

»So eine Bilanz zwischen Osten und Westen ist unverkennbar eine Funktion von wechselnden historischen Vorbildern. Während seines politischen und militärischen Höhepunktes vom 8. bis 16. Jahrhundert dominierte der Islam zugleich den Osten und den Westen. Dann wurde das Zentrum der Macht nach Westen verschoben und jetzt am Ende des 20. Jahrhunderts, scheint es, als wenn es sich wieder zurück nach dem Osten bewegt!« Edward Said¹

Kaum zu bezweifeln scheinen die Behauptungen, wir erlebten *das Ende* der Kunst und stünden am Beginn einer *globalen* Menschheitskultur. Vor kurzem erlebte ich während einer Ferienreise Momente, in denen ich durch die Kunst bezaubert war und die anfängliche Interaktion vieler Kulturen bewunderte. Ich fand Gelegenheit, erneut die antike Weltstadt Ephesus zu besuchen und stand einige Zeit vor der berühmten Artemisstatue. Diese, nach lydisch-anatolischem Stil in der römischen Kaiserzeit aufgestellte, enigmatische Statue verkörpert die Muttergöttin, die mehrere tausend Jahre alte Wurzeln in der Geschichte und der Tradition des Mittelmeerraumes hat. Die kennzeichnenden Merkmale bilden die Brustplatte aus einer Vielzahl von Eiern oder Brüsten und eine auch sonst grotesk anmutende Figur.

In mancherlei Hinsicht hat sie auch postmoderne Eigenschaften. Was sie postmodern macht, ist nicht nur die eklektische Kreativität, die alle vorhandenen Kulturen einschließt und das Wesentliche für ihre Göttlichkeit verwendet, sondern auch die monströse oder groteske Weiblichkeit. Erstens sieht sie aus wie ein Urbild für die Theorie Lacans über die Vorstellung des fragmentierten weiblichen Körpers, zweitens wie eine Metapher für Julia Kristevas Ideen über die Abscheu des mütterlichen Körpers. In der Kunstgeschichte läßt sich zudem eine Brücke zu Louise Bourgeois' Werk »Nature Study« (1984) schlagen, das einen »inbetween« Körper mit einer Vielzahl von Brüsten darstellt. Man sollte die beiden Objekte in den Ruinen des Artemistempels nebeneinander ausstellen, um die Permanenz der Kunst zu genießen. In jenen Territorien, wo die Zeugnisse der prähistorischen und klassischen Zivilisationen seit jeher nebeneinander existieren, kann man weder ohne Bedenken an das Ende der Kunst glauben, noch ohne weiteres annehmen, die *Globale Welt* sei neu erfunden.

Dann fiel mir die Affinität zwischen der Archäologie einerseits und der Kunstkritik oder Werkdeutung andererseits auf. Theorie und Kritik, sowie die Praxis der zeitgenössischen Kunst bilden nicht nur ein Amalgam aus mehreren Disziplinen, sondern öffnen sich auch in Bereiche der Recherche, die man mit der Archäologie vergleichen kann. Die Konzepte und Eigenschaften der Werke in den Ausstellungen, die den Daten oder Befunden der Ausgrabungen gegenübergestellt werden können, sind nur dann deutbar geworden, wenn man sie in Bezug auf die anderen Werke bzw. Befunde untersucht, sie in Relation auf den Herstellungsort bzw. Fundort bewertet oder wenn man sie systematisch auf alle Möglichkeiten, Dispositionen, Kombinationen und Strukturen überprüft. Jedoch unterscheidet sich der Archäologe vom Kurator in seiner Einstellung zur Zeit: er kämpft nicht mit ihr, er ist nicht eilig und erregt. Der Kurator oder Kunstkritiker will auf schnellstem Wege zur Vollendung

