

# Zeitschrift für Kunstgeschichte

Journal of Art History  
Revue d'histoire de l'art  
Rivista di Storia dell'Arte

1.2022  
Jahrgang 85

# INHALT

- 1 EDITORIAL
- 3 KUNSTGESCHICHTE IM GESPRÄCH
- 3 Peter Krieger, Zeynep Kuban und Nadia von Maltzahn  
im Gespräch mit Burcu Dogramaci:  
Kunstgeschichtliche Forschungspraxis in  
globalen Kontexten
- 13 AUFSÄTZE
- 13 Hana Šedinová: *A parte ficta totum fictum*:  
Fanciful Illustrations of Sea Animals in the *Liber  
de natura rerum* and Other Medieval Encyclopedias
- 40 Eduard Sebald: Der Oberweseler Goldaltar:  
Forschungsstand und neue Überlegungen
- 57 Jürgen Müller: Der Judaskuss der Malerei:  
Caravaggios Dubliner *Gefangennahme Christi*  
in neuer Deutung
- 82 Giulio Zavatta: Audiface Diotallevi e Gustav Friedrich  
Waagen: il carteggio per l'acquisto della *Madonna*  
di Raffaello e della *Natività* di Luini per il museo  
di Berlino (1841–1842)
- 97 József Sisa: London and Budapest:  
A Tale of Two Parliaments
- 133 BUCHBESPRECHUNGEN
- 133 Blut quillt, Köpfe rollen: Assaf Pinkus, *Visual  
Aggression: Images of Martyrdom in Late  
Medieval Germany*  
Rezensiert von Gia Toussaint
- 139 Unterwegs in verkoppelten Räumen:  
Ulrike Boskamp, Amrei Buchholz, Annette Kranen  
und Tanja Michalsky (Hg.), *Verkoppelte Räume:  
Karte und Bildfolge als mediales Dispositiv*  
Rezensiert von Irina Saladin

# Zeitschrift für Kunstgeschichte

Heft 1, 2022 (85. Jahrgang)

Begründet von Wilhelm Waetzoldt und Ernst Gall, fortgeführt von Margarete Kühn, Georg Kauffmann, Reiner Hausscherr, Andreas Beyer, Alexander Marksches, Andreas Tönnemann, Ursula Frohne, Johannes Grave, Jeffrey F. Hamburger, Michael F. Zimmermann und Beate Fricke

Herausgegeben von Michael Cole, Burcu Dogramaci, Ann-Sophie Lehmann, Brigitte Sölch und Gregor Wedekind

Redakteur: Gerrit Walczak

 ZENTRALINSTITUT  
FÜR KUNSTGESCHICHTE

Anschrift:

PD Dr. Gerrit Walczak

Redaktion der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*

Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Katharina-von-Bora-Str. 10

80333 München

e-Mail: [g.walczak@zikg.eu](mailto:g.walczak@zikg.eu)

[www.zikg.eu](http://www.zikg.eu)

Druck: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe (Saale)



Deutscher  
Kunstverlag

Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

Lützowstraße 33, 10785 Berlin

[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)

Ein Unternehmen der / Part of Walter de Gruyter GmbH

Berlin Boston

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

ISSN 0044-2992

Jeder Jahrgang erscheint in vier Heften. Preis des Jahrgangs € 100,- zahlbar ab Eingang des ersten Heftes. Abbestellungen nur zum Ende eines Jahrgangs möglich. Der Preis des Einzelhefts beträgt € 28,-. Einreichungen werden nach einer Vorprüfung ihrer Eignung für den *double-blind peer review* an externe Gutachter weitergeleitet. Unsere Autorenrichtlinien finden Sie unter [www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/zeitschrift-fuer-kunstgeschichte/einreichungen](http://www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/zeitschrift-fuer-kunstgeschichte/einreichungen).

The annual subscription rate is € 100.00 for four issues, payable on receipt of the first. Subscription cancellation only possible at the end of the year. The single issue price is € 28.00 + postage. Submissions that pass a first assessment of suitability will be sent to specialist readers for a *double-blind peer review*. Please find our authors' guidelines at [www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/zeitschrift-fuer-kunstgeschichte/einreichungen](http://www.zikg.eu/forschung/publikationen/laufende-publikationen/zeitschrift-fuer-kunstgeschichte/einreichungen).

*Zeitschrift für Kunstgeschichte* is indexed, amongst others, in IBA (International Bibliography of Art, formerly BHA), Arts and Humanities Citation Index and Current Contents/Arts & Humanities (Thomson Reuters Web of Science), SCOPUS, Cambridge Scientific Abstracts (Proquest), Periodicals Index Online, Art Index, Art Abstracts, as well as in the European Reference Index for the Humanities (ERIH, category A).

# KUNSTGESCHICHTE IM GESPRÄCH

Peter Krieger, Zeynep Kuban und Nadia von Maltzahn  
im Gespräch mit Burcu Dogramaci

## Kunstgeschichtliche Forschungspraxis in globalen Kontexten

Seit Beginn der 2000er Jahre intensiviert sich die Frequenz der Beiträge und Debatten zu einer Kunstgeschichte in globalen Kontexten, wobei Hierarchisierung, (De-)Kolonisierung, Migration, Eurozentrismus bzw. westliche Dominanz diskutiert werden.<sup>1</sup> Zugleich etablierten Ausstellungen wie die *documenta X* (1997) und *documenta 11* (2002), *The Global Contemporary: Kunstwelten nach 1989* im ZKM Karlsruhe (2011) oder *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965* im Haus der Kunst München (2016) die Gegenwartskunst als global.

