

—
Wissen
der
Künste
—

AN
DEN RÄN
DERN
Über
künstlerische
Epistemologien
DES
WIS
SENS

Kathrin Busch
Barbara Gronau
Kathrin Peters
(Hg.)

[transcript]

Kathrin Busch, Barbara Gronau, Kathrin Peters (Hg.)
An den Rändern des Wissens

Kathrin Busch
Barbara Gronau
Kathrin Peters
(Hg.)

**An den Rändern
des Wissens**
Über künstlerische
Epistemologien

[transcript]

Impressum

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Diese Veröffentlichung wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Universität der Künste Berlin.

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.

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

© Kathrin Busch, Barbara Gronau, Kathrin Peters (Hg.)

Gestaltung: Jenny Baese, Berlin. Mitarbeit: Irene Szankowsky

Lektorat: Anne Vonderstein, Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839462201>

Print-ISBN 978-3-8376-6220-7

PDF-ISBN 978-3-8394-6220-1

Buchreihen-ISSN: 2749-2222

Buchreihen-eISSN: 2749-2230

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

Zur Schriftenreihe »Wissen der Künste«

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung. Das Graduiertenkolleg war von 2012 bis 2021 eine von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte wissenschaftliche Forschungseinrichtung an der Universität der Künste Berlin. Auch nach Auslaufen der Höchsthörförderdauer wird die Schriftenreihe mit Sammelbänden und Dissertationen fortgeführt. Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler*innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führen der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Schließlich entsteht mit dem »Imperativ der Innovation« ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen, in dem die Figur des kreativen Künstlers zum Vorbild moderner Subjektivität avanciert.

Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, Wissenschaftsgeschichte oder Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt zu dieser Fragestellung Beiträge aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie, Architekturtheorie und der Pädagogik. In dieser transdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Inhalt

- Kathrin Busch, Barbara Gronau, Kathrin Peters
11 **Über künstlerische Epistemologien**

Wissen und künstlerische Praxisprozesse

- Stefan Neuner
23 **(De-)Maskierungen**
Gesichtlichkeit bei Bruce Nauman

- Maximilian Haas
41 **Die Katastrophe bezeugen**
Artensterben in zeitgenössischen Performances

Mediale Dispositive und künstlerisches Wissen

- Maja Figge
61 **Darstellen und Durcharbeiten**
**Zur filmischen Produktion von (Nicht-)Wissen
bei Mario Pfeifer und Louis Malle**

- Kathrin Peters
79 **Family Affairs**
Filmforschung bei Sharon Hayes und Pier Paolo Pasolini

- Sebastian Köthe
97 **Martyrs**
Zur Fiktionalisierung von Folter im »war on terror«

Kunst und Episteme

Sophia Prinz

- 121 **Abstrakter Realismus**
Allan Sekulas ästhetische Analyse des Sozialen

Kathrin Busch

- 139 **Autotheorie**
Selbstgebrauch als Wissensform

Georg Dickmann

- 155 **Krankheit, Verletzbarkeit und Wissen**
Schmerz als intraaktives Beziehungsgefüge in Anne Boyers
Körperessay *Die Unsterblichen*

Monica Bonvicini

- 173 **Never Tire**

Politiken des Wissens

Judith Siegmund

- 185 **Die gesellschaftliche Situiertheit kultureller und
künstlerischer Verkörperung bei Hannah Arendt**

Annika Haas

- 199 **Die Orange lesen**
Poetische Politik 1979/2022

Grit Köppen

- 217 **Postkoloniale Gegenwartsdramatik**
Strategien des szenischen *writing back*

Bildung - Transformation - Vermittlung

Ulrike Hentschel

- 237 **Wissen in Zwischenräumen**
Theaterpädagogische Praktiken in ortsspezifischen Projekten

Wilma Lukatsch

- 253 **»Wo ist für dich der Ort der Indigenen?«**
Dekoloniale Kunstwissenschaft als
Verortungspraxis kolonialen Nicht-Wissens

Juana Awad, Fogha Mc Cornilius Refem

- 269 **Gut of a Monster**
Excerpts from a Conversation on Knowing, Arts, and Exhibitions

- 287 **Glossar**

- 353 **Biografien**

Kathrin Busch
Barbara Gronau
Kathrin Peters
**Über künstlerische
Epistemologien**

Der vorliegende Band versammelt Ansätze zum Verständnis künstlerischer Wissensgenerierung. Er ist zugleich die Abschlusspublikation des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, an dem wir, die Herausgeberinnen und die Beitragenden dieses Bandes, zwischen 2012 und 2021 gemeinsam gearbeitet haben. Die Forschungsarbeit einer knappen Dekade lässt sich wohl am besten umreißen, wenn wir uns die Grundannahme des Kollegs vor Augen führen: Künste sind ein genuiner Bereich der Produktion von Wissen. Mehr noch: Die Künste vermitteln nicht nur anderweitig produziertes Wissen, sondern bringen eine eigene Form des Wissens hervor. Künstlerisches Wissen steht dabei im Austausch mit anderen kulturellen, sozialen oder politischen Wissensbereichen, ist aber zugleich mit spezifischen Praktiken verbunden, die an die Ränder etablierter und konsolidierter Wissensformen führen können. In unserer gemeinsamen Forschungsarbeit, die das gesamte Feld der Künste umfasste, haben wir gefragt: Wie sind die Produktions- und Rezeptionsprozesse zu beschreiben, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert? Wenn jedes Wissen – auch das (natur-)wissenschaftliche – aufgrund seiner Darstellungsgebundenheit nicht ohne ästhetische Verfahren auskommen kann,¹

1 Siehe hierzu grundsätzlich Vogl, Joseph (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999; Rheinberger, Hans-Jörg: *Iterationen*, Berlin 2005; Galison, Peter/Jones, Caroline (Hg.): *Picturing Science - Producing Art*, New York 1998. Die Wissenschaftsforschung hat darauf hingewiesen, dass

welchen Anteil haben dann die Künste an der Episteme,² also an den Bedingungen, die es erlauben, etwas überhaupt als Wissensobjekt zu qualifizieren?

Die Erkenntnispotenziale der Künste, so eine zentrale Annahme des vorliegenden Bandes, reichen über die tradierten Bestimmungen des Ästhetischen als Erfahrungsform oder sinnliche Erkenntnis hinaus. Denn die den Künsten eigenen Epistemologien fordern etablierte Definitionen von Wissen ebenso heraus, wie sie eine permanente Reflexion auf die Institutionalisierung von Erkenntnisformen einschließen. Es hat sich herausgestellt, dass eine systematische Beschreibung künstlerischen Wissens nur über eine Historisierung und Prozessualisierung des Wissensbegriffes selbst zu leisten ist. Gegen jede Form der Essenzialisierung verstehen wir »Wissen der Künste« deshalb nicht als neutrale, zweifelsfreie Instanz, sondern vielmehr als prozessuale, historische Konstellation. Relevant sind dabei verschiedene Wissenskonzepte, die vom »impliziten Wissen«³ (als habitualisierte, praktische oder verkörperte Kenntnisse) über das »explizite Wissen« (als propositionale Aussagen oder diskursive Verknüpfungen) bis hin zum »situieren Wissen«⁴ in seinen lokalen, partialen und vernetzten Artikulationen reichen. Jedes »Wissen der Künste« ist also als Resultat von Aushandlungsprozessen zu verstehen, an denen Medien, Institutionen, Theorien, Artefakte und Materialitäten gleichermaßen beteiligt sind.

Die Beobachtung einer zunehmenden Verschränkung von Künsten und Wissenskonzepten im 20. und 21. Jahrhundert bedeutet, dass Wissenskonzepte nicht allein für die Begründung, das Selbstverständnis und die Praktiken der Künste der Moderne und Gegenwart von elementarer Bedeutung sind, sondern umgekehrt auch die Künste entscheidenden Anteil an der Genese (kultur-)wissenschaftlicher Wissensformen haben. Es hat sich in der gemeinsamen Forschungsarbeit als wichtig herausgestellt, die Künste innerhalb globaler Austauschprozessen zu untersuchen und die Wissensbegriffe einer Reflexion hinsichtlich ihrer Geltungsbereiche und Normativitätsansprüche zu unterziehen. Gerade für die Artikulation marginalisierter und minoritärer Wissensbestände sind die Künste produktiv. In den Blick rücken Strategien

Techniken der Herstellung und Aufzeichnung sowohl epistemische wie auch ästhetische Verfahren sind, weshalb sich in einem solchen Blick auf die Verfahren auch Ähnlichkeiten zwischen Künsten und Wissenschaften herausstellen lassen, siehe z. B. Wittmann, Barbara (Hg.): *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Zürich / Berlin 2009 (= Wissen im Entwurf, Bd. 2).

- 2 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981 [franz. Original: *L'archéologie du savoir*, 1969].
- 3 Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*, Frankfurt/M. 1985 [engl. Original: *The Tacit Dimension*, 1966].
- 4 Haraway, Donna J.: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/M. 1995, S. 73-97 [engl. Original: *Situated Knowledges*, 1988].

des *de-linking*⁵, durch die ästhetisch-normative Geltungsansprüche kritisch befragt und rekonzeptualisiert werden.

Mit dem Wissen der Künste ist immer auch ein praktisches Vermögen entlang von Regeln, Entwurfs-, Gestaltungs-, Inszenierungs- oder Darstellungsmöglichkeiten gemeint, das zugleich als offen und kontingent zu denken ist. Dabei ist zum einen zu fragen, wie Wissen *in* den einzelnen Künsten entsteht und sich vergleichend beschreiben lässt. Darauf aufbauend ist zum anderen zu fragen, wie Wissen *durch* die Künste generiert, vermittelt und wirksam wird.

Wissen und künstlerische Praxisprozesse

Fragt man nach dem Anteil der Praxis an der Entstehung eigener Wissensformen der Künste, dann rücken zunächst die impliziten, habitualisierten bzw. verkörperten Kompetenzen in den Blick, wie sie den künstlerischen Schaffensprozessen in Form von körperlicher Geschicklichkeit, handwerklichen und technischen Fertigkeiten, routinisierten Verfahrensweisen oder Materialkenntnissen eigen sind und in den Prozessen des Konzipierens und Gestaltens, des Entwerfens, Skizzierens und Modellierens in verschiedenen Kunstformen zum Zuge kommen. Wissensgenerierungen beschränken sich also keineswegs auf subjektive Ideenfindungen, sondern realisieren sich stets über ihre nichtsubjektiven Anteile. Deshalb sind verstärkt Agency, Materialität und Situiertheit in künstlerischen Produktionsprozessen in ihren epistemischen Reichweiten zu berücksichtigen und die Produktivität und Performanz künstlerischer Materialien in ihrer Vernetzung mit Medien, Technologien, Körpern, Werkzeugen, Settings und Rahmungen zu unterstreichen (siehe hierzu Stefan Neuners Text über die Geste der Demaskierung in der Kunst Bruce Naumans in diesem Band). Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit auch auf die Funktion der Künste als Artikulationsform brisanter Erkenntnisse zu epochalen Veränderungen im Anthropozän. Die Künste haben Anteil an der Verschiebung tradierter (natur-)wissenschaftlicher Narrative hin zu Ansätzen der neuen Ökologien und des Neomaterialismus⁶ (siehe den Beitrag von Maximilian Haas über die Thematisierung von Artensterben in der Performance in diesem Band).

Wie produktiv die Beschäftigung mit künstlerischen Praxisprozessen im Hinblick auf epistemische Fragen ist, zeigt sich im vorliegenden Glossar »Das Wissen der Künste ist ein Verb«. Hier wird das Wissen entlang von 23 Verben kartografiert, und die Verflechtungen von Künsten und Wissenschaften werden ausgehend von ihren jeweiligen Praktiken untersucht. Das breite Spektrum der Beiträge von »aneignen« über »erfassen« bis zu »zweifeln«

5 Siehe hierzu Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien 2012; ders.: »Delinking«, in: *Cultural Studies*, Bd. 21, Nr. 2/3, 2007, S. 449–514.

6 Insbesondere war für die Diskussionen des Kollegs wichtig Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham / London 2007.

bezeugt zum einen die Vielfalt der Praktiken, in denen sich Künste und Wissenschaften miteinander verschränken. Mit der Zuspitzung auf Handlungen, Tätigkeiten und Zustände wird zum anderen die Situierung von künstlerischem Wissen in konkreten lokalen, körperlichen und medialen Settings analysiert.

Mediale Dispositive und künstlerisches Wissen

Das Wissenspotenzial der Künste kann nicht ohne eine medientheoretische Perspektive untersucht werden. Denn sowohl die Hervorbringung von Wissen (in den Wissenschaften, in Museen und Archiven, in Journalismus oder Jurisprudenz) als auch die Produktion und Rezeption von Kunst sind an Medien gebunden. In diesem Sinn arbeiten wir mit einem kulturwissenschaftlichen Medienbegriff, der Medien über ihre Historizität, Technizität und Ästhetik analysiert. Apparate und Techniken sind in dieser Perspektive mehr als Werkzeuge zur Umsetzung einer künstlerischen Idee. Sie tragen spezifische mediale Eigenschaften, Dynamiken und Konventionen in die Kunstproduktion hinein. Damit wird das generative Potenzial medialer Dispositive (das heißt, heterogener Gefüge aus Apparaten, Technologien, Institutionen, Diskursen und Körpern) für die Künste sichtbar.⁷ Das Wissen, das mediale Dispositive bereitstellen, und die Wahrnehmungen, die sie ermöglichen, entfalten sich immer erst im Vollzug, wodurch stets ein konstitutives Nichtwissen im Spiel bleibt (siehe Maja Figge zur (post-)filmischen Produktion von (Nicht-)Wissen und Kathrin Peters zu einer queeren Filmaffäre, beide in diesem Band).

Künstlerische Techniken und Praktiken – sei es das Zeichnen, das Entwerfen mit dem Computer, das Herstellen von Modellen oder das Notieren eines Musikstücks – haben an der Entwicklung ihrer Gegenstände Anteil. Dabei sind im Hinblick auf ein Wissen der Künste vor allem drei Aspekte von besonderem Interesse: 1.) experimentelle Verfahren und Prozesse der Generierung neuer Artikulationsmodi und damit neuer Formen des Wissens; 2.) die medial bestimmte (An-)Ordnung der in künstlerischen Prozessen relevanten Akteur*innen/Aktanten sowie 3.) die Frage nach der Speicherung, der Archivierung und Distribution von Wissen. Im Rahmen von künstlerischen Produktionsprozessen sind Künstler*innen keineswegs die einzigen agierenden Kräfte. Sie befinden sich vielmehr in einem variablen Feld verteilter Handlungsmacht, das heißt in Bedingungsgefügen, die menschliche sowie nichtmenschliche Mitwirkende umfassen.⁸ Künstlerische Gegenstände werden vor dieser Folie als Ergebnisse technologischer, ästhetischer, ökonomischer und personaler Bedingungen begreifbar. Dementsprechend können künstlerische Entwurfs- und Forschungsprozesse als komplexe materielle

7 Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

8 Vgl. Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M. 2010.

Geschehen mit diversen Interdependenzen und Intra-Aktionen gelten. Damit werden insbesondere jene Praktiken und Gegenstände relevant, die an den Rändern oder außerhalb des Autonomiediskurses angesiedelt sind (siehe Sebastian Köthes Beitrag zu Fiktionalisierung von Folter im »war on terror« in diesem Band). Im Fokus stehen darüber hinaus die Künste im Verhältnis zu den medialen Dispositiven der Wissensprozesse selbst. Wissensgenerierung und -etablierung bedürfen komplexer medialer Anordnungen des Aufzeichnens und Registrierens, des Ordnen und Speicherns, des Ausschließens und Distribuierens.

Als wichtiger Forschungsertrag lässt sich festhalten, dass es Künste aufgrund ihrer Aufmerksamkeit für visuelle, auditive und materielle Prozesse in besonderer Weise vermögen, die impliziten medialen Bedingungen jeglicher Wissensproduktion zu explizieren.

Kunst und Episteme

Das Verhältnis von Kunst und Erkenntnistheorie führt zur Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Formen künstlerischer Forschung – die durch Praktiken der Recherche, Investigation, Intervention oder experimentellen Entwicklung gekennzeichnet sind. Dabei ist neben dem spezifischen Erkenntniswert Recherche-basierter ästhetischer Verfahren auch die zunehmende Einarbeitung kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien in künstlerische Arbeiten zentral (siehe den Beitrag von Sophia Prinz zu den ästhetischen Sozialanalysen des Künstlers Allan Sekula in diesem Band). Zum einen werden theoretische Positionen in die Künste aufgenommen, zum anderen entfalten die künstlerischen Arbeiten in der Theorie ihre transformativen Kräfte. Die Künste leisten damit eine kritische Auseinandersetzung mit bestehenden Theoriepositionen, die sie modifizieren und fortführen (siehe Kathrin Busch zu Autotheorie als Selbstgebrauch und Georg Dickmann zu Schmerz als Beziehungsgefüge in Anne Boyers Körperessay, beide in diesem Band). Ein wissenschaftliches Kolleg, das an einer Kunstuniversität angesiedelt ist, hat das Privileg, in institutioneller Nähe zu den Künsten auch aus der Zusammenarbeit mit Künstler*innen zu schöpfen. Beispielhaft für unsere Kooperationen steht im vorliegenden Band die Bildstrecke *Never Tire* (2020) von Monica Bonvicini. Sie arbeitet mit Fragmenten aus Texten von Roland Barthes, Judith Butler, Soraya Chemaly oder Natalie Diaz, die sie, teilweise poetisch verändert, auf gerasterte oder von Ketten überzogene Bildstrukturen sprüht.

Die Transferbewegungen zwischen Künsten und Wissenschaften erfordern neue Methoden, Ordnungssysteme und Forschungssettings in beiden Bereichen, die auf die jeweiligen Diskurse und Institutionen sowohl innovativ als auch herausfordernd wirken. Neben essayistischen Verfahren, wie sie sich in den audiovisuellen Künsten, im Schreiben ebenso wie im Kuratieren etabliert haben, sind es auch Lecture Performances und Filmphilosophien, in denen künstlerische und theoretische Anliegen einander durchdringen. Hier verschmelzen anschauliche und begriffliche Arbeit, ästhetische und

konzeptuelle Ansätze zu einer »dritte[n] Form«⁹. Außerdem ist in den Künsten neben der Produktion von Wissen auch eine Reflexion über die Grenzen des Wissbaren und die Funktionen des Nichtwissens präsent, sodass ästhetische Verfahren aufgesucht werden, die Künftiges, Virtuelles oder Utopisches konfigurieren.¹⁰ Hier erwiesen sich oftmals nicht nur die Theorien selbst als produktiv, sondern auch Verfahren, die an den Rändern des Wissens ansetzen, wie Fabulation, Fiktion und Spekulation.¹¹

Politiken des Wissens

Die politische Performanz der Künste zeigt sich in der Generierung, Darstellung, Normierung und Legitimation von Wissen durch künstlerische Praktiken.¹² Dies betrifft die normativen Strukturen und institutionellen Verankerungen, in denen sich Wissenschaften und Künste wechselseitig konstituieren und stützen, wie die Verfahren der Tradierung und Kanonisierung in Archiven, Institutionen und Ausbildungsformen. Eine weitere politische Dimension der Künste besteht in der Rolle, die sie einerseits bei der gesellschaftlichen Herausbildung und Stabilisierung von Wissensordnungen sowie andererseits in ihrer kritischen Subversion spielen (siehe den Beitrag von Judith Siegmund zu Hannah Arendts Vortrag »Kultur und Politik« in diesem Band). Wenn das, was sicht- und wahrnehmbar ist, auf Machtkonstellationen beruht, dann entfalten die Künste ihr politisches Potenzial in der (De-)Stabilisierung von Wissens- und Sinnlichkeitsordnungen (siehe Annika Haas' Auseinandersetzung mit einem Text von Hélène Cixous aus dem Jahr 1979 im Angesicht der iranischen Revolution in diesem Band).

Aber wie tragen Künste zur Etablierung von Wissen bei? Und wie regulieren sie das Sicht- und Sagbare? Ob Künste in einem affirmativen Verhältnis zu Wissensordnungen stehen oder ob und unter welchen Bedingungen sie ein kritisches Potenzial entfalten, lässt sich nur in spezifischen Konstellationen bestimmen. Dies betrifft sowohl Ansätze einer situierten Ästhetik¹³ als auch den Anspruch, die Künste zu dekolonisieren und *ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens zu entwickeln*.¹⁴ Gerade die gegenwärtigen Künste verhandeln eine Kritik epistemischer Gewalt aus postkolonialer Perspektive. Sie

9 Barthes, Roland: »>Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«<, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2005, S. 307–320, hier: S. 311.

10 Siehe Busch, Kathrin / Dickmann, Georg / Figge, Maja / Laubscher, Felix (Hg.): *Das Ästhetisch-Spekulative* (= Schriftenreihe Wissen der Künste), Paderborn 2021.

11 Siehe Angerer, Marie-Luise / Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genalogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin 2020.

12 Siehe Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020.

13 Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situietheit in den Künsten* (= Schriftenreihe Wissen der Künste), Paderborn 2018; Barranechea, Heide / Finke, Marcel / Schumm, Moritz (Hg.): *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn 2016.

14 Bauer, Julian Sverre / Figge, Maja / Großmann, Lisa / Lukatsch, Wilma (Hg.):

reflektieren dabei auch auf die historischen Kontinuitätslinien rassistischer und sexualisierter Gewalt und Diskriminierung.¹⁵ Künstlerische Arbeiten fungieren einerseits als Archive und Zeugen eines unterdrückten Wissens und stellen andererseits Ausdrucks- und Handlungsfähigkeit bereit (siehe Grit Köppen zur Gegenwartsdramatik afrikanischer und afrodiasporischer Künstler*innen in diesem Band). Das heißt, in den Künsten wird Subjektivität und Zugehörigkeit immer wieder neu verhandelt, ihnen kann daher ein transformatives Potenzial zukommen – durch Repräsentationskritik, durch die Situierung von Autor*innenschaft sowie nicht zuletzt durch die Arbeit an der Form, wie es queer-feministische, Schwarze und postmigrantische Ästhetiken praktizieren. Insgesamt lässt sich festhalten, dass das Konzept der *situated knowledges* (Haraway) eine große Produktivität für unsere Forschung entfaltet hat,¹⁶ weil den Künsten eine herausragende Rolle bei der Narrativierung und Visualisierung von historischen, sozialen, lokalen und verkörperten Wissensformen zukommt.

Bildung – Transformation – Vermittlung

Vermittlungs- und Bildungsprogramme in Ausstellungen und Theatern haben das ausgesprochene Ziel, Wissen über die Künste weiterzugeben. Bei näherer Betrachtung stellt sich schnell heraus, dass auch in diesen Bereichen ein künstlerisches Wissen nicht nur vermittelt, sondern eigens hervorgebracht wird – die Künste sind immer mehr als Speicher oder Kanäle für vorhandenes Wissen, da sie ihre medialen, gattungs- und genrespezifischen sowie formalen Eigenlogiken in das zu Vermittelnde eintragen. Um Vermittlungsprozesse und das genuin künstlerische Wissen, das dabei entsteht, angemessen beschreiben zu können, müssen vielfältige Praktiken zusammengedacht werden: In der künstlerischen Praxis interagieren implizites, explizites, verkörpertes und diskursives Wissen fortwährend, außerdem schließt künstlerisches Wissen weit mehr ein als Kompetenzerwerb, schließlich greifen Vorstellungen ästhetischer Bildung zu kurz, die im Beharren auf Kunstautonomie jede Vermittlung als Pädagogisierung von Kunst verwerfen. Das Potenzial künstlerischen Wissens lässt sich nur im Zusammenspiel von Temporalität und Performativität jedes Verstehens- und Erkenntnisprozesses begreifen (siehe den Beitrag von Ulrike Hentschel über theaterpädagogische Praktiken in ortsspezifischen Projekten in diesem Band). Damit sind wichtige Fragen nach Machtverhältnissen in Vermittlungsprozessen und Möglichkeiten der Kritik hegemonialer Wissensbestände verbunden (siehe Wilma Lukatschs Text über Maria Thereza Alves' künstlerische Arbeit in der Universität von São Paulo in diesem Band). Der Zusammenhang von (ästhetischer)

Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens (= Schriftenreihe Wissen der Künste), Bielefeld 2023 (im Erscheinen).

15 Czirak, Adam / Gronau, Barbara / Köthe, Sebastian (Hg.): *Gewaltsames Wissen* (= Schriftenreihe Wissen der Künste), Paderborn 2023 (im Erscheinen).

16 Haraway 1995 (wie Anm. 4).

Bildung, Vermittlungsarbeit, Wissen- und Kompetenzerwerb wird von traditionellen Konzepten des Lernens oft nicht hinreichend erfasst, er erfordert die Einbeziehung von Emanzipations- und Transformationskonzepten. Auch im Feld der Kunstvermittlung ist nach dem Potenzial einer *Politik der Kunst* (Rancière) und nach den Versprechen von Gleichheit und Gleichberechtigung zu fragen.¹⁷ Damit rückt das Konzept des Verlernens in den Mittelpunkt sowie der Anspruch, die Gültigkeit kanonisierter Wissensbestände und Methodologien zu destabilisieren und marginalisierte Wissensformen zur Kenntnis zu nehmen und anzuerkennen (siehe das Gespräch zwischen Juana Awad und Fogha Mc Cornilius Refem über Wissen, Kunst und das Ausstellen in diesem Band). Virulent werden damit auch Fragen nach kollidierenden Hegemonie- und Emanzipationsansprüchen sowie nach Praktiken des Gemeinsamen, der Relationalität und Gewährung von Ansprüchen.¹⁸

Im Verlauf der gemeinsamen Forschung hat sich mehr und mehr herausgestellt, dass die Künste in besonderer Weise geeignet sind, die Pluralität und Situiertheit von Wissen herauszustreichen und dem Nichtwissen, der Wissenskritik und dem Verlernen von Selbstverständlichem Raum zu geben. »Das« Wissen mit seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Evidenz ist bestreitbar. Lieber sprechen wir daher von einem Wissen im Plural, von *knowledges*, und befragen die Formen, in denen (Er-)Kenntnisse Anerkennung finden, von den Rändern her. Resümierend lässt sich festhalten, dass künstlerisches Wissen als performatives, materielles, situationsgebundenes Geschehen, als praktisches Vermögen, spezifisches Erkenntnispotenzial, Resultat kultureller Aushandlungsprozesse und Verfahren der Umwidmung und der Aneignung verstanden werden kann. Welches Wissen in welchen künstlerischen Konstellationen wie hervorgebracht wird, lässt sich folglich nur im Konkreten untersuchen. Ein Wissen der Künste entfaltet sich immer als materielles und situiertes Geschehen zwischen verschiedenen Akteur*innen und Aktanten. Die folgenden Beiträge diskutieren daher Dimensionen künstlerischer Epistemologien entlang von Case Studies.

In den neun Jahren seines Bestehens haben fast 70 Personen als Professor*innen, als Postdoktorand*innen und Doktorand*innen, als Forschungsstudierende und wissenschaftliche Koordinator*innen das Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« gestaltet und mitgetragen. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Universität der Künste Berlin und allen Beteiligten für ausgesprochen produktive und bereichernde Jahre. In der Online-Publikation des Kollegs *wissenderkuenste.de* geben zehn Online-Ausgaben Einblick in unsere Forschungen und Schreibweisen. Die

17 Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

18 Haas, Annika / Haas, Maximilian / Margauer, Hanna / Pohl, Dennis (Hg.): *How to Relate. Wissen, Künste, Praktiken* (= Schriftenreihe Wissen der Künste), Bielefeld 2021.

Schriftenreihe, die für die große Form reserviert ist, ist auf *wissenderkuenste.de* vollständig im Open Access verfügbar. Auch wenn der vorliegende Band den Abschluss unserer Zusammenarbeit bildet, kann er nur einen Ausschnitt wiedergeben und immer wieder neue Anfänge machen. Wir bedanken uns in diesem Sinne sehr herzlich bei allen Beiträger*innen sowie bei Vanessa Engelmann, Annika Haas, Sebastian Köthe und Lea Verholen Schmitt für die redaktionelle Mitarbeit.

Wissen und künstlerische Praxisprozesse

Stefan Neuner

(De-)Maskierungen

Gesichtlichkeit bei Bruce Nauman

I.

In seiner aufschlussreichen Studie *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative* stellt der australische Ethnologe Michael Taussig die erstaunliche These auf, dass der Akt der Demaskierung in traditionellen wie modernen Gesellschaften nicht der Aufhebung, sondern der Aufrechterhaltung, wenn nicht Hervorbringung von Geheimnissen dient.¹ Im Zentrum seiner Überlegungen stehen Initiationsriten, bei denen mimetische Operationen, welche die Anwesenheit spiritueller Wesen im rituellen Kontext suggerieren, eine Rolle spielen. Die Offenlegung dieser mimetischen Operationen, seien es visuelle (Masken) und/oder akustische (Musikinstrumente), erfüllt ihm zufolge eine klimaktische Funktion. Die Bloßstellung dieser Praktiken als Täuschungsmanöver tut dem jeweiligen Glaubenssystem indes keinen Schaden. Im Gegenteil: Aufklärung, ja Entzauberung müssen als notwendige Ingredienz des spirituellen Lebens und die Mysterien von Kulturen rund um die Welt als offenes Geheimnis verstanden werden.

Demaskieren, Offenlegen, Bloßstellen, Entzaubern sind nun Operationen, mit denen sich eine kritische Erkenntnisfunktion assoziieren lässt, welche – einer geläufigen Einschätzung zufolge – die Kunst des 20. Jahrhunderts und insbesondere den Modernismus charakterisiert. Diese Verfahrensweisen fördern gemäß dieser Auffassung eine ganz bestimmte Art Wissen zutage:

1 Vgl. Taussig, Michael T.: *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford 1999.

nämlich Selbsterkenntnis, die gleichsam in Akten der Selbstkritik und -entlarvung erlangt bzw. offenbart wird.² Dieser Denkfigur begegnen wir in unterschiedlicher Ausprägung, mal in formalistischer, mal in materialistischer. Sie kann ebenso formale und technische wie soziale und ökonomische oder ideologische Voraussetzung künstlerischer Arbeit adressieren. Sie erweist sich als kompatibel mit Motiven der kantischen oder marxistischen Philosophie. In all diesen Schattierungen wird eine Geste als bestimmend angenommen, gleichviel ob sie implizit bleibt oder als solche ausgestellt wird, die ein scheinhaftes, täuschendes Moment tradierter Kunstformen außer Kraft setzt, um eine bis dahin verdeckte, doch reale Grundlage des Kunstwerks hervorzukehren.

Das *Ceuvre* des Protagonisten des vorliegenden Beitrags steht im Kontext künstlerischer Entwicklungen seit den 1960er Jahren, in denen sich ein ästhetischer Ansatz herausbildet, der programmatisch auf eine solche Form des Erkenntnisgewinns abhebt und bis ins 21. Jahrhundert als eine der überzeugendsten Strategien künstlerischer Kritikalität virulent bleiben sollte: die *Institutional Critique*.³ Mag es intuitiv auch nicht naheliegen, die vor allem ideologische, soziale und ökonomische Hinterfragung der Ausstellungspraxis stand in den 1960er Jahren in einer genealogischen Verbindung mit einer formalästhetischen Ausformulierung des Gedankens der Selbstkritik der Kunst. Für den amerikanischen Kritiker Clement Greenberg hebt die moderne Malerei seit Édouard Manet auf ein epistemologisches Erkenntnisinteresse ab, das er mit jenem, das Immanuel Kant in seinen Kritiken verfolgte, verglich und die spezifischen medialen Grundlagen dieser Kunst anvisierte.⁴ Für die so folgenreiche Rezeptionsgeschichte dieser Theorie war entscheidend, dass eine neue Generation von Künstlerinnen die von Greenberg retrospektiv konstatierte Logik der Selbstbefragung als prospektives Arbeitsprogramm verstand, das über den von ihm zusammengefassten (formalistischen) Ergebnisstand hinauszutreiben war. Das Verhältnis, in das Theorie und Praxis der Kunst dabei eintraten, war zwar nicht völlig neu und nicht einmal für die Moderne spezifisch. Doch führte die Reflexion nicht – wie Greenberg es sich erhoffte und in der zeitgenössischen amerikanischen Malerei (Abstrakter Expressionismus) eingelöst sah – zu einer quasi-erkenntnisgestützten Konsolidierung moderner Kunstpraxis bzw. zur definitiven Offenlegung ihrer wahrhaften Fundierungen, sondern zu einer dauerhaften Erschütterung ihrer Grundlagen, zu ihrem endgültigen Fraglichwerden – schließlich zu einer

- 2 Zum Modell der Selbstkritik in der modernen Kunst, vgl. exemplarisch: Prange, Regine: *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006.
- 3 Die Dissertation Hanna Magauers *Distributed Practices. Strategien postkonzeptueller Kunst in den 1980er Jahren in Frankreich am Beispiel von Philippe Thomas* (Arbeitstitel), die im Kontext des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« verfasst wurde, gibt einen profunden Einblick in die Entwicklung dieses Ansatzes in Frankreich.
- 4 Vgl. Greenberg, Clement: »Modernist painting« (1960), in: ders.: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, hg. von John O'Brian, Chicago / London 1995, S. 85-93.

Position, welche diese unaufhebbare Fraglichkeit, auch Fragwürdigkeit der Kunst selbst zur Grundlage der künstlerischen Praxis machen sollte, wie man es von den unter dem Begriff der *Institutional Critique* subsumierten Ansätzen behaupten kann. Dabei ist die Einsicht im Spiel, weder im Feld der Kunst auf einer sicheren Grundlage zu fußen noch aus diesem Feld »aussteigen« zu können.⁵ Es scheint, als erweise sich der Fetischcharakter der Kunst in (post)modernen Gesellschaften gegenüber aller »Aufklärung« als resistent – als vermöge dieser Fetisch es, die Akte seiner Bloßstellung als befestigende Momente zu rekuperieren. Wenn nichts mehr garantiert, dass sich hinter einer abgezogenen Larve ein wahres Gesicht zu erkennen gibt, verliert diese Geste der Demaskierung ihren finalisierenden Charakter. Sie wird als eine vieldeutige Operation verstehbar, in der die Eindeutigkeit einer Struktur von Hülle und Kern, innen und außen, Schein und Wahrheit zweifelhaft wird. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass eine in diesem Sinne vieldeutige Geste der Demaskierung in der Kunst Bruce Naumans eine prominente Rolle spielt.

II.

Naumans Kunst beginnt, wo die Gewissheiten Greenbergs enden. Hatte der einflussreiche Kritiker ein Modell des Medienessenzialismus propagiert – die Selbstreflexivität der modernen Kunst führt zu medien-spezifischen Verfahren –, ist Nauman Pionier einer ästhetischen Praxis nach dem Zusammenbruch des modernen Systems der Kunstgattungen: einer der ersten Künstler ohne eigentliches Metier. Nicht mehr Maler, Bildhauer oder Grafiker ist Nauman nun Künstler schlechthin. Diese Unbegründetheit (in einem Metier) lässt die Frage dringlich werden, wovon ausgegangen werden kann bzw. wie man anfängt, Kunst zu machen, wenn es nicht mehr darum geht, eine Leinwand aufzuspannen oder einen Steinblock zur Bearbeitung aufzustellen. Nauman berichtet, dass sich ihm zu Beginn seiner Karriere das Problem des Ausgangspunktes in Form der Frage stellte, was er in seinem neu gemieteten Atelier nun eigentlich anfangen solle. Seine beispiellos prosaische Antwort darauf lässt sich zusammen mit dem nicht weniger prosaischen Werkkorpus als Gipfel der Entzauberung des Künstlertums zitieren: Kunst sei all das, was der Künstler im Atelier mache, und sei es nur Kaffeetrinken oder Auf-und-ab-Gehen.⁶ Der Gedanke läuft auf eine Loslösung der Ready-made-Konzeption vom Objektstatus des Kunstwerks hinaus und gab tatsächlich Anstoß zu Experimenten, die in die Frühgeschichte der *Performance Art* gehören. Obwohl Nauman auch einmal das Verschütten von Kaffee »dokumentierte«,⁷ ist

5 Vgl. Fraser, Andrea: »From the critique of institutions to an institution of critique«, in: *Artforum*, Bd. 44, Nr. 1, 2005, S. 278-283, hier: S. 282.

6 Vgl. Wallace, Ian / Keziere, Russell: »Bruce Nauman interviewed, 1979 (October 1978)«, in: Nauman, Bruce: *Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, hg. von Janet Kraynak, Cambridge (Mass.) / London 2003, S. 185-196, hier: S. 194.

7 *Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot und Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold*, Teile von *Eleven Color Photographs (1966-67/70)*, Farb-

die Substanz dieser Arbeiten nicht das bloße Umhergehen im Atelier. Es handelt sich um eine Gruppe von Filmen und – in der Geschichte dieses Mediums – sehr frühen Videoarbeiten, die den Künstler in seinem Atelier bei der Exekution kleiner, denkbar kunstloser minimalistischer Choreografien zeigen, die obendrein nicht fehlerlos ausgeführt werden.⁸

Das Atelier in San Francisco, in dem Nauman auf diese Gedanken verfiel, wurde zuvor als Lebensmittelladen genutzt. Davon angeregt, entwarf Nauman einen roten, spiralförmigen Neonlicht-Schriftzug, eine Art Reklameschild für seinen »Atelierladen«.⁹ Um die eben beschriebene Kunstpraxis auszuflaggen, hielt er folgende Text für passend: »The true artist helps the world by revealing mystic truths«.¹⁰ Wie geht das zusammen? Die Enthüllung »mystischer Wahrheiten« mit der Entzauberung des Ateliers und der Aushöhlung überkommener Vorstellungen künstlerischer Kreativität? Oder sollte die Arbeit auf die Bloßstellung einer bildungsbürgerlichen Binsenweisheit abzielen – signalisiert durch die Nutzung des kommerziellen Mediums?

Man möchte es annehmen und wird auch eine andere, nicht elektrifizierte Variante des Ladenschildes so verstehen: eine transparente hellrote Folie zur Aufhängung im Fenster geeignet, die den Satz zu lesen gibt: »THE TRUE ARTIST IS AN AMAZING LUMINOUS FOUNTAIN«.¹¹ Diese kritische Intention mag auch eine berühmte, parallel entstandene fotografische Arbeit belegen, welche die mystizistisch eingefärbte (»amazing louninous«) romantische Metapher künstlerischen Schöpfertums (»fountain«) *ad litteram* nimmt und uns den Künstler als Springbrunnen zeigt.¹² (Abb. 1)

Sollte es sich tatsächlich um eine humoristische Kritik bürgerlicher Kunstvorstellungen handeln, sie wäre so grundlos wie das metierlose Projekt Naumans insgesamt: aus Ermangelung eines Gegners. Nicht nur war die – erst nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende – Musealisierung und Kanonisierung der klassischen Avantgarden Mitte der 1960er Jahre bereits vollzogen,

fotografien, jeweils 50,2 × 58,4 cm, vgl. Bruce Nauman. *Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, Ausstellungskatalog (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), hg. von Joan Simon, Minneapolis / Basel 1994, Kat.-Nr. 175, S. 242f.

- 8 Ich beziehe mich auf die Gruppe der sogenannten Atelier-Filme, vgl. Kraynak, Janet: *Nauman Reiterated*, Minneapolis 2014, Kap. 4, S. 165–204.
- 9 Vgl. Simon, Joan: »Breaking the silence. An interview with Bruce Nauman, 1988 (January, 1987)«, in: *Naumann 2003* (wie Anm. 6), S. 317–338, hier: S. 323.
- 10 *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* (1967), Neonröhren, 149,9 × 139,7 × 5,1 cm, vgl. Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 92, S. 216.
- 11 *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade)* (1966), rosafarbene Blendfolie, graue Farbe, 243,8 × 182,9 cm, vgl. Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 58, S. 206.
- 12 Ich danke Wolfram Pichler für den Hinweis, dass M. H. Abrams berühmte Abhandlung *The Mirror and the Lamp* (1953) hier die Quelle gewesen sein könnte. In dem Buch wird der Übergang vom klassischen poetologischen Paradigma der Naturnachahmung (Dichtung als »Spiegel«) zum romantischen einer Schöpfung aus dem Geist bzw. dem Inneren (Dichtung als »Lampe«) untersucht.



Abb. 1: Bruce Nauman: *Self-Portrait as a Fountain* aus *Eleven Color Photographs* (1966–67), Farbfotografie, 47,6 × 59,7 cm, New York: The Museum of Modern Art. Quelle: Peter Plagens: *Bruce Nauman. The True Artist*, London 2014, Abb. 93, S. 97.

nichts lässt auch in Naumans unmittelbaren Umfeld, der Kunstszene der Bay Area, auf ein Publikum schließen, das ernsthaft romantischen Vorstellungen angehangen hätte. *Is it only flogging a dead horse?*

III.

Eine Pinselzeichnung aus dem Jahr 1981 scheint in diesem Zusammenhang von Relevanz zu sein. (Abb. 2) Sie ist sogar erhellend. Nauman legt eine Quelle seiner Kunst offen: die Malerei Jasper Johns'. Dort finden wir die widersprüchliche Struktur des Blattes vorgebildet. Die Rede ist vom unverbundenen Nebeneinander eines expressiven malerischen Gestus und normierter Schrifttypen. Ein ganzes ästhetisches Wertesystem, wie es im Abstrakten Expressionismus formuliert wurde, zerbricht in diesem Gefüge. Was sich in der Gestenmalerei (*gestural painting*) in der Aktualität des Malaktes zu einer unauflösbaren Einheit zusammenschließen sollte – Farbe, Zeichnung, Faktor –, wird hier wieder auseinanderdividiert. Wenn Nauman auch nicht, wie Johns es tat, eine Schablone verwendet, die Lettern in *capitalis elegans* sind korrekt gezogen. Die fetischisierte Idiosynkrasie der Pinselschrift taucht nur als Füllsel



Abb. 2: Bruce Nauman: **Face Mask** (1981), Pastell, Kreide und Bleistift auf Papier, 132,8 × 180 cm, New York: Museum of Modern Art.
Quelle: <https://www.moma.org/collection/works/35171>.

in Binnenformen und Restfläche auf. Sie geht ihrer transformativen und subjektivierenden Kraft verlustig. Das Bild zerfällt gleichsam in die Buchstäblichkeit einer Botschaft und begleitende Störgeräusche. Eine bildstrukturelle Hierarchie wird wiedererrichtet, die Unterscheidung von Zeichnung und Farbe (*disegno e colore*), welche die moderne Malerei zu überwinden trachtete. Eine Hierarchie, die im selben Moment einen Gegensatz zwischen Objektivität (Normierung, Geometrie) und Subjektivität (Handschriftlichkeit) neuerlich einführt, den die Malerei des Abstrakten Expressionismus ebenso aufzulösen beanspruchte.¹³

Die Gestenmalerei galt als Expressionismus, insofern man sie als einer quasi-physiognomischen Lesbarkeit zugänglich erachtete. So kann man eine Behauptung Willem de Koonings, einer ihrer Proponenten, verstehen: »A picture to me is not geometric – it has a face.«¹⁴ Die buchstäbliche »Botschaft« dieser Nauman'schen Pinselfeuerung scheint an diese Vorstellung anzuknüpfen. Wir lesen mit einer gewissen Anstrengung, da die obere Zeile

13 Vgl. Neuner, Stefan: **Maskierung der Malerei**. Jasper Johns nach Willem de Kooning, München 2008, Kap. 7, S. 205–245.

14 Goodnough, Robert: »Artists' sessions at Studio 35 (1950)«, in: Motherwell, Robert/Reinhardt, Ad (Hg.): **Modern Artists in America**, New York 1951, S. 9–22, hier: S. 20.

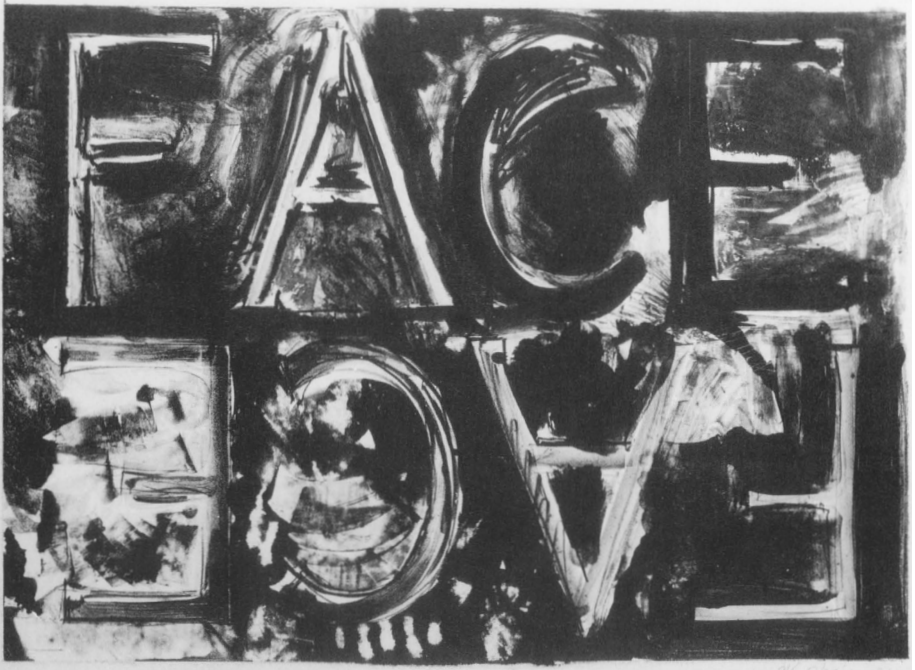


Abb. 3: Bruce Nauman: **Double Face** (1981), Lithografie, 66 × 91,4 cm, London: Tate Modern. Quelle: Bruce Nauman. **Prints 1970–89. A Catalogue Raisonné**, Ausstellungskatalog (Castelli Graphics/Lorence Monk Gallery 6.11.–14.10.1989), hg. von Christopher Cordes, New York 1989, Kat.-Nr. 43, S. 122.

spiegelverkehrt orientiert ist: »FACE/MASK«: »Gesicht/Maske« oder »Gesichtsmaske«, auch »Mundnasenbedeckung«, wenn wir nicht eine Imperativform annehmen: »Wende Dein Gesicht zu!/Maskiere (Dich?!)«.

Wie soll man aber die Seitenverkehrung verstehen? In ihr könnte eine Unterscheidung angedeutet sein, die dem konventionellen Gegensatz von (lesbarem) Gesicht und (undurchdringlicher) Maske entspräche. Die Widersprüche zwischen Botschaft und Rauschen wären nochmals in die Botschaft selbst eingetragen. Außerdem heißt die Schrifttype im Englischen buchstäblich Typengesicht (*typeface*). Und was wäre ein »typisiertes« Gesicht anderes als eine Maske? Vielleicht ist das die Pointe der Arbeit: Sie typisiert die (vermeintliche) Gesichtlichkeit der Gestenmalerei, in dem sie im Feld des Bildes zwischen Botschaft und Rauschen unterscheidet. Die nun buchstäblich zu habende Bildlektüre ist dann freilich keine physiognomische mehr. Sie ist auf die Entzifferung von Typen beschränkt. Sie liest nur eine Maske, wo ein Gesicht war. Und tatsächlich ist nur die untere Zeile im gewohnten Sinne lesbar. Also eine Demaskierung als finalisierende Geste?

Eine andere Möglichkeit der Deutung bestünde freilich darin, das Blatt wie eine archaische griechische Inschrift, bei der sich der Richtungssinn der Buchstaben in jeder Zeile umkehrt, also als Bustrophedon, zu lesen. So würde sich eine Zirkularität andeuten: Man liest zuerst, in der oberen Zeile, von

rechts nach links, dann, in der unteren, von links nach rechts, um die Lektüre auf dieser Seite oben wieder aufnehmen zu können. Vom Gesicht gelangt man zur Maske, von der Maske wieder zum Gesicht. Je nachdem, welchem Richtungssinn man folgt, liest man auf dem Blatt entweder »Gesicht« oder »Maske«. Was in der einen Richtung als Gesicht identifizierbar ist, wäre in der umgekehrten eine Maske? Der so statuierte Gedanke beträfe also eine Situation, in der »Face« und »Mask« in der Beziehung einer Verkehrung zueinander stünden. Das könnte auch bedeuten, dass wir uns eine Leserin hinzudenken müssen, die das Blatt von der anderen Seite her betrachtete, und von dort aus »Face« seitenrichtig zu entziffern imstande wäre. Sie würde auch dem Imperativ gehorchen und uns ihr Gesicht zuwenden, das aber von dem Blatt maskiert bliebe.

Setzen wir die Arbeit in den zugehörigen Werkkontext, dann müssen wir sie im Zusammenhang einer Serie druckgrafischer Arbeiten betrachten. In der Druckgrafik kommt Spiegelverkehrung bekanntlich technisch bedingt vor, was wiederum besonders ins Auge fällt, wenn Schriftzeichen verwendet werden. Was das Publikum in gewohnter Weise lesen können soll, muss die Künstlerin seitenverkehrt auf den Stein schreiben und *vice versa*. Das berechtigt zur Folgerung, den Blickpunkt der implizierten Leserin der oberen Zeile von *Face Mask* mit der Perspektive der Produktion zu identifizieren. Sie bezieht die sprichwörtliche Position der Künstlerin »hinter« dem Werk. Auf der Lithografie *Double Face* (1981), in der die zweite Zeile gespiegelt und auf dem Kopf stehend erscheint, kommt eine zusätzliche Verkehrung hinzu, die man in diesem Sinne auflösen könnte. (Abb. 3) Während des Entstehungsprozesses des Drucks liegt der Stein horizontal auf dem Arbeitstisch und kann von allen Seiten her bearbeitet werden. Erst bei der Ausstellung des Blattes im Rahmen an einer Galeriewand wird die Stellung der Buchstaben in der unteren Zeile zu einer kopfüber verkehrten. Das Kunstwerk wäre demzufolge vielleicht als Ort zu verstehen, an dem eine Künstlerin ein Gesicht exponiert und vom Publikum eine Maske wahrgenommen wird oder wo das Ereignis einer Transformation eines Gesichts in eine Maske stattfindet. Das druckgrafische Blatt, auf dem zweimal das Wort »Face« erscheint, weist in einer fast schon didaktischen Weise darauf hin, dass es im Prozess des Abdrucks zu einer Transformation kommt, die in einer Verkehrung resultiert.

IV.

Für die 52. Biennale von Venedig 2007 realisierte Nauman ein Werk, das – technisch betrachtet – als Brunnen mit freigelegten Versorgungsleitungen beschrieben werden müsste. (Abb. 4–6) *Venice Fountains* ist eine zweiteilige Springbrunnenanlage für den Innenraum, in der Gesichtsabdrücke in Gips (weiß) und Wachs (rot) die Rolle von Wasserspeiern übernehmen, die ihre Fontäne in Brunnenschalen in Gestalt von Spülbecken der billigsten Machart ergießen. Von dort rinnt das Wasser durch den Ablauf in Plastikimer, wird mittels Tauchpumpen von dort über Schläuche in die Wasser-



Abb. 4-6: Bruce Nauman: **Venice Fountains** (2007), zweiteilige Skulptur: Wachs, Gips, Draht, Spültische, Wasserhähne, durchsichtige Schläuche, Tauchpumpen, Wasser, Venedig: 52. Kunst-Biennale, Giardini. Fotografien: der Autor.

hähne geleitet, die wiederum über Schläuche die Speier versorgen. Die Kunst der Installation ist hier buchstäblich zur Installationskunst geworden. Doch der recht behelfsmäßige Charakter der Anlage unterbietet den Standard einer fachkundigen Installateursarbeit. Sämtliche Bauteile wurden – abgesehen von den Abdrücken bzw. potenziellen Gussformen – *ready made* aus dem Baumarkt bezogen. Doch gab sich Nauman nicht die Mühe, die Größe der Waschbecken so zu berechnen, dass sie das beim Anprall abspritzende Wasser auch alle aufzunehmen in der Lage wären. 2007 in Venedig verursachte

der Doppelbrunnen im Laufe des Sommers im Hauptpavillon der Giardini einen veritablen Wasserschaden.

Darin schwingt meines Erachtens eine Ironie mit, die schon in der Pinselfezeichnung von 1981 anklingt und die noch einmal zeigt, dass Nauman in der Schuld Jasper Johns' steht. (Abb. 2) Sie besteht darin, die großzügige Lässigkeit einer »malerischen« Gestaltungsweise in einen Kontext zu stellen, in dem sie defizitär erscheinen muss, da dort eigentlich Genauigkeit in handwerklichem Maßstab vorauszusetzen wäre: nämlich jener der Schildermalerei (oder des Layouts), die erforderte, Buchstaben und Hintergrund in gut kontrastierenden Tönen sauber auszumalen. Ironie dient hier der Demystifikation eines exemplarischen Kunst-Fetischs: Kunst nicht als höheres, sondern schlechteres Handwerk. Sie begibt sich hier in die Doppelrolle des neu eingekleideten Kaisers und des Kindes, das den Schwindel herausschreit.

Ähnlich Naumans »Installationskunst«, in der die Geste der Enthüllung ohnedies ein Hauptgedanke zu sein scheint. Nicht allein die Ausstellung einer technischen Infrastruktur, auch die Elemente der Arbeit gewähren noch in einem anderen Sinne einen Blick hinter die Kulissen. Der Gesichtsabdruck ist technologisch betrachtet im Grunde auch nur eine Infrastruktur künstlerischer Form im landläufigen Sinne. Solche Abdrücke finden *lege artis* als Gussformen Verwendung, sind folglich ein Atelierrequisit. Hinzu kommt, dass die verwandte Art von Waschbecken an einen Gebrauch in der Werkstatt denken lässt. Und tatsächlich stehen solche Exemplare in Naumans Atelier in Las Madres, New Mexico.¹⁵

Alle bislang genannten Aspekte laufen darauf hinaus, die Erwartungen an einen künstlerisch gestalteten Springbrunnen zu enttäuschen. (Abb. 7) Denkt man an die weit bis in die Antike zurückreichende Tradition der figurativ gestalteten Brunnen und Wasserspeier, haben die *Venice Fountains* etwas Ikonoklastisches; als ginge es darum, dem vertrauten Modell die ansehnliche Außenseite, das Gesicht zu nehmen, es zu entgesichtlichen – im Englischen ließe sich noch treffender von einem *defacement* sprechen. Doch scheinen alle genannten Aspekte den Kern des zugrundeliegenden Gedankens nicht zu treffen. Allem Ikonoklasmus zum Trotz bleibt das Bild in dem gesichtslosen Brunnen auf unheimliche Weise präsent, man kann sogar sagen: lebendig.

Denn die Gussform, so sehr sie die Abwesenheit des abgedrückten Gesichts anzeigt, ist dennoch aktives Element der Anlage und spuckt ihr Wasser so gut wie nur je ein Wasserspeier. Beim Blick in das, was wie die Innenseite einer Maske aussieht, kann es uns sogar glücken, das Abwesende visuell präsent werden zu lassen. (Abb. 6) Der Strahl sprudelt uns entgegen, die Abdrücke weisen von uns weg, wir sind gedrängt, die Gesichter in einem

15 Vgl. die Atelieransicht in: Plagens, Peter: *Bruce Nauman. The True Artist*, London 2014, Abb. 267, S. 255 (oben, rechter Bildrand). Auch die Atelieraufnahmen in der Videoinstallation *Mapping the Studio* (Fat Chance John Cage) (2001, verschiedene Fassungen) zeigen das Ausstattungsstück, vgl. Abb. 9 in diesem Text (Projektion ganz rechts).

angestregten Wahrnehmungsakt, wie bei einem axonometrischen Kippbild, umspringen zu lassen – was sich leidlich bewerkstelligen lässt. Die Innenseite der Maske wird dabei zur Außenseite eines Gesichts, das eine verkehrt sich in das andere. Lag in der Pinselzeichnung von 1981 nicht der Gedanke, Gesicht und Maske stünden im Verhältnis einer Reorientierung? (Abb. 2) Und wenn wir an die perspektivische Lesart des Blattes denken: Findet sich ein analoger Umsprung von Blickwinkeln, wenn wir die Abdrücke als Kippbilder erleben und von einer negativen Innenseite zu einer positiven Vorderseite wechseln? Was wir dort hineingelesen haben, wird hier in der Wahrnehmung aktuell. In der Oszillation zwischen widersprüchlichen Sichtweisen findet beides zusammen: die Ründung des Kopfes und die Fläche der Gesichtlichkeit. Austreibung und Wiedererstehung des Bildzaubers. *It's like eating the cake and having it.*

Die anthropomorphen Reserven des Konstrukts reichen jedoch weiter. Es greift der Anthropomorphismus des Wasserspeiers auf die Gesamtkonfiguration über, die ein suggestiv auf zwei Beinen stehendes Becken umfasst. Man kann die Brunnen als zerfledderte, ausgeweidete Körper sehen und dann nicht umhin, den Schlauch, der den Speier versorgt, als Speiseröhre zu lesen, wobei es an der kritischen Stelle, wo dieses Quasi-Organ auf den Mund stößt, erneut zu einem kippbildartigen Umspringen oder einer Umstülpung des Bildes kommt: Der Wasserstrahl verlässt an dieser Stelle den virtuellen Körper nicht, sondern ergießt sich in ihn, und beschreibt auf seinem Weg ins Becken eine Bahn, die mit dem Verlauf einer Speiseröhre erneut zusammenstimmt. Wir hätten so etwas wie eine Brunnenstatue vor uns, die – je nach Sichtweise – ihre Fontäne einsäuft oder ausspeit – und *de facto* ja beides tut: eine Figur, die sich von ihren eigenen Ausscheidungen ernährt; eine Zerrfigur der Werkautonomie oder das Paradox einer mit Gewalt konnotierten, fragmentierten Gestalt, die in funktionaler Hinsicht eine perfekte Geschlossenheit zeigt.

Schließlich ist noch ein technischer Zusammenhang zwischen *Venice Fountains* und *Face Mask* zu erwähnen – zumindest dann, wenn wir letzteres Werk vor dem Hintergrund der verwandten Lithografien verstehen. Sowohl die Abformung eines Gesichts wie die Herstellung eines Druckes beruhen auf einem Abdruckverfahren, bei dem eine radikale Transformation stattfindet, eine Reorientierung, bei der die linke und rechte Seite den Platz tauschen bzw. eine Hohlform ins positive Relief überführt wird. Auch hier scheint Nauman den Kuchen zugleich behalten und verspeisen zu wollen. Bei einer Druckgrafik, die seitenverkehrte wie orientierungsrichtige Buchstaben zeigt, kommt es virtuell zu einer Kopräsenz von Matrize und Abdruck und, wenn man sich auf die implizierte Vorstellung eines »hinter« dem Blatt lokalisierten zweiten Blickpunktes einlässt, auch zu einer Aktualität der Transformation. In der kippbildhaften Anmutungsqualität der *Venice Fountains* ist das auch der Fall. Es ist aber noch hinzuzufügen, dass in dieser Arbeit ein plastischer Abdruckprozess, also ein Gussvorgang, *in actu* zu sehen ist. Auffällig an der Installation ist die große Vehemenz, mit der sich das Wasser aus den Masken in die



Abb. 7: Pellegrino Tibaldi: Fontana del Calamo (1559–60), Ancona, Italien, Detail. Quelle: robertharding / Alamy Stock Foto

Becken ergießt. Das macht schließlich die destruktive Kraft (Wasserschaden) des Werks aus, die man auch als eine aggressive Behauptung von Autonomie, als Kontextnegation, verstehen kann (natürlich voller Widerspruch, da die Arbeit, die Wand, die sie ruiniert, wiederum zur Befestigung der Wasserspeier benötigt). Der große Druck, den die Tauchpumpen erzeugen, hat aber auch zur Folge, dass das Wasser als gebündelter Strahl austritt, der ein Stück



Abb. 8: Alfred Stieglitz: *Fountain* by R. Mutt (1917), Gelatinesilberabzug, 23,5 × 17,7 cm. Quelle: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000.

des Weges seine Form – die Form des Schlauches – beibehält. Ein plastisches Gussverfahren vollzieht sich vor unseren Augen. Und so ist anzunehmen, dass auch die Form des Brunnens in einer gedanklichen Verbindung zu der Pinselzeichnung und den druckgrafischen Arbeiten steht.

V.

Die Brunnenform rekurriert aber freilich auch auf die frühe fotografische Arbeit (Abb. 1), die wir bereits kommentiert haben.¹⁶ Das läppische Kunststück, das darin besteht, einen schönen Wasserstrahl zwischen den Lippen hervorschießen zu lassen, ist ein plastischer Formgebungsprozess, in dem im Literalsinn die romantische Idee der expressiven Entäußerung wachgerufen

16 Der Zusammenhang mit *Self-Portrait as a Fountain* und mit Marcel Duchamps *Ready-made Fountain* (1917) wurde bereits hervorgehoben, vgl. Scappettone, Jennifer: *Killing the Moonlight. Modernism in Venice*, New York 2014, S. 1 und 3; Keller, Julia: »Sieben Streiflichter auf Bruce Nauman«, in: *Bruce Nauman. Disappearing Acts*, Ausstellungskatalog (Schaulager Basel), Münchenstein / New York 2018, S. 252–307, hier: S. 271.

wird¹⁷, aber auch eine geläufige sexuelle Deutung des Malakts anklingt. Interessant ist nun, dass auch die »Kunst« der Klempnerei konnotativ schon im Spiel war. Es lässt sich nämlich rekonstruieren, wie Nauman auf die Idee dieser fotografischen Inszenierung verfallen ist. Es gibt keinen Zweifel, dass die Fotografie auf Marcel Duchamps *Ready-made Fountain* anspielt, also das berühmte Urinal, das der französische Künstler 1917 in New York unter einem Pseudonym für eine Ausstellung der von ihm mitbegründeten Society of Independent Artists eingereicht hatte. Es handelt sich aber nicht bloß um eine nominelle Anspielung. Sie impliziert vielmehr eine ingenöse Deutung des Stücks, wie es uns in einer Fotografie Alfred Stieglitz' überliefert ist. (Abb. 8) Diese Überlegung ist *nota bene* ihrerseits eine plastische.

Wie bereits in zeitgenössischen Kommentaren aus Duchamps Umfeld hervorgehoben, erhielt das Urinal durch die Signatur eine neue Form – durch eine Signatur, die das Objekt re-orientiert, und zwar so, dass es nicht an der Wand befestigt werden muss, sondern auf seine eigentliche Rückseite gestellt werden kann. Wie ebenfalls in diesen Kommentaren angemerkt wurde, erhielt das Ready-made dadurch eine vage anthropomorphe Gestalt, die mit einem Buddha oder einer Madonna verglichen wurde.¹⁸ Diese frommen Leseweisen hatten allerdings den Wasserstrahl des Springbrunnens, den der Titel ins Spiel bringt, aus den Augen verloren. Behält man ihn im Kopf und fragt sich, wo dieser Strahl hervortreten könnte, gelangt man zu einer anders gelagerten anthropomorphen Sichtweise, in der die sanitäre Vorrichtung, die ein Stück weit als Passform eines männlichen Genitals bzw. Unterleibs gestaltet ist und einen Flüssigkeitsstrom aufnehmen soll, selbst mit einem Unterleib und einem zur Ausscheidung bereiten Geschlechtsteil ausgestattet erscheint. Diese Auslegung sieht im Urinal einen umkehrten Springbrunnen und im daraus gewonnenen Ready-made die Umkehrung der Umkehrung oder vielmehr seine Umstülpung: aus dem Rezeptakel wird eine Art Wasserspeicher. Anders gesagt: Die Verkehrung des Urinals verwandelt das Pissbecken virtuell in ein pissendes Becken, indem es konventionelle Bestandstücke von Springbrunnen – pinkelnder Knabe und Brunnenbecken – gleichsam in eine Figur kollabieren lässt.

Der – wie wir gesehen haben – für Nauman wichtige Kunstgriff, die negative Gussform als positives Gussstück erscheinen zu lassen, scheint also in *Fountain* angelegt. Aber egal, ob dies ein dem Werk Duchamps innewohnender Gedanke war oder nicht,¹⁹ Nauman scheint das Ready-made so gelesen

- 17 Man denkt unweigerlich an William Wordsworths bekannte poetologische Maxime: »[A]ll good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings«; Wordsworth, William / Coleridge, Samuel: *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, hg. von Michael Gamer und Dahlia Porter, Peterborough 2008, S. 17.
- 18 Vgl. Camfield, William A.: »Marcel Duchamp's *Fountain*. Its history and aesthetics in the context of 1917«, in: Kuenzli, Rudolf E. / Naumann, Francis M. (Hg.): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge, MA / London 1987, S. 64–94, hier: S. 75.
- 19 Auf die Relevanz der Gusstechnik als konzeptuelles Paradigma in Duchamps

zu haben, nämlich als plastischer Operator, indem er es in der Bezugnahme einer weiteren Umkehrung oder Transformation unterzog. Erstens, indem er den Wasserstrahl nun tatsächlich hervorspringen lässt (Naumans Mund ist die Gussform, der Strahl das Gussstück); und zweitens, indem er die von Duchamp auf den Rücken gelegte Figur gleichsam wieder aufrichtet und die Austrittsstelle des im Ready-made virtuellen Strahls in eine obere Körperregion verlegt. Der übersprudelnde Künstler reanimiert Duchamps mortifizierte Halbfigur, verhilft ihr zu einer Lebendigkeit mit dem Nimbus genialischen (und nicht genitalischen) Schöpfertums, die im schärfsten Kontrast zur Konzeption des Ready-mades steht. Doch erscheint der überquellende Künstler zugleich wie einer, der sein Wasser durch die falsche Körperöffnung abschlägt. Naumans *Fountain* erscheint wie eine willentlich verunglückte Resublimierung des Pissers.