seiner Aufgabe gelangen; er ist geschwind und beunruhigt. Damit stößt er kopfüber auf die Rahmenbedingungen der sogenannten Globalisierung, d.h. künstlerische oder kulturelle Phänomene in einem größeren Umfang und in einem tiefgründigen Zusammenhang zu betrachten. Das postmoderne Ausstellungswesen erfordert jedenfalls neben einer Kenntnis der besonderen internationalen Kunstdaten, die globalen Zusammenhänge und das Netz der Werkverknüpfungen zu betrachten und diese Angaben in das Konzept der jeweiligen Präsentation einzubeziehen. Diese Arbeit ist auf die Zeit angewiesen; d. h. der Kurator oder Kunstkritiker darf nicht mehr wie ein Transit-Passagier durch die Länder reisen und mit den in dieser Hektik unvermeidlichen Fehlwahrnehmungen sein Konzept und seine Ausstellung aufbauen. Wie schon mehrfach festgestellt wurde, bildet diese Handlungsweise eine neue verschleierte Kulturkolonisation, die besonders in den post-peripheren Länder stark zu spüren ist. Ich lebe und arbeite in einem derartigen Land und erlebe das schnelle *hin und her* der westlichen Kuratoren/innen.

Die Türkei ist ein Land, wo gleichzeitig post-totalitäre Moderne, post-periphere Potenz und postmoderne Konfusion existieren. Dieses Land geht gerade durch eine schwere und quälende, politische sowie kulturelle Krise. Die politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen sowie individuellen Bereiche und Probleme bilden wie überall grundsätzlich die Themen der Kunst, die sich so mit dem Schicksal, der in diesem Land lebenden Menschen befaßt. Die Widersprüche erstrecken sich von unüberwindbaren Menschenrechtsverletzungen bis zum fanatischen Konsum aller Luxusmarken der Welt. Der von Defiziten geprägte Kunstbetrieb bemüht sich, in der nach wie vor beharrlichen Ignoranz des westlichen Kunstsystems gegenüber nicht-westlichen Kulturen und gegenüber der internationalen Konkurrenz präsent zu sein.

Bis zum Aufbruch der Islamisten Mitte 1994 kannte man die Türkei als ein fortschrittliches Land der Dritten Welt, das durch Atatürks Revolution den Weg zur Moderne gewählt, sich in die Reihe der Nationalstaaten dieses Jahrhunderts eingereiht und seit einem halben Jahrhundert für eine echte Demokratie gekämpft hatte. Man betrachtete demnach seine Kunst und Kultur im Konflikt zwischen Tradition und Moderne und als nicht ernsthaft thematisierbar. Bis zur ersten Istanbul-Biennale 1987 war das zeitgenössische Kunstschaffen in der Türkei im Ausland überhaupt nicht bekannt. Seitdem nun die Islamisten in der Volksvertretung dominieren und für kurze Zeit auch an der Regierungsmacht waren, veränderte sich die Einstellung gegenüber der Türkei. Man ordnet sie jetzt den islamischen Ländern zu. Obwohl sich im bestmöglichen Fall Intellektuelle nicht von schablonisierten Entscheidungen beeinflussen lassen, muß man berücksichtigen, daß das Islamische in der Türkei momentan in den Vordergrund gerückt ist und daß dieser Umstand entsprechende Beurteilungen nach sich gezogen hat. Einerseits bringt diese Situation unerwarteten Nutzen für die zeitgenössische Kunst in meinem Land. Man beobachtet jetzt mit einiger Begeisterung, wie sich die zeitgenössische Kunst in einer politisch-extremistischen Umgebung weiterentwickelt und wie nun die Künstler/innen ihre Aussagen besser veröffentlichen können. Die kühne Kreativität und Hemmungslosigkeit der türkischen Künstlerinnen, die in den fünf Biennalen die westlichen Kuratoren in ihren Bann gezogen haben und zu namhaften Ausstellungen, wie z.B. »Manifesta«, eingeladen wurden, ist nur ein Beleg für die Nützlichkeit dieser Rahmenbedingungen. Andererseits aber setzt diese Situation auch neue Grenzen.