In einem Gespräch mit Peter Krieger (Mexiko-Stadt), Zeynep Kuban (Istanbul) und Nadia von Maltzahn (Beirut) soll der status quo der Kunstgeschichte in globalen Kontexten zu Beginn der 2020er Jahre diskutiert werden. Dabei geht es weniger um ein Resümee oder eine Revision wirkmächtiger Theorien einer »Global Art History«. Vielmehr wird aus einer Alltagspraxis des Forschens und Publizierens in unterschiedlichen geografischen Kontexten das Globale als beständige Herausforderung für das Fach befragt: Wie sehr formen lokale Zustände und Umstände, gesellschaftspolitische Herausforderungen, regionale (Forschungs-)Traditionen, die Geschichte eines Staates oder der Region die Art und Weise, wie Kunstgeschichte heute und morgen betrieben wird? Welche Bedürfnisse an Kunstgeschichte lassen sich aus unterschiedli-

chen geografischen Kontexten heraus artikulieren? Sind es lokale Setzungen, die das Fach »vor Ort« prägen? Welche Erfahrungen haben die am Interview Beteiligten mit Dialogen über Länder- und Sprachgrenzen, wie beurteilen sie die Auswirkungen des Digitalen auf Kommunikation und Wissensaustausch in globalen Zusammenhängen?

Für die Auswahl der Gesprächspartner:innen war die Perspektive aus verschiedenen Orten der Welt entscheidend; zugleich haben Peter Krieger, Zeynep Kuban und Nadia von Maltzahn eigene grenzübergreifende Erfahrungen mit Ortswechseln, sind in mindestens zwei Sprachen, Wissenstraditionen und Fachkulturen geprägt worden. Das Gespräch führte Burcu Dogramaci, Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, über Zoom.

\* \* \*

BURCU DOGRAMACI: Zeynep Kuban, Nadia von Maltzahn und Peter Krieger, Sie forschen und lehren an Standorten – Beirut, Istanbul, Mexiko-Stadt –, die in den vergangenen Jahren für die Globalisierung kunstgeschichtlicher Forschung wichtige Koordinaten gaben: Zum einen zeigen dort lozierte Künstler:innen in internationalen Ausstellungen deutliche Präsenz, zum anderen wird vermehrt zur Geschichte und Ge-

genwart libanesischer, türkischer oder mexikanischer Kunst geforscht – wobei Sie drei einen wichtigen Anteil daran haben. Dabei besteht aber weiterhin eine Asymmetrie in der Produktion und Wahrnehmung von Forschungserkenntnissen. Wie nehmen Sie aus den spezifischen Orten und Zusammenhängen heraus die grenzübergreifende Durchlässigkeit von Wissen wahr?

PETER KRIEGER: Geografisch gehört Mexiko zu Nordamerika, das Land wird aber oft im Diskurs als Südamerika bezeichnet. Dahinter steht eine rassistische Abgrenzung zwischen dem englischsprachigen »zivilisierten« Norden und dem spanischsprachigen »unkultivierten wilden« Lateinamerika. Es geht hier im Verhältnis zu Lateinamerika und spezifisch Mexiko um das Prinzip der Ausgrenzung und der Abgrenzung. Das sind Frontlinien, die sich hier aufbauen. Und die haben bestimmte Mechanismen zur Folge: Der Transfer des Wissens funktioniert eher als Einbahnstraße. Wissen oder Publikationen kommen aus Europa und den USA nach Mexiko, aber die mexikanische Forschung wird im »Globalen Norden« kaum rezipiert. Dann gibt es auch das Problem der Hegemonie der US-amerikanischen Diskurse. Man könnte das an der Rezeption von Hal Foster darlegen oder an anderen Autoren. Es gibt bestimmte Diskurszentren in den US-amerikanischen Eliteuniversitäten und Museen. Da wird der Takt vorgegeben, da wird gesagt, was wichtig ist, da wird eine exklusive, also ausgrenzende Kanonbildung betrieben durch »Machtcluster« von Verlagen, Instituten, Museen. Und gerade jetzt in der Pandemie zeigt sich das verstärkt in der ungleichen Nutzung des Internets. Es wird sichtbar, wo sich die Cluster befinden, wo die großen Rechner stehen, und in welchen Zonen der Zugang durch schwache digitale Infrastrukturen begrenzt ist.

BURCU DOGRAMACI: Welche Bedeutung hat speziell Sprache für die Rezeption von Forschung?

PETER KRIEGER: Das ist ein Problempunkt. Obgleich das Spanische neben dem Englischen weitverbreitete Weltsprache ist, wird es nicht als Wissenschaftssprache anerkannt. Es geht sogar so weit, dass spanischsprachige Schriften an US-amerikanischen Universitäten nicht in die Evaluierung aufgenommen werden. Das sind Ausgrenzungsmechanismen. Hier wird Wissen auf Spanisch produziert, aber die Sprache wird in den USA und Europa außerhalb Spaniens negiert. Das ist eine Verarmung, wenn eine Sprache als Ausschlusskriterium benutzt wird.