Wenn wir an diesem Punkt der Überlegungen noch einmal auf die venezianischen Brunnen zurückkommen, können wir sie als Transformation der Transformation sehen, als Rückverkehrung in eine Negativform und eine Remortifizierung der lebendigen Brunnenskulptur. Aus dem akut ereignishaften Bild des übersprudelnden Künstlers wird die endlose, aber auch entropische Dauer eines Stoffwechselforganges. Umgekehrt könnte man freilich auch festhalten, dass die im fotografischen Moment der Schnappschussaufnahme eingefrorene Fontäne erst in der venezianischen Arbeit in aktueller, aber durch mechanische Mittel getriebene Bewegung zu sehen ist. Die Negativform des menschlichen Springbrunnens wirkt wie ein umgestülpter, ausgeweideter Körper, in dessen Innerem kein vitaler Kern, sondern eine Maschine zutage tritt. Vielleicht Schauerbild einer entkernten Subjektivität? Doch müssen wir die Zweiteiligkeit der Installation – zwei Brunnen an zwei einander gegenüberliegenden Wänden – in Rechnung stellen. Die Gestaltung der beiden Brunnen gemahnt an Innerkörperliches, durch Verdopplung und raumgreifende Ausdehnung kommt aber eine architektonische Innenraumqualität hinzu. Die verwandten Materialien, wie wir schon gesehen haben, konnotieren dabei ein anderes intimes, unter normalen Umständen nicht einsehbares Interieur: das Atelier. Beides, das leibliche und architektonische Innere, scheint gleichgesetzt. Und einmal mehr wäre bei Nauman das Bild der Werkstatt aufgerufen, erhalte in diesem Kontext aber eine unheimliche, viszerale Qualität. Der Eindruck der Leere und Abwesenheit verbindet sich mit beiden Bildern. Wenige Jahre zuvor hatte Nauman eine große installative Arbeit angefertigt, in der in Mehrfachprojektion nichts als sein leeres Atelier zu sehen war, in dem sich nichts ereignet als der Auftritt von Tieren: eine Katze auf Jagd nach Feldmäusen.

Œuvre wies George Didi-Huberman in einer wichtigen epochenübergreifenden Studie über das Abdruckverfahren in der europäischen Kunst hin, vgl. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999 [zuerst Paris 1997], Kap. 3, S. 108–200.

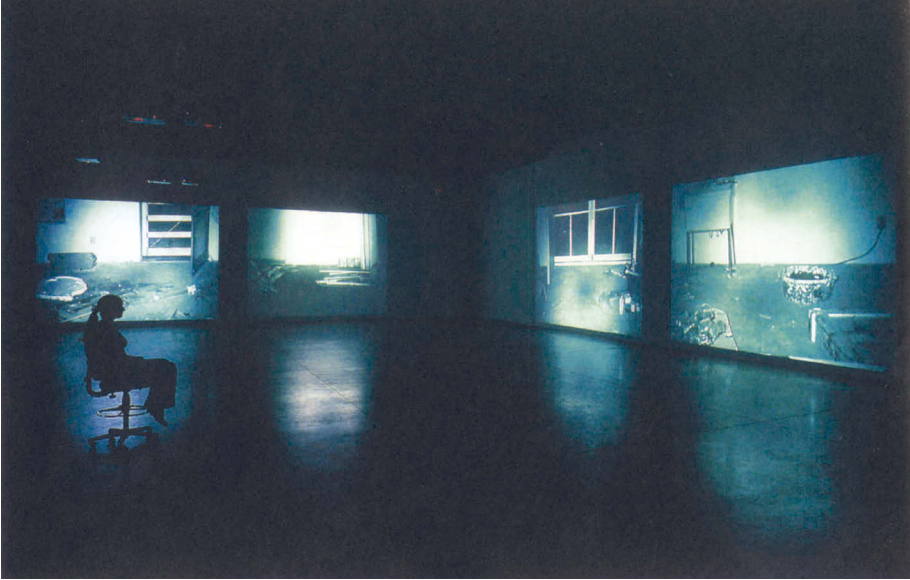


Abb. 9: Bruce Nauman: *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), Videoinstallation, New York: Dia Chelsea, 10.01.–27.07.2002. Quelle: Peter Plagens: *Bruce Nauman. The True Artist*, London 2014, Abb. 237, S. 240.

VI.

In dieser prominenten, John Cage gewidmeten Arbeit, *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* (2001, verschiedene Fassungen), war Nauman bereits in mehrfacher Weise auf Themen seines früheren Werks zurückgekommen.²⁰ (Abb. 9) Nicht nur, dass das Atelier wieder im Zentrum steht, auch die Verwendung von Kameras, die zur optischen Überwachung (hier heißt es »Kartierung«) eines Raumbereichs eingesetzt werden, erinnert an frühere Arbeiten. In Naumans ersten Installationen bediente er sich wiederholt Video-Live-Schaltungen, die es ermöglichen, leere Räume, sich selbst oder andere Besucherinnen zu beobachten. Meist werden diese Stücke als eine Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Technologie gedeutet.²¹ Man kann sie aber auch im Kontext der frühen *Institutional Critique* diskutieren. Denn diese Arbeiten, die es kaum erlauben, dass eine Betrachterin sich meditativ in sie versenkt, bringen ohne Zweifel zu Bewusstsein, dass in Galerieräumen auch ein anderer Modus des Sehens herrscht als die visuelle Kontemplation: die (unbemerkte) Beobachtung durch Dritte. Auch das Publikum ist Gegenstand optischer Aufmerksamkeit – und zwar in einer Weise, die mit einem Machtgefüge verbunden ist. In einer sehr abstrakten Weise scheinen diese Arbeiten den Räumen bürger-

20 Zu diesem Werk vgl. Bruce Nauman - *Mapping the Studio*. Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation, Ausstellungskatalog (Museum für Gegenwartskunst), Basel 2002; AC. Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, Ausstellungskatalog (Museum Ludwig), hg. von Christine Litz und Kaspar König, Köln 2003.

21 Vgl. Kraynak, Janet: »Therapeutic« participation. On the legacy of Bruce Nauman's Yellow Room (Triangular) and other work«, in: Bianchini, Samuel / Verhagen, Erik (Hg.): *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, MA / London 2016, S. 459–467.

licher Kunstkontemplation eine Maske vom Gesicht zu reißen oder allgemeinere latente Bedingungen des Sozialen im technologischen Zeitalter erfahrbar zu machen.

Bei *Mapping the Studio* benutzte Nauman eine Videokamera mit Infrarotfunktion, um aufzuzeichnen, was nachts (bei ausgeschalteter Beleuchtung) in seinem Atelier vor sich ging. Anlass dazu gab ein gesteigertes Aufkommen von Feldmäusen, denen Naumans Katze nachstellte, sodass nächtliche Aktivitäten bei Abwesenheit des Künstlers zu erwarten waren. Obwohl die 42 Stunden umfassenden Aufzeichnungen (in der Installation zu sechs Stunden kondensiert) nur mit einer einzigen Kamera hergestellt wurden, erinnert die Installation, in der ringsum an den Wänden Detailansichten des Ateliers zu sehen sind (in denen sich nur selten Maus oder Katze zeigen), zumindest *prima vista* an ein Videüberwachungszentrum mit einer Simultanaufzeichnung – allerdings mit dem Unterschied, dass wir von den Videobildern umgeben sind und keine visuelle »Kontrolle« über das Gesehene erlangen können. Dafür geschieht aber so etwas wie die Projektion des fernen privaten Ateliers auf den Galerieraum, also nicht nur die Aufzeichnung (Kartierung) eines Raumes, sondern auch die Abbildung dieses Raumes *auf* einen anderen (in diesem Sinne ist das »mapping« im Titel doppeldeutig). Die Arbeit bringt einerseits buchstäblich Licht ins Dunkel der Produktionsstätte der Kunst, und zwar auf eine an tatsächliche Überwachung grenzende Art. Sie offenbart, dass dort keine Mysterien schlummern, sondern nur banale Vorkommnisse (das Eindringen von Tieren, darunter Insekten) auftreten. Andererseits beobachten wir dies nicht eigentlich von außen – nicht aus sicherer Distanz, die Macht oder Wissen bedingt, sondern sind virtuell in diese Werkstatt versetzt. Wir werden so selbst zu Eindringlingen in diesem privaten Raum. Das hat die psychologische Konsequenz einer sachten Verunsicherung, da dieser Raum so ostentativ menschenleer bleibt. Wir erhalten Zutritt zu einem Bereich, von dem wir doch nicht Teil werden können, der uns im selben Zuge wieder abstößt. Da die Tiere, um deren Aufzeichnung es eigentlich zu gehen scheint, so selten in den Videobildern auftauchen, ist die Wahrscheinlichkeit sehr gering, dass sie ausgerechnet in dem Film auftreten, den wir gerade zur Betrachtung ausgewählt haben – eher nehmen wir sie im Augenwinkel wahr und haben, wenn wir uns in diese Richtung wenden, das Ereignis bereits verpasst. Nauman lässt das Publikum auf drehbaren Bürostühlen (wie sie in seinem Atelier vorhanden sind) Platz nehmen. In augenfälliger Weise fehlt ein »richtiger« Sichtwinkel. Die Blicke, die die Kameras aufgezeichnet haben, werden nicht zu unseren. Auch ihre Vielzahl verhindert eine imaginative Zuordnung zu einem menschlichen Beobachter – und sei es Bruce Nauman.

Von den *Venice Fountains* wurde schon bemerkt, dass sie auf die Vorstellung der Werkautonomie anzuspielen scheinen, und zwar als eine gleichsam negative Kraft. In gewisser Weise ist diese Negativität in *Mapping the Studio* noch gesteigert. Das Atelier wird zugänglich gemacht und bleibt doch versiegelt. Es ist von Blicken durchdrungen, konstituiert sich sogar in diesen

Blicken, die jedoch niemand »hineinwirft«. Eine Art maschinelle Selbstreflexion des Arbeitsortes, der sich selbst genügt. Frühere Installationen Naumans sind einer solchen Deutung in noch augenscheinlicherer Weise zugänglich.²² Nauman hat Korridore eingerichtet, in denen Monitore stehen, die eine Echtzeit-Videoaufzeichnung des Raumes einschließlich dieser Monitore wiedergeben. Ein Szenario, in dem das Eintreten einer Betrachterin als Störung erscheinen kann. In einer anderen Installation betritt man einen Raum, in dem nichts weiter wahrnehmbar ist als eine Stimme, die endlos die Sätze wiederholt »Get out auf my mind! Get out of this room!«. ²³

Die Idee eines vom Menschen entkoppelten Bewusstseins, ja Selbstbewusstseins, die die raumfüllenden Installationen zu artikulieren scheinen, ist bei Nauman virulent. Es ist bei diesen Arbeiten so, als hätte Nauman die modernistische Vorstellung einer Selbstkritik oder Selbstreflexion der Kunst oder eines künstlerischen Mediums in quasi-animistischer Weise fehlgelesen. Die Erkenntnis, welche die selbsttransparent gewordene Kunst erlangt, ist nicht für uns. Manchmal ist es sogar so, als würde sie diesen Einblick eifersüchtig verteidigen. Ein Mysterium, in das niemand initiiert werden kann, dessen Offenbarung die Form einer Selbstentlarvung hätte, eigentlich die paradoxe Struktur einer sich selbst demaskierenden Maske.

In dem kunsthistorischen Moment, in dem die institutionellen Trägerstrukturen der Kunst einer Reflexion zugeführt werden, entdeckt auch Nauman den *white cube*. Und auch Nauman zieht dessen Neutralität in Zweifel. Auch für ihn sind solche Räume bereits voller Intentionen. Doch schreibt er diese nicht Akteuren zu, die hinter diesen Räumen stehen, sondern lokalisiert sie als ein gespensterhaftes Bewusstsein in den Räumen selbst. Die Verhehung der Kunst bleibt bei Nauman unaufhebbar. Es besteht keine Aussicht darauf, einen garantierten materiellen Grund aufzudecken. Egal wie weit die Entleerung der Kunst voranschreitet, auch wenn alle Figuren eliminiert sind, und nur noch kahle weiße Wände übrig bleiben – ein »Gesicht« bleibt präsent.²⁴ Stets verfügen die »weißen Wände« über ein »schwarzes Loch« – sei es, dass ein Kameraauge sich auf uns richtet, sei es, dass eine Stimme aus der Wand ertönt: »Get out auf my mind! Get out of this room!«.

22 Vgl. Neuner, Stefan / Pichler, Wolfram: »Das umgestülpte Spiegelbild. Zur plastischen Form von Bruce Naumans *Live-Taped Video Corridor*«, in: Ehninger, Eva / Laurenz-Stiftung Schaulager (Hg.): *Bruce Nauman. A Contemporary*, Münchenstein 2018, S. 59–92, hier: S. 72.

23 Vgl. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 113, S. 223.

24 Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992 [zuerst Paris 1980], S. 233.

Maximilian Haas

Die Katastrophe bezeugen

Artensterben in zeitgenössischen Performances

Dass die Künste nicht nur Wissen speichern und vermitteln, sondern ihrerseits ein Wissen eigener Art erzeugen, bildete die Arbeitshypothese des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Klingt diese Prämisse erst einmal ziemlich klar und eindeutig, so leiten sich aus ihr eine Reihe komplexer Fragen und Probleme zur Epistemologie, Ästhetik und Ethik ab, die sich nur an konkreten Konstellationen untersuchen lassen. Die Spezifik der performativen Künste besteht zunächst einmal ganz einfach darin, dass sie eine Situation der verkörperten Begegnung herstellen, in der Wissen szenisch aufgeführt wird. Wissen kann hier mithin nur im Vollzug behandelt werden, nicht als ein Set archivierbarer Sätze, Begriffe oder Gegenstände. Dieser Vollzug spielt sich nun aufgrund der Komplexität der verkörperten Begegnung nicht nur im Epistemischen, sondern auch im Ästhetischen und Ethischen ab und ist mit Affekten verwoben. Kann der Ausdruck im Deutschen als Substantiv und Verb verwendet werden, so wird »wissen« im Folgenden als eine Tätigkeit in Beziehung begriffen, die »Wissen« problematisiert und mithin plurale Perspektiven auf das epistemische Problem nicht nur zulässt, sondern generiert.

In Hinblick auf Wissensbereiche von aktueller Relevanz bilden die Katastrophen von Umwelt und Klima eine besondere Herausforderung für die performativen Künste, insofern sie konventionelle Bedingungen des Betrachtens und Begreifens, der sinnlichen und konzeptuellen Erfahrung und Darstellung unterwandern. Sie stellen mithin einen brisanten Grenzfall dar, an dem der ästhetische und ethische Vollzugscharakter von Wissen in den performativen

Künsten studiert werden kann. Hierzu sollen im Folgenden zunächst die Herausforderungen diskutiert werden, die die gegenwärtigen Katastrophen von Umwelt und Klima dem theoretischen und ästhetischen Betrachten und Begreifen stellen. Dann soll das Artensterben als eine Vignette dieser Katastrophen beschrieben und auf seine spezifischen Darstellungsprobleme hin untersucht werden. Im Vergleich von zwei zeitgenössischen Performances, Jozef Wouters' *Zoological Institute for Recently Extinct Species* (2013) und Sergiu Matis' *Extinction Room* (2019), soll der ästhetische und ethisch situierte Vollzugscharakter von Wissen in den performativen Künsten schließlich mit zeitgenössischen Theorien der Zeugenschaft begriffen und in Bezug zu diversen Wissensformen des Artensterbens und künstlerischen Ausdrucksformen und -materien gesetzt werden.

Ökologische Drift und Krise der Imagination

Die ökologischen Krisen, die sich derzeit ausbreiten – globale Erwärmung und Artensterben, steigende Meeresspiegel und Extremwetterereignisse, Verarmung und Verschmutzung, Versäuerung und Vergiftung von Böden, Luft und Wasser –, sind beispiellos in Geschwindigkeit und Ausmaß und so real wie unbegreiflich. Obwohl sie alle in irgendeiner Weise mit dem Klimawandel zusammenhängen, lassen sie sich nicht generell auf ihn reduzieren. Es ist komplex. Und da dieser Komplex jedes irdische Wesen – allen voran uns Menschen – als wirksames Element in ständiger relationaler Veränderung einbezieht, können wir ihn nicht objektiv und dauerhaft definieren. Er stellt sich vielmehr als eine sozioökologische Drift dar, die eine ständige Neukalibrierung wissenschaftlicher Methoden und Neuausrichtung politischer Maßnahmen sowie letztlich eine Neuerfindung der planetaren Sozialität erfordert.

Die terminologischen Versuche, dieses Drifts im Ganzen theoretisch habhaft zu werden – Anthropozän (Stoermer, Crutzen), Kapitalozän (Malm, Moore), Plantationocene (Haraway, Tsing) etc. –, reduzieren mittels ihrer perspektivischen Verengung auf einen als wesentlich erachteten Faktor die Komplexität und sind genau aus diesem Grund umstritten.¹ Die eigentliche Schwäche dieser Begriffe besteht indes darin, dass sie sich als Epochenbezeichnungen präsentieren und mithin, der Form nach, einen statischen Zustand des Planeten unterstellen. Zudem stehen sie vor dem Problem, dass ihr sogenannter Gegenstand kaum unter einem einheitlichen Begriff gesammelt und gezähmt werden kann. Er besteht nämlich aus einer überwältigenden

1 Crutzen, Paul J. / Stoermer, Eugene F.: »The »Anthropocene««, in: *Global Change Newsletter*, Bd. 41, Nr. 17, 2000, S. 17f.; Malm, Andreas: *Fossil Capital. The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London/ New York 2016; Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, London 2015; Haraway, Donna / Tsing, Anna: »Reflections on the Plantationocene«, in: *edgeeffects.net*, URL: https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf (letzter Zugriff: 6. Juli 2021); Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duzham 2016.

Fülle von Elementen, Relationen und Perspektiven, Skalen von Raum, Zeit und Bewegung, multifaktoriellen Kausalitäten, sozioökonomischen Voraussetzungen, epistemologischen Technologien etc. – und verwehrt das Privileg einer unbeteiligten Beobachter*innenposition. Dass sich die Katastrophen von Umwelt und Klima mithin auch vorrangig als ein Darstellungsproblem präsentieren, bildet einen stehenden Topos der neueren kunst- und kulturwissenschaftlichen Ökologieforschung.² Ausgehend von diesem Topos hat Amitav Ghosh die Klimakrise als eine Krise der Imagination ausgelegt, die sich insbesondere auch den Künsten als epistemische, ästhetische und methodische Herausforderung stellt.³

In dieser Gemengelage ist das Klima zu einer allgemeinen Chiffre für den Zustand des Planeten geworden. Dies hat zum einen den zeitlichen Grund, dass das Klima im fortwährend beschleunigten Prozess seiner menschlichen Zerstörung auf immer mehr Aspekte des Erdsystems katastrophalen Einfluss nimmt. Zudem sind die anthropogenen Emissionen klimaschädlicher Treibhausgase ein prognostischer Maßstab: Aufgrund der hohen Verweildauer insbesondere des Kohlendioxids und des Methans in der Atmosphäre addieren sich aktuelle Emissionen zu vergangenen und werden das Klima über Jahrzehnte und Jahrhunderte mitprägen. Sie bilden also nicht bloß die historische Ursache für erfolgte Umweltveränderungen, sondern vor allem auch ein Potenzial für künftige. Zum anderen stellt die Konzentration dieser Gase aufgrund ihrer schnellen Durchmischung in der Erdatmosphäre einen globalen Standard dar – ebenso wie die modellhaft berechneten Durchschnittstemperaturen, mit denen das Klima politisch operationalisierbar gemacht wird. Ein sowohl hinsichtlich seiner Ursachen wie seiner Wirkungen ökologisch, sozial und geopolitisch hoch differenziertes Problemfeld wird so zu globalen Kennzahlen in *parts per million* bzw. Grad Celsius vereinfacht.

Artensterben als Darstellungsproblem

Bildet das Klima also einen globalen, das heißt zugleich umfassenden und reduzierbaren Standard für den bedrohlichen Ereignishorizont der gewaltsamen Zerstörung des Erdsystems und operiert dabei konzeptionell im Futur II – die globalen Durchschnittstemperaturen werden in Zeitraum X um den Wert Y mit den sozioökologischen Folgen Z gestiegen sein –, so gibt es einen gleichsam gegenteiligen Maßstab, der die bereits erfolgten und unwie-

2 Exemplarisch sei hier verwiesen auf Horn, Eva / Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg 2019; Schneider, Birgit: *Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel*, Berlin 2018. Dabei lässt sich die Undarstellbarkeit der Klimakatastrophe nicht versachlichen. Manche Probleme mögen sich tatsächlich aus der Struktur der Sache selbst ergeben, die sich dem ästhetischen Begreifen teilweise entzieht. Andere ergeben sich aus soziopsychologischen und politischen Prozessen der Anästhetisierung, des kollektiven Nicht-erfahren-Wollens oder strategischen Nicht-erfahrbar-Machens.

3 Ghosh, Amitav: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago / London 2016.

derbringlichen Verluste dieser Zerstörung in der vollendeten Vergangenheit bilanziert: die Aussterberate. Verkörpert das Klima ein dynamisches Potenzial für katastrophale Umweltereignisse, so situiert uns das Artensterben im ökologisch, epistemisch und ästhetisch verarmten, aber nicht bedeutungslosen »Nach der Katastrophe« – oder vielmehr: der *Katastrophen* in einem immer schneller anwachsenden Plural.⁴ Die zeitliche Struktur dieses *ex post* stellt die Künste vor andere Darstellungsprobleme als das Klima, aber nicht minder komplexe: Wie darstellen, was nicht mehr ist? Wie den Verlust artikulieren, ohne die Abwesenheit zu kaschieren? Wie die individuellen Schicksale der Individuen und Arten erzählen, ohne von den planetaren Zusammenhängen, den ökosystemischen Ursachen und Wirkungen abzulenken? Wie umgekehrt ein Phänomen zur sinnlichen Anschauung bringen, das sich aufgrund seines schieren Ausmaßes und seiner hochdifferenzierten Situiertheit dem phänomenalen Begreifen weitgehend entzieht? Schließlich und folglich: Wie in ein ethisches Verhältnis der Verantwortung (*response-ability*) im Sinne Haraways treten, wenn nicht nur das adressierte Individuum fehlt, sondern seine ganze Gattung ausgelöscht ist?⁵ Wem antworten?

Dass Arten aussterben, ist evolutionsbiologisch gesehen nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Allerdings ist die Aussterberate derzeit um das Hundert- bis Zehntausendfache gegenüber dem regulären, sogenannten Hintergrundsterben erhöht.⁶ Daher hat sich die Ansicht etabliert, dass wir uns inmitten des sechsten Massenaussterbens befinden, das heißt am Ende einer kurzen Ereignisserie von schnellen und radikalen Biodiversitätsverlusten, die sich über die lange Geschichte des Planeten verteilen und von denen das fünfte und bislang letzte vor 65 Millionen Jahren jene dominante Megafauna auslöschte, die wir heute als Dinosaurier kennen. Neben der sogenannten Großen Sauerstoffkatastrophe vor 2,4 Milliarden Jahren ist das gegenwärtige Massenaussterben das einzige, das von einer einzigen Spezies ausgelöst wurde; in diesem Fall allerdings nicht von Cyanobakterien, die die oxygene Fotosynthese entwickelt und so die sauerstoffreiche Atmosphäre des Planeten geschaffen haben, sondern vom Menschen, der diese durch die nicht minder disruptive Freisetzung klimaschädlicher Treibhausgase erhitzt. Das heutige Artensterben ist aber nicht auf die zunehmenden Kaskaden ökologischer Klimafolgen allein zurückzuführen, sondern auf einen ganzen Komplex menschlicher Aktivitäten, darunter auch die Zerstörung von Lebensräumen, die Verbreitung eingeschleppter Arten, die direkte Ausbeutung und Bejagung, die wahllose Einbringung neuer Chemikalien und Gifte usw.⁷ Die

4 Vgl. Grusin, Richard: »Introduction«, in: ders. (Hg.): *After Extinction*, Minneapolis 2018, S. vii-xix.

5 Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis 2008, S. 86-93.

6 De Vos, Jurriaan M. et al.: »Estimating the normal background rate of species extinction«, in: *Conservation Biology*, Bd. 29, Nr. 2, April 2015, S. 452-462.

7 Klima und Artensterben sind durch verschiedene Rückkopplungsprozesse miteinander verbunden. Die Vielfalt insbesondere der Pflanzen auf dem Planeten

Komplexität dieser und weiterer wechselseitig aufeinander bezogenen ökologischen Ursachen und Wirkungen sowie die Tiefenzeit der geohistorischen Referenzräume bildet dabei ein Problemfeld der wissenschaftlichen und künstlerischen Darstellung des Artensterbens als Ausdruck und Maßstab der gegenwärtigen Umweltkatastrophen.

Was die wissenschaftliche Betrachtung des Artensterbens angeht, lassen sich drei Perspektiven unterscheiden, die jeweils andere Aspekte ins epistemische Zentrum rücken:

Die erste und populärste Perspektive richtet sich auf das Aussterben individueller Arten – oft der sogenannten charismatischen Megafauna, also großer Tierarten mit symbolischem Wert und gesellschaftlicher Anziehungskraft; man spricht hier auch von *flagship species*. Dabei steht der Verlust einer Spezies in ihrer phänotypischen Besonderheit im Fokus, das heißt in ihrer spezifischen Morphologie und Physiologie (sowie natürlichen Schönheit), aber auch in ihrer ökologischen Funktion für den Erhalt von anderen Arten, einschließlich der menschlichen. So eignen sich Einzelartenschicksale insbesondere auch als eine semiotische Währung der politischen Bewusstseinsbildung in medialen Öffentlichkeiten. Aus Perspektive der Umwelttheorie Jakob von Uexkülls (bzw. der Ethologie überhaupt), geht mit dem Aussterben einzelner Arten jedoch weit mehr verloren als die körperliche Erscheinung eines einzigartigen Lebewesens: Insofern dieses nämlich durch individuelle Akte des Merkens und Wirkens mit seiner Umwelt verwoben ist, geht eine eigentümliche Perspektive auf die Welt, ja eine ganze Welt der Erfahrung verloren.⁸ Die zweite Perspektive richtet sich nun nicht, oder nur mittelbar, auf den Phänotyp der Art, ihre Erscheinung, sondern auf ihr Erbgut, gleichsam auf ihr genetisches Datenkapital. Dabei ist zu bedenken, dass genetisch diversere Lebensräume eine größere Fähigkeit besitzen, sich auf Umweltveränderungen einzustellen, das heißt eine höhere Resilienz. Die dritte Perspektive bezieht sich dagegen nicht auf die Tatsache, ob eine Spezies an sich noch existiert oder nicht, sondern auf den Zustand ihrer Population. Der

bildet nämlich seine wichtigste CO₂-Senke. Der Populations- und Artenschwund sorgt mithin auch für den Rückgang der natürlichen Kapazitäten zur Aufnahme und Bindung von Kohlenstoff. Durch den Verlust der Biodiversität gehen aber auch viele andere ökologische Funktionen verloren, wie sie etwa den Stickstoffkreislauf des Erdsystems regeln. So übernehmen Flora und Fauna das, was man als Ökosystemdienstleistungen bezeichnet, einen kostenlosen Beitrag zu jenem natürlichen Produktionszweig, der nicht nur unsere Nahrungsmittelversorgung sichert, sondern auch die Versorgung mit sauberem Trinkwasser, sauerstoffreicher Luft usw.

8 Zur mehr-als-menschlichen Ästhetik der Umweltlehre von Uexkülls siehe Haas, Maximilian: »Ästhetische Ökologie. Jakob von Uexkülls Musiktheorie des Lebens«, in: *Tierstudien*, Nr. 13, 2018, S. 110-121; sowie ders.: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin 2018, insb. S. 157-220. Die epistemische Perspektive auf Einzelartenschicksale kommt nicht erst mit den Umweltkatastrophen der Gegenwart zum Tragen, sondern hat die ästhetische Imagination der Menschen in der Moderne seit jeher angestaltet.

Populationsschwund ist nämlich ökologisch oft viel entscheidender als das Ableben letzter Vertreter*innen der Art. Ob eine Art dezimiert oder bereits ausgestorben ist, macht einen konservatorischen Unterschied – die Ökosystemdienstleistungen zum Erhalt von Lebensräumen, wie etwa das Bestäuben von Pflanzen durch Insekten, sinken zuvor bereits unter das systemisch relevante Niveau.⁹

Wie Thom van Dooren allerdings eindrücklich darstellt, ist die Unterscheidung dieser drei Perspektiven – Einzelartenschicksal, Biodiversität der Lebensräume und Populationsschwund – eine künstliche, die mehr über die Epistemologie moderner Wissenschaften sagt als über das Phänomen selbst. Demgegenüber formuliert er ein an den Künsten geschultes und im Kern performatives Verständnis von Aussterben, das dieses weder auf die bloße Tatsache der Existenz eines letzten Individuums als einem Bestandteil im Museum des Lebens reduziert noch diese Existenz in ihrer Funktion für die allgemeine Geschichte und den ökosystemischen Zusammenhang des Lebens auflöst, sondern die Lebendigkeit einer Art in den situierten und verflochtenen Beziehungen all ihrer Individuen bestimmt, als »entangled relations that in a nontrivial sense are this particular life form and its form of life«¹⁰. Und diese verflochtenen Beziehungen zwischen Lebensform und Form des Lebens geraten nun lange vor dem faktischen Aussterben durch Biodiversitäts- und Habitatsverluste sowie Populationsschwund in den Sog der Auslöschung, sodass der Tod eines letzten Individuums als ein einzelner Verlust inmitten von »tangled and ongoing patterns of loss« verstanden werden muss, »that an extinction is«. Aus diesem Befund leitet van Dooren eine relationale und prozessuale Definition des Artensterbens ab, die sowohl dem Ereignispathos als auch dem abstrakten Gegensatz zwischen Individuum und Umwelt entgegenwirkt – und die die transformative Wirklichkeitskonstitution, die mit dem Performativen verbunden wird, in umgekehrter Richtung als eine kontinuierliche Dekonstitution des Wirklichen beschreibt:

9 Laut dem umfassenden Biodiversitätsbericht des UN-Biodiversitätsrates (IPBES) von 2019 sind derzeit 25 Prozent aller Arten (Tiere und Pflanzen) unmittelbar vor Aussterben bedroht. Die globale Biomasse der Wildtiere ist bereits um 82 Prozent, ihre Habitate im Durchschnitt zu 47 Prozent zurückgegangen (bezogen auf ihren frühesten geschätzten Zustand). 72 Prozent der von indigenen und lokalen Gemeinschaften entwickelten Indikatoren zeigen eine anhaltende Verschlechterung der für sie wichtigen Elemente der Natur. Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES): *Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services. Summary for Policy Makers*, Bonn 2019, S. 11, 26, 25, 24 und 14. Die Angaben sind durch eine Metastudie des Jahres 2020 noch als zu gering beurteilt worden, da sie die Rückkopplungseffekte zwischen dem Artensterben und Habitatverlust unterbewerten. Vgl. Chase, Jonathan M. / Blowes, Shane A. / Knight, Tiffany M. / Gerstner, Katharina / May, Felix: »Ecosystem decay exacerbates biodiversity loss with habitat loss«, in: *Nature*, Nr. 584, 2020, S. 238-243.

10 Van Dooren, Thom: *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York 2014, S. 11.

Extinction is never a sharp, singular event – something that begins, rapidly takes place, and then is over and done with. Rather, the edge of extinction is more often a »dull« one: a slow unraveling of intimately entangled ways of life that begins long before the death of the last individual and continues to ripple forward long afterward, drawing in living beings in a range of different ways.¹¹

Gleichsam als kulturwissenschaftliche Dramatisierung dieser epistemischen Spannungen zwischen der situierten Besonderheit von Aussterbeereignissen und ihren breiteren ökosystemischen Ursachen und Wirkungen kontrastiert die Literaturwissenschaftlerin Ursula K. Heise in *Nach der Natur* zwei Darstellungsweisen des Artensterbens, die im Folgenden interpretativ leitend sein werden: die Arzenelegie und das Artenepos.¹² Während sich die Arzenelegie um eine einzige Art dreht, gemeinhin eine Vertreterin der charismatischen Megafauna, die bei menschlichen Rezipient*innen Sym- bzw. Empathie auslöst, dreht sich das Artenepos um eine Vielzahl von Spezies, die in ihrem ökologischen Zusammenhang dargestellt werden. Die Arzenelegie handelt so zumeist von letzten Individuen der Flugschiffarten, die in der Einsamkeit und Vergewaltigung ihrer Existenz in der evolutionären Sackgasse Mitleid erwecken sollen. Sie verstellen auf diese Weise aber auch den Blick für die ökologischen Zusammenhänge des Habitats- und Populationsschwunds, für die, wie gezeigt wurde, die Megafauna oft weniger entscheidend ist als z. B. bestimmte Insekten, die allerdings schon aufgrund ihrer phänotypischen Erscheinung weniger menschliche Fürsprache erfahren. Das Artenepos dagegen, das nach Vorbild der antiken Epen nicht von einem Individuum, sondern kosmologisch von der Welt im Ganzen handelt, macht sich diese statistischen Verhältnisse zum Gegenstand, hat aber ein offenkundiges Darstellungsproblem: Die Zahl der relevanten Faktoren ganzer Ökosysteme sprengt jede intelligible Form der logisch-sequenziellen Verknüpfung. Entstammen Heises Beispiele für die Arzenelegie aus narrativen Darstellungsformen, insbesondere der Literatur und des Films, aber auch des Journalismus, so exemplifiziert sie das Artenepos mit den statistischen Darstellungsformen der Arteninventare, Biodiversitätsdatenbanken und Roten Listen. Zwar sind diese sachlichen Repräsentationsmittel sicherlich notwendig, um Tatsachen zwischen Wissenschaft, Politik und Gesellschaft zu etablieren, aber sie tun dies in einem relativ begrenzten Bereich der menschlichen Wahrnehmung, insofern sie im Allgemeinen auf das rationale Verständnis visualisierter Daten abzielen. Wenn wir jedoch die Ansicht ernst nehmen, dass ökologische Katastrophen wie das Artensterben alle Bereiche und Ebenen der menschlichen Existenz auf dem Planeten betreffen, nicht zuletzt den empfindungsfähigen Körper in seinen Umweltbeziehungen, dann muss diese Form der Kommunikation durch eben-

11 Ebd., S. 12.

12 Heise, Ursula K.: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010, S. 47–115.

so empfindungsfähige Ausdrucksformen ergänzt werden, die den Bereich des rationalen Verstehens mit affektiven und pragmatischen Erfahrungen verbinden. Hier kommen die performativen Künste ins Spiel ...

Jozef Wouters: *Zoological Institute for Recently Extinct Species*

Im Juni 2013 besuchte ich auf Kampnagel in Hamburg das *Zoological Institute for Recently Extinct Species* des belgischen Szenografen und Theatermakers Jozef Wouters. Die performative Installation war ursprünglich für das Kunstfestivaldesarts im Mai desselben Jahres als zusätzlicher Flügel des Brüsseler Naturkundemuseums entworfen worden. Obschon beide Versionen, insbesondere in den performativen und textlichen Elementen stark voneinander abwichen, muss hier zunächst auf diese ursprüngliche Einrichtung eingegangen werden, da sie den konzeptuellen Rahmen der Arbeit absteckt. Als das Brüsseler Naturkundemuseum im späten 19. Jahrhundert gebaut wurde, sollte dem bestehenden Südflügel ein achsensymmetrisch gestalteter Nordflügel zur Seite gestellt werden, der nie realisiert wurde. Wouters nimmt diesen Umstand zum Anlass, an dieser Stelle eine haushohe Konstruktion aus Baugerüsten zu errichten, die entfernt an die anatomischen Theater naturhistorischer Museen dieser Zeit erinnert und die über eine Hochbrücke mit dem Museumsgebäude verbunden ist. In großen Buchstaben ist sie weit hin sichtbar als das *Zoological Institute for Recently Extinct Species* ausgewiesen. Damit schließt sie nicht nur eine architektonische Lücke, sondern auch eine wissenschaftlich-systematische: die zwischen Zoologie und Paläontologie. Die »Sammlung«, die auch als solche benannt, begründet und reflektiert wird, umfasst 34 Fälle jüngst, das heißt seit Beginn der westlichen Moderne, ausgestorbener Arten, vorgestellt durch ihre letzten Vertreter*innen. Diese werden allerdings nicht durch sich selbst repräsentiert, sei es durch Nachbildungen oder Dermoplastiken, sondern, gleichsam forensisch, durch die räumlichen Umstände ihres Todes. Für jedes dieser Extinktionsereignisse ist – mit einfachsten Mitteln (Pressspanplatten, Karton, Gaffer-Tape usw.) und teils ostentativ improvisiert – eine kleine Szenografie erstellt worden, die auf je verschiedene Weise bemüht ist, die relevanten Aspekte des Ereignisses materiell nachzubilden – bis auf das tierliche Individuum selbst.

In der Brüsseler Installation konnte das Publikum die Exponate während der Museumsöffnungszeiten selbst erkunden. Hierzu waren Infotafeln angebracht, die den biologischen und historischen Kontext der Aussterbeereignisse zusammenfassten. Am Abend, nach Türschluss, wurden sie im Rahmen einer theatralen Inszenierung bespielt, bei der die Zuschauer*innen auf der Galerie sitzend auf die Exponate hinunterschaute, während ein Hörstück die Exponate weniger informativ vermittelte als vielmehr mit Bezug auf allgemeine ethische Positionierungen interpretierte. Die Hamburger Installation muss ohne den signifikanten Kontext eines Naturkundemuseums auskommen und wird performativ nicht von der umlaufenden Galerie aus erschlossen. Stattdessen bewegt sich das Publikum in kleineren Gruppen mit Jozef Wouters

selbst durch die Anlage, der die Exponate im Modus einer Museumsführung präsentiert. Allerdings stehen auch hier weniger die wissenschaftlich-sachlichen Informationen im Vordergrund als die ökopolitischen Belange der Mensch-Tier-Beziehung, die sowohl in ihrer jeweiligen historischen Kontingenz beschrieben¹³ als auch systematisch auf die Gegenwart des sechsten Massensterbens bezogen werden, sowie die ethische Beziehung des Subjekts zu diesen Belangen. So heißt es im einleitend von Wouters verlesenen Manifest: »Ecology is not about guilt. Nature is not about harmony. The institute avoids apocalyptic doom scenarios, anthropocentric exaggeration or self-absorbed melancholy.«¹⁴

Im signifikanten Spannungsverhältnis zur (durchaus pathetischen) Allgemeinheit dieses ethischen Diskurses, der klar mit der Figur Jozef Wouters als künstlerischem Gründer und Leiter des *Zoological Institutes* verbunden ist, steht der verschiedentlich artikuliert Anspruch auf Wahrheit und Wissenschaftlichkeit der Darstellung. Dass etwa alle letzten Artvertreter*innen in den Beschreibungen mit Namen, Sterbedatum und -ort versehen sind, belegt den strukturellen Hang des Displays zu dem, was Benjamin Buchloh als *Aesthetics of Administration* beschrieben hat.¹⁵ Des Weiteren wird den Besucher*innen in einem Hand-out versichert, dass die Fallgeschichten von einem »Recherche-Team« zusammengestellt wurden, das »über Jahre daran gearbeitet [hat], so viele Informationen wie möglich zu sammeln und alles mehrfach auf Richtigkeit zu überprüfen«. Für den Fall, dass das nicht überzeugt, wird hier zudem der Appell geäußert: »Sie sollten wissen, dass alles in der Ausstellung wahr ist.«¹⁶ Der Wahrheitsanspruch schlägt sich jedoch nicht nur in den Paratexten der Performance nieder, sondern auch in der Szenografie. Hier sind nämlich jene Aspekte und Ansichten der historischen Orte schwarz gestrichen, die nicht eindeutig aus dem Quellenmaterial mit Form, Farbe oder Materialtextur qualifiziert werden konnten. Dieser transparente Ausweis der forensischen Methode steht allerdings im Widerspruch zur nachlässigen Ausgestaltung der szenografischen Elemente und zur Tatsache, dass hier – anders als etwa in Projekten von Forensic Architecture, wo ästhetische Mittel und künstlerische Kontexte für die originäre Erhebung möglichst eindeutiger, ggf. sogar justiziabler Erkenntnisse über politische Sachverhalte benutzt werden – gar kein faktisches Wissen über die dargestellten Situationen hervorgebracht werden soll. Vielmehr werden die Mittel der

13 So wird etwa die Geschichte des letzten Tasmanischen Tigers bzw. Beutelwolfs (*Thylacinus cynocephalus*), genannt Benjamin, erzählt, der in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1936 im Zoo von Hobart in Tasmanien erfror, da der Wärter vergaß, die Käfigtür zum beheizten Schlafräum zu öffnen.

14 Peeters, Jeroen: »Why do we look at animals? A small bestiary«, in: *Et cetera*, 2013, URL: <http://sarma.be/docs/2948> (letzter Zugriff: 6. Juli 2021).

15 Buchloh, Benjamin H. D.: »Conceptual Art 1962-1969. From the aesthetic of administration to the critique of institutions«, in: *October*, Nr. 55, 1990, S. 105-143.

16 Hand-out der Performance, Kampnagel Hamburg, 2013.

exakten Darstellung vorgeführt, um ein ethisches Verhältnis zu epistemisch bereits weitgehend »gesicherten« Ereignissen zu ermöglichen, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Diese Ansicht wird durch den Umstand zugleich bestärkt wie in Zweifel gezogen, dass die zugrunde liegenden Informationen weitgehend aus YouTube-Videos und Wikipedia-Artikeln stammen, wie aus den Schautafeln ersichtlich wird.

Forensische Nachlässigkeit und ethische Zeugenschaft

Geht es beim *Zoological Institute for Recently Extinct Species* also weniger um eine Hervorbringung von Wissen durch künstlerische Verfahren, spielt das ästhetisch vermittelte Wissen über Artensterben hier nichtsdestoweniger eine zentrale Rolle. Dieses wird jedoch nicht in seiner epistemischen, sondern in seiner ethischen Dimension inszeniert. Für die ethische Dimension (zwischenmenschlich) verkörperter Wissensereignisse steht ein, auch in den Kunst- und Kulturwissenschaften, gut etablierter Begriff zur Verfügung, der der Zeugenschaft. Dieser unterscheidet zunächst zwischen zwei Arten von Zeug*innen, der Augenzeug*in (lat. *testis*) und der Überlebenszeug*in (lat. *superstes*). Von den ersten wird eine objektive Darstellung erwartet, von den zweiten ein subjektiver Bericht. Von beiden wird erwartet, dass sie erstens ein erlebtes, das heißt biografisch autorisiertes, Wissen über Ereignisse oder Personen kundgeben, das in einer Streitsache von Bedeutung ist; dass sie zweitens für die Wahrheit des Gesagten persönlich einstehen; und dass sie dies drittens vor Rezipient*innen tun, die durch ihren beglaubigenden Hörakt zum Gelingen des testimonialen Sprechakts entscheidend beitragen. Ein Zeugnis dieser Art ist aber nur nötig (und strenggenommen nur möglich), wenn ein relevantes Unwissen vorliegt, das nicht durch positives Erfahrungswissen behoben werden kann. Erst dann kommt eine Zeug*in zum Tragen, deren Zeugnis dabei notwendig vom Verdacht des Verschweigens, der Verstellung und der Unwahrheit begleitet ist. Daher hat gerade das Theater ein historisch gespanntes Verhältnis zur Zeugenschaft, wie Benjamin Wihstutz gezeigt hat, denn einerseits beruht es auf einer Praxis des Als-ob und mithin potenziell der Lüge, andererseits bildet es einen Ort, »an dem die Lüge aufgedeckt und die Theatralität von Gesellschaft bezeugt und zur Schau gestellt wird«. ¹⁷

Während die objektive und die subjektive Dimension der Zeugenschaft (des *testis* und des *superstes*) bei Wouters' *Zoological Institute* an ihre Grenzen gelangen – weder war er bei den Aussterbeereignissen zugegen noch könnte er beanspruchen, für die ausgestorbene Art zu sprechen –, kommt die ethische Dimension der Zeugenschaft, wie sie jüngst von der Philosophin Sibylle Schmidt theoretisiert wurde, hier umso prononcierter zum Tragen. Als ethisch qualifiziert sie eine Zeugenschaft nämlich, insofern sie erstens kritisch auf

17 Wihstutz, Benjamin: »Bezeugen, verstellen, lügen, entlarven. Über Theater, Politik und Zeugenschaft«, in: Tuna, Zeynep / Wischhoff, Mona / Zinsmaier, Isabelle (Hg.): *Bezeugen. Mediale, forensische und kulturelle Praktiken der Zeugenschaft*, Berlin 2022, S. 69-85, hier: S. 78.

die Normen reflektiert, die Zeugenschaft ermöglichen oder verhindern, und zweitens eine soziale Verantwortungsbeziehung sowohl zwischen Zeug*in und Rezipient*in als auch ferner unter den Rezipient*innen herstellt.¹⁸ Schmidt stellt so eine Sozialität ins konzeptuelle Zentrum der Zeugenschaft, die sich sowohl in der bilateralen Beziehung zwischen Zeug*in und Rezipient*in als auch kollektiv zwischen den Rezipient*innen abspielt. Die rezipierende Gemeinschaft, die zwar (ggf. *in absentia*) die Zeug*in bezeugt, aber nur mittelbar (durch sie) für das von ihr Bezeugte zeugt, belegt Schmidt mit dem Begriff der »sekundären Zeugenschaft«,¹⁹ die durch den performativen Stiftungsakt der Verantwortungsbeziehung auch therapeutische Wirkungen zeitigen kann. »Eine Ethik der Zeugenschaft wäre folglich immer auch eine Ethik des Zuhörens und der Ermöglichung von Zeugenschaft.«²⁰

So verschiebt Schmidt den Zeugenschaftsbegriff von seiner epistemischen Zweckmäßigkeit als öffentliche Herstellung eines beweislosen, aber juristisch operationalen Wissens auf seine ethische Performanz und mithin von der Sphäre des Rechts in die der Politik. Denn: »Bezeugen meint hier einen Akt der Fürsorge sowie der Übernahme von Verantwortung für andere, und die Äußerung von politischen Forderungen«, das heißt eine »bewusst eingenommene politische Haltung«. Demnach ist eine Zeug*in nichts, »das man aufgrund objektiver Kriterien geworden ist, weil man zufällig dabei war, sondern etwas, das man werden *soll*: Es ist das Schlüsselwort einer Transformation des Subjekts.«²¹ Dieser politischen Selbsttechnik entspricht, so schließt Schmidt, ein »medial erweiterte[r] Begriff des Zeugnisses: Nicht nur die Artikulation eines eigenen Erlebnisses, sondern auch das Publizieren und Teilen der (digitalen) Zeugnisse anderer, die sonst womöglich ungehört, unverständlich oder vergessen bleiben, treten nun als Formen politischer Zeugenschaft in Erscheinung.«²² Es ist dieser ethisch strukturierte und politisch operationale Begriff der Zeugenschaft, den ich im Folgenden für die Analyse der beiden künstlerischen Arbeiten weiter konturieren und anwenden möchte.

In Wouters' *Zoological Institute* ist es gerade die beschriebene forensische (Nach-)Lässigkeit, welche sich in der gestalterischen (Nach-)Lässigkeit der Szenografie spiegelt, die eine ethische Situation der Zeugenschaft konstruiert, wie man mit Schmidt sagen könnte, wenn diese argumentiert, dass eine ethische Problematisierung der Zeugenschaft immer auch eine kritische Reflexion auf die testimonialen Ansprüche und Erwartungen einschließt:

18 Schmidt, Sibylle: »Zeugenschaft zwischen Ethik und Politik«, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie*, Bd. 6, Nr. 1, 2019, S. 189-214, hier: S. 198.

19 Der Begriff wurde ursprünglich von Dori Laub und Shoshana Felman geprägt in *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York 1992. Aufgrund ihrer sozialen Bedingung wird sekundäre Zeugenschaft auch oft als Zeug*innengemeinschaft begriffen.

20 Schmidt 2019 (wie Anm. 18), S. 204.

21 Ebd., S. 208 und 209. Vgl. Givoni, Michal: *The Care of the Witness. A Contemporary History of Testimony in Crises*, New York 2016.

22 Schmidt 2019 (wie Anm. 18), S. 209.

»Eine Ethik der Zeugenschaft müsste [...] dort ansetzen, wo diese normativen Vorgaben – seien es ethische Verhaltensnormen, seien es aber auch epistemische Normen – problematisch werden, wenn also die Normen, die den Sprechakt der Zeugenschaft regeln, Zeugenschaft nicht mehr ermöglichen, sondern verunmöglichen.«²³ Allerdings handelt es sich im vorliegenden Fall aus offensichtlichen Gründen (teils weit zurückliegende Aussterbeereignisse) nicht um Situationen primärer Zeugenschaft, deren Normativität an der Dialektik von Wahrheit und Lüge hängt, sondern um Situationen sekundärer Zeugenschaft, die mit einer Dialektik von Wahrheit und Unwahrheit bzw. Halbwahrheit verbunden sind.

Wichtiger jedoch als das ethische Verhältnis zur Zeugenschaft ist mir hier das ethische Verhältnis, das in dieser Arbeit *durch die* Zeugenschaft konstruiert wird. Eine Gruppe von Menschen, das Publikum, wird durch das Stück und seinen Urheber versammelt, um anhand forensischer Exponate das Aussterben von 34 Arten gemeinsam zu bezeugen. Da nun aber durch den – mit Schmidt – »ethischen«, das heißt normkritischen oder gar antinormativen, Umgang mit Zeugenschaft die epistemische Beziehung zur primären Zeug*in medial verunklärt wird, haben wir es hier mit dem paradoxen Fall einer *rein* sekundären Zeugenschaft zu tun. Schmidt selbst zieht diesen Fall in Betracht, wenn sie über die politische Bedeutung des medial verbreiteten Zeugnisses schreibt. Was in ihrem Beispiel, dem digitalen Verbreiten von Informationen im Internet, allerdings dispersiv in Netzwerken distribuiert wird, wird hier an eine Person und Situation zurückgebunden. Der Gründer und Leiter des *Zoological Institute for Recently Extinct Species* – nennen wir ihn Jozef Wouters – bezeugt auf Kampnagel in Hamburg die Richtigkeit und Wichtigkeit von Ereignissen, über die er nicht als primärer Zeuge berichten kann, insofern er sie selbst weder beobachtet noch überlebt hat. So wird die Struktur sekundärer Zeugenschaft auf die der primären performativ abgebildet. Dass sich dabei die Zuschauer*innen gegenseitig beim Zeugen bezeugen, betont die soziale Funktion der Zeugenschaft, die Schmidt ins Zentrum ihres ethischen Begriffs stellt. So wird auf zwei Ebenen (Performer-Zuschauer*in sowie Zuschauer*in-Zuschauer*in) ein Verhältnis der Verantwortung (im oben beschriebenen Sinne) für ökopolitische Ereignisse hergestellt, die epistemisch und ethisch sonst kaum oder nur statistisch verhandelt werden. Dabei ist anzumerken, dass sich die Beziehung zu den jeweiligen Fällen des Artensterbens weder auf die Anerkennung ihrer bloßen Tatsache noch der eigenen kausalen Verwicklung beschränkt. Vielmehr wird durch die individualisierende und narrativ qualifizierende Darstellung auch im Sinne der Arzenelegie die Bedingung für eine affektive Auseinandersetzung geschaffen – eine Funktion dieser performativen Installation, die Wouters im einleitenden Manifest mit der Forderung hervorhebt: »We should be angrier than we are.« Das ethische Pathos der Performance überträgt dabei die Autorität und Aura

23 Ebd., S. 200.

des Zeugnisses durch den Performer vom primären auf den sekundären Akt der Zeugenschaft.

Dass es sich bei den Exponaten des *Zoological Institute* um bereits ausgestorbene Arten handelt, setzt eine repräsentationale Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit ins Werk: Da die gewählten Arten der breiteren Gefahr der Auslöschung bereits erlegen sind, können sie diese nur noch als Abwesende bezeugen. Daher werden sie mit den Mitteln der performativen Darstellung – auf eine gleichsam durchgestrichene Weise, das heißt im Zeichen der Unmöglichkeit – auf der Bühne anwesend gemacht. Sie bilden also gewissermaßen geisterhafte Überlebenszeugen ihres eigenen Aussterbens. So werden sie in die metonymische Position versetzt, als Statthalter aller vom Aussterben bedrohten Arten und mithin für das sechsten Massenaussterben überhaupt zu fungieren. Es ist die Abwesenheit der primären Zeugen, der Tiere – sei es als toter *superstes* oder als materieller *testis* –, aus der die Arbeit ihre imaginative und mithin ihre politische Kraft bezieht. Sie untergräbt die Möglichkeit, das Aussterben dieser 34 Arten im Modus der Erhabenheit am auratischen Objekt zu genießen und legt den Fokus auf die epistemische und ethische Auseinandersetzung. Dabei bewegt sich die performative Verhandlung zwischen Ursula Heises Kategorien der Artenelegie und des Artenepos: Durch die Struktur der Sammlung setzt sie epische Formen der Serialität ins Werk, richtet in der Darstellung indes den ästhetisch-affektiven Fokus auf Einzelartenschicksale und dramatisiert mithin die ökologische Spannung zwischen Teil und Ganzem. Diesen Ansatz teilt sie mit der Tanzperformance *Extinction Room* des Tänzers und Choreografen Sergiu Matis, die jedoch gerade im ästhetischen und ethischen Zugang zu den ausgestorbenen Arten auf bezeichnende Weise von Wouters' Ansatz abweicht.

Sergiu Matis: *Extinction Room*

Die Arbeit *Extinction Room* habe ich in drei Versionen gesehen: 2019 als installative *durational performance* im Berliner Radialsystem, 2020 als Tanzperformance bei der Tanznacht Berlin im weiten Hof der Uferstudios sowie 2022 beim Festival *Claiming Common Spaces: Cool Down* in einem kleineren Innenraum des PACT Zollverein in Essen. Während die erste Version beim Festival *New Empathies* den Tag über durchlief und das Publikum kam und ging, waren die folgenden als Stücke mit Anfang, Mitte und Schluss angelegt, die jedoch in ihrer Komposition stark variierten. Alle Aufführungen basieren dabei auf demselben Materialkorpus, das auf je verschiedene Weise interpretiert wird: den historisch-narrativen und akustischen Zeugnissen ausgestorbener Vogelarten, die einerseits qua Sprache, Bewegung und Gesang durch die Tänzer*innen und andererseits durch eine elektroakustische Komposition von Antye Greie (AGF) mit Originalstimmen aus ornithologischen Klangarchiven präsentiert werden. In allen Settings bewegt sich das Publikum frei im Raum, während die Tänzer*innen zwischen Aufführungsorten, die durch Lautsprecher auf Stativen definiert sind, wechseln und die Verteilung der Zu-

schauer*innen so immer wieder reorganisieren. In der folgenden Darstellung konzentriere ich mich auf die zweite Realisierung des Stücks draußen im Hof der Uferstudios.²⁴

Während der ausschließlich auf Mauritius beheimatete und flugunfähige Dodo, ausgestorben bereits im 17. Jahrhundert, zu einer frühen Ikone des Artensterbens geworden ist, geht die Masse später ausgestorbener Vogelarten schon aufgrund ihrer schieren Zahlenstärke und geografischen Verteilung im ökopolitischen Diskurs oft unter. Die Tänzer*innen Manon Parent und Martin Hansen sowie Sergiu Matis selbst nehmen sich jeweils mehrerer dieser Vogelarten an. Dabei ist zunächst bemerkenswert, dass – entgegen dem Titel – neben ausgestorbenen Arten auch bedrohte Arten behandelt werden. So beschränken sich die Darstellungen auch nicht auf den artenelegischen Moment des Ablebens letzter Exemplare, sondern setzen sich auch mit artenepischen Momenten des Populationsschwunds, der Einschränkung von Lebensräumen usw. auseinander. Neben den sprachlichen Beschreibungen solcher Umstände werden in *Extinction Room* auch charakteristische Bewegungen und Laute der Arten mimetisch evoziert, ohne eine ersetzende Aneignung durch den Tänzer*innenkörper anzustreben.

Wie das *Zoological Institute* im Raum, so organisiert *Extinction Room* das Material zeitlich in Kapiteln, die Einzelarten gewidmet sind. Da hier indes drei Tänzer*innen parallel durch das Material führen, überlagern sich die Geräusche und Geschichten – die Zuschauer*innen können zwischen den Tänzer*innen und mithin den Episoden hin- und herwechseln –, und erhöhen so die artenepische Wirkung der Darstellung. Ganz im Sinn der wissenschaftlichen Vergleichbarkeit beginnen alle Episoden nach dem gleichen Muster: Die Tänzer*in stellt sich neben einem Lautsprecher auf, auf dem die dokumentarische Aufnahme einer Vogelstimme erklingt. Sie zeigt auf den Lautsprecher und benennt den dort zu hörenden Vogel mit seinem englischen und seinem lateinischen Artnamen: »This is ...« Sodann folgt ein gesprochener Text, der zwischen verschiedenen Registern der Tierdarstellung wechselt. Anders als bei Jozef Wouters werden die Fälle nicht auf die Todesumstände von Exemplar und Art sowie die subjektive Ethik der Mensch-Tier-Beziehung reduziert, sondern verbinden die Beschreibung von Herkunft, Erscheinung und Verhalten der Tiere in biologischer, aber auch ästhetischer Hinsicht mit der kulturellen und kosmologischen Bedeutung der

24 Alle Stücke basieren auf einem Vorgängerprojekt, der Tanzperformance *Hopeless* von 2019, deren erster Teil sich bereits mit Zeugnissen von ausgestorbenen Arten befasste. Ein zweiter Teil entwarf eine düstere, dystopische Handlungslandschaft, die sich mit dem Überleben menschlicher Individuen nach der Katastrophe auseinandersetzte. Während die bedrohten und extinkten Arten in dieser Tanzperformance noch unterschiedlichen (Wirbel-)Tierklassen entstammten, fokussiert sich *Extinction Room* ausschließlich auf Vögel. Die Audiokompositionen und Geschichten dieser Aussterbeereignisse wurden zum Musikalbum *Extinction Stories* zusammengefasst und 2020 auf Bandcamp veröffentlicht (<https://extinctionroom.bandcamp.com>).

Tiere für die Menschen in ihrem Umfeld, den historischen, wirtschaftlichen und politischen Umständen, die zu ihrer Bedrohung oder Ausrottung beigetragen haben, konservatorischen Bemühungen am lebenden und toten Tier sowie deren Förderpolitik, Habitats- und Populationsentwicklung usw. Die Weise, in der diese disparaten Darstellungsregister ineinander übergehen, erinnert dabei an die frühmoderne Naturgeschichte und verweist somit auf das koloniale Erbe der Zoogeografie.

Dabei ist die Sprechhaltung der Tänzer*innen entscheidend, die zwischen der direkten Adressierung des Publikums im pädagogischen Lehr- und Zeigegegestus und eher formal abstrahierenden, musikalisch rhythmisierten, teils schizoid gegen den Sinn phrasierten Ausdrucksformen wechselt und so die Fremdartigkeit des gesprochenen Textmaterials betont. Auch dies ist ein starker Kontrast zur ethischen Verbindlichkeit von Jozef Wouters. Die Textpassagen sind dabei von Tanzsequenzen unterbrochen, die plötzlich – gleichfalls wie von außen – von den Körpern Besitz ergreifen. Ähnlich wie bei der Sprachverwendung changiert der körperliche Ausdruck zwischen einer mimetischen Wahrhaftigkeit, hinter der man die faktuale Wiedergabe des tierlichen Verhaltens vermuten kann, und eher abstrakten Bewegungsphrasen, die in ihrer iterativen Struktur an formalistischen Modern Dance erinnern, teils aber auch bezeichnend aus dem Ruder laufen. Die Sprech- und Bewegungssequenzen sind dabei so aufeinander abgestimmt, dass sich eine Gesamtdramaturgie herausbildet, die über formale Parameter wie Tempo und Lautstärke der disparat gestalteten Performance im Ganzen eine dynamische Hüllkurve verleiht. Die Ebene des Performanceganzen wird zudem durch kurze und sehr laute Gesangspassagen akzentuiert, an denen sich alle drei Tänzer*innen unisono beteiligen. Eine von ihnen setzt dabei an, die anderen stimmen ein. Wie die Körper dabei vom Sprechen in einen fast schon brüllenden Singsang verfallen und dafür auch abrupt ihre Szene beenden, bekundet den nachrangigen Status der Texte als Material des körperlichen Ausdrucks.

Wo Jozef Wouters durch sein *Zoological Institute* testimoniale Synthesen herstellt (der Aussterbeereignisse, der Zuschauer*innen als sekundär bezeugende Gruppe und seiner selbst als ethisches Subjekt), arbeitet Matis' Tanzperformance *Extinction Room* mit Disjunktionen auf Ebene der Darstellung und des Materials und unterwandert damit die elegische Tendenz des Themas. Und doch stellt die Performance durch die Betonung der epistemischen Disjunktion überhaupt erst eine Relation her und gibt den Artennamen präkäre empirische Erscheinung. So setzt sie sich auch formal mit dem paläozoologischen Problem auseinander, dass gerade die ästhetisch bemerkenswerten sekundären Qualitäten ausgestorbener Tiere oft nicht, oder nur rudimentär, aufgezeichnet sind, sich aus der bloßen Anatomie der Fossilien nicht ableiten lassen, und also, wenn überhaupt, aus menschlichen Darstellungen abgeleitet werden müssen. Es sind mithin Darstellungen von Darstellungen. Diese repräsentationale Struktur legt die Tanzperformance (durchaus auch im Sinne

einer wissenschaftlichen Methodentransparenz) offen. So lässt sie, verbunden mit der Disparatheit von Darstellung und Material, den Mangel an Erfahrung spüren, der mit dem Artensterben einhergeht. Mit dem Aussterben einer Art gehen nämlich, wie oben mit Uexküll argumentiert, nicht nur biologische Formen und Funktionen verloren, sondern eine ganze Welt, wie sie aus Perspektive dieser – und nur dieser – Art erwächst.

Unter dem Gesichtspunkt der Zeugenschaft bilden die hier behandelten Stücke so gleichsam einen Gegensatz: Während Wouters mit dem Gestus des primären Überlebenszeugen ein sekundäres Zeugnis subjektiv verkörpert und die Zuschauer*innen appellativ in die Verantwortung nimmt, stellen die Performer*innen in *Extinction Room* betont sachliche Zeugnisse zusammen und in ihrer Diversität aus, die sich in der Darstellung nicht zu einer Synthese fügen, sondern eine kantige Disparatheit bewahren, und zwar sowohl im Verhältnis zueinander als auch zu den Tänzer*innenkörpern, die von diesen Zeugnissen (Texten, Bewegungen, Gesang) eher besetzt werden, als dass sie sie verkörperten – und erzeugen so jenen objektiven Charakter, den man von Augenzeugnissen erwartet. Auf diese Weise konturieren die Stücke im Ästhetischen zwei unterschiedliche Konzepte von (rein) sekundärer Zeugenschaft, die sich strukturell an den beiden klassischen Konzepten primärer Zeugenschaft orientieren.

Affektive Zeugenschaft

Der Zeugenschaftsdiskurs, wie er hier verhandelt wurde, verschiebt die Praxis und Funktion des Bezeugens vom Epistemischen ins Ethische: Es geht hier weniger darum, ein bestimmtes Wissen gewissenhaft zu produzieren und sozial zu beglaubigen, als es vielmehr ethisch zu bekräftigen. Für diese Bekräftigung ist allerdings die gewissenhafte Produktion und soziale Beglaubigung des Wissens eine Voraussetzung bzw. Gelingensbedingung. Schon auf ihrer primären Ebene ist die Zeugenschaft eine epistemische Praxis, die stets auf den relationalen Akt des Wissens bezogen bleibt: Das Zeugnis ist aufgrund seiner situativen und sozialen Bedingung nicht vom Bezeugen zu trennen. Auch wenn dieser Akt abgeschlossen, das Zeugnis aktenkundig ist, bleibt es nur im Bewusstsein dieses Akts und seiner situativen und sozialen Gelingensbedingungen als Zeugnis wirksam. Das Zeugnis ist performativ.²⁵ Die testimoniale Performativität der primären Ebene wird in den künstlerischen Akten sekundärer Zeugenschaft in den beschriebenen Stücken gleichsam freigestellt. Da aber Wahrhaftigkeit für ihre Wirkung von entscheidender Bedeutung ist, muss die Freistellung stets auch den primären Zeugnisakt

25 So bildet für Erika Fischer-Lichte – umgekehrt – die Zeugenschaft ein *explanans* der Performativität: »Denn [die Sprechakte] bedürfen der leiblich-stimmlichen Artikulation eines Anwesenden vor anderen, die quasi als Zeugen für ihren Vollzug – die Taufe, die Eheschließung, das Versprechen etc. – ihr Gelingen bestätigen.« Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 43f.

mitkonstruieren, sei es durch forensische Beschreibung, Schautafeln, Quellenkritik oder andere wissenschaftliche Techniken der Validierung.