Canan Senol, *Odaliske*, 1998, 220 x 170 x 150 cm, Mischtechnik, Borusan Art Gallery

Vor zehn Jahren veranstalteten wir die erste Biennale in Istanbul. Wenn ich jetzt zurückschaue, dann sehe ich, daß sich in dieser Zeit doch vieles verändert hat. Von Anfang an bildete die Biennale den kürzesten Weg zur internationalen Anerkennung. Im Vergleich zu anderen Nicht-Europäischen Ländern, die bis jetzt keine internationale Veranstaltungen organisiert haben, gelang es der türkischen Kunstszene auf diese Weise, schnell ans Licht vorzudringen. Die ersten drei Biennalen wurden von lokalen Kuratoren konzipiert und organisiert. Es gab viele Unstimmigkeiten wegen der Wahl der Künstler/innen und der Nutzung historischer Räume. Die Resonanz in der internationalen Presse war sehr gering und enttäuschend. Die 4. Biennale wurde zum ersten Mal von einem westlichen Kurator, nämlich von René Block realisiert. Bevor er den Auftrag annahm, hatte er Istanbul mehrmals besucht, Konferenzen über Fluxus und Joseph Beuys gegeben, die Kunstszene kennengelernt und 1994, als er Ausstellungsdirektor des Instituts für Auslandbeziehungen war, Präsentationen türkischer Künstler/innen unter dem Titel »Iskele« in Berlin, Stuttgart und Bonn veranstaltet. Er war recht gut vorbereitet und wollte, so weit es ging, eine postkolonialistische und post-orientalistische Aussage umsetzen. Hinter dem Titel »Orientations« stand die Absicht, Istanbul als eine Stadt der Divergenz, als einen Kreuzungspunkt und als einen Ort im Aufbruch zu zeigen. Die Ausstellungen aber vermittelten in deutlicher Weise die Überlegenheit der westlichen Spät- und Postmoderne. Block antwortete auf einen Bedarf der Istanbuler Kunstszene, in dem er ein Modell des postmodernen Kunstmuseums mit Werken der prominenten westli-

chen Künstler/innen aufbaute. Was man hier noch sagen sollte, ist, daß Istanbul noch nicht eine Stadt der Kreuzung der Kulturen und Divergenz im Sinne von einigen westlichen Zentren oder des Wunschbildes mancher Weltverbesserer ist. Die Türkei ist ein unteilbarer Nationalstaat und besteht auf eine einheitliche Kultur, die trotz Modernisierung ausschließlich etablierte Kunstvorstellungen und lokale Traditionen favorisiert. Sie hat leider ihre Multikulturalität, die sich am Anfang des Jahrhunderts in den griechischen, jüdischen, armenischen und anderen Minoritäten manifestierte, ziemlich gewaltsam abgestreift und eine lange Periode (1950-1980) der Isolation durchlaufen. Da jetzt eine entsprechenden Infrastruktur für einen Austausch und für langfristige Aufenthalte von Künstler/innen und Intellektuellen fehlt, kann man von einem intensiven internationalen Kunstdialog nicht ohne weiteres sprechen. Unter den Künstlern/innen, die bis jetzt an Biennalen und anderen Großveranstaltungen teilnahmen, haben nur wenige Istanbul voll und ganz erlebt, da das System und die Finanzierung dieser Ausstellungen eine weitergehende Auseinandersetzung mit der Stadt nicht erlaubten.