NADIA VON MALTZAHN: In der arabischen Region gibt es seit ein paar Jahren vermehrt Initiativen, Arabisch als Wissenschaftssprache zu fördern, etwa durch die Schaffung des Arab Council for the Social Sciences oder des Arab Center for Research & Policy Studies. Die Kunstgeschichte findet hier allerdings wenig Aufmerksamkeit. Der kunstgeschichtlichen Forschung im Libanon neue Grundlagen zu schaffen ist eines der Anliegen meines ERC-Projekts zu Libanons Kunstwelt, das am Orient-Institut Beirut (OIB) angesiedelt ist. Mit einem islamwissenschaftlichen Hintergrund ist mir die Arbeit mit arabischsprachigen Quellen sehr wichtig, allerdings publiziere auch ich hauptsächlich auf Englisch. Die Forschungslandschaft im Libanon bewegt sich zwischen den Sprachen, die American University of Beirut arbeitet z. B. vorwiegend auf Englisch, die Académie Libanaise des Beaux-Arts und die Université St. Joseph auf Französisch, die Libanesische Universität auf Arabisch.

ZEYNEP KUBAN: Ich kann vieles unterstreichen, was Peter Krieger gesagt hat. Türkisch ist nicht so weit verbreitet wie Spanisch. Dennoch wird auf Türkisch rege publiziert, aber wenig außerhalb der Landesgrenzen wahrgenommen. Wenn Forschung nicht auf Englisch veröffentlicht wird, ist sie international nicht existent. Man redet von der großen Welt, aber es ist ein sehr einseitiger Austausch. Diese Wahrnehmungsblind-

heit befördert auch eine Provinzialisierung. Ich lehre an der Technischen Universität in Istanbul Kunstgeschichte im Master- und Promotionsstudiengang und Architekturgeschichte an der Architektur fakultät. Eine meiner Doktorandinnen, die über die Geschichte der Kunstgeschichte in der Türkei promoviert, hat Doktorarbeiten und Masterarbeiten, die in der Türkei nach 1980 entstanden, gesichtet und dominante Themen identifiziert. Etwa 70–75 Prozent der Arbeiten behandeln türkisch-islamische Kunst, vielleicht 10–15 Prozent byzantinische Kunst und kaum 10 Prozent die westliche Kunst. Und darin liegt der große Unterschied, dass wir in der Türkei zum Beispiel kaum über Themen aus Afrika, Nordamerika, Ostasien oder darüber hinaus arbeiten. Andererseits publizieren andere – vor allem deutsche und englischsprachige Wissenschaftler:innen – sehr wohl über die Türkei.

BURCU DOGRAMACI: Würde das bedeuten, dass unter dem Begriff der globalen Kunstgeschichte neue hegemoniale Verhältnisse aufgebaut werden? Die einen forschen mit einer Selbstverständlichkeit über globale Gegenstände, während die anderen eher in ihren regionalen Kontexten bleiben, weil oder womit sie weniger gehört und gesehen werden?

ZEYNEP KUBAN: Ich bin auch Archäologin, und ich habe noch nicht gesehen, dass Türken nach Bayern fahren, um dort römische Archäologie zu machen oder über die Bajuwaren zu forschen. Es gibt mittlerweile ein paar türkische Ausgrabungen in Zentralasien, aber auch hier geht es um die Forschung zur türkischen Vergangenheit. Das ist immer einseitig. Das schürt dann Ressentiments und führt zur Abwehr. Insofern lässt sich von einer Wissenschaftskolonisierung sprechen, die in der Archäologie sehr verbreitet war, was aber auch eine weite Internationalität förderte. Seit einigen Jahren versucht man die »lästigen« ausländischen Archäologen loszuwerden, um mehr Platz für die vielen

Einheimischen zu schaffen. Wobei aber viel zu wenig Publikationsmöglichkeiten und Stellen sowie Stipendien existieren und deshalb doch wieder auf die ausländischen Kollegen zurückgegriffen wird. Es ist noch ein weiter Weg, um sagen zu können, dass in der Wissenschaft tatsächlich global auf Augenhöhe gearbeitet wird. Sicherlich ist es einfacher oder bequemer, in eigenen regionalen Kontexten zu bleiben. Wer in anderen Regionen forscht oder publiziert, muss auch andere Sprachen beherrschen. Und so bleiben viele in ihren nationalen Grenzen, weil es bequemer ist. Deswegen ist zum Beispiel in der Türkei die Forschung zur Republik explodiert, weil alles auf Türkisch gemacht werden kann. Man muss nicht einmal die alten osmanischen Quellen lesen können.

PETER KRIEGER: Für Lateinamerika würde ich noch ein anderes Argument bringen: Es ist die Tradition der Kunstgeschichte als nationale – auch nationalistische – Legitimationswissenschaft. Ich weiß nicht, wie es aktuell in Frankreich oder in Spanien ist, aber da war es auch lange Zeit so, dass französische Kunsthistoriker nur französische Kunst bearbeitet haben und extremer noch in Spanien, wo fast ausschließlich spanische Kunstgeschichte geschrieben wurde. Ähnlich ist es hier in Mexiko: In unseren internationalen Kolloquien am Institut spricht der Argentinier über argentinische Kunst, die Bolivianerin spricht über bolivianische Kunst und Mexikaner sprechen über mexikanische Kunst. Das löst sich in Mexiko zwar so langsam auf, aber dahinter steht der Druck, affirmatives nationales Legitimationswissen zu erzeugen. Viele andere Länder sind diesem nationalistischen Weg gefolgt und haben affirmatives Wissen produziert.