Allerdings erschöpft sich die künstlerische Inkraftsetzung der Zeugenschaft nicht in ihren strukturellen Gelingensbedingungen: Neben der epistemischen und ethischen Dimension ist hier nämlich auch eine affektive von Bedeutung. Die Darstellung soll die Rezipient*in, wie Ludger Schwarte mit Bezug auf Harun Farocki geschrieben hat, »tingieren«.²⁶ Hierzu rekonstruieren die Performances die Umstände, die zum Aussterben bestimmter Arten führten, vor Publikum und konstruieren so eine ethische Relation zur Zuschauer*in, subjektiv oder objektiv, in der zwischen Wissen und Ver-antwortung ein individueller Prozess der affektiven Realisierung des Artensterbens erfolgen kann. So begegnen sie den Aporien einer Zeugenschaft, bei der es erstens keine Überlebenszeugen gibt, die – selbst wenn es sie gäbe – nicht im Sinne einer menschlichen Darstellungskonvention zeugen könnten, sondern höchstens als *material witness*;²⁷ und bei der zweitens die menschlichen Augenzeug*innen größtenteils selbst schon lange tot sind und die Zeugenschaft also auf (wissenschaftliche) Dokumente verwiesen ist. So wird die *slow violence* des sechsten Massensterbens²⁸ mit künstlerischen Mitteln zu epistemisch-affektiven Ereignissen verdichtet, die diese rückwirkend als Geschichten erfahrbar machen, zugleich aber auch die historische und ontologische Distanz zu diesen Ereignissen akzentuiert. Dabei steht das Aussterben dieser Arten metonymisch sowohl für das Artensterben insgesamt als Folge unserer ökozidalen Lebens- und Wirtschaftsweise als auch für die Gefährdung unserer eigenen Art.

26 Schwarte, Ludger: »NICHT löschbares Feuer«. Harun Farocki und die Figuration des Schmerzes«, in: Krämer, Sybille / Schmidt, Sibylle (Hg.): *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, S. 163-175, hier: S. 163.

27 Schuppli, Susan: *Material Witness*, Cambridge, MA / London 2020.

28 Mit dem Begriff der *slow violence* fasst Rob Nixon eine Form der (ökologischen) Gewalt, die sich nicht als unmittelbare, mehr oder minder spektakuläre Aktion ausdrückt, sondern die »gradually and out of sight« auftritt: »[A] violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all.« Dieser Gewaltbegriff geht also nicht vom Akt (im instantanen Singular), sondern vielmehr von Prozessen (im räumlich und zeitlich ausgedehnten Plural) aus und entwirft mithin eine Gewalt ohne Ereignis. Nixon, Rob: *Slow Violence. Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA / London 2011, S. 2.

Mediale Dispositive und künstlerisches Wissen

Maja Figge
Darstellen und
Durcharbeiten
Zur filmischen
Produktion von
(Nicht-)Wissen bei
Mario Pfeifer und
Louis Malle

A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue (IND / D 2011) basiert auf einer Recherche des deutschen Künstlers Mario Pfeifer während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Mumbai. Der Film zeigt die asiatische Metropole, ohne ihren Namen auch nur ein einziges Mal zu erwähnen. Stattdessen werden in neun Szenen verschiedene spezifische Gefüge aus Landschaft, Architektur, Erwerbsarbeit, Wohnung, Spiritualität, Liebe beschrieben und beobachtet, aus denen sich – den beiden Protagonist*innen Gopal (Gopal Jha) und Nandani (Nandani Verma) folgend – sukzessive eine Narration herauschält, die die dokumentarisch anmutenden Aufnahmen in Fiktion überführt.

When he came to Mumbai, India, in 2010, Mario Pfeifer faced a problem that had already vexed Pier Paolo Pasolini and Louis Malle, who traveled to India in 1968, and many cinematic auteurs after them: What to show of a country and a culture that still strike the Western filmmaker as mostly unfamiliar and exotic? How would they avoid a colonialist perspective replete with standards of value they have brought with them? How might they catch a glimpse of what lies beyond the stereotypes about social inequality, about the misery of lower-caste life and the upwardly mobile middle classes, that dominate the critical picture of India in the minds of Westerners? Louis Malle thought it was impossible. In his classic *L'Inde Fantôme*, he spends 378 minutes commenting on the limitations of his own

view. It is this problem that Mario Pfeifer's 35 mm production *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue & Epilogue* addresses.¹

Das der Ausstellungsankündigung bei KOW Berlin (2011) entnommene Zitat deutet auf einen kolonialen und exotisierenden Blick und die damit einhergehende epistemische Gewalt (Gayatri Spivak), in die das Medium Film von Anfang an verstrickt war und anhaltend verstrickt ist. Travelogues oder »abenteuerliche Filmpraktiken«² sind dabei angetrieben von dem Begehren zu erkunden, zu lernen und Wissen über bisher Unbekanntes zu erweitern oder allererst zu generieren. Leo Cahill und Luca Caminati betonen gar mit Bezug auf Dudley Andrew, dass »the vocation of exploration and discovery is *what cinema is*«³. Was passiert aber, wenn es sich nicht mehr um einen *travelling auteur* (Luca Caminati) wie Louis Malle handelt, der Bilder und Töne an ihm bislang unbekanntem Orten aufzeichnet und von dort zurückbringt, sondern wenn diese Praktiken eingebunden sind in globale Kunstpraktiken und -ökonomien, in denen transkulturelle Begegnungen allgegenwärtig sind und ihre kritische Problematisierung immer schon mitgedacht wird? Der Wunsch nach Wissensproduktion bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit den Grenzen des Wissenkönnens scheint in transnationalen Filmpraktiken die »epistemische Bürde« zu perpetuieren, die das Verhältnis zwischen Westen und dem Rest auszeichnet. Aufseiten der ehemals Kolonisierten – derjenigen vor der Kamera, aber auch anderer *native informants* wie lokaler Crewmitglieder – wiegt diese Bürde aufgrund der historischen und anhaltenden Gewalt und Machtasymmetrie ungleich schwerer.⁴

Mich interessiert, welche Antworten Pfeifer bei seiner künstlerischen bzw. filmischen Recherche in Mumbai auf die Frage gefunden hat, wie ein westlicher Filmemacher eine nichtkoloniale, nichtstereotypisierende und nichtexotisierende Perspektive auf Indien einnehmen kann und wie seine Antworten einzuordnen sind: einerseits im Feld der Kunst und seiner »epistemization«⁵, andererseits in Hinblick auf die Genealogie seines (Film-) Projekts.

Pfeifers Auseinandersetzung führt zu Louis Malles in Indien gedrehtem Film *Calcutta* und der siebenteiligen Serie *L'Inde Fantôme* (F 1969) und damit

- 1 Alexander Koch zu Mario Pfeifers Ausstellung von *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* in der Galerie KOW Berlin, 10.9.2011-28.10.11, auf: <https://www.mariopfeifer.org/home-1> (letzter Zugriff: 15. August 2021).
- 2 Cahill, James Leo / Caminati, Luca: »Cinema of exploration. An adventurous film practice and theory«, in: dies. (Hg.): *Cinema of Exploration. Essays on an Adventurous Film Practice*, New York / London 2021, S. 1-19.
- 3 Ebd., S. 5.
- 4 Vgl. Chow, Rey: »China as documentary: Some basic questions (inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhanke)«, in: *European Journal of Cultural Studies* 2014, Bd. 17, Nr. 1, S. 16-30, hier: S. 17.
- 5 Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin 2020, S. 2.



Abb. 1: Ausstellung von Mario Pfeifer bei KOW Berlin, 2011, Installationsansicht. Quelle: <https://www.mariopfeifer.org/installations> (18.08.2021).

zu einer (selbst-)reflexiven Befragung des Dokumentarischen als Modus der Wissenserzeugung und -vermittlung. Pfeifer selbst hat sein Wissen um diese Geschichte der Dokumentarfilmpraxis thematisiert, indem er die einzelnen Episoden von *L'Inde Fantôme* in seiner Ausstellung bei KOW Berlin auf einem Monitor zeigte (Abb. 1).

L'Inde fantôme dokumentiert zusammen mit dem Kinofilm *Calcutta* (FR 1969) Malles Reise durch Indien von Januar bis Mai 1968 mit den Mitteln des *cinéma direct*. Für Malle ist die Gewalt der »impossible camera«, so der Titel der ersten Episode, Anlass, ohne Konzept oder Argument zu filmen, stattdessen erklärt er die Blicke der Inder*innen in die Kamera zum Leitmotiv. Auch wenn Pfeifer Malles Filme erst nach seiner Rückkehr aus Indien während der Postproduktion gesehen hat, ist es doch prägnant, dass er sich mit seiner postfilmischen Filminstallation in vielfältiger Weise in die Geschichte der »Outsider«-Filme – also der in Indien gedrehten Filme europäischer Filmemacher*innen – einschreibt.⁶

Sowohl bei Pfeifer als auch bei Malle stellen Nicht-Wissen bzw. Nicht-Verstehen zugleich den Ausgangspunkt und den Gegenstand des filmischen Projekts dar. Die Frage, was gewusst werden kann bzw. welches Wissen produziert wird, strukturiert Malles filmische Auseinandersetzung durchgängig, wie Erika Balsom beobachtet hat: »And yet it is precisely this struggle and confusion, the constant effort to negotiate an ethical relation to another culture through cinema, that makes *Phantom India* and *Calcutta*

6 Vgl. Jhaveri, Shanay: »>Inside< and >outside< a frame of historical and cultural referentiality?«, in: Pfeifer, Mario: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue – A Critical Reader*, hg. von Susanne Gaensheimer und Bernd Reiss, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main mit Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Mumbai und KOW, Leipzig 2013, S. 37–59, hier: S. 54–58. Siehe auch: Jhaveri, Shanay (Hg.): *Outsider. Films on India 1950–2005*, London / Mumbai 2010.

both fascinating and compelling.«⁷ Von einem konstanten »Durcharbeiten« der Bedingungen der transnationalen Situation und der damit verbundenen Frage der filmischen Produktion von (Nicht-)Wissen kann auch bei *A Formal Film* gesprochen werden. Bei Pfeifer findet diese Auseinandersetzung neben seinem Film auch im gleichnamigen Reader statt, der hauptsächlich Beiträge von indischen Wissenschaftler*innen, Kurator*innen und Künstler*innen versammelt, die sich auf Einladung des Regisseurs hin mit seiner Arbeit auseinandersetzen, sodass der Regisseur nachträglich auch den Diskurs über seinen Film selbst produzierte.⁸ Im Anschluss an Shanay Jhaveris Diskussion beider Projekte⁹, Malles und Pfeifers, ist zu fragen, welche Art von Wissen sie jeweils produzieren und wie dieses Wissen nicht nur abhängig von der Situierung der Filmemacher ist, sondern auch vom Filmmaterial, der Filmtechnologie und einer spezifischen beobachtenden Filmästhetik.

Nach einem Gang durch die formalen Aspekte von *A Formal Film*, seine Produktions- und Rezeptionsästhetik als ortsspezifische Multi-Kanal-Installation und als Film, der bei Dokumentarfilmfestivals¹⁰ gezeigt wurde sowie auf Vimeo¹¹ abrufbar ist, werde ich daher am Ende dieses Aufsatzes auf Malles Filme zurückkommen und eine weitere Situierung von Pfeifers künstlerisch-filmischer Forschung vornehmen, die die historischen, ökonomischen, politischen, technischen, ästhetischen und diskursiven Unterschiede zwischen beiden Projekten berücksichtigt. Daran knüpft sich die Frage, wie die formalen Entscheidungen in *A Formal Film* bzw. Pfeifers Entscheidung für einen Fokus auf das, was er als »formal« bezeichnet, zu bewerten ist, sowohl im Kontext künstlerischer Wissensproduktion als auch eines postfilmischen, reflexiven »beobachtenden Modus«¹², unter dem Bill Nichols etwa auch

- 7 Balsom, Erika: »Haunted by impossibility. Louis Malle's *Phantom India*«, in: Jhaveri 2010 (wie Anm. 6), S. 124-134, hier: S. 134.
- 8 Den Reader haben Mario Pfeifer und Markus Weissbeck 2012 im Rahmen einer weiteren Recherche in Mumbai und in Zusammenarbeit mit Kurnal Rawat und Anand Tharanay entwickelt. Wie der Film gliedert sich der Band in Prolog, Epilog und neun Beiträge. Neben Informationen zur Produktion und Gesprächen, die Pfeifer und Weissbeck mit Kollaborateur*innen geführt haben, versammelt der Band Essays von Shanay Jhaveri, Amira Gad, Kaushik Bhaumik, Suprio Bhattacharjee und Ranjit Hoskote. Die Reflexion der eigenen Arbeit legt die ästhetisch-technischen Verfahren offen und lädt zu einer kritischen Analyse ein, die den Status der Arbeit - produktions- und rezeptions-ästhetisch, epistemologisch und (geo-)politisch - auslotet. Pfeifer, Mario: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue - A Critical Reader*, hg. von Susanne Gaensheimer und Bernd Reiss, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main mit Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Mumbai und KOW, Leipzig 2013, S. 37-59.
- 9 Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), hier: S. 44.
- 10 World Film Festival, Bangkok, 2012; *Migrating Forms*, New York, 2011; London International Documentary Film Festival, 2011.
- 11 *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* (Regie: Mario Pfeifer, Indien / Deutschland 2010), Vimeo.com, URL: <https://vimeo.com/43449040> (letzter Zugriff: 15. August 2021).
- 12 Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington 1991, S. 38-44.

das *cinéma direct* fasste. Hierfür ziehe ich Erika Balsoms Überlegungen zu aktuellen beobachtenden Dokumentarfilmpraktiken heran,¹³ die für sie das Potenzial haben, »bessere Darstellungen der Welt«¹⁴ zu bergen. Die Bezugnahme auf Malles Filme ermöglicht hier eine Problematisierung sowohl von Pfeifers Film als auch eine Diskussion von Balsoms Argument.

Mario Pfeifer in Bombay

Anlass von Pfeifers Reise war die Einladung zur Zusammenarbeit mit den beiden Künstler*innen und Experimentalfilmer*innen Shai Heredia und Shumona Goel an deren Projekt, einer 16-mm-Filminstallation, für die Ausstellung *Being Singular Plural, Moving Images from India* (2010) im Guggenheim Berlin und New York:¹⁵

I got to know the city, the region and the people during these two months; I sort of exposed myself to all these situations without much of a clue and that was the way I experienced things. Through the collaboration with the two artists, I also had a good network of information and contacts, which in turn hooked me into very different parts of the city and put me in contact with very different people.¹⁶

Dabei fasste Pfeifer den Entschluss, seinen Aufenthalt zu verlängern und für ein eigenes Filmprojekt zu recherchieren. Da er über keinerlei (Vor-)Wissen über Mumbai – die Stadt, ihre Geschichte, ihre soziopolitische und ökonomische Verfasstheit – verfügte, unternahm er zunächst, ausgestattet mit einem Stadtplan, Streifzüge durch die Metropole und ihre Peripherie.¹⁷ Viele der Orte, die Pfeifer bei seinen Erkundungen aufsuchte, finden später als Schauplätze Eingang in seinen Film. Die Erfahrung des Nicht-Wissens und Nicht-Verstehens führte Pfeifer zu der Entscheidung, den Fokus auf Formales oder Formen zu legen:

This situation gave rise to the question of what one can interpret and understand per se and under what conditions. I am convinced that you understand something from the outset, irrespective of whether you speak the language or are able to read it or understand the actual context. In my case, the immediate experience initially had to do with a formal

13 Balsom, Erika: »To narrate or describe? Experimental documentary beyond docufiction«, in: Redrobe, Karen / Scheible, Jeff (Hg.): *Deep Mediations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures*, Minneapolis 2020, S. 180-196.

14 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M. 1995, S. 73-97, hier: S. 90. Helga Kelle übersetzt darin *descriptions* mit Darstellungen. Mein Beitrag übernimmt diese Übersetzung.

15 Gaensheimer, Susanne / Pfeifer, Mario: »In conversation (Frankfurt am Main, October 4, 2012)«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 62-95, hier: S. 62.

16 Ebd., S. 62.

17 »At first, it was an intuitive process and was initially really physical and sensual [...].« Ebd., S. 64.

investigation; paying attention to materials, objects, typography, architecture, sound ... essential experiences. On a secondary level, I worked with two research assistants, who both live and work in Bombay. I discussed and analysed these formal observations and experiences with them and relied on their knowledge and networks.¹⁸

Erst der Austausch mit dem Netzwerk aus Kollaborateur*innen, die zugleich als *native informants* lokales Wissen vermittelten, trug zu einer Multiplikation von Pfeifers Ideen bei, die wiederum Eingang in die Filmform fanden, seine episodische Struktur und seine Aufführungssituation als raumspezifische Mehr-Kanal-Installation in Galerien. Es ging darum, eine gewisse Unabgeschlossenheit zu kommunizieren und Offenheit zu suggerieren, die das Nicht-Wissen oder Nicht-Verstehen-Können reflektiert, ohne ein gesichertes Wissen zu behaupten:

A fundamental idea that I was trying to communicate with this strategy was that material represented is not to be seen as complete but instead shows only an aspect, part of a larger context that I saw myself as being unable to capture. [...] One would need to expose oneself to these situations to understand their complexity and all their repercussions – a film (or installation) cannot replace such an experience at all.¹⁹

Mumbai as »filmed space«: Filmische Wissensproduktion

Unter der Voraussetzung, dass die Erfahrung eines Films und einer ortsspezifischen Installation notwendig etwas anderes vermittelt als die Erfahrung eines Ereignisses, ist zu fragen, was passiert, wenn die Drehorte zu »filmed spaces«²⁰ werden, in denen die verschiedenen Formen filmischen Wissens zum Tragen kommen. Johannes Pause differenziert in Hinblick auf den »Wissensraum Film«

zwischen einem Wissen, das vom Film aufgenommen und direkt thematisiert wird (Wissen im Film), einem durch die filmische Technologie und Praxis überhaupt erst ermöglichten Wissen (Wissen durch Film) und jenem Wissen, das der Film von sich selbst, seiner eigenen gesellschaftlichen Bedeutung, seinen Traditionen und Funktionsweisen entwirft (Wissen über Film).²¹

18 Ebd., S. 72.

19 Ebd., S. 72f.

20 Jaikumar, Priya: *Where Histories Reside. India as Filmed Space*, Durham / London 2019.

21 Pause, Johannes: »Die epistemischen Motoren des Kinos«, in: Gradinari, Irina / Müller, Dorit / Pause, Johannes (Hg.): *Wissensraum Film*, Wiesbaden 2014, S. 13–35, hier: S. 22. Pause bezieht sich auf Sommer, Gudrun / Hediger, Vinzenz / Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens*, Marburg 2011.

Während Überlegungen zum filmischen Raum das Wissen des Films zuvorderst in seiner Ästhetik verorten,²² scheint in Bezug auf *A Formal Film* eine Perspektive auf Mumbai als gefilmten Raum hilfreich, um die filmischen, ökonomischen, epistemischen, politischen, imaginierten Dimensionen nachzuvollziehen, die in der Produktion (nicht nur) Indiens durch Aufnahmen von konkreten Orten wirksam sind und die, wie Priya Jaikumar ausführt, in den Begegnungen von Raum und Film eine Historiografie entstehen lassen.²³

Auf der Grundlage von Recherchen, der Auswahl der Orte, Dinge, Handlungen und Menschen, und eines Drehplans stellte Pfeifer in Zusammenarbeit mit seinen Forschungs- und Regie- bzw. Produktionsassistent*innen Sujata Venkateswaran und Parul Wadhwa und dem Kameramann (und Filmemacher) Avijit Mukul Kishore²⁴ eine Crew von 25 Personen zusammen; besonders wichtig für die Realisierung war laut Pfeifer der Produktionsmanager Ganesh Mistry. An vier Drehtagen wurde das Material gefilmt, die Postproduktion fand in Berlin statt. Pfeifer war nicht nur für das Konzept verantwortlich, sondern auch für den Schnitt.

Die Filmfassung beginnt mit einer Episode beim Frisör, in der Gopal der Kopf rasiert und anschließend mit gelbem Pulver eingerieben wird. In Episode 2 geht Gopal in einem Vorort spazieren und trifft dort tamilische Migrant*innen, die ihm, nachdem er sie nach Wasser gefragt hat, von ihrer prekären Wohn- und Arbeitssituation erzählen, im Hintergrund sind Bauruinen zu sehen. Episode 3 spielt in einer Augenklinik; Nandani erkundigt sich nach den Möglichkeiten einer Lasik-Operation. Episode 4, die einzige ohne einen Bezug zu den Protagonist*innen, zeigt die Arbeit in einer Fabrik, in der Eisquader hergestellt werden. Die Episode ist deutlich von der Neugier nach dem Unbekannten getragen. Episode 5 zeigt Nandani auf dem Bett liegend, während ihre rechte Hand mit Henna bemalt wird. Episode 6 zeigt Fischer am frühen Morgen bei der Arbeit am Fluss, am Ende kommen sie mit ihrem Boot an dem am Ufer sitzenden Gopal vorbei und bieten ihm einen Job an. Episode 7 beginnt im Inneren eines Tempels vor einem Schrein, ein Zoom out führt hinaus zur Straße, auf der sich Nandani und Gopal vor einem Schmuckladen etwas aussuchen. Wie schon Episode 3 endet auch diese mit einem Gegenschuss, der die Fassaden auf der anderen Straßenseite zeigt. In Episode 8 ist zu hören, wie sich Gopal auf ein Telefonat vorbereitet und schließlich Nandani anruft, um sie zu einem Ausflug in den Nationalpark einzuladen,

22 Vgl. Pause, Johannes: »Die epistemischen Motoren des Kinos«, in: Gradi-nari / Müller / Pause 2014 (wie Anm. 21), S. 13–35; Fahle, Oliver: »Das Material des Films«, in: Sommer / Hediger / Fahle 2011 (wie Anm. 21), S. 293–306.

23 Jaikumar 2019 (wie Anm. 20), S. 15.

24 Zu Kishores Arbeit siehe das zweiteilige Gespräch mit ihm im Rahmen des Podcasts »Broadcast: interrupted« auf YouTube: **Broadcast: interrupted: EP#4 | Avijit Mukul Kishore: Documentaries, Film-archaeology, Indian Modernity | Part I**, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9o2FVCEohQ8>; **Broadcast: interrupted: EP#4 | Avijit Mukul Kishore : Documentaries, Film Archaeology, Indian Modernity | Part II**, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dxph4GEieNk>, 3.07.2021 (letzter Zugriff: 15. August 2021).

während die Kamera den Blick aus dem Fenster einer Wohnung einfängt. Episode 9 begleitet Nandani und Gopal bei ihrem Besuch im Nationalpark. Diese Episode endet mit einer romantischen Szene, in der die beiden einander ihre Liebe gestehen, und entfaltet damit endgültig die Fiktion. Der Epilog zeigt den Innenraum einer Autoriksha, in die eine Hijra zusteigt und anbietet, das Paar gegen Geld zu segnen. Die laute innerdiegetische Musik wird nach einem Zwischenhalt extradiegetisch und setzt sich während des einsetzenden Abspanns fort.²⁵

Aus dieser kurzen Synopsis geht noch wenig über den Film hervor. Pfeifer liefert keinen Kontext und keinen Kommentar, warum die einzelnen Orte zu Drehorten und welche seiner Erfahrungen zu Szenen wurden. Der Dialog (in Hindi, Marathi, Tamil, Englisch) wird nicht untertitelt, sondern es werden englische Zusammenfassungen der Situation eingeblendet. Aufgrund der Materialität und Farbtiefe bestand Pfeifer darauf, auf 35-mm-Filmmaterial zu drehen und den Film nachträglich auf HD zu übertragen.²⁶ Diese Entscheidung ist aber nicht nur eine ästhetische und technische, die die Einschreibungen in materielle Oberflächen im beobachtenden Modus betont, sondern dabei handelt es sich auch um eine Einschreibung in das Filmische selbst oder, genauer gesagt, in eine spezifische (westliche) Film- bzw. Kinogeschichte der Faszination mit »Indien« als Drehort und gefilmtem Raum.²⁷ Die Rückkehr zu 35-mm-Film lässt sich auch im zeitgenössischen Dokumentarfilm beobachten; hier deutet sie aus meiner Sicht auf die Faszination für poetische Bilder, lange Einstellungen und langsame Schwenks, natürliches Licht und natürlichen Sound hin. Denn Pfeifer grenzt sich zugleich von einer solchen Rückkehr zu Analogfilm ab, indem die Aufnahmen auf HD übertragen werden: Sein Film soll möglichst in voneinander unabhängigen Episoden auf im Raum verteilten Screens laufen und in unterschiedlichen Reihenfolgen ohne Anfang und Ende im Rahmen einer »flexiblen Installation«²⁸ aufgeführt und rezipiert werden.

Auch mit der Einführung der Fiktion und dem Verzicht auf Erklärungen nimmt Pfeifer eine Abgrenzung vor: einerseits vom »konventionellen Dokumentarfilm«²⁹, was ich als Bezugnahme auf die Theoretisierung des Dokumentarischen im Kunstfeld deuten würde.³⁰ Andererseits wird das ein- und beschreibende Vermögen der automatischen analogen Aufnahme

25 Hintergrundinformationen zu den einzelnen Episoden sind dem Reader zu entnehmen, vgl. Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 13–35.

26 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 74.

27 Für einen Überblick über diese Geschichte vgl. Jhaveri 2010 (wie Anm. 6); Mulay, Vijaya: *From Rajahs and Yogis to Gandhi and Beyond. Images of India in International Films of the 20th Century*, London / Calcutta 2005.

28 Gad, Amira: »Blurring the boundaries. The underpinnings of Mario Pfeifer's flexible installation«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 134–155.

29 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 78. Dies ist die übliche Abgrenzungsrhetorik im Kunstkontext. Vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 183.

30 Für eine Übersicht dieser Debatte vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13). Zum documentary turn im Kunstfeld vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Doku-*



Abb. 2: Mario Pfeifers Anwesenheit im Film, Screenshot von *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue*, D/IND 2010 [14:48].

(*lens-based capture*) der Kamera betont,³¹ die die situativen Ereignisse in den Stadtlandschaften aufzeichnet, indem die einzelnen Episoden jeweils als *single takes* aufgezeichnet wurden. So entsteht ein Eindruck des beobachtenden Modus, der versucht, die gefilmten Orte, Situationen und Ereignisse weder zu erklären noch zu deuten, sondern *eine* Perspektive auf diese anzubieten. Es geht weniger um eine Problematisierung der Lücke bzw. dem von Rey Chow beschriebenen Nicht-Verhältnis zwischen *foreign observer* und *native informant*;³² vielmehr geht Pfeifer davon aus, dass alles für alle zugänglich und gleich ist.³³ Diese Auffassung findet sich auch in einer Filmszene: Der Screenshot (Abb. 2) zeigt, wie Nandani nach ihrem Besuch der Augenklinik wieder auf die Straße tritt, während ein Passant vorbeigeht und links im Bild Mario Pfeifer rauchend und auf einer kleinen Mauer sitzend in die Kamera blickt:

It is as if Pfeifer, whose appearance is scripted and mannered, is very much within the place he is depicting, observing the fiction he has set in motion from the inside, as well as from the outside. An act of acknowledgement by the filmmaker of his own decision to explore, formally, in no uncertain terms, a staged interplay of the overlap of documentary and fiction.³⁴

Deutlich wird hier, dass es sich um eine Problematisierung klarer Grenzziehungen handelt, sowohl zwischen »Outsider« und »Insider« als auch zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem. Allerdings macht Pfeifer mit der Entscheidung für die Fokussierung auf Formales trotz vielfältiger Brechungen und Reflexionen den beobachtenden Modus zum zentralen Mittel

mentarismen im Kunstfeld, Wien 2005; Hohenberger, Eva / Mundt, Katrin (Hg.): *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, Berlin 2016.

31 Vgl. Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 187–189.

32 Vgl. Chow 2014 (wie Anm. 4), hier: S. 17.

33 Sengupta, Shuddabrata / Hirsch, Nikolaus / Pfeifer, Mario: »In conversation [New York, September 30, 2012]«, in: Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 182–215, hier: S. 208.

34 Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), S. 50.

der Wissensproduktion über (spezifische Orte und Situationen in) Mumbai, die der Film ausgehend vom anfänglichen Nicht-Wissen und Nicht-Verstehen-Können als grundlegend unabgeschlossen und verteilt reflektiert.³⁵

Erklärtes Anliegen Pfeifers war es, etwas für einen begrenzten Zeitraum visuell zu untersuchen und dabei Prozesse und Bewegungen innerhalb eines Environments aufzuzeichnen, um sie zur Diskussion zu stellen.³⁶ Gleichwohl konzipierte Pfeifer seinen Film (im Unterschied zu Malle) für ein lokales Publikum,³⁷ auch wenn die ersten Aufführungen / Ausstellungen nicht in Mumbai bzw. Indien stattfanden, sondern in Deutschland und auf internationalen Festivals. Es sollte kein Mehrwissen behauptet, sondern ermöglicht werden, mit dem Fokus auf Formen und Formales etwas Spezifisches in den gefilmten Situationen zu erkennen, ohne es notwendigerweise zu verstehen:

[...] it raises the question of who exactly relates to what one can actually represent anyway and, once again, for whom? I was aware that it is pretty well impossible to represent Bombay as a city and it was not really my intention to do so. [...] In terms of content I wanted to be very accurate in how I formulated these studies, or representations. I also wanted to articulate them in as open a way as possible, since the complexity of the situation depicted would otherwise be more severely limited by me, and because the situation was alien to me up to that point – and to some extent still is – which, in turn, is tied up with the cultural history of these places and the region.³⁸

Die Beteiligung der Zuschauer*innen an der Wissensproduktion

Sein eigenes begrenztes Wissen reflektierend, wollte Pfeifer dem unterschiedlichen Vor-Wissen der Zuschauer*innen mit der Entscheidung für eine Mehr-Kanal-Installation Rechnung tragen, die den Ausstellungsraum jeweils einbezieht. Wie die Installationsansichten (Abb. 3 und 4) der Ausstellung im MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main (2012) zeigen, gehen hier der Film, seine Installation, die architektonischen und historischen Gegebenheiten des Museums und die Umwelt, die durch die Fenster

35 Zum dokumentarischen Nicht-Wissen vgl. Fahle, Oliver: »Das dokumentarische Nicht-Wissen. Zu Philip Scheffners Filmen«, in: Gradinari / Müller / Pause 2014 (wie Anm. 21), S. 155-168.

36 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 66 u. 72.

37 Vgl. Pfeifers Antwort auf die Frage nach der Adressierung des Films im Mitschnitt des Künstlergesprächs mit Radhika Subramanian. Artists space: 1-800-SUC-CESS: »Cross Cultural Labor and Representation. Mario Pfeifer and Radhika Subramanian with a screening of Ashim Ahluwalia's John & Jane (2005)«, Thursday, April 11, 7pm, 14.09.2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gFxlN5VXi1Q&t=3109s> (letzter Zugriff: 15. August 2021).

38 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 76. Die im Reader versammelten Essays können als Reaktionen auf individuelle Sichtungen des Films verstanden werden: Pfeifer schickte den Autor*innen mit der Einladung einen Link zum Film und bat um einen Dialog mit seinem Film, von ihm als kollaborative Wissensproduktion verstanden. Vgl. Gespräch mit Radhika Subramanian (wie Anm. 37); Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 78.



Abb. 3, 4: Mario Pfeifer: *A Formal Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue*, D/IND 2010, Installationsansichten, MMK – Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 2012. Quelle: <https://www.mariopfeifer.org/installations>.

in Beziehung zur Ausstellung tritt, eine räumliche Verbindung ein, die die im Film aufgeworfenen Fragen nach Urbanität und Architektur in einen anderen lokal spezifischen Kontext überführen. Die Zuschauer*innen sind dazu angehalten, auf jeweils verortete, wenngleich verteilte und zerstreute Weise³⁹ mit der Arbeit (und untereinander) in Dialog zu treten und sich damit an der Wissensproduktion zu beteiligen.⁴⁰ Dies wird begünstigt durch die Form der Installation, die die Episoden zwar nicht auf neun, aber doch auf mehreren (vier) Leinwänden zeigt und damit der Rezeptionshaltung in Ausstellungen

39 Steyerl, Hito: »Is a museum a factory«, in: *e-flux journal* #7, Juni / August 2009, URL: <https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/> (letzter Zugriff: 19. August 2021).

40 In ihrer Studie *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* erinnert Erika Balsom daran, dass die Frage der Filmpräsentation innerhalb von Ausstellungsräumen auf zweierlei Weise verstanden werden sollte. Zum einen ist das Ausstellen eine Anknüpfung an die (nicht mehr so) neuen Formen der Aufführung, zum anderen ist das Verb »to exhibit« etymologisch auf das lateinische »exhibere« (darstellen, darbieten, wahrnehmbar machen) zurückzuführen und insofern bereits ein Hinweis darauf, dass ausgestellte Filmarbeiten zur betrachtenden Untersuchung einladen. Balsom, Erika: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam 2013, S. 13.

Rechnung trägt, dass zeitbasierte Arbeiten häufig auf geringe Aufmerksamkeitsspannen treffen. Die kürzeren Episoden laden dazu ein, sich wenigstens ein(ig)e ganz anzusehen. Die einzelnen Teile werden durch die (Blickachsen in der) Ausstellung zusammengehalten, auch wenn es weder notwendig ist, alle von Anfang bis Ende zu sehen, noch relevant, wo der Film beginnt und endet. Das entspricht dem Prinzip des Loops, der eine eher mäandernde, nicht-teleologische Struktur einführt und dabei mit der Bewegung der Zuschauer*innen durch den Ausstellungsraum korrespondiert.⁴¹ Zugleich entsteht durch die (meist) unvollständige »Arbeit« der Zuschauer*innen – »actively montaging, zapping, combining fragments – effectively co-curating the show« – ein multifokaler Raum.⁴²

Zur Genealogie transkultureller Filme im beobachtenden Modus

In Anschluss an meine Untersuchung von Pfeifers Film und der Installation *A Formal Film* im Hinblick auf produktions-, film- und rezeptionsästhetische Aspekte soll nun mit Blick auf Louis Malles Zugang zum *cinéma direct* in *L'Inde Fantôme* und *Calcutta* sowie auf die zeitgenössische Auseinandersetzung mit diesem Ansatz eine Problematisierung aktueller im beobachtenden Modus produzierter (Dokumentar-)Filme erfolgen. Durch die Inklusion von Malles Filmen in die Ausstellung stellt Pfeifer seine Arbeit unmissverständlich in eine Genealogie mit diesen und grenzt sich zugleich davon ab:

My episodes are – from a particular point of view – exclusively concerned with excerpts of everyday situations in different parts of the city and yet they still tell us something about the region and culture per se, which cannot, however, be represented in its overall complexity. This distinguishes my way of thinking and my project for example, from Louis Malle's *L'Inde Fantôme* (1968 [sic]) and the cultural and critical developments that historically separate these two projects and approaches. The project's title reflects this somehow.⁴³

Dabei übersieht Pfeifer meiner Ansicht nach einige Parallelen, die sich zwischen seinem und Malles Filmen ziehen lassen. Zuvorderst ist dies sicherlich die episodische Struktur, die beide Arbeiten auszeichnet, bei Malle gebunden an die Wichtigkeit des Fernsehens für Praktiken des *cinéma direct* mit seinen durch Einführung leichterer Kameras und Direktton veränderten Produktionsbedingungen. Zweitens steht zu Beginn von Pfeifers und Malles Filmen das Anliegen, etwas zeigen oder bezeugen zu wollen, ohne es zu verstehen. Während Malle sich dafür entscheidet, die Unmöglichkeit des Verstehens zu bezeugen, wählt Pfeifer ein Vorgehen, das einen Vorschlag zum immer begrenzten und unabgeschlossenen Verstehen macht, nicht nur durch

41 Vgl. Alter, Nora: *The Essay Film after Fact and Fiction*, New York 2018, S. 292 und S. 300.

42 Steyerl 2009 (wie Anm. 39).

43 Gaensheimer / Pfeifer 2013 (wie Anm. 15), S. 80.

seine selbstreflexiven Äußerungen im Reader, sondern auch durch die Adressierung eines lokalen Publikums und die Form der Installation. Man könnte sagen, dass der Unterschied zwischen Malle und Pfeifer darin besteht, dass Malles Filme seine Recherche *sind*, während Pfeifer – und hier wird das Formale greifbar – seinen (fiktionalen) Film auf seiner Recherche *basiert*. Eine Gemeinsamkeit der Vorgehensweisen besteht jedoch in der Suche nach einem Ordnungsprinzip, um all das, was nicht (unmittelbar) zu verstehen ist, weil das (Vor-)Wissen fehlt, filmisch zu sortieren. Um mit dieser Frage umzugehen, wählen sie nicht unähnliche Mittel der Organisation des Materials, auch wenn der Arbeitsprozess jeweils ein anderer war. Pfeifer erläutert seinen Fokus auf Formales mit Verweis auf sein Interesse an bestimmten Formen – besonders die Eisquader, die ihm bei seinen Wanderungen durch die Stadt immer wieder begegneten, ebenso wie bestimmte Ornamente in Gebäuden, wie die Hexagramme, die er erst durch Gespräche und Recherchen als hinduistische Symbole erkannte.⁴⁴ Während dieser Teil von Pfeifers Forschung dem Dreh vorausging, entstand Malles Entscheidung für wiederkehrende Formen als Gestaltungsprinzip erst im Schneiderraum:

The series groups together objects under a particular heading but insists on their subtle differences from one another: What might appear as a gratuity of shots where fewer would suffice is in fact a formal strategy central to Malle's attempt to grapple with the ethics of image production. By using series of faces, gestures and objects, Malle engages in what Oudart calls a »syntagmatic paralysis«, more clearly described as a refusal to posit a definitive meaning in favour of the ambiguity of the event. As Malle states in the voice-over, »We're not filming to defend an idea or demonstrate one.«⁴⁵

Wie in dem Zitat deutlich wird, zielt auch Malles Vorgehensweise auf die Verweigerung einer definitiven Bedeutung oder Lesbarkeit eines Ereignisses. Der angesprochene konstante Voice-over-Kommentar in Malles Filmen ließe sich leicht als autoritatives, didaktisches Mittel deuten, mit dem Informationen über das Gezeigte oder Dargestellte vermittelt werden; gleichwohl dient er im Anschluss an zeitgenössische kritische anthropologische Theoriebildungen vor allem der Reflexion der Eigenschaften des Mediums, des Filmens im beobachtenden Modus und seiner eigenen Position als Filmemacher. Diese (selbst-)befragende Auseinandersetzung mit der Praxis des Filmens wie mit dem Gefilmten wird nicht nur von der kolonialen Verstrickung des Kinos und seiner epistemologischen Funktion heimgesucht, wie Balsom in ihrer Lektüre von *L'Inde Fantôme* nahelegt,⁴⁶ sondern ringt auch fortwährend darum, das eigene Sehen (mit der Kamera) zu problematisieren. Denn Malle weiß oder vielmehr erfährt während des Drehs, dass sich die »ethnocentric structures of

44 Pfeifer 2013 (wie Anm. 8), S. 27.

45 Balsom 2010 (wie Anm. 7), S. 128f.

46 Ebd., S. 127.

looking« unweigerlich wieder-einschreiben (*re-inscribe*).⁴⁷ Beim Filmen machte Malle die Erfahrung, dass die profilmische Realität selbst von Erinnerungen und Träumen überlagert wird, ein konstantes Ringen zwischen Imagination und Wirklichkeit. *L'Inde Fantôme* ist nicht nur eine Serie über Malle selbst und über Indien, sondern auch eine Reflexion der filmischen Hervorbringung der Welt mit den Mitteln des *direct*.

Nicht zufällig betont Malle im Interview mit einer indischen Tageszeitung, nachdem es nach der Ausstrahlung seiner Filme durch die BBC zu Protesten und zur zeitweisen Schließung des BBC-Büros in Delhi gekommen war:⁴⁸ »All anyone's going to learn is how little I know about India.«⁴⁹ Auch wenn diese Äußerung leicht als Rhetorik im Kontext des zeitgenössischen Dokumentarfilmdiskurses entziffert werden kann, ermöglicht sie doch eine Einordnung von Pfeifers Äußerungen über seinen Film und die Multiplikation des Wissens durch und in Netzwerken der Kollaboration (von denen auch Malles Filmproduktion geprägt war) sowohl bei der Produktion als auch der Rezeption. Denn sie lösen das Problem nicht, das darin besteht, dass es sich bei dem transkulturellen filmischen Setting um ein asymmetrisches Verhältnis handelt, auch wenn Pfeifer dies stets reflektiert und das heutige Mumbai nicht nur durch die von ihm mit der Liebesszene aufgerufene lokale Filmindustrie und ihre Konventionen (»Bollywood«) als »filmed space« global zirkuliert.

Abschließend möchte ich die Entscheidung für 35-mm-Film und die Hinwendung zur Fiktion problematisieren und damit nicht nur Pfeifers Arbeit, sondern auch Balsoms wichtige Überlegungen zum beobachtenden Modus im gegenwärtigen Dokumentarfilm: Balsom schlägt trotz der insbesondere im Kunstfeld anhaltenden Kritik⁵⁰ an beobachtenden Dokumentarfilmen vor, zu untersuchen »what can be salvaged in those observational strategies«⁵¹ und das filmische Vermögen der durch die Aufnahme produzierten Darstellung (*description*) zu rehabilitieren. Hierfür schließt sie an den Aufruf von Sharon Marcus, Heather Love und Marcus Best zu »better descriptions« an, die das beschriebene Objekt anerkennen: »Such acts of mimetic description [...] can be creative, illuminating practice that produce forms, data, and insights keyed to the liveliness of worlds and works.«⁵² Balsom überträgt diese Überlegungen auf das Medium des Films und argumentiert:

47 Ebd., S. 127.

48 Vgl. Malik, Anita: *India Watching. The Media Game*, New Delhi 1979.

49 Brandon, Ruth: »Making a documentary film in India, Louis Malle talks to Ruth Brandon«, in: *The Statesman*, 23. August 1970.

50 »Art's infatuation with documentary is equally a critique of documentary, or at least of a certain kind of documentary. Lionizing fictionalization and imagination, the theorization of documentary in contemporary art relies on an implicit denigration of the observational mode, which accords primacy to the mechanical operation of the lens-based capture of physical reality.« Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 181.

51 Ebd., S. 186.

52 Marcus, Sharon / Love, Heather / Best, Stephen: »Building a better description«, in: *Representations*, Nr. 135, 2016, S. 1-21, hier: S. 14.

The inscriptions of lens-based capture can offer thick descriptions of the surfaces of the world around us, precisely at a time when reality has supposedly collapsed, and precisely at a time when computer-generated images with little to no grounding in profilmic reality proliferate.⁵³

Sie fasst dies in Affinität zu Siegfried Kracauers Idee der filmischen Errettung der äußeren Wirklichkeit in seiner *Theorie des Films* (1985/1960) als eine reparative Bewegung, die die oberflächliche Verbindung zwischen Welt und Aufnahme wiederherstellt. Dabei gehe es nicht um Interpretation, sondern um Landschaft als Oberfläche oder Einschreibefläche, die durch die Interaktion von Filmemacher*innen, Landschaft und Kamera Bilder als Darstellungen (*descriptions*) hervorbringen. Ausgehend von der Beweiskraft der Bilder und der Kontingenz der automatischen Aufzeichnung, verbindet Balsom mit einer situierten Beobachtung die Möglichkeit einer »noninstrumental encounter with the alterity of the world we inhabit together«. ⁵⁴ Während Balsom hier auf die Bilder als Darstellungen abhebt, machen Marcus, Love und Best deutlich, dass Darstellung nicht nur Verbindungen stiftet, sondern zugleich Verstrickungen herstellt und zeigt: »Description connects us to others – to those described, to the makers of what we describe, to other describers.« ⁵⁵ So möchte ich Balsoms Gefüge aus Filmemacher*innen, Kamera und Landschaft noch, wie von Ulrike Bergermann und Rey Chow vorgeschlagen, die (rassifizierten und vergeschlechtlichten) Menschen vor der Kamera und die Geschichte spezifischer Dokumentarfilmpraktiken hinzufügen, um deren Zusammenwirken als Kontaktzonen ⁵⁶ (und die durch diese produzierten Trennungen, die in Haraways Betonung einer geteilten Welt enthalten sind) zu untersuchen. ⁵⁷

Blickt man in die Geschichte des beobachtenden Modus scheint Louis Comollis Beobachtung, dass mit dem *cinéma direct* der Dokumentarfilm in Erscheinung tritt, während sich gleichzeitig die Grenze zur Fiktion verflüssigt, für die hier geführte Diskussion bedeutsam. ⁵⁸ Comolli beginnt seinen 1969 in zwei Teilen in den *Cahiers du Cinéma* veröffentlichten Aufsatz »Der Umweg über das *direct*« ⁵⁹ mit der Beobachtung, dass das *cinéma direct* »das

53 Balsom 2020 (wie Anm. 13), S. 187.

54 Ebd., S. 193.

55 Marcus / Love / Best 2016 (wie Anm. 52), S. 14.

56 Pratt, Mary Louise: »Arts of the contact zone«, in: **Profession**, 1991, S. 33-40.

57 Bergermann, Ulrike / Chow, Rey: »Practice is a screen. Minor assemblages of gender, race, and global media«, in: Bergermann, Ulrike / Dommann, Monika / Schüttpelz, Erhard et al. (Hg.): **Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies**, Zürich / Berlin 2021, S. 227-236.

58 Vgl. Fahle, Oliver: **Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung**, Hamburg 2020, S. 82.

59 Comolli, Louis: »Der Umweg über das *direct*«, in: Eva Hohenberger (Hg.): **Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms**, Berlin 2012, S. 218-239.

Fiktionale ebenso umfassen wie von ihm miteinbezogen werden kann, wenn es ebenso Instrument der Narration wie deren Effekt sein kann«⁶⁰. Wichtiger noch ist für Comolli, dass das *cinéma direct* aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten der Handkamera und des Direkttons eine Revolution und zugleich eine Verunsicherung der repräsentationalen Logik des Films darstelle: »Das *cinéma direct* erlaubt es nicht, dieselben Dinge wie das nicht-*direct* besser oder neu zu filmen: es erlaubt *andere Dinge* zu filmen, es eröffnet dem Kino einen neuen Horizont und verändert sein Objekt und damit seine Funktion und sein Wesen.«⁶¹ Allerdings, so Comollis zentrale Beobachtung, führt dies nicht zu größerem Realismus:

Es scheint, dass im *cinéma direct* die einfache Tatsache des Filmens von ›realen‹ Ereignissen nicht automatisch den Eindruck von ›Realismus‹ produziert, sondern daß im Gegenteil alle ästhetischen Verfahren (die mehr oder weniger derealisierend wirken, weil sie das filmische Material lenken) das ganze Spiel der Manipulation, den Eindruck des ›reinen‹ Dokuments erzeugen – nämlich fortan als Wirkung und Macht des Künstlichen.⁶²

Dieser »Fiktionseindruck (*effet de fiction*)«⁶³ entsteht durch die erkennbaren, sich wiederholenden Eingriffe der filmischen Mittel. Daher geht es beim *direct* weniger um die Beziehung zur Welt, als vielmehr um die »gegenseitige Veränderung von Welt und Film«⁶⁴:

Es gibt keine ›vor-filmische Welt‹ (ob sie rekonstruiert oder ›echt‹ ist, tut dabei nichts zur Sache), vor der sich der Kinoapparat aufbauen würde und aus der er den Film bezöge; vielmehr gibt es ausschließlich eine filmische Welt, die durch den Film und im Film, die simultan und gemeinsam mit der Herstellung des Films erzeugt wird.⁶⁵

Während Malle nicht nur im Kommentar, sondern auch in Interviews auf die Nähe seiner Filme zur Fiktion verweist, nutzt Pfeifer die Fiktion im Sinne einer Distanzierung von bestimmten »konventionellen« Auffassungen des Dokumentarfilms als Mittel, um mit der Frage des Nicht-Wissens und seiner filmischen Problematisierung umzugehen.⁶⁶ Ich gehe hier deshalb so ausführlich auf Comolli ein, weil sowohl Pfeifer als auch Balsom in ihren

60 Vgl. ebd., S. 218.

61 Ebd., S. 225 (H.i.O.).

62 Ebd., S. 229.

63 Ebd., S. 220.

64 Ebd., S. 231.

65 Ebd., S. 233.

66 Jhaveri weist richtigerweise auf die Nähe von Pfeifers Film zu Roberto Rossellinis Filmexperiment *India Matri Bhumi* (Roberto Rossellini, I/F/IND 1959) hin, in dem dieser explizit das Anliegen einer filmischen Forschung mit den Mitteln der Fiktion verfolgt. Vgl. Jhaveri 2013 (wie Anm. 6), S. 50-52.

Überlegungen die Geschichte des *direct* und damit den Fiktionseindruck der direkten bzw. beobachtenden Bilder außer Acht lassen.

Balsom gewinnt ihre Bezugnahme auf Haraways Konzept des situierten Wissens aus der sprachlichen Nähe von Einschreibungen (*inscriptions*) und Beschreibungen (*descriptions*). Was sie dabei aber außer Acht lässt, ist, dass Haraway, die den Begriff anhand einer Auseinandersetzung mit natur- bzw. technowissenschaftlicher Wissensproduktion entwickelt, sich weniger für den Unterschied zwischen Fiktionalem und Faktualem interessiert, sondern stattdessen »die Unterschiede zwischen Geschichten, ihren Regeln, Narrativen, Genealogien und materiellen und institutionellen Entstehungsbedingungen« in den Blick rückt.⁶⁷ Dies ist mit dem Anliegen verbunden, eine neue »Sichtweise zu generieren« und »neue Formen des Erzählens und Schreibens von Geschichten« hervorzubringen.⁶⁸ Es geht bei Haraway also um Wissens- als Bedeutungsproduktion, und vor diesem Hintergrund um die Frage der Darstellung. Balsom scheint hingegen mit ihrem Verständnis der automatischen Einschreibungen als Darstellungen oder gar »bessere Darstellungen« diese nicht nur aus der für Haraway notwendigen Erzählung herauszulösen, sondern auch die Genealogie der beobachtenden Dokumentarfilmpraxis und damit ihre an Malles Filmen vorgenommene Problematisierung der ethnografischen Strukturen des Sehens aus dem Blick zu verlieren. Haraways »Fokussierung der Erkenntnisproduktion von guten Geschichten und die Frage der Darstellung« zielt aber, wie Astrid Deuber-Mankowsky in einem Aufsatz zu Haraways Konzept des situierten Wissens betont, auf eine »Politik engagierter, verantwortlicher Positionierung« und damit auf »bessere Darstellungen der Welt, d. h. Wissenschaft«. ⁶⁹

Für Pfeifer scheint eine andere Konstellation relevant: 35-mm-Film ermöglicht nicht nur eine Abgrenzung von gegenwärtigen digitalen (wie er es nennt »konventionellen«) dokumentarischen Praktiken, sondern auch von den historischen 16-mm-Filmpraktiken des beobachtenden Modus, die aufgrund der leichten, handlichen Kameras erstmals ein intuitives Aufzeichnen erlaubten. Die Entscheidung für 35-mm-Material korrespondiert mit Pfeifers Vorgehensweise, auf Basis seiner Erfahrungen einen Drehplan zu entwickeln, der dann in vier Tagen umgesetzt wurde. Zugleich verbindet sich die Entscheidung für 35-mm-Material mit der Einführung der Fiktion – ohne dass Pfeifer sich der fikionalisierenden Tendenz des beobachtenden Modus bewusst ist. Was aber in den Blick gerät, ist, dass Pfeifer mit seiner künstlerisch-filmischen Forschung versucht, eine neue Geschichte und damit eine neue Sichtweise hervorzubringen, gerade weil er um die Genealogie seines Projekts weiß.

67 Deuber-Mankowsky, Astrid: »Diffraction statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 1, Nr. 4, 2011, S. 83-91, hier: S. 88.

68 Ebd., S. 83 (H.i.O.).

69 Ebd., S. 89.

Die Frage, die bleibt und die auch mit Haraways nachdrücklicher Aufforderung, »bessere Darstellungen der Welt« zu schaffen, verbunden ist, ist die der Verantwortung bzw. Positionierung in der Wissensproduktion. Der Vergleich von *A Formel Film in Nine Episodes, Prologue and Epilogue* mit *L'Inde Fantôme* zeigt, dass beide Regisseure, eingebunden in je zeitgenössische Auseinandersetzungen versuchen, einen Umgang mit den aus ihren Filmprojekten erwachsenden Problematiken zu finden, in dem sie die Fallstricke je unterschiedlich und historisch und technisch spezifisch durcharbeiten. Ist bei Malle die radikale Selbstreflexion der dominante Modus der filmischen Forschung (auch wenn er sowohl in Indien als auch in Frankreich in enger Auseinandersetzung mit indischen Intellektuellen und Künstler*innen stand), ist es bei Pfeifer die Verortung in als offen begriffenen, transnationalen Netzwerken, in denen die künstlerische Forschung realisiert wird – bei beiden motiviert von der Begrenztheit des Wissens oder Verstehen-Könnens, das das transnationale Setting bedingt. Aber ob dies schon Verantwortung bzw. Positionierung in Haraways Sinn ist? Mein Anliegen war, durch den historischen Vergleich beiden Problematisierungen eine weitere zur Seite zu stellen, und so daran zu erinnern, dass die jeweilige Situierung stets alte, aber auch neue blinde Flecken (Nicht-Wissen) (re-)produziert.

Kathrin Peters

Family Affairs

Filmforschung bei Sharon Hayes und Pier Paolo Pasolini

Three – Das Wissen des Interviewfilms

Die Zusammenstehenden werden in einer stillen Kamerafahrt vorgestellt. Auf einer kleinen Anhöhe vor einem alten, ehrwürdigen Gebäude haben sie sich versammelt. Zufällig stehen sie nicht dort. Aber auch nicht so, wie es für ein Gruppenbild stimmig wäre, dafür sind die Körper zu sehr aufeinander und zu wenig auf die Kamera bezogen, die sich auch nicht für Gruppenbilder zu interessieren scheint. Sie fährt die Gesichter und Körper ab, etabliert dabei keine Gesamtansicht, sondern eher ein Tableau der Differenzen, der Differenzen von *gender* und *race* (von *age* weniger), der verschiedenen Styles, die ganze popkulturelle Kontexte aufrufen. »Is sex important to you?«, ist die erste Frage der Interviewerin, die ins Bild tritt, mit ihr kommt der Ton. Die Interviewerin ist von hinten zu sehen und hält ihr Mikrofon vor eine Person, die in der ersten Reihe steht und unter Gekicher sagt, »yes, of course«. »Why do you say ›of course?‹« Das Gespräch stockt, das Mikrofon wandert weiter, ausführlichere Antworten folgen. Im Verlauf des Interviews – oder ist es ein Gespräch, eine Umfrage? – wird schüchtern, ernsthaft, peinlich berührt und kett geantwortet. Es geht um Selbstpositionierungen und noch mehr geht es darum, gegen Positioniertwerden zu protestieren. Gegen Ende gibt es Streit.

In der guten halben Stunde, die das Video dauert, ist die Interviewerin mal von hinten, mal *en profil* zu sehen, von vorne nie. Es ist Sharon Hayes, die Künstlerin selbst. Für *Ricerche: three*, so heißt die Videoinstallation, hat sie Studierende eines *All-Women's College* in Massachusetts (Mount Holyoke) nach

ihren Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität, nach Familie und Verwandtschaft befragt.¹ Dass es 35 Studierende sind, kann man nur im Begleittext lesen, zählen ließen sie sich nicht. Denn die Kamera kadriert die Gesichter der Sprechenden in einem Umraum von Zuhörenden, die als Gruppe nicht zu erfassen sind. Während eine*r spricht, schwenkt die Kamera zuweilen zu einer anderen Szene, dorthin, wo zugehört wird, wo Köpfe zusammengesteckt werden oder eine eine andere umarmt. Das Gesagte löst sich immer wieder von den Sprechenden ab. Von Identitäten und Identifikationen, Weiblichkeit und Männlichkeit ist die Rede, und von trans* Personen, die es wissen müssen, ist zu hören, dass Männlichkeit ein viel engeres Korsett als Weiblichkeit sei. In diesem sehr internationalen College sind die Feminismen, die vertreten werden, divers und auch kontrovers. Über intersektionale Probleme von Geschlecht und Rassifizierung gerät die Gruppe in Streit, genauer darüber, wie partikular oder universal weibliche Selbstbestimmung gedacht werden kann oder muss. Ob geschlechterpolitische Vorstellungen des Westens marginalisierten Gemeinschaften, den *Native Americans*, um die es im Gespräch geht, aufgedrückt werden dürften? Oder ob nicht selbstverständlich für ein universelles Menschenrecht auf Unversehrtheit gekämpft werden sollte, nicht zuletzt angesichts von Massenvergewaltigungen in Indien, wie eine, die sich darüber aufregt, immer als *South Asian* wahrgenommen zu werden, einwirft? Die Gruppe einigt sich schließlich darauf, dass infrage steht, wer überhaupt für wen und in wessen Namen spricht: »We are talking about different >wes<.«

Solche Szenen in einem Band zum »Wissen der Künste« an den Anfang zu stellen, führt zunächst zu Fragen der Vermittlung: Hayes und ihre Protagonist*innen ver- oder übermitteln Wissen über Gender Politics Anfang des 21. Jahrhunderts. Für Hayes ist das *All-Women's College* ein »container«, um »contradiction that such gender-sex regated institutions are >behind< and >ahead< of the rest of society« zu befragen.² Das College als Laborsituation: Was hier gesprochen wird, ist keineswegs repräsentativ, aber in den Aussagen kondensiert doch ein Diskurs um *sex*, *gender* und *race*, der für die Gegenwart auch jenseits dieses spezifischen Milieus von größter Relevanz ist. Denn der Umstand, dass selbst diejenigen, die Gender-Debatten ablehnen, diese durch ständige Thematisierung in Gang halten, ist ein unmissverständliches Anzeichen für das Vorliegen eines Diskurses im Foucault'schen Sinn: das heißt, einer Wissensordnung, die jede*n Einzelne*n umtreibt und angeht, weil

1 Sharon Hayes: *Ricerche: one* wurde für die Ausstellung *Il Pilazzo Enciclopedico*, kuratiert von Massimiliano Gioni, anlässlich der 55. Biennale in Venedig 2013 realisiert und vom International Production Fund Outset gefördert, 1-Kanal HD-Video, 38 Min. Courtesy: Tanya Leighton. Ich hatte Gelegenheit, 2016 anlässlich eines Kolloquiums am Institut national d'histoire de l'art, Paris, Überlegungen zu dieser Arbeit vorzutragen. Sie sind erschienen unter dem Titel »Faits et fantasmes : à propos de Ricerche: three (2013) de Sharon Hayes«, in: *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*, hg. von Larisa Dryansky, Antonio Somaini und Riccardo Venturi, Paris 2022, S. 469-484.

2 <https://www.tanyaleighton.com/artists/sharon-hayes/hayes-2013-0089> - 3 (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).



Sharon Hayes: *Ricerche: three*, 2013, 1-Kanal HD Video, 38 Min.,
Mitwirkende: Octavia Cephias, Videostill.

wir – durchaus wir alle – nur innerhalb dieser Wissensordnung als Subjekte erkennbar und aner kennbar werden.³

Für die Eindringlichkeit des Gesagten spielt das Interview als mediale Form eine entscheidende Rolle. Denn es wäre zu einfach zu sagen, dass die epistemische Funktion des Interviewfilms sich darauf beläuft, vorhandenes Wissen aufzuzeichnen und zu speichern. Das Filmische⁴ vermittelt also nicht bloß, sondern bringt Wissen eigens hervor, ein Wissen des Interviewfilms. Denn hier wird nicht etwas gesagt, das ohne das Interview auch gesagt werden könnte – das mag vorkommen, ist aber nicht, worauf ein Interview spekuliert. Vielmehr soll es Aussagen generieren, die die Pose, die vor Kamera und Mikrofon unweigerlich entsteht⁵, durchkreuzen oder enthüllen, was immer das jeweils bedeutet. Das Sprechen bringt das Worte-Finden voran. Die Situation des Interviews treibt Aussagen hervor, die selbst für die, die sie gemacht haben, erstaunlich sein mögen, woraus zuweilen Dramen der Interview-Freigabe entstehen können.⁶ Mit den Überlagerungen von Bild und Ton gibt

3 Judith Butler würde in ihrem Weiterdenken Foucaults »Normen« sagen. Vgl. dies.: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt/M. 2009.

4 »Das Filmische« wird hier vorläufig als übergreifende Bezeichnungen für verschiedene Bewegtbild-Formate und mediale Technologien innerhalb und außerhalb des Kinos oder Kunstraums verwendet.

5 Vgl. Owens, Craig: »Posing«, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles 1992, S. 201-217, für eine psychoanalytische Theorie des Fotografiertwerdens als Szene des Begehrens.

6 Vgl. Hüser, Rembert: »Brief zum Film«, in: ders.: *Geht doch*, hg. von Hanna Engelmeier und Ekkehard Knörer, Berlin 2021, S. 259-286, über ein Gespräch zwischen Karsten Witte und Robert Bresson, das nie veröffentlicht wurde.

der Interviewfilm zudem immer mehr und anderes preis als intendiert; die Stimmen und die Körper der Beteiligten werden hör- und sichtbar, ohne dass die Performanz der Situation unter Kontrolle gebracht werden könnte, weder von den Interviewten noch den Interviewenden. Vor oder hinter Mikrofon und Kamera läuft jede*r Gefahr, aus der Rolle zu fallen. Jedes Interview sagt daher etwas über Form und Ereignis des Interviews selbst aus, es bezeugt die Kontingenz der Begegnung, die es herstellt. Welche Kleidung trägt eine Person, welche Frisur? Wie klingt die Stimme? Welche Gestiken und Blicke stehen zum Gesagten wie im Verhältnis? Wie hört sich Schweigen an? Was hätte ich gesagt?

Mit dem etwas erratischen Titel der Videoinstallation, *Ricerche: three*, hat Sharon Hayes Fahrten ausgelegt. Eine führt zu möglichen anderen Folgen einer Serie, *one* und *two*, die es zwar 2013 noch nicht gab, als *Ricerche: three* auf der Kunstbiennale in Venedig erstmals gezeigt wurde, inzwischen aber, zehn Jahre später, tatsächlich gibt. Mit dem italienischen Wort *ricerche* spielt der Titel zudem auf eine Recherche an, die jenseits von Sharon Hayes' Videoinstallation liegt. Die Referenz wird nicht verheimlicht, in Begleittexten ist davon die Rede, aber sie ist für das Verständnis des Videos doch nicht essenziell, auch wenn manche Frage, die Hayes stellt, wie aus einer anderen Zeit nachhallt. *Fühlst du dich als Don Juan?* »What?« Ein*e Student*in möchte bald Kinder bekommen oder, vielleicht besser, eine Partnerin finden, die sie austrägt, und Hayes fragt, »do you think marriage solves sexual problems?« Dieselbe Frage hatte Pier Paolo Pasolini 50 Jahre zuvor einer Frau am Strand in der Nähe von Rom gestellt. Die Szene in *Comizi d'amore*, so heißt Pasolinis 1964 erschienener Film⁷, zeigt die Frau umringt von Oberkörpern, dazwischen Pasolini, der ihr ein Mikrofon entgegenhält. Und wie Hayes' Gesprächspartnerin, die meint, »no, it can create them«, sagt auch die Frau am Strand von Rom, nein. In ihrer Ehe habe Sex von Anfang an nicht stattgefunden. Die Gründe erfährt man nicht, vielleicht kennt sie sie nicht oder sie sind nicht aussprechbar. Jedenfalls findet sie nicht die richtigen Worte. Die Offenheit, mit der eine Frau Anfang der 1960er Jahre ein sexuelles Leben einfordert, ist gleichwohl entwaffnend.⁸

Für *Comizi d'amore* war Pasolini durch Italien gereist, vom Süden in den Norden, aufs Land, ans Meer und in die Stadt, hatte verschiedene, klassenspezifische Milieus – Arbeiter*innen, Studierende – aufgesucht, um die Leute, die sich scheinbar zufällig vor seiner Kamera und seinem Mikrofon

7 *Comizi d'amore* wurde im Sommer 1963 in Italien gedreht. Ins Deutsche etwas ungünstig als »Gastmahl der Liebe« übersetzt, ins Englische als »Love Meetings«.