Die nächste westliche Kuratorin, Rosa Martínez, baute ihre Biennale auf zwei Parametern auf. Der erste war wieder die Stadt selbst, die sie als »die Brücke oder das Tor zwischen Westen und Osten« zu erkennen meinte, was sich aber im Grunde, bis jetzt nur als eine erwünschte, jedoch nie als eine wirklich mögliche Funktion erwiesen hat. Nicht zu vergessen ist auch, daß diese Rollenzuweisung eine orientalistische Anschauung spiegelt, die im post-orientalischen oder sogenannten globalen Milieu ihre Gültigkeit verloren hat. Zweitens hat sie die Dominanz der Künstlerinnen in der Ausstellung dem gegenwärtigen Fundamentalismus und der paradoxen Stellung der Frau in der türkischen Gesellschaft gegenübergestellt und einige Künstlerinnen islamischer Herkunft eingeladen. Bedauerlicherweise stand diese Strategie mit der Wirklichkeit nicht im Einklang, da erstens in der Türkei die Künstlerinnen von Anfang an frei gearbeitet haben und seit Anfang der 80er Jahre sogar die Oberhand in der Kunstszene haben und zweitens die paradoxe Stellung der Frauen weniger dem Fundamentalismus geschuldet ist, als den patriarchalischen Sitten und einer wirtschaftlichen Struktur, die sich nicht nur in islamischen Ländern findet. Außerdem leben und arbeiten die eingeladenen KünstlerInnen islamischer Herkunft seit den 70er Jahren in den westlichen Zentren und produzieren ihr Werk im Bereich der Diaspora und nicht in Auseinandersetzung mit der alltäglichen politischen und kulturellen Realität ihrer Heimatländer. Gegenwärtig profitieren diese Künstlerinnen, die ihre Länder *vorzeitig* verlassen und in westlichen Zentren Asyl gesucht haben, von Tendenzen in der Kunstwelt, die sich mit Themen wie Multikulturalität, Divergenz, Peripherie und Gender befassen. Erst die Postmoderne bekannte sich zu den Sprößlingen des Modernismus! Ihre Werke wurden ständige *Hits* in Multikulti-Ausstellungen. Viele dieser Künstlerinnen kommen aus der Dritten Welt, die als Staatsform den staatlichen Sozialismus, eine Diktatur oder Monarchie hatten; deshalb sind sie gut gerüstet. Sie erfüllen die Bedürfnisse der Kunstszene in den Zentren mit ihren provokativ scheinenden und den Absichten des jeweiligen Kunstbetriebs angepaßten Werken und bilden, wie die türkische Soziologin Melda Yegenaga es ausdrückt, die *Dritte Identität*, die sehr attraktiv ist!² Die *Dritte Identität* ist das Ergebnis des zeitgenössischen Asylanten-Zustandes. Diese Identität ist weder *ich* noch *der Andere*, weder archaisch noch modern. Man kann sie nicht kategorisieren. Sie erfüllt die Voraussetzungen des hybriden Kunstwerkes und befriedigt den Kunstmarkt. Von

einem anderen Blickpunkt aus gesehen sind die ausschließlich aus dem Gedächtnis erarbeiteten Werke lediglich Interpretationen und Beschreibungen der Elemente und Rituale einer originalen, lokalen und nach Westen verschleppten Kultur. Sie sind somit der Gefahr ausgesetzt, genaugenommen selbstinfiizierte orientalistische Gesellschaftsbilder zu sein.

Da die Kuratoren/innen keine vertieften Kommunikationsstrukturen mit den einheimischen Künstlern/innen und Intellektuellen aufgebaut haben, wurde bei den beiden letzten Biennalen die Istanbulers Kunstszenel lediglich als ein Wunschbild auf den Podest gehoben. Dieser von westlichen Institutionen und Galerien geliebene Sockel kann sehr schnell wieder entzogen werden. Nächstes Jahr (1999) wird die 6. Istanbulers Biennale stattfinden. Der Kurator ist Paolo Colombo aus Genf. Man wünscht sich jetzt am Ende des Jahrhunderts eine bilaterale Arbeit, die die am Ort entstandenen zeitgenössischen Kunstkonzepte, Kunstwerke und Theorien in die Welt exportiert.

Was sich seit Mitte der 80er Jahre hier unter dem Dach des *Post-Modernismus* abspielt, ist erstens die Tatsache, daß die beständig anschwellende Pop- und Konsum-Kultur und die politisierte Religion, d.h. der Islamismus, die *wahre* Kreativität verdrängen und zweitens, daß eine Zufuhr der in Europa und Amerika zentrierten Kunst und Kultur als Massenveranstaltung die konventionellen Zuschauer mehr oder weniger befriedigt, für die junge Generation aber Verwirrung und Demoralisierung bringt. Offensichtlich sind die westlichen Kuratoren nicht verpflichtet, für die einheimische Jugend eine ausgeglichene Struktur aufzubauen. Man sollte aber ethische Fragen des Globalisierungskonzeptes in den Ausstellungen nicht übergehen. Auf diese Weise wird diese Differenz nicht bewältigt, sondern sie verliert ihre Berechtigung, wie es Wolf Schaefer in seinem Artikel »Ungleichzeitigkeit als Ideologie« ausdrückt: »Wir müssen die überlieferte Rede von der Ungleichzeitigkeit bestimmter Kulturen, Gruppen, Institutionen, Verhaltensweisen aufgeben, da die alte temporale Weltordnung, die den vollen Zugang zur Gegenwart als ein Privileg des Westens betrachtete, ihre Gültigkeit verloren hat. Wir leben heute unter Bedingungen globaler Gleichzeitigkeit.«³

Damit kommen wir zur Globalisierung und zu neuen Grenzen. Der Diskurs über die Globalisierung weckt Fragen, aber hat noch zu keinen konkreten und befriedigenden Antworten geführt. Man weiß nur, daß Globalisierung nicht das Ende einer Epoche ist, in der viele Gegensätze existieren, und daß Globalisierung die Auseinandersetzungen zwischen Individualität und Universalität, zwischen Identität und Differenz, zwischen der Ersten und Dritten Welt, zwischen Ich und dem Anderen nicht ausschließt, daß Globalisierung noch keiner Metakultur den Weg bereitet hat und daß Globalisierung keine homogene Weltanschauung darstellt. Mit einiger Übertreibung könnte man sagen, daß nicht nur die Nichtwestlichen sondern auch die Westlichen Künstler/innen auf dieser Welt den Atem anhalten und erwarten, daß einige dieser Fragen in den letzten oder vorletzten Megaveranstaltungen dieses Jahrhunderts, wie z.B. der documenta in Kassel, der Biennale in Venedig, der Biennale in Sydney, und der Biennale in Istanbul beantwortet oder wenigstens als gültige Fragen vorgestellt werden! Leider hat man immer wieder den Eindruck, daß die internationale Kunstwelt mißliebige Probleme oder dornige Konflikte sehr schnell beiseitelegt, verallgemeinert oder vergißt.

Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre hatte man noch Hoffnung, aber die Umsetzung neuer Ideen erwies sich als nicht so einfach. Man muß auf zahlreichen politisch-kulturellen, bürokratischen und finanziellen Umwegen wandern, um eine Ausstellung von einem post-peripheren Land zu einem Zentrum oder umgekehrt zu befördern. Die Schwierigkeiten setzen gleich ein, wenn man Vorbereitungen für neue Ausstellungsprojekte in Angriff nimmt. Kuratorensystem und Kunstmarkt sind meistens unwillig, wenn es darum geht, in den Metropolen unbekannte Künstler/innen zu fördern. Der Ablauf der Dinge ist niemals reibungslos und es gibt überall unsichtbare Wände und überraschende Abgründe. Während man in der Theorie über Grenzenlosigkeit spricht, werden ständig neue Grenzen gezogen.

Heutzutage erweckt der Islam als Grenze oder als neue Kluft zwischen Westen und Nicht-Westen offenkundig Interesse und sorgt zugleich für große Kontroversen. Obwohl die Aussage eine starke Verallgemeinerung beinhaltet, scheint er der Name für einen neuen Abgrund zu sein. Man vergißt dabei aber, daß der Islam vor mehreren Jahrhunderten durch seine Präsenz im mittelalterlichen Spanien die antike Kunst und Philosophie in Europa eingeführt, viele Literaten (darunter auch Goethe) inspiriert und die moderne Kunst (etwa Klee und Matisse) entscheidend geprägt hat.

Trotz allem stehen heute manchem angesichts des Islams die Haare zu Berge und auch in prominenten Kunstkreisen wird er stark verallgemeinernd als *Erzfeind* eingeschätzt. Als ein Beispiel sei hier ein Gespräch mit Jean Claire, dem Kurator der 46. Biennale in Venedig genommen. Das Interview ist im »Artforum« (April 1995) publiziert worden. Auf die Frage : »Warum haben Sie die Kunst der Identität ihrer politischen Seite entkleidet? Die Ausstellung ist resolut amerikanisch-eurozentrisch«, antwortete Jean Claire: »Der Begriff Kunst ist streng westlich. Er paßt nicht außerhalb unserer Kultur. Das Thema der politischen Korrektheit ist mir völlig fremd. Was für einen Europäer viel wichtiger erscheint, sind die ethnischen Kriege, die uns in die Situation von 1914 zurückführen. Deswegen bin ich aufgefordert, auf die Ablehnung der Präsentation von okzidentaler Kultur, besonders im Islam hinzuweisen. Du machst ein Bild und es ist sehr wahrscheinlich, daß dir der Kopf abgeschnitten wird. Das ist eine Art von kulturellem Problem, das zu religiösen Kriegen führt, und das geschieht gerade jetzt.« Man weiß nicht, inwieweit Herr Clair die islamischen Länder kennt! Er verallgemeinerte, verdrehte die Tatsachen und distanzierte sich so weit als möglich von der post-peripheren Wahrheit! Gott sei Dank, das er nur den kleinen Flügel der reaktionären Kunstszene repräsentiert.

In einem Gespräch in »Flashart« (April 1997) drückte Catherine David ihre Anschauung über die Nicht-Wohlstandsländer (ein anderer Ausdruck für nicht-westlich) auch recht unumwunden aus, indem sie diesen Ländern die Möglichkeit zeitgenössische Kunst zu produzieren absprach. Allerdings greift ihre Position in Anbetracht eines gewissen Wohlstandes in der Türkei nicht. Während der 4. Biennale hatte sie Istanbul kurz besucht, aber weder Recherchen zu den Künstlern/innen unternommen, noch Kontakte zu den Intellektuellen und Theoretikern hergestellt. Jean Hubert Martin und Jean Hoet waren im Kontext ihrer vieldiskutierten Ausstellungen »Magier der Welt« und »documenta IX« nach Istanbul gekommen, um Vorurteile durch neue Erfahrungen zu überprüfen. Doch es handelte sich um sehr kurze und oberflächliche Besuche. Nur Germano Celant akzeptierte die Beteiligung der Ausstellung »Modernities & Memories – Recent Works from the Islamic World« an seiner Biennale, jedoch war diese Präsentation von der Rockefeller Foundation unterstützt.⁴

Wenn man analytisch denkt, gilt es folgende Punkte zu berücksichtigen: daß die radikalen islamischen Bewegungen unserer Tage nicht gerade die Tradition des Islams vertreten, sondern deren Anhänger den Glauben gleichbedeutend mit Macht setzen; daß islamische Mystik und Philosophie einerseits sowie der Islam als politische Ideologie andererseits nicht übereinstimmen; daß der Islam nicht eine einheitliche Gesellschaft bildet, sondern es soziologisch sehr verschiedene muslimische Gemeinschaften gibt (der anatolische Islam ist z.B. sehr verschieden vom indonesischen Islam); daß es sich bei der sogenannten islamischen Krise eigentlich wie überall um eine Auseinandersetzung mit den Ideologien des Nationalismus, Marxismus und der Demokratie handelt. Wenn man genau arbeitet, kann man diese Tatsachen in den Werken der Künstler/innen dieser islamischen Länder erkennen.

Es gibt zwei wichtige Aussagen über den Zustand des zeitgenössischen Islams, die wir unbedingt berücksichtigen müssen, wenn wir diese Religionsgemeinschaft im Rahmen der aktuellen Kunst untersuchen oder wenn wir über die Kunst in den islamischen bzw. nicht-westlichen Ländern sprechen. Eine davon stammt von Bryan S. Turner, Soziologieprofessor der Deakin University in Australien. In seinem Buch »Orientalism, Postmodernism und Globalism« eröffnet er eine neue Interpretationsmöglichkeit, die ungewöhnlich, aber aussagekräftig ist: »Innerhalb der Kategorie der 'anderen Religionen' hat der Islam mindestens zwei wichtige Merkmale. Erstens, als eine prophetische, monotheistische Religion hat der Islam sehr enge historische und theologische Verbindungen zum Christentum. Neben Christentum und Judentum, kann man ihn als eine Hauptvariante der abrahamischen Glaubensrichtungen sehen. Zweitens, im Unterschied zu den anderen orientalischen Religionen, war der Islam eine Kolonialmacht inmitten Europas und ab dem 18. Jahrhundert bildete er die dominante Kultur der südlichen Mittelmeergesellschaften. Diese Merkmale des Islams lassen die Frage entstehen; in welchem Sinne der Islam überhaupt eine orientalische Religion ist.«⁵

Die andere Aussage ist auch aufschlußreich und knüpft an die erste an. Olivier Roy, Forscher in Centre National de la Recherche Scientifique in Paris schreibt in seinem Buch »The Failure of Political Islam«, das einen ziemlich provokativen Angriff gegen den fundamentalistischen Islam richtet, Folgendes: »Die muslimische Welt ist in der Tat bereits verwestlicht, denkt aber, daß diese Verwestlichung nur eine Verfremdung ist«. Er schreibt weiter: »Die Werte der Konsumenten und somit auch der Zivilisation sind westliche; die Werte, die jetzt herausposaunt werden, sind erst vor kurzem erstellte Echtheiten. Islamismus ist ein Diskurs der Proteste und der Anpassung, somit im Übergang. Es gibt glückliche Muslime; es gibt keine glücklichen Islamisten.«⁶ Unter diesem Blickwinkel kann man fragen, in welchem Maße die moderne / postmoderne Kunst der islamischen Länder für eine andere Moderne / Postmoderne als die westliche Moderne / Post-Moderne steht.

Ohne Zweifel gibt es Unterschiede im Verhalten der Künstler/innen. Der Unterschied zwischen den westlichen und nichtwestlichen Künstlern/innen liegt in Nietzsches »Wille zur Macht«. Die westliche Kultur erfordert Stabilität und den Willen zu Erkenntnis und Besitz oder zur Kontrolle der Unordnung. Erkenntnis, Besitz und Kontrolle machen den Künstler / die Künstlerin zu Individuen. Wobei die nicht-westliche Kultur, wie sie z.B. in der Türkei existiert, die Künstler/innen eher zur Singularität als zur Individualität einlädt, und ihn / sie die Macht ignorieren läßt soweit es geht. Die nicht-westlichen KünstlerInnen orientieren sich nicht an Nietz-

sche, Hegel oder an Freud und Lacan, aber auch nicht unbedingt an Mohammed oder Mevlana. Das sind alles wichtige Bedingungen der gegenwärtigen globalen Hochkultur. Die nicht-westlichen Künstler/innen befinden sich am Rande oder zwischen diesen Rahmen. Sie vermeiden ständig die Objekt-Subjekt Konfrontation und lassen sie sich in der Intertextualität und Dringlichkeit des Lebens auflösen. Sie scheinen in ihre Paradoxa verliebt und geben ihnen freien Lauf. Sie haben gelernt, die traditionelle, vorislamische oder islamische Kunst, Literatur und Volkskunst mit der chaotischen zeitgenössischen Kultur unter Zuhilfenahme heutiger Medien und Modi zu verbinden. Diese Künstler/innen haben die Fähigkeit, inmitten von Rückkehr und Durchbruch, die Modernität und Post-Modernität ihrer Identität einzuverleiben. Und sie sind sich bewußt, daß Kunst und Kultur in muslimischen Gesellschaften weder von Juden noch von Christen bedroht sind, aber von der politisch-wirtschaftlichen Korruption, die weder Gott noch Teufel kennt und von jeder Art des Fundamentalismus, der mit Gott und Teufel droht! Sie wollen die zeitgenössische Kunst als eine Welt der Solidarität gegen diese »Invasionen« verwenden. Die Unruhe, die Gegensätzlichkeit und die Widersprüche in und zwischen den islamischen oder nicht-westlichen Ländern ist eigentlich ein produktives Nest für die zeitgenössische Kunstproduktion, da es vielfältige und fruchtbare Erlebnisse und Risiken beinhaltet. Wie Homi Bhabha es vortrefflich ausgedrückt hat: »(...) for those who live, as I described it, otherwise than modernity but not outside it, the Utopian moment is not the necessary horizon of hope.«⁷

Anmerkungen

- 1 Edward Said: *Orientalism*, London. New York: Penguin Books 1995, S. 205.
- 2 Belkis Ayhan Tarhan: »Global Kültür Kavraminin Eleştirisi ve Kimlik Sorunu«, *Toplum ve Bilim* 69, 1996, S. 179.
- 3 Wolf Schaefer: »Ungleichzeitigkeit als Ideologie«, in: *Die Zukunft des Raums*, hrsg. v. Bernd Bauer, New York: Campus Verlag, Frankfurt 1994.
- 4 <http://abone.turk.net/btmadra/homepage.html>
- 5 Bryan S. Turner: *Orientalism, Post-modernism, Globalism*, London / New York: Routledge 1994.
- 6 Oliver Roy: *The Failure of Political Islam*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1996.
- 7 Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London / New York: Routledge 1994, S. 18.