NADIA VON MALTZAHN: Für den Libanon sehe ich Parallelen, aber auch einen großen Unterschied. Dieser liegt darin, dass das Fach Kunstgeschichte im Libanon relativ klein und neu ist. Es besteht zum Beispiel nicht die Mög-

lichkeit zur Promotion. Allgemein gehen junge Wissenschaftler:innen in den Geistes- und Sozialwissenschaften zum Promovieren ins Ausland. Im Libanon und angrenzenden Ländern der Region besteht eher das Problem, dass der Blick zu sehr nach Europa oder Nordamerika gelenkt wird. Es fehlt Literatur zur Geschichte und Kunstgeschichte der Region. Die vorhandene Literatur ist oft subjektiv. Es gibt Institutionen wie beispielsweise Galerien, die ihre eigenen Geschichten geschrieben haben, die meist sehr autobiografisch sind. Und dieser Mangel an neuen Forschungen führt dazu, dass dasselbe limitierte, unvollständige und zum Teil unkorrekte Wissen einfach reproduziert wird, ohne seine Gültigkeit zu hinterfragen. Dies ändert sich langsam, da das Interesse an der Kunst aus der arabischen Region im letzten Jahrzehnt stark gewachsen ist. Auch die Forschung zieht da mit.

BURCU DOGRAMACI: Und lässt sich da noch zwischen Forschungen zu zeitgenössischer und historischer Kunst unterscheiden? »Kunst global« bezog sich zunächst vor allem auf die Gegenwart, wird aber seit geraumer Zeit auch auf historische Epochen erweitert. Fällt es leichter, über Kunst oder Kunstgeschichte in globalen Zusammenhängen nachzudenken, wenn wir über Gegenwartskunst sprechen, weil seit ungefähr zwanzig Jahren eine deutliche Tendenz in Ausstellungen zu erkennen ist, sich global zu positionieren und auch Künstler:innen aus Geografien einzubeziehen, die vorher nicht so präsent waren? Trifft das zu?

NADIA VON MALTZAHN: Ja, im Libanon hat es bisher einen deutlichen Akzent der Forschung auf zeitgenössischer Kunst gegeben, insbesondere der Kunstproduktion seit dem Ende des Bürgerkrieges 1990. Libanesische Künstler:innen wie Akram Zataari und Walid Raad sind international präsent und sichtbar, haben in wichtigen Institutionen wie der Biennale von Venedig oder dem Museum of Modern Art in New York aus-

gestellt. Es gibt eine Gruppe von Künstler:innen, die von außen erst einmal validiert werden und dann im Libanon selbst und in der Region auch gesehen werden. Gleichzeitig gibt es Künstler, die bereits in den 1960ern und 1970ern im Libanon ausgestellt haben, aber in Vergessenheit geraten waren und international kaum Beachtung erfuhren bis sie in Foren wie der documenta oder der Tate Modern »entdeckt« wurden. Hier denke ich insbesondere an Künstler:innen wie Etel Adnan und Saloua Raouda Choucair.

BURCU DOGRAMACI: Nicht zu unterschätzen für die internationale Sichtbarkeit libanesischer Künstler:innen sind Galerien wie etwa Sfeir-Semler mit Standorten in Hamburg und Beirut.

NADIA VON MALTZAHN: Die Sfeir-Semler Gallery wird stets als erste White Cube-Galerie der Region, nicht nur des Libanons, referenziert, und ist seit der Gründung ihres Standortes in Beirut 2005 maßgeblich daran beteiligt, zeitgenössische regionale Künstler:innen auf das internationale Plateau zu heben. Inzwischen setzt auch eine Sensibilität für historische Positionen ein, für Künstler:innen der Moderne. Sfeir-Semler hat nun auch Künstlernachlässe der 1960er und 1970er Jahre unter Vertrag genommen. Und das wird dann auch Bedeutung haben, wie sie international wahrgenommen werden. Die Institutionen, die Galerien, spielen da eine wichtige Rolle. Auch in der Forschung gibt es ein paar wichtige neue Publikationen gerade zu den 1960er Jahren, in denen die Frage eine Rolle spielte, was libanesische Kunst eigentlich ausmacht.

BURCU DOGRAMACI: Die Hinwendung zu historischen Positionen leitet zu meiner nächsten Frage: Inwieweit prägen regionale oder lokale Kunstgeschichten Fragen der Gegenwart und das Selbstverständnis des Faches Kunstgeschichte? Ich beziehe mich damit auf historische Positionen des 19. und 20. Jahrhunderts,

also auch auf weiter zurückreichende autochthone oder indigene Kunstpraxen.

PETER KRIEGER: Ein Großteil der Abschlussarbeiten und Promotionen in Mexiko an der UNAM, an der ich seit 1998 lehre, bezieht sich auf das 21. Jahrhundert. Sicherlich gibt es darüber hinaus in der mesoamerikanischen kunstgeschichtlichen Forschung immer wieder diese Ansätze der Identitätssuche. Aber die neueren Generationen setzen sich kritisch mit der prähispanischen Kunst auseinander, auch mit dem Prozess der Kolonisierung, des Übergangs zwischen zwei kulturellen Systemen, die sehr unterschiedlich waren: das altmexikanische visuelle System, das durch das alteuropäische, christlich-monarchische ersetzt wurde, wobei eigenständige hybride Formen entstanden. Zum Beispiel ist der koloniale Barock kein direkter Import aus Spanien oder Italien, sondern Ergebnis eines Anpassungsprozesses. Indigene Bauhandwerker haben die kolonialen Formeln, die katholischen Ikonografien und monarchischen Herrschaftsformen abgewandelt und eine Art anarchische Modifikation hineingebracht. Das sind komplexe kulturelle Prozesse, die hier differenziert analysiert werden. In der Erforschung der Gegenwartskunst sind dagegen eher Strategien der Angleichung an globale Tendenzen auszumachen – eine enthistorisierte Kunstgeschichtsschreibung, die auch oft die spezifischen lokalen und regionalen Bedingungen der mexikanischen Kunstproduktion negiert.

ZEYNEP KUBAN: Das hat sicher auch mit dem Medium zu tun. In der Türkei gingen Künstler:innen, die global sein wollten, oder besser international, ins Ausland. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lernten sie kubistische Malerei, etwa in der Kunstschule von André Lhote in Paris. Dennoch erhielten sich hartnäckig stereotype Adressierungen und Erwartungen an sie, dass die Herkunft sichtbar sein sollte. Bestimmte Kulturen müssen in ihrer Kunst etwas »Lokales« bringen

und gerade Malerei, für die es scheinbar in der Türkei keine Tradition gab, die neu erlernt wurde, war beladen mit Vorurteilen. Deswegen haben Künstler:innen, die neue Medien wie Film, Konzeptkunst usw. benutzen, anders als in der Malerei, weniger Probleme mit der Tradition des Mediums. So lässt sich besser zusammenkommen, weil die gleiche Sprache gesprochen wird. Wobei ich befürchte, dass in Europa immer noch gesehen werden möchte, dass es türkische, mexikanische, libanesischen Kunstschaffende sind – und diese bedienen das oft auch. Und dann geht es letztlich nicht mehr darum, ob es gute Architektur oder gute Kunst ist, sondern woher sie kommt.

NADIA VON MALTZAHN: Auch im Libanon liegt der Fokus in den neuen Masterstudiengängen auf zeitgenössischer Kunst und auf der Ausbildung zu Kurator:innen. Aber diese Frage nach Authentizität, die gerade von Zeynep Kuban und Peter Krieger angesprochen wurde, ist im Libanon seit den 1950er Jahren immer wieder gestellt worden: Was sind lokale Elemente, was kommt von außen, oder wie originär ist die eigene Kunsttradition? Das ist jetzt in der zeitgenössischen Kunst weniger der Fall. Da wird sich sehr viel mit der Erinnerung an den Bürgerkrieg auseinandergesetzt oder auch mit dem derzeitigen politischen System. Aber gerade für die Künstler:innen der Moderne war das Verhältnis zu Europa ein großes Thema, was sich in den Diskussionen um abstrakte versus figurative Kunst zeigt. Lässt sich etwa von einer östlichen Abstraktion als Teil des Kulturerbes sprechen mit Bezug auf Traditionen der islamischen Kunstgeschichte und Kalligrafie?

PETER KRIEGER: Ich würde sagen, dass wir es mit neokolonialen Erwartungsmustern zu tun haben, also dass der Mexikaner sich mit dem Sombrero präsentieren und bestimmte visuelle Stereotype erfüllen muss. Und das Zweite, was möglicherweise ähnlich in der Türkei ist, ist eine Art normative, nationale Identität, die vor-

herrscht. Es wird noch zu wenig über diskursive, konfliktgeladene nationale Identitätskonstruktionen nachgedacht. Stattdessen werden Klischees reproduziert – z.B. zum Bild der gewalttätigen und kaputten Megastadt – und europäische oder US-amerikanische Erwartungshaltungen erfüllt.

BURCU DOGRAMACI: Wir haben viel über nationale Eigen- und Fremdzuschreibungen gesprochen, und es scheinen sich einige Parallelen zu zeigen. Nun würde mich interessieren, welche Projekte oder Themen sich aus Ihrer Sicht für eine transnationale Zusammenarbeit eignen würden? Was fehlt, was könnte nur in einer grenzübergreifenden Zusammenarbeit erforscht werden?

PETER KRIEGER: Aus meiner Sicht sehe ich ein Potenzial in den Forschungen zur Ästhetik des Anthropozäns, das, was wir derzeit in einer Zusammenarbeit der UNAM mit der Uni Bern erproben: die Mediatisierung des ökologischen Imperativs in ihren transkulturellen Dimensionen zu verstehen. Man könnte in Abwandlung eines berühmten Diktums von Aby Warburg sagen, dass der ökologische »Leidschatz«, also die Erfahrung der voranschreitenden Selbstzerstörung der Erde durch Klimawandel und andere Umwelt-Impacts, zum transnationalen »humanen Besitz« wird.

ZEYNEP KUBAN: Ich glaube, dass man international und global an den Essentials der Kunstgeschichte arbeiten könnte, um beispielsweise die Klassiker auseinanderzunehmen. Denn auch wenn neue Ideen und Theorien entwickelt werden, sind diese als Ideen des 21. Jahrhunderts an die allgemeine Kunstgeschichte angehängt. Ich halte es für wichtig, die Ausbildung der Kunsthistoriker:innen gemeinsam unter die Lupe zu nehmen und hier bestimmte Texte, Theorien und vermeintlich unantastbare Kunsthistoriker:innen mit unterschiedlichen Augen gemeinsam neu zu betrachten.

NADIA VON MALTZAHN: Das sind wichtige Themen. Auch bietet es sich an, die transnationalen Werdegänge von Künstlern grenzenübergreifend zu erforschen, wie das in Zeynep Kuban und Simone Willes Band zu André Lhotes Kunstschule gemacht wurde. Ein weiteres Projekt könnte sein, die Darstellung globaler Kunst in Museen und Ausstellungen als internationales Forschungsteam anzugehen und zu überdenken, so dass Kunst aus der nicht-westlichen Welt keine Stereotypen bedienen muss.

BURCU DOGRAMACI: Wie könnte eine Zusammenarbeit über Grenzen hinweg und auf Augenhöhe aussehen? Wie könnten Forscher:innen gleichberechtigter und produktiver global zusammenarbeiten?

PETER KRIEGER: Ein positives Beispiel ist das Tübinger Projekt *Cultures of the Global South*, an dem ich seit einigen Jahren mitarbeite. Da findet ein gleichberechtigter wissenschaftlicher Austausch mit Kollegen aus Lateinamerika, Afrika und Indien statt.

ZEYNEP KUBAN: Ich finde die Form des ERC-Projekts *METROMOD* sehr anregend, das sechs globale Städte untersucht und auch »vor Ort« arbeitet.<sup>2</sup> Damit wird das Augenmerk auf unterschiedliche Orte, »Produkte« und Diskussionen gelenkt. Vielleicht ließe sich gemeinsam intensiver an verschiedenen Orten zusammenarbeiten? Vielleicht gerade da, wo niemand zu Hause ist, und wo dann gemeinsam ein unbekannter Kontext erarbeitet wird. Und dieses auf verschiedenen Niveaus, mit jungen Studierenden, Promovenden und auch Professor:innen, ebenso gemeinsam mit anderen Disziplinen.

NADIA VON MALTZAHN: Seit 2020 bin ich Mitglied der Plattform *The Global (De)Centre*, einem Netzwerk von Wissenschaftler:innen weltweit, die im Austausch miteinander neue Dialoge anregen und Methoden zu einer Dezen-



trierung von Wissensproduktion schaffen wollen. Der Austausch findet auf Englisch statt, aber die Herangehensweise ist wirklich kollaborativ und unhierarchisch. Es gibt gemeinsame Publikationsprojekte, Diskussions- und Leserunden, Forschungsprojekte, Sommerschulen – alles durch Brainstorming entstanden.

BURCU DOGRAMACI: Ich würde gern noch auf einen weiteren Aspekt zu sprechen kommen: Ich habe Sie drei zum Gespräch eingeladen, weil mich auch interessiert, inwieweit Ihre eigenen transnationalen Erfahrungen in unterschiedlichen Sprach- und Wissenschaftsräumen, verschiedenen Fachkulturen Ihre Arbeit prägt: Zeynep Kuban ist in Deutschland aufgewachsen, lehrt nun in Istanbul. Peter Krieger hat seine wissenschaftliche Sozialisation unter anderem am Graduiertenkolleg *Politische Ikonographie* an der Universität Hamburg erhalten und ist seit mehr als zwanzig Jahren an der UNAM. Nadia von Maltzahn hat international studiert, arbeitet nun in Beirut. Hat diese Mobilität oder Erfahrung von Mobilität den eigenen Blick auf das Fach verändert, gegebenenfalls auch das Interesse an transkulturellen Fragestellungen und an globalen Themen geprägt?

PETER KRIEGER: Ja, das ist richtig. Ich bin jetzt über zwanzig Jahre hier in Mexiko und mein Status ist der eines Weltbürgers. Ich werde nie hundertprozentig Mexikaner und ich lebe auch nicht mehr in Deutschland. Wenn ich nach Deutschland zurückkomme, bewege ich mich als Ethnologe in meinem eigenen Land. Dieser Status als Weltbürger ist für mich sehr inspirierend. Die Mobilität zwischen verschiedenen Kulturen erzeugt eine permanente epistemische Spannung und eröffnet neue Blickweisen. Auch im Schreiben wirkt sich diese transnationale Mobilität aus: ich schalte permanent zwischen Spanisch, Deutsch und Englisch um. Das ist jedesmal eine Herausforderung. Das Denken verändert sich, etwa wenn

ich auf Englisch schreibe und die Sachverhalte in kurzen Sätzen formuliere. So manche Komplexität deutscher Philosophie wird dann in einfache Formulierungen ausgedrückt. Und auf Spanisch schreibe ich tendenziell rhapsodischer, mit längeren Sätzen, vielleicht »neobarocker«. Das heißt, ich stelle mich jeweils auf ein Lesepublikum ein. Das ist manchmal anstrengend, aber es ist auch eine unglaubliche Bereicherung, zwischen verschiedenen Kulturen, Sprachen, Denkmodellen und kulturellen Referenzen hin und her zu springen.

ZEYNEP KUBAN: In meinem Fall ist das Erleben verschiedener Wissenschaftskulturen ein wichtiger Erkenntnisgewinn zum eigenen Selbstverständnis als Wissenschaftlerin. Das berührt auch ganz einfache grundlegende Aspekte: Während meiner Assistenzzeit und als junge Doktorandin kam ich aus Istanbul nach Tübingen und habe festgestellt, dass sich vieles ähnelt, etwa Konkurrenzen, Formen der Zusammenarbeit oder der Abgrenzung. Das hat mich sehr erleichtert, zu sehen, dass wissenschaftliche Arbeit eigentlich überall sehr ähnlich ist, solange es um die menschliche Komponente geht. Leider ist die organisatorisch-technische und finanzielle Ausstattung und die institutionelle Komponente doch schon unterschiedlich. Durch die internationalen Beziehungen und die Möglichkeiten, einen weiteren Blick zu bekommen, konnte ich für mich in der Kunst und Architektur entdecken, wie subjektiv Geschichte entsteht.

NADIA VON MALTZAHN: Meine Biografie zwischen verschiedenen Kulturen hat auf jeden Fall eine Rolle gespielt, welche Themen und Fragestellungen mich interessieren. Eine transnationale Ausrichtung meiner Arbeit ist hierbei ebenso wichtig wie die Forschung vor Ort.

BURCU DOGRAMACI: Die unmittelbare Erfahrung vor Ort über Grenzen hinweg ist derzeit nicht mehr so möglich wie vor der Pande-

mie. Covid-19 hat seit Anfang 2020 das Reisen erschwert, teils unmöglich gemacht. Stattdessen haben wir über Videokonferenzen die Möglichkeit eines entgrenzten virtuellen Austausches, wie er vorher so nicht möglich war oder zumindest nicht genutzt wurde. Wir können uns wie in diesem Gespräch aus verschiedenen Orten der Welt zuschalten. Einerseits kann die Zirkulation von Wissen vielleicht noch besser erfolgen, weil wir uns viel öfter treffen können. Andererseits bewegen wir uns viel weniger, das heißt, dieser Bildschirm ist unser Fenster zur Welt. Dies macht deutlich, dass eben sowohl Verflechtung und Austausch als auch Diskonnektivität, also die Unterbrechung, der Umweg, zur Globalgeschichte dazu gehören.

PETER KRIEGER: Ich sehe durchaus auch die positiven Aspekte. Ich war auf digitalen Kolloquien in Göteborg oder in Peking. Es ist eine fantastische Möglichkeit, sich schnell kurz zuschalten und Projekte zu entwickeln. Aber unsere Disziplin, die Kunstgeschichte, lebt von der Arbeit am Objekt, von der direkten Erfahrung in Städten, in Landschaften, in Museen, die wir am authentischen Ort sehen müssen, was das digitale Abbild nicht ersetzen kann. Die kreativen Momente der Exkursionen oder selbst die Kaffeepause, in der sich Projektideen entwickeln, fallen weg, was eine Verarmung ist. Es wird oft abwertend gesagt, das sei akademischer Tourismus. Ist es aber nicht. Wir leben von diesem Feedback. Wir brauchen das Reisen und das direkte Sprechen mit Kolleg:innen, das Besichtigen von Kunstwerken und von Architektur. Das ist ein wichtiger Bestandteil unserer Disziplin, der nicht wegfallen darf. Da müssen wir sehr kämpfen, weil sich das Digitale natürlich durchsetzt. Es gibt jetzt bald die Phase der hybriden Modelle, aber generell wird das Reisen sehr reduziert werden. Das heißt, wir als Fach sind da jetzt gefragt: Die Exkursionen mit Studierenden sind absolut wichtige Elemente der geistigen Entwicklung in unserer Disziplin.

ZEYNEP KUBAN: Ja, natürlich macht Reisen Spaß. Aber für das Reisen müssen auch die ökonomischen Voraussetzungen gegeben sein. Plötzlich lässt sich digital teilnehmen, es ist unkompliziert, sich zu- und auch schnell wieder abzuschalten, wenn es eine falsche Entscheidung war. Man lernt neue Kolleg:innen kennen, kann leichter an Diskussionen teilnehmen, wo in konventionellen geschlossenen Räumen vielleicht Barrieren bestehen, wo man sich nicht getraut oder keine Lust gehabt hätte. Auch lässt sich sehen, wie sich die Konferenzen entwickeln und die Kaffeepausen-Breakout-Räume immer nutzvoller gestaltet wurden. Natürlich ist es nicht dasselbe, aber ich glaube, es ermöglicht internationalen Kontakt – vielmehr ermöglicht es den jungen Forscher:innen oder Studierenden, sich neue Horizonte zu schaffen. Zugleich ist es für unser Fach wichtig, die Raumerfahrung, Proportionen, den Geruch von Räumen vor Ort zu erleben. Aber das Digitale hat wirkliche Vorteile für den Austausch, die man bewahren sollte.

NADIA VON MALTZAHN: Ich sehe auch die vielen positiven Aspekte, die Möglichkeit der einfachen Vernetzung über Grenzen hinweg mit Kolleg:innen aus Hongkong, Europa, Argentinien, USA. Aber gleichzeitig stimme ich zu, dass das nicht das Wirkliche, den realen Austausch ersetzen kann und darf. Nicht nur Exkursionen in Museen oder die Auseinandersetzung mit Kunstwerken, auch Archivbesuche können nicht komplett ersetzt werden. Da gibt es jetzt natürlich schon Digitalisierungsschübe; dennoch sind auch Archivalien in ihrer physischen Präsenz im besten Fall vor Ort zu untersuchen.

BURCU DOGRAMACI: Zum Abschluss würde ich gern Gelegenheit zu einem knappen Statement geben: wenn Sie sich etwas wünschen würden für das Fach, was wären Ihre Zukunftsvisionen, wie sich Kunstgeschichte in globalen Kontexten formieren könnte oder wie das kon-

turiert werden könnte? Was wäre Ihr größtes Anliegen?

NADIA VON MALTZAHN: Das Ziel müsste sein, einen globalen Kanon, wenn man es so nennen kann, inklusiver zu machen und zu zeigen, dass Kunst nicht in Zentren und Peripherien produziert wird. Sie entsteht zum einen im Austausch und zum anderen in lokalen Kontexten, die ihre eigenen Traditionen und Umstände und Herausforderungen mitbringen. Wichtig ist auch, dass Quellenmaterial bereitgestellt wird. Oft ist dies nicht an einem Ort zu finden, sondern muss aus verschiedenen Sammlungen zusammengetragen werden. Dafür sollten Orte geschaffen werden, die Material zusammentragen, verfügbar machen und damit einen Antrieb schaffen, sich mit der Kunstgeschichte vertieft auseinanderzusetzen. Die Kunstgeschichte der Region selbst sollte geschrieben werden, das ist, glaube ich, bislang sehr unterschiedlich in Mexiko oder in der Türkei, aber in vielen arabischen Ländern fehlt diese Forschung. Auch die Weiterentwicklung von Begriffen sollte vorangetrieben werden. Ich denke da an Datenbanken und digitale Plattformen, wo die meisten Ontologien und Metadaten in einem bestimmten westlichen Wissenskontext entwickelt worden sind. Dann gibt es auch Desiderate, etwa sind in der GND, der Gemeinsamen Normdatei der Deutschen Nationalbibliothek, und anderen gängigen Datenbanken nur wenige Künstler:innen aus der arabischen Region erfasst. Wir sollten darüber nachdenken, ob diese erweitert werden sollten, oder ob es Alternativen gibt, die andere Regionen besser erfassen. Das wären Veränderungen, die ich mir wünschen würde.

ZEYNEP KUBAN: Ich unterstreiche das und würde mir wünschen, dass wir die positiven Aspekte der Digitalisierung weiter fortführen. Also alles, was den Austausch fördern könnte, weiter als Mittel einzusetzen. Und das digitale Medium bietet das. Ich habe in meinem Unterricht noch

nie so viel Gäste weltweit zu Besuch gehabt wie in den online durchgeführten Seminaren. Man könnte gemeinsam über das digitale Medium Seminare veranstalten.

PETER KRIEGER: Ich hatte eingangs über die Aus- und Abgrenzungsmechanismen gesprochen. Ich würde mir wünschen, dass in dem wissenschaftlichen Austausch mehr Symbiose stattfindet. Symbiose ist die erfolgreichste Beziehungsform auf der Erde im Laufe der Evolution. Ohne Vorbehalte, ohne Vorurteile versuchen zusammenzuarbeiten. Das wäre mein Ziel. Vielleicht kann man das in dem Motto von Ernst Bloch, diesem »Lederstrumpf der Utopie«, zusammenfassen: Denken heißt Überschreiten. Das wirklich einmal ins Werk setzen und viele Vorurteile über Bord werfen. Sich gleichberechtigt an einen Tisch zu setzen und symbiotische Forschungsformen und Konzepte zu entwickeln. Das wäre mein Zukunftsideal der Bild- und Kunstgeschichte.

BURCU DOGRAMACI: Ich danke Ihnen für das Gespräch.

---

PETER KRIEGER arbeitet seit 1998 als Forschungsprofessor für Kunstgeschichte an der UNAM in Mexiko-Stadt. Er wurde an der Universität Hamburg am Graduiertenkolleg *Politische Ikonographie* promoviert. Derzeit beschäftigt er sich mit der Beziehung von Ökologie und Ästhetik im Anthropozän, die er, mit Bezug auf Alexander von Humboldt, als »Geo-ästhetik« theoretisiert. Fokus seiner Arbeit ist die politische Ikonografie von Landschaft und Stadt in Geschichte und Gegenwart. | e-Mail: krieger@unam.mx

ZEYNEP KUBAN lehrt Architektur- und Kunstgeschichte an der Istanbul Technical University. Sie studierte Archäologie und Kunstgeschichte in Istanbul. 2020 publizierte sie mit Simone Wille einen Sammelband zur Kunstschule des Kubisten André Lhote in Paris, die weltweit Studierende anzog. Der-

zeit arbeitet Zeynep Kuban an einem Projekt zu dem in Istanbul exilierten Architekten Bruno Taut und seinen Tagebüchern, dem *Istanbul-Journal*. | e-Mail: kuban@itu.edu.tr

*Lebanon's Art World at Home and Abroad: Trajectories of Artists and Artworks in/from Lebanon since 1943 (LAWHA)*. | e-Mail: maltzahn@orient-institut.org

---

NADIA VON MALTZAHN ist am Orient-Institut in Beirut tätig. Sie studierte Modern Middle Eastern Studies und wurde in Oxford mit einer Arbeit zur auswärtigen Kulturpolitik zwischen Syrien und Iran promoviert. Sie forscht zu Kulturpolitiken und kultureller Produktion, und hat einen Band zum Kunstsalon in der arabischen Region mitherausgegeben. Seit 2020 leitet Nadia von Maltzahn das ERC-Projekt

BURCU DOGRAMACI lehrt Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart an der LMU München. Sie leitet seit 2017 das ERC-Projekt *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)*. Seit 2021 ist sie Ko-Direktorin des Käte Hamburger-Kollegs *Dis:konnektivität in Globalisierungsprozessen*. Sie ist Mitherausgeberin der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. | e-Mail: burcu.dogramaci@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

1 Siehe u.a. Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung/Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005; James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York/London 2007; Lotte Arndt und Susanne Leeb (Hg.), *Globalismus/Globalism (Texte zur Kunst, Bd. 23, H. 91)*, Berlin 2013; Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel (Hg.), *Circulations in the Global History of Art*, Farham 2015; Julia Allerstorfer und Monika Leisch-Kiesl (Hg.),

*Global Art History: Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld 2017; Monica Juneja, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin 2021.

2 Das ERC-Projekt *Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)* widmet sich sechs globalen Städten als Zufluchtsorten geflüchteter Künstler:innen der Moderne (URL: <https://metromod.net>).