8 Entwaffnend auch deswegen, weil dem Film immer wieder mit starker Reserviertheit begegnet wird. Ob Pasolinis Fragetechnik, die Normativität der Antworten oder das Thema an sich abgewehrt werden, verschwimmt dabei leicht. So etwa bei der Diskussion nach der Vorführung im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt a. M., am 21. Mai 2015, URL: <https://www.pier-paolo-pasolini.de/21052015.html> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).



Pier Paolo Pasolini: *Comizi d'amore*, Italien 1964, 89 Min., Filmstills.

scharen, nach Familie, Frauenemanzipation, Homosexualität und Sexarbeit zu fragen. Oder, wie es zeitgenössisch hieß: nach dem »sexuellen Problem«.⁹

Am Strand von Rom beginnt das dritte von Pasolinis in vier Kapitel unterteilte Umfrageprojekt, »Ricerche tre: La vera Italia?« ist im Zwischentitel vermerkt. Es ist diese Nummerierung, die Sharon Hayes übernimmt, wie sie auch Pasolinis Fragen und das filmische Setting aufgreift, als nähme sie einen losen Faden auf.

9 So Pasolinis Wortwahl. Hintergrund seiner Reise sind das Lex Merlin, wonach Sexarbeit nicht mehr staatlich betrieben werden durfte, sowie zeitgenössische Debatten über Ehescheidung.

Wenn es darum geht, ob die Künste Wissen vermitteln oder sogar Wissen hervorbringen können, dann ist dies für den Film, besonders für dokumentarische Filmformate, eine weit weniger herausfordernde Frage als zum Beispiel für die Malerei. Die epistemische Bedeutung von Film liegt in der Medialität der Aufzeichnung und deren spezifischem Wirklichkeitsbezug begründet sowie in der prädikativen Ebene des Filmischen, weil Schrift und Sprache diejenigen Medien sind, in denen Wissensbestände konsolidiert sind und üblicherweise erscheinen. Mit der Montage, die Sinnkonstellationen und Argumentationen erzeugen kann, rückt das Filmische womöglich nicht zur akademischen Wissenstechnik auf, aber kann doch im Bereich populärer, journalistischer oder künstlerischer Formen epistemologische Geltung beanspruchen.¹⁰ Aufzeichnungssettings und -techniken, die Auswahl der Orte, die Selektion des gedrehten Materials, die Montage – all dies sind Verfahren der filmischen Wissensproduktion. Filme referieren auf ein außerfilmisches Geschehen mittels ästhetischer Operationen, die Wahrnehmbarkeit und Lesbarkeit überhaupt erst erzeugen. Das heißt, die Aussagen, die *im* Film getroffen werden, als konkrete Wissens Ebene ernst zu nehmen, aber zugleich die medialen Verfahren zu bedenken, die diese Aussagen hervorbringen.¹¹ Dazu gehört, dass Pasolini das Gesagte mit einem zeitgenössisch avancierten Synchronongerät aufgenommen hat,¹² das erstmals ein Sound Recording vor Ort ermöglichte, einer Apparatur, die Hayes in ihrem Setting seltsam nachhallen lässt. Daran wird auch deutlich, dass die ästhetischen Operationen den einzelnen Film zugleich in den Horizont anderer Filme stellen, etwa um ihn als Genrefilm erkennbar werden zu lassen oder auch im Gegenteil sich von Lesbarkeitserwartungen abzugrenzen.¹³ Neben dem außerfilmischen Wissen und dem, was als medienästhetisches Wissen bezeichnet werden kann, ist dies eine dritte Ebene filmischen Wissens, eine, die im engeren Sinne künstlerisches Wissen genannt werden könnte. Diesen Verbindungslinien zwischen Sharon Hayes' *Ricerche*-Serie und Pier Paolo Pasolinis *Comizi d'amore* nachzugehen, kann nur konkret erfolgen, so konkret, wie auch Filme es immer sind, ob diese nun als Installationen für Ausstellungskontexte konzipiert sind oder als Randerscheinungen kanonisierter Filmkunst auftauchen. In einer sozu-

- 10 Amateurhaftes Wissen, wie Simon Rothöhler es nennt, in ders.: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*, Zürich 2011.
- 11 Die diegetische Ebene medienontologisch aufzulösen, wie die (spät-)moder-
nistische Kunst- und Medientheorie es fordert, der schnell als inhalt-
tistisch gilt, was mit Vermittlung und Diegese zu tun hat, würde bedeuten,
das Thema zu löschen. Aber es ist von Interesse, was 1963 und 2013 über
Genderverhältnisse gesagt wird.
- 12 Dem Tonaufnahmegerät Nagra; gedreht wurde mit einer portablen 35mm-Kamera,
Arriflex, die an wenigen Stellen des Films auch selbst Gegenstand des
Bildes wird.
- 13 Für *Comizi d'amore* ist hier *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Édgar
Morin (F 1961) zu nennen, ein dem Cinéma Vérité zugerechneter Interview-
film. Siehe hierzu Ruchatz, Jens: *Die Individualität der Celebrity. Eine
Mediengeschichte des Interviews*, Konstanz / München 2014, S. 258-306.

sagen nahen Einstellung auf beide Filme werden im Folgenden ihre epistemisch-ästhetischen Einsätze und die Verflochtenheit der verschiedenen filmischen Wissens Ebenen nachgezeichnet.

1963, in dem Sommer, in dem er mit kleinem Team *Comizi d'amore* dreht, fährt Pasolini immer weiter und kommt doch nicht weiter. Seine Untersuchung steckt in einer profunden Krise, so teilt er es dem Schriftsteller Alberto Moravia mit, der neben dem Psychoanalytiker Cesare Musatti zwischen jedem der insgesamt vier Kapitel als väterlicher Experte zu Rate gezogen wird.¹⁴ Diese Gespräche, die in denkbar großem Gegensatz zu den Interviews *on location* um einen stattlichen Gartentisch sitzend geführt werden, sollen in Pasolinis rastloses und ratloses Reisen und Fragen eine Metaebene einziehen, die aber nicht recht hält, was sie verspricht. Einmal resümiert Pasolini enttäuscht: Die Leute ließen es an jeder Intimität mangeln. Sie hätten auch keinerlei Fähigkeit, eine allgemeine Idee zur Frage der Sexualität zu entwickeln oder auf einer abstrakteren Ebene zu einer Aussage zu kommen. Moravia und Musatti erklären wortreich und ausschweifend, warum das wohl so sei, doch die Kamera zeigt sie zusammengekauert in ihren Sesseln sitzen und die Zuschauerin fragt sich, was eigentlich sie antworten würden, hielte man ihnen das Mikro ins Gesicht, um zu erfahren, ob sie sich als Don Juan fühlen.

Pasolini beschließt, lebensnäher zu fragen. Die Folge ist das Aufblitzen einer wirklichen Erfahrung am Strand von Rom. Ob die misslungene Ehe noch lange hat halten müssen? Pasolini geht dazu über, Meinungen zur Frage der Legalisierung von Ehescheidung einzusammeln, die Anfang der 1960er Jahren in Italien verhandelt wurde. Sein Plädoyer, dass jede und jeder doch das Recht habe, Fehler auch zweimal zu machen, kommt bei einigen der Befragten nicht an. Sie bestehen darauf, dass eine gescheiterte Ehe doch sicher die nächste scheiternde Ehe nach sich ziehen würde und so weiter, warum also nicht gleich bei der ersten Ehe bleiben? Die Institution Ehe ist offenbar auf Fatalismus errichtet – ob sie bis zum Ende durchzustehen sei oder ob das wiederkehrende Scheitern einer selbstbestimmten Wahl gleichkomme, ist eine unglückliche Alternative. Das Interviewprojekt schrammt seinerseits nur knapp am Scheitern vorbei. »Das Volk«, dem Pasolini sich verbunden fühlen will,¹⁵ lässt seinen Fantasien nicht freien Lauf, es besteht auf dem Gesetz des

14 Musatti war ein einflussreicher italienischer Psychoanalytiker, der sich in einigen Schriften mit der Analogie von Kino und Psyche beschäftigte. Ihm ging es darum, Filme in die psychoanalytische Behandlung zu integrieren. Siehe hierzu Hediger, Vinzenz: »Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie«, in: *Montage A/V*, Bd. 1, Nr. 13, 2004, S. 112-125. In dieser Nummer sind auch zwei Aufsätze von Musatti in deutscher Übersetzung abgedruckt (*Cinema e psicoanalisi / Kino und Psychoanalyse*, 1950; *I processi psichici attivati dal cinema / Die psychischen Prozesse, die vom Kino in Gang gesetzt werden*, 1952). Vgl. Musatti, Cesare: »Le cinéma et la psycho-analyse«, in: *Revue internationale de filmologie*, Nr. 6, 1949, S. 184-194.

15 1963 spricht Pasolini von der »archaischen Prähistorie des Südens«, die immer weiter verarmt – Pasolini bezieht sich explizit auf die transformative



Pier Paolo Pasolini: *Comizi d'amore*, Italien 1964, 89 Min., Filmstill.

Faktischen, das heißt, des Gegebenen. Und Pasolini wird immer suggestiver und drängender. Er verwickelt die Befragten in Widersprüche, bis diese sich überfordert wieder herauszuwinden suchen. Oder schweigen.

Pasolini will etwas hören zur Gleichberechtigung der Frau. Um die es nicht gut bestellt ist, das sehen alle ein, aber die gesammelten Aussagen sind gleichwohl ernüchternd, Tautologien sind die Regel: Ein Mann habe mehr Freiheiten, weil er ein Mann sei, weiß eine Frau und findet das ganz in Ordnung so; eine andere, am Lido mit weißer Badekappe im Gegenlicht zu sehen, kann schlauerweise begründen, dass es ja auch bequem sei, ein wenig unterlegen zu sein. Einer ist gegen Scheidung, weil er aus Kalabrien kommt, und eine ältere Frau ist auf militante Weise überzeugt, dass eine geschiedene Mutter den Untergang der Nation bedeute. Das geht so hin und her, von Strand zu Strand, um das Mikrofon scharen sich Männer, Frauen und Kinder. Straßeninterviews waren Anfang der 1960er Jahre alles andere als die Regel, Pasolini wartet, wer kommt und was passiert. *Comizi d'amore* dokumentiert daher auch die medienhistorische (In-)Kompetenz, eine mediale Pose und Redeweise überhaupt einnehmen zu können. Es hat eine besondere Note,

Kraft der Konferenz von Baldung -, und der nördlichen Prähistorie des »Fernsehkongformismus«, siehe: Gaetano Biccari (Hg.): *Pier Paolo Pasolini in persona. Gespräche und Selbstzeugnisse*, Berlin 2020, besonders das Kapitel »Armes Italien«, S. 29–58, hier: S. 29 und 34. Die frühen 1960er Jahre werden in der Pasoliniforschung als Wendejahre ausgemacht, von einer Idealisierung des Bäuerlichen hin zu der Diagnose einer neoliberalen Konsumgesellschaft, der das Volk erliegt, vgl. de Villiers, Nicholas: *Sexography. Sex Work in Documentary*, Minneapolis 2017, Kap. »Street talk and love. Pasolini's cinéma vérité in *Comizi d'amore*«; Groß, Bernhard: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Berlin 2008.

dass die Leute mit blanken Schultern über Sexualität sprechen – oder eben nicht darüber sprechen. Ein Mädchen, das eng umringt ist von voluminösen, halbnackten Erwachsenenkörpern, räumt ein, dass sie durchaus gerne einmal alleine Kaffeetrinken gehen würde, sobald sie erwachsen sei. Die Kamera wechselt zu einer nahen Einstellung und auf die Rückfrage Pasolinis hin, warum die Männer etwas dagegen hätten, meint sie, die seien wohl eifersüchtig. Das ist die Fluchtlinie in diesem einengenden Tableau an Körpern und Gesichtern: Im allgemeinen Konformismus seien es die jungen Mädchen, ist Pasolini aus dem Off zu hören, die die klarsten und mutigsten Ideen hätten.

Es sind diese kleinen Stellen in Pasolinis *Comizi d'amore*, in denen sich etwas auf eine Zukunft hin öffnet. Sie sind die Verbindungsstücke zu den Szenen, in denen 50 Jahre später in den USA über Sexualität, Geschlecht und Feminismus gesprochen wird. Der Faden wird aufgenommen, es wird weitergefragt, was denn die Frauen denken, wenn wir sie einmal ganz alleine sprächen, wie sich Pasolini das wünscht,¹⁶ aber erst Hayes es realisiert. Es ist, als träten die Gruppen, die vor den Kameras stehen, in einen überzeitlichen Dialog miteinander.

One – Plädoyer für das Nichtwissen

»How are babies born?«, »Do you know how you were born?«, »Do you remember?«. Sharon Hayes ist mit verschiedenen Gruppen von Kindern im Bild zu sehen. Sie hält ihr Mikrofon mal diesem, mal an jenem Kind hin. Auch die Blicke der Kinder wandern umher, während sie in einem Garten oder am Strand zusammensitzen und mit dem ganzen Körper um Antworten ringen. Manche stehen sich aus der Affäre, in dem sie sagen, »it's kind of complicated«, andere versuchen sich an Erklärungen. Diese Erklärungen handeln von »eggs« und »sperms«, die sich treffen, in »mummy's tummy« oder auch anderswo. Zwischendurch bedarf es höchster Konzentration, Sand rinnt durch die Finger. Seltsame Substanzen kommen ins Spiel, ein »lulu«. Mit jeder von Hayes' Nachfragen, die es wirklich wissen will, fallen die Antworten verwirrender aus. Wen würde das wundern? Es ist schwierig, sich einen Reim auf die eigene Herkunft zu machen. Zwar lässt sich Wissen darüber erlangen, was biologisch vor sich geht, aber begreifen lassen sich diese Zusammenhänge, zumal in ihrer Bedeutung für das eigene Selbst, eigentlich nicht.

Das ist der Anfang von Sharon Hayes' ca. 40-minütiger Videoinstallation *Ricerche: one* (2019).¹⁷ Er korrespondiert mit der ersten Einstellung von *Comizi d'amore*, in der Pasolini an eine Gruppe von Kindern herantritt, die sich im schmalen Schatten vor einer Mauer drängt. Er hält sein Handmikrofon hin und will wissen, woher die Kinder kommen. Niemand weiß Bescheid oder *kann es sagen*. Es wird von Störchen fabuliert, die die Babys brächten,

16 Pasolini spricht im Film mit einigen befreundeten intellektuellen Frauen wie Adele Cambria, Camilla Cederna und Oriana Fallaci.

17 Sharon Hayes: *Ricerche: one*, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Courtesy: Tanya Leighton.



Sharon Hayes: *Ricerche: one*, 2019, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Mitwirkende: Winter Collins, Orion Akash Phelps, Dylan Sumner, Videostill.



Pier Paolo Pasolini: *Comizi d'amore*, Italien 1964, 89 Min., Filmstill.

vielleicht kommen die Babys aus dem Bauch der Mutter, vielleicht aus einer Blume. Bringt Jesus sie? Die Jungen, die sich in Palermo um das Mikro scharen – Mädchen antworten nicht –, versuchen Sinn aus dem zu entwickeln, was ihnen gesagt worden ist und was sie selbst beobachtet haben mögen. Eine kohärente Erzählung ergibt sich daraus nicht. Die Gesichter zeugen von Ratlosigkeit, aber auch von Zurückhaltung, denn es ist ein schwieriges Terrain, auf das sie mit den Fragen geführt werden, so viel ist ihnen bewusst. An die

Stelle der Störche und Blumen sind 60 Jahre später Eier und Spermien getreten. Das ist sicher biologisch korrekter, aber der ganze Sachverhalt bleibt doch hier wie dort eine undurchdringliche Geschichte.

Wissen hat immer Unwissen, Noch-nicht-Wissen und auch Unbewusstes im Schlepptau. Wissen als etwas, über das ein Subjekt verfügt, das in Registern von Nutzbarkeit und Evidenz firmiert, erscheint gerade im Zusammenhang der Künste wenig produktiv. In der Debatte um künstlerische Forschung herrscht, wie Tom Holert immer wieder betont hat, ein rationalistisches und ökonomistisches Verständnis von Wissen und Wissenschaft vor – und zwar sowohl bei denjenigen, die sich für die Wissens- und Forschungsrelevanz von Künsten aussprechen, als auch bei denen, die dies mit dem Verweis auf die grundsätzliche Alterität der Kunst ablehnen.¹⁸ Das Potenzial der künstlerischen Forschung liege aber gar nicht in dieser Alternative, sondern darin, aus den glänzenden Ballons der sogenannten Wissensgesellschaft gewissermaßen die Luft rauszulassen: »[t]o deflate the fetishes of knowledge and research working inside (and against) the knowledge economies that bring about the demand for epistemic shine could prove to be an option in the struggle for a noncapitalist mode of knowledge beside itself.«¹⁹ Ines Kleesattel spricht von *dirty aesthetics*, denn »die maßgebliche Relevanz künstlerischer Forschungen [liegt] in ihrer prekären Möglichkeit, mit schmutzigen Händen, Methoden und Affizierungen ein verflechtungssensibleres Wissen von der Welt hervorzubringen, als es ein scharfer Verstand allein fassen kann.«²⁰ Die grundsätzliche Vorläufigkeit und Anfechtbarkeit von Wissen, sein Verhaftetsein in Fragen des Vertrauens und des Glauben-Schenkens, seine Überlappung mit Affekten müssen jeden allzu positivistischen Begriff von Wissen an seine Ränder treiben, an denen es Vorsilben, aber keine neuen Begriffe mehr gibt: un-, nicht-, noch-nicht-.

1977 schrieb Michel Foucault einen kurzen Zeitungsartikel über *Comizi d'amore*.²¹ Das war 15 Jahre nach dem Erscheinen des Films, aber kurz nach der Veröffentlichung von *Der Wille zum Wissen*, dem Buch, in dem Foucault die ihm zeitgenössische sexuelle Befreiungsrhetorik nicht als Kontrapunkt, sondern als Teil eines übergreifenden Sexualitätsdispositivs ausmachte. Seit dem späten 19. Jahrhundert sei über Sexualität nicht geschwiegen, sondern ständig von ihr geredet worden, wenn auch hinter vorgehaltener Hand, im

18 Holert, Tom: *Knowledge Beside Itself*, Berlin 2020, S. 59. Für die Alterität von Kunst stehen ein: Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt/M. 2013; Garcia Düttmann, Alexander: *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Konstanz 2015.

19 Holert 2020 (wie Anm. 18), S. 59.

20 Kleesattel, Ines: »Dirty Aesthetics Künstlerische Wissensproduktion und die Notwendigkeit nicht nur kunstkritischen Urteilens«, auf: <https://www.links-net.de/artikel/47391> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).

21 Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Toleranz [Les matins gris de la tolerance]«, in: ders.: *Schriften*. Bd. 3. 1976-1979, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2003, S. 354-356, hier: S. 355; Erstveröffentlichung in: *Le Monde*, 23.03.1977 (in *Schriften* falsch mit 1997 angegeben).

Modus der Pathologisierung oder des Geständnisses.²² Im Horizont dieses Textes überlegt Foucault, wie also Pasolini innerhalb dieses Diskurses oder Dispositivs agiert. »Pasolini als Interviewer bleibt undeutlich, Pasolini als Cineast schaut mit allen seinen Ohren.«²³ Geständnisse nötigt er den Leuten nicht ab, auch kann Foucault nicht erkennen, dass es in *Comizi d'amore* um eine Dichotomie von Verbot und Befreiung ginge. »[W]as den ganzen Film durchzieht, ist, [glaube ich, nicht die Heimsuchung durch den Sex, sondern] eine Art historischer Vorahnung, eine Art unbestimmtes, vorauslaufendes Zurückweichen vor einer neuen Ordnung, die damals in Italien entsteht, die Ordnung der Toleranz.«²⁴ Während die Jungen weiser seien, als sie vorgäben, und den Erwachsenen die Märchen erzählten, die diese von ihnen hören wollten, ahnten sie bereits, welche Veränderungen sich abzeichneten. Sie sähen die alten normativen Ordnungen der Ehe, des männlichen Eroberers und der weiblichen Häuslichkeit schon zusammenbrechen, ahnend, dass nicht alles, was darauf folgt, Befreiung sei. Von nichts eine Ahnung hat Foucault zufolge aber Cesare Mussati, ein »banaler Psychoanalytiker«,²⁵ der das Zaudern, Schweigen und den Konformismus der Leute immer psychologisch, nie politisch erklärt. »Die grauen Morgen der Toleranz« heißt Foucaults kurzer Text. Eine Toleranz in Angelegenheiten von Sex und Gender, so lässt sich das verstehen, scheint schon am Horizont auf, ist aber nicht derart strahlend, wie zu hoffen gewesen sein könnte. Davon wissen andere zu berichten.

Hayes hat für *Ricerche: one* in Provincetown, Massachusetts, gedreht. Es handelt sich um einen Badeort, der insbesondere von queeren Familien besucht wird, darunter auch Hayes selbst. Während die fünf- bis achtjährigen Kinder bemüht sind, die Geschichten, die ihnen von ihrer eigenen Zeugung erzählt wurden, zu spiegeln, zeigt ein zweiter Teil der Zwei-Kanal-Installation eine Gruppe von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, deren Antworten vorführen, wie sich biologisches Wissen mit der eigenen Subjektivation verbindet.²⁶ Die Gruppe sitzt am Strand, Hayes kniet vor ihr. Eine erzählt davon, durch eine DI (*donor insemination*) gezeugt worden zu sein und von dem Stolz auf ihre Mütter, die sich vor 25 Jahren in der US-amerikanischen Provinz dazu entschlossen hätten, aus heterosexuellen Familienmodellen auszuscheren. Das sind keine Geschichten heroischer Überwindung von Konventionen, denn jede*r Einzelne muss unweigerlich am eigenen Leib erfahren, welchen Preis es hat, Normen zu unterlaufen. Einer berichtet von der Scham, die er als Schulkind empfand, nicht Mutter und Vater vorweisen zu können, sondern

22 Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M. 1983 [zuerst Paris 1976].

23 Foucault 2003 (wie Anm. 21), S. 355.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Die Videoinstallation in der Galerie Tanya Leighton Berlin (2020) zeigte keinen Splitscreen, sondern bestand aus einer doppelseitigen Projektion. Es war also nicht möglich, beide Videos gleichzeitig zu sehen, eines noch aus dem Augenwinkel.



Sharon Hayes: *Ricerche: one*, 2019, 2-Kanal HD-Video, 28 Min., Mitwirkende: Devan Wells, Jacob Polcyn Evans, Malina Simard-Halm, Videostill.



Sharon Hayes: *Ricerche: two*, 2020, 2-Kanal 3.2K-Video, 38 Min. 47 Sek., Mitwirkende: Titania Smith, Alexias Sticklin, Bethany Lartigue, Videostill.

zwei Mütter; andere sprechen in Hayes' Mikrophon von dem sozialen Druck, der auf queeren Familien lastet, besonders glücklich zu sein, weil sonst alle Probleme, die in Partnerschaften eben auftreten, auch in queeren, mit ihrem Nicht-Normal-Sein begründet würden. Wer hat ein Anrecht auf normales Unglück? Mit großer Eloquenz und Reflektiertheit berichten sie von eigenem Transitioning oder Coming-out. Sie haben Worte gefunden, in einen Diskurs hineingefunden, der etwas ermöglicht und zugleich schließt.

Eine weitere Dimension filmischen Wissens wird hier greifbar, es ist ein Wissen um die geschlechterpolitischen Veränderungen, die sich zwischen 1963 und den 2010er Jahren ereignet haben. Es spricht ja einiges dafür, das Sexualitätsdispositiv als ein bis heute andauerndes zu verstehen, wenn auch in der Verschiebung auf ein Gender-Dispositiv.²⁷ Die unterschiedlichen Verkörperungen von Geschlechterwissen, mit denen gerungen, die verleugnet und abgewehrt werden, ins Bild gesetzt zu haben, ist das Verdienst der Arbeit Sharon Hayes'.²⁸

Two – Konzepte queerer Zeitlichkeit

Nach *three* und *one* kommt der zweite Teil: *Ricerche: two* (2020).²⁹ Dieses Mal hat Hayes weibliche American-Football-Teams auftreten lassen. Die Spielerinnen, die sich in strahlendem Licht auf einem leeren Football-Feld versammeln, fragt Hayes nach ihrem Sport, nach Feminismus, Patriotismus und ob sie sich als Vorbilder fühlten und wenn ja, für wen (ja, für ihre Geschwister, ihre Kinder, für zukünftige Spielerinnen und füreinander). Es ist wichtig zu wissen, dass American oder Tackle Football vollen Körpereinsatz erfordert; Frauen konnten im Football bisher nur dann Popularität erlangen, wenn sie sogenannten Lingerie Football, das heißt, in Unterwäsche spielen. Die Spielerinnen aber, die Hayes filmt und interviewt, stehen in voller Montur vor der Kamera: in Trikots ihrer Teams Dallas Elite Mustangs oder Arlington Impact und mit *shoulder pads*, die den Brustkorb offenbar so stark panzern, dass einige sich die *pads* für die Dauer des Gesprächs mit ihren Händen vom Hals halten. Vom Hals halten sie sich so einiges: vor allem Vorstellungen von Weiblichkeit – solche, die an sie herangetragen werden, und manchmal auch ihre eigenen.

- 27 Im Französischen »le dispositif sexuel«; in Foucaults Formulierung »le sexe« schwingt sowohl Sexualität als auch Geschlecht mit. Siehe hierzu Gehring, Petra: »Sexe / Geschlecht«, in: *Foucault-Handbuch*, hg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich J. Schneider, Stuttgart 2020, S. 338-339. Allerdings müsste für eine umfassende Betrachtung die aktuelle französische Debatte über *genre*, über geschlechtergerechte Sprache und nicht-binäre, queere Geschlechtlichkeit hinzugezogen werden.
- 28 Zum 100. Geburtstag Pasolinis hat das Kino Arsenal in Berlin 2022 verschiedene neuere Filme gezeigt, die Pasolinis Filme aufgreifen, darunter *Futura* von Pietro Marcello, Francesco Munzi und Alice Rohrwacher, Italien 2021, der die Orte in *Comizi d'amore* aufsucht, aber nach Arbeitslosigkeit fragt und die soziale Frage stellt. Ein zu Hayes geradezu konträres Setting. Man muss schon die gleichen Fragen stellen. URL: <https://www.arsenal-berlin.de/kino/filmreihe/comizi-dautore-zeitgenoessische-italienische-filmemacherinnen-auf-den-spuren-von-pier-paolo-pasolini/> (letzter Zugriff: 6. Januar 2023).
- 29 Sharon Hayes: *Ricerche: two*, 2020, 2-Kanal 3.2K-Video, 38 Min. 47 Sek., Courtesy: Tanya Leighton. *Ricerche: two* war im Frühjahr dieses Jahres im Neuen Berliner Kunstverein n.b.k. zu sehen. Für die Zeitschrift *Cargo* habe ich die Ausstellung besprochen, Textteile wiederholen sich hier, Peters, Kathrin: »Role Models. Über *Ricerche: two* von Sharon Hayes«, in: *Cargo. Film / Kunst / Medien*, Nr. 55, 2022, S. 30-32.

Für *Ricerche: two* hat Hayes das Gewusel und die Fahrigkeit, die Pasolinis *Comizi d'amore* ausmacht, in einen Split Screen übersetzt: Es wurde mit zwei Kameras gedreht, und wenn eine Kamera die jeweils sprechende Person zeigt, wandert die andere in der Gruppe umher, zeichnet Gesten und Berührungen auf, die zeitgleich oder auch versetzt passieren. Sekundenlang ist nichts zu hören. Das ist kein Schweigen der Teams, sondern des Films. Ein wenig ist es so, als arbeite der Film gegen den Eindruck an, die Football Teams bildeten eine homogene Gemeinschaft: Solidarisierungs- sowie die Distanzierungsbebewegungen tauchen auf, ein Nicken beim Zuhören, ein tonloses Lachen oder Nebengespräch werden sichtbar. Es geht hier augenscheinlich darum, ein Bild einer pluralen Gemeinschaft herzustellen. Differenzen verlaufen eben auch innerhalb einer Community, die damit aber keineswegs gespalten ist, sondern eben divers. Eine der Spielerinnen erzählt, dass Männer sich von ihr abwenden, sobald sie erfahren, dass sie Tackle Football spielt. Eine andere hingegen gewinnt aus ihrem Sport sexuelle Attraktivität, ganz einfach, weil sie Frauen datet. Eine erklärt, dass sie im Football die fürsorglichen, selbstkontrollierenden und Service-orientierten Aufgaben, die ihr Leben ansonsten bestimmen, kompensieren könne. Dass Aggressivität männlich kodiert wird, hält eine andere für ein völlig überflüssiges *gendering*. Eine ist Mutter von fünf Kindern und hört bald mit ihrer Football-Karriere auf, um die ihres Sohnes zu unterstützen, die um einiges lukrativer sein dürfte. Alle haben zwei *full time jobs*, einen bezahlten, einen unbezahlten: Football.

Mit diesem Teil von *Ricerche* knüpft Hayes an Pasolinis Kapitel »Schifo o pietà« (»Ekel oder Mitleid«) an, eher loser als die anderen Teile. Die gemeinsame Klammer ist die Frage nach Norm und Abweichung. Pasolini hat sich laut seinem Off-Kommentar vorgenommen, explizit auf Homosexualität zu sprechen zu kommen, um dem konformistischen Mäandern, das ihm bisher begegnete, ein Ende zu setzen. In einer *discoteca* in Mailand fragt er dann aber doch eher andeutungsweise nach normalen und abnormalen Gefühlen. Ein Mann nennt sich nicht »normal«, weil er sich im Universum der Heterosexualität, in dem diese *discoteca* kreist, für den Verführer schlechthin hält. Er ist sozusagen supernormal, hat das aber nicht begriffen. Im Hintergrund lassen sich unscharf Paare erkennen, die auf einer Tanzfläche ihre Kreise ziehen, italienische Schlager sind zu hören. Auch zwei Freundinnen brauchen viele Vorlagen, um endlich zu verstehen, was Pasolini wissen will. Und während die eine meint, homosexuelle Männer sofort erkennen zu können, widerspricht die andere ihr zwar, aber hofft doch, dass, »lieber Herr Pasolini«, ihre eigenen Kinder, wenn sie einmal welche hat, »normal« würden. Es sind deprimierende Szenen, denen Pasolini sich ausgesetzt hat.

Wenn es nach den Kapiteln von *Comizi d'amore* geht, ist Hayes' *Ricerche*-Serie nicht abgeschlossen, mindestens ein Teil steht noch aus.³⁰ Nur vorläufig

30 Der Teil über Sexarbeit. *Comizi d'amore* schließt zudem mit einer inszenierten Szene, die eine Hochzeit zeigt und verschiedentlich für Verwirrung gesorgt hat. Einige lesen sie ironisch (de Villiers 2017 [wie Anm. 15]).

sei also überlegt, wie sich die Beziehung zwischen den beiden Filmprojekten beschreiben lässt. Hayes' Serie lässt sich ohne Weiteres auch ohne Kenntnis von Pasolinis Film anschauen. Allerdings kann gerade die Engführung beider die verschiedenen ästhetisch-epistemischen Dimensionen hervorheben. Sowohl die Verschiebungen im Gender-Diskurs als auch in der Medienästhetik des Interviewfilms werden in der verschränkten Lektüre deutlich. Aber damit nicht genug, denn *Ricerche* nimmt auf *Comizi d'amore* direkt Bezug: Es wird nicht lediglich ein Thema wiederaufgegriffen, sondern eine Verbindung hergestellt. Ist Hayes' Projekt ein Reenactment oder ein Remake Pasolinis? Es liegt nahe, es so zu verstehen, denn manche Frage Pasolinis hat Hayes wörtlich übernommen; auch folgt sie dem früheren Film der medienhistorischen Form nach. Die Ökologie von Körpern und Stimmen, von Stille und Gesten, von Orten und technischer Apparatur, die bei Pasolini angelegt ist, wird von Hayes herausgearbeitet, indem die Metakommentare verschwinden, die eigene Affiziertheit offengelegt und das Schweigen von Personen in die Tonlosigkeit einiger Szenen verlegt wird. Vor allem hat Hayes ausschließlich Personen vor die Kamera gestellt, die bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Lebensweisen und Ansichten keine sexuelle und geschlechtliche Normativität, sondern eher Erfahrungen verkörpern, die mit Ausgrenzung, Abweichung oder mit der Zuschreibung von Anderssein einhergehen. Ob das Führen solcher Gespräche für Pasolini überhaupt möglich gewesen wäre?

Da kein historisches Ereignis, sondern ein Film wiederaufgeführt wird (auch wenn ein Film selbstverständlich ebenfalls ein Ereignis ist), ist es hilfreich, die *ästhetische* Dimension des Reenactments in den Fokus zu rücken. Maria Muhle hat »ästhetische Reenactments« als solche beschrieben, die nicht lediglich eine »medial repräsentierte Wahrheit [...] suspendieren oder subvertieren« und mit einer »Gegenwahrheit konfrontieren«, sondern »aus einer anderen, nämlich einer ästhetischen Epistemologie« hervorgehen.³¹ Damit ist gemeint, dass ein ästhetisches Reenactment die Differenz zwischen Denken und Sinnlichkeit aufhebt, mehr noch, dass Denken und Sinnlichkeit einander affizieren. Mit diesen Überlegungen ist für das Verständnis von Hayes' Arbeit viel anzufangen, weil Hayes die eigene Involviertheit, die ästhetisch / ästhetische Arbeit am Film und das Denken über Gender miteinander verschränkt, wie auch Pasolini es tat.

Und doch erscheint das »Re-« von Reenactment nicht ganz zu der in *Ricerche* entfalteten komplexen Zeitlichkeit zu passen. Denn die Zeitpfeile weisen in die Vergangenheit und zugleich in verschiedene Zukünfte, die allesamt mit der Gegenwart verflochten sind. Auf den früheren Film wird im späteren referiert, nicht um eine Kontinuität oder Obsoleszenz zu behaupten, sondern um *sowohl* auf einer affektiven Verbundenheit *als auch* auf Differenz

31 Muhle, Maria: »Omer Fast: 5,000 FEET IS THE BEST. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 6, Nr. 11, 2014, S. 91-101. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1227>.

zu bestehen, einer Differenz der Verkörperungen. Wie ließe sich die Aufmerksamkeit noch entschiedener auf (Wahl-)Verwandtschaft und Relationalitäten statt auf Abstammungen und Herkunft richten? Wie sehr Logiken familialer Reproduktion und der Abfolge von Generationen, wie stark Vorstellungen gelungener, weil hinreichend langer und erfüllter Leben in normative Zeitvorstellungen eingelassen sind, hat das Konzept der queeren Zeitlichkeit in den Blick gerückt.³² Es macht darüber hinaus erkennbar, dass narrative und historiografische Konventionen nicht nur Filmerzählungen, sondern eben auch Filmgeschichtsschreibungen umfassen, wie sie in der Rede von Vorläuferschaft und Schulen besteht. Entscheidend für das Konzept queerer Zeitlichkeit ist dagegen die Betonung von Relationalität und Verkörperung, die sich historisch, sozial und kulturell je unterschiedlich gestalten.³³ Für Carolyn Dinshaw geht es in historischer Forschung darum, mit dem Vergangenen affektive Verbindung einzugehen: »I focused on the possibility of touching across time, collapsing time through affective contact between marginalized people now and then, and I suggested that with such queer historical touches we could form communities across time.«³⁴ Damit ist treffend beschrieben, was in und mit *Ricerche* entsteht: eine Berührung mit Pasolini, eine Relationalität zwischen den Heutigen und den filmischen Gespenstern aus dem Italien der 1960er Jahre. Das Wissen, das mit dieser Zeitlichkeit einhergeht, ist am Ende wohl das des Unbewussten.

- 32 Nichtlineare Zeitkonzepte finden sich selbstverständlich nicht nur in den Queer Temporalities, vielmehr rekurrieren diese auf Foucault, Benjamin und Deleuze, siehe Astrid Deuber-Mankowsky zum Queer Cinema, konkret auch zur Arbeit von Sharon Hayes, mit Bezug auf Deleuze, dies.: *Queeres Post-Cinema*, Berlin 2017. Allerdings bleibt der Fokus auf Verkörperung eher allgemein.
- 33 Das hat Natascha Frankenberg herausgearbeitet in dies.: *Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies*, Bielefeld 2021, S. 26-28.
- 34 Dinshaw, Carolyn u.a.: »Theorizing queer temporalities: A roundtable discussion«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Bd. 13, Nr. 2-3, 2007, S. 177-195, hier: S. 178. Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »We have a future: An interview with Sharon Hayes«, in: *Grey Room*, Nr. 37, 2009, S. 78-93, hier nimmt Hayes explizit Bezug auf den berühmten Roundtable mit Carolyn Dinshaw.

Sebastian Köthe

Martyrs

Zur Fiktionalisierung von Folter im »war on terror«

Einleitung

Das aggressive Bekenntnis der Vereinigten Staaten zur Folter nach den Anschlägen vom 11. September 2001 hat auch die Künste herausgefordert, sich zu einem solchen paradigmatischen Bruch der Menschenrechte zu positionieren. Dies gilt für dokumentarische Formen wie Zeugnisse, forensische Berichte oder Dokumentarfilme, die eine Formensprache für das Gewalthandeln, aber auch die Agency der Betroffenen finden müssen. Dies gilt ebenso für Fiktionen, deren narrativen und ästhetischen Erfindungen ein epistemischer wie ethischer Wert zukommt. Wie ein solcher Wert zu beschreiben wäre, soll im Folgenden anhand des Spielfilms *Martyrs* (Pascal Laugier, FR/CA 2008) erprobt werden. Narrative und Ästhetiken, die Geschichte nicht in einem abbildlichen Modus repräsentieren, sondern sie im Fiktionalen durcharbeiten, stehen vor der Herausforderung, trotz aller Verwandlung und Verfremdung auf ihre Realität bezogen zu sein. Dabei haben sie die Chance, in der Fiktionalisierung repräsentationalen Klischees und Gefahren auszuweichen, wie einer erneuten Beschämung der Opfer oder einer Wiederholung hegemonialer Rhetoriken. Ein Wissen der Künste wird hier also einerseits als Potenzial verstanden, Repräsentationsnormen zu umgehen oder sogar zu zerstören, und andererseits als eine Untersuchung der Gegenwart auf dem Umweg der Fiktion.

Martyrs ist kein Film über den »war on terror«, aber ein Film aus seiner Mitte heraus. In ihm resoniert die öffentliche Wiederkehr der Folter: der

mindestens 780 Männer, die ohne rechtsstaatlichen Prozess in Guantánamo gefangen waren (35 von ihnen sind es bis heute), der mindestens 119 in CIA-Geheimgefängnisse Verschleppten und der Zehntausenden von Menschen in den Lagern in Irak und Afghanistan. Während Folter einerseits spurenmäßig praktiziert, legalistisch gerechtfertigt und als Staatsgeheimnis behandelt wurde, wurde sie andererseits von den Verantwortlichen selbst öffentlich gemacht – zur Abschreckung, zur Ermächtigung der Exekutive und der Nation nach den Anschlägen vom 11. September. Ohne dass in diesem Beitrag die Spezifik der »sauberen« Folter und des US-Folterdispositivs ausführlich diskutiert werden kann, stellt diese den Rahmen für die Frage nach der historischen Erschließungskraft von Fiktionen.

Martyrs handelt nicht von der Folter in Guantánamo, aber vom Leiden unter Folter. 2008 von Pascal Laugier als französisch-kanadische Koproduktion realisiert und auf dem *Marché du Film* in Cannes uraufgeführt, gilt er dem Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger etwa als »gegenwärtige[r] Endpunkt des Horrorgenres«¹. In den polarisierten Debatten um die extremen Subgenres des Horrorkinos geht es um Möglichkeiten der Aufarbeitung von Gewalt durch ihre narrativ kaum plausibilisierte Reinszenierung. Während Kritiker*innen den Subgenres historische Entleerung vorwerfen, möchte ich die differenzierte Codierung von Zeit und Entzeitlichung in dem Film betonen und gerade in der Entnarrativierung eine Möglichkeit sehen, Klischees der Bedeutsamkeit von Leiden zu destruieren.² Durch eine Analyse der filmästhetischen Zeitlichkeit, des zentralen Motivs der Häutung sowie der Rezeption in der deutschsprachigen Filmwissenschaft wird gezeigt, wie *Martyrs* die Sinnlosigkeit der Folter birgt und Relationalität als ein mögliches Andere der Gewalt inszeniert.

Handlung, Genre, Gegenwartsdiagnose

Martyrs enthält Actionsequenzen, Pseudo-Dokumentationen, Lexikonartikel, eine *home invasion* und folgt den Logiken von psychoanalytischen Horror-, *torture porn*- und Mysteryfilmen. Es läge nahe, in dieser durch vielfältige intertextuelle Bezüge noch unterstrichenen Multiplizierung der Genres eine Ausstellung ihres Konstruktionscharakters zu vermuten. Die abrupten Abbrüche, Verschärfungen und Peripetien unterlaufen allerdings in ihren schockhaften Verdichtungen und unerträglichen Zerdehnungen jeden post-modernen Spielcharakter. *Martyrs* handelt nicht von Konstruktivismus oder Dekonstruktion, sondern von bedeutungszersetzender Destruktion und der Frage, was ihr widerstehen könnte.

Selbst die Handlung von *Martyrs* ist strittig – eine ausführlichere Rekonstruktion daher lohnend. Nach Lucies (Myène Jampanoï / Jessie Pham als

- 1 Stiglegger, Marcus: *Verdichtungen. Zur Ikonologie und Mythologie populärer Kultur*, Hagen-Berchum 2014, S. 147.
- 2 Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/M. 2014 [zuerst 1991], S. 241f.

Kind) Flucht aus ihrer Gefangenschaft zeigt der Vorspann pseudo-dokumentarische Super-8-Aufnahmen: Lucie wird in einem Institut gepflegt, ein Arzt rekonstruiert ihre Geschichte für ein Archiv und hält fest, es handele sich um einen typischen Fall von Kindesmisshandlung, nur dass sie nicht sexuell missbraucht worden sei. Ein zweites Mädchen, Anna (Morjana Alaoui / Erika Scott als Kind), befreundet sich mit Lucie: Kleinen Geschenken folgen zaghafte Berührungen. Später findet Anna Lucie mit aufgeschlitzten Armen – diese beteuert, sich die Wunden nicht selbst zugefügt zu haben. Lucies Bett wird nachts von einer Kreatur heimgesucht, die sich später als Imago eines weiteren Folteropfers entpuppt, das Lucie bei ihrer Flucht zurückgelassen hat. Der Filmtitel erscheint.

15 Jahre später: Lucie erschießt eine vierköpfige Familie in deren Haus. Die toten Eltern, sie ist sich sicher, sind ihre ehemalige Peiniger*innen. Lucie wird wieder von der Kreatur angegriffen. Anna kümmert sich um ihre Freundin und verscharrt die Leichname in einer Baugrube. Als sie versucht, der überlebenden Mutter zu helfen, wird sie von Lucie überrascht. Lucie tötet die Mutter ein zweites Mal. Anna insistiert, diese sei unschuldig gewesen. Lucie fühlt sich betrogen und lässt sich daraufhin von der Kreatur töten. Annas Perspektive enthüllt, dass sich Lucie selbst ins Fleisch schneidet, ehe sie durch eine Glasfront springt und sich die Kehle aufschneidet. Lucie muss sich dreimal töten.

Anna macht Lucies Leichnam würdevoll auf dem Sofa zurecht; sie telefoniert mit ihrer Mutter, die ihr Vorwürfe wegen ihrer Beziehung zu Lucie macht; und sie entdeckt in einem Geheimversteck ein weibliches Folteropfer. Anna badet die Frau und nimmt ihr in einer schmerzhaften Prozedur einen an der Kopfhaut festgemachten Metallhelm ab. Bald darauf versucht sich das Folteropfer den Arm abzuschneiden, ehe es erschossen wird.

Eine paramilitärische Gruppe nimmt Anna gefangen und beseitigt die verbliebenen Leichname. Mademoiselle, die Anführerin der Sekte, erklärt das Vorhaben: Mit der Folter suchten sie nach »Märtyrerinnen«. Das seien insbesondere junge Frauen, die das Leid und die Sünden der Welt ertragen und in einem Moment zwischen Leben und Tod das Jenseits erblickten. Mademoiselle zeigt Anna Fotografien von Gefolterten, Kranken und Unfallopfern und weist sie auf deren ekstatische Blicke hin.

Anna soll die nächste Märtyrerin werden. Im Folterkeller immobilisiert, wird sie von einer Frau notdürftig versorgt und von einem Mann geschlagen. Einmal schlägt sie zurück, nichts ändert sich. Im Kerker führt sie ein Gespräch mit der verstorbenen Lucie, es endet mit den Worten: »Tu me manques.« *Du fehlst mir.*

Anna lässt die Folter über sich ergehen. Die letzte Stufe ist die Häutung bis aufs Gesicht. So wird Anna kniend an den Handgelenken aufgehängt und wie ein Kunstwerk beleuchtet. Ein *trick shot* führt durch ihr Auge auf ein pulsierendes Licht zu. In einem Tank am Leben gehalten, wird sie von

Mademoiselle gefragt, ob sie das Jenseits erblickt habe. Annas Antwort bleibt unverstündlich.

Eine Gruppe älterer Menschen versammelt sich. Anna sei die erste Märtyrerin, die bezeugt habe, was nach dem Tod geschehe. Bevor sie Annas Zeugnis kundgibt, schminkt sich Mademoiselle in einem Hinterzimmer ab. Sie fragt einen Vertrauten, ob er sich vorstellen könne, was nach dem Tod geschehe. Sie rät ihm zu zweifeln. Dann erschießt sie sich. Eine Definition des Wortes *martyr* erscheint auf der Leinwand: vom Griechischen *marturos*, Zeuge. Eine letzte Einstellung fährt auf Annas offene Augen zu. Hat Anna ein falsches Zeugnis abgelegt, um Mademoiselle zum Suizid zu verführen? Der Abspann zeigt Super-8-Aufnahmen der jungen Anna und Lucie, die in einem Waldstück des Instituts spielen.

Die Ambiguität der Filmhandlung hat zu konträren Deutungen geführt: So macht Alexandra West eine dreiteilige Struktur aus, die die Kausalität des Traumas umkehre: *Martyrs* beginne mit dessen Nachwirkungen in Gestalt der verstörten Lucie; zeige dessen Gegenwart anhand von Lucies Selbstverletzungen und seinen Ursprung anhand von Annas Folter.³ Susanne Kappesser hingegen erkennt in einer ersten Filmhälfte Spuren posthumanistischer Körperlichkeiten, die in einem zweiten Teil »ihre Ausformulierung« fänden.⁴ Im Gegensatz dazu erklärt Eugenie Brinkema, dass *Martyrs* seine erste Hälfte so unzeremoniell entsorge wie die Sekte Lucies Leiche im Massengrab: »Part A is endured solely to be rendered irrelevant.«⁵ Solche Interpretationsvorschläge bleiben aufgrund der ambigen Natur des Filmes fragwürdig: West amalgamiert die Figuren der Anna und Lucie und versäumt es, den filmimmanenten Abspann miteinzubeziehen, Kappesser positiviert die Folter Annas als kritische Entidentifizierung und Brinkema übersieht die Einfaltung wichtiger Motive des ersten Teils in den zweiten, etwa Annas Bindung an Lucie.

Mein Argument zielt nicht auf eine Ordnung der Filmsequenzen, sondern auf den Mitvollzug ihrer Ambiguität. Diese resultiert maßgeblich aus den widerstreitenden Zeugenschaften im Film: Lucie verlangt von Anna, ihrem Überlebendenzeugnis zu glauben; Mademoiselle erhofft sich von Anna ein metaphysisches Zeugnis; Anna bezeugt allein ihre Beziehung zu Lucie; das Publikum wiederum bezeugt Annas Leiden. Der Film kreist um das Spannungsverhältnis von Zeugenschaft, Gewalt und Relationalität, ohne es aufzulösen. Das betrift auch sein Changieren zwischen Historizität und

3 Vgl. West, Alexandra: *Films of the New French Extremity: Visceral Horror and National Identity*, Jefferson, NC 2016, S. 148.

4 Vgl. Kappesser, Susanne: *Radikale Erschütterungen. Körper- und Genderkonzepte im neuen Horrorfilm*, Berlin 2017, S. 180f.

5 Brinkema, Eugenie: »The violence of a fascination with* a visible form (on Martyrs, cruelty, horror, ethics) [*on and vs. with vs. as]«, in: *Post-modern Culture. Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures*, Bd. 30, Nr. 2, 2020, URL: <http://www.pomoculture.org/2021/01/07/the-violence-of-a-fascination-with-a-visible-form-on-martyrs-cruelty-horror-ethics-on-and-vs-with-vs-as/> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

Fiktionalität: Indem *Martyrs* Folter darstellt, ohne den offensichtlichen Indizes ihrer Gegenwart im »war on terror« zu folgen, bleibt die Frage nach dem Verhältnis von fiktionaler und historischer Gewalt weiterhin offen.

Brinkema schlägt vor, *Martyrs* und Horrorfilme im Allgemeinen als Verunmöglichung traditioneller Gesten kritischer Distanzierung zu verstehen:

My redescription of horror is that it is the affective-aesthetic mode in which violence can, in fact, *never* be done to the body: the body is made a form, violence to which produces a new form; the body is posited as that for which infinite variations in its formal constitution are possible. [...] There is no critique of violence possible within a speculative grappling with horror because horror imagines violence only ever as monstrative, as the condition of possibility for generating the aesthetic. This is coextensive *with* its formal language: the motor of possibility for its textual continuance is the infinite destructability of the human imagined as the infinite variability of its form. [...] Closely reading for form can no longer be obviously claimed for anti-violence [...] And yet, there is no other way a thinking of violence can go if it is not to merely shield its eyes from the start.⁶

Brinkema lehnt eine vorschnelle Kritik der filmischen Gewalt ab, um stattdessen auf ihre Generativität abzustellen: Im Horrorfilm erzeuge die Zerstörung des Körpers zuerst neue Formen, wie die Häutung den gehäuteten Körper. Diese De- und Reformierung durch Gewalt lasse sich nicht einfach in eine Kritik aufheben, die von ihrer Faszination für Gewalt als Formveränderung gereinigt wäre. Während Brinkemas Ansatz den Blick für eine Verstrickung von Gewalt, ästhetischer Form und Kritik öffnet, möchte ich auf einen anderen Aspekt abheben: das Verhältnis der Folter zu einem fragilen Widerstand als Restituierung von Relationalität. Gewalt ist nicht das einzige Formprinzip in *Martyrs*: das selbstbezügliche Flüstern Annas, das Gespräch mit Lucie, der Angriff auf den Folterer, das Zerren an den Ketten – all das deutet auf ihren Widerstand als ebenfalls Formen generierendes Prinzip.

Der Filmwissenschaftler Aaron Kerner diskutiert in seiner Studie über das Genre des sogenannten *torture porn* die historische Referenzialität nur spärlich narrativisierter Gewaltbilder. Filmreihen wie *Saw* oder *Hostel* koinzidieren ihm zufolge nicht zufällig mit den beiden Amtszeiten George Bushs. Nach Kerner thematisiert *torture porn* die Institutionalisierung extralegalen Gewaltpraktiken, Opfer-Täter-Umkehrungen, die Arbitrarität des Opfer-Werdens, die soziale Angepasstheit von Täter*innen und stellt im Unterschied zum Slasherfilm Gewaltpraktiken nicht als erotisch aufgeladen, sondern als quasi-anatomische Vorgänge dar. Kritiker*innen, die sich vor den Filmen ekelten und differenziertere Narrationen einklagten, bescheinigt Kerner die »inability to negotiate the violence perpetrated on our behalf in the real

6 Ebd.

world«. ⁷ In den Filmen sieht er den Versuch, eine Lücke im visuellen Archiv des »war on terror« zu schließen: »[...] what exactly are they doing in these CIA black sites? Torture porn [...] fills this deficit in the economy of our visual culture.« ⁸ Doch wie wird diese Lücke gefüllt, wenn Filme statt eindeutiger Referenzierungen historische Kontexte mit erfundenen Bildern und Blickpunkten fiktionalisieren?

Während die Gattung des *torture porn* bei Kerner durch ihre historische Indexikalität und Gegen-Epistemologien legitimiert wird, ist eine solche Situierung in den Genres des Extremen, deren französischer Variante *Martyrs* zugerechnet wird, komplizierter. Dies mag damit zu tun haben, dass James Quandt, der den Begriff *New French Extremity* anhand der Arbeiten von Regisseur*innen wie Gaspar Noé, Catherine Breillat und Claire Denis 2004 prägte, den Filmen ihre historische Entleerung vorwarf: »[they are] a narcissistic response to the collapse of ideology [...] an aggressiveness that is really a grandiose form of passivity«, geprägt von »[s]purious realism and the lack of the actual«. ⁹ Diese Diagnose scheint von der populären Rezeption des extremen Kinos als einem entlokalisierendem Genre bestätigt zu werden. Eklektische Rahmungen wie das *Fantasy Filmfest* oder das Londoner DVD-Label *Asia Extreme* ermöglichen die selektive Fokussierung auf kinematografische Transgressivität durch Entkontextualisierung und Homogenisierung. ¹⁰

Während Quandt dem Genre »lack of the actual« vorwirft, beschreibt die Filmwissenschaftlerin Martine Beugnet die sensorische Affizierung durch die Filme als Möglichkeit historischer Diagnostik: »the new extreme's foregrounding of a corporeal, embodied dimension offers a less immediately legible, more visceral connection to the historical context of production.« ¹¹ Inwiefern ist die affektive Berührung eines Films historisch situiert? Inwiefern lassen sich noch die Aufhebungen von Situierungen und Kontexten als situiert erkennen und politisieren?

Zeitschichten der Folter

Annas Folter bringt die stürmische Filmhandlung abrupt zum Halt. Statt der Bewegung von Plottwist zu Plottwist wiederholen sich Schläge, Demütigungen, Zwangsernährungen. Anna bleibt im Folterkeller, bis die Häutung sie an eine liminale Zone zwischen Leben und Tod bringt und sich die Gewalt in

7 Kerner, Aaron Michael: *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation, and the Cinema of Sensation*, New Brunswick, NJ / London 2015, S. 43.

8 Ebd., S. 54.

9 Quandt, James: »Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema«, in: Horeck, Tanya / Kendall, Tina (Hg.): *The New Extremism in Cinema. From France to Europe*, Edinburgh 2011, S. 18-25, hier: S. 25; ders.: »More Moralism from that »Wordy Fuck«, in: ebd., S. 209-213, hier: S. 212.

10 Vgl. Birks, Chlesea / Keller, Dana: »Editor's note«, in: *Cinephile. The University of British Columbia's Film Journal*, Bd. 8, Nr. 2, Herbst 2012, S. 4.

11 Beugnet, Martine: »The wounded screen«, in: Horeck / Kendall (wie Anm. 9), S. 29-42, hier: S. 31.

eschatologisches Wissen übersetzen soll. Wie genau ereignet sich in *Martyrs* die Zeit der Folter?

Die Foltersequenz besteht aus 15 Szenen, in denen Anna das Kopfhaar rasiert, in denen sie zwangsernährt, gewaschen und geschlagen wird. Die Szenen enden mit langen Ab- und Aufblenden, die kurz im Schwarz verharren – ein Stilmittel, das im Film nur hier Verwendung findet. Während sonst harte Schnitte mit plötzlichen Peripetien einhergehen, realisieren die Ausblendungen der Figuration ins Schwarz eine Schwächung des Bildes. Als würde der Film selbst nicht weiterkönnen. Die zeitliche Verbindung zwischen den Szenen wird uneindeutig. Das Ab- und Auftauchen des Filmbildes findet seinen Rhythmus in Annas aufschwellendem Gesicht: Ihre Lippen vertrocknen und platzen, die Nase bricht, die Augen schwellen zu, die Schnitte und Platzwunden vervielfältigen sich. Die Zeitlichkeit der Verwundung setzt ihr eigenes Maß: das Zusammenziehen und Wuchern des Leibes unter Gewalt.

Kommentator*innen haben dieses Zeitregime körperlicher Deformierung zu quantifizieren versucht. So spekuliert die Literaturwissenschaftlerin Amy Green, Annas Folter sei »a matter of a few days at most«¹², während Kerner schätzt, »[d]ays, weeks, perhaps months go by where Anna is subjected to beatings«¹³. Eine solche Veralltäglichere verfehlt die irreduzibel filmische Zeitlichkeit, die mit der Folter gemein hat, dass sie nicht auf ein quantifiziertes Alltagsverständnis von Zeit rückführbar ist.

Martyrs inszeniert die Zeit des Opfers. Während andere Filme Folter zu einem Set effektiver Techniken montieren, bleibt sie hier stumpf und redundant. Die Schläge, der Brei, die Kette, das Kellerverließ – bis zur Häutung erscheint die Folter geradezu unspezifisch, bar jeder Prägnanz. Während Antagonist*innen sonst mit signaturhaften Folterinstrumenten ausgestattet sind – etwa die elaborierten Fallen der *Saw*-Reihe –, funktioniert die Sequenz ohne Technisierung und Fetischisierung. Die Inszenierung fokussiert nicht die Handlungsfähigkeit der Täter*innen, sondern das Erleiden.

Martyrs nimmt Bezug auf Carl Theodor Dreyers Film *La Passion de Jeanne D'Arc*, der Prozess, Folter und Verbrennung Jeanne D'Arcs inszeniert. Während der Name »Jeanne« »Gott ist gnädig« bedeutet, bedeutet »Anna« »Gnade« – ohne Gott. Während Jeanne als Jungfrau bezeichnet wird, betont *Martyrs*, dass die Organisation ihre Opfer nicht sexuell missbraucht. Die Qual beider ist in Affektbildern inszeniert, in denen ihre Körper immobilisiert, der Kopf rasiert und ihre Blicke entrückt sind. Losgelöst von jedem Gegenschuss wird so die eigenzeitliche Intensität der Blicke selbst vordergründig. Durch diese Überblendung realisiert sich eine wechselseitige Aufladung der Filme: als enthülle *Martyrs* das eigentliche Bild der Gewalt auch gegen Jeanne. Im

12 Green, Amy: »The French horror film *Martyrs* and the destruction, defilement, and neutering of the female form«, in: *Journal of Popular Film and Television*, Bd. 39, Nr. 1, März 2011, S. 20-28, hier: S. 24.

13 Kerner, Aaron / Knapp, Jonathan L.: *Extreme Cinema. Affective Strategies in Transnational Media*, Edinburgh 2016, S. 58.

Gegenzug schreibt *Passion de Jeanne D'Arc in Martyrs* eine Kontinuitätslinie des Leidens ein, durch die Anna auch im Folterkeller nicht allein ist. Auf unvorhersehbare Weise wird bestätigt, was Deleuze über das Affektbild bei Dreyer geschrieben hat: dass es in dem historischen Umstand einen Affekt gebe, der über seine Ursachen hinausgehend auf andere Wirkungen verweise, »von den Rollen und Situationen bleibt aber nichts erhalten als das, was man zur Freisetzung des Affekts und zur Ausführung seiner Verbindungen braucht«¹⁴. Es gehe darum, »aus dem Prozess die Passion herauszuziehen«.¹⁵ Durch diese Logik einer Verbindung von Affekt zu Affekt, von Großaufnahme zu Großaufnahme, unter Verzicht auf die Illusionierung eines mimetischen Raumes, ist die zwischenfilmische Resonanz möglich, in der Jeanne und Anna untereinander aufscheinen.

Martyrs situiert sich bereits in der ersten Sequenz in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts: die abgemagerte, fliehende Lucie, die Arme vom Körper abgewinkelt, eine Straße als Fluchtpunkt, erinnert an Nick Úts Fotografie *The Terror of War* aus dem Jahr 1972, welche die zehnjährige Phan Thi Kim Phuc zeigt, die in eben dieser Körperhaltung vor einem Napalmangriff in Vietnam flieht. Diese Verbindung legt eine Spur auf einen kolonialen Krieg, den die USA unter Einsatz systematischer Folter und illegaler Waffentechnologien führten.

Am prominentesten auf realhistorische Gewalt verweisen die Fotografien, die wie Filmplakate beleuchtet im Geheimkorridor hängen und die Mademoiselle Anna in ihrem Heft zeigt: Die chinesische *lingchi*; der Mord an einer Französin, die während der NS-Besatzung eine Beziehung zu einem Deutschen geführt haben soll; eine Frau im Endstadium einer Krebserkrankung. Während die filmhistorischen Echos in *Martyrs* eine präzise Erscheinung haben, münden Mademoiselles Äußerungen, durch eine akustische Überblendung ins Unverständliche geratend, in eine unspezifische Universalgeschichte der Qual. Diese wird durch einen groben Fehler desavouiert: Bei der Fotografie der *lingchi* handelt es sich nicht um ein weibliches Opfer, wie Mademoiselle meint, sondern um ein männliches; dazu nicht um eine Hühnerdiebin – ein Vergehen für das die Höchststrafe des *lingchi* nicht gegriffen hätte –, sondern um eine anonyme Person.¹⁶

Obwohl *Martyrs* ein Feld real- und filmhistorischer Beziehungen knüpft, fehlt jede Referenz auf die Gegenwart US-amerikanischer Folter. *Martyrs* ist zwischen 1971 und 1986 angesiedelt, wie Laugier selbst erklärt, »to create

14 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt/M. 1989 [zuerst 1983], S. 149.

15 Ebd.

16 Manche Artikel geben Mademoiselles Ausführungen ohne Hinweis auf ihre Fehlerhaftigkeit wieder, vgl. Totaro, Donato: »Martyr's: Evoking France's Cinematic and Historical Past«, in: *Offscreen*, Bd. 13, Nr. 5, Mai 2009, URL: https://offscreen.com/view/martyrs_historical (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

distance between our time and the time in the film«.¹⁷ Warum versperrt sich ein so geschichtsbewusster Film der zentralen Chiffre für Folter seiner Gegenwart – warum befinden sich in *Mademoiselles* Büchlein keine Fotos aus Guantánamo?¹⁸

Trotz der Leerstelle wurde *Martyrs* mit US-Folter assoziiert, so schreibt Tobias Scott etwa: »Anna [...] has about as much chance of extricating herself from this situation as detainees not named Harold and Kumar have of escaping Guantánamo Bay.«¹⁹ Es gibt gleich mehrere Motive, die *Martyrs* mit dem Folterdispositiv Guantánamos assoziieren: Wie Anna sind viele Gefangene radikaler Isolation ausgesetzt; Annas Ernährung mit der schleimigen Substanz erinnert an die Zwangsernahrungen mit Flüssignahrung; Annas Prügel lassen an die brutalen Übergriffe der *Immediate Reaction Force* denken; wie den Gefangenen werden ihr die Haare abrasiert; und schließlich betreibt Mademoiselle »enhanced interrogation«, indem auch sie Folter mit einem hier zwar nicht sicherheitlichen, aber metaphysischen Erkenntnisphantasma vermengt.

Martyrs vergegenständlicht das Folterdispositiv nicht, um es von einem gesicherten Außen aus zu kritisieren. Stattdessen erschafft der Film eine Unschärfezone: Zeigt *Martyrs* die Welt, in der wir leben, oder schildert der Film eine absurde Fantasie? In Guantánamo werden Menschen isoliert,

- 17 Mann, Michael: »Watch this and die. Pascal Laugier's *Martyrs*«, in: *Ion Magazine*, Bd. 6, Nr. 52, S. 32-36, hier: S. 34, via: [issuu.com](https://issuu.com/ionmagazine/docs/issue52vol6), URL: <https://issuu.com/ionmagazine/docs/issue52vol6> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022). An anderer Stelle beschreibt Laugier das Drehbuchschreiben als »[having been] very receptive to the violence of our times. I had a sad feeling that we are living in brutal times right now [...] one of the ways to talk about the brutality of our times is to reflect that in horror films.« Griffith, Lee: »This is hardcore ...«, in: *Eye For Film*, 26.03.2009, URL: <https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2009-03-26-interview-with-pascal-laugier-about-martyrs-feature-story-by-lee-griffiths> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).
- 18 Steve McQueens *Hunger*, in Cannes zeitgleich mit *Martyrs* uraufgeführt, wurde, obwohl von dem Hungerstreik der IRA handelnd, vom Regisseur dezidiert zu Guantánamo in Bezug gesetzt »It happened 27 years ago [...] But it has just as much relevance to what was happening with Guantánamo Bay and Abu Ghraib.« Zit. nach: Limmarch, Dennis: »History through an unblinking lens«, in: *The New York Times*, 06.03.2009, URL: <https://www.nytimes.com/2009/03/08/movies/08lim.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).
- 19 Scott spielt auf den kommerziell erfolgreichen Stoner-Film *Harold and Kumar Escape from Guantánamo Bay* an. Scott, Tobias: »*Martyrs*«, in: *The A.V. Club*, 09.12.2010, URL: <https://film.avclub.com/martyrs-1798223075> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022). Vgl. Moufawad-Paul, Joshua: »The transfiguration of horror: Pascal Laugier's *Martyrs* and the violence of the real«, in: *M-L-M Mayhem! Marxist-Leninist-Maoist Reflections*, 19.02.2010, <http://moufawad-paul.blogspot.com/2010/02/transfiguration-of-violence-pascal.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022); Kassendorf, Julius: »*Martyrs* (2008): The world is corrupt«, in: *The Other Films*, 07.02.2014, <http://theotherfilms.blogspot.com/2014/02/martyrs-2008-world-is-corrupt.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

geschlagen, zwangsernährt und entpersonalisiert, doch sie werden nicht gehäutet. Sie werden dort seit 20 Jahren gefangen gehalten, aber nicht in *High-Tech-Kellern* und nicht (mehr) als sogenannte *ghost detainees*. Die Folter in Guantánamo bedient sich eines epistemischen Diskurses, aber keines eschatologischen. *Martyrs* bildet das US-Folterdispositiv nicht ab, erlaubt aber die filmische Affektivität und die Parteinahme für die Leidenden von der Fiktion auf die Realität zu übertragen. Indem *Martyrs* das Folterdispositiv des »war on terror« evoziert, ohne es abzubilden, vertraut der Film die Frage nach seiner Zeitgenossenschaft seinem Publikum an.

Diese Unschärfen konstituieren, was Jacques Rancière Fiktion nennt: Eine »erfundene Welt, die der Realität keine Rechenschaft schuldig ist, gleichzeitig aber eine Sphäre gemeinsamer Referenzen und Erfahrungen mit dieser definiert.«²⁰ Fiktionen bedürfen demnach einer »lebensnotwendigen Distanz«²¹ von der Realität, um weder bloß wiedererkennbares Abbild noch unwirklich-spektakulär zu werden. Fiktionen seien ein gebunden-ungebunden-nes Erzählen dazwischen, die »Neuzusammensetzung der Formen der sinnlichen Erfahrung zu ganz neuen Verbindungen«.²² *Martyrs* ist insofern eine Fiktion im Sinne Rancières, als der Film eine präzise Unschärfezone erzeugt, die weder bloße Mimesis noch bloßer Exzess ist. Doch wie fikionalisiert *Martyrs* die Gegenwart zu einer neuen sinnlichen Erfahrung?

Für diese Frage ist das Bild der Häutung zentral. Einerseits weicht es spektakulär von der Gegenwart ab – niemand wurde im »war on terror« gehäutet. Andererseits hält das Bild eine Verbindung zur Gegenwart und Geschichte der Folter aufrecht. Dies lässt sich auf verschiedenen Ebenen zeigen: Die Häutung fungiert in *Martyrs* erstens als Medikalisierung der Folter, die sie professionalisiert und versachlicht: Folter erscheint so nicht als Herumexperimentieren am lebenden Menschen, sondern als wissenschaftliches Vorhaben. Dieser Diskurs wird auch in der Medikalisierung der Folter in Guantánamo eingesetzt, indem etwa Zwangsernahrungen als medizinische Interventionen versachlicht, legitimiert und unsichtbar gemacht werden. Zweitens ist der geschundene Körper eine präzise Metapher des Leibes unter »sauberer« Folter. Carola Hilbrand hat »saubere« Folter als Reduktion des Opfers zu einer »nackten, verwundbaren Stelle im Raum«²³ beschrieben – diese Formulierung erinnert an die Urszene der Häutung, den Mythos des Marsyas', von dem es bei Ovid heißt, er sei *nihil vulnus* – nichts als Wunde:

›Was ziehst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! So viel ist die Flöte nicht wert!‹ So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe

20 Rancière, Jacques: »Die schwierige Fiktion (Resnais, Chaplin, Allen)«, in: ders.: *Und das Kino geht weiter. Schriften zum Film*, hg. von Sulgie Lie und Julian Radlmaier, Berlin 2012, S. 21–28, hier: S. 21.

21 Ebd., S. 21f.

22 Ebd., S. 23.

23 Hilbrand, Carola: *Saubere Folter*, Bielefeld 2015, S. 74.

das Blut quoll. Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlugen die zitternden Adern/Frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zucken/Sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen.²⁴

Während Marsyas unartikulierte Schmerzensschreie ausstößt, seinen Schinder anklagt und seine Hybris bereut (ein frühes Beispiel der Verantwortlichmachung von Folteropfern für ihre Qual), wird sein Leiden in Neugier auf die sonst unsichtbaren Eingeweide aufgelöst. »Nichts als Wunde« zeigt die zwei existenziellen Bedeutungen der Haut an: einerseits schützende Hülle, die Rückzug erlaubt und in der der Mensch wohnt, andererseits poröse Grenze, die Kontakt zur Welt ermöglicht.²⁵ Ohne Haut liegt das Fleisch offen da, permanent überreizt und unfähig zur Berührung. »Saubere« Folter lässt sich als Quasi-Häutung figurieren: Sie überreizt die Gefangenen durch grelles Licht oder ohrenbetäubende Geräusche. Sie macht durch elektronische Überwachungssysteme sichtbar und penetriert bei Körperdurchsuchungen die Intimsphäre der Leiber. Sie isoliert die Gefangenen, beschämt und beschmutzt sie und zerstört so die Fähigkeit, zu berühren und Kontakt zu halten. Indem »saubere« Folter nicht den konstituierten Körper angreift, sondern die Konstitutionsweise des Menschen, seine öffnende Sensibilität schmerzhaft invertiert, zerstört sie das Scharnier zwischen Kreatur und Mensch, Mensch und Welt.

So wie sich die »saubere« Folter als Erkenntnisproduktion legitimiert, ist auch die Geschichte der Häutung eng mit Wissenspraktiken der strafrechtlichen, medizinischen und künstlerischen Anatomie verbunden. So verweist die Literaturwissenschaftlerin Claudia Benthien darauf, dass für frühe anatomische Sektionen die Leichname von Straftäter*innen verwendet wurden und die Androhung der Enthäutung im Gerichtsprozess als Erhöhung der Strafe galt.²⁶ Anatomie ist hier Drohung an die Lebenden, eine Folter von Leichnamen, auf deren Basis sich bis heute gültiges medizinisches Wissen ausgebildet hat.²⁷

Die Häutung ist ein unzeitgemäßes Bild der Folter.²⁸ Die Geschichte der Häutung reicht bis in die antike Frühgeschichte zurück, ist aber Schwankungen unterworfen, die mit Paradigmenwechseln staatlicher Gewaltausübung

24 Zit. nach: Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte. Körperbilder. Grenzdiskurse*, Hamburg 2001, S. 82.

25 Zit. nach ebd., S. 46.

26 Vgl. ebd., S. 76.

27 Künstler*innen haben dieses anatomische Wissen genutzt, Anatomie und Häutung als Motive verwendet und die eigenen Verfahren in der Figur des schindenden Apolls reflektiert. Vgl. ebd., S. 76-92, insb. S. 90f.

28 Susanne Muth hat anhand der Rezeption des Marsyas-Mythos die Häutung als paradigmatisches Bild der Verabsolutierung von Macht und Entagonalisierung von Gewalt nachgezeichnet. Muth, Susanne: »Warten auf Marsyas. Als die Griechen die Gewalt am Unterlegenen entdeckten«, in: Renner, Ulrich / Schneider, Manfred (Hg.): *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, München 2006, S. 11-32.

in Verbindung zu bringen sind: So hält Benthien ein häufiges Auftreten des Sujets zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert fest, das dann aber parallel zu der (ausnahmebehafteten) Humanisierung der Strafen und der (ebenso ausnahmebehafteten) Abschaffung der Folter allmählich in den Hintergrund trete.²⁹ Besonders interessant ist Benthien's Hinweis auf Ecorchés – naturalistische Wachsmoullagen auf der Grundlage von Gipsabdrücken sezierter Leichname. Benthien beschreibt die Figuren als verlebendigte Leichname, »die trotz ihres geöffneten oder enthäuteten Körpers durch den Gesichtssinn oder ihre Haltung und Gestik lebendig sind«³⁰. Während die Spezialeffekte in *Martyrs* die medizinische Kunst der Ecorchés nachahmen,³¹ übersteigern die Filmfiguren das anatomische Erkenntnisprogramm in ein eschatologisches, das nicht auf die physischen Zustände verlebendigter Toter abzielt, sondern auf die metaphysischen Einblicke einer Überlebenden.

Haut ist in *Martyrs* nicht nur über die *longue durée* ihrer Schindungsge-
schichte zu verstehen, sondern auch filmimmanent. In *Martyrs* wird Haut zur
Leinwand des Blutes: Lucies Gesicht ist immer wieder blutverschmiert, von
den Erschießungen, den Attacken der Kreatur, oder wenn sie ihre Hand ins
Blut der Getöteten taucht, um der Kreatur die erfolgte Rache zu signalisieren.
Haut wird zur Einschreibungsfläche einer Ökonomie der Vergeltung. Eine
Ökonomie, in die auch Anna gezogen wird, deren Arme und Hände, so oft sie
sie auch wäscht, immer wieder vom Blut der von Lucie fabrizierten Leichna-
me eingefärbt werden. *Martyrs* insistiert auf der Verletzbarkeit der Haut: in
den Platzwunden der jungen Lucie, ihrem von der Kreatur zerschnittenen
Rücken, ihren selbst aufgeschlitzten Armen. Dass der Mensch von nicht mehr
als seiner Haut zusammengehalten wird, wird hier zum Schreckensbild. Was
für einer Kultur bedarf es, um einem so verletzlichen und so destruktiven
Wesen das Zusammenleben möglich zu machen? Annas Sorge jedenfalls ist
unzureichend: Während sie Lucies Wunden noch zu nähen vermag, sorgt sie
sich bald nur mehr um das Verscharren der Leichen.

Wenn Fiktionen die »Zusammensetzung der Formen der sinnlichen Er-
fahrungen zu ganz neuen Verbindungen« sind, dann etabliert *Martyrs*, wie
Brinkema beschrieben hat, durch die Zerstörung des Menschen neue Formen
sinnlicher Wahrnehmung. Diese sind aber nicht auf Gewalt zu reduzieren:
Da ist die anatomisch-künstlerische Figur der Häutung, die neue Körper-
bilder und Wissensformen sucht. Da sind die transhistorisch-affektiven

29 Benthien 2001 (wie Anm. 24), S. 92.

30 Ebd., S. 63.

31 Laugier verweist auf den medizinischen Anspruch der Effekte: »I really wanted all my effects to be almost medical. To be as realistic as possible because the film is not a rollercoaster, it's supposed to be about the flesh, the real condition of the body when you hurt yourself [...] We even used some medical documents that we took from real life to keep it as realistic as we could«, zit. nach: Edwards, Mike: »INTERVIEW: Pascal Laugier, director of the ›perverse‹ horror MARTYRS!«, in: *whatculture* (o.A.), URL: <https://whatculture.com/film/interview-pascal-laugier-director-of-the-perverse-horror-martyrs> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

Verbindungen zwischen Jeanne und Anna. Da ist das Insistieren auf der Verletzlichkeit menschlicher Haut, die uns hauchdünn von den Ecorché unterscheidet. Da ist die widerständige Beziehung zwischen Anna und Lucie, die noch unter Folter um sich weiß: *Tu me manques*. Wenn es mit Beugnet im Kino der Extreme um eine viszerale Verbindung zum Historischen geht, dann scheint es hier um die Unerträglichkeit zu gehen, dass Menschen andere Menschen quälen. *Martyrs* erschafft mit seinem filmischen Schmerzarchiv einen auf die historische Tiefe asymmetrischer Gewalt geöffneten Leib, der so weh tut, dass er kein Leid mehr ertragen und nichts mehr wissen will. Der Film regt an, eine gewaltsame Form des Wissenwollens zu verlernen. Das ermöglicht die Entbesetzung von Folter, die Suche nach Berührungen, die zu lindern vermögen.

Folter als Test, Dekonstruktion, Martyrium, Ekstase

Die Entbesetzung von Folter bedarf neuer Rezeptionsverfahren. In der Folge sollen vier Weisen einer affirmativen Rezeption von *Martyrs* diskutiert werden, die Folter implizit als hinnehmbares kulturelles Paradigma perpetuieren: Folter als Test, als Dekonstruktion, als Martyrium und als Ekstase.

Martyrs wurde von Kurator*innen des *Fantasy Filmfests*, wo der Film 2008 seine Deutschlandpremiere feierte, als Prüfung diskursiviert: »Martyrs« ist ein Test. Pascal Laugiers Extremschocker sprengt Grenzen, probiert aus, wie weit man gehen kann [...] »Martyrs« erfordert Mut. Ja, »Martyrs« ist ein Test.«³² Das ist ein alter Topos: Das griechische Wort für Folter geht schließlich auf *basonas* zurück, den Prüfstein, der die Echtheit von Münzen testet.³³ In der attischen Demokratie verschob sich der Begriff auf die Folter als Wahrheitsprüfung versklavter Menschen, die – ohne Zugang zur Vernunft – unter Schmerzen angeblich gar nicht anders konnten, als die Wahrheit zu sagen. In der *Martyrs*-Rezeption hat sich die Semantik der Prüfung verschoben: Die fikionalisierte Folter ist keine epistemische Prüfung, sondern eine Mutprobe, ein *rite de passage*. Während die filmischen Verfahren von *Martyrs* – die Zusammenbrüche von Handlungszusammenhängen, die Entstellung menschlicher Form, das Verweilen beim Leiden – die Erfahrung einer Entsubjektivierung bereithalten, ermöglicht diese Rezeptionsanweisung eine resubjektivierende Lektüre des Films. Durch die Rahmung als Test kommt der Temporalität der Filmbetrachtung eine subjektivierende und sozial stabilisierte Bedeutung zu: Das Kinopublikum bestreitet den Test gemeinsam. Es bezieht das dargestellte Leiden auf die eigene Leidensfähigkeit, es zu betrachten. In dieser Formatierung wird die bedrohliche Sinnlosigkeit der Gewalt in Subjektivierungspraktiken überführt.

32 Zit. nach: Badtke, Thomas: »Martyrs« – das Remake. Der härteste Horrorfilm aller Zeiten?, in: NTV, 08.11.2016, via: Wayback Machine, URL: <https://web.archive.org/web/20170507154946/https://www.n-tv.de/leute/dvd/Der-haerteste-Horrorfilm-aller-Zeiten-article18994391.html> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

33 Vgl. duBois, Page: *Torture and Truth*, New York 1991, S. 21.

Auch die Filmwissenschaftlerin Susanne Kappesser bemüht sich in ihrer Studie über Körper- und Genderkonzepte im »Terrorfilm«, *Martyrs* Sinn abzugewinnen. Die Deutung Mademoiselles übernehmend, sieht Kappesser die Gewaltdarstellungen als »Frage nach der Erfahrung des Heiligen, die Erfahrung der Grenzüberschreitung«³⁴. Diese Erfahrung konstituiere ein Wissen des »absolut handlungsunfähige[n] Opfer[s]«³⁵, das für das Publikum unintelligibel verbliebe. Kappesser beschreibt Anna als »Märtyrerin«, die »in eine andere Wirklichkeitswelt entsteigt«,³⁶ und sieht in ihrer Folter ein »Übersteigen des Leids, eine Form der emotionalen Befreiung und des Loslassens«.³⁷ Kappesser denkt *Martyrs* als Figuration postsexueller und posthumanistischer Körperlichkeit: Durch die Häutung überwinde Anna alles, »was letztlich das Subjekt in der Gesellschaft als menschlich zu kennzeichnen scheint: kulturelle und geschlechtliche Lesbarkeit, körperliche Abgeschlossenheit – eine Identität, die sich an der Körperoberfläche manifestiert.«³⁸ Letztlich sei *Martyrs* »ein Versuch der Darstellung von Körpern, die jenseits der gegenwärtigen sozialen Wirklichkeit anzusiedeln sind; daher sind sie transgressiv.«³⁹ Kappesser sieht in der Transgression durch Folter eine kritische Bewegung der Entidentifizierung mit kulturellen Identitäten, deren Kontingenz so aufgezeigt werde. Mit der leiblichen werde die soziale Haut abgestreift und die kritische Polyvalenz des Fleisches evident. Die Annahme von Annas absoluter Opferposition, ihres metaphysischen Wissens und ihres Status als Märtyrerin reduzieren die vieldeutige Filmästhetik jedoch ausgerechnet auf die Deutung der Täterin. Sie sitzt dem Anspruch der Gewalt, »absolut« zu sein, auf und übersieht die Widerständigkeit der Betroffenen; dazu meint sie in der Gewalt ein dekonstruktives Moment zu identifizieren. Dass in der Folter mit der Person auch ihre Geschlechterperformanz und ihre kulturelle Normierung zerstört wird, ist Folter nicht zugutezuhalten.

Die Bildbewegung durch Annas Auge auf ein strahlendes Licht hin und wieder zurück, die Kappesser als Beleg für Annas Martyrium aufruft, ist ein hochartifizierlicher *trick shot*, der selbst als gewaltsam codiert ist. Die Kamerabewegung setzt Annas Enthüllung fort: Nach dem Abstreifen ihrer Kleidung, Haare und ihrer Haut penetriert die Kamera noch ihr Auge. Das Wissen, das hier produziert wird, handelt nicht von Annas Bewusstseinszuständen, sondern von der grenzüberschreitenden Epistemologie der Bildgebung, die sich hier mit der Folter verschwistert und tiefer als das Skalpell in den Körper eindringt.

Auch Marcus Stiglegger essenzialisiert den Film: »Das Herz dieses Kinos [der Grenzerfahrung] ist die umfassende Darstellung der Qual als ein

34 Kappesser 2017 (wie Anm. 4), S. 175.

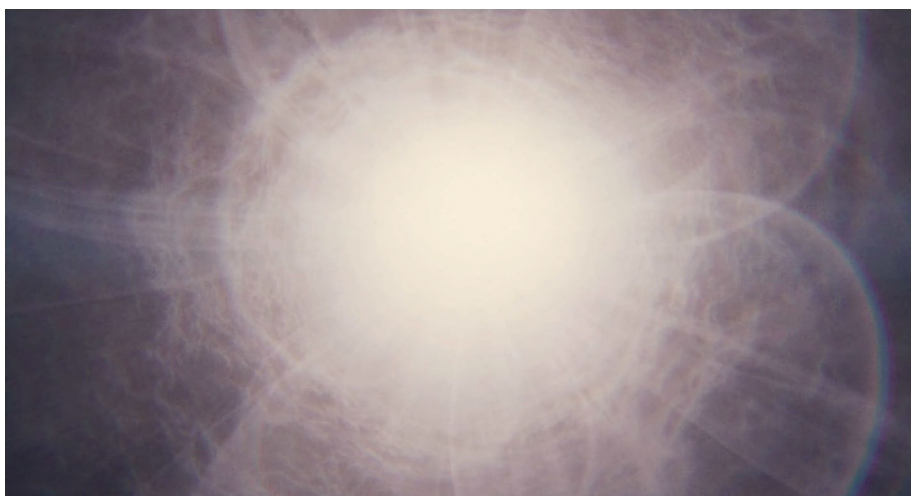
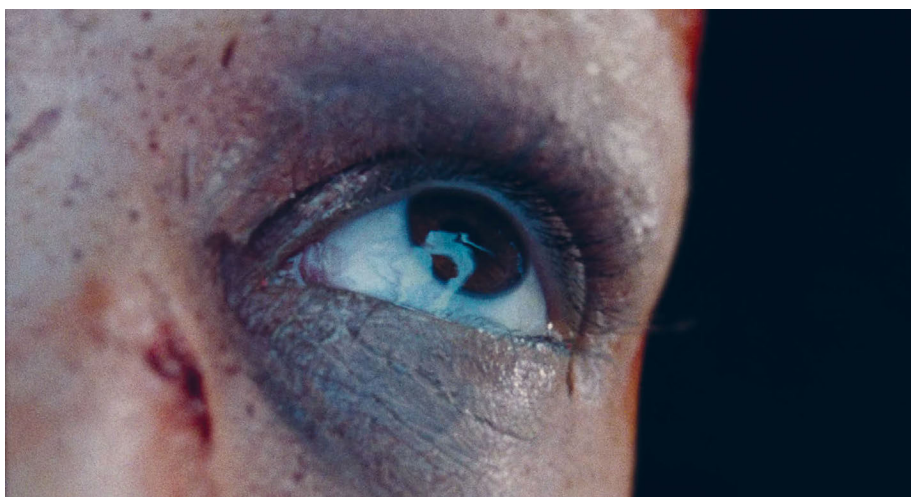
35 Ebd., S. 175.

36 Ebd., S. 186.

37 Ebd., S. 182.

38 Ebd., S. 185.

39 Ebd.



Pascal Laugier: **Martyrs**, FR/CA 2008, Filmstills.

Moment der Wahrheit – als Begegnung schließlich mit dem *Heiligen*.«⁴⁰ In »Annas Martyrium« sieht er das »rein Performative«, das

zwischen Leinwand und Rezipient einen Erfahrungsraum zu öffnen [vermag], der eine Ahnung des Unnennbaren und Unzeigbaren vermittelt. [...] Der Schlüsselmoment ist die Lichtung des *Heiligen* in den Augen der Märtyrerin [...] die Inszenierung [belässt es] bei dieser so simplen wie radikalen Lichtung des *Heiligen* und kehrt auf dem selben Wege (durch die Pupille) zurück in den profanen Raum.⁴¹

In der Folge Georges Batailles sei *Martyrs* »transzendentes Kino, ein performatives Kino der puren Erfahrung. Und zugleich ein mythisches Kino der ewigen Sehnsucht nach der Lichtung des *Heiligen*.«⁴² Während Kappesser Annas Destruktion als Dekonstruktion missversteht, konzipiert Stiglegger Folter als epistemisch-ekstatische Praxis. In dieser Lektüre erscheint Folter als Erfahrung, die ein singuläres Wissen erzeuge, das sich der Kommunikation entziehe, aber als Telos ewiger Sehnsucht im weißen Licht zu ahnen sei.

Das Problem dieser Interpretation ist, dass sie Anna als Märtyrerin denkt. Was genau macht eine Märtyrerin aus? Sigrid Weigl erklärt das christliche Martyrium als bedingt durch eine »Geschichte kultureller Praktiken, von Opferkulten, Selbsttötungen und unterschiedlichen Todesarten unter Bedingungen der Fremdherrschaft in der jüdischen und griechischen Antike«⁴³. Das Martyrium ist gekennzeichnet durch eine Engführung von (Glaubens-)Bekenntnis, Standhaftigkeit und Zeugenschaft. Das Blutzugnis der Märtyrer*innen muss außerdem durch sekundäre Zeug*innen in Zirkulation gebracht werden.⁴⁴ Märtyrer*innen sind »Opfer und Opferer in einer Person«⁴⁵: Sie bleiben handlungsmächtige Personen. Ihren gewaltsamen Tod hätten sie durch eine Entsagung ihres Glaubens auch verhindern können. Während also Märtyrer*innen *wegen ihres* Glaubens gemartert werden und sich entscheiden, *für ihren* Glauben zu sterben, wird Anna nicht für ihren Glauben gefoltert, sondern für den der Folternden. Anna ist ein beliebiges Opfer, ausgewählt aufgrund ihres Alters, Geschlechts und ihrer zufälligen Anwesenheit – kaum anders als die Männer, die nach den Anschlägen vom 11. September 2001 an die USA verkauft wurden, weil sie Fremde waren, männlich, und vielleicht eine Casio-Uhr trugen. Ihr Leiden erscheint anderen als sinnhaftes Martyrium, ihnen selbst ist es absurd. Die Zuschauer*innen

40 Stiglegger 2014 (wie Anm. 1), S. 141.

41 Ebd., S. 146.

42 Ebd., S. 147f.

43 Weigl, Sigrid: »Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen«, in: dies. (Hg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 11–40, hier: S. 23.

44 Ebd., S. 24.

45 Ebd., S. 26.

von *Martyrs* bezeugen nicht eine Erfahrung des Heiligen, sondern die eines sinnlosen Leidens.

Die Sinnlosigkeit von Annas Qual bedeutet jedoch nicht, dass sie ihm nicht eine singuläre Form und Färbung geben würde. Die Antworten der Leidenden sind bedeutsam. In ihrer körperlichen Gegenwehr, in ihrer Bindung zu Lucie, in der Selbstberührung mit dem Handrücken: Das sinnlose Leiden erfährt eine Qualifizierung im Ausweichen, Widerstehen, dem Bewahren einer Beziehung. *Martyrs* registriert das Lebendige noch unter Folter, als Beziehung zu sich und zu anderen. Daraus lässt sich jedoch kein Heil oder Heiliges herbeireden. *Martyrs* beginnt mit einer Flucht und endet in Stasis – dazwischen ist kein Außen: Lucie suizidiert sich; Annas Fürsorge prädestiniert sie bloß zur Bestatterin; und doch ist die Folter nicht alles. Auch wenn es kein Außen gibt, gibt es eine gespannte Form gemeinsamen Überlebenwollens.

Stiglegger beschreibt *Martyrs* als »[a]bgeleitet von Georges Batailles Vision des ekstatischen Opfers« in seinem Bestreben, »den Zuschauer selbst zum Blutzengen zu machen – und das *Heilige* jenseits von Konfession und Ideologie zu erahnen«. ⁴⁶ *Martyrs* stellt tatsächlich einen Bezug zu Bataille her: Mademoiselles Fotoalbum enthält eine beschnittene Fotografie der *lingchi*-Folter, die auch in Batailles *Die Tränen des Eros* abgedruckt ist: »Dieses Bild hat in meinem Leben eine ausschlaggebende Rolle gespielt: Dokument eines zugleich ekstatischen (?) und unerträglichen Schmerzes, ist es mir nicht mehr aus dem Sinn gegangen.« ⁴⁷ Was bedeutet das Wiederauftauchen dieser Fotografie aus Batailles Studie in *Martyrs*?

In *Die Tränen des Eros* versucht Bataille anhand einer eklektizistischen Kunstgeschichte von den Höhlenmalereien über sakrale Kunst bis zur Moderne die Verbindung zwischen Erotik und Tod zu konturieren. Die Fotografien der *lingchi* werden knapp historisiert: bei dem Abgebildeten handele es sich um Fuzhuli, der einen mongolischen Prinzen ermordet habe. Der Kaiser habe die geforderte Strafe der Verbrennung bei lebendigem Leibe als zu grausam empfunden und ihn stattdessen zur *lingchi* verurteilt. Die Fotografien seien bereits in Georges Dumas' *Traité de psychologie* von 1923 und Louis Carpeaux' *Pékin qui s'en va* von 1913 veröffentlicht worden. Bataille erklärt, dass er eine Originalfotografie 1925 von dem Psychoanalytiker Dr. Borel geschenkt bekommen habe. Er fantasiert über die Rezeption des Fotos durch den Marquis de Sade – »der von einer solchen Folter träumte, aber keine Gelegenheit hatte, an einer wirklichen teilzunehmen [...] Sade hätte verlangt, die Szene in der Einsamkeit zu betrachten, [...] denn ohne sie ist der ekstatische und wollüstige Ausgang unvorstellbar.« ⁴⁸ Anschließend erzählt er, wie ihm während einer Yoga-Übung 1938 die Gewalt des Bildes evident wurde:

46 Stiglegger 2014 (wie Anm. 1), S. 147.

47 Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*, hg. von Gerd Bergfleth, Berlin 2004 [zuerst 1961], S. 246.

48 Ebd., S. 246f.

Diese Gewalt [...] erschütterte mich dermaßen, daß ich eine Ekstase erlebte. Mit diesem Beispiel möchte ich auf eine grundlegende Verbindung hinweisen: die Verbindung der religiösen Ekstase mit der Erotik, und im besonderen mit dem Sadismus – des Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten. Dieses Buch spricht nicht aus der begrenzten Erfahrung, die allen Menschen beschieden ist.⁴⁹

Das Resultat einer Geschichte der Erotik ist nach Bataille die »Identität dieser vollkommenen Gegensätze: der göttlichen Ektase und des äußersten Grauens.«⁵⁰

Vielleicht muss man zuallererst die irritierende Freiheit an Batailles Schilderungen hervorheben: Die Fotografie wird nicht unter ein politisches oder moralisches Raster subsumiert, sondern geht eine Reihe überraschender Verbindungen ein: mit einem Psychoanalytiker, der Geschichte eines Geschenks, einer Yoga-Stunde, ihrer imaginierten Rezeption durch den Marquis de Sade. Bataille impliziert hier eine eigensinnige Theorie, in der das fotografische Zeugnis nicht auf historische Erkenntnis oder ethische Anerkennung bezogen wird, sondern sich in affektiven Bewegungen und philosophischen Erkenntnissen der Betrachter*innen realisiert. Betrachter*in und Betrachtetes, Gegenwart und Vergangenheit, Opfer, Täter*in und Dritte – sie alle verdichten sich in einer intensiven, phantasmatischen Erfahrung des Rezipienten Georges Bataille, die von dem fotografierten Ausdruck des Gemarterten ausstrahlen soll.

Das Problem an den Ausführungen in *Die Tränen des Eros zur lingchi*, ist, dass kein Wort davon stimmt, wie die Sinologen und Historiker Jérôme Bourgon, Timothy Brook und Gregory Blue gezeigt haben: Die Identifizierung des Opfers als Fuzhuli ist falsch, die tatsächliche Person auf den Abbildungen ist bis heute unbekannt.⁵¹ Die vermeintliche Strafminderung durch den Kaiser, von der Verbrennung zur *lingchi*, ist historisch unsinnig, da Verbrennung als Strafe im chinesischen Strafrecht nicht vorgesehen und *lingchi* bereits die Höchststrafe war.⁵² Die Fotografien waren nicht in Georges Dumas' *Traité de psychologie* abgedruckt, sondern im *Nouveau traité de psychologie* aus den Jahren 1930 bis 1935.⁵³ Bataille bekam keine Originalfotografie von dem Psychoanalytiker Dr. Borel geschenkt, folglich hat sie nicht diese Rolle in seinem Leben spielen können. Die Autoren weisen nach, dass erstmals in *Die*

49 Ebd., S. 247.

50 Ebd., S. 247.

51 Brook, Timothy / Bourgon, Jérôme / Blue, Gregory: *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge, MA / London 2008, S. 223-228 ; Bourgon, Jérôme: »Bataille et le supplicé chinois: erreurs sur la personne«, in: *Chinese Torture / Supplice Chinois: Iconographic, Historical and Literary Approaches of an Exotic Representation*, Mai 2004, URL: <http://turandot.chineselegalculture.org/Essay.php?ID=27> (letzter Zugriff: 19. Dezember 2022).

52 Ebd., S. 225.

53 Ebd., S. 288.

innere Erfahrung (1943) Bezug auf die Fotografie genommen wird. Bei den Abdrucken in *Die Tränen des Eros* handelt es sich nicht um eine Fotografie aus Batailles Privatbesitz, sondern um Reproduktionen von Originalen aus dem *Musée de l'Homme* in Paris.⁵⁴ Zu diesen Fabulationen und Fehlern kommt noch hinzu, dass die Autoren bezweifeln, der Text lasse sich Bataille überhaupt einwandfrei zuschreiben: Bataille war zum Zeitpunkt der Niederschrift bereits erkrankt, hatte die Fehlidentifikation Fuzhulis in Briefen bemängelt und sich unzufrieden über das Arrangement von Text und Bildern geäußert.⁵⁵ Dazu habe es eine nicht rekonstruierbare Auseinandersetzung um Textstellen mit seinem Lektor gegeben.⁵⁶ Des Weiteren habe sich Bataille in *Die Innere Erfahrung* und *Die Freundschaft* für eine nicht-erotische Lektüre der Folterfotografien starkgemacht.⁵⁷ Die Zweifel an der Autorschaft von *Die Tränen des Eros* sowie die Widersprüchlichkeit von Batailles Aussagen zur *lingchi* machen die Aussage, *Martyrs* sei abgeleitet von Batailles Theorie des ekstatischen Opfers, mindestens erklärungsbedürftig. Welcher Bataille und welche Theorie welchen Opfers?

Martyrs ist nicht im Sinne einer einfachen Umsetzung aus Batailles Theorie abgeleitet. Vielmehr führt *Martyrs* in seiner Antagonistin Mademoiselle die Implikationen der Folterrezeption in *Die Tränen des Eros* vor Augen. Des- sen theoretisches Verfahren wird zu einem Mechanismus des Filmszenarios. Wie *Die Tränen des Eros* sucht Mademoiselle nach der vermeintlichen Ekstase der Folteropfer. Während Bataille die Bilder in einer Yoga-Stunde zu kontem- plieren vorgibt, gibt Mademoiselle die Folter selbst in Auftrag. Während er aus der vermeintlichen Ekstase Erregung und Philosopheme extrahiert, sucht sie nach einem eschatologischen Wissen. Ihre Fehlkontextualisierung der *lingchi*-Fotografie erscheint geradezu als Parodie auf Batailles philologische Fabulation. So wie Mademoiselle für wahr hält, was Anna ihr zuflüstert – warum sollte Anna ihrer Foltererin die Wahrheit sagen? –, so meinen auch Theoretiker*innen in der Folge Batailles Annas Martyrium zu beobachten. *Martyrs* dramatisiert in der Figur der Mademoiselle, worauf *Die Tränen des Eros* hinauslaufen: die Reduktion der Folter anderer auf selbstbezügliche Phantasmen.

»I've seen through this hell in your eyes«

Mademoiselles antagonistische Kraft ist nicht mit der Positionierung des Fil- mes selbst zu verwechseln. *Martyrs* ist kein Film über Folter, sondern eine Intervention in die Folterkultur des »war on terror«. *Martyrs* konstituiert ein fiktionales Bild der Folter, das infrage stellt, welche Handlungen, Affek- te oder Narrative Teil der Gegenwart der Folter sind. *Martyrs* vollführt ei- nen Angriff auf die Sinnlichkeit des Publikums. Die Dauer sinnlosen Leidens,

54 Ebd., S. 230–233.

55 Ebd., S. 229.

56 Ebd., S. 230.

57 Ebd., S. 233–235.

die kein Ausweichen auf fetischisierbare Tatinstrumente oder psychologische Motive zulässt, zielt auf eine Entbesetzung von Gewalt, eine Fragilisierung der Zuschauenden, die sich so für andere Leidenzeugnisse entpanzern können. *Martyrs* benennt die kontemporären Folterdispositive nicht. Damit vermeidet der Film ihre Verflachung und Überschreibung in Klischees. *Martyrs* perspektiviert die Zeitlichkeit der Foltersequenz als Zeit des Opfers. Damit unterbreitet der Film einen Vorschlag, was es heißen könnte, die Zeugnisse von Folterüberlebenden mitzuvollziehen. *Martyrs* beharrt auf einem Konzept von Relationalität: Anna bleibt auch unter Folter in Kontakt zu Lucie, ihre Selbstberührung mit dem Handrücken verweist auf die Präsenz des Anderen im Ich, der Nachspann kehrt zu Kindheitsaufnahmen der beiden Frauen zurück. Bilder, die keinen Zustand kindlicher Unschuld beschwören, weil sie bereits unter dem Bann von Lucies Folter stehen, und doch den Horizont eines relational verfassten Lebens bewahren: das, so legt die Montage nah, von Anna am Ende des Films erinnert wird. Dazu läuft der für den Film komponierte Song *Your Witness* von Seppuku Paradigm: *I've seen where you've been in your eyes [...] / I've seen through this hell in your eyes*. Die Augen offenbaren keine Ekstase und kein metaphysisches Geheimnis. Sie offenbaren Folter als Hölle, nichts mehr. Der Blick jedoch hält das Leid, sodass es geteilt werden kann. Diese Teilung ist mehr als die Folter, unter der sie besteht. Während die Kritik behauptet, *Martyrs'* Nihilismus sei »complete and impossible to dismiss«⁵⁸, stellt sich vielmehr die Frage, ob der Film nicht hoffnungsvoll ist.

58 Foster, Gwendolyn Audrey: *Hoarders, Domsday Preppers, and the Culture of Apocalypse*, New York 2014, S. 56.

ENREGISTREMENT DES BRUITAGES

DIGISON

STUDIO DE MIXAGE
RECORDERS

SIS

PALO ALTO

AYMERIC DUPAS

DAMIEN BOITEL

POSTPRODUCTION SON
POST SYNCHRONISATION

POLYSON POST PRODUCTION

TRI TRACK

FLORENCE ABIVEN

DIDIER BREITBURD



POLY-SON
POST-PRODUCTION

pal
alto

DOLBY
DIGITAL
DANS CERTAINES SALLES

GÉNÉRIQUES ET TRAITEMENT SUPER 8MM

KOOK EWO (SR)

TEST

SERVICE D'ASSURANCE 'CANADA'
SERVICE INFORMATIQUE FINANCIER
SERVICE MÉDICAL

GLOBALEX GESTION DE RISQUES
CARON-COUTURE INFORMATIQUE
DR FRANCES GORZALKA

Pascal Laugier: **Martyrs**, FR/CA 2008, Filmstill.

Kunst und Episteme

Sophia Prinz
Abstrakter Realismus
Allan Sekulas
ästhetische Analyse
des Sozialen

Im Zuge des *visual turn* hat die Soziologie den empirischen Wert fotografischer Methoden für sich wiederentdeckt. Allerdings hat sie die Bedingungen und Grenzen der eigenen Wissensproduktion dabei nicht weiter reflektiert: In der qualitativen Sozialforschung wird die Fotografie zumeist als bloßes Aufzeichnungsinstrument verwendet, nicht aber als ein Medium, das eine ästhetische Eigenlogik besitzt. Damit bringt sich die visuelle Soziologie um die Chance, das erkenntnistheoretische Potenzial des Ästhetischen für die Analyse von Gesellschaft fruchtbar zu machen und so den eigenen Theorie- und Forschungshorizont zu erweitern.

Ein gelungenes Beispiel für die Verschränkung von Ästhetik und Soziologie bietet Allan Sekulas *Fish Story* (1989–1995). Mit diesem Opus magnum zeichnet Sekula die Arbeits- und Lebensbedingungen im globalen Seehandel nach. Dazu zieht er verschiedenste Medien heran – Fotografie, Text, Zeichnungen und historische Quellen –, stellt sie jedoch so zueinander in Beziehung, dass kein abgeschlossenes Ganzes entsteht. Vielmehr changiert *Fish Story* zwischen einer strukturell-objektiven und einer individuell-subjektiven Perspektive. Den Aufnahmen von gigantischen Containerschiffen und automatisierten Verladepiers stehen Fotografien gegenüber, die die psychische Nähe des Künstlers zu den Arbeiter*innen bezeugen oder unscheinbare Details des Arbeitsalltags einfangen. Historische Abhandlungen zum Seehandel werden um biografische Schilderungen und literarische Versatzstücke ergänzt.

Mit dieser Methode geht Sekula in zweifacher Hinsicht über die soziologische Forschung hinaus: Zunächst lässt sich *Fish Story* als eine Art Antithese zu den gängigen soziologischen Gegenwartsdiagnosen verstehen, die die gesellschaftlichen Transformationen des späten 20. Jahrhunderts wahlweise als Ästhetisierung, Immaterialisierung oder Raum-Zeit-Kompression charakterisiert haben. Die schiere Masse an gleichförmigen Containern, die stickigen Maschinenräume, ölerschmierten Overalls oder funkensprühenden Arbeitsgeräte auf Sekulas Fotografien machen hingegen deutlich, dass der *global flow* von Daten, Wissen, Bildern und Waren nach wie vor auf materiellen Infrastrukturen und konkreter, körperlicher Arbeit beruht. Dass dieser Umstand überhaupt aus dem Blick geraten konnte, hat ironischerweise mit der Containerschiffahrt selbst zu tun: Erst der »supply chain capitalism«¹ hat es ermöglicht, einen Großteil der Industrieproduktion in die *majority world* auszulagern und damit aus dem (westlichen) Gesellschaftsbild zu tilgen. In der gegenwärtigen soziologischen Gesellschaftstheorie spielt das Meer als sozialer Raum daher keine nennenswerte Rolle² – es ist, wie Sekula treffend feststellt, der »forgotten space« der Moderne:

The thematic impulse behind *Fish Story* was to examine the contemporary maritime world, a world with an undeserved reputation for anachronism. How to counter the fantasy, common among elites, that information is the crucial commodity, and the computer the sole engine of our progress? The sea may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the »in-between« space of capitalism. The maritime world is fundamental to late modernity, because it is the cargo container, an American innovation of the mid-1950s, that makes the global system of manufacture possible.³

Die maritime Welt ist nicht der einzige blinde Fleck der soziologischen Theoriebildung, den Sekula mit seiner Arbeit offenlegt, und nicht einmal der relevanteste, wenn es um das Wissen der Künste geht. Der eigentliche epistemologische Mehrwert der Kunst Sekulas liegt darin, dass er die Analyse von Gesellschaft als genuin ästhetisches Problem versteht: Das vielschichtige Wechselverhältnis von Individuum und Gesellschaft – so viel macht die künstlerische Methode deutlich – lässt sich weder unmittelbar abbilden noch mit abstrakten Begriffen oder kohärenten Narrativen einfangen. Die analyti-

- 1 Tsing, Anna: »Supply chains and the human condition«, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, Bd. 21, Nr. 2, 2009, S. 148-176.
- 2 Demgegenüber haben sich die Welt- und Globalgeschichte sowie insbesondere die Postcolonial Studies intensiv mit dem Meer auseinandergesetzt (siehe exemplarisch: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA 1993). Auch im Umfeld der Anthropologie, des New Materialism und des Posthumanismus sind in jüngerer Zeit einige Arbeiten zum Meer entstanden.
- 3 Allan Sekula in Beausse, Pascal: »The critical realism of Allan Sekula«, in: *Art Press*, Nr. 240, 1998, S. 20-26, hier: S. 24.



Allan Sekula: **Waterfront Vendor and Docker in Container Storage Area**, Veracruz (1994), Cibachrome-Print, gerahmt: 62,9 × 79,4 × 4,5 cm, aus: **Fish Story** (1988-1995), Chapter 6: True Cross, mit freundlicher Genehmigung Studio Allan Sekula.

sche Qualität von *Fish Story* entsteht vielmehr in der genuin bedeutungs-offenen Konstellation von Bildern und Texten, die verschiedene Assoziationen, Blickwinkel und Lesarten zulassen. Diese Herangehensweise geht nicht nur über den methodologischen Positivismus der visuellen Soziologie hinaus. Sie grenzt sich auch von der bloßen Soziologisierung des Ästhetischen ab, wie sie in der Kunst- und Kultursoziologie nach wie vor üblich ist.

Sekulas entschiedene ästhetische Analysehaltung kann jedoch nur greifen – und das ist die These, die im Folgenden im Zentrum stehen wird –, weil er einen Aspekt anvisiert, der in der gesamten Geschichte der Soziologie kaum Beachtung gefunden hat: die sinnlich wahrnehmbaren Formen des Sozialen.

Kunst, Ästhetik und Soziologie

In der Kultursoziologie hat sich die These einer zunehmenden Ästhetisierung durchgesetzt. Spätkapitalistische Gesellschaften, so die Annahme, würden nicht mehr den Grundsätzen der Rationalisierung und Disziplinierung aus der Zeit der »organisierten Moderne«⁴ gehorchen. Stattdessen griffen künstlerische und gestalterische Produktions- und Subjektivierungsweisen auf sämtliche soziale Bereiche über.⁵

4 Wagner, Peter: *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*, Frankfurt/M. / New York 1995.

5 Vgl. etwa: Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late*

Eine Ausnahme bildet offenbar das Feld der Soziologie selbst, das seine »anti-ästhetische Tradition«⁶ bislang nicht überwunden hat. Während die Kulturwissenschaften in den letzten Jahren begonnen haben, die spezifischen Wissensformen der künstlerischen Forschung auszuloten,⁷ blendet die Soziologie das gesellschaftsanalytische Potenzial der Kunst weitgehend aus. Diese Ignoranz ist auf eine gewisse Betriebsblindheit zurückzuführen: Von einigen verstreuten Ansätzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁸ abgesehen, hat sich die Disziplin den visuellen, materiellen oder sinnlichen Aspekten des Sozialen lange nicht gestellt. Die klassische Kunstsoziologie verlegt sich vornehmlich auf die sozialen Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Kunstfeld, klammert aber die Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte der künstlerischen Arbeiten aus ihrer Analyse aus. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum Pierre Bourdieus einseitige Kritik der Ästhetik als bürgerliche Distinktionsstrategie⁹ im soziologischen Diskurs so lange Konjunktur haben konnte.

Erst im Zuge des allgemeinen *visual* und *material turn* in den Sozial- und Kulturwissenschaften hat die kunstsoziologische Forschung begonnen, künstlerischen Arbeiten mehr Aufmerksamkeit zu schenken. In jüngeren Studien, die sich unter anderem an der *Actor-Network Theory* (ANT), der Phänomenologie und am Pragmatismus orientieren, werden Kunstwerke als »Aktanten« aufgefasst, die aufgrund ihrer materiellen und sinnlichen Beschaffenheit die situativen Produktions- und Rezeptionspraktiken aktiv

Capitalism, London u.a. 1991; Lash, Scott / Urry, John: *Economies of Signs and Space*, London u.a. 1994; Boltanski, Luc / Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003; Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin 2020, sowie ders.: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012.

- 6 Eßbach, Wolfgang: »Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie«, in: Lösch, Andreas / Schrage, Dominik / Spreen, Dierk / Stauff, Markus (Hg.): *Technologien als Diskurse. Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, Heidelberg 2001, S. 123-136.
- 7 Siehe dazu etwa die Publikationen, die im Kontext des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« entstanden sind (u.a. Busch, Kathrin / Dörfling, Christina / Peters, Kathrin / Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018; Busch, Kathrin / Dickmann, Georg / Figge, Maja / Laubscher, Felix (Hg.): *Das Ästhetisch-Spekulative*, Paderborn 2021).
- 8 Dazu gehören vor allem Georg Simmels »Soziologische Ästhetik« (Simmel, Georg: »Soziologische Ästhetik«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt/M. 1992, S. 197-214) sowie die Arbeiten von Siegfried Kracauer und Walter Benjamin.
- 9 Siehe dazu Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1982, S. 17-27. Wie Juliane Rebenitch kritisch angemerkt hat, wird Bourdieus reduktionistische Interpretation der ästhetischen Erfahrung als »interesseloser Blick« weder dem Kunstdiskurs noch der Kunstproduktion seit den 1960er Jahren gerecht. Rebenitch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 165-168.

mitgestalten.¹⁰ Damit wird den künstlerischen Arbeiten zwar soziale Handlungsträgerschaft zugestanden, allerdings wird diese auf ihre situative Wahrnehmungsqualität reduziert.

Beide genannte Perspektiven unterschlagen somit das erkenntnistheoretische Potenzial des Ästhetischen, wenn auch aus entgegengesetzten Gründen. Während der klassische Soziologismus à la Bourdieu die Kunstproduktion lediglich als sekundären Ausdruck von feldspezifischen Machtkämpfen interpretiert, gelingt es den materialitätstheoretischen und neophänomenologischen Studien nicht, die ethnografische Mikroanalyse der sinnlichen »Affordanzen«¹¹ an übergeordnete, soziale Strukturen und politische Fragestellungen rückzubinden.

Im Unterschied zu den erwähnten kunstsoziologischen Verkürzungen soll im Folgenden die künstlerische Form selbst als »ästhetische Soziologie« ausgewiesen werden. Hier sei an Theodor W. Adornos Betonung des »Doppelcharakters der Kunst als autonom und als fait social«¹² erinnert: Künstlerische Formen existieren nicht außerhalb gesellschaftlicher Strukturen, sondern sind im Gegenteil als Resultat einer aktiven, analytischen Durchdringung der sozio-materiellen Ordnungen zu verstehen. Dabei greift die Kunst auf die bestehende gesellschaftliche Topologie der Formen als ihr Ausgangsmaterial zurück¹³, setzt diese Formen aber in einer Weise ein, dass andere Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte entstehen können.

Bevor dieser Gedanke am Beispiel von *Fish Story* präzisiert werden kann, muss zunächst das Wechselverhältnis von sozialer Ordnung, Wahrnehmung und der sozio-materiellen Topologie der Formen geklärt werden. Ausgangspunkt dafür ist die marxistisch orientierte Phänomenologie und Praxistheorie. Diese Perspektive entspricht Sekulas eigenem »unorthodoxen« Marxismus¹⁴, da sie ebenfalls einen Mittelweg zwischen Objektivismus und Subjektivismus bzw. Makro- und Mikroperspektive einschlägt.

10 Siehe beispielsweise Acord, Sophia Krzys / Denora, Tia: »Culture and the arts. From art worlds to arts-in-action«, in: *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, Bd. 619, Nr. 1, 2008, S. 223-237; Born, Georgina: »The social and the aesthetic: For a post-Bourdieuian theory of cultural production«, in: *Cultural Sociology*, Bd. 4, Nr. 2, 2010, S. 171-208; oder: Schürkmann, Christiane / Nina Tessa Zahner (Hg.): *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*, Wiesbaden 2021.

11 Der Begriff »Affordanz« stammt ursprünglich von dem Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson und wird sowohl in der Designtheorie als auch in der ANT verwendet.

12 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 16.

13 So schreibt Adorno: »Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: da wird es immer auch zu deren Nachbild« (Adorno 1970 (wie Anm. 12), S. 158).

14 Allan Sekula in Sekula, Allan / Buchloh, Benjamin H.D.: »Gespräch«, in: *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Ausstellungskatalog (Generali Foundation, Wien), hg. von Sabine Breitwieser, Wien 2003, S.20-55, hier: S. 35.

Praxis »als sinnlich-menschliche Tätigkeit«

In seinen Frühschriften hatte Marx die humanistische These vertreten, dass ein wahrer Materialismus bei der »sinnlich menschliche[n] Tätigkeit«¹⁵, das heißt der konkreten körperlichen Praxis der Individuen anzuknüpfen hätte. Erst durch die praktische Bearbeitung der »sinnlichen Außenwelt«¹⁶ würden jene materiellen und sozialen Strukturen geschaffen, die das Handeln der Individuen und ihre Arbeitsformen bedingen. Der frühe Marx konzipiert die kapitalistische Moderne somit nicht im Sinne eines strukturellen Fortschritts, sondern als das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen der materiellen oder natürlichen Welt und den kollektiven Arbeitspraktiken der sozialen Subjekte.

Dieser Grundgedanke wurde von einer ganzen Reihe von (Post-)Phänomenolog*innen und Praxistheoretiker*innen aufgegriffen und weitergedacht, darunter Antonio Gramsci, Maurice-Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu, Stuart Hall oder jüngst Sara Ahmed. So unterschiedlich deren Ansätze auch sind, stimmen sie doch in einem überein: Gesellschaftliche Machtverhältnisse lassen sich weder allein von sozialen und ökonomischen Strukturen noch von individuellen Handlungsentscheidungen her denken. Der Begriff »Praxis« zielt daher auf einen Zwischenbereich, in dem sich Struktur und Individuum treffen. Er bezeichnet ein kollektiv geteiltes »man denkt« und »man tut«: eine unausgesprochene, gesellschaftliche Übereinkunft über das, was als wahr gilt, wie man sich in bestimmten Situationen zu verhalten hat und wie bestimmte Tätigkeiten auszuüben sind. Diese Regeln werden nicht bewusst erlernt, sondern von den Subjekten in konkreten, praktischen Interaktionen mit den Ordnungen der sozio-materiellen Umwelt eingeübt.¹⁷

Das Individuum ist das gesellschaftliche Wesen. [...] Die Gesellschaft ist für das Individuum nicht ein erlittener Unfall, sondern eine Dimension des Seins. Das Individuum ist nicht in der Gesellschaft, wie ein Gegenstand in einer Schachtel ist, es nimmt sie auf sich mittels dessen, was sein Innerstes ist. Eben deshalb kann man sagen, daß »der Mensch den Menschen produziert, sich selbst und den anderen Menschen«, »... wie die Gesellschaft selbst den Menschen produziert, so ist sie durch ihn produziert«.¹⁸

15 Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach«, in: ders./Engels, Friedrich: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 3 (MEW 3), Berlin 1997, S. 5-7, hier: S. 5.

16 Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«, in: ders./Engels, Friedrich: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 40, *Ergänzungsband 1* (MEW 40), Berlin 1968, S. 465-588, hier: S. 512.

17 Für einen Überblick über die Praxistheorie siehe etwa: Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Bd. 32, Nr. 4, 2003, S. 282-301; Hillebrandt, Frank: *Soziologische Praxistheorien. Eine problembezogene Einführung*, Wiesbaden 2014; Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016.

18 Merleau-Ponty, Maurice: »Marxismus und Philosophie«, in: ders.: *Sinn und*

Die Praxistheorie spricht daher von einem impliziten »Praxis- oder Körperwissen«, das der sozialen Praxis als »generatives Prinzip«¹⁹ zugrunde liegt. Das besagt nicht, dass der einzelne Praxisvollzug vollständig determiniert ist. Subjekte haben stets die »relative Freiheit«²⁰, in konkreten Situationen so oder auch anders zu agieren. Diese individuelle Freiheit des Andershandelns ist nicht nur deshalb relativ, weil sie von den äußeren Regeln und Zwängen der jeweiligen Situation abhängt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass jedes Praxiswissen im Sinne eines »situated knowledge«²¹ begrenzt ist.

Für das »Wissen der Künste« ist noch ein weiterer Aspekt des Marx'schen Praxisbegriffs entscheidend: der Aspekt des Sinnlichen, der vor allem in der leibphänomenologischen Rezeptionslinie behandelt wird. So postuliert Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*, dass das praktisch-tätige »Zur Welt Sein«²² des Leibes auf einem »Primat der Wahrnehmung«²³ beruhe. Das leibliche Subjekt muss zunächst ein Gefühl für die *sinnliche* Ordnung der äußeren Welt entwickeln, bevor es darin praktisch tätig werden kann. Um eine gegebene Situation und die eigenen Handlungsmöglichkeiten intuitiv erfassen zu können, ist daher neben dem Praxiswissen ein spezifisches *Wahrnehmungswissen*²⁴ vonnöten. Dass auch dieses begrenzt ist, wird in Momenten des Scheiterns explizit – wenn das Subjekt mit ungewohnten sinnlichen Herausforderungen konfrontiert wird, die sich mit den eingeübten Wahrnehmungs- und Deutungspraktiken nicht bewältigen lassen. Derartige Krisenmomente sind unverzichtbarer Bestandteil jeder ästhetischen Erkenntnis.

Nicht-Sinn, München 2000, S. 170–186, hier: S. 175. Merleau-Ponty zitiert hier aus Marx 1968 (wie Anm. 16), S. 537.

- 19 In diesem Sinne definiert Bourdieu den Habitus als »Systeme dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlagen von Praktiken und Vorstellungen.« Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1993, S. 98.
- 20 Der Begriff der relativen bzw. bedingten Freiheit wird in verwandter Weise sowohl von Michel Foucault als auch von Maurice Merleau-Ponty verwendet. Siehe dazu: Prinz, Sophia: »Zwischen Selbst- und Fremdführung. Die Praxis der Freiheit bei Michel Foucault und Maurice Merleau-Ponty«, in: Kadi, Barbara Ulrike / Unterthurner, Gerhard (Hg.): *Macht - Knoten - Fleisch. Topographien des Körpers bei Foucault, Lacan und Merleau-Ponty*, Berlin 2020, S. 27–48.
- 21 Haraway, Donna: »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–99.
- 22 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 7.
- 23 Merleau-Ponty, Maurice: »Das Primat der Wahrnehmung und seine philosophischen Konsequenzen (1946)«, in: ders.: *Das Primat der Wahrnehmung*, Frankfurt/M. 2006, S. 26–84.
- 24 Merleau-Ponty spricht auch von einer »kulturellen Wahrnehmungstradition«, Merleau-Ponty 1966 (wie Anm. 22), S. 279.

Die Topologie der Formen

Zur genaueren Bestimmung der analytischen Qualität des Ästhetischen muss geklärt werden, durch welche Medien das kollektiv geteilte Wahrnehmungswissen vermittelt und eingeübt wird. Während Merleau-Ponty hierzu nur einige wenige und eher unsystematische Hinweise gibt,²⁵ hilft ein Blick auf *Fish Story* weiter: Im Unterschied zur konventionellen ethnografischen Fotografie, die ausschließlich ihren Forschungsgegenstand anvisiert, interessiert sich Sekula für die szenografische Gesamtheit sozialer Situationen. Er fasst die Körper, Maschinen und Objekte also nicht als in sich geschlossene Gestalten oder Entitäten auf, sondern interpretiert sie als Elemente eines übergeordneten bildhaften Gefüges. In *Fish Story* wird somit augenscheinlich, dass sich die sozio-materielle Umwelt immer auch durch eine je spezifische *formale* Ordnung auszeichnet. Diese *formale* Ordnung des Sozialen – so die hier verfolgte These – bildet die Grundlage des kollektiv geteilten Wahrnehmungswissens. Oder, um es in Anlehnung an den Diskurs- und Dispositivbegriff von Michel Foucault zu formulieren: Soziale Praktiken werden nicht nur von Macht-Wissens-Komplexen bedingt, sondern auch von einer »Topologie der Formen«²⁶, die dem Wahrnehmbaren als historisches Apriori zugrunde liegt.²⁷ Sozio-materielle Formwerdungs- und -auflösungsprozesse sind somit als fundamentale Ordnungs- und Differenzierungsgeschehen zu verstehen. Durch sie erst wird die Welt als solche sinnlich erfahr- und gestaltbar.²⁸

Wie *Fish Story* zeigt, verlaufen diese formalen Differenzierungen und Relationen quer zu den klassischen epistemologischen Einteilungen von Subjekt / Objekt, Körper / Technik oder Natur / Kultur. Beispielsweise korrespondieren eine abgewetzte Arbeitsjacke mit der rostigen Patina des

25 Merleau-Ponty benennt drei Faktoren der Vermittlung einer kulturellen Wahrnehmungstradition: den Leib der Anderen, die Sprache und die Artefakte. Siehe dazu Prinz, Sophia: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, S. 194–201.

26 Auch wenn Foucault im Unterschied zu bspw. Gilles Deleuze oder Jacques Lacan den Begriff der Topologie selbst nicht zentral verwendet hat, hat dieser sich in den Kultur- und Medienwissenschaften dennoch durchgesetzt, um die Relationen und räumliche Verteilung der heterogenen Elemente des Dispositivs zu beschreiben. Siehe etwa Günzel, Stephan: »Raum – Topographie – Topologie«, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 13–29.

27 Lacans psychoanalytischer Begriff des »Tableau« zielt in eine ähnliche Richtung: Demnach wird die Welt durch das symbolisch geordnete Tableau zu sehen gegeben. Zugleich strebt das Subjekt danach, in das Tableau zu passen (Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim 1987, S. 101–106).

28 Diese Überlegung orientiert sich an der immanenzontologischen Annahme des späten Maurice Merleau-Ponty, wonach die Ausdifferenzierung von Leib und Welt erst durch einen anonymen Strukturierungsprozess erfolgt (Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986). Einen ähnlichen Gedanken verfolgt später Jacques Derrida mit dem Begriff der (Ur)Spur (siehe etwa: Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1974, S. 109).

Schiffsdecks, die geometrische Kontur der Container mit der Horizontlinie des Meeres oder der Körper des Mechanikers mit den verschlungenen Rohren im Maschinenraum. Diese Vielschichtigkeit und Ubiquität formaler Prozesse und Assoziationen deutet zudem an, dass die »Topologie der Formen« eine gewisse Eigendynamik besitzt. Denn abgesehen davon, dass normierte Artefakte (wie eine Jacke) allein durch den praktischen Gebrauch ihre Gestalt verändern, sind nicht-menschliche, technologische und »natürliche« Aktanten stets an der Genese von Formen mitbeteiligt.²⁹ So frisst das Salzwasser trotz mehrfacher Lack- und Schutzschichten unaufhörlich Rostflecken in die stählernen Schiffsoberflächen, die von der Crew immer wieder abgeschliffen und ausgebessert werden müssen.

Sozial- und kulturwissenschaftlich gesehen, ist die Topologie der Formen dennoch kein Zufallsprodukt. Analog zu Foucaults »diskursiven Formationen« ist vielmehr davon auszugehen, dass der Topologie bestimmte Muster und Regelmäßigkeiten inhärent sind, die den Spielraum des formal Möglichen festlegen.³⁰ Man muss dabei nicht so weit gehen wie Georg Simmel, der behauptet hatte, dass autokratische Herrschaftssysteme zur Symmetrie neigen, während liberale Gesellschaftsmodelle asymmetrische Formlösungen bevorzugen.³¹ Dennoch ist anzunehmen, dass historische und lokale Umstände auf die formalen Konstellationen des Sozialen Auswirkungen haben. Auch in *Fish Story* tauchen bestimmte formale Elemente wiederholt auf: angefangen bei den standardisierten Abmessungen des Containers, über die immergleiche Innenausstattung der Schiffe bis hin zur Choreografie³² der alltäglichen Arbeitsroutinen. Sogar die amorphen Ölflecken auf der Kleidung gehorchen einem ähnlichen Muster.

Ästhetische Analyse des Sozialen

Auch wenn bereits aufgezeigt wurde, dass *Fish Story* die formale Ordnung des globalen Seehandels analytisch durchdringt, stellt sich dennoch die systematische Frage, mit welchen Mitteln eine solche formale Analyse der Gesellschaft gelingen kann. Anders als die Ethnologie und Anthropologie kennt die Soziologie keine eigene Tradition der analytischen Bildproduktion.³³ Foto-

29 Siehe dazu bspw. Tsing, Anna: »More-than-human sociality: A call for critical description«, in: Hastrup, Kirsten (Hg.): *Anthropology and Nature*, London / New York 2013, S. 27–42.

30 In diesem Sinne beschreibt Michel Foucault die diskursive Formation als eine »Zahl von Aussagen«, die eine bestimmte »Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelationen, Positionen und Abläufe, Transformationen)« aufweisen. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981, S. 58.

31 Simmel 1992 (wie Anm. 8).

32 Siehe etwa Klein, Gabriele: »Soziale Choreografie. Bewegungsordnungen und -praktiken in urbanen Räumen«, in: Breckner, Ingrid / Göschel, Albrecht / Matthiesen, Ulf (Hg.): *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden 2020, S. 391–402, sowie Klein, Gabriele / Göbel, Hanna (Hg.): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld 2017.

33 Eine Ausnahme bildet Howard S. Becker, der sich für die analytische Quali-

und Filmaufnahmen werden von der Soziologie als quasi transparente Medien behandelt, die lediglich als Gedächtnisstütze und Verstärker der ethnografischen Beobachtung dienen.³⁴ Ein derart schlichter methodologischer Realismus, der weder die kulturelle und historische Bedingtheit der Wahrnehmung noch die Effekte fotografischer Wissensproduktion reflektiert, ist aber nicht in der Lage, das historische Apriori des scheinbar Offensichtlichen zu erfassen – im Gegenteil: Die »Topologie der Formen«, wie sie den kollektiv geteilten Wahrnehmungsschemata zugrunde liegt, offenbart sich nur dann, wenn sie im Sinne von Adornos Begriff der ästhetischen Konstellation dekonstruiert wird.

Dazu gehört, dass die soziologische Forschung zunächst ihr eigenes, feldspezifisches Wahrnehmungswissen verlernt, um stattdessen – wie Sekula – die gesamte soziale Situation als formales Geschehen in den Blick zu nehmen. Die soziologische Beobachtung muss mit anderen Worten selbst eine ästhetische Haltung einnehmen.³⁵ Erst auf dieser Grundlage können die einzelnen formalen Elemente der Topologie der Formen analytisch identifiziert, herausgelöst und neu zusammengefügt werden. Durch diese Re-Kontextualisierung offenbaren sich die Mechanismen des kulturell Wahrnehmbaren, die normalerweise hinter dem Schleier des Evidenten verborgen bleiben.³⁶

tät der Fotografie ausgesprochen hat (Becker, Howard S.: »Photography and sociology«, in: *Studies in Visual Communication*, Bd. 1, Nr. 1, S. 3–26) sowie Bourdieus autodidaktische ethnografische Fotografie in Algerien in den 1950er Jahren. Diese bleiben jedoch ganz eindeutig dem Paradigma der ethnologischen Bildproduktion verhaftet samt der darin eingelassenen Machtasymmetrien und Ausbeutungsverhältnisse. Vor diesem Hintergrund ist nicht nachzuvollziehen, warum sie in jüngerer Zeit als ein eigenständiger methodologischer Ansatz hochgejubelt werden (vgl. etwa Schultheis, Franz / Egger, Stephan (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Fotografie. Visuelle Formen soziologischer Erkenntnis. Eine Rekonstruktion*, Bielefeld 2022). Für einen Überblick der soziologischen Fotografie siehe auch Harper, Douglas: »Photography as social science data«, in: Flick, Uwe / von Kardoff, Ernst / Steinke, Ines (Hg.): *A Companion to Qualitative Research*, London 2004, S. 231–236. Eine neuere Auseinandersetzung mit dem sozialwissenschaftlichen Gebrauch der Fotografie findet sich in: Eberle, Thomas S. (Hg.): *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*, Bielefeld 2017.

- 34 Siehe Banks, Marcus: »Analysing images«, in: Flick, Uwe (Hg.): *The Sage Handbook of Qualitative Data Analysis*, London u.a. 2014, S. 394–408, hier: S. 395.
- 35 In ihrer Grundhaltung ähneln sich der ästhetische und der ethnografische Blick. So hatte Merleau-Ponty herausgestellt, dass die moderne Malerei der Phänomenologie insofern entspreche, als beide Perspektiven darauf abzielten, hinter die eingeübten Wahrnehmungsschemata zurückzugehen (Merleau-Ponty, Maurice: »Das Auge und der Geist«, in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 275–317, hier: S. 284 und S. 287). Analog dazu muss auch die soziologische Ethnografie das »Eigene befreunden«, um das selbstverständlich Erscheinende neu sehen zu können.
- 36 Auch Jacques Rancière sieht die Wirksamkeit der Ästhetik in einem »Dis-sens«, also einer mit dem Bestehenden konfligierenden Sinnlichkeit (Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009, S. 73f.).

Das bedeutet, dass sich eine ästhetische Betrachtung des Sozialen selbst nur in künstlerischer Form vermitteln lässt. Um noch einmal Adorno das Wort zu geben: Die »Form [des Kunstwerks, S.P.] wirkt als Magnet, der die Elemente aus der Empirie in einer Weise ordnet, die sie dem Zusammenhang ihrer außerästhetischen Existenz entfremdet, und nur dadurch mögen sie der außerästhetischen Essenz mächtig werden.«³⁷

Eine solche künstlerische Form stellt notwendigerweise das Wahrnehmungs- und Praxiswissen der Betrachter*innen auf den Prüfstand. Zwar bleiben einzelne formale Elemente, die aus alltäglichen Wahrnehmungskontexten bekannt sind, als solche identifizierbar, sie fügen sich jedoch nicht in das gewohnte Gesamtbild ein. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße Irritation von habitualisierten Verstehensprozessen, wie neuere Auslegungen der kritischen Theorie unterstellen.³⁸ Die künstlerische Dekonstruktion der Topologie der Formen macht vielmehr die Funktionsweise von kollektiv geteiltem Wahrnehmungsschemata im körperlich-praktischen Wahrnehmungsvollzug selbst nachvollziehbar.³⁹ Eine ästhetische Soziologie umfasst somit alle Ebenen der soziologischen Forschungspraxis: Methoden, Analyse und Rezeption.

Realabstraktionen und Realismus

Sekular-künstlerische Analyse des globalen Seehandels lässt sich in diesem Sinne als ästhetische Soziologie beschreiben. Sozialtheoretischer Ausgangspunkt dafür ist die Theorie des kapitalistischen Warentauschs. Im Unterschied zu den Theoretiker*innen der Warenästhetik interessiert sich Sekular weniger für das Offensichtliche wie die schillernden Oberflächen der Konsumgüterindustrie. Seine Aufmerksamkeit gilt vielmehr den strukturellen Formen der Abstraktion, die hinter den opulenten Fassaden des Kapitalismus stecken – und das sowohl im theoretischen wie ästhetischen Sinne. Ein wichtiger Impulsgeber dafür war der Philosoph Alfred Sohn-Rethel. Dieser hatte in seinem Buch *Warenform und Denkform*⁴⁰ die These aufgestellt, dass die konkreten Entsinnlichungs- und Verdinglichungsprozesse, die der Warenproduktion und dem Warentausch inhärent sind, die materielle Grundlage für die umfassende intellektuelle »Rationalisierung« (Max Weber) in der Moderne bilden. Die »Realabstraktion« der kapitalistischen Produktion bedingt somit die intellektuelle Abstraktion der bürgerlichen Wissensordnungen. In

37 Adorno 1970 (wie Anm. 12), S. 336.

38 Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1991, S.79-82. Zur Kritik daran siehe etwa: Bertram, Georg W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 146.

39 Siehe dazu ausführlicher: Prinz, Sophia: »Relative Autonomie. Zur sozialen Funktion ästhetischer Formen«, in: Krüger, Christian / Eusterschulte, Birgit (Hg.): *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, Bielefeld 2022, S. 45-66.

40 Sohn-Rethel, Alfred: »Warenform und Denkform«, in: ders.: *Warenform und Denkform. Aufsätze*, Frankfurt/M. 1971, S. 101-130.



Allan Sekula: *Bo'sun Driving the Forward Winch. Mooring at ECT / Sea-Land Terminal, Maasvlakte, Port of Rotterdam* (1993); Cibachrome-Prints, gerahmt: 62,9 × 145,5 × 4,5 cm (Diptychon in einem Rahmen), aus: *Fish Story* (1988-1995), Chapter 3: *Middle Passage*, mit freundlicher Genehmigung Studio Allan Sekula.

Fish Story führt Sekula diesen Gedanken sowohl methodologisch als auch empirisch mit drei Elementen der (spät-)kapitalistischen Topologie der Formen zusammen: dem fotografischen Medium, dem arbeitenden Körper und der Containerisierung des Welthandels.

Zunächst zur fotografischen Form: Sekula entwickelte seine fotografische Praxis in einer Zeit, in der das westliche Kunstfeld der gesamten realistischen Bildtradition skeptisch gegenüberstand.⁴¹ Neben Auseinandersetzungen zu Fragen der Repräsentation und den Grenzen künstlerischer Medien, die im Umfeld der poststrukturalistischen Theoriebildung und des Konzeptualismus geführt wurden, hatte der Realismus nach dem Zweiten Weltkrieg auch kulturpolitisch an Legitimation eingebüßt. Angesichts der Bildpolitiken des Faschismus und des Sozialismus erschien jegliche Figuration als politisch verdächtig. Die US-amerikanische Kultur- und Außenpolitik hatte in den 1950er Jahren sogar zu einem ideologischen Gegenschlag ausgeholt. Nur die vom Zwang zur Repräsentation befreite Form des abstrakten Expressionismus, so das Argument, könne den demokratischen Wert der individuellen

41 Siehe etwa: Buchloh, Benjamin H.D.: »Allan Sekula. Photography between discourse and document«, in: Sekula, Allan: *Fish Story*, Düsseldorf 1998, S. 189-200; ders.: »Allan Sekula: or what is photography«, in: *Grey Room*, Nr. 55, 2014, S. 116-129.



Freiheit angemessen zum Ausdruck bringen.⁴² Abgesehen davon, dass dieses formalistische Narrativ dem komplexen Programm der Künstler*innen des abstrakten Expressionismus kaum entsprach⁴³, verschweigt es, dass das westliche Ideal individueller Freiheit immer schon mit dem ökonomischen Ideal des Wirtschaftsliberalismus verknüpft war. Anders ausgedrückt diente die künstlerische Abstraktion der kulturpolitischen Propaganda der USA als Feigenblatt für die reale *gesellschaftliche* Abstraktion im Kapitalismus und die nivellierenden Effekte des Warentauschs.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Sekula das emanzipatorische Potenzial des fotografischen Realismus so vehement verteidigte: Die fotografische Repräsentation konkreter Arbeitsverhältnisse erschien ihm als

42 Siehe dazu Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago u.a. 1983. Dass der Apologet des Abstrakten Expressionismus, Clement Greenberg, auf die ein oder andere Weise an dem kulturpolitischen Programm des Marshallplans beteiligt war, steht außer Frage, allerdings wird heute seine Rolle ambivalenter eingestuft. Siehe dazu Neofetou, Daniel: *Rereading Abstract Expressionism. Clement Greenberg and the Cold War*, New York u.a. 2022.

43 Siehe dazu Buergel, Roger M. / Kockot, Stefanie-Vera (Hg.): *Abstrakter Expressionismus. Konstruktionen ästhetischer Erfahrung*, Amsterdam / Dresden 2000.

Gegengewicht zu den kapitalistischen und künstlerischen Realabstraktionen der Gegenwart. Über die historischen Herkunftte der Fotografie machte er sich dabei keine Illusionen. Auch das fotografische Medium, so betonte er immer wieder, sei mit den kapitalistischen Denk- und Gesellschaftsformen zutiefst verstrickt – und das nicht nur, weil es selbst als Sinnbild industrieller Reproduktion und anonymer Tauschbeziehungen gelten kann.⁴⁴ Die Fotografie dient zudem zwei nur scheinbar entgegengesetzten, in Wahrheit aber dialektisch verbundenen Bildpraktiken: Auf der einen Seite trug sie als scheinbar objektives Aufzeichnungsinstrument zur Etablierung des biopolitischen, das heißt auch soziologischen Macht-Wissens bei.⁴⁵ Auf der anderen Seite arbeitete sie in Form der auratischen Porträtfotografie der psychischen Selbstvergewisserung der bürgerlichen Subjekte zu. Die kapitalistische Topologie der Formen ist demnach zutiefst vom Paradigma der Fotografie geprägt⁴⁶ – ein Umstand, der im Zeitalter digitaler Bildmedien und Social Media umso deutlicher wird.

Photography is haunted by two chattering ghosts: that of bourgeois science and that of bourgeois art. The first goes on about the truth of appearances, about the world reduced to a positive ensemble of facts, to a constellation of knowable and possessable objects. The second specter has the historical mission of apologizing for and redeeming the atrocities committed by the subservient – and more than spectral hand of science.⁴⁷

Diese beiden Erbschaften des fotografischen Mediums – den instrumentellen und den sentimental Realismus – spielt Sekula in seiner künstlerischen Praxis, die er selbst als »kritischen Realismus«⁴⁸ bezeichnet, gegeneinander aus. *Fish Story* ist somit beides: visuelle Analyse gesellschaftlicher Strukturen und einfühlsame Porträtaufnahme einzelner Arbeiter*innen; wissenschaftliche Abhandlung und poetischer Text.⁴⁹

Zu den künstlerischen Ressourcen Sekulas gehört die sozialdokumentarische Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. Bereits August Sander hatte in *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1925–1927) seine soziologische Perspektive auf die Gesellschaft der Weimarer Republik mit der Tradition der bürgerlichen

44 Sekula, Allan: »The traffic in photographs«, in: ders.: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, Halifax, N.S. 1984, S. 77–101.

45 Sekula, Allan: »The body and the archive«, in: *October*, Nr. 39, 1986, S. 3–64.

46 Auch Kaja Silverman vertritt die These, dass das Tableau der Gegenwart fotografisch geprägt ist. (Silverman, Kaja: »Dem Blickregime begegnen«, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64).

47 Sekula 1984 (wie Anm. 44), S. 78.

48 Sekula 1998 (wie Anm. 3), S. 26.

49 In diesem Sinne schreibt Sekula: »The challenge was to combine two ways of working into a single project that could function both as an artwork and as a critical / philosophical essay.« (Allan Sekula in Sekula / Buchloh 2003 (wie Anm. 14), S. 44).

Porträtfotografie verknüpft und dabei stets die individuellen Repräsentationsbedürfnisse der Porträtierten respektiert.⁵⁰ Neben historischen Vorläufern übte zudem Sekula eigenes Umfeld, d. h. die poststrukturalistisch informierte konzeptuelle Fotografie der 1970er Jahre großen Einfluss auf seine künstlerische Praxis aus. Dazu gehörte insbesondere Martha Roslers Arbeit *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974/75), die Sekula als fotografische »Metakritik« der sozialdokumentarischen Tradition interpretiert.⁵¹ Statt das menschliche Elend zu objektivieren, interessiert sich Rosler dafür, wie die Bowery als sozialer Brennpunkt medial konstruiert wurde. Dazu kombiniert sie insgesamt 23 Fotografien von Hauseingängen, die als Schlafplatz genutzt werden, mit einer Sammlung von abfälligen Bezeichnungen aus verschiedenen Zeitungsberichten. Indem beide »inadäquaten deskriptiven Systeme« ihr Objekt verfehlen, enthüllt *The Bowery* nicht nur den diskursiven Charakter des scheinbar objektiven fotografischen Realismus, sondern macht auch deutlich, dass sich Sozialdokumentarismus besser auf strategische Auslassungen denn auf Positivismen verlassen sollte. Hinzu kommt, dass Rosler das Soziale nicht allein in menschlichen Interaktionen verortet, wie es die visuellen Methoden der Soziologie tun, sondern – im Geiste von Walker Evans – ebenso in den visuellen Formationen des sozio-materiellen Tableaus aufspürt.

Ähnlich wie Rosler verzichtet auch Sekula auf die emotionalisierenden Effekte einer moralisierenden sozialdokumentarischen Evidenzproduktion. In *Fish Story* werden die Arbeiter*innen weder zu Opfern des Systems noch zu Held*innen der Arbeit stilisiert. Sie erscheinen vielmehr als soziale Subjekte, die vermittels ihrer Praktiken in das Tableau der kapitalistisch organisierten, maritimen Welt eingebettet sind.

Körper und Container

Für Sekula spielt die Performativität des arbeitenden Körpers als theoretischer und ästhetischer Kontrapunkt zur ökonomischen Realität der Abstraktion eine zentrale Rolle. Dass dieses Bildmotiv mit historischem Ballast daherkommt, ist ihm durchaus bewusst. Sekulas Porträts von Werftarbeiter*innen, Dockers und Crewmitgliedern grenzen sich von einer ganzen Reihe von etablierten Bildkonventionen ab: sei es von der heroisierenden Ikonografie des sozialistischen Realismus, den tayloristischen Arbeitsstudienfilme von Frank B. und Lillian M. Gilbreth oder den affektgeladenen Nahaufnahmen einer Dorothea Lange. Während diese Repräsentationsformen entweder zum instrumentellen oder zum sentimental Realismus tendieren, schlägt Sekula ähnlich wie Sander einen analytischen Mittelweg ein. In dieser Perspektive werden die Subjekte weder als anonyme Repräsentanten einer fest

50 Sekula 1984 (wie Anm. 44), S. 86.

51 Sekula, Allan: »Dismantling modernism, reinventing documentary (Notes on the Politics of Representation)«, in: ders.: *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, N.S. 1984, S. 53-75, hier: S. 60.

umrissenen sozialen Klasse dargestellt noch als Einzelindividuen porträtiert. Stattdessen nimmt Sekula eine analytische Haltung ein, die sich im eingangs beschriebenen Sinn als phänomenologischer oder praxistheoretischer Marxismus beschreiben lässt. Das Soziale wird als ein dynamisches Wechselspiel von »sinnlich-menschlicher Tätigkeit« und »sinnlicher Außenwelt« betrachtet. Für Sekula hat das körperliche Subjekt somit ein doppeltes Gesicht: Es ist sowohl Element einer übergeordneten sozio-materiellen Ordnung als auch relativ freies Individuum, das sich zu der gegebenen Situation aktiv in Beziehung setzen kann.

Diese Ambiguität zwischen objektiver sozialer Struktur auf der einen und subjektiver Handlungsmacht auf der anderen Seite ergibt sich aus der Konstellation verschiedener Bildelemente. So wird die strukturelle Dimension des Sozialen durch die bereits angesprochene szenografische Auffassung des Bildraums und die formale Regelmäßigkeit der sozio-materiellen Ordnungen betont: Die einzelnen Arbeitspraktiken werden durch die standardisierte Rigidität der industriellen Gerätschaften, Maschinen und räumlichen Ordnungen choreografiert. Die Effekte der strukturellen Überformung werden aber gleichzeitig konterkariert: So treten die meisten Porträtaufnahmen im Doppel (Diptychon) auf, das verschiedene Momentaufnahmen eines Praxisvollzugs zeigt. Durch diese Andeutung einer filmischen Bewegung wird nicht nur deutlich, dass die Arbeitspraktiken jeden Tag aufs Neue aufgeführt werden müssen und somit offen bleiben für Verschiebungen und Transformationen.⁵² Die porträtierten Subjekte entziehen sich auf diese Weise auch einer eindeutigen identifikatorischen Festlegung – sei es als sozialer Typus oder als kohärentes psychisches Individuum. Darüber hinaus nimmt Sekula in manchen Detailaufnahmen die Praxis- und Wahrnehmungsperspektive der Arbeiter*innen selbst ein, für die der eigene Arbeitsalltag alles andere als abstrakt ist. Der Schraubenschlüssel, das Mikrofon oder das Star-Trek-Maskottchen, die in Sekulas Fotografien nahezu sinnlich greifbar werden, machen deutlich, dass die Arbeiter*innen von den Ordnungen ihrer sozio-materiellen Umwelt nicht nur geformt werden, sondern selbst aktiv an deren Gestaltung beteiligt sind.

Dem arbeitenden Körper stellt Sekula ein weiteres formales Element des globalen Seehandels quasi kontrapunktisch gegenüber: den undurchdringlichen, metallenen Korpus des Containers:

If there is a single object that can be said to embody the disavowal implicit in the transnational bourgeoisie's fantasy of a world of wealth without workers, a world of uninhibited flows, it is this: the container, the very

52 Der Aspekt der Iterabilität von Performativität wurde insbesondere von Judith Butler herausgearbeitet (Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990); für eine praxistheoretische Auseinandersetzung mit dem Instabilitätsbegriff siehe auch: Schäfer, Hilmar: *Die Instabilität der Praxis. Reproduktion und Transformation des Sozialen in der Praxistheorie*, Weilerswist 2013.

coffin of remote labor-power. And like the table in Marx's explanation of commodity fetishism, the coffin has learned to dance.⁵³

Für Sekula kann der Container insofern als visuelle Allegorie der spätkapitalistischen Realabstraktion gelten, als die immense Beschleunigung der ökonomischen Globalisierung seit den 1950er Jahren vor allem auf die Containerisierung zurückzuführen ist. Zudem hat die vollständige Automatisierung der Be- und Entladung, die in extraterritorialen Containerterminals vonstattengeht, die liminalen Lebens- und Beziehungsformen der maritimen Welt weitgehend verdrängt. Während sich die Schiffe, die Foucault noch als »Heterotopien«⁵⁴ charakterisiert hatte, in schwimmende Fabriken verwandelt haben, siedeln sich in den nunmehr gentrifizierten Hafengebieten jene Arbeitsformen an, die von den soziologischen Gegenwartsdiagnosen als »kreativ« oder »ästhetisiert« bezeichnet werden.⁵⁵

Auch formal gesehen ist der Container ein »vertracktes Ding« (Karl Marx). Im Textteil von *Fish Story* weist Sekula darauf hin, dass die Containerisierung nicht nur die materiellen Bedingungen für die spätkapitalistische »Ästhetisierung« liefert, sondern auch auf gestalterischer Ebene mit ihr korrespondiert⁵⁶: Die Farbpalette, standardisierte Geometrie und kompositorische Anordnung der Container kommen den Formlösungen der minimalistischen Installationen verblüffend nahe. Diese Assoziation allerdings lässt die fundamentale Differenz von Kunst und Leben umso augenscheinlicher werden: Während sich der Minimalismus ganz explizit an Merleau-Pontys Leibphänomenologie orientierte, um den leiblichen Wahrnehmungsvollzug zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung zu machen, zielt die Containerisierung darauf ab, die Körperlichkeit des Sozialen möglichst effizient aus dem ökonomischen Kreislauf zu verbannen. Vor diesem Hintergrund kann *Fish Story* als Versuch gewertet werden, die minimalistische Lektion auf die scheinbar abstrakte Welt des globalen Seehandels rückzubinden: Die Arbeit auf dem Containerschiff ist und bleibt eine körperlich-sinnliche Praxis.

Fish Story führt exemplarisch vor, was eine ästhetisch gewendete Soziologie leisten kann. Indem Sekula die Theorie des Spätkapitalismus mit einer konsequenten Reflexion des fotografischen Mediums und der ästhetischen Analyse alltäglicher Arbeitspraktiken verknüpft, gelingt es ihm, Zusammenhänge offenzulegen, die der traditionellen soziologischen Forschung

53 Sekula, Allan: *Fish Story*, Düsseldorf 1998, S. 137.

54 Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 931-942.

55 Zur Funktion des Containers in Sekulas Arbeit siehe auch: Edwards, Steve: »Allan Sekula's chronotopes. Uneven & combined capitalism«, in: van Gelder, Hilde (Hg.): *Allan Sekula. Ship of Fools / The Docker's Museum*, Leuven 2015, S. 31-43; Toscano, Alberto: »The mirror of circulation. Allan Sekula and the logistical image«, in: [societyandspace.org](https://www.societyandspace.org), 31. Juli 2018, URL: <https://www.societyandspace.org/articles/the-mirror-of-circulation-allan-sekula-and-the-logistical-image> (letzter Zugriff: 18. Dezember 2022).

56 Sekula 1998 (wie Anm. 53), S. 136.

verborgen bleiben (wie etwa die Korrespondenz von Realabstraktion, Containerisierung und Minimalismus). Eine solche Perspektive beruht auf der Einsicht, dass sich soziale und ökonomische Dispositive durch eine formale Ordnung auszeichnen, die wie Diskurse und materiellen Machttechnologien an der Herausbildung von körperlichen und sinnlichen Praktiken beteiligt ist. Wie *Fish Story* zeigt, ist diese soziale Topologie der Formen niemals starr oder determiniert, selbst wenn sie einer rigiden Industrialisierung und Rationalisierung untersteht. Im Gegenteil: Die relative Freiheit der Subjekte manifestiert sich gerade in der alltäglichen (Um)Gestaltung des Bestehenden.

Eines allerdings geht der ästhetischen Soziologie ab: Der Anspruch auf ein Narrativ, das sich selbst genügt in seiner wissenschaftlichen Immanenz. Für das Wissen der Künste ist dieser Verzicht entscheidend. Gerade weil eine ästhetische Soziologie die etablierten Repräsentationsformate unterläuft und heterogene Materialien zu einer losen, jedoch nicht willkürlichen ästhetischen Konstellation zusammenfügt, können Wahrnehmungs- und Bedeutungseffekte entstehen, die über bekannte Gesellschaftsbilder hinausgehen.

Kathrin Busch

Autotheorie

Selbstgebrauch als Wissensform

»Große Schriftsteller sind oftmals große Theoretiker.«¹ Mit diesem Satz beginnt Didier Eribons Buch über *Theorien der Literatur*. Eribon bezieht sich darin auf Marcel Proust, in dessen Werk er eine originäre Theorie der Sexualität entfaltet sieht.² Eribon stellt die Frage, welcher literarischen Instanz diese Theoriefähigkeit zuzuschreiben ist: der Figur, dem Erzähler oder dem Autor? Er kommt zu dem interessanten Schluss, der Widerstreit zwischen diesen Instanzen sei das eigentlich theoriebildende Element. Dem vom Erzähler in den Roman eingespeisten Wissen über Homosexualität widerspricht das Leben der literarischen Figuren. Literatur wird zur Theorie, indem sie die bestehenden Diskurse in der Fiktion erprobt, anfecht und transformiert. Die mit Leben begabten literarischen Figuren entpuppen sich als Träger eines anderen Wissens, das aus dem Widerstand gegen die herrschenden Diskurse gewonnen wird. Wenn also Literatur Theorie vorlegt, dann ist sie aus einem Widerstreit gewonnen und, wie Eribon unterstreicht, »in grundlegender Weise instabil«³.

1 Eribon, Didier: *Theorien der Literatur. Geschlechtersystem und Geschlechtsurteil*, Wien 2019 [zuerst Paris 2015].

2 Den Titel *Theorien der Literatur* muss man also auch als Genitivus subiectivus lesen: als Ankündigung einer Theorie in und durch Literatur.

3 Eribon 2019 (wie Anm. 1), S. 19.

Diese Verbindung aus verhandeltem Wissen und ästhetischer Figuration wird heute in der autotheoretischen Literatur explizit, wobei nun das erschriebene Selbst als wissensbildende Figur auftritt.⁴ Die als wahr geltenden Diskurse werden durch den literarischen Gebrauch des Selbst einer Prüfung und Erprobung unterzogen. Das Ich ist nun diejenige ästhetische Figur, an der sich das Wissen bricht oder die mit dem hegemonialen Wissen bricht und dabei selbst partiell zerbricht.

Eine solche Involviertheit der Schreibenden, das legt die autotheoretische Literatur der Gegenwart frei, kennzeichnet im Grunde jede Theorieproduktion. Auch sie beruht auf einem ästhetischen Selbstgebrauch, wobei man diesen Gebrauch des Selbst zu Wissenszwecken von einer einfachen Rückkehr zum Ich abgrenzen muss.⁵ Streng genommen ist das autotheoretische Schreiben der Gegenwart nicht am Ich, sondern – wie man mit Michel Foucault formulieren kann – am Selbst orientiert. Die heutige »so genannte ›Ich<-Literatur«, schreibt er in der 1980er Jahren, könne nur begriffen werden, wenn man sie »in den allgemeinen und sehr reichhaltigen Rahmen der Selbstpraktiken« stellt, deren Genealogie er bis in die Antike zurückverfolgt.⁶ Ausgehend von einer Kritik am modernen Subjektbegriff wendet er sich der griechisch-römischen Selbstkultur zu und findet in den spätantiken Formen der Selbstsorge eine neue Konstellation zwischen Selbst und Wahrheit, die von der neuzeitlichen Relationierung von Subjekt und Wissen wesentlich abweicht.

Selbstgebrauch statt Ich-Literatur

Foucault hat in seinen späten Vorlesungen am Collège de France eine Form des Selbstgebrauchs herausgearbeitet, die er als freimütige Wahrheitspraxis charakterisiert und in der Kunst der Moderne fortleben sieht.⁷ Für das

- 4 Den Begriff »Autotheorie« hat Paul B. Preciado in Abgrenzung zur Autofiktion in die Diskussion eingebracht. *Testo Junkie* beginnt mit einer deutlichen Unterscheidung. Das Buch sei keine Autofiktion konstatiert der erste Satz. Im spanischen Original von 2008 heißt es: »Este libro no es una autoficción« (Preciado, Beatriz: *Testo Yonqui*, Madrid 2008, S. 15) – eine Klarstellung, die in der deutschen Übersetzung verschliffen wird: »Bei diesem Buch handelt es sich nicht um meine Memoiren.« (Preciado, Paul B.: *Testo Junkie. Sex, Drogen, Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie*, Berlin 2016, S. 11) Wenn Preciado dennoch einräumt, dass es sich bei seinem »Körperessay« um Fiktion handelt, dann präzisiert er: »Una ficción, es cierto [...] una ficción autopolítica o una autoteoría« – also: eine autopolitische Fiktion oder eine Autotheorie – im Deutschen heißt es: »Und dennoch, eine Fiktion [...] eine somapolitische Theorie des Selbst, oder eine Selbsttheorie.« (ebd.) Jede Autotheorie hat aufgrund der narrativen Dimension der Selbstbeschreibung auch fiktionale Anteile, aber nicht jede Autofiktion zielt auf Wissen oder eine theoretische Positionierung ab.
- 5 Vgl. Kitnick, Alex: »I, etcetera«, in: *October*, Bd. 166, Nr. 3-4, 2018, S. 45-62.
- 6 Foucault, Michel: »Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit«, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 461-498, hier: S. 494.
- 7 Die Begriffe »Subjekt«, »Wissen« und »Macht«, die Foucaults Arbeiten durch-

Genre der Autotheorie sind Foucaults späte Vorlesungen auch deshalb erhellend, weil schon in den antiken Ästhetiken der Existenz das Schreiben als konstitutive Selbsttechnik zur Anwendung kommt. Über sich selbst zu schreiben, gehört zu den Übungspraktiken, in denen sich das Selbst in Beziehung zum Wissen erprobt. Foucault stellt das Schreiben als Verfahren der Selbsttransformation heraus und unterstreicht, dass man es mit höchstinteressanten Formen zu tun hat, in denen sich Theorie und Fiktion mischen, in denen Kunst und Wahrheit zu neuen Wissensformen verwachsen.⁸ Wissen und Selbstgebrauch gehören in den Ästhetiken der Existenz zusammen.

Unter dem Begriff der »Freimütigkeit« interessiert Foucault sich für die Verkörperung devianter Wahrheiten, für widerständige Selbstpraktiken, die sich einem verworfenen Wissen verschreiben. Dieses riskante, freimütige »Wahrsprechen« muss geduldig eingeübt und verkörpert werden. Es beruht auf habitualisierten Praktiken der Selbstsorge. Im Unterschied zum modernen Erkenntniswissen begründen die antiken Praktiken der Selbstsorge eine »geistige Modalisierung«⁹ des Wissens, die eine spirituelle »Transformation des Subjekts«¹⁰ nach sich zieht. Es ist mit einer Verwandlung der Wissenden, mit einem Anders-Werden verbunden, wobei Exerzitien und Meditationen als produktive Matrix dieser Selbstverwandlungen dienen. Die geistig-spirituelle Transformation vollzieht sich in zwei Richtungen: Einerseits wendet das Selbst Übungen des Verlernens auf sich an, um sich von falschen Annahmen und Haltungen zu befreien. Das Wissen zieht das Subjekt bis zur inneren Zersetzung »in Mitleidenschaft«¹¹, um seine »kritische Umbildung« und eine »Entkrustung von störenden Ablagerungen« zu erreichen.¹² Andererseits wird die Existenzweise an neu gewonnenen Einsichten ausgerichtet, das Erkannte schlägt sich im Leben nieder und modifiziert die Wissenden. Das Subjekt wird mit einer Wahrheit ausgerüstet, »die es nicht bereits kannte und die nicht bereits in ihm vorhanden war«, um aus der »in Anwendung gebrachten Wahrheit ein Quasi-Subjekt zu machen,« das souverän im Selbst

gänglich bestimmen, verschiebt er in seinen letzten vier Vorlesungen am Collège de France zu »Selbst«, »Wahrheit« und »Regierung«. Im Zentrum der Neukonzeption stehen Selbstsorgepraktiken, die Foucault als »Ästhetiken der Existenz« fasst, und der »Mut zur Wahrheit«, der für die »Regierung des Selbst und der anderen« notwendig sind. Die Titel der vier Vorlesungen lauten Subjektivität und Wahrheit [1981], Die Hermeneutik des Subjekts [1982], Die Regierung des Selbst und der anderen [1983] und Mut zur Wahrheit [1984].

8 Vgl. Foucault, Michel: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France 1981/82*, Frankfurt/M. 2004, S. 437.

9 Ebd., S. 390. Der von Foucault dort verwendete Begriff »Geistigkeit [spiritualité]« (32f.) könnte missverständlich sein, da gerade körperliche Praktiken für die spirituelle Verwandlung zentral sind. Die Konversion bedeutet hier weder eine Befreiung vom Körper noch eine Abwendung von der Welt wie im platonischen oder später im christlichen Denken.

10 Ebd., S. 242.

11 Ebd., S. 305.

12 Ebd., S. 128.

zu herrschen beginnt.¹³ Die wirksam gewordene Wahrheit hat die Kraft, vom Bisherigen zu entfernen und das »aufgezwungene Wertesystem vollkommen umzustülpen«¹⁴. Das Subjekt arbeitet sich in einer umfassenden Selbstkultivierung – als wäre es das Schiff der Argonauten – um. Entscheidend ist dabei jener »höchst wichtige Praxiskomplex, bei dem Lektüre, Schreiben, persönliche Aufzeichnungen, Briefwechsel, Zusenden von Abhandlungen und ähnliches ein Ensemble von auf sich selbst und auf andere ausgerichteten Sorgetätigkeiten darstellen«.¹⁵

Die Schreibpraktiken werden vor allem in zwei Formen kultiviert: Es werden Notizbücher angelegt mit Zitaten aus philosophischen Schriften. Dabei handelt es sich um Gebrauchsnotizen für die Meditation, um destillierte Einsichten, die zur geistigen Übung bestimmt sind. Die gesammelten Exzerpte sind »Rohstoff und Rahmen« für die Einübung in das Denken. Sie bilden einen »Schatz an hilfreichen Diskursen«, die »in die Seele eingepflanzt« werden, »damit sie Teil unserer selbst werden.«¹⁶ Die Notizen sind also keine Selbstdarstellungen oder Bekenntnisse, sondern sie sind umgekehrt Mittel, sich zu formen, sie dienen der »Konstituierung des Selbst«¹⁷. Lesen und Schreiben sind Medien der »Selbstsubjektivierung (auto-subjectivation)«¹⁸. Die Bildungen des Selbst als Vorgang der Subjektivierung vollzieht sich über die Aneignung der »Lese Früchte«¹⁹. Die aufgelesenen Wahrheiten werden im Akt des Schreibens verdaut. Das Schreiben verwandelt das Gelesene »in ›Kräfte und Blut«, es entsteht ein »corpus«²⁰, der Körper des Selbst. Er ist choris, aus vielen Stimmen gemacht.

Die zweite wichtige Schreibpraxis der antiken Selbstkultur ist die briefliche Korrespondenz, um sich selbst und andere in der richtigen Lebensform zu unterstützen. »Der Brief, den man schickt, um dem Empfänger zu helfen [...] ist für den Schreiber selbst eine Form des Übens.«²¹ Hier geht es im Unterschied zu den Notizbüchern darum, sich in der Öffnung des Herzens einem anderen zu erkennen zu geben. Im brieflichen »Austausch von Seelendiensten«²² stellt man sich einander dar: »Schreiben heißt also sich zeigen, sich sehen lassen, sein eigenes Gesicht vor dem des anderen erscheinen lassen.«²³ Im Zentrum der brieflichen Selbstbezeugungen steht der Bericht

13 Ebd., S. 610f.

14 Ebd., S. 129. Hierin liegt das widerständige Moment der Selbstsorge, das ethische und ästhetische Dimensionen verschränkt.

15 Ebd., S. 441. Foucault hat diesem Praxiskomplex einen eigenen Aufsatz gewidmet. Foucault, Michel: »Über sich selbst schreiben«, in: ders.: **Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden**, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 503–521.

16 Foucault 2005 (wie Anm. 15), S. 508.

17 Ebd., S. 508.

18 Ebd., S. 270.

19 Ebd., S. 511.

20 Ebd., S. 511.

21 Ebd., S. 513.

22 Ebd., S. 516.

23 Ebd., S. 515.

über die »Wechselwirkung von Seele und Körper«, vor allem detaillierte »Beschreibungen der körperlichen Empfindungen und Missempfindungen«. Schreibend soll Erlittenes in einen »guten Gebrauch« überführt und an den Regeln der Lebenskunst gemessen werden. Die eigenen Erleidnisse werden in »Denkübungen« transformiert, deren extremster Gegenstand der Tod ist.²⁴ In diesem Erschreiben des leidenden Selbst, so meint Foucault, finde man die Anfänge des europäischen Romans und, wie man ergänzen kann, die Quellen der autofiktionalen und -theoretischen Literatur.

Das erkennende Selbst liegt also nicht vor, sondern es bildet sich in der erschriebenen Selbstbeziehung, es entsteht in den Übungspraktiken, die das Selbst auf sich selbst anwendet und die es wahrheitsfähig machen. Diese Verschränkung von Selbstgebrauch und Wissenspraxis lebt heute in der autotheoretischen Literatur wieder auf. Schreibend verwandelt sich das Selbst, um anders zu denken. Die Schreibpraktiken transformieren die Bedingungen des Denkens, indem sich das Selbst – bis hinein in seine verkörperten Lebensformen – einer Wandlung unterzieht.

Wie weitreichend und interessant eine solche Annahme ist, wird klar, wenn man bedenkt, dass die Philosophie seit Descartes und Kant vom Gegenteil ausgeht. Im Unterschied zur selbsttransformatorischen Wissensform der Antike gilt das Subjekt in der neuzeitlichen Philosophie per se als wahrheitsfähig. Wie Kant formuliert, bedarf es allein des Mutes, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, um das Wahre einzusehen.²⁵ Die Möglichkeiten und Grenzen wahrer Erkenntnis bestimmen sich seit der Aufklärung über die Vermögen der transzendentalen Subjektivität, die vor jeder Erfahrung gegeben und für jedes empirische Wissen vorausgesetzt sind. Mit der Kritik der Bewusstseinsphilosophie ändert sich diese Auffassung im 20. Jahrhundert fundamental, wenn das Erkenntnisvermögen erneut entschieden auf ein Außen verwiesen wird: auf die geschichtlichen Ordnungen des Wissens, die das Sichtbare und Sagbare bestimmen und die unablässig von Machtverhältnissen sind, oder auf den Körper, seinen Gebrauch und das Begehren, für die das gleiche gilt. Immer ist eine Situiertheit der Wissenden konstitutiv, die über das bloß Faktische hinausweist und in Diskursen und Praktiken fundiert ist. Mit dieser Einsicht in das, was Foucault eine empirisch-transzendente Doublette genannt hat, entsteht nun allerdings erneut die schwindelerregende Möglichkeit, an den Bedingungen der Erkenntnis zu arbeiten und sich für ein anderes Wissen empfänglich zu machen. Mit der Situiertheit, Materialität und Verkörperung des Denkens besteht die Chance, die Voraussetzungen

24 Ebd., S. 517.

25 Kants Text zur »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung« ist durchgängig ein Bezugspunkt für Foucault, um das antike Konzept des Wissens zu konturieren. Siehe seine beiden Texte »Was ist Aufklärung« in: ders.: **Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden**, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 687–707 und S. 837–848 sowie die erste Vorlesung in: ders.: **Die Regierung des Selbst und der anderen. I. Vorlesung am Collège de France 1982/83**, Frankfurt/M. 2011 [zuerst Paris 1983], S. 13–62.

möglicher Erkenntnis durch den Gebrauch des Selbst zu verändern. Wie dieser Selbstgebrauch für die Gegenwart aussehen kann, beschreibt Foucault so: »Das Hauptziel besteht heute zweifellos nicht darin herauszufinden, sondern abzulehnen, was wir sind.«²⁶ Die Idee der antiken Selbsttransformation mit ihren Momenten des Verlernens und Verwandels wird von Foucault radikalisiert und als Widerstehen-Können kultiviert und zur Zersetzung dessen fortgeführt, wozu wir gemacht wurden.²⁷ Man müsse aus den gegebenen Formen der Subjektivierung und aus den herrschenden Weisen des Wissens vertrieben werden. Es geht nicht nur darum, das Subjekt infrage zu stellen, sondern seine Infragestellung bedeutet, »eine Erfahrung zu machen, die zu seiner realen Zerstörung, seiner Auflösung, seinem Zerbersten, seiner Verkehrung in etwas anderes führen würde.«²⁸ Für Foucault dient das Schreiben als eine solche Form von Zersetzung des eigenen Ich: »[I]ch schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor.«²⁹ Es ist ein Verfahren, den hegemonialen Formen des Subjektiviert-Werdens zu widerstehen und dadurch zu einem anderen Denken zu gelangen.

Autotheoriefiktion

In einem kurzen Text knüpft Chris Kraus implizit an Foucaults Forschungen an, wenn sie ihre eigene Schreibweise in *I love Dick* mit dem Begriff der »Freimütigkeit« belegt.³⁰ Ganz im Sinne des antiken Wahrsprechens möchte sie mit ihren Texten die Unaufrichtigkeit unterbrechen, die darin besteht, sich bloß den jeweils vorherrschenden Diskursen anzuschließen. Auch sie grenzt die Freimütigkeit vom Bekenntnis ab und greift damit eine von Foucault getroffene Unterscheidung auf: zwischen christlichen Beichtpraktiken, die das Innere zu entziffern suchen, und spätantiken Selbstsorgepraktiken, die einen Mut zu devianten Wahrheiten kultivieren.

Für Kraus ist allerdings nicht allein dies riskant freimütige Wahrsprechen entscheidend, noch mehr Gewicht legt sie auf die erzeugte Intimität – ein Aspekt, der bei Foucault fehlt. Freimütigkeit stellt nach ihrem Verständnis vor allem einen Kontakt zu den Lesenden her, sie erzeugt Nähe und affektive Anteilnahme. Dadurch unterscheidet sie sich vom Bekenntnis, das allein Aufrichtigkeit oder Wahrhaftigkeit transportiert. Im freimütigen Schreiben wird die Grenze zwischen Erkennen und Empfinden durchlässig. Die intime Nähe macht porös für die Verbindungsbahnen zwischen Denken und Fühlen. Der

26 Foucault, Michel: »Subjekt und Macht«, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 269–294, hier: S. 280.

27 Foucault 2004 (wie Anm. 8), S. 128f.

28 Foucault, Michel: »Gespräch mit Ducio Trombadori«, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden*, Bd. IV, hg. von Daniel Defert, Frankfurt/M. 2005, S. 51–119, hier: S. 61.

29 Ebd., S. 52.

30 Kraus, Chris: »Stick to the facts«, in: *Texte zur Kunst*, 18. Jg., Nr. 70, 2008, S. 51–55, hier: S. 52.

Geist wird in das Herz der Lesenden gespült. Deshalb seien Schreiben und Lieben verwandt: »Auf eine Art ist [...] die Liebe genau wie das Schreiben: in einem derart erhöhten Zustand zu leben, dass Genauigkeit und Bewusstsein unverzichtbar werden.«³¹ Das Liebesgefühl verstärkt die intellektuelle Sensibilität, anstatt das Denken einzutrüben. Liebe wird bei Kraus zum Medium der Theorie. Sie ist ihr Element und transformiert das Denken. Aus diesem Grund hat nicht nur die Literatur, sondern auch die Theorie freimütig zu sein. Auch wenn scheinbar distanziert oder objektivierend geschrieben werde, verberge sich dahinter immer, mehr oder weniger verheimlicht, »das Gespenst einer Emotion«³². Eben diese affektive Heimsuchung bezeugt Kraus offen, wenn sie ihre essayistische Schreibweise, ihre theoretischen Überlegungen und kunstkritischen Betrachtungen in *I love Dick* in eine von Verliebtsein getragene Briefform bringt. Und eben darin besteht der theoriepolitische Einsatz des Buches. Kraus' Beitrag zur French Theory kristallisiert sich in der Idee, dass das Wissen »erotisiert werden muss, damit man herausfinden kann, worum es wirklich geht«.³³ Erotisierung meint, dass »Mystizismus, Liebe, Obsessionen«³⁴ nicht Gegenstände, sondern die Weisen des Denkens sind. Der Liebesbrief als Schreib- und Selbsttechnik eröffnet eine intime Wissensform: »Durch die Liebe bringe ich mir selbst zu denken bei«.³⁵ Dank diesem durch Liebe sensibilisierten Denken kann auch dasjenige im Bereich des Wissens auftauchen, was nicht objektivierbar ist.

In *I love Dick* werden die in der ersten Person verfassten Liebesbriefe von sogenannten Beweisstücken, essayistischen und erzählerischen Passagen, durchsetzt, in denen in der dritten Person über Chris berichtet wird. Der Wechsel zwischen brieflichem Ich-Sagen und Sich-zur-literarischen-Figur-Machen markiert den autotheoretischen Ansatz – den Selbstgebrauch als Wissensform – auf formaler Ebene.³⁶ In einer dieser kurzen Passage tauscht sich Chris mit einer Freundin über ihre Schreibtechniken aus. Man schreibe nicht über »die Liebe, das Extreme, das Begehren«, sondern artikuliere die eigenen Empfindungen mithilfe von Cut-ups aus Theorien. Die Cut-ups werden, dies erinnert an Foucaults Beschreibung antiker Schreibtechniken, in »dicken Notizbüchern voller Lieblingszitate & Zeichnungen & eigener Zeilen«³⁷ gesammelt. Anstatt ein Gefühl entweder zu theoretisieren oder scheinbar unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, drückt man sich über Theoriezitate aus, die geliebt, gesammelt, umgearbeitet, fikionalisiert und

31 Kraus, Chris: *I love Dick*, Berlin 2017 [zuerst New York 1997], S. 140.

32 Kraus 2008 (wie Anm. 30), S. 52.

33 Kraus 2017 (wie Anm. 31), S. 52.

34 Ebd., S. 145.

35 Ebd., S. 142.

36 An späterer Stelle schreibt Kraus zum Gebrauch der ersten Person, er bringe die Schreibenden dem Wandel und der Fragmentierung des Selbst näher. Ihre eigene Schreibweise führe vor, dass es gerade keiner fixierten Persona bedürfe, um »ich« sagen zu können. Vgl. Kraus 2017 (wie Anm. 31), S. 149f.

37 Ebd., S. 145.

inkorporiert werden. Dieser expressive Gebrauch der Theorie ist offen »suggerativ«³⁸ und spekulativ. Kraus eignet sich die französische Philosophie nicht nur dadurch an, dass sie das »Gespenst der Emotion«³⁹ wirksam werden lässt, sondern auch, indem sie die Theorie in die Narration einflacht und dadurch fikionalisiert. Ihr Liebesaffekt dient zum einen der Intimisierung und Intensivierung, zum anderen der Fikionalisierung und Virtualisierung von Theorie. Das erschriebene, fingierte Selbst theoretisiert, es erfindet Theorie. Die Autofiktion wird zur Autotheoriefiktion.⁴⁰ Nicht nur das Selbst, auch die Theoriebezüge werden fikionalisiert.⁴¹ Chris schreibt Dick, bekanntlich handelt es sich um Dick Hebdige, fremde Texte als Autor zu.⁴² Kraus verändert nicht allein den Titel seiner Publikation, sie schiebt ihm auch *Aliens & Anorexia* unter, ein Buch, das sie selbst veröffentlichen wird. Während sie aus ihren eigenen Vorarbeiten zitiert, tut sie so, als würde Dick von seiner Mager-sucht berichten: »Solange ich nicht berührt werde, ist es unmöglich für mich zu essen. [...] Allein nach dem Sex kann ich ein wenig essen.« Kraus nutzt das gefakte Zitat, um eigene Thesen zur Anorexie zu referieren, einen Nexus zur Alienität herzustellen und eine Deleuze-Referenz einzustreuen: »Und dass es, indem du das Alleinsein deines Körpers anerkennst, möglich wird, nach außen zu greifen, ein Außerirdischer zu werden und der vorbestimmten Welt zu entkommen: »Anorexie ist eine aktive Haltung. Die Schöpfung eines voll und ganz in sich selbst verwickelten Körpers.«⁴³ Dann kommentiert sie diese angeblich von Dick stammenden Zeilen: »Eine der unglaublichsten Passagen, die ich seit Jahren gelesen habe.«⁴⁴ Diese unglaublichen Sätze werden vier Jahre später unter ihrem eigenen Namen bei *Semiotext(e)* erscheinen.

38 Ebd., S. 145.

39 Kraus 2008 (wie Anm. 30), S. 52.

40 Darin artikuliert sich ein ganz neuer Ansatz: Kraus verfährt nicht theoretisch mit Literatur, sie gewinnt nicht Wissen aus Literatur, sondern arbeitet – in einem verkörperten Schreiben – die Theorie literarisch durch und gewinnt daraus ein ganz anderes ästhetisches Wissen.

41 Dies ist ein Aspekt, der in der Rezeption von Kraus kaum beachtet wird. Siehe hierzu Hawkins, Joan: »Smart art and theoretical fiction«, URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14880/5775> (letzter Zugriff: 26. März 2022).

42 In *I love Dick* heißt Hebdiges Buch *The Ministry of Fear*, gemeint ist *Hiding in the Light*. Mag diese Umbenennung noch dem Umstand geschuldet sein, dass Hebdige gedroht hatte, gegen Kraus' Buch vorzugehen und mit der Änderung des Publikationstitels seine Identität verschleiern werden sollte, so kann man die Unterschiebung eigener Texte als »Dick-Werden« interpretieren, um die bis dahin versagte Machtposition als Autorin zu gewinnen, die ihr als Ehefrau von Lotringer versagt erscheint: »Wer ist Chris Kraus?«, schrie sie. »Sie ist niemand. Sie ist Sylvère Lotringers Frau! Sie ist seine Partybegleitung!« (Kraus 2017 [wie Anm. 31], S. 124).

43 Bei dem Zitat im Zitat handelt es sich um eine Textstelle aus Deleuze, Gilles / Parnet, Claire: *Dialoge*, hg. von Daniela Voss, Berlin 2019, S. 178.

44 Kraus 2017 (wie Anm. 31), S. 147. Vgl. Kraus, Chris: *Aliens & Anorexia*, Berlin 2021 [zuerst New York 2000], S. 167.

Alientheoriefiktion: Ich ist ein Anderer Alien

Aliens & Anorexie mischt die unterschiedlichsten Genres: Kunstkritik und Essay, freimütiger Erfahrungsbericht und theoretische Abhandlung. Es übernimmt Tagebucheintragungen, schreibt sich in philosophische wie künstlerische Arbeiten hinein, stellt theoretische Bezüge her und enthält ein Literaturverzeichnis. Dennoch schreibt Kraus, es handele sich bei dem Buch »um ein fiktionales Werk«. ⁴⁵ Die Namen und Figuren, so heißt es im Impressum, seien entweder Erfindungen oder würden fiktional verwandt – zu finden sind Namen wie Ulrike Meinhof, Paul Thek oder Simone Weil. Mithilfe dieser Figuren wird radikale Fremderfahrung erzählt. Diese Figuren verbindet, dass sie sich alle durch extreme Selbstschwächung überempfindlich machen. Sie schwächen ihr Ich, bis es porös wird. War schon in *I Love Dick* die autotheoretische Schreibbewegung nicht auf Aneignung des Selbst ausgerichtet, sondern auf ein Anders-Werden, treibt *Aliens & Anorexie* dieses Werden bis hin zu einer radikalen Alienität, wenn man unter »Alien« das Fremde verstehen will, das sich nicht auf das Eigene zurückführen lässt. ⁴⁶ Das Mittel, um sich für dieses ganz Andere empfänglich zu machen, ist »Anorexie«, Aushungierung, ein sich schwächender Selbstgebrauch, der im Subjekt einen Hohlraum für Andere und für ein anderes Wissen schafft. In der autotheoretischen Auseinandersetzung vor allem mit Weils mystischen Erfahrungen, Meinhofs revolutionärem Begehren oder Theks künstlerischer Sensibilität entwickelt das Buch Ansätze für eine neue Theoriepraxis, die Selbstverlust, Empfindsamkeit und Alterität verschränkt. Durchgängig bezieht sich Kraus wie schon in *I love Dick* auf ihren Film *Gravity & Grace* und berichtet von dessen desaströsen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen. ⁴⁷ Sein Titel nimmt Simone Weils *Schwerkraft und Gnade* auf. Weil ist im Buch die stärkste Theoriereferenz. Kraus schreibt, sie habe sich ganz mit ihr identifiziert. ⁴⁸ Es ist, als würde ihr Denken von Kraus autofiktionalisiert, in die Gegenwart versetzt und in einen experimentellen Kunstfilm überführt.

Bei Weil kommen die zentralen Motive: Begehren nach Fremdheit, Selbstüberschreitung durch Magersucht und politische Radikalität zusammen. Zugleich wird sie als Denkerin der Schwäche eingeführt. Anders als die »Großen Männlichen Autoren« ⁴⁹, die »von einer Position der Stärke aus eine

45 Chris Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 256.

46 Zur begrifflichen Differenzierung siehe Knoblauch, Hubert / Schnettler, Bernt: »Postsozialität«, Alterität und Alienität«, in: Schetsche, Michael (Hg.): *Der maximal Fremde. Begegnungen mit dem Nichtmenschlichen und die Grenzen des Verstehens*, Würzburg 2004, S. 23–41. Mit Maurice Blanchot könnte man sagen, es gehe um die »Erfahrung dessen, was in einer Erfahrung nicht begriffen werden kann«, wie er in einem Text zu Simone Weil formuliert. Blanchot, Maurice: »Die Behauptung (das Verlangen, das Unglück)«, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, Bd. 45, Nr. 4, 1998, S. 297–330, hier: S. 298.

47 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 11.

48 Vgl. ebd., S. 93.

49 Ebd., S. 106 (Großschreibung i.O.).

verstörende Vision« erzählen, bringt sich Weil in die Position der Schwäche und Erniedrigung: »Von Kopfschmerzen geplagt, sich übergebend, Weintrauben pflückend und Akkordarbeit in einer Fabrik leistend, zwingt sich Simone Weil mit all ihrer Kraft in einen Raum der Schwäche hinein, der ihrer ›verstörenden Vision« entsprach.«⁵⁰ Auch der Film von Kraus, seine prekären Produktions- und Vorführbedingungen, kartieren einen Raum der Schwäche.⁵¹ Er handelt von zwei jungen Mädchen, die titelgebende Grace und ihre Freundin Gravity, die sich als kleine Sexbetrügerinnen Geld verdienen, in Kontakt mit Leuten kommen, die an Aliens glauben und sich schließlich in der New Yorker Kunstszene durchschlagen. Aus Weils Begriffen »Schwerkraft« und »Gnade« macht Kraus Filmcharaktere, aus philosophischen Konzepten werden ästhetische Figuren.⁵² Zwei junge Frauen verkörpern Begriffe und aktualisieren Weils Denken. In diesem Verfahren, dem Kunst-Werden von Philosophie, besteht Kraus' Aneignung der französischen Theorie, ihre methodische Fortsetzung und Radikalisierung.⁵³ Neben den fiktiven Figuren im Film weist Kraus auch die Autorinnen, auf die sie sich stützt, als fikionalisierte aus. Sie schreibt sich in sie, in ihre biografische Situationen hinein und macht sie zu Denkfiguren,⁵⁴ zu erzählten Figuren, mit denen sie ihr eigenes Denken vertieft. Sie vertieft es zu einem Denken der Kunst, des mystischen Wissens und des politischen Affekts. Kraus denkt in der Figuration anderer, im Verbund mit ihnen, in einem Gewebe aus denkerischen Verknüpfungen, ungeordnet und verflochten, mehrsträngig, affektiv aufgeladen.

Weil ist nicht nur deshalb die zentrale Figur, weil sie von ihrem Selbst einen schwächenden Gebrauch macht, sondern auch weil sie von Schmerzen und einer umfänglichen Traurigkeit heimgesucht wird. Sie gilt Kraus als die radikalste Philosophin der Traurigkeit. Damit ist der theoretische Einsatz des Buches benannt: Kraus entwickelt mit den Figuren ihre Theorie der Intimität und Emotion weiter – ein Denken radikalierter Empfindlichkeit, wobei dies weniger ein Denken *über* als *qua* Empfindsamkeit meint. Auf diese Weise würde auch Weil den Schmerz als Element ihres Denkens gebrauchen. Sie gerät

50 Ebd., S. 110.

51 Wie die Theorie und Kunst anderer wird auch das eigene Filmprojekt narrativiert und fikionalisiert, indem ganz im Sinne der postkonzeptuellen Kunst die ökonomischen und sozialen Rahmenbedingungen explizit gemacht werden.

52 Gilles Deleuze und Felix Guattari haben in *Was ist Philosophie?* [1991] neben einem begrifflichen Denken in Konzepten auch ein affektives Denken in ästhetischen Figuren vorgezeichnet.

53 Der gemeinsam mit ihrem Mann Sylvère Lotringer betriebene Verlag SEMIOTEXT(E) hatte in den 1990er Jahren – orientiert an der Arbeit des Merve-Verlags – unter anderem französische Autoren wie Baudrillard, Deleuze, Guattari oder Lyotard in englischer Übersetzung für die New Yorker Kunstszene zugänglich gemacht und damit eine Basis für das Theoretischwerden von Kunst gelegt, das die postkonzeptuelle Kunst bis hin zur heutigen künstlerischen Forschung prägt.

54 Sie schnürt sie zusammen oder besser verfranzt diese Stränge in einem Denken der Empfindung. Sie vertieft die Idee des Denkens im Medium der Affektion und Fiktion und erweitert damit den Selbstgebrauch als Wissensform.

durch ihn in eine andere Denkweise, die nicht an rationaler, auf die Vernunft zentrierter Erkenntnis orientiert ist. Nicht der Geist, sondern der schmerzende Kopf wird zum Mittel eines anderen, nämlich: empathischen Wissens. Weil denkt im Medium des Leidens so wie Kraus es in *I love Dick* vermittle der Liebe getan hat. Vollständig von Schmerz absorbiert, transzendiert sich Weil und verbindet sich mit der Welt. Der Schmerz wirkt desubjektivierend und wird zum Mittel eines anteilhabenden Erkennens. Statt etwas zum Gegenstand einer Betrachtung zu machen, stellen das luzide gewordene Fühlen und die selbstenteignende Empathie eine radikale Form denkerischer Teilhabe her.

Neben Weil wird interessanterweise auch Meinhof von Kraus in ihre neue Theorie der Empfindsamkeit eingeflochten, die einen affektiven Selbstgebrauch als Wissensform beschreibt. Auch Meinhof steht für eine »spirituelle« Wandlung und »öffentliche Transformation«⁵⁵, die in einer Auslöschung mündet. Nach Kraus verlässt Meinhof die intellektuelle Welt, in der sie als Journalistin Anerkennung genießt, zunächst weniger, um in den bewaffneten Widerstand einzutreten, als vielmehr, um in das »Reich der reinen Empfindung« zu gelangen.⁵⁶ Sie wechselt von einer durch Bewusstsein und Gewissenhaftigkeit geprägten Welt hinüber in eine Welt des Mitgeföhls. Diesen Wandel macht Kraus an *Bambule*⁵⁷ fest, einem journalistischen Projekt, in dem Meinhof die autoritären Zustände in deutschen Mädchenheimen Ende der 1960er Jahre aufdeckt. Kraus interessiert sich dabei nicht so sehr für den politischen Einsatz der Arbeit von Meinhof, als vielmehr für die Veränderung in ihrer Denk- und Schreibweise, die aus dem Kontakt mit den betroffenen Mädchen resultiert. Vom Schreiben-über-etwas gelangt sie zum Schreiben-mit-dem-Beschriebenen: Ihr Denken wird empfindsam und spekulativ und mündet in einen fiktionalen Film, den sie auf der Grundlage der mit den Mädchen geführten Gespräche entwickelt. Kraus schreibt, Meinhof »verliebte [...] sich in die verwirrte Logik der Stimmen dieser Mädchen. Ihr fiel auf, dass es ihr unmöglich war, sie zu objektivieren.«⁵⁸ Eine solche Blockierung der Objektivierung durch Zuneigung und Empathie hatte auch für Kraus in *I love Dick* die entscheidende methodische, autotheoretische Wendung ihres Schreibens erbracht. Die empathische Schreibweise folgt der assoziativen, affektiven und psychischen Beweglichkeit der Fiktion. Dank der

55 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 18.

56 Ebd., S. 19.

57 *Bambule* ist ein Fernsehfilm des SWR aus dem Jahr 1970, Meinhof hat das Drehbuch geschrieben. Bis Mitte der 1990er Jahre unterlag der Film in Deutschland einem Sende- und Ausstrahlungsverbot. Kurz vor dem ersten Ausstrahlungstermin war Meinhof an der gewaltsamen Befreiung Andreas Baaders aus dem Gefängnis beteiligt. Meinhof hatte in ihrer journalistischen Arbeit Kritik an der Jugendfürsorge und ihrer schwarzen Pädagogik geübt. Vor dem Film hatte Meinhof bereits Radiofeatures mit dem Interview-Material produziert. Sie selbst hat den Film dafür kritisiert, dass Schauspielerinnen die Rolle der Mädchen übernommen haben.

58 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 20.

»übersinnlichen Mobilität der Fiktion«⁵⁹ beginnt Meinhof mit den Stimmen derjenigen zu sprechen, über die sie etwas sagen will. Anstelle einer sachlichen Reportage über die Verhältnisse in den deutschen »Fürsorge«-Anstalten keimt ein anderes Denken auf, in dem sich Meinhof in eine außergewöhnliche Empfänglichkeit für den schwebenden Zustand des Verlorenseins dieser Mädchen versetzt.⁶⁰ In diesem Zusammenhang fällt in Kraus' Buch zum ersten Mal der Begriff »Alien«, ein provozierendes Wort, das die Erfahrung des »Anders-Werdens« überzeichnet, wenn Meinhof in ihrem revolutionären, später auch Weil in ihrem mystischen Begehren in Konstellation mit »Aliens« gebracht werden. Beide zielen, in unterschiedlicher Weise, auf das ganz Andere ab, auf etwas, das sich aus dem Gegebenen nicht ableiten lässt und das deshalb streng genommen gar nicht hergestellt, sondern nur empfangen werden kann. Dies gelingt ihnen nur, indem sie durch Heterogenese selbst fremd werden: »Alien, i.e., someone who has changed«, heißt es im Text, begabt mit der Fähigkeit, einen »sensate psychic space«, einen »übersinnlichen Raum« zu beziehen, einen Raum psychischer Empfindsamkeit.⁶¹

Im Grunde stellt Fremderfahrung eine Herausforderung für autotheoretische Literatur dar. Um das Selbst zentriert, scheint sie sich nur am Eigenen zu orientieren. Wie gebraucht man sich so, dass man nicht nur Eigenes reproduziert, sondern sich etwas ereignen kann, das nicht schon im Selbst angelegt ist?⁶² Kraus stellt sich die titelgebende Anorexie als eine solche Methode radikaler Heterogenese vor. Die »Höhlen im Körper«⁶³, die ausgehungerten Organe, die Lücken eines aufgegebenen Ichs werden zu Rezeptoren für das Andere. Durch Abmagerung und Selbstnivellierung wird man empfänglich für das Außen. Kraus' Text ist durchzogen von Motiven der Porosität und der Idee, dass sich dadurch ein geteilter Raum der Empfindsamkeit herstellt, in dem man diesseits klar artikulierbarer Gefühle oder Erfahrungen nur dank erhöhter Sensibilität kommuniziert. Porosität ist ein »Zustand, in dem es keine Grenzen zwischen dem gibt, der man ist, und dem, was man sieht«⁶⁴, was man wahrnimmt oder fühlt. So wie Meinhof sich von den widerständigen Mädchen anstecken lässt, so führt auch bei der anorektischen Mystikerin Weil ihre Schmerz-Porosität zu einem »panische[n] Altruismus. Sie empfand das Leiden anderer in ihrem eigenen Körper«.⁶⁵ Weil gebraucht ihre Schmerzempfindlichkeit, um sich von sich selbst zu entfernen und sich zu verlieren. »Sie will sich verlieren, um größer als sie selbst zu sein. Eine Rhapsodie des

59 Ebd., S. 22.

60 Ebd., S. 22.

61 Kraus, Chris: *Aliens & Anorexia*, New York 2000, S. 38f. (dt. S. 23f.).

62 Eben dies ist Fremderfahrung im strengen Sinne: eine Bewegung, »die niemals zum Selben zurückkehrt«, heißt es bei Emmanuel Lévinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg / München 1987, S. 215.

63 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 25.

64 Ebd., S. 35.

65 Ebd., S. 34f.

Verlangens überkommt sie. Sie will wirklich sehen.«⁶⁶ Eine desubjektivierende Erkenntnis durch Steigerung der Empfindsamkeit. »Weil war getrieben von einem panischen Altruismus, einer Empathie, die so absolut war, dass sie jenes Leiden, das sie nur beobachtete, nicht von ihrem eigenen unterscheiden konnte.«⁶⁷

Für Menschen, die den mystischen Zustand ablehnen, scheinen diese Formen von Selbstverlust masochistisch – als sei Sex die einzige Kategorie, um den Willen zur Selbstausslöschung zu legitimieren. Für Kraus hingegen geht es um Figuren des Selbstgebrauchs, die es erlauben, aus Zeit und Raum auszubrechen und einen nicht-subjektiven, einen »außerirdischen Zustand«⁶⁸ zu erreichen: eine Art »Hyperraum aus dichter Emotion«⁶⁹, der außerhalb der individuellen Gefühle existiert. Im Fühlen scheint es möglich, sich selbst zu verlassen. Die Emotion ist im Außen, sie ist ein Ort. »Sie ist ortsspezifisch«,⁷⁰ schreibt Kraus, ortsspezifisch wie ortsspezifische Kunst, also abhängig von den Kontexten, in denen sie aufkeimt, abhängig von den gesellschaftlichen und kulturellen Rahmungen, in denen sie steht. Alle Empfindung ist situiert. Die äußeren, materiellen Bedingungen der Existenz, die Praktiken und Diskurse, haben Teil an dem Empfindungsraum, der in einem entsteht. Konzepte, wie der romantische Liebesbegriff, prägen das Verliebtsein ebenso wie die Medien seiner Übertragung, der Liebesbrief oder Telefonsex und E-Mails, in denen Kraus eine neue literarische Form entdeckt⁷¹ – all das formt das Gefühl mit, all das ist Teil des Fühlens. Die Umgebung gehört in die Empfindung hinein, sie empfindet mit, das Gefühl ist »eine Strömung, die die Grenzen der Subjektivität eines Menschen auflöst. Sie ist ein Land.«⁷² Diese Idee eines ausgedehnten verräumlichten Fühlens bedeutet zum einen, dass das Außen das Gefühl informiert, es prägt und durchsetzt. Zum anderen, dass das Gefühl über das Eigene hinausgeht, es verlässt die Grenzen des Selbst und weitet sich zur Umgebungs-Empathie aus. Man empfindet mit anderen Wesen. Kraus nennt dies an verschiedenen Stellen im Buch einen »panischen Altruismus«⁷³. Panisch ist dieser Altruismus, weil er ungewählt und nicht moralisch gefordert ist. Anstatt aus Überzeugung eine altruistische Haltung des Mitgefühls, der Nächstenliebe oder Fürsorge einzunehmen, wird man

66 Ebd., S. 36.

67 Ebd., S. 137.

68 Ebd., S. 59.

69 Ebd., S. 109.

70 Ebd., S. 124.

71 An die Stelle der Liebesübertragung und der Briefform in *I love Dick* tritt in *Aliens & Anorexie* eine sadomasochistische Telefonsexbekanntschaft, die Kraus durch kleine SM-Geschichten befeuert, die sie ihrem Partner emailt. Dadurch würde sie etwas »über das Erzählen lernen« (S. 106). Sie spürt, wie »Worte und Gesten in das Reich einer anderen Person« (S. 103) eindringen. Sie experimentiert damit, wie psychologisch oder verführerisch, wie parabelhaft oder schelmenhaft das Schreiben sein darf, um Intimität zu erzeugen.

72 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 111.

73 Ebd., S. 34 und passim.

in eine Empathie hineingetrieben, die einen dezentriert. Kraus nennt dies »Krampfanfälle empathischer Fragmentierung«⁷⁴. Mit Lévinas gesprochen ist es diese unwillkürliche Heimsuchung durch den Anderen, die das ethische Subjekt allererst konstituiert. Die Sensibilität angesichts des Leidens von Anderen ist keine bewusste Wahl, sondern eine Art Besessenheit, die sich dem Selbst wie in einer Art Psychose aufdrängt.⁷⁵ Das Gefühl ist zu groß, es ist größer als man selbst: »Es befinden sich in ihm viel zu viele Teile anderer Menschen, als dass eine einzelne Person sie in sich aufnehmen könnte.«⁷⁶

Kraus entwickelt dieses Denken der desubjektivierten Empfindung in Kritik an Sartres früher *Skizze einer Theorie der Emotionen*.⁷⁷ Diese Skizze greift seiner später in *Das Sein und das Nichts* im bekannten Blick-Kapitel ausgearbeiteten Theorie der Fremderfahrung vor. Für Sartre führt die Begegnung mit etwas Fremden oder Unbeherrschbaren zu einer Art Außerkraftsetzung des vernünftigen Weltbezugs. Immer wenn man sich einer ergreifenden Erfahrung ausgesetzt sieht, in der man nichts mehr ausrichten kann, wechselt man aus einem rationalen in einen emotionalen Modus. Man verliert den vernünftigen, pragmatischen Realitätszugriff und erwacht gleichsam in einem anderen Zustand: in dem des Gefühls. Die Unmöglichkeit, handelnd auf eine Situation einzuwirken, erzeugt eine Transformation des gesamten Selbst- und Weltbezugs, in dem nun alle Beziehungen und Verbindungen über emotionale Wirksamkeiten verlaufen.⁷⁸ Etwas Widerständiges in der Welt, das der instrumentellen Vernunft entgegensteht, stülpt das Bewusstsein um und versetzt es in ein affektives Milieu. Passiviert und machtlos ist man dem ausgesetzt und fühlend in das eingetaucht, was einem geschieht. An der Schwelle des Unvermögens öffnet sich das Reich der Empfindung und mit ihm eine

74 Ebd., S. 111.

75 Vgl. Lévinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 1992, S. 223.

76 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 118.

77 Siehe Sartre, Jean-Paul: *Skizze einer Theorie der Emotionen* [1939], in: ders.: *Die Transzendenz des Ego*, S. 255-231. Der Bezug auf Sartre ist deshalb interessant, weil Sartre in dieser Skizze das emotionale Bewusstsein als eigenständigen Bewusstseinstypus (vgl. eBd. S. 262) rekonstruiert und eine Theorie der Transformation von Selbst- und Weltverhältnis durch die Erfahrung von Alterität entwickelt. Sartre wertet allerdings den emotionalen Bewusstseinsmodus gegenüber einem vernünftigen Welt- und Selbstverhältnis ab, wenn er ihn als »magisch« bezeichnet. Und er entwickelt diese magische Dimension in Rückgriff auf Neurasthenikerinnen, die sich einem Zugriff durch den Psychiater entziehen. Sartre liest diese Widerständigkeit der Mädchen als manipulative Geste, als wollten sie ihren Arzt bezirzen, ihn zur teilnehmenden Fürsorge verführen, indem sie ihre eigenen Gefühle nicht beschreiben oder erklären, sondern in Tränen ausbrechen und Mitgefühl provozieren. Kraus gibt dagegen den Mädchen recht: Das Fühlen überschreitet den Einzelnen und muss als Wissensform der Teilhabe rekonstruiert werden. Vgl. dazu Gerlek, Selin: »Der Andere besitzt ein Geheimnis: das Geheimnis dessen, was ich bin«. Sartre und der unberechenbare Andere«, in: Liggiari, Kevin (Hg.): *Bad Boys der Philosophie. Eine Kritik stereotypisierter Philosophenbilder von Heraklit bis Sartre*, Würzburg 2014, S. 203-228.

78 Gerlek 2014 (wie Anm. 77), S. 209.

andere Denkungsart. Sensibilität ist, so beschrieben, immer eine Reaktion der Schwäche. Angesichts einer verstörenden oder überwältigenden Situation setzt eine Depotenzialisierung des eigenen Vermögens ein, die einen emotionalen Bewusstseinszustand entstehen lässt. Für Sartre ist das emotionale Bewusstsein eine Kapitulation angesichts einer übermächtigen und daher Fremdheit signalisierenden Situation und eine Flucht vor Verantwortung in Magie.⁷⁹ Mit Kraus wird etwas anderes denkbar: Das depotenzialisierende Moment der Emotion wendet sie in einen schwächenden Selbstgebrauch. Der Wechsel im Weltverhältnis vom aktiv-ergreifenden in einen passiv-ergriffenen Zustand konstituiert ein desubjektiviertes, fühlendes Selbst und mit ihm eine andere Wissensform, in der man sich »einen Moment lang außerhalb des eigenen Körpers befindet, weil *etwas anderes zu einem spricht*«. ⁸⁰ Das Selbst verwandelt sich in einer entmachtenden Situation in ein spirituelles Wesen.

Foucault hatte nachgezeichnet, dass in der Antike die Selbsttechniken dazu dienen, die Bedingungen des Denkens zu transformieren. Die Selbstsorge ermöglicht eine philosophische Erfahrung und spirituelle Transformation, durch die sich die Formen des Erkennens wandeln. Auch bei Kraus transformieren die Ästhetiken der Existenz die Bedingungen des Denkens. Trauer und Krankheit, Schmerz, Hunger, Drogengebrauch und verworfene sexuelle Praktiken als die Künste des Daseins der randständigen, leidenden, infamen Existenzen werden als Techniken der Selbstminderung kultiviert. Sie sind anders als die üblichen Selbsttechniken nicht um das Ich, sondern um Alienität bemüht. In einem Selbstgebrauch, der von einem »panischen Altruismus« durchlöchert ist, öffnet sich im Selbst eine Wissensform der Teilhabe.

79 1902/03 war Marcel Mauss' Theorie der Magie erschienen. Für Mauss ist das Magische keine primitive Vorstufe der Vernunft, während man bei Sartre ein pejoratives **othering** nicht überhören kann, das parallel zur Abwertung des Gefühls gegenüber der Vernunft verläuft.

80 Kraus 2021 (wie Anm. 44), S. 111.

Georg Dickmann

Krankheit, Verletzbarkeit und Wissen

Schmerz als intraaktives Beziehungsgefüge in Anne Boyers Körperessay Die Unsterblichen

Irgendwo habe ich gelesen, dass zur Geschichte von Krankheit viele Bücher geschrieben wurden, zur Geschichte der Kranken jedoch kein einziges. Ich denke allerdings, das stimmt so nicht. Jede:r, der:die einen Körper hat, ist insgeheim Historiker:in und schreibt an diesem Buch: Haut als Jahrbuch der Empfindungen, Genitalien als Scherze, die Narren erzählen, Zähne der Aufstieg und Fall des Zubeißens. Anne Boyer, *Die Unsterblichen*

Autotheorie als Körperessay

Zuletzt hat Sara Ahmed darauf hingewiesen, dass in der Theorie nach wie vor vom Affektiven und vom Alltäglichen abstrahiert wird.¹ Insbesondere nicht-situiertere Theorien seien bemüht, eine erkenntnistheoretische Distanz zwischen Subjekt und Objekt aufzubauen und sich dabei den Untersuchungsgegenstand im wahrsten Sinne vom *Leib* zu halten. Wenn Ahmed also schreibt: »I began to appreciate that theory can do more the closer it gets to the skin«², dann drückt sich darin ein Unbehagen an männlich dominierten und hegemonialen Theorieformen aus, die, obwohl sie seit dem Poststrukturalismus eine Hinwendung zum Somatischen vollziehen, dies nur auf Gegenstandsebene tun. Die Tradition eines verkörperten und selbsttheoretisierenden Schreibens findet sich vor allem in den feministischen Texten, die bis in die 1970er Jahre zurückreichen. Daran anschließend haben heute Texte Konjunktur, in de-

1 Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life*, Durham/London 2017, S. 10.

2 Ebd., S. 10.

nen Autor*innen ihre eigene Subjektivität und Körperlichkeit im Rahmen engagierter theoretischer und ästhetischer Erörterungen exponieren und den feministischen Diskurs eines selbstinvolvierten Schreibens erweitern. Die Schreibweisen, die hier gemeint sind, sind verankert in einer *künstlerischen Lebensform*³ und verbinden biografische Fundierung und theoretische Erudition sowie subjektive Erfahrung und philosophisches Argument in einem autotheoretischen Schreiben.

Bereits vor der Veröffentlichung von Ahmeds *Living a Feminist Life* (2017) folgt Paul B. Preciado diesem Aufruf mit seinem Buch *Testo Junkie*⁴. Neben der theorie-fiktionalen Dokumentation seiner Selbstverabreichung von Testosteron und einer Diskursgeschichte der Pornografie entwickelt der Philosoph und Queer-Theoretiker darin eine Biopolitik und Genealogie des Hormons. In Abgrenzung zu Foucaults Begriff der Disziplinargesellschaft und vor dem Hintergrund der Entwicklungen der Endokrinologie, Biotechnologie und Pharmakologie der Gegenwart sei die Zeit einer panoptischen Subjektivierungsweise vorbei und weiche einer verflüssigten und weitaus subtileren Machtform, die die großen Architekturen wie das Gefängnis durch innerkörperliche, verkleinerte, private und nahezu post-optische Wirkungsweisen ersetzt hätte. Der Körper der spätkapitalistischen Gesellschaft ist nach Preciado nicht makroprothetisch und vertikal regiert, sondern vielmehr mikro-technologisch durchflutet, pharmakologisch optimiert und mittels klinischer Daten digital überwacht. Diese Kontrollformen seien jedoch nicht nur das machtvolle Außen, sondern könnten gegenhegemonial angeeignet werden. So lässt sich der Einsatz des eigenen Körpers in Preciados Selbstexperiment als Umstülpung des Regimes und als radikale Konkretion der Theorie betrachten. Das Körperliche ist vor dem Hintergrund dieser Affirmation der Machttechnologien keine passive Einschreibefläche für die Wirkungen von Kontrolle, sondern ein technisch-pharmazeutisches Interface und ein offenes Körperset, das geschlechtspolitische Fluchtlinien erkennt und neue Subjektivierungsweisen erprobt.

Davon ausgehend möchte ich im Folgenden die erkenntnistheoretischen, politischen und ästhetischen Implikationen einer verkörperten Theorie anhand von Anne Boyers Essay *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus*

3 Der Begriff der Lebensform weist eine Affinität zu Foucaults Konzept der »Ästhetik der Existenz« auf. Bei Foucault bezeichnen diese Konzepte Formen der Selbstregierung, jedoch nicht im Sinne eines Solipsismus oder einer authentischen Selbstwerdung, sondern vielmehr als Einübung von Praktiken, die Transformationen erzeugen und neue Subjektivierungsweisen hervorbringen können. Vgl. dazu: Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, hg. von Luther H. Martin, Frankfurt/M. 1993; ders.: *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. Sechs Vorlesungen gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley / Kalifornien*, hg. von Joseph Pearson, Berlin 1996; ders.: *Ästhetik und Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M. 2007.

4 Preciado, Paul B.: *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York 2013.

(2021) untersuchen. Während Preciado die geschlechtliche Binarität mittels chemischer Stoffe zu überwinden versucht, um zu spekulativen Existenzweisen zu gelangen, handelt Boyers Text, den ich als Körperessay bezeichnen möchte, von einem Körper im Schmerz und zeigt damit eine Kehrseite der Verkörperung auf, die nicht auf Entgrenzung setzt, sondern auf Verletzbarkeit. Bevor ich jedoch dazu komme, möchte ich zunächst darauf eingehen, was unter Autotheorie und Körperessay zu verstehen ist, um anhand einer kurzen Begriffsklärung in Vorleistung zu gehen.

Für die anschließenden Überlegungen ist zentral, dass das am eigenen Körper durchgeführte Experiment und die damit verbundenen Prozesse der Selbstbeschreibung nicht nur Konsequenzen für die geschlechtliche Transition haben, sondern gleichermaßen Auswirkungen auf den Wissensbegriff mit sich bringen. Anhand von Praktiken des Selbstexperiments und ihrer Protokollierung der Gegenwart lässt sich in den Autotheorien eine Aktualisierung der Wissenspraxis des Selbstexperiments in der Moderne beobachten.⁵ Denn der Körper in den selbstexperimentellen Ausformungen queer-feministischer Theorien sowie autofiktionaler bzw. autotheoretischer Texte rückt heute erneut ins Zentrum des Denkens und des Wissens. Wissen möchte ich vor diesem Hintergrund nicht als Evidenz verstehen, die durch eine selbstobjektivierende Introspektion ein propositionales »mehr-an-Wissen« produzieren soll, sondern erstens als Produziertheit, was eine Untrennbarkeit von Beobachtendem und Beobachteten impliziert. Diese epistemologische Neujustierung lässt sich mit Karen Barad auch als »Intra-action«⁶ begreifen, die Subjekte, Objekte und wissenschaftliche Apparaturen als sich gegenseitig hervorbringende und intra-agierende Phänomene begreift. Diese Relata gehen den Relationen so nicht voraus, sondern entstehen erst im wechselseitigen Vollzug. Das Körperliche ist folglich nicht nachrangig existent und tritt als objektivierter Gegenstand in Interaktion, sondern ist immer schon ein in materiell-diskursive Prozesse eingeflochtenes Phänomen, das Teil der Erkenntnisproduktion ist. Folglich lässt sich insbesondere anhand der Vielzahl von selbsttheoretisierenden und selbstfiktionalisierenden Schriften der Gegenwart eine epistemische Verschiebung von abstrakten und distanzierten Theorien über den Körper zu situierten und intimen Schreibweisen mit dem Körper beobachten, die einen unmarkierten Standpunkt in der Theorie aufgeben. Davon ausgehend arbeiten sie mit anderen Methoden, Praktiken und Textgenres und suchen das propositionale Terrain des »Wissens« zu verlassen. Gleich zu Beginn der Einleitung von *Testo Junkie* heißt es programmatisch:

- 5 Zum erkenntnistheoretischen Konnex von subjektiven Erfahrungen und Lebenswissenschaften in der Moderne siehe Soldhju, Katrin: *Selbstexperimente. Die Suche nach der Innenperspektive und ihre epistemologischen Folgen*, Paderborn 2011.
- 6 Barad, Karen: »Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter«, in: Danuta Walters, Suzanna / Kaplan, Carla (Hg.): *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Chicago 2003, S. 801-831, hier: S. 801f.

This book is not a memoir. This book is a testosterone-based, voluntary intoxication protocol, which concerns the body and affects of BP. A body-essay. Fiction actually. If things must be pushed to the extreme, this is a somato-political fiction, a theory of the self, or self-theory.⁷

Mit den Begriffen »body-essay« und »self-theory« ist also nicht die Dokumentierung von subjektiver Erfahrung gemeint, wie dies etwa in einer Autobiografie vorgenommen wird. Das »Selbst« des Textes ist auch keine auktoriale und zuverlässige Instanz, sondern vielmehr eine dezentrierte und zugleich situierte Subjektivität, die sich als ein Verhandlungsraum zwischen Subjekt und Objekt, Theorie und Fiktion sowie zwischen Narration und Dokumentation versteht und die Gleichzeitigkeit der *Techniken des Selbst* und der *Technologien der Macht* am eigenen Körper performativ vorführt.⁸ Der Begriff der »autotheory«, der bei Preciado mit dem Begriff der »self-theory« bereits anklängt, macht seit der Veröffentlichung von Maggie Nelsons »post-memoire« *The Argonauts*⁹ in den USA Karriere und ist dort mittlerweile zu einem autonomen und kanonischen Genre avanciert. Nelsons Körper-Essay spielt vergleichbar zu Preciados Projekt auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Erstens ist es ein Protokoll ihrer Schwangerschaft und zweitens die Beschreibung ihrer Beziehung zu ihrem Partner Harry, der sich in einer *female-to-male-Transition* befindet, wodurch Nelson die eigene Cis-Position ihrer Schwangerschaft zu der Transition ihres Partners in Beziehung setzt sowie literarisch und theoretisch reflektiert. Es gibt seit Nelson eine regelrechte Konjunktur von autofiktionalen und autotheoretischen Texten, die hauptsächlich aus dem angloamerikanischen Raum kommen und bisher vor allem in Deutschland nur sporadisch untersucht worden sind.

Nelson »stiehlt« den Begriff der *autotheory*, wie sie selbst in einem Interview mit Micah McCrary darlegt, bei Preciado. Dort heißt es: »I flat out stole this term from Paul Preciados amazing *Testo Junkie* [...] it seemed an apt description even if its form, or its particular investment in theory, is quite distinct from Preciados experiment.«¹⁰ Diese Aussage deckt sich mit der Beschreibung ihrer Arbeitsweise in *The Argonauts*, wenn Nelson schreibt, es sei ein »leaning against the ideas of others«.¹¹ Also eine affirmative und vor allem taktil-körperliche Praxis, die ein Schreiben zu entwickeln versucht,

7 Preciado 2013 (wie Anm. 4), S. 11.

8 Vgl. zu einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Genealogie und Biopolitik des Hormons bei Preciado: Dickmann, Georg: »Molekulare Prothesen. Intoxikation, Spekulation und Materialität in Paul B. Preciados »Testo Junkie«, in: Angerer, Marie-Luise / Gramlich, Naomie (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin 2020, S. 187-193.

9 Nelson, Maggie: *The Argonauts*, Minneapolis / Minnesota 2015.

10 McCrary, Micah / Nelson, Maggie: »Riding the blinds: Micah McCrary interviews Maggie Nelson«, in: *Los Angeles Review of Books*, 26. April 2015, URL: <https://lareviewofbooks.org/article/riding-the-blinds/> (letzter Zugriff: 20. Juli 2021).

11 Nelson 2015 (wie Anm. 9), S. 83.

das assoziativ, zitathaft und konstellativ funktioniert. Das konstellative und sich im Werden befindliche Denken spiegelt sich in den intimen und autobiografischen Elementen des Buches wider. So ist das Formale des Werdens im Denken auch in der Transformation durch ihre Schwangerschaft und Mutterschaft vorzufinden. Dies führt Nelson jedoch nicht zurück in binäre Geschlechterrollen, sondern zu neuen Plateaus, auf denen diese Kategorien im Dialog mit sich selbst, mit ihrem Partner Harry, mit Freund*innen, aber auch im Austausch mit philosophisch-gesellschaftstheoretischen Positionen wie denen von Eileen Myles, Judith Butler, Jacques Lacan, Ludwig Wittgenstein, D.W. Winnicott, Gilles Deleuze und Claire Parnet diskutiert werden. Auch Nelson begibt sich so auf eine Suche nach Subjektivierungsweisen diesseits binärer Geschlechterkonstruktion und versucht in der Gleichzeitigkeit aus Selbstprotokoll und Diskursanalyse Geschlechtermythen, Ressentiments und normative Zuschreibungen aufzudecken. Die Autotheorie ist damit eng an queer-feministische Schreibweisen und Strategien geknüpft und stiftet keinen Identitätsdiskurs, der letztlich das Ziel der Selbstauthentifizierung verfolgt, sondern betreibt eine sich selbst mitthematisierende Kritik an der Theoriepraxis. Auf diese Weise werden gelebte Erfahrung, subjektive Verkörperung und Diskurstheorie miteinander verschränkt. Der erkenntnistheoretische und politische Einsatz der Autotheorie ist damit ein doppelter: Kritik erstens an Theorien, die einen »neutralen« Standpunkt einnehmen und die Bedingungen und Voraussetzungen von z. B. nichteuropäischen, nichtmännlichen und nichtheterosexuellen Perspektiven mittels einer falschen Objektivität verdecken. Zweitens die Hinwendung zu experimentellen, ästhetischen und literarischen Verfahren, die im Gegensatz zu der distanzierenden und abstrahierenden Herangehensweise eher die Nähe zum Untersuchungsgegenstand suchen.¹²

Autotheorie lässt sich demnach einerseits von der Forschung zur philosophischen Autobiografie und andererseits von der literarischen Autofiktion abgrenzen, was nicht bedeutet, dass sie sich in Gänze von diesen Formen unterscheidet. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Oszillation, die beide Genres vermittelt, ohne sich auf die eine oder andere Seite zu schlagen.

12 Die Autotheorie ist ein junges Genre des späten 20. bzw. frühen 21. Jahrhunderts und sowohl in akademischen als auch in künstlerischen Kontexten vorzufinden, wenn man an Claudia Rankines *Citizen: An American Lyric* (2014), Moyra Daveys *Les Godesses* (2011), Virginie Despentes *King Kong Theory* (2006), Chris Kraus' *I Love Dick* (1997) und nicht zuletzt an Ocean Vuongs *On Earth We're Briefly Gorgeous* (2019) denkt. Die Texte, die hier nur eine knappe Erwähnung finden, sind natürlich historisch nicht singulär, sondern greifen auf eine längere Tradition feministischer Selbstnarration zurück, verwiesen sei etwa auf Shulamiths Firestones *A Dialectic of Sex* (1970) oder auch Audre Lorges *A Burst of Light* (1988). Parallel zu feministischen Autotheorien der Postmoderne und Gegenwart sind einige Texte der französischen Theorietradition zu nennen, wie Roland Barthes *Über mich selbst* (1975) oder Jean-Luc Nancys *Das fremde Herz* (2000), die ebenfalls das Autobiografische, Theoretische und Somatische miteinander vermengen.

Auffällig ist, dass theoretische Ansätze bislang die Autofiktion als literarische Gattung aus einer rein literaturwissenschaftlichen Perspektive bearbeiten, während sich die philosophiehistorische Forschung auf die philosophische Autobiografie als Aussagenarchiv konzentriert, ohne der Literarizität und der somatischen Dimension des Schreibens genügend Beachtung zu schenken. Zu nennen sind in diesem Kontext jüngere Publikationen, die dem Theorem des »Todes des Autors«¹³ zum Trotz ein erneutes Interesse am Autor*inensubjekt äußern und sich aus literaturwissenschaftlicher Perspektive der Systematisierung des Verhältnisses von Selbst und Autofiktion widmen.¹⁴

Folglich wäre es zu einfach, vom »Körperessay« als einer simplen »Verschränkung von Leben und Text«¹⁵ zu sprechen, was Wagner-Engelhaaf der *Autofiktion* attestiert. Es handelt sich dabei vielmehr um eine radikale Verkörperung, in der Autor*in, Protagonist*in und Gegenstand des Textes zusammenfallend eine neue epistemisch-ästhetische Situation ergeben. Diese Konstellation soll dem Umstand Rechnung tragen, dass ein sogenanntes *life-writing* nicht nur den *bios* der Biografie als ein soziales, diskursives und politisches Leben umfasst, sondern auch die *zoë* als eine verletzbare und fleischliche Vitalität, die zu dem diskursiven und sozialen Leben transversal verläuft. Denn es erschöpft sich, so die Annahme des Beitrags, keine Biografie im Begriff des *bios*. Genau wie eine Erzählung der *zoë* es unmöglich macht, das reine Leben zu erzählen bzw. dieses zu theoretisieren. Meine These ist, dass die Autotheorie den Versuch unternimmt, ein ko-relationales Verhältnis von *bios* und *zoë* als Lebensform und als nicht-subjektives Leben in der experimentellen und am eigenen Körper erprobten Selbsttheorie zu verwirklichen. In diesem *double bind* besteht die Herausforderung einer Analyse darin,

13 Vgl. dazu Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«, in: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 181-193; Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 7-31.

14 Vgl. Schaffrick, Matthias / Willand, Marcus (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin 2014; Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Reinald Goetz*, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin / Boston 2014 oder auch Krumrey, Birgitta: *Der Autor in seinem Text: Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen*, Göttingen 2015. Auf der Seite philosophischen Autobiografien ist insbesondere der Sammelband *The Philosophy of Autobiography* (2015), hg. von Christopher Cowley zu nennen. Dieser untersucht die Beziehung zwischen Autobiografie und Literatur, zwischen Narration, Epistemologie und Handeln und setzt sich dabei mit den Topoi der autobiografischen Ethik und der Pflicht des Schreibens auseinander. Zuletzt ist insbesondere die 2019 erschienene Ausgabe *Literatur der Zeitschrift Texte zur Kunst* beachtenswert, die sich der Gegenwart und der Genese der Autofiktion widmet und einige Verzweigungen mit der Autotheorie bereits andeutet und skizziert. Vgl. dazu: *Texte zur Kunst: Literatur*, Nr. 115, Berlin 2019.

15 Wagner-Engelhaaf, Martina: »Einleitung: Was ist ein Auto(x)fiktion?«, in: dies. (Hg.): *Auto(x)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 7-21, hier: S. 12.

den Körper weder zu naturalisieren noch in Diskursen aufgehen zu lassen, wodurch die erkenntnistheoretische Frage aufflammt: Welcher theoretische Zugang ermöglicht, sich auf den Körper als Erkenntnisobjekt und zugleich als Erkenntnisobjekt einzulassen, ohne dabei das jeweils andere reduktiv zu behandeln?

Der Körperessay als »Krankenhausfabel«

Die vorangestellten Überlegungen zeigen auf, dass die autotheoretischen und körperzentrierten Schreibweisen einen rein propositionalen und körperlosen Wissensbegriff auf die Probe stellen. Diese Probe möchte ich anhand eines jüngeren Beispiels ausführlicher nachvollziehen. Dabei wird von mir Anne Boyers *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus* (2021) in den Blick genommen. In Boyers Text werden das Autorinnensubjekt und der zu untersuchende Gegenstand aufs Engste amalgamiert. In der Verschränkung aus theoretischen und literarischen Verfahren wird darin ein sich selbst theoretisierendes Denken in seiner schmerzhaften Verkörperung mittels schonungsloser und selbst entblößender Schreibweisen eingeübt.

Während Preciado die geschlechtliche Binarität mittels chemischer Transformation zu überwinden versucht, um zu neuen Existenzweisen zu gelangen, und Maggie Nelson in *Die Argonauten* komplementär dazu nach einem Zufluchtsort und nach einer Heimat queerer Identität sucht, unterscheidet sich Anne Boyers Projekt von Preciado und Nelson: *Die Unsterblichen* ist zwar ebenfalls eine radikale Form einer autotheoretischen Exponiertheit des eigenen Körpers, jedoch nicht in seiner beschleunigten Entgrenzung, sondern vielmehr in seiner Krankheit und Verletzbarkeit. Der Text handelt von Anne Boyers Brustkrebs Erkrankung, die die Autorin nicht als ein rein privates und autobiografisches Phänomen beschreibt, sondern als einen historisch gewachsenen und vor allem geschlechtspolitischen Macht-Wissen-Komplex, der institutionell in der Klinik und speziell im Dispositiv der Onkologie wirkmächtig wird: »Krankheit ist nie wertfrei. Behandlung nie nicht-ideologisch. Sterblichkeit nie ohne ihre eigene Politik.«¹⁶ Krankheit und Sterben sind damit keine neutralen-physiologischen bzw. rein medizinischen Phänomene, sondern irreduzibel mit Klassenpolitik, geschlechtsspezifischen Markierungen und rassenspezifischen Sterblichkeitsraten verbunden. Als marxistisch motivierte Feministin, die ihr eigenes Leiden in den Prozess ihrer Analysen miteinbezieht, nimmt Boyer eine ambigue Analyseperspektive ein, die sie sowohl zum Subjekt als auch zum Objekt der historischen und materiellen Rahmenbedingungen des Brustkrebses macht. Sie schreibt über sich selbst: »einen Körper zu haben in der Welt, bedeutet nicht, denke ich, einen Körper in Wahrheit zu haben: Es bedeutet, einen Körper in der Geschichte zu haben.«¹⁷

16 Boyer, Anne: *Die Unsterblichen. Krankheit, Körper, Kapitalismus*, Berlin 2021 [zuerst New York 2019], S. 116.

17 Ebd., S. 231.

Boyers Körperkonzept schließt damit einerseits an diskursanalytische bzw. archäologische Ansätze bei Foucault und andererseits an differenztheoretische und queerfeministische Theorien der Gegenwart an. Der Körper ist, dem folgend, keine überzeitlich konstante Substanz, dessen Haut die Integrität sichert, sondern eine offene und historisch geformte Entität, die permanenten Veränderungen, Regulierungen und materiellen Bedingungen ausgesetzt ist.¹⁸ Im gleichen Zuge referiert Boyer auf die *Krebstagebücher* und -essays von Susan Sontag¹⁹ oder Audre Lorde²⁰ und stellt damit ihre Autotheoretisierung in den historischen Kontext von anderen feministisch motivierten Selbstnarrationen der Krankheit. Dabei kritisiert Boyer an Sontags Theoretisierung des Brustkrebstodes, dass sie das Persönliche weitestgehend ausklammert. »Ich« und »Krebs« kämen in Sontags *Krankheit als Metapher* nie zusammen in einem Satz vor – und die Stellen, an denen Sontag in ihren Tagebüchern überhaupt über ihren Brustkrebs spricht, seien extrem rar.²¹ Das Vorhaben Boyers fußt damit nicht darauf, eine Geschichte der Krankheit, sondern *eine* Krankengeschichte zu schreiben, die sowohl privat als auch zugleich historisch, literaturgeschichtlich und institutionell eingebettet ist. Ihr Buch vereint entsprechend auch unterschiedliche literarische Formen und Gattungen: Aphorismen, kleinere Gedichte, literaturgeschichtliche Verweise, diskurstheoretische Auseinandersetzungen sowie, wie Boyer sie humorvoll nennt, »Krankenhausfabeln«²² oder »Onkosurrealisten«²³.

Eine Krankengeschichte im Gegensatz zu einer Geschichte der Krankheit ist nach Boyer vor allem eine Narration – eine Form des *storytellings* im Sinne von Donna Haraway. Das Erzählen von Geschichten als eine Form des situier-ten Produzierens von Wissen ist nach Haraway wesentlich aufschlussreicher und progressiver als durch institutionelle und definitionsmächtige Prozesse hervorgebrachtes Wissen, weil institutionelles Wissen eine Objektivität

18 Zu einer ausführlichen Beschäftigung mit der Historizität des Körpers vgl. Sarasin, Philip: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/M. 2001.

19 Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*, Frankfurt/M. 2003 [zuerst New York 1977].

20 Lorde, Audre: *Auf Leben und Tod: Krebstagebuch*, Berlin 1994 [zuerst London 1980].

21 Vgl. Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 10. Im gleichen Zug bespricht Boyer kurz die Schreibweisen des Brustkrebses in Kathy Ackers *The Gift of Disease* (1997), Audre Lordes *The Cancer Journals* (1980), Frances Burneys *Diaries and Letters* (1976), Jacqueline Susanns *Valley of Dolls* (1996), Virginia Woolfs *On Being Ill* (2012) und in Eve Kosofsky Sedgwicks *A Dialogue on Love* (2006), die auf unterschiedliche Weisen das »Selbst« in ihre Narrative einbauen, und betont dabei, dass die geschlechtsspezifische oder auch intersektionale Frage nach dem Krebs auch immer die Frage nach der Form stellt. Vgl. dazu Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 12.; Sontag 2003 (wie Anm. 19). Vgl. zum feministischen Brustkrebsliteraturdiskurs vor allem Leopold, Ellen: *A Darker Ribbon: Breast Cancer, Women, and Their Doctors in the Twentieth Century*, Boston 2000.

22 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 199.

23 Ebd., S. 187.

behauptet und einem Wissensfortschrittsgedanken anhängt, der definiert, was Wissen ist und was nicht, und dabei marginalisierte Wissensformen entweder übersieht oder diese bewusst ausgrenzt. Haraways Ansatz ist es, mit *storytelling* sichtbar zu machen, dass keine wissenschaftliche Erkenntnis ohne Narrative auskommt und das Erzählen einer Geschichte Transformationen effektiver hervorrufen kann als ein rein rationales Argument. Das *storytelling* ist damit in Bezug auf hegemoniale Wissenspraktiken sowohl als Kritik zu begreifen wie auch als spekulative und fabulierende Überschreitung, die utopische und bisher noch nicht gedachten Denk- und Handlungsräume eröffnen soll. Es geht beim *storytelling* wesentlich darum, immer wieder gegen die eigenen Denkgewohnheiten anzudenken, sie mit Geschichten zu überschreiben und sich dabei mit anderen Geschichten zu verbinden. Es ist so etwas wie eine spekulative Übung, die quer zu den etablierten Wissenspraktiken liegt, in der Verkörperung und Situierung eine taktile und vortastende Form des Denkens, die im Gegensatz zu einem auf begrifflich eingeebneten Bahnen verlaufenden Denken spekulative Ordnungsvorstellungen kreieren kann. Situiertheit ist in diesem Sinne nicht die rigide Identifikation einer Subjektposition, die man beansprucht, sondern das Einnehmen einer partialen Position innerhalb einer Komplexität von weiteren partialen Positionen.²⁴ Es geht also nicht darum, irgendeine Geschichte zu erzählen, sondern eine Geschichte, die einen angeht, berührt und verletzlich macht. So möchte ich auch Boyers Krankengeschichte als eine Form des situierten *storytellings* verstehen, die ein rein reflexives und präpositionales Wissen zurückweist. Vor diesem Hintergrund ist die Klinik so wenig eine standortlose Institution, die objektiv gültige Ergebnisse über Erkrankungen produziert, wie Boyers Erfahrung der Krankheit eine idealisierte Form des Krankseins repräsentiert. Boyer entwirft ein situiertes Krankheits- und Schmerzwissen, das sich gegen die Allgemeinplätze eines Wissens über Schmerzen richtet, was meint, dass Schmerzwissen materiell-historisch spezifisch ist und es ein klar identifizierbares Schmerzwissen nicht gibt, sondern vielmehr so etwas wie eine Umgebung des Schmerzwissens, in die das kranke Subjekt eingelassen ist und das das kranke Subjekt verkörpert.

Schmerzwissen und der »informatisierte Körper«

Die *Unsterblichen* lässt sich insbesondere im Anschluss an Foucaults Studie *Die Geburt der Klinik* (1988) als ein theorie-fiktionaler Selbstversuch lesen, der die Bedingungen der Möglichkeit von medizinischer Erfahrung am eigenen Körper neu zu vermessen versucht und Foucaults Ansätze mittels eines verkörperten Wissens in die Gegenwart übersetzt. Foucaults These ist bekannt: Der Mensch als ein verletzliches und sterbliches Wesen ist nicht die Entdeckung der Philosophie, sondern der Medizin im 19. Jahrhundert. Das Wissen über den Menschen formiert sich erst über den Tod und über die Öffnung der Leiche. Wodurch sich auch die Individualität und Einzigartigkeit des To-

24 Haraway, Donna J.: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/M. 2018 [zuerst Durham / London 2016], S. 20.

des offenbarte, wodurch »der erste wissenschaftliche Diskurs über das Individuum«²⁵, der laut Foucault die Geburt des modernen Subjekts zur Folge hatte, von der Medizin vorgenommen wurde und nicht von der Philosophie. Waren Krankheit und Tod in der Renaissance dadurch gekennzeichnet, dass sie als egalitär, tragisch und kontingent galten und somit jede*n treffen konnten, ist der Tod unter dem ärztlichen Blick der Moderne ein Phänomen, das durch die Offenlegung des Gewebes, das Individuelle und vor allem die physiologischen Prozesse sichtbar zutage förderte. Foucault bedient sich in seiner genealogischen Analyse der Licht- und Dunkel-Metaphorik: »Die Nacht des Lebendigen weicht vor der Helligkeit des Todes.«²⁶ Statt der Dunkelheit einer Krankheit als solche, die im Leben unerkannt bleibt und als so etwas wie das radikal Andere galt, strahlt der geöffnete Einzelkörper durch seine Konkretion und Individualität eine radikale Sichtbarkeit aus, wodurch nach Foucault die Endlichkeit des Menschen nicht mehr in der Transzendenz eines Himmels zu verorten ist, sondern in der Immanenz des Organischen, die auf sich im Laufe der Zeit abnutzenden Prozessen und Organfunktionen beruht.²⁷ Dadurch wird der Körper nicht nur in seiner Prozesshaftigkeit sichtbar, sondern durch seine Messbarkeit auch regulierbar. Auch Boyer bedient sich der Licht- und Dunkel-Metapher, jedoch im Kontext der gegenwärtigen Klinik – sie spricht dabei auch in Anlehnung an den disziplinierten Körper bei Foucault von einem »informatisierten Körper«, der gescannt, in diverse bildgebende Verfahren eingespeist und in abstrakte Daten verwandelt wird:

Eine Krankheit, die sich nicht darum scherte, sich den Sinnen anzukündigen, erstrahlt in ihrem Bildschirmleben, da Licht Schall ist und Information, verschlüsselt, unverschlüsselt, in Umlauf, analysiert, bewertet, erforscht und verkauft. Auf den Servern zerfällt oder verbessert sich unsere Gesundheit. Früher waren wir in unseren Körpern krank. Heute sind wir krank in einem Körper aus Licht.²⁸

Im Gegensatz zu Foucaults These der Sichtbarmachung durch die gewaltsame Öffnung von Körpern wird laut Boyer heute die unsichtbare Krankheit Teil der medizinischen Apparatur: mittels bildgebender und minimalinvasiver Verfahren wird die unsichtbare Krankheit in Form von Daten und Informationen visualisiert, ohne dass der Körper geöffnet werden müsste. Im Zentrum stehen klinische Daten, die quantifiziert und ausgewertet werden. Gesundheit ist nach Boyer nicht mehr die Angelegenheit des individuellen Körpers, sondern wird zu einem Teil des klinischen Milieus, der Apparate, an die man angeschlossen ist. Der Körper wird also zu einem Teil des Klinikdispositivs, das mittels Informationstechnologien und nicht mittels har-

25 Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt/M. 1988 [zuerst Paris 1963], S. 207.

26 Foucault 1988 (wie Anm. 25), S. 160f.

27 Ebd., S. 185.

28 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 21.

ter disziplinärer Grenzziehungen regiert. Wenn also Donna Haraway von der »Informatik der Herrschaft«²⁹ als dem in der Gegenwart vorherrschenden Machtsystem spricht und damit Fragen der Biopolitik zu einem Problem der Kodierung bzw. zu einem Übersetzungsproblem von Phänomenen in Daten macht, dann gilt dies vor dem Hintergrund der digitalen bildgebenden Verfahren auch für die Praktiken der Gegenwartsmedizin. In diesem onkologischen Dispositiv, das im Foucault'schen Sinne Aussagesysteme, Apparate und Institutionen zu einem Machtgefüge zusammenschweißt, dokumentiert Boyer zusätzlich auch so etwas wie eine performative Choreografie der Klinik, die die Gesten des Personals, audiovisuelle Eindrücke, Materialien und Praktiken des Klinikalltags mit der eigenen Behandlung ins Verhältnis setzt:

Willkommen, Messgeräte mit Namen aus Buchstaben: MRT, CT, PET. Ohrenschützer auf, Kittel an, Kittel aus, Arme rauf, Arme runter, einatmen, ausatmen, Blut abnehmen, Kontrastmittel spritzen, Zauberstab rein, Zauberstab an, bewegen oder bewegt werden – Radiologie macht aus einem Menschen aus Fleisch und Blut eine Patientin aus Licht und Schatten. Es gibt leise Radiologietechniker:innen, lautes Rattern, warme Decken, Piepen wie im Film.³⁰

Implizit an Barad anknüpfend, stellt Boyer die Krebsbehandlung hier als ein materiell-diskursives Gefüge vor. Anders als Foucaults Kliniksubjekt, das einem rein repressiven und hierarchischen Top-down-Prinzip unterworfen ist, ist die Patientin bei Boyer vielmehr multidirektional subjektiviert – in einem »Gewirr von Richtungen«³¹. Entsprechend verwendet Boyer auch den Begriff des Pavillons statt den der Klinik, um im Gegensatz zu Foucault die Offenheit und Anschlussfähigkeit der Körper zu betonen.³² Der Schmerz ist damit nicht einfach in die Technik ausgelagert, wie es z. B. Ernst Jünger mit seinem »Schmerzvitalismus«³³ behauptet und letztlich eine faschistische Heroisierung des Leidens vorschlägt, sondern unterminiert nach Boyer die Dichotomie zwischen Subjekt und Technik, indem er als eine Assemblage begreifbar wird. So ist die Krebsbehandlung in der Klinik eine sowohl synchrone als auch diachrone Beziehung, in der menschliche wie nicht-menschliche Agenzien zugleich am Werk sind. Mit der Betonung auf materielle Entitäten

29 Haraway, Donna J.: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: **Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen**, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/M./New York, 1995, S. 73–97, hier: S. 48.

30 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 21.

31 Ebd., S. 64.

32 Vgl. ebd., S. 64.

33 Jünger, Ernst: »Über den Schmerz«, in: ders.: **Werke, Bd. 5: Essays I. Betrachtungen zur Zeit**, Stuttgart 1960, S. 149–198. Zum Begriff des Schmerzvitalismus und seiner faschistischen Grundstruktur bei Jünger vgl. Koschorke, Albrecht: »Der Traumatischer als Faschist. Ernst Jüngers Essay »Über den Schmerz«, in: Müllder-Bach, Inka (Hg.): **Modernität und Trauma: Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges**, Wien 2000, S. 211–227, hier: S. 216.

und Prozesse der Klinik macht Boyer einen Vorschlag, den Foucault'schen Dispositivbegriff breiter zu fassen. Während Foucault in seiner Diskurs- bzw. Dispositivanalyse der Klinik den Fokus auf schriftliche und rein institutionelle Macht-Wissen-Gefüge legt, sensibilisiert Boyer, wie das obige Zitat verdeutlicht, für die materiellen und performativen Phänomene der Klinik.³⁴

Schmerz ist folglich nicht durch das erkennende Subjekt vermittelt, sondern vielmehr ein Materialisierungsgeschehen, das sich diesseits des Subjekt-Objekt-Verhältnisses vollzieht. Der Schmerz ist damit weder dem Subjekt zugehörig noch eine objektivierbare Größe, die durch das Subjekt empfunden wird. Sondern vielmehr ein Dazwischen, das in der Gleichzeitigkeit aus subjektiver Empfindung und Ausgesetztsein in der Klinik entsteht. Es geht nicht darum, heroisch den Schmerz auszuhalten, sondern um eine Erforschung und eine »Erziehung in Schmerzen zu beschreiben«. ³⁵ Das Nicht-(mehr-)Können und die Passivität des Krankseins bleiben auf diese Weise nicht unsichtbar. Während in der Klinik standardisierte medizinische Schmerzskaleten entwickelt werden, die letztlich eine falsche Objektivität suggerieren und damit am Phänomen des Schmerzes vorbeigehen, versucht Boyer die numerische Skala der Schmerzempfindung anhand von eigens angelegten Metriken zu überschreiben. An anderen Stellen finden sich Passagen, in denen grammatische Fehler eingebaut sind:

Die nackte Grammatik meiner Schmerzen ging so: wie solle snur weitergehen der tage ndlich vorbei abers okanns nicht gehen auch wenn ich ein licht im gesicht hab als kleine rfeude und eine ibuc genommen muss mehr vitamin d nehmen jeden künstlichen sonnenstrahl die welt in flammen letzte nacht als ich schlief so erdlichem schmerz.³⁶

Hier findet sich nicht die Abwesenheit der Sprache, sondern eine Schmerzgrammatik, die Boyer textperformativ vorführt. Der Fehler dokumentiert so einerseits durch seine Dysfunktionalität die Zersetzung der Sprache im Schmerz und bringt eine reibungslose Rezeption ins Stottern, andererseits lenkt das Stottern der Sprache den Fokus auf die Sprache selbst. Die fehlerhafte Grammatik hat eine doppelte Funktion. Einerseits repräsentiert sie die Unfähigkeit der Sprache im Schmerz, andererseits ist sie im Sinne von Gilles Deleuzes Konzept des Minoritären der Versuch, eine Art Fremd- oder Schmerzsprache zu implementieren.³⁷ In diesem Sinne argumentiert Boyer

34 Der terminologischen Unschärfe des Begriffs des Dispositivs und seiner Nähe zum Begriff der Assemblage bin ich mir bewusst. Dennoch werden gerade in Boyers Text hinsichtlich der Materialität die feinen Unterschiede deutlich. Zu Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Begriffe vgl. Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«, in: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, hg. von Daniel Lapoujade, Frankfurt/M. 2005, S. 322–331.

35 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 188.

36 Ebd., S. 191.

37 Vgl. dazu den Begriff des Stotterns in: Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*, Frankfurt/M. 2000 [zuerst Paris 1993], S. 145.

ebenso gegen die Annahme von Elaine Scarry, der Schmerz zerstöre die Sprache,³⁸ wie auch gegen Hannah Arendts Ansatz, der Schmerz sei ein rein privates Phänomen, das zwar Mitleid erwecken könne, jedoch stumm bleibe.³⁹ Im Schmerz gibt es somit eine Gleichzeitigkeit aus Unvermögen und Potenz. Dies wird insbesondere an der raum-zeitlichen Struktur des Schmerzes deutlich. Boyer schreibt: »Im Schmerz wird Räumliches zeitlich, wie in dem Satz: Schmerz ist die Erfahrung einer Stelle, die nur als verzweifelt Verlangen nach ihrem Ende existiert.«⁴⁰ Eine chronologisch fortlaufende Zeit, aber auch ein klar identifizierbarer Ort des Schmerzes wird durch diese Struktur problematisiert. Ich verstehe Boyers Satz so, dass die linear fortlaufende Zeit im Schmerz zur unerträglichen Dauer wird. Schmerz in seiner raumgreifenden Struktur schließt den Körper in eine Dauer des Schmerzes ein, die einen Selbstbezug unmöglich macht. Dauer ist damit nicht das Andere der Zeit, sondern eine Potenz bzw. ein Zwischenreich, weder 0 noch 1. An zwei Stellen in Boyers Text tritt diese Gleichzeitigkeit deutlich hervor:

Krankheit verstärkt das Empfinden von Körperteilen und -kreisläufen. Im Krankenbett zersammeln die Kranken sich und diese Zersammlung schwärmt wie ein Kosmos, Organe und Nerven und Glieder und Perspektiven melden sich als raumgreifende Details: ein versiegender linker Tränenkanal – ein neues Universum; ein absterbender Haarbalg – ein Sonnensystem; das Nervenende im vierten Zeh des rechten Fußes – von den Chemotherapiemedikamenten fast ganz vernichtet – ein kollabierender Stern.⁴¹

Unsere Körpergrenzen brechen auf. Alles, was in uns bleiben sollte, scheint herauszuwollen. Blut von dem Nasenbluten, das die Chemotherapie verursacht, tropft auf Laken, Papier, Apothekenzettel, Bücher aus der Bibliothek. Wir können nicht aufhören zu weinen. Wir dünsten üble Gerüche aus. Wir müssen uns übergeben. [...] Wir haben giftige Vaginas und giftige Spermien. Unser Urin ist so toxisch, dass Hinweisschilder im Bad der Patient:innen anweisen, zweimal zu spülen. Wir sehen nicht aus wie Menschen: Wir sehen aus wie Menschen mit Krebs. Wir sind einer Krankheit ähnlich, mehr als wir uns selbst ähnlich sind.⁴²

Der Begriff der »Zersammlung« beschreibt den Prozess dieser Gleichzeitigkeit und der Potenzialität. Also eine dysjunktive Synthese bzw. eine Spannung zwischen intensivierter Empfindsamkeit und dem Zerfall. Es scheint so,

38 Vgl. Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt/M. 1992 [zuerst New York / Oxford 1985], S. 13.

39 Vgl. Arendt, Hannah: *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, München 1967, S. 51.

40 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 197.

41 Ebd., S. 97.

42 Ebd., S. 53.

als ob der Körper sich selbst entfliehen wollte und die Organe und Stoffe sich selbstständig machten. Insbesondere das Metaphernfeld aus der Astronomie, das den eigenen Schmerz als ein sich im Raum des begrenzten Körpers unendlich ausdehnendes kosmologisches Ereignis beschreibt, ist hier überraschend. Vor allem das Aufbrechen der Körpergrenzen ist daran von Interesse, da es das Schmerzhaftes auch in der rezeptionsästhetischen Dimension denkbar werden lässt und damit auch die erkenntnistheoretische Spannung von Nähe und Distanz sowie zwischen Text und Leserin performativ mit den Mitteln der Drastik vorführt. Die Drastik der sich öffnenden Körper besteht in der Anschaulichkeit, Explizitheit und Direktheit, wodurch mittels der Härte der Sätze gerade nicht die Distanz, sondern eine Intimität mit der Leserin erzeugt wird. Denn es ist nicht so sehr die Übertreibung, die hier schockiert und Schauern auslöst, als vielmehr die Bedrohung durch eine selbst explizierende Wahrheit, die das lesende Subjekt in seiner*ihrer Integrität erschüttert oder durchfährt.⁴³ Es ist ein Zeigen auf ungeliebte und verfemte Wahrheiten.

Terézia Mora schreibt in ihrem Essay »Über die Drastik«: »Ein unerträglicher Satz ist demnach einer, der keine Chance lässt wegzuschauen.«⁴⁴ Dies scheint auf die zitierte Stelle zuzutreffen. Die Explizitheit der Darstellung von sich öffnenden Körpern und den herausfließenden Stoffen und Substanzen, impliziert nicht nur das übermäßig Sichtbare und Gewalttame, sondern auch das Subtile, das uns im Moment der Rezeption erfrieren lässt oder ins Stottern bringt. Hier spielt vor allem das Obszöne der Körperöffnungen eine zentrale Rolle. Als ein ambivalenter Modus zwischen Scham und Ekel, der hier als Indienstnahme von Affekten fungiert und damit die normative Ordnung stört und von Boyer als politisches Performativ der Ermächtigung inszeniert wird. Boyer operiert somit nicht mit Lakonie oder Ironie, beides häufig verwendete Mittel der Kritik, sondern mit rhetorischer Konkretion und Obszönität der Selbstexposition, wodurch Verletzbarkeit zu einer feministischen und zugleich literarisch-theoretischen Strategie wird. Damit reiht sich Boyer in eine Vielzahl von ähnlichen gelagerten künstlerischen Ansätzen, etwa bei Hannah Wilke, Jo Spence oder Claire Denis, ein, am augenfälligsten ist aber in diesem Kontext wohl ihre Nähe zu den Schriften von Virginie Despentes,

43 Siller, Peter: *Politik der Drastik. 30 Versuche über die Sichtbarmachung des Furchtbaren*, in: *Polar 16: Kunst der Drastik*, Frühjahr 2014, S. 9–16, hier: S. 9. Die Drastik weist eine Familienähnlichkeit mit dem Begriff der *parrhesia* auf. *Parrhesia* (Wahrsprechen) ist nach Michel Foucault die freimütige Rede, die sich entgegen sonstiger Gepflogenheiten unverblümt und distanzlos äußert. Vgl. dazu: Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II, Vorlesungen am Collège de France 1983/84*, Frankfurt/M. 2012 [zuerst Paris 1984]. Siehe dazu auch den Beitrag von Kathrin Busch in diesem Band.

44 Mora, Terezia: »Über die Drastik«, in: *BELLAtriste. Zeitschrift für junge Literatur*, Nr. 16, Hildesheim 2016, S. 74. Vgl. zum Begriff der Drastik auch: Dath, Dietmar: *Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit*, Frankfurt/M. 2005.

deren ebenfalls autotheoretisch-motivierte Schrift *King Kong Theorie*⁴⁵ – ein Text-Hybrid aus Manifest, Konfession und feministischer Theorie – sich als radikale Aufdeckung der normativen Kehrseite kultureller Bilder von Geschlecht und Sexualität lesen lässt. Themen wie Sexarbeit, Pornografie oder sexualisierte Gewalt gegen Frauen werden darin in schonungsloser Exponiertheit offengelegt. Die Härte der Buchstäblichkeit der Sprache sowie die drastischen und pornografischen Elemente werden erstens als zentrale Operatoren der Selbstermächtigung in Stellung gebracht und zweitens als eine Form der (Gegen-)Aneignung eines männlich kodierten und gewaltvollen Sprechens. Entsprechend wählt Desportes als Beschreibung für sich selbst die liminale Figur des *King Kong*, die als Metonymie für eine ungebändigte Sexualität vor der Unterscheidung der Geschlechter fungieren soll. Das behaarte Monster ist nach Desportes einerseits ein geschlechtsloses, andererseits ein sich zwischen den Kategorien Mensch und Tier, Erwachsen und Kind, Gut und Böse bewegendes Wesen.⁴⁶ Also eine Figur der Verkomplizierung von dichotomen Konstrukten und insofern auch eine Subversion anthropozentrischer Normen.

Verletzbarkeit, situiertes Wissen und das Wissen der Literatur

Wenn wir nun Bilanz ziehen, ist Schmerz nach Boyer weder eine Essenz des Sozialen noch eine rein subjektive Erfahrung, sondern eine Form des situierten und verkörperten Wissens: »Aber es wäre falsch, Schmerz als eine Art Eigentum darzustellen – so falsch, wie ihn als Metaphysik darzustellen. Im Schmerz gibt es immer etwas zu erforschen, aber niemals etwas zu erobern. Es liegt kein Imperium in einem Nerv.«⁴⁷ Der Schmerz ist uns weder unzugänglich noch durch die Medizintechnik objektiviert und verstellt, sondern enthält sowohl das Unvermögen als auch die Handlungsmöglichkeit. So behandelt / verweist Boyers Körperessay auch nicht auf *Verletzlichkeit*, sondern vielmehr auf *Verletzbarkeit*. Während *Verletzlichkeit* auf ein reines Erleiden abzielt, weist das Suffix »bar« im Althochdeutschen auf die Möglichkeit und das Können zurück. Wie die Literaturwissenschaftlerin Lea Schneider in ihrem Dissertationsprojekt *Radikale Verletzbarkeit als feministische Strategie* herausstellt, bedeutet, verletzbar zu sein – wie im englischen »vulnerability« augenfällig wird –, eine Fähigkeit zu haben: offen zu sein, affiziert zu werden, Beziehungen einzugehen und zu lernen. Entgegen der Opfer-Konnotation der *Verletzlichkeit* ist die *Verletzbarkeit* damit eine aktive und ermöglichende Kompetenz.⁴⁸

45 Desportes, Virginia: *King Kong Theorie*, Köln 2018 [zuerst Paris 2006].

46 Ebd., S. 114.

47 Boyer 2021 (wie Anm. 16), S. 212.

48 Siehe dazu: »Verletzbarkeit als emanzipatorische Praxis. Mit Paula Fürstenberg, Lea Schneider und David Wagner«, in: *Mental Health und Literatur. Diskussion und Lesungen*, Literaturforum im Brecht-Haus, YouTube-Livestream 20. April 2021, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbQdpIr6UX4&t=1083s> (letzter Zugriff: 04. August 2021.) Zum Begriff der *Verletzbarkeit* vgl.

Ausgehend von der Situierung und Verkörperung des Schmerzes insistiert Boyer zwar darauf, dass sowohl jede*r Einzelne als auch der kollektive Körper grundsätzlich verwundbar sind, Art, Intensität und vor allem Geschlecht der Verletzbarkeiten jedoch erst in sozialen Strukturen, habitualisierten Praktiken und klinischen Zusammenhängen konstruiert und reproduziert werden – also einen Resonanzraum umfassen, der von zahllosen Wechselwirkungen mit anderen Subjekten, institutionellen Dispositiven und materiellen Entitäten verändert wird und damit nicht mit der subjektiven oder gar solipsistischen Perspektive zu verwechseln ist. Damit ist die Krankheit nicht nur zufällig verteilt, sondern auch Resultat spezifisch gesellschaftlich, politisch und institutionell wirksam werdender Gefüge. Nicht zuletzt lassen sich Boyers Überlegungen in unmittelbare Nähe zu den gegenwärtigen Vulnerabilitätskonzepten bringen, die im Zuge der Pandemie zirkulieren. Während sich im aktuellen öffentlichen Diskurs um die Pandemie ein medizinisches Vulnerabilitätsverständnis durchzusetzen scheint, das Krankheit naturalisiert und essenzialisiert, insistiert Boyer mit ihrem Körperessay auf der unbedingten Eingebundenheit in Machtdispositive und in materielle Assemblagen.

Boyer erkundet mit ihrem Körperessay Schreibweisen, die die Genregrenzen zwischen Theorie und Literatur übersteigen. Dies gelingt ihr, indem sie das Literarische, Theoretische sowie die Materialität des Körperlichen und den Diskurs gleichberechtigt miteinander in Beziehung setzt. Dadurch ergibt sich eine epistemische Situation, die auch für ein Wissen der Künste eine Virulenz darstellt. Das analysierende Subjekt und das zu analysierende Objekt zerfallen nicht in der Dichotomie aus aktiv und passiv, sondern werden zu einem sich gegenseitig bedingenden Gefüge. Dies verhält sich kongruent zu Haraways Definition eines situierten Wissens, das sich der Spaltung in ein aktiv wahrnehmendes Subjekt und ein passiv da liegendes Objekts widersetzt. Haraway betont eindringlich: »Situierendes Wissen erfordert, dass das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt wird und nicht als Leinwand oder Grundlage der Ressource.«⁴⁹

Der Körperessay als ein junges und bisher im deutschen Sprachraum wenig untersuchtes Genre scheint im Konnex einer bereits etablierten Forschung zur Poetologie des Wissens neue methodische und erkenntnistheoretische Einsichten für die Literaturwissenschaft und die Theoriebildung bereitzuhalten. Denn die Untersuchungen zu einer Poetologie des Wissens bewegen sich, wenn man dies heuristisch annehmen möchte, zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite stehen Studien, die in ihren Analysen literarische Texte als Elemente von Diskursen begreifen; auf der anderen Ansätze, die auf einem spezifischen und privilegierten anderen Wissen der Literatur und der Künste beharren.⁵⁰ Das situierte Wissen, das ich anhand von Boyers

Butler, Judith: *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence*, London / New York 2004.

49 Haraway 1995 (wie Anm. 29), S. 93.

50 Vgl. dazu: Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen*

Körperessay vorgestellt habe, scheint in gleichen Anteilen an beiden Polen zu partizipieren und damit ein drittes methodisches Setting zu eröffnen. Diese Wissensform folgt einer Logik der Verschränkung, bei der sowohl das Subjekt als auch das Objekt der Untersuchung im Vollzug des verkörperten Schreibens gleichermaßen hervorgebracht wird. Wie bereits zu Beginn dieses Textes skizziert, könnte man mit Karen Barad bei Boyer von einer »Intra-aktion« bzw. einer »Onto-Epistemologie« sprechen. Während die »Interaktion« klar definierte Dinge, aber vor allem zwischenmenschliche Relationen in Beziehung setzt, beschreibt die »Intra-aktion« Prozesse, die vielmehr immanent ineinander verschränkt sind. Ausgehend vom beobachtenden Subjekt gibt es keine cartesianische Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Beobachter*in und Beobachtetem sowie untersuchender Person und zu untersuchendem Gegenstand. Agens ist damit keine Kategorie oder Eigenschaft, die durch subjektive und bewusstseinsmäßige Intentionalität angetrieben wird, sondern eine allgemeine und vor allem disseminierte Potenz der weltlichen Veränderungen zwischen, aber auch in den Dingen. Boyers Körperessay ist nicht das Ergebnis sprachlicher Repräsentation, sondern ein umkämpfter Schauplatz, in dem die Krankheit nicht die Rolle eines passiven Untersuchungsobjektes einnimmt, sondern wesentlich am Schreiben beteiligt ist oder sich sogar im Schreibprozess erst formiert. Wissen ist folglich nicht in kantischer Manier an die Erkenntnisfähigkeit des menschlichen Geistes gebunden, sondern entsteht in ko-relationalen Beziehungen zur Materie und zum Körperlichen. Erkenntnis findet nur im Vollzug einer Verkörperung statt – also diesseits einer Dichotomie zwischen einem erkennenden Subjekt und einem passiv wahrgenommenen Objekt. Einem kontemplativen und distanzierten Anschauen und Erkennen wird mit *Die Unsterblichen* ein situiertes und einverleibtes Wissen entgegengesetzt. Ein Spekulieren mit dem eigenen Körper, der die Grenzen des Wissens experimentell abtastet, sie auf ihre Gültigkeit hin befragt und sie zugleich überschreitet. Diese relationale und situiert-verkörpernte Poetik ist nicht ein Schreiben *über* als vielmehr ein Schreiben *mit* dem Schmerz.

Menschen, Berlin 2004; ders.: *Poetologien des Wissens um 1800*, München 2010; Gamper, Michael (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010; Mersch, Dieter: *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin 2012; Busch, Kathrin: *Anderes Wissen*, München 2016.

Monica Bonvicini

Never Tire

Never Tire, Monica Bonvicini, 2020.

Installation view at Kunsthalle Bielefeld.

Courtesy the artist. Photo: Jens Ziehe

To Work, Monica Bonvicini, 2020.

Spray paint on Fabriano paper, mounted on aluminium, 200 × 150 cm.

Courtesy the artist and private collection, Vienna. Photo: Jens Ziehe

And Politically, Monica Bonvicini, 2020.

Spray paint on Fabriano paper, mounted on aluminium, 150 × 100 cm.

Courtesy the artist. Photo: Jens Ziehe

Remember This House, Monica Bonvicini, 2020.

Spray paint on Fabriano paper, 200 × 150 cm.

Courtesy the artist and Kunsthalle Bielefeld. Photo: Jens Ziehe

Lover's Material, Monica Bonvicini, 2020.

Spray paint on Fabriano paper, mounted on aluminium, 150 × 100 cm.

Courtesy the artist and private collection, Berlin. Photo: Andrea Rossetti

My Desire, Monica Bonvicini, 2020.

Tempera and spray paint on Fabriano paper, 150 × 100 cm.

Courtesy the artist and private collection. Photo: Jens Ziehe

For all images:

© Monica Bonvicini and VG-Bildkunst, Bonn 2022.

**FREELY
INTENSELY
SENSITIVELY &
POLITICALLY**

**WEEP
ME
CRUDE**

**ARDENT
LOVER**

**LINGUIFY
ME
DESIRE**

**SO IT IS
A
LOVER
WHO
SPEAKS**

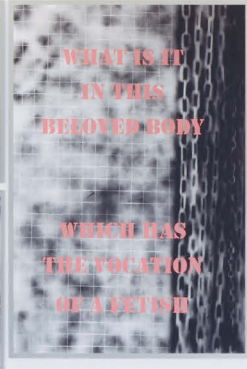


**YOUR
WORDS
ON MY
SKIN**

**WHAT IS IT
IN THIS
BELOVED BODY**



**OPEN
YOUR
MOUTH**

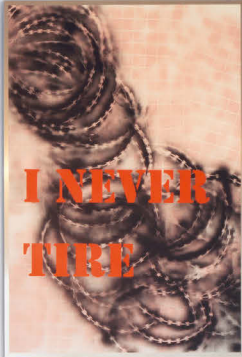


**WHICH WAS
THE LOCATION
OF A FETTER**





**POWER
JOY
HUMOR
&
RESISTANCE**

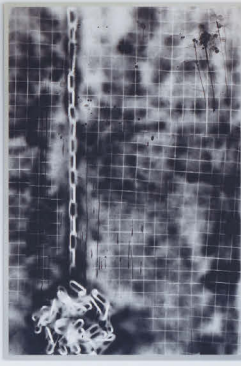


**ME
HOT
FEM**

**HOT
LIKE
HELL**

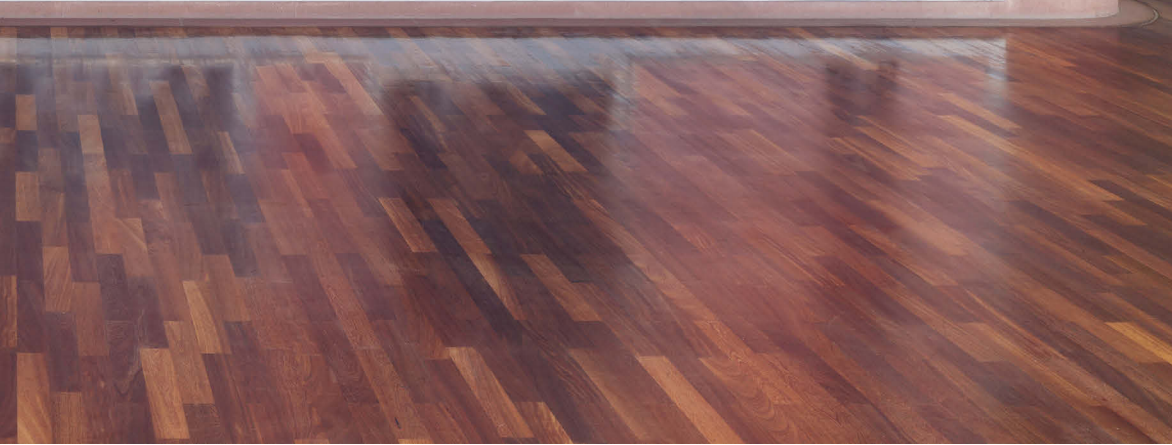


**ME
FEM
ME**



**EW
MEAT
ME**

**TAKE
YOUR
ANGER
TO WORK**



A vertical chain hangs down the center of the image against a pinkish-red background with a white grid pattern. The chain is dark and appears to be made of metal links. The text is overlaid on the grid.

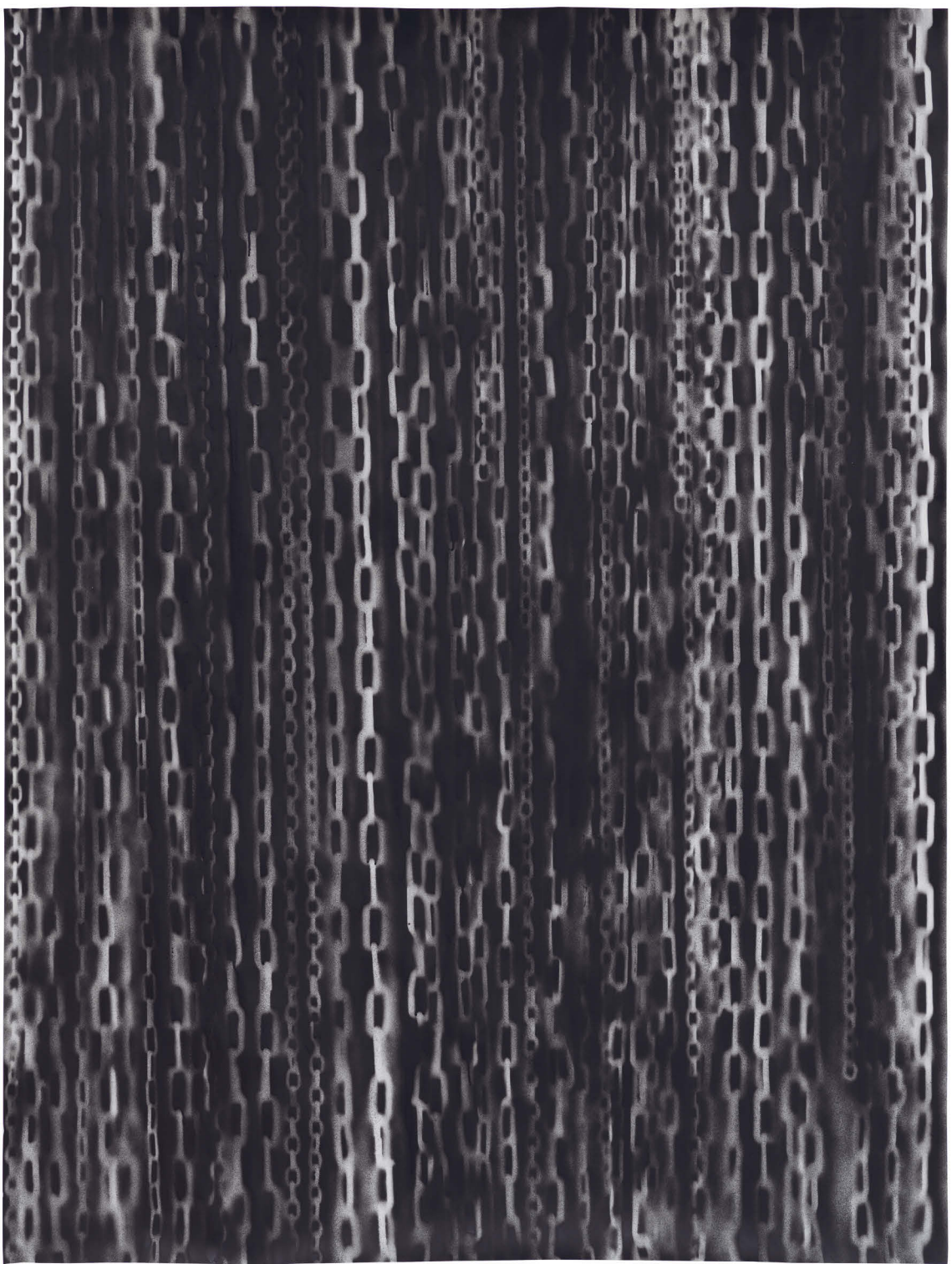
**TAKE
YOUR
ANGER
TO WORK**



**FREELY
INTENSELY
SENSITIVELY &
POLITICALLY**



**REMEMBER
THIS
HOUSE**



UNFAILINGLY
AFFECTIONATE
COMFORTABLY
PASSIVE
FOREVER
APPRECIATIVE
OF HIS LOVER
MATERIAL
GENEROSITY

A vertical chain is positioned on the left side of the image, extending from the top to the bottom. The chain is dark and appears to be made of metal links. The background is a grayscale gradient, transitioning from a darker tone on the left to a lighter, almost white tone on the right. The text is centered horizontally and vertically over the chain and background.

**IT IS
MY DESIRE
I DESIRE**

Politiken des Wissens

Judith Siegmund Die gesellschaftliche Situiertheit kultureller und künstlerischer Verkörperung bei Hannah Arendt

Aus philosophischer Perspektive lässt sich die Frage nach dem Wissen der Künste beispielhaft anhand des Vortrags »Kultur und Politik« von Hannah Arendt thematisieren. Der verschriftlichte Vortrag Arendts aus dem Jahr 1958 ist aus aktueller Perspektive exemplarisch, weil er implizit die erkenntnistheoretische Fragestellung nach dem Wissen öffnet in Richtung auf Fragen nach subjektiven Urteilen, sie aber auch mit der phänomenologischen Behauptung verbindet, dass wir in unseren Urteilen in ein ästhetisch-funktionales Verhältnis zu Kulturdingen eintreten und diese Kulturdinge Gegenstände sind, die wiederum Handlungsformen implizieren. Anders gesprochen greift die in den letzten Dekaden häufiger diskutierte Frage, ob Künste Wissen oder Erkenntnis produzieren, nicht weit genug. Die Vorstellung, dass Künste mit Wissensherstellung und -verarbeitung zu tun haben, kann nämlich auch damit einhergehen, das erkenntnistheoretische Interesse von ethischen, gesellschaftlichen und handlungstheoretischen Perspektiven zu isolieren. Es genügt daher, wenn es um Künste als gestaltete Dinge und Situationen geht – so meine These –, nicht, allein die Frage zu stellen, ob sie Wissensträger sind; wichtig ist vielmehr auch zu fragen, in welcher Weise sie Wissen transportieren und zur Geltung bringen: Wie werden Wirkungen künstlerischer und anderweitig ästhetisch gestalteter Gegenstände (oder Situationen) bestimmbar? Und was trennt künstlerische Arbeiten von Dingen, die nur unser Genießen und Konsumieren bestärken? Sind solche Dinge nicht ebenso Verkörperungen kultureller Haltungen von Subjekten? Wie lässt sich künst-

lerisches Handeln der Produzierenden und wie lassen sich die Wirkungen ihrer Produkte heute als gesellschaftlicher Beitrag verstehen, nicht zuletzt beispielsweise unter der ethischen Perspektive postkolonialer Befragung? Es geht mir also, insoweit ich hier den Blick auf Arendt richte, um die philosophische Frage nach Arendts Definition der Verkörperung kulturell gestalteter Dinge in einer jeweiligen gesellschaftlichen Öffentlichkeit.

Ein Wissen über Methoden materialer Verkörperung ist für Arendt nicht allein den Künsten vorbehalten, sondern es entsteht auch durch andere von Menschen hergestellte Gegenstände.¹ Denken, Sprechen und Handeln – das, was Arendt zufolge Menschen ausmacht (neben ihrer Fähigkeit, neu zu beginnen) – erzeugen Momente und Situationen. Erst dadurch, dass solche zunächst ephemeren Hervorbringungen im Rahmen von Herstellungsprozessen eine Verkörperung als Artefakt erfahren, wird es möglich, dass auch andere sich später und an anderen Orten auf sie beziehen können, auch wenn Moment und Situation Vergangenheit geworden sind. So werden nach Arendt Denken, Sprechen und Handeln sinnlich wahrnehmbar, sichtbar und hörbar für andere und Gegenstand der Urteile anderer.

Ich möchte sechs Tätigkeiten oder Tätigkeitsbegriffen aus Arendts Systematik im vorliegenden Beitrag jeweils ein kleines Kapitel widmen. Damit beabsichtige ich zu zeigen, dass Arendt individuelles und kollektives Wissen immer als historisch situiert denkt und keineswegs als überzeitlich, wie manche Arendt-Leser*innen aufgrund der Bezugnahme auf antike Philosophie vermuten könnten. Der epistemischen Seite der Künste fügt sie mit dem Begriff des Urteilens, das sie als ein Teilen von Reflexionen versteht, eine moralische und politische Seite hinzu, wie ich im Abschnitt über das *Urteilen* zeige. Letztendlich betont sie so die Situietheit einer jeden Wissensäußerung (nicht nur der durch Künste) und rückt damit ein überzeitliches und mitunter als universal aufgefasstes Wissen in den Hintergrund. Die Situietheit eines jeden Urteils stellt die Universalität von Wissen grundsätzlich infrage. Mit Arendt fasse ich Situietheit als die Subjektivität jeden Wissens auf, die einerseits immer ein Wagnis des Irrtums, andererseits aber das Festhalten am (falliblen und korrigierbaren) Wahrheitsanspruch der je eigenen Perspektive beinhaltet. Situietheit heißt also, dass das Wissen als Urteil nicht durch Institutionen oder wissenschaftliche Systeme abgesichert sein muss;

1 Ich gehe mit Brigitte Hilmer, Arthur Danto und Hegel von einem Verkörperungsbegriff aus, der sich im Englischen durch den Begriff *embodiment* am besten zusammenfassen lässt. Hilmer, Brigitte: »Kunst als verkörperte Bedeutung«, in: Gethmann-Siefert, Annemarie / Collenber-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, München 2005, S. 53–65; Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984. Vgl. dazu auch Freyberg, Sascha: »Verkörperung«, in: Siegmund, Judith (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Stuttgart 2022, S. 79–93.

und dennoch beinhaltet der Anspruch eine Geltungsforderung im Sinne einer Annahme und Behauptung, dass das Gewusste richtig sei.²

Damit kritisiert Arendt implizit auch einen Machtanspruch von Philosophen, Träger eines überlegenen Wissens zu sein, wie er etwa durch Platon formuliert wurde. Als Ideal der Wissensgenerierung schwebt Arendt der Verständigungsprozess zwischen Menschen vor, wie auch immer diese situiert sein mögen. Die Künste sind in letzter Konsequenz Teil dieser Prozesshaftigkeit und ihrer Verkörperung im Sinne der Materialisierung dieser Prozesse.³ Natürlich spielen die Intentionen der Künstler*innen als Autor*innen künstlerischer Ergebnisse dabei eine Rolle, wie Arendt in der Figur des Homo faber betont.

Erinnern

Arendt vergleicht zwei verschiedene Auffassungen davon, was Kultur überhaupt sei – die griechische und die römische. In beiden Fällen geht es ihr, was kulturelle Fragen betrifft, nicht um Luxus oder Prestige (und sicher gab es auch solche Kulturauffassungen in der Antike), sondern um die zentrale Frage, wie sich die jeweilige Öffentlichkeit als der Ort eines freien Austauschs und der Gemeinschaft über das Leben der Einzelnen hinaus fortschreiben lässt. Es geht um Gedächtnis und Erinnern, aber nicht im familiären oder individuellen Sinne, sondern im Sinne der Frage, wie ein öffentlich Geteiltes sich für nächste Generationen aufbewahren und lebendig erhalten lässt. Im Streit über diese Frage – nicht nach dem *Ob*, sondern nach dem *Wie* des Erinnerns – demonstriert Arendt zwei prominente Wege: Erstens sind es kulturelle Dinge (Artefakte), mit deren Hilfe sich so etwas wie geschichtliche Dauer von geteilter Öffentlichkeit produzieren lässt, zweitens ist es die intakte und lebendige politische Öffentlichkeit selbst, in der Geschichten, wichtige Episoden und Biografien beständig weiter erinnert werden. Arendt zitiert einen Text von Perikles, in dem dieser annimmt, dass »[d]ie Macht dieser Polis [...] so groß« sei, »daß die Monumente ihres Ruhmes direkt aus dem Handeln, dem Politischen selbst, erwachsen würden, so groß also, daß sie der berufsmäßigen Hersteller des Ruhmes, der Dichter und Künstler entraten könne [...]«⁴. Der Streit oder

2 Arendts Begriff der Situiertheit stimmt also mit demjenigen Donna Haraways zumindest hinsichtlich einer Universalismuskritik überein. Die damit verbundene Machtkritik am Wissenschaftsdiskurs ist freilich bei Arendt weniger pointiert als bei Haraway. Arendt negiert den Machtanspruch der Philosophen gegenüber anderen Bürgern des Staates, jenen Machtanspruch, den sie in der Antike und dort insbesondere bei Platon findet. Vgl. Haraway, Donna J.: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: **Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen**, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/M. 1995, S. 73–97.

3 Zum Begriff der Materialisierung vgl. Siegmund, Judith: **Die Evidenz der Kunst**, Bielefeld 2007.

4 Arendt, Hannah: »Kultur und Politik«, in: dies.: **Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I**, München 2013, S. 277–304, hier: S. 285.

die Abwägung über den besseren dieser beiden Wege des Erinnerns wurde laut Arendt von den Griechen immer als unentschieden offengehalten⁵, woraus sie unter anderem die Folgerung ableitet, dass gerade die Künste und das Politische zwar nicht in eins fallen, aber eine sehr enge Beziehung »von sich aus«⁶ aufweisen. Mnemosyne, Erinnern und Gedenken seien eine Umwandlung des Wirklichen [...], die es überhaupt möglich macht, das Ungreifbare – Ereignisse und Taten und Worte und Geschichten – gewissermaßen dingfest zu machen, es zu verdinglichen.⁷ Wer bei diesen Formulierungen an Denkmäler und notierte Heldengeschichten denkt, liegt nicht direkt falsch – jedoch geht das Argument Arendts auf einer systematischen Ebene viel weiter: Was Arendt anhand der Bezugnahme auf solcherlei Kunstgegenstände des Gedenkens ausbuchstabiert, ist ein Prinzip des Erinnerns selbst, das immer einen Anlass und Gegenstand braucht und das sich bei jedem Erinnern transformiert. Erinnern ist also keine bloße Wiederholung im Sinne einer Gedächtnisleistung. Erinnern ist vielmehr ein neues Durchleben im Zuge der aktiven Einbildungskraft, durch die das Erinnerte neu vorgestellt und erlebbar wird. Gerade heute in fragmentarisch gespaltenen Gesellschaften wie der unseren ist die Instanz eines gemeinsam Erinnerbaren von enormer Bedeutung.⁸ Man kann sich gegen die Herrschaftsgeste von nationalen Narrativen, institutionellen Diskursen und falschen Ausschlüssen wenden – dies ist eine Arbeit an bzw. eine Bearbeitung von Erinnerungen. Im Zeichen des Planetarischen z. B. stehen wir vor der Aufgabe, uns gegenseitig zu erinnern, wenn die vielfach als solche wahrgenommene »Krise« nicht in einem Akt der Selbsttäuschung allein als die Krise von anderen verstanden werden soll. Mit Arendts Beitrag wäre ein gemeinsames Erinnern (zunächst abstrakt) denkbar, das nicht auf Herrschaft beruhen muss. Den Künsten käme die Funktion von dauerhaften Archiven zu, die gespeicherte Anlässe des Erinnerns verfügbar machen, auf die sich verschiedene Menschen aus verschiedenen Perspektiven beziehen können. Beispiele hierfür sind auch künstlerische Werke, über die postkoloniale Restitutionsdebatten geführt werden. In den Gegenständen, über die verhandelt und gestritten wird, liegt die Chance einer Konfrontation mit anderen Sichten und Erinnerungen, so würde Arendt es darstellen.⁹ Jenseits der in die Gegenstände bereits eingeschriebenen Narrative

5 Vgl. ebd., S. 284.

6 Ebd., S. 290.

7 Ebd., S. 290.

8 Dieser Satz ist soziologisch gemeint. Mit Hans Joas gehe ich davon aus, dass »[m]it der fundierenden Rolle des Handlungsbegriffs [...] eine Abkehr vom traditionell ›holistischen‹ Begriff der Gesellschaft einher[geht]«. Joas, Hans: *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt/M. 1992, S. 342; vgl. auch ebd., S. 343: »Netzwerke der Handlungsverflechtung lassen es als ausgeschlossen erscheinen, soziale Prozesse auf eine einzelne Sphäre von Gesellschaften zurückzuführen, der alle anderen funktional untergeordnet sind.«

9 Das bestätigt der aktuelle Restitutionsdiskurs, siehe z. B. Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, Berlin 2019, S. 16: »Die Restitution denken impliziert [...] deut-

liegt in einer solchen Konfrontation eine Chance des Beginns einer neuen Bezugnahme.

Denken

Dem Denken widmet Arendt in *Kultur und Politik* einige Bemerkungen. Sie schreibt: »Die künstlerische Verdinglichung entspringt dem Denken [...]«¹⁰. Dass sie aus der Quelle des Denkens hervorgehen, zeichnet also künstlerische Artefakte vor anderen von Menschen hergestellten Dingen aus. Welch hohen Stellenwert das Denken für Arendt insgesamt und auch in ihrer aktuellen Zeitdiagnose einnimmt, lässt sich dem überraschenden Ende von *Vita activa* entnehmen. Auf der letzten Seite von *Vita activa*, einem Text, in dem sie ansonsten über verschiedene Formen des Tätigseins reflektiert, schreibt sie:

Das Denken schließlich (das wir außer Betracht gelassen haben, weil die gesamte Überlieferung, inklusive der Neuzeit, es niemals als eine Tätigkeit der *vita activa* verstanden hat) hat, so möchte man hoffen, von der neuzeitlichen Entwicklung noch am wenigsten Schaden genommen. Es ist möglich und sicher auch wirklich, wo immer Menschen unter den Bedingungen politischer Freiheit leben.¹¹

Aber was stellt sie sich genau unter Denken vor? Denken ist nicht eine Leistung eines oder einer Einzelnen. »Die Unfähigkeit zu denken ist nicht Dummheit; sie ist bei hochintelligenten Leuten anzutreffen [...]«¹². Mit Kant unterscheidet Arendt das Denken vom »Erkennen / Wissen« (*knowledge*) und differenziert zwischen »dem Drang zu denken und zu verstehen, und dem Verstand, der ein gewisses verifizierbares Wissen begehrt«. Denken hat »immer mit Gegenständen zu tun [...], die abwesend, aus der direkten Sinneswahrnehmung entfernt sind«¹³, das heißt, »wenn ich denke, bewege ich mich außerhalb der Welt der Erscheinungen«¹⁴. Denken stellt die Sinnfrage auf eine nicht endgültig fixierbare Art und Weise; es ist ergebnislos, weil es immer weitergeht.¹⁵ Es ist ergebnislos, weil »keines der logoi, der Argumente,

lich mehr als nur eine Erforschung der Vergangenheit: Zuallererst bedeutet es, Brücken zu zukünftigen gerechteren Beziehungen zu bauen. Von Dialog, Vielstimmigkeit und Austausch geleitet, darf die Restitution keineswegs als ein unheilvoller Akt von Identitätszuschreibung oder territorialer Festbeschreibung von Kulturgütern verstanden werden. Sie lädt im Gegenteil dazu ein, die Bedeutungsgebung der Objekte zu öffnen und »dem Universellen«, mit dem sie in Europa so häufig assoziiert werden, die Möglichkeit zu geben, auch anderswo erfahren zu werden.«

10 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 290.

11 Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2007 [1960], S. 417.

12 Arendt, Hannah: »Über den Zusammenhang von Denken und Moral«, in: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 2013, S. 128–155, hier: S. 133.

13 Ebd., S. 133.

14 Ebd., S. 133.

15 Vgl. ebd., S. 135.

[...] je stehen [bleibt]; sie bewegen sich, weil Sokrates, der Fragen stellt, auf die er die Antworten *nicht* weiß, sie in Bewegung setzt«¹⁶. Diese offene, kreisende Denkbewegung auch als den Anfangspunkt der Entstehung bzw. Herstellung der Künste zu setzen, genauso wie sie am Beginn des Schreibens von Texten steht, scheint mir auch heute noch künstlerische Prozessen angemessen zu beschreiben, und das gilt nicht allein für konzeptuelles künstlerisches Arbeiten. Eine Pointe von Arendts Beschreibung des Denkens ist dessen Moralität, die sie als Gewissen eines Selbst bestimmt, das mit sich selbst verkehren muss,¹⁷ ohne die Gewissheit eines banalen faktischen Wissens zu besitzen. Indem Arendt also das Denken vor das künstlerische Beginnen setzt, spricht sie letztendlich über eine Moralität als Ausgangsposition künstlerischer Handlung.

Wollen

Arendt geht in *Kultur und Politik* auf das Wollen ein, bevor sie auf das Urteilen zu sprechen kommt; letzterem kommt allerdings eine größere Wichtigkeit in ihrem Vortrag zu. Beides – Wollen und Urteilen – erläutert sie auf eine interessante Weise mit Kant, die weniger dessen Intentionen verfolgt als vielmehr ihre eigene Perspektive deutlich macht. Denkt man über das Wollen nach, wie Hannah Arendt das vor allem in ihrer gleichnamigen Vorlesung kurz vor ihrem Tod in konzentrierter Form getan hat, so geht es immer um die Schwierigkeit eines angenommenen Selbst, das etwas will. An der »gesetzgeberischen Fähigkeit der Vernunft« interessiert Arendt unter anderem die Frage nach dem Gewissen, das sie als eine (geistige) »Übereinstimmung mit sich selbst« interpretiert. Mit Sokrates sagt sie: »Da ich einer bin, ist es besser für mich, mit der ganzen Welt in Widerspruch zu geraten als mit mir selbst«¹⁸. Philosophisch gesehen geht es um das, was Kant einen freien Willen nennt. Arendt beschäftigt sich so einerseits mit Debatten zur Willensfreiheit von der Antike bis heute, andererseits erklärt sie: »Die philosophische Freiheit, die Willensfreiheit, ist nur für Menschen von Bedeutung, die als einsame Individuen außerhalb politischer Gemeinschaften leben.«¹⁹ Verschiedene Regierungsformen hingegen schränkten den freien Willen ihrer Bürger ein.²⁰ Politische Freiheit im Gegensatz zur philosophischen Freiheit bestehe aber darin, »zu tun, was man wollen darf«, sagt Arendt mit Jefferson.²¹ Politische Freiheit finde statt in der »Sphäre der menschlichen Pluralität und unter der Voraussetzung, daß diese nicht bloß eine Erweiterung des dualen Ich-und-ich zu einem pluralen Wir ist«; sie finde statt in einem gemeinsamen

16 Ebd., S. 138.

17 Vgl. ebd., S. 152.

18 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 298.

19 Arendt, Hannah: »Das Wollen«, in: dies.: *Vom Leben des Geistes*, München 2014, S. 241–443, hier: S. 425.

20 Ebd., S. 425.

21 Ebd., S. 426.

Erscheinungsraum zwischen Menschen.²² Die Philosophin Judith Butler fügt der Einschränkung der menschlichen Freiheit bei Arendt durch die Pluralität des Öffentlichen noch eine zweite Einschränkung der Freiheit durch die Anerkennung einer eigenen (mit Arendt gesprochen: privaten) Körperlichkeit als Verletzbarkeit hinzu. Butler schreibt:

Was wir als die unerbittliche und sich wiederholende Sterblichkeit der Körper auffassen können, lässt sich nicht durch menschliches Handeln angehen oder beherrschen. Es gibt keine ›Flucht aus der verkörperten Existenz‹ ohne den Verlust der Freiheit selbst. Freiheit verlangt diese Versöhnung mit der Notwendigkeit.²³

Vielleicht geht es Arendt aber bereits genau um solch eine Kontextualisierung der Freiheit lebendiger Subjekte, wenn sie den Begriff des Anfangens mit Augustinus als menschliche Natalität (also Geburtlichkeit) als zentrale Voraussetzung menschlichen Handelns formuliert. Es ist dezidiert der *Beginn* und nicht das Ende des von Notwendigkeit geprägten Lebens, der die Kontextualisierung und somit auch Historizität allen menschlichen Wollens markieren soll; nicht im Sinne seiner Determiniertheit, sondern als Bedingung der Möglichkeit der Entstehung von etwas Neuem. Dieser emanzipative Horizont, den Arendt setzt, steht für eine Selbstermächtigung nicht im Sinne der gesetzgeberischen Fähigkeit der Vernunft wie bei Kant, sondern im Sinne eines responsiven Sich-anderen-aussetzen-Könnens, welches dennoch auch gewollt ist. Die These wäre hier, dass auch künstlerisches Beginnen an einer solchen Möglichkeit einer prinzipiellen Veränderbarkeit partizipiert.

Herstellen

Den Konflikt zwischen Kultur und Politik spitzt Arendt in der Weise zu, dass sie beiden jeweils eine Tätigkeitsform zuordnet – der Kultur (und damit auch der Kunst) das Herstellen und der Politik das Handeln. Sie fragt, welche Maßstäbe in dieser öffentlichen, von Menschen erstellten und bewohnten Welt schließlich gelten sollen: die Maßstäbe, die dem Handeln oder die dem Herstellen eignen, die im eigentlichen Sinne politischen oder die im spezifischen Sinne kulturellen.²⁴ Mit dieser grundsätzlichen Unterscheidung bringt uns Hannah Arendt hier und heute in Verwirrung. Sind nicht gerade in vielen Erläuterungen und Untersuchungen über den epistemischen Charakter der Künste implizit Behauptungen eines Kritikvermögens und einer Politizität der Kunst enthalten und ist diese Potenz nicht mit der Möglichkeit der Herstellung alternativer Wissensformen verbunden worden? (Eines der Stichworte hierzu wäre *artistic research*.) Die Kultur und mit ihr die Kunst ist weder an sich gut oder kritisch noch ist sie unschuldig, darauf macht Hannah

22 Ebd., S. 426.

23 Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016, S. 66.

24 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 286.

Arendt bereits in den Eingangsüberlegungen von *Kultur und Politik* aufmerksam. Sie spricht z. B. vom deutschen Bildungsphilister, der das Gesellschaftlicherwerden der Kunst als ihre Abkehr vom Elitären als Verfall bedauert. Und sie spricht von einem Werteverfall der Vermassung und sukzessiven Veränderung von Kunstwerken, in dem ebenfalls der Tenor einer Verfallsgeschichte mitklingt. Aber ihre Pointe ist im Grunde wesentlich radikaler: Das Wesen künstlerischer und kultureller poetischer Arbeit, wie es Arendt versteht, ist an sich gewalttätig, ja es ist »ohne Gewalttätigkeit niemals möglich« (der Gedanke findet sich auch in *Vita activa*).²⁵ Diese Gewaltförmigkeit kommt nach Arendt allen Herstellungsprozessen als Materialisierungen zu, seien sie nun im Bereich einer allgemeinen Gestaltung der Welt (Architektur und Design), der Politik oder der Künste angesiedelt. Immer geht es in solcherart Prozessen darum, einen Widerstand des Materials im Verlauf der Verwirklichung der eigenen Idee zu überwinden, ja zu brechen und auch zwischenmenschliche Situationen im Zuge der eigenen Ideensetzung zu bearbeiten. Das heißt nicht weniger, als dass auch andere Subjekte im Herstellungsprozess dessen Zielen unterworfen und so als Material behandelt werden. Der entscheidende Unterschied, den Arendt für das Herstellen macht, ist der zwischen Prozess und Produkt. In *Kultur und Politik* bekommen die *Produkte* künstlerischer Herstellungen einen paradigmatischen Status für alle Kultur zugesprochen.²⁶ Aber was ist paradigmatisch an ihnen? Kunstwerke als Resultate künstlerischer Tätigkeiten sind Verkörperungen und somit kontextuell entstandene Fixierungen von Weltanschauungen, Haltungen, Handlungen und Gesprächen sowie sozialen und politischen Momenten. Als Artefakte und gestaltete Situationen ermöglichen sie Arendt zufolge eine zwischenmenschliche Öffentlichkeit, die das eigentliche positive und hoffnungsvolle Element in der Arendt'schen Theoriebildung darstellt. Auch Bezugnahmen wie z. B. das gemeinsame Leben, eine gefährdete Natur und dekoloniale Anliegen können anhand und mithilfe von Verkörperungen thematisiert werden. Da Denkbare und nicht allein affektive Reaktionen zu ihrer Verkörperung geführt haben, gibt es einen Spielraum für Mögliches, bisher Ungeschehenes. Dieses hängt direkt mit der menschlichen Fähigkeit der Phantasie und des Vorstellungsvermögens zusammen, im Denken und im Herstellen. Das Vorstellungsvermögen geht laut Arendt »durch das Individuum hindurch«, welches als Homo faber, als herstellende Person, nicht nur seine*ihre Pläne mit Konsequenz ausführt, sondern auch Neues im Sinne der Interaktion entwerfen kann. Die Veredelung und Auszeichnung der Künste kommt für Arendt aber nur den *Resultaten* des Herstellungsprozesses zu. So sind die Macht und der Austausch, die Kunstwerke stiften können, laut Arendt abgelöst von der poten-

25 Zur Gewaltförmigkeit des utilitaristischen Denkens und Handelns des Homo faber vgl. Arendt 2007 (wie Anm. 11), S. 204–213.

26 »Aus diesen Gründen, scheint mir, kann eine Erörterung über Kultur nicht gut von etwas anderem ausgehen als von dem Phänomen des Kunstwerkes.« Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 289f.

ziellen Gewalt ihrer Herstellungsakte. Die Bruchlinie zwischen der Gewalt im Herstellen und der gewaltlosen Stiftung von Politik und Öffentlichkeit durch die hergestellten Gegenstände bleibt interessant und rätselhaft zugleich. Für die künstlerische Arbeit sei Radikalität vonnöten, diese Radikalität schade aber dem Gemeinsamen, denn ebenfalls radikal stelle sich das Individuum im Herstellen als Homo faber selbst ins Zentrum.²⁷ Sein Wissen und seine Fähigkeiten genügten aber nicht, wenn es um die Politizität des Handelns gehe, denn für das Handeln sei vielmehr eine andere Art von Demut und Akzeptanz kontingenter Verläufe die Grundbedingung. Politische Akteure nähmen sich für das Gemeinsame zurück, dem dann Macht zukommen kann. Akzeptierten politisch Handelnde die so verstandene Kontingenz der von ihnen angestoßenen Prozesse nicht, wären sie Arendt zufolge eben auch Herstellende und konzipierten und gebärdeten sich wie Künstler*innen. Ihr gefährlicher Irrtum wäre das Empfinden der eigenen Souveränität, also einer Unabhängigkeit von Anderen.

Wahrnehmen

Wenn Arendt von einem Überdauern kultureller Gegenstände spricht, dann spricht sie unter anderem auch über das Bedürfnis von Menschen, sich anhand und mithilfe von Dingen zurechtzufinden: Die Welt, sofern sie Kultur ist, soll das Überdauern gewährleisten, und dies leistet sie am reinsten und ungestörtesten in den Dingen, die wir Kunstwerke nennen und die Kulturdinge in einem ausgezeichneten Sinne sind.²⁸ Unser Bezug auf verschiedene Artefakte schließt neben dem Umgang mit ihnen zwangsläufig eine ästhetische Wahrnehmung von ihnen ein. Arendt trennt hier zwischen Funktion und Erscheinung, wobei sie ›Welt‹ als einen Erscheinungsraum bestimmt. Dieser Begriff eines Erscheinungsraums beinhaltet bereits den Gedanken, dass die sinnlichen und interpretativen Zugänge zur Welt (und mit diesen die Qualitäten der Gegenstände) je verschieden sind. In je verschiedenen Wahrnehmungen beziehen wir uns auf Formen und Gestalten, in seinen Funktionen ›benutzen‹ wir einen Gegenstand, so Arendt: »Um aber einen Gegenstand nur nach seinem Gebrauchswert und nicht auch nach seinem Aussehen zu beurteilen – also danach, ob er schön ist oder häßlich oder irgend etwas dazwischen –, dazu müßten wir uns erst einmal die Augen ausreißen.«²⁹ Dieser bemerkenswerte Satz sagt so viel wie: Wir können gar nicht auf das Wahrnehmen verzichten; selbst wenn wir unser Augenmerk auf andere Seiten von Artefakten richten oder wenn wir diesen beiläufig im Alltag begegnen, nehmen wir immer auch die ästhetische Seite an ihnen wahr. Wenn aber die Verschiedenheit ein Kennzeichen der ästhetischen Wahrnehmung ist,

27 »In dem Herstellungsprozeß gibt es einen klar erkennbaren Zweck, das Endprodukt, für das alles, was in ihm eine Rolle spielt – das Material, die Werkzeuge, die Tätigkeit selbst und sogar die beteiligten Personen –, zu bloßen Mitteln wird.« Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 219f.

28 Ebd., S. 296.

29 Ebd., S. 297.

warum kommt Arendt dann trotzdem im Ergebnis nicht zu einem relativistischen Denken in dem Sinne, dass eben jede*r etwas anderes wahrnehme? Die Pointe künstlerischen und gestaltenden Herstellens ist gerade die Pluralität und Kollektivität, die sich auch im Gegenstand selbst verkörpern kann, das heißt, das Wahrnehmen von (von Anderen) gemachten Dingen und Situationen stellt Verbindungen her, es verbindet uns mit ihren künstlerischen und gestalterischen Äußerungen als ihren Entscheidungen. In der gedanklichen Abwägung zwischen diesem sinnlich wahrnehmbaren Erscheinen als einer Sphäre, die Arendt Kultur nennt, und dem zwischenmenschlichen, öffentlichen, politischen Erscheinungsraum, der sich als Raum zwischen Menschen öffnet, findet sich die Aussage:

Aber obwohl [...] dies Gemeinsame schließlich alle Konflikte und Gegensätze zwischen den beiden Sphären aufwiegt, gilt das Gemeinsame doch nur für die Kulturdinge einerseits, für die handelnden, politischen Menschen andererseits; es gilt nicht für den handelnden Menschen und den herstellenden Künstler.³⁰

Dieser zunächst etwas eigenartig anmutende Satz stellt die Pluralität in den Vordergrund – erstens in unseren kollektiven, aber je verschiedenen Wahrnehmungen kultureller Gegenstände und zweitens zwischen politisch und öffentlich handelnden Menschen. Der handelnde Mensch im Singular sowie der*die herstellende Künstler*in nehmen selbst nicht teil an dieser Pluralität. Hieße das eventuell, wenn ich zu handeln beginne, beginne ich isoliert, so wie Künstler*innen des Öfteren auch einsam etwas beginnen? Selbst ein Künstler*innen-Kollektiv würde so gesehen in Unsichtbarkeit beginnen. Wahrnehmbar werden Handelnde wie auch kulturelle und künstlerische Gegenstände erst in der Präsenz der pluralen Perspektiven, unter denen sie öffentlich erscheinen. Solch plurale Perspektiven enthalten, möchte ich hinzufügen, epistemische Aspekte genauso wie ästhetische und moralisch-ethische, nichts wäre aus den Weltbezügen auszuschließen – zumindest nicht aus der Wahrnehmung der Künste.

Urteilen als Teilen

Kultur und Politik werden am Ende des Textes von Arendt in einer originellen Denkbewegung über das Urteilen zusammengeführt – der Sinn, der beide verwandt sein lässt, ist der Gemeinsinn, ursprünglich »common sense« oder »le bon sense« genannt.³¹ Arendt legt hier eine sehr eigene Lesart der Kantischen *Kritik der Urteilskraft* vor, in der sie diesen Gemeinsinn ästhetischer Urteile mit politischen Bedeutungen auflädt, die dieser (vorsichtig gesagt) vermutlich bei Kant gar nicht hat. Arendt beschreibt drei unserer Sinne, das Sehen, Hören und Tasten, als sogenannte »mittelbare« Sinne und unterscheidet diese vom Riechen und Schmecken, denen sie Privatheit als

³⁰ Ebd., S. 297.

³¹ Vgl. ebd., S. 299.

Nicht-Mittelbarkeit attestiert.³² Damit umschreibt sie die Kantische Trennung von ästhetischen Geschmacksurteilen (mithilfe der ersten drei Sinne) und Urteilen über das Angenehme (mithilfe der beiden anderen Sinne). Etwas polemisch ausgedrückt unterstellt sie nun Kant, er habe einen weiteren Sinn, nämlich den ästhetischen Geschmackssinn, *entdeckt*: »Denn nur ihm (dem Gemeinsinn) verdanken wir es, daß unsere privaten und ›subjektiven‹ fünf Sinne und ihre Sinnesdaten in eine nicht subjektive, ›objektiv‹ gemeinsame Welt eingepaßt sind, die wir mit anderen teilen und beurteilen können.«³³ Arendt beschreibt den Gemeinsinn als eine Fähigkeit, in eigenen Urteilen die Perspektiven Anderer mit zu sehen.³⁴ Gerade im Zuge aktuell laufender kritischer Debatten über den Kolonialismus in der Theoriebildung der europäischen Geschichte ist es nun von Bedeutung, wie Arendts Lesart des Kantischen Gemeinsinns genau gemeint ist. Will sie sagen, dass reflexive ästhetische Urteile, wie Kant sie in der *Kritik der Urteilskraft* bestimmt, einfach für sich beanspruchen, aus einer genügenden Distanz über die Vermögen aller Menschen Bescheid zu wissen? Was Arendt hier zunächst vordergründig interessiert, ist die Idee der Gleichheit als eine Unterstellung oder Zuschreibung an alle ästhetisch sowie alle politisch Urteilenden. Sie schreibt über Kant:

Für ihn bleibt der Philosoph ein Mensch wie du und ich, der unter seinen Mitmenschen und *nicht* unter seinen Mitphilosophen lebt. Zweitens behauptet Kant, daß eine Beurteilung des Lebens nach den Maßstäben von Lust und Unlust [...] von jedem gewöhnlichen Menschen mit gesundem Menschenverstand, wenn er je über das Leben nachgedacht hat, erwartet werden kann. Diese beiden Folgen sind offensichtlich nichts anderes als die zwei Seiten einer Münze, und diese heißt Gleichheit.³⁵

Es sind Arendts Interessen am Politischen selbst, die aus ihrer Einschätzung des Kantischen Gemeinsinns sprechen. Erkenntnistheoretisch geht es ihr hierbei in etwa um folgende Pointe: Es wäre ein heilloses Unterfangen, würden in der politischen und kulturellen Öffentlichkeit nur wissenschaftlich streng logisch erzeugte und kontrollierte Erkenntnisse zur Diskussion und Anerkennung kommen. Unser Kontakt und unsere Verständigung in der gemeinsamen Welt des Politisch-Öffentlichen und des Kulturellen funktionieren über den Austausch und die Konfrontation von Urteilen, denen immer Sinn zukommt und die mit der Unterstellung verbunden sind, sie seien richtig. Lust und Unlust als Zustand des Affiziertseins sind immer Bestandteile dieser Urteile. Das, was beurteilt wird, »erregt unser Gefallen und Mißfallen«³⁶. Aber es ist eine Repräsentation des Gegenstandes, der wir so begegnen, es ist

32 Arendt, Hannah: *Das Urteilen*, München 2012, S. 100.

33 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 299.

34 Vgl. ebd., S. 299.

35 Arendt 2012 (wie Anm. 32), S. 46.

36 Ebd., S. 101.

nicht der wahrgenommene Gegenstand selbst.³⁷ Arendt nimmt Kants reflexive Urteilsstruktur sehr wörtlich, wenn sie sagt: »Etwas gefällt vielmehr in der Vorstellung; denn nun hat die Einbildungskraft es so zubereitet, daß ich darüber nachdenken kann.«³⁸ Hier hat sie das Denken mit in das Urteilen eingetragen; es handelt sich beim Urteilen also laut Arendt nicht um rein affektive Prozesse. Und deshalb unterscheidet Arendt den Geschmack von der Urteilskraft. Der Geschmack wurde im 18. Jahrhundert sehr eingehend diskutiert, alle Möglichkeiten menschlicher Reaktionen wurden im Geschmack als beteiligt angesehen, moralische, emotionale, ästhetische und politische; dem Urteilen attestiert Arendt hingegen eine Unparteilichkeit als »interesseloses Wohlgefallen«. Erst diese Unparteilichkeit ermögliche es, im Sinne des *Sensus communis* von der Mitteilbarkeit der eigenen Reflexion für andere und vice versa auszugehen. (Hier handelt es sich um ihre eigene Lesart des Kantischen Ausdrucks »interesseloses Wohlgefallen«.) Mit Unparteilichkeit meint sie die Position des Zuschauers, in der Kant sich selbst gesehen habe, zum Beispiel bei der Beurteilung der Französischen Revolution, an der er nie teilgenommen, die er aber dennoch aus einer Perspektive des historischen Involviertseins und zugleich allgemein erklärt habe. Ist ein solcher Gedanke des Zuschauerseins nicht das Gegenteil eines Verständnisses von Situiertheit? Gerade der Erklärung des *Sensus communis* als eines allgemeinen Vermögens wird heute Blindheit für die eigene Situiertheit (des Philosophen) vorgeworfen. Arendt sieht das anders: Sie sieht in der Distanzfigur reflexiver Urteilskraft die Chance, Urteile anderer zu hören und zu sehen und mit anderen zu sprechen. Grundlage dafür ist das Eingefügtsein in eine Gemeinschaft³⁹, die sie einerseits als fragmentierte Gemeinschaft versteht, von der sie andererseits aber annimmt, dass sie idealerweise aufgrund ihrer Pluralität verschiedene Perspektiven miteinander ins Verhältnis setzen kann. Sie geht, zumindest theoretisch, davon aus, jedes Urteil könne einzeln gesehen und gehört werden, da jedes Urteil »der Subjektivität eines Standortes« in der Welt entspreche.⁴⁰ Genau dieser Sachverhalt bildet sich ab in ihrer Auffassung des Urteilens, welches sie als ein Teilen von Wahrnehmungen (durch die drei Sinne) und Verständnissen (durch den Gemeinsinn) versteht: Die Hauptschwierigkeit beim Urteil ist die, daß es »das Vermögen [ist], das Besondere [...] zu denken«; aber *denken* heißt verallgemeinern. »Somit ist Urteilen das Vermögen, das Besondere und das Allgemeine auf geheimnisvolle Weise miteinander zu verbinden.«⁴¹ Das ist (nur) denkbar, wenn man die Welt als ein gemeinsames Drittes annimmt, in der sich Besonderes mit Allgemeinem verbinden lässt. Zum Gemeinsamen wird somit auch die Frage, wie diese Welt zukünftig aussehen soll, wie sie lebenswert sein kann. Beide, Kultur und Po-

37 Vgl. ebd., S. 101.

38 Ebd., S. 104.

39 Vgl. ebd., S. 109.

40 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 300.

41 Arendt 2012 (wie Anm. 32), S. 117.

litik, behandeln ihrer Meinung nach diese Frage. Voraussetzung hierfür wäre ein »Desinteressement an dem eigenen Selbst und dem eigenen Leben«, wie Arendt am Ende der Diskussionsrunde zu ihrem Vortrag sagt. Sie kommt daher zu dem Schluss:

Im Kulturellen und im Politischen, also in dem gesamten Bereich des öffentlichen Lebens, geht es weder um Erkenntnis noch um Wahrheit, sondern um Urteilen und Entscheiden, um das urteilende Begutachten und Bereden der gemeinsamen Welt und die Entscheidung darüber, wie sie weiterhin aussehen und auf welche Art und Weise in ihr gehandelt werden soll.⁴²

In Bezug auf das Wissen der Künste heißt dies, dass sich in ihm geteilte Fragen abbilden, dass es mit demokratischen Meinungsbildungen in Kontakt treten darf und kann und dass die Generalität oder Allgemeinheit der künstlerischen Erkenntnisse keinen absoluten Eigenwert darstellt (wie etwa die Erkenntnis im Sinne Kants). Es handelt sich vielmehr *erstens* um Wissen über die Herstellung von Dingen und Situationen, auf die andere sich kritisch beziehen, und so handelt es sich *zweitens* auch um ein antizipiertes Handlungswissen in je konkreter Sozialität und Gesellschaft.

42 Arendt 2013 (wie Anm. 4), S. 300.

Annika Haas

Die Orange lesen

Poetische Politik

1979/2022

Vorbemerkung

Die Essays der Philosophin und Schriftstellerin Hélène Cixous weisen im Kontext der poststrukturalistischen Theorie zahlreiche Besonderheiten auf. Beispielsweise verzichten sie auf Begriffsbestimmungen, geben frühe Beispiele für autofiktionales Schreiben, privilegieren literarische gegenüber theoretischen Lektüren und führen Dialoge mit diesen Referenzen oft auf poetisch verschlüsselte Weise.¹ Cixous' Philosophie weist dadurch zahlreiche Resonanzen mit poststrukturalistischen und feministischen Denker*innen auf und zeichnet sich insbesondere durch die Affirmation des Schreibens als verkörperter Praxis aus. Cixous' Theorie verabschiedet sich nicht einfach nur vom cartesianischen Körper-Geist-Dualismus und dessen Verquickungen mit patriarchalen Denkmustern, sondern erarbeitet eine Schreib- und Denkweise der Differenzen, Differenzierungen sowie der Verflüssigung, in der es Raum für die Vielfalt, Veränderlichkeit und *différance* von Körpers und Schrift gibt. Konkret erlaubt diese *écriture du corps* es beispielsweise, dass sich das Schreiben aus Alltagssituationen oder ausgehend von Lebenserfahrungen, Erinnerungen und Träumen entwickelt; auch lässt sie die Einschreibung der Materialität des Körpers und des Unbewussten zu. Des Weiteren interveniert diese Schreibweise in akademische Konventionen durch ein schreibendes Ich,

1 In meinem Dissertationsprojekt am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« habe ich untersucht, wie bei Cixous das Schreiben des Körpers und Formen der Theoriebildung zusammenhängen.

das sich plural versteht und dessen (De-)Subjektivierung als eine prozessuale Beziehung zum*zur anderen verstanden und in der Schrift vollzogen wird. Schreiben ist vor diesem Hintergrund selbst eine körperliche Existenzweise und relationale Praxis, die der Pflege und Auslotung von Beziehungen zu Freund*innen, Vorfahren, den pluralen Ichs sowie zu Stimmen der Literatur dient.

Im Kontext einer Epistemologie der Künste zeigt Cixous' Schreiben, wie ästhetische – und nicht minder mit Diskursen verflochtene – Wissensformen des Körpers in Medien wie Text und Schrift erforscht werden können. Vor dem Hintergrund feministischer Epistemologien, wie etwa Donna J. Haraways ausgehend von den Naturwissenschaften formulierter Kritik der *situated knowledges* (1988), stellen Cixous' Essays in der Geisteswissenschaft etablierte theoretische Schreibweisen auf die Probe, die jeglicher Markierung entbehren.² Essays wie »Le rire de la Méduse«, »La venue à l'écriture« (beide 1975) oder *Three Steps on the Ladder of Writing* (1993) verdeutlichen, dass es nicht nur in der Literatur, sondern auch im Kontext der akademischen Textproduktion zu jeder Schreibweise einen Körper bzw. zu jedem Körper eine Schreibweise gibt. Die als abgesichert geltende akademische Schreibpraxis wird dadurch destabilisiert. Statt um Regeln geht es um die Veränderlichkeit und Pluralität von Schreibweisen (*écritures*), an deren fortlaufender Entwicklung die Performativität der Schrift und die des Körpers gleichermaßen beteiligt sind. *Écriture* heißt, dass Körper und Schrift auf- und miteinander wirken. Spuren dieser momentweisen Verflechtungen finden wir in Cixous' Texten: als Komata, die »Atemzeichen« gleichen; als Neologismen (»*daserimmert mich*«), in die Erfahrungen und die Stimmen anderer eingewoben sind; oder – wie im Folgenden zu sehen sein wird – als Lektüre, die ihre Nähe zum gelesenen Text durch dessen sinnliche Übersetzung in etwas anderes bekundet. Während Cixous' *écriture du corps* also sehr spezifische Formen hervorbringt, wirft sie für mich dabei immer wieder die Frage auf, wie dem Schreiben des Körpers in der eigenen Textproduktion Raum gegeben werden kann. Denn nicht nur ist Schreiben ein komplexer Prozess aus sich überschneidenden Wissensoperationen, auch der Kontext bzw. die »Szene« des Schreibens ist bei Cixous allgegenwärtig. Die Situation, ebenso wie die Situierung, aus der heraus ein Text entsteht, fließen einerseits selbstverständlich in diesen ein. Andererseits sind Schreibszenen hier nicht mit phänomenologischen Beschreibungen des realen Schreibakts gleichzusetzen. Die Bezüge auf den Schreibprozess, Alltagserlebnisse oder biografische Aspekte sind allesamt Gegenstand der Fiktionalisierung, die erst die Möglichkeit zur Situierung eröffnet. Folglich markiert sich dieses Schreiben im Modus des Autofiktionalen,³ ohne jedoch

2 Siehe zu diesem Vergleich weiterführend Gramlich, Naomie / Haas, Annika: »Mit und ohne Namen: Warum jedes Schreiben situiert ist«, in: Hofhues, Sandra / Schütze, Konstanze: *Doing Research. Wissenschaftspraktiken zwischen Positionierung und Suchanfrage*, Bielefeld 2022, S. 304–311.

3 Siehe Schäfer, Elisabeth: »Hélène Cixous' Life Writings – Writing a Life.

die Markierungen selbst wie einen Datensatz zu hinterlassen. Denn weder geht es um die Offenlegung der biografischen, sozialen, politischen etc. Situierung des schreibenden Subjekts, noch geht dieses Schreiben – auch im psychoanalytischen Sinne – davon aus, sich jemals selbst so gut zu kennen, dass derlei Auskünfte erteilt werden könnten. Es verhält sich eher umgekehrt: Die Situierung erfolgt nicht aus einer vollkommen bewussten Situiertheit heraus, partiale und situative (Selbst-er-)Kenntnisse vermitteln sich vielmehr indirekt *durch* das Schreiben.

Konkretisieren will ich diese Zusammenhänge im Folgenden mit Cixous' Essay *Vivre l'orange*.⁴ Besonders an meiner Auseinandersetzung damit ist, dass eine Frage des Essays aus dem Jahr 1979 – »Und der Iran?« – auch mein Lesen und Schreiben 2022 begleitet. Diese historische Parallele ist zugleich ein Kontrastmittel. Es lässt bei Cixous und in meinem Text hervortreten, wie sehr Lektüre und Schreibprozesse in sich wandelnde mediale Strukturen eingebunden, von verschiedenen Interessen und Begehren geleitet und somit nicht nur situiert, sondern immer auch situationsabhängig sind. Spürbar wird das auch in Bezug auf eine Frage, die Cixous in *Vivre l'orange* und in »Poésie e(s)t politique?« (1979)⁵ bearbeitet: Was haben Schreiben, Poesie und Politik miteinander zu tun? Meine Versuche, (mit-)Cixous-lesend-schreibend auf diese Frage zu antworten, konturieren das Politische von Lektüre- und Schreibpraxis; sie zeigen, wie die dabei eingenommene Haltung auch eine ethische Haltung sein kann, und sie suchen nach Allianzen zwischen poetisch-politischen Praktiker*innen des Schreibens, Schreiens, Singens und Sichtbarmachens damals wie heute.

»Und der Iran?«

Vivre l'orange. Dieser Titel klingt wie eine Lobpreisung der Orange und stellt mich vor eine Aufgabe: Die Orange leben, orange zu leben. In ihm klingt auch Oran an, Hélène Cixous' algerische Geburtsstadt, von der aus sie als junge Frau nach Paris migrierte. Ausgangspunkt meiner Lektüre ihres Essays ist eine Textstelle, an der der in weiten Teilen meditativ-sogartige Textfluss von einem Dialog am Telefon und damit vom »Weltgewitter« (OL 117) unterbrochen wird: Schon seit drei Tagen ist die *Vivre l'orange* Schreibende in Bücher der brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector vertieft. Sie ist ganz umfängen von und voller Bewunderung für diese Schrift und »Stimme«, die darin vernehmbar ist. Als das Telefon unaufhörlich klingelt, schaltet sich

Oder: Das Auto-/Biographische ist nicht privat«, in: *Jahrbuch für Medienphilosophie*, Bd. 3, Nr. 1, 2017, S. 81-97.

- 4 Aus der englisch-französischen Originalausgabe sowie aus der deutschsprachigen Teilübersetzung zitiere ich im Folgenden mit diesen Siglen im Text: VO = Cixous, Hélène: *Vivre l'orange*, Paris 1979; OL = Cixous, Hélène: »Die Orange leben«, in: dies.: *Weiblichkeit in der Schrift*, übers. von Eva Duffner, Berlin 1980, S. 108-128.
- 5 Cixous, Hélène: »Poesie und Politik – Ist Poesie Politik?«, in: dies.: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980, S. 7-21.

eine andere, besorgte Stimme in diese epiphaniehafte Lektüreszene ein und fragt: »Und der Iran? Was hast du gemacht? [...] Und der Iran, hast du das vergessen?« (OL 117)

Diese Frage rekurriert auf die Geschehnisse rund um die Islamische Revolution in Iran 1979 und verortet diesen Essay historisch. Darüber hinaus enthält sie aber noch weitere Fragen, denen Cixous zu dieser Zeit nachgeht: In welchem Verhältnis stehen Schreiben und Politik? Kann Schreiben politisches Engagement sein? Diesen Fragen begegnet Cixous in den 1970er und 1980er Jahren auch bei ihrer Erforschung und Erkundung sogenannter *écritures féminines*, das heißt nicht patriarchaler Schreib- und somit Denkweisen, denen sie affirmativ das Potenzial zuspricht, strukturelle und historische Veränderungen herbeiführen zu können.⁶

Auch im Herbst 2022, als ich *Vivre l'orange* lese, herrschen wieder revolutionsartige Zustände in Iran. Nun ist es mein Schreiben, das von dieser Frage umgeben ist: »Und der Iran?« Diese elliptisch formulierte und entsprechend offen gehaltene Frage durchbricht mein Schreiben nicht wie ein plötzlich schrillendes Telefon. Sie flackert tagtäglich in meinem Instagram-Feed unterschrieben mit #MahsaAmini #WomanLifeFreedom auf und ist mit mir allein in dem Wissen um meine kurdischen und iranischen Freund*innen hier und anderswo. Ich wende mich *Vivre l'orange* zu und beginne meine ungeduldige Suche: Wo ist die Boje, an der ich mich festhalten, mit der ich etwas sicherer, mit einem Funken Hoffnung auf Veränderung in den Zeitläuften schwimmen könnte? Doch 1979 ist nicht 2022. Die offensichtlichsten Gründe dafür, dass ich (nicht gleich) Halt an und in diesem Text finden werde, liegen in seiner historischen Situierung.

Cixous lebt 1979 als Hochschulprofessorin und Schriftstellerin in Paris und ist in der französischen Frauenbewegung (Mouvement de libération des femmes, MLF) bzw. genauer ihrem »Theoriezweig«, der Gruppe Psychologie et Politique (Psych et Po) rund um Antoinette Fouque engagiert. Im von Fouque mitgegründeten Verlag und Buchladen des femmes erscheint *Vivre l'orange* in diesem Jahr, und es ist der Ort, von dem aus vier Vertreterinnen im März 1979 nach Teheran reisen.⁷ Sie kommen auf Einladung eines Komitees rund um die iranische Feministin Kateh Vafadari,⁸ um das erste Mal seit 50 Jahren wieder den Internationalen Frauentag in Iran zu begehen.⁹ Angekommen

6 Siehe zu Kritik, Verteidigung und Aktualisierung dieses Konzepts: Haas, Annika: »Théo rit. A mimetic approach to writing difference(s) with Hélène Cixous«, in: Constantinides, Babylonia / Gröger, Simon / Leroy, Elisa / Rebhan, Doris (Hg.): *Change Through Repetition. Mimesis as a Transformative Principle Between Art and Politics*, Berlin 2020, S. 111-126.

7 Die Gruppe bestand aus Claudine Mulard, Michelle Muller, Sylviane Rey und der Mitbegründerin des Verlags, Sylvina Boissonnas. Siehe Mottahedeh, Negar: *Whisper Tapes. Kate Millett in Iran*, Stanford, CA 2019, S. 151.

8 Siehe Mottahedeh 2019 (wie Anm. 7), S. xvi und Millett, Kate: *Going to Iran*, New York 1982, S. 94.

9 Hier und im Folgenden übernehme ich die Darstellung des Revolutionsverlaufs von Mottahedeh 2019 (wie Anm. 7).

in Teheran, überbringen sie nicht nur Grußbotschaften, sondern werden auch zu westlichen Dokumentaristinnen des politischen Umbruchs, der sich zu dieser Zeit im Land vollzieht. Die Pariserinnen filmen und interviewen zusammen mit iranischen Aktivistinnen die Bewegung,¹⁰ die sich für die Anerkennung der wichtigen Rolle der Frauen für die Revolution einsetzt. Wie dringlich das ist, zeigen die Ereignisse im Vorfeld des 8. März. Nach dem blutig erkämpften Ende der Diktatur von Schah Mohammad Reza im September 1978 kehrt der Anführer der Proteste, der Geistliche Ruhollah Chomeini, aus dem zuletzt in Frankreich bezogenen Exil zurück. Chomeini und sein engerer Kreis bekennen sich zwar zunächst zur Gleichstellung von Mann und Frau und zur Freiheit von Frauen. Zwei Tage vor dem Frauentag erlässt Chomeini jedoch ein (1981 in Kraft tretendes) Gesetz, wonach in Zukunft alle Frauen in der Öffentlichkeit den Hijab tragen müssen. Die Teilnahme am Frauentag wird als »unislamisch« gebrandmarkt. Die Revolution wird damit, nicht nur aus Sicht vieler Frauen, zur »gestohlenen Revolution«.¹¹ Die Reportage der Psych-et-Po-Delegation versammelt einige Stimmen der Frauen, die für eine Revolution gekämpft haben, die nun ihre Freiheit einzuschränken droht: »Ich bin hier, um meine Töchter gegen den Tschador zu verteidigen. [...] Ob mit oder ohne Kopftuch, wir haben alle für die Freiheit gekämpft«, sagt eine Frau mit Hijab. »Wir haben keine Angst mehr«, rufen die Frauen in der Menge.¹²

Die Rufe von 1979 überschneiden sich in meinen Gedanken mit den Rufen jener Demonstrierenden, die zurzeit täglich auf den Straßen überall in Iran ihr Leben riskieren. Auslöser der Proteste war der Tod der 23-jährigen Kurdin Jina Mahsa Amini am 16. September 2022. Sie wurde von der sogenannten Sittlichkeitspolizei festgenommen, weil ihre Kleidung angeblich nicht den Vorschriften entsprach und starb an den Folgen der Misshandlungen in Haft. Nicht nur vor diesem Hintergrund richten sich die Proteste gegen die zahlreichen Formen der Gewalt und Diskriminierung gegenüber Frauen* und gegen den systemischen und bereits Jahrzehnte andauernden Femizid des vielfach unterdrückerischen islamischen Regimes. Inspiriert von einem Slogan der Arbeiterpartei Kurdistans – *Jin, Jiyan, Azadî* bzw. *Zan, Zendigi, Azadi* (Farsi für *Frau, Leben, Freiheit*) – kämpfen die Demonstrant*innen ebenso für die Gleichberechtigung von Frauen wie von ethnischen und religiösen Minderheiten (z. B. Kurd*innen und Bahai), für eine bessere Zukunft, für einen Politikwechsel und für all das, was etwa der Protestsong *Baraye* (2022) von Shervin Hajipour aufzählt.

10 Boissonnas, Sylvina / Mulard, Claudine / Muller, Michelle: »Mouvement de libération des femmes iraniennes année zero (1979)«, in: *Cinéma(s) d'Iran*, URL: <https://cinemasdiran.fr/mouvement-de-liberation-des-femmes-iraniennes-annee-zero-1979-2/> (letzter Zugriff: 9. Dezember 2022).

11 Ziaee, Donya: »The stolen revolution. Iranian women of 1979«, in: *CBC Radio*, 8.3.2019, URL: <https://www.cbc.ca/radio/ideas/the-stolen-revolution-iranian-women-of-1979-1.5048382> (letzter Zugriff: 30. November 2022).

12 Boissonnas / Mulard / Muller 1979 (wie Anm. 10).



Sylvina Boissonnas, Claudine Mulard, Michelle Muller: *Mouvement de libération des femmes iraniennes année zero*, 1979, Screenshots.

Die Frage »Und der Iran?« wird mir beim Schreiben dieses Texts also nicht nur von der Stimme am Telefon in *Vivre l'orange* gestellt. Sie umgibt mich in Form von Bildern, Videos und Plakaten, unbekanntem und vertrauten Stimmen, die sie appellierend, hoffnungs- oder sorgenvoll vortragen. Diese Frage ist auch Teil des Subtexts politischer Kampagnen und offener Briefe, die ich wiederhole und an die Leitung meiner Universität und mein privates Umfeld weitergebe. Diese Frage geht meinem Schreiben voraus, hemmt es aber auch. Ist es zu rechtfertigen, dass ich meine Bestürzung und meine Angst in Ver-



Fatema Zubery: *It's Her Choice*, 2022, Illustration.

bindung mit den Geschehnissen im Iran zum Anlass nehme, um (weiter) darüber nachzudenken, wie sich Situiertheit in akademische Texte einschreiben bzw. artikulieren kann? Wenngleich die Proteste im Iran kein beliebiges Fallbeispiel sind und ich das Gefühl habe, dass ich *mit* ihnen schreiben muss, um überhaupt schreiben zu können, so ist mit meinem Schreiben ausgehend von der Frage »Und der Iran?« jene nach dem Verhältnis zwischen (akademischem) Lesen, Schreiben und Politik längst nicht beantwortet.

»Eine klingt nicht ohne die andere«

»[W]enn ich [...] einem Verströmen folgend schreibe, [werde ich] stets natürlich auch verfolgt und eingeholt [...] vom Widerhall der Weltszene«, konstatiert Cixous zum Verhältnis von Schreiben und Politik in »En octobre 1991 ...« (1992).¹³ Die »Weltszene« bzw. jenes das Schreiben umgebende politische Geschehen ist hier mehr als ein Störfaktor. Sie verdeutlicht vielmehr, dass Schreiben immer in eine historische und, wie Sara Ahmed unterstreicht, häusliche Situation eingebettet ist, was durch die philosophische Mystifizierung des Denkens am Schreibtisch oder im privilegiert ungestörten *room of one's own* jedoch oft unterschlagen wird.¹⁴ In *Vivre l'orange* gibt es den Wunsch nach einer solchen Ungestörtheit, aber das Telefon durchbricht die häusliche Klausur mit unnachgiebigen »Schreien« (OL 116), denen sich die Schreibende nicht entziehen kann. Das »Weltgewitter« (OL 117) dringt durch den Telefonhörer in ihr Ohr und beginnt unweigerlich, sich mit ihrer *schreibenden* Stimme zu verbinden, die die weltpolitischen Geschehnisse re-artikuliert: »[Z]um Glück gibt es so etwas wie diese Stimme, diese Poesie-Philosophie, um nachzudenken oder um, immerhin, zu singen: die Widersprüche und Welt als Tragödie aufzuzeichnen, zu spielen und schwingen zu lassen«¹⁵, reflektiert Cixous das schreibende Re-Inszenieren der »Weltszene« *en octobre 1991*.

Weniger pointiert verfährt im Vergleich dazu *Vivre l'orange*, wenn hier politische Ereignisse aus dem Telefonhörer in jenen Resonanzraum dringen, in dem es bis zu diesem Zeitpunkt für die in Lektüren vertiefte Schreibende nur die »Stimme, diese Poesie-Philosophie« Lispectors gegeben hat. Der An- bzw. Aufruf, sich mit den Protesten der Frauen in Iran zu beschäftigen, scheint zur Unzeit zu kommen. Auf das Telefongespräch folgt eine Reflexion, die diese Situation nicht zu beschönigen versucht, auf mich aber auch idealisierend wirkt.

[...] es gibt eine Zeit, um die Dinge im Kampf mit der Gleichgültigkeit zu lassen, sie sich selbst zu überlassen, um gehört zu werden. Es gibt eine Zeit, um dem herzerreißenden Ruf eines Iran nachzugeben. Eine erklingt nicht ohne die andere. (OL 117f.)

Der letzte Satz könnte als eine Art Entschuldigung verstanden werden, sich anderen Dingen als den politisch dringlichen gewidmet zu haