch das Anthropozän gleichermaßen die Tiefengeschichte der Menschheit auftauchen, die sich neben den Kapitalismus, die Globalisierung und die große Beschleunigung stellt (ebd.: 211f.). Was dadurch ebenfalls erscheint, sind andere Zeitskalen, zu denen Menschen in ihrem subjektiven Denken für gewöhnlich keinen Zugriff haben: Fossile Brennstoffe bezeichnen wir als nicht erneuerbare Energien, obwohl sie dies in einem nicht-menschlichen Zeitraum durchaus sind; ähnlich verhält es sich mit den freigesetzten Treibhausgasen, der CO² Kreislauf der Erde kann diese wieder abbauen, nur ebenfalls nicht in einem menschlichen, eher in einem planetaren Maßstab gesehen (Chakrabarty 2014: 1ff.). Das Anthropozän bewirkt daher im besten Fall nicht nur Aufmerksamkeit für die Aktivitäten der Menschen, sondern auch einen differenzierten Blick auf die Gründe der aktuellen Ereignisse: Die Menschheit ist zu einem geologischen Akteur geworden, jedoch kann dies nicht universalisiert werden, wie Boulos deutlich zeigt. Neoliberale Strukturen erschaffen vielmehr eine Differenz der Verantwortung, diese verweist wiederum darauf, dass Dekolonisation von einem »Globalzentrismus« unterwandert wurde, der laut Coronil viele »Orientalismen« in den einzelnen Staaten produziert hat, mit einer vernetzten transnationalen Elite (Coronil 2010: 74).

Dass die Menschheit, ob individuell, als Unternehmen oder in Institutionen planetaren Einfluss hat, ist nochmals Teil einer umfassenderen Struktur, die auf eine Welt jenseits der menschlichen Maßstäbe oder insgesamt ohne den Menschen verweist. Hier kann das Anthropozän eine Abkehr vom Anthropozentrismus bedeuten. Wenn die Welt ohne uns als Spezies existiert hat und in Zukunft mit Sicherheit auch wieder wird, sind wir auf dieser Ebene mit einem metaphysischen Problem konfrontiert, da die Welt und das, was wir Natur nennen, einen Weg außerhalb der Menschheit einschlägt, was es uns unmöglich macht, ihn zu denken – es existieren einfach keine Subjekte mehr, um dies zu tun. Diese Limitierung des Menschen ist es wohl auch, die Donna Haraway dazu veranlasst hat, vom Anthropozän als einer kurzen Übergangsphase zu sprechen (Haraway 2018: 66–72). Entweder es kommt zur Verbindung mit unserer Umwelt, oder unsere Spezies macht einer neuen, dominanten Art Platz. Zumindest zeigt das Anthropozän, dass der Begriff »Natur« nicht weiterhin als Binarität gesetzt und vom Kapital als unveränderliche Kulisse beschlagnahmt werden kann (Coronil 2010: 63). Ansatzweise ist dies auch bei den Rebellen in *All That's Solid Melts Into Air* zu sehen, auch wenn sie aus anderen Beweggründen und mit illegaler Waffengewalt handeln. Ihre subalterne Situation verbindet sich mit ökonomischer und ökologischer Ausbeutung, ein Status, der vielen marginalisierten Schichten weltweit bereits widerfährt und sich vermutlich noch ausbreiten wird. Auch wenn die Privilegierten zunächst noch von diesen Ereignissen ausgenommen sind, werden sie nach Chakrabarty früher oder später ebenfalls mit den Folgen konfrontiert sein (Chakrabarty 2016: 107f.).

Rare Earthenware

Das Kunstwerk *Rare Earthenware* des britischen Design- und Künstlerkollektivs Unknown Fields Division aus den Jahren 2014–2015 soll zur Verfeinerung einiger der angesprochenen Punkte herangezogen werden (Abb. 2).

Die drei vasenartigen Objekte des Ensembles sind aus giftigem Schlamm getöpfer, der bei der Produktion von Seltenen Erden anfällt, jede »Vase« ist in Volumen und Größe ein Referenzwert auf ein technisches Produkt. Es wurde exakt die Menge an Schlamm benutzt, die als Abfall für die Gegenstände unseres alltäglichen Lebens anfällt. Das kleinste Objekt hat eine Höhe von 11 cm und einen Durchmesser von 6,2 cm an der Vasenöffnung, seine Masse von 380 Gramm entspricht dem Abfall, der bei der Gewinnung von Seltenen Erden anfällt, die für ein Smartphone benötigt wird. Das nächstgrößere Objekt ist mit 26 cm Höhe, 11 cm Durchmesser und 1220 Gramm äquivalent zu einem Laptop, das größte entspricht einer Batterie für ein Elektroauto, wiegt 2660 Gramm und hat eine Höhe von 44 cm bei 14 cm Durchmesser.

Abb. 2 Unknown Fields Division, Rare Earthenware, 2014–2015, 3 Vasen, schwarzes Steingut und radioaktive Bergbaurückstände.



Die drei Vasen sind das Ergebnis einer »Expedition« der Unknown Fields Division, wie die Künstler*innen ihre Reisen selbst bezeichnen, und als Auftragsarbeit für eine Ausstellung im Victoria and Albert Museum in London entstanden. Drei Wochen sind sie der Wertschöpfungskette von Konsumprodukten in China nachgereist, ihr letzter Stopp war eine Mine für Seltene Erden in der chinesischen Provinz der Inneren Mongolei, von wo das Material für die drei Objekte stammt; am 3. August 2014 wurde es bei einem Minenbesuch eingesammelt.⁴ Das Anthrazit der Vasen kommt von der Farbe des Abfallschlammes, dazu sind die Objekte nicht ihrer Form entsprechend nutzbar, da das Material durch den industriellen Prozess kontaminiert ist. Getöpft wurde das Kunstwerk 2015 in London, die Gestaltung soll an Vasen aus der Ming-Dynastie erinnern und damit den Ort der Herkunft des Materials assoziieren. Insgesamt existiert die Arbeit in einer Edition von 3 Exemplaren. Bezüglich des Volumens der Kunstwerke muss erwähnt werden, dass dieses sich nur aus dem Abfall der Seltenen Erden ergibt, die für die jeweiligen Gegenstände eingesetzt werden müssen; wären alle an der Herstellung beteiligten Geräte und die Stoffe, die diese erst ermöglichen, zusammengefügt, wären die Vasen natürlich weitaus größer ausgefallen.

Die Bezeichnung »Seltene Erden« ist insofern missverständlich, da es sich um chemische Elemente handelt, die im Periodensystem den Übergangsmetallen, be-

4 Die Daten zu den Werken und der Tag des Fundes sind der Website des Victoria and Albert Museums entnommen; <http://collections.vam.ac.uk/item/O1326005/rare-earthenware-veasel-unknown-fields-division/>.

ziehungsweise den Lanthanoiden angehören, darüber hinaus kommen sie in der gesamten Erdkruste als mineralische Verbindungen vor. »Seltene Erden« sind also weder wirklich selten, noch handelt es sich um Erden. Die Metalle der Seltenen Erden treten in Zusammenschlüssen von Mineralien auf, hauptsächlich in Monazit oder Bastnäsit. Insgesamt gibt es 17 Elemente der Seltenen Erden, von denen 16 in der Natur vorkommen. Was die Metalle selten macht, ist die Notwendigkeit einer hohen Konzentration im Gestein, damit der Abbau wirtschaftlich rentabel ist. Zudem ist der Trennprozess aufwendig sowie anspruchsvoll und die Gewinnung mit Umwelt Risiken verbunden. Besonders bei der Verarbeitung von Monazit zur Extraktion von Seltenen Erden fällt das radioaktive Thorium in hohem Maße an, weshalb die chinesische Regierung seit 2010 ihre Umweltauflagen verschärft und die Verarbeitung von Monazit eingestellt hat; andere Länder haben dies bereits zuvor veranlasst (Charalampides 2017: 3). Insgesamt wird China ein Quasi-Monopol bezüglich Seltenen Erden zugeschrieben und dies nicht nur bei der Gewinnung, sondern bei der gesamten Verarbeitungskette – »from mine to market« (Kalantzakos 2018: 1f., 165f.). Nach Steigerungen beim Abbau und der Aufbereitung in den 1970er und 1980er Jahren nahmen anschließend auch die Exportraten kontinuierlich zu, dies wurde unterstützt durch künstlich niedriggehaltene Preisgestaltung, um einen Wettbewerbsvorteil zu etablieren (ebd.: 60f.). Bereits im Jahr 1990 hat China Seltene Erden zu einem »strategischen Material« erklärt, was bedeutet, dass ausländischen Firmen keine Lizenzen zum Abbau gewährt werden (ebd.: 119). Die Zahlen variieren je nach Quelle, jedoch lässt sich zusammenfassen, dass China den Markt bis ungefähr 2010 mit einem Anteil von über 90 % dominiert hatte und aktuell bei um die 70 % liegt (Zhi/Yang 2016: 140). Die jährliche Gesamtfördermenge ist mit um die 100.000 Tonnen in China deutlich weniger zurückgegangen als deren Exportquote, die über die Hälfte eingeschränkt wurde, maximal wurden in China ungefähr 130.000 Tonnen Seltene Erden gefördert (ebd.: 140ff.). Im Gegensatz dazu sind die üblichen Fördermengen in Ländern wie Australien, Brasilien, Indien, Kanada oder den USA marginal. Der Exportrückgang hat mehrere Ursachen, die kommunistische Partei der Volksrepublik China begründet es mit dem Unterbinden von illegalem Abbau, dem Schließen von kleineren Minen, dem Abbaustopp von Monazit und den strikteren Umweltauflagen (Schüler/Buchert/Liu 2011: 51ff.). Dazu wird ebenfalls diskutiert, dass China das strategische Potenzial der Seltenen Erden als außenpolitisches Instrument einsetzt, was zu einer Klage der Europäischen Union, zusammen mit den USA, Mexiko und Japan vor dem Welthandelsgerichtshof geführt hat (Kalantzakos 2018: 162). Ein weiterer Grund wird wohl die binnenländische Nachfrage sein, da eine aufstrebende Mittelschicht und günstigere Preise für technische Geräte den Bedarf nach Seltenen Erden ankurbeln.

Ihr Einsatzgebiet ist weit gespannt, sie sind unverzichtbarer Bestandteil von Mobilität, grüner Technologie, Militär- und Informationstechnik im Allgemeinen; zwar werden teilweise nur kleinste Mengen benötigt, jedoch sind diese ohne Substi-

tut (ebd.: 48, 73). Bezüglich des Kunstwerks *Rare Earthenware* sollen hier die Elemente Neodym (Nd, 60) und Lanthan (La, 57) im Fokus stehen. Neodym kommt besonders bei der Herstellung von Smartphones und Festplattenlaufwerken zum Einsatz. Da es als Legierung für Permanentmagneten gebraucht wird, ist es ebenfalls in Elektromotoren, wie etwa bei Windkraftanlagen, zu finden. Lanthan wiederum ist die maßgebliche Seltene Erde für die größte der drei Vasen, die eine Elektroautobatterie repräsentiert.

Die auf den Tag genau angegebene Extraktion des Schlammes der Unknown Fields Division erfolgte in der Bayan-Obo Mine, die in der Stadt Baotou liegt. Im Jahr 1927 als Eisenerzmine entdeckt, werden dort seit den 1950er Jahren Seltene Erden abgebaut (Zhi/Yang 2016: 141). Obwohl das Hauptabbauprodukt weiterhin Eisenerz ist, gilt sie als die größte Mine für Seltene Erden weltweit – ungefähr 48 Millionen Tonnen bei einem Gehalt von um die 6 % Seltene Erden sind hier lokalisiert (Kalantzakos 2018: 119). Die Verbindungen sind ein Bastnäsit-Monazit-Gemisch, das besonders reich an Lanthan, Neodym aber auch Cerium ist, welches zur Politur von Displays gebraucht wird (Zepf 2016: 306–314). In Bayan-Obo werden ungefähr die Hälfte der jährlichen, weltweit produzierten Seltenen Erden gewonnen und es sind 15 der insgesamt 17 Arten Seltener Erden dort vertreten (Zhi/Yang 2016: 141). Durch den industriellen Abbau haben sich über die Jahrzehnte mehrere *Tailing*-Becken gebildet. *Tailings* sind Abwasserseen von zermahlenem Material, das nach dem Abbau und Verarbeitungsprozess mit Chemikalien versetzt ist und auch radioaktive Elemente wie Thorium beinhaltet (Leal 2016: 271). Eine Tonne Oxid von Seltenen Erden hinterlässt um die 2000 Tonnen an *Tailing*, in Baotou kommt es somit zu 10 Millionen Tonnen verseuchten Abwässern jährlich; andere Quellen, wie die Chinese Society of Rare Earths sprechen von 75 m³ pro Tonne; einem »White Paper« der Chinesischen Regierung aus dem Jahr 2012 ist zu entnehmen, dass die Produktions- und Recyclingstandards verbessert sein sollen (ebd.: 272ff.; Kalantzakos 2018: 79f.). Um welche genaue Masse von giftigem Schlamm es sich auch handelt, sie wird in offene Becken außerhalb der Stadt Baotou geleitet; aus den drei offenen Minen haben sich *Tailing*-Becken von insgesamt 11 km² gebildet, dazu kommen fast 62 Tonnen thoriumhaltiger Staub jährlich (Schüler/Buchert/Liu 2011: 50).

Ein Mobiltelefon benötigt im Durchschnitt ungefähr 0,4 Gramm Neodym, bei einer Absatzmenge von 1,8 Milliarden weltweit allein im Jahr 2013 sind dies bereits 720 Tonnen Neodym oder umgerechnet in »Vasen« 1,8 Milliarden multipliziert mit 380 Gramm, wenn wir der Unknown Fields Division folgen wollen (Zepf 2016: 309f.). Im selben Jahr wurden alleine in Deutschland 10 Millionen Notebooks und Desktop-PCs verkauft, hier wiegt nur eine Äquivalenz-Vase 1220 Gramm (ebd.: 308). Die Gestaltung des giftigen Materials als Vasen zeigt den Rezipient*innen zwei Phänomene gleichzeitig: Zum einen werden die in den technischen Geräten versteckten Elemente zugänglich, welche für uns nicht unabhängig sichtbar sind, geschweige denn im Alltagsleben thematisiert werden – Verbraucher*innen bekommen nicht nur die

Ränder der Wertschöpfungskette gezeigt, sondern auch einen verdrängten Teil des neoliberalen Konsums. Zum anderen führen die Vasen in eine kognitive Überforderung, da jede für nur ein einziges Produkt steht, das heißt, sich alle produzierten und verkauften Smartphones weltweit vorzustellen und dies in einer Gesamtmasse an einzelnen Vasen zu visualisieren, ist nicht möglich. Obwohl wir also zu dem Vasen-Ensemble umgehend eine Verbindung aufbauen können, da wir mit deren Form vertraut sind und zumindest ein Äquivalent grundsätzlich bei uns tragen, ist die Verknüpfung des einen Fragments mit der Gesamtheit nicht möglich. Chakrabarty spricht von den Problemen des zu großen Gehirns des Menschen, welches uns Vor- und Nachteile gleichzeitig bringt (Chakrabarty 2017: 148ff.). Zwar können wir Strukturen aufbauen, die moderne Technik ermöglichen, jedoch ist uns nicht gegeben, die Folgen außerhalb unserer Zeitskalen und dem weiterhin subjektivbehafteten Blick abzusehen. Ein Teilnehmer der Expedition der Unknown Fields Division beschreibt eindrücklich seine Zerrissenheit, die er empfindet, als er nach einer zwanzigminütigen Autofahrt von der Stadt Baotou vor dem Giftsee der Bayan-Obo-Mine steht:

»The thought that it is man-made depressed and terrified me, as did the realisation that this was the byproduct not just of the consumer electronics in my pocket, but also green technologies like wind turbines and electric cars that we get so smugly excited about in the West. Unsure of quite how to react, I take photos and shoot video on my cerium polished iPhone.« (Maughan 2015: o.S.)

Neben dem Hinweis auf die persönliche Verantwortung sind die Aussagen über die sogenannten »grünen Technologien« besonders demoralisierend. Hier gibt es aber Differenzierungsnotwendigkeiten, die Beachtung finden müssen: Über strukturelle und individuelle Verantwortung wurde im Zusammenhang mit Mark Boulos' Videoarbeit bereits einiges gesagt. Obwohl sich die einzelnen Subjekte nicht hedonistisch freimachen können, kommt der Einfluss durch einen unterschiedlichen Vorsatz. Verantwortung der einzelnen Person zeigt sich beispielsweise an geschätzt 106 Millionen in deutschen Privathaushalten liegenden, aussortierten Handys, dieses Horten von Elektroschrott ist ein Grund dafür, warum die Recyclingquote von Seltenen Erden bei unter 1 % liegt (Zepf 2016: 109f.). Weitere Gründe liegen bei den Erzeuger- und Verarbeitungsbetrieben, die das Recycling kostenineffizient machen.

Die Produktion von Seltenen Erden ist nicht nur in der Peripherie versteckt, darüber hinaus wurde ihr Abbau Jahrzehnte hauptsächlich in einem Land mit weniger strengen Arbeits- und Umweltschutzaufgaben durchgeführt – Chinas staatlicher Kapitalismus und seine vermehrt zentralisierte Wirtschaft gaben dabei einen strategischen Vorteil (Kalantzakos 2018: 167). Der von Coronil beschriebene »Globalzentrismus« als neuer Okzidentalismus muss hier abgeändert werden, da er zu sehr auf einen weltweit homogenen Neo-Kapitalismus bezogen ist. Die Volksrepublik China hat in der Zeit der wirtschaftlichen Öffnung nicht den »Washingtoner

Konsens« der Privatisierung angestrebt, sondern besonders ausländische Direktinvestitionen mit dem nationalen Interesse abgeglichen, ein Rückgang der Staatsunternehmen steht dabei der einflussreichen Rolle der chinesischen Regierung in der Entwicklungsförderung gegenüber (Arrighi 2008: 440f.). Eine Analyse der Wechselbeziehungen von neoliberalen Kapitalismus und der sozialistischen Marktwirtschaft chinesischer Prägung kann hier nicht einmal ansatzweise geleistet werden, der kurze Hinweis soll lediglich verdeutlichen, dass Binaritäten in Gegenseitigkeit auftreten können. Würde man einen Schritt zurück zum Okzidentalismus von Coronil gehen, müsste gefolgert werden, dass China entweder zum Westen geworden ist, oder dass die Volksrepublik die westlichen Strategien vereinnahmt hat, wodurch sie indirekt unter dem Einfluss des Westens steht (Coronil 1996: 79). Naheliegender erscheint vielmehr die Folgerung, dass eine global gedachte Dominanz heutzutage nicht mehr automatisch vom Westen ausgehen muss und ebenso wenig von transnational verbundenen Eliten eines neoliberalen Kapitalismus. Chinas Quasi-Monopol bei der Produktion und Verarbeitung der Seltenen Erden und der bereits erfolgte Einsatz dieser Dominanz als außenpolitisches Mittel, samt einem Verfahren vor dem Welthandelsgerichtshof, machen deutlich, dass Okzidentalisten in jede Richtung gehen können. Der Plural ist bewusst gesetzt, denn das, was zuvor einmal mit Westen und Osten, oder Okzident und Orient beschrieben wurde, kann gegenseitig zum Okzident, verstanden als Übervorteilung des jeweils »Anderen«, werden. Im Fall der Seltenen Erden wird dies deutlich an der Diskrepanz zwischen der stark verringerten Exportquote im Gegensatz zum weniger stark zurückgegangenen Abbau.

Dies spiegelt sich auch auf der Ebene des Kunstwerks wider, da weder eine explizit westlich hegemoniale Eigenkritik noch eine Fremdkritik vorherrscht; beide Modi sind gleichermaßen vertreten. Natürlich ist jede Vase ein Zeichen für die verdrängten Auswirkungen des weltweiten Konsums, der zumindest in der Vergangenheit vom Westen ausging, aber gleichzeitig auch für den Umgang des Erzeugerlands mit der eigenen Umwelt und Bevölkerung. Beispielsweise liegt der »Yellow River« nur 10 Kilometer südlich des größten *Tailing*-Sees; der Fluss ist für die Frischwasserzufuhr von Millionen Einwohner*innen der nördlichen Regionen Chinas verantwortlich und weist erhöhte Schadstoffbelastungen auf (Leal 2016: 237f.).

In Verbindung mit dem Anthropozän ist es von trauriger Ironie, dass jene Techniken starke Umweltschäden hervorrufen, die als Versprechen gegen den Klimawandel gelten (vgl. Kalantzakos 2018: 80; Engelke/McNeill 2014: 37). Nicht nur ist die Weiterverarbeitung von Seltenen Erden extrem energieaufwändig und setzt beim derzeitigen Energiemix viel CO² frei, zudem ist der Einsatz von Frischwasser sehr hoch (Leal 2016: 273). Die radioaktive Kontamination ist besonders verheerend: Das Material für die drei Vasen zeigte eine dreimal höhere Belastung als üblich, die Pflanzen in der Region Baotou sollen bis zu 32-mal höhere radioaktive Werte haben

(Schüler/Buchert/Liu 2011: 50). Insgesamt verursacht jede erzeugte Tonne Seltene Erden 1–1,4 Tonnen radioaktiven Abfall (Zhi/Yang 2016: 272).

Anders gesagt, die Zukunftstechnologien zur Vermeidung der weiteren Erderwärmung erzeugen in einer Region der Welt ein kleines neues Anthropozän, bei dem alle Konsument*innen, die einen oder mehrere der drei technischen Produkte besitzen, als Einflussfaktoren mit beteiligt sind. Auch dies muss als kleiner »Störfaktor« mit in die Konzeption des Okzidentalismus einfließen. Kommt es zum Blick auf den globalen Maßstab, der ohne Frage wichtig ist, kann es passieren, dass die lokalen Regionen außer Acht gelassen werden, was gleichbedeutend mit einer neuen »Binaritätsfalle« wäre. Mit Deborah Dankowski und Eduardo Viveiros de Castro ließe sich folgern, dass es »zahlreiche Welten auf der Welt« gibt, sie plädieren für eine Diversifikation angesichts der neuen Erdepoeche, die besonders die Peripherien mit in den Blick nimmt und dabei »Verlangsamung, Rückschritt, Rückzug, Begrenzung, Bremsung, Minuswachstum, Abstieg« zulässt (Dankowski/Viveiros de Castro 2019: 150f.).

Kunstwerken wie *All That Is Solid Melts Into Air* oder auch *Rare Earthenware* kommt in dieser komplexen Gemengelage die Position des epistemologischen Multiplikators zu. Chakrabarty meint, dass wir über Kunstwerke neue Weisen des Zugangs zu den weltweiten Phänomenen gewinnen können, auch zu der von ihm immer wieder betonten Unmöglichkeit, die Menschheit als Spezies wahrzunehmen – Kunst illustriert dies nicht, sondern metaphorisiert auf neue, unvorhergesehene Weise (Chakrabarty 2016: 112). Mit der Kunsthistorikerin Gabriele Mackert ließe sich ergänzen, dass Kunstwerke zwar eine »Selbstermächtigung ohne expliziten Auftrag und Kompetenz« darstellen, dies aber exakt der gesellschaftlichen Erwartung entspricht; also der Kunst anvertraut wird, »das Anthropozän sichtbar, fühlbar und erlebbar zu machen«, ohne eine machbare Lösung zu liefern (Mackert 2016: 29ff.). Die mittels der Kunstwerke metaphorisierte oder fiktionalisierte Wirklichkeit ist die aktive Arbeit am Dissens, eine Neuaufteilung unserer Wahrnehmung, die Erscheinungen Sichtbarkeit verleiht (Rancière 2009: 79–82). Der Okzidentalismus kann mehrwertig und je nach Situation bestimmt werden, als theoretisches Konstrukt ist es möglich, wechselseitige Machtverhältnisse zu definieren, das Anthropozän ist dabei ein Aspekt, die begriffliche Ausrichtung zu überdenken. Ebenso kann das Anthropozän mittels des Okzidentalismus verfeinert werden. Wichtig erscheint primär, dass beide Begriffe eine Koexistenz erhalten, welche mit Kunstwerken nicht nur visualisiert, sondern auch immer wieder neu gedacht werden kann.

Literaturverzeichnis

- Angus, Ian (2020): Im Angesicht des Anthropozäns. Klima und Gesellschaft in der Krise, Münster: Unrast-Verlag.
- Arrighi, Giovanni (2008): Adam Smith in Beijing. Die Genealogie des 21. Jahrhunderts, Hamburg: VSA-Verlag.
- Bhabha, Homi K. (2011): Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg.
- Billon, Philippe Le/Bridge, Gavon (2017): »The politics of oil in the Anthropocene«, in: Kirby E. Calvert/Barry D. Solomon (eds.), Handbook on the Geographies of Energy, Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing, S. 38–56.
- Boulos, Mark (2008): All That Is Solid Melts into Air, www.markboulos.com/all-that-is-solid-melts-into-air.html [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Boulos, Mark /Lydén, Karl (2010): »Ecstasy, Militancy, and Marxist Filmmaking: Mark Boulos«, in: Mousse 24, <http://mousse magazine.it/mark-boulos-karl-lyden-2010> [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Boulos, Mark (2017): »Interview with Artist Mark Boulos by Matthew Schum«, in: Matthew Schum (ed.), Mark Boulos, Berlin: Hatje Cantz, S. 89–96.
- Buruma, Ian/Margalit, Avishai (2004): Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies, New York: Penguin Press.
- Chakrabarty, Dipesh (2010): Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chakrabarty, Dipesh (2014): »Climate and Capital: On Conjoined Histories«, in: Critical Inquiry, vol. 41, no. 1, S. 1–23.
- Chakrabarty, Dipesh (2016): »Whose Anthropocene? A Response«, in: Robert Emmet/Thomas Lekan (eds.), Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty's Four Theses. Transformations in Environment and Society 2, S. 103–113.
- Chakrabarty, Dipesh (2017): »Eine gemeinsame, aber differenzierte Verantwortung«. Dipesh Chakrabarty im Gespräch mit Katrin Klinger«, in: Jürgen Renn/Bernd Scherer (Hg.), Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge, Berlin: Matthes & Seitz, S. 142–159.
- Chakrabarty, Dipesh (2018): The Crises of Civilization. Exploring Global and Planetary Histories, New Delhi: Oxford University Press.
- Charalampides, Georgios (2016): »Environmental Defects And Economic Impact On Global Market Of Rare Earth Metals«, in: IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 161, S. 1–6.
- Coronil, Fernando (1996): »Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories«, in: Cultural Anthropology 11, S. 51–87.
- Coronil, Fernando (2010): »Unterwegs zu einer Kritik des Globalzentrismus. Maßnahmen über das Wesen des Kapitalismus«, in: Gabriele Dietze/Claudia

- Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 55–79.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F. (2000): »The »Anthropocene«, in: *Global Change Newsletter (IGBP)* 41, S. 17–18.
- Crutzen, Paul J. (2002): »Geology of mankind«, in: *Nature* 415, S. 23.
- Dankowski, Deborah/Viveiros de Castro, Eduardo (2019): *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Demos, T.J. (2017): *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin: Steinberg Press.
- Descola, Philippe (2018): *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dietze, Gabriele (2010): »Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektive«, in: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hg.), *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript, S. 23–54.
- Engelke, Peter/McNeill, J.R. (2014): *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Fisher, Mark (2013): *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, Hamburg: VSA-Verlag.
- Golden-Timsar, Rebecca (2015): »Oil, Masculinity, and Violence. Egbesu Worship in the Niger Delta of Nigeria«, in: Hannah Appel/Arthur Mason/Michael Watts (eds.), *Subterranean Estates. Life Worlds of Oil and Gas*, Ithaca: Cornell University Press, S. 72–89.
- Golden-Timsar, Rebecca (2019): »Amnesty And New Violence In The Niger Delta«, in: Forbes, University of Houston Energy Fellows, 20. März 2019, <https://www.forbes.com/sites/uhenergy/2018/03/20/amnesty-and-new-violence-in-the-niger-delta/#2de7f76263f6> [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Grzebeta, Sven (2014): *Ethik und Ästhetik der Börse*, München: Wilhelm Fink.
- Haraway, Donna J. (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Horst, Dan van der (2017): »Energy landscapes of less than two degrees global warming«, in: Kirby E. Calvert/Barry D. Solomon (eds.), *Handbook on the Geographies of Energy*, Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing, S. 251–264.
- Kalantzos, Sophia (2018): *China and the Geopolitics of Rare Earths*, New York: Oxford University Press.
- Latour, Bruno (2015): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Latour, Bruno (2017): *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp.
- Leal Filho, Walter (2016): »An Analysis of the Environmental Impacts of the Exploitation of Rare Earth Metals«, in: Ismar Borges de Lima/Walter Leal Filho (eds.), *Rare Earth Industry. Technological, Economic, and Environmental Implications*, Amsterdam, Oxford, Waltham: Elsevier, S. 269–277.
- Mackert, Gabriele (2016): »Kosmische Tiefen so nah. Warum die zeitgenössische Kunst das Anthropozän verstoffwechselt«, in: Gabriele Mackert/Paul Petritsch (Hg.), *Mensch macht Natur. Landschaft im Anthropozän*, Berlin, Boston: De Gruyter, S. 24–41.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848): *Das kommunistische Manifest*, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/marx_manifestws_1848?p=3 [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Marx, Karl (2017): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Erstes Buch. Der Produktionsprozess des Kapitals*, Leipzig: Zweitausendeins.
- Maughan, Tim: *The dystopian lake filled by the world's tech lust*, 2 April 2015, <https://www.bbc.com/future/article/20150402-the-worst-place-on-earth> [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- McAfee, Kathleen (2016): »The Politics of Nature in the Anthropocene«, in: Robert Emmet/Thomas Lekan (eds.), *Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty's Four Theses. Transformations in Environment and Society 2*, S. 65–72.
- McBrien, Justin (2016): »Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necorocene«, in Jason Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press, S. 116–137.
- Meillassoux, Quentin (2013): *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich-Berlin: diaphanes.
- Merchant, Carolyn (2020): *The Anthropocene and the Humanities. From Climate Change to a New Age of Sustainability*, New Haven, London: Yale University Press.
- Meyer, Uwe/Regenbogen, Arnim (2013): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg: Meiner.
- Moore, Jason (2015): *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London, New York: Verso.
- Moore, Jason W. (ed.) (2016): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland: PM Press.
- Rancière, Jacques (2008): *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2016): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Said, Edward W. (2009): *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: S. Fischer.

- Schüler, Doris/Buchert, Matthias/Liu, Ran (2011): Study on Rare Earths and Their Recycling. Final Report for the Greens/EFA Group in the European Parliament, Darmstadt, www.ressourcenfieber.eu/publications/reports/Rare%20earths%20study_Oeko-Institut_Jan%202011.pdf [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Shell in Nigeria Portfolio (2019), <https://www.shell.com.ng> [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien-Berlin: Turia+Kant.
- Subramanian Meera (2019): »Anthropocene now: influential panel votes to recognize Earth's new epoch«, in: *Nature*, 21. Mai 2019, <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5> [letzter Zugriff am 9.1.2022].
- Thomas, Julia Adeney/Williams, Mark/Zalasiewicz, Jan (2020): *The Anthropocene. A Multidisciplinary Approach*, Cambridge, Medford: Polity Press.
- Viveros-Fauné, Christian (2017): »Capitalism's Heart of Darkness, According to Mark Boulos«, in: Matthew Schum (ed.), *Mark Boulos*, Berlin: Hatje Cantz, S. 45–47.
- Watts, Michael (2013): »Imperiales Öl und vergessene Verbrechen: Grenzgebiete der Enteignung im Niger-Delta«, in: *Prokla* 170, 43, S. 71–88.
- Watts, Michael J. (2017): »Oil worlds: life and death in Nigeria's petro-state«, in: Kirby E. Calvert/Barry D. Solomon (eds.), *Handbook on the Geographies of Energy*, Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing, S. 341–354.
- Zalasiewicz, Jan (2017): »Die Einstiegsfrage: Wann hat das Anthropozän begonnen?«, in: Jürgen Renn/Bernd Scherer (Hg.), *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz, S. 160–180.
- Zepf, Volker (2016): »Neodymium Use and Recycling Potential«, in: Ismar Borges de Lima/Walter Leal Filho (eds.), *Rare Earth Industry. Technological, Economic, and Environmental Implications*, Amsterdam, Oxford, Waltham: Elsevier, S. 305–318.
- Zhi Li, Ling/Yang, Xiaosheng (2016): »China's Rare Earth Resources, Mineralogy, and Beneficiation«, in: Ismar Borges de Lima/Walter Leal Filho (eds.), *Rare Earth Industry. Technological, Economic, and Environmental Implications*, Amsterdam, Oxford, Waltham: Elsevier, S. 139–150.

Abbildungsnachweise

Umschlag

Simin Keramati, *Velasquez, Picasso, me and Naseeruddin Shah's wives* aus der Serie *The Blue Backgrounds*, 2017, Acryl auf Leinwand, 137 x 101 cm. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Julia Roth:

Europa »kreolisieren«: neu gerahmte Kulturkämpfe zwischen Neo-Okzidentalismus und dekolonialer afroeuropäischer Ästhetik/Aisthesis

Abb. 1: © Foto Julia Roth

Abb. 2: CCo, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.48742.html> [letzter Zugriff am 19.7.2022].

Abb. 3: CCo, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Enchanted_Island_Before_the_Cell_of_Prospiero_-_Prospero,_Miranda,_Caliban_and_Ariel_\(Shakespeare,_The_Tempest,_Act_1,_Scene_2\)_MET_DP859557.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Enchanted_Island_Before_the_Cell_of_Prospiero_-_Prospero,_Miranda,_Caliban_and_Ariel_(Shakespeare,_The_Tempest,_Act_1,_Scene_2)_MET_DP859557.jpg) [letzter Zugriff am 19.7.2022].

Abb. 4: © Foto Miguel Gómez

Abb. 5: © Foto Susanne Memarnia

Christian Tagsold:

Der japanische Blick auf Versailles: Gärten zwischen Autoorientalismus und Okzidentalismus

Abb. 1–2: Fotografie Tagsold 2011

Abb. 3: Plan der Parkanlagen rund um das Kleine Trianon angefertigt 1781 von Claude-Louis Châtelet und Richard Mique, Creative Commons Lizenz 4, unveränderte Übernahme aus Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PlandujardinetchateaudelaReine.png> [letzter Zugriff am 15.1.2022].

Abb. 4–5: Fotografie Tagsold 2017

Gabriele Mentges:

Zur Produktion kultureller Differenz durch Mode. Okzidentalisierungseffekte aus mittelasiatischer Perspektive

- Abb. 1:** Projektarchiv des Forschungsprojektes »Modernity of Tradition«, 2010–2015
- Abb. 2:** Anna Jackson/Amin Jaffer/Christiane Lange (Hg.) (2010), *Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe*, Ausstellungskatalog, München: Hirmer Verlag, S. 205.
- Abb. 3:** Historisches Museum Amsterdam (2000): *Japanse Verwondering/ Japanese Amazement. Shiba Kōkan 1747–1818. Kunstenaar in de ban van apanse Verwondering. Japanese Verwondering/Shiba Kōkan 1747–1818. Artist under the spell of the West*, Amsterdam: Historisches Museum, S. 90–91.
- Abb. 4–8:** Projektarchiv des Forschungsprojektes »Modernity of Tradition«, 2010–2015
- Abb. 9:** Mit freundlicher Genehmigung des Privatarchivs von Gulnora Ilhomjanova

Ritwij Bhowmik:

Company Painting as Hybrid Style. On Europeanism in Indian Art

Fig. 1–6: With friendly permission of the Victoria and Albert Museum, London

Silvia Naef:

Paul Klee, islamische Kunst und arabische Moderne

Abb. 1: Mit freundlicher Genehmigung des Zentrum Paul Klee, Bern

Abb. 2: © The Estate of Etel Adnan/Courtesy Galerie Lelong & Co.

Abb 3: Mit freundlicher Genehmigung des Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha

Abb. 4: Mit freundlicher Genehmigung der Barjeel Art Foundation, Sharjah

Abb. 5: Mit freundlicher Genehmigung des Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha

Abb. 6: Mit freundlicher Genehmigung der Barjeel Art Foundation, Sharjah

Julia Allerstorfer:

Of Mimicry and (Western) Art. Dekolonialisierungstendenzen okzidentaler Kanonbildung in der iranischen Gegenwartskunst

Abb. 1: Allerstorfer, Julia (2018): *Visuelle Identitäten. Künstlerische Selbstinszenierungen in der zeitgenössischen iranischen Videokunst*, Bielefeld: transcript, S. 195, Abb. 69.

Abb. 2–5: Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 6–7: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Abb. 8: Schrödl, Barbara/Allerstorfer, Julia (Hg.): stoffwechsel. Mode zwischen Globalisierung und Transkulturalität, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 95, Abb. 1

Abb. 9: Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Abb. 10: Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Hauke Ohls:

Okzident(i)alismus und Anthropozän. Dissens in Kunst und Theorie

Abb. 1: Mit freundlicher Genehmigung von Mark Boulos

Abb. 2: Photography by Toby Smith/Unknown Fields. Mit freundlicher Genehmigung von Unknown Fields

Kurzbiografien der Autor*innen

Julia Allerstorfer ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Seit 2016 ist sie als Assistenzprofessorin am Institut für Geschichte und Theorie der Kunst an der Katholischen Privat-Universität Linz tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Gegenwartskunst in Iran und der iranischen Diaspora, Exotismus und Primitivismus in der Kunst der Moderne sowie künstlerische Positionen im Kontext von Migration, Post/Kolonialismus und Transkulturalität.

Ritwij Bhowmik is an Associate Professor of Fine Arts and Design at the IIT Kanpur, India. He teaches Visual Arts, Art History, Indian Cinema and Design Theory. He is a recipient of various prestigious international awards, including the DAAD Research Stay Fellowship, the Award Grant by the Elizabeth Greenshields Foundation (Canada), and the Fulbright-Nehru Academic & Professional Excellence Fellowship 2020–2021.

Gabriele Dietze ist Kulturwissenschaftlerin und als Research Fellow der Volkswagenstiftung für das Projekt »Quarantine Culture« am Institut für Europäische Ethnologie an der Humboldt Universität zu Berlin und als Gastprofessorin am Dartmouth College N.H. angesiedelt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Geschlechterstudien, Rechtspopulismus, Visual Culture und die Relevanz des Erzählens für die Bewältigung historischer Einschnitte wie die Corona-Pandemie.

Rolf Elberfeld ist seit 2008 Professor für Philosophie an der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Phänomenologie, interkulturellen Ethik/Ästhetik, Kulturphilosophie, Philosophie des Leibes und Geschichte der Philosophie in globaler Perspektive.

Gabriele Mentges ist Kulturanthropologin mit Schwerpunkt Materielle Kultur und Mode/Kleidung. Bis 2018 war sie Professorin für den gleichnamigen Fachbereich an der TU Dortmund. Ihre Forschungsfoki umfassen Museumswissenschaft, Kultur- und globale Modetheorien, globale Mode- und Kleidungskulturen mit besonderem

Schwerpunkt auf der textilen Kultur in Zentralasien (Forschungsprojekte zu Usbekistan), Tiere und materielle Kultur.

Birgit Mersmann ist Kunst-, Bild- und Literaturwissenschaftlerin. Seit 2018 hat sie die Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen inne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bild- und Medientheorie, visuelle Kulturen, zeitgenössische westliche und ostasiatische Kunst, globale und transkulturelle Kunstgeschichte, Kunst und Migration, Museumsstudien, Bildkulturtransfer, Schriftbildlichkeit und dokumentarische Fotografie.

Eid Mohamed is assistant professor at the Department of English Literature and Linguistics at the College of Arts and Sciences at Qatar University. Mohamed got his PhD from George Washington University in American Studies. Mohamed's work is located at the crossroads of several areas of inquiry in US-Middle East studies, literary, media and cultural studies. His recent publications include a sole-authored book on the role of Egyptian cultural and literary producers in mediating critiques of the US power and how one can historicize the Egyptian responses to power as well as the hopes and despairs of the Obama presidency and the Arab Spring (*Arab Occidentalism*, I.B. Tauris, 2015; and a new paperback edition in 2017), a co-edited volume about the 2011 Egyptian uprising and its aftermath (*Egypt Beyond Tahrir Square*, Indiana University Press, 2016), and a co-edited collection titled, *Arab Spring: Modernity, Identity and Change* (Palgrave, 2019).

Talaat F. Mohamed is Assistant Professor of English Literature and Translation at the University of Jouf, Saudi Arabia, and at Al-Azhar University, Egypt. His interdisciplinary research covers the interplay of language, culture and identity, postcolonial literature, resistance poetry, art and activism, and transcultural identity transformations in the post-Arab Spring world.

Silvia Naef ist Kulturwissenschaftlerin mit Schwerpunkt arabische Welt. Seit 2006 ist sie ordentliche Professorin an der Unité d'arabe der Universität Genf und seit 2015 Direktorin des Masterprogramms in Nahoststudien (MAMO). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen der modernen und zeitgenössischen Kunst der arabischen Welt und der bildlichen Darstellungen im Islam. Sie ist Mitbegründerin von »Manazir. Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region«.

Hauke Ohls ist Kunstwissenschaftler und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft der Universität Duisburg-Essen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Berei-

chen der politisch-ökologischen Ästhetik, dem Diskurs um Objekt, Materialität und Bild, dem Verhältnis von Kunst, Ökonomie und Neo-Liberalismus und der transkulturellen Kunstgeschichte. Seine Promotion schrieb er über die »mehrwertige Ästhetik« im Œuvre von Mary Bauermeister.

Julia Roth ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und Genderforscherin. Derzeit ist sie Professorin für American Studies mit dem Schwerpunkt Gender Studies und Direktorin des Center for InterAmerican Studies an der Universität Bielefeld. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Cultural Studies, Gender Studies und Intersektionalitätstheorien, Life Writing und autobiographisches Wissen, Gender und »Race« im Cyberspace, African American and Caribbean Literatures, Musical Knowledge and Theory Production, Postcolonial Theories and Decolonial Thinking, Gender, Staatsbürgerschaft und globale Ungleichheiten, Rechtspopulismus und Geschlecht.

Christian Tagsold ist Kulturwissenschaftler und hat eine Heisenbergstelle am Institut für Modernes Japan der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf inne. Seine Habilitation *Spaces in Translation: Japanese Gardens in the West* (2017, University of Pennsylvania Press) wurde mit dem Abbott Lowell Cummings Preis des Vernacular Architecture Forums und dem JaDe-Preis der Stiftung zur Förderung japanisch-deutscher Wissenschafts- und Kulturbeziehungen ausgezeichnet. Außerdem forscht er zu Olympischen Spielen in Japan und zur japanischen Diaspora in Europa.

Zhuofei Wang ist Ästhetikerin und Kunstwissenschaftlerin. Sie ist Mitglied des DFG-geförderten Reinhart-Koselleck-Projekts *Geschichten der Philosophie in globaler Perspektive* an der Universität Hildesheim und Privatdozentin an der Universität Kassel. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen dekolonial orientierte interkulturelle Philosophie, globale Philosophiegeschichtsschreibung, Leib- und Körperphänomenologie, Ästhetik, allgemeine Kunstwissenschaft, Bildtheorie, Medienkultur und Designtheorie.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

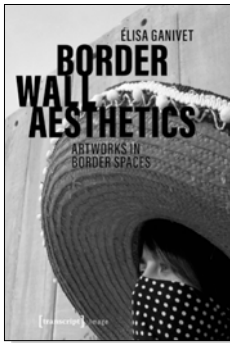
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

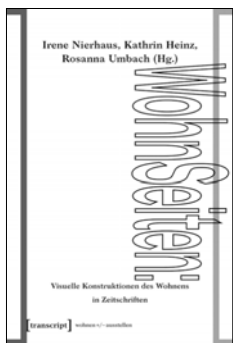
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

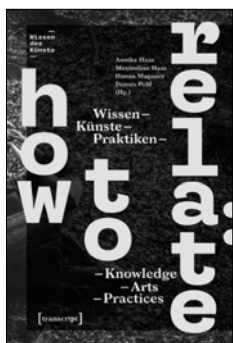
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,

Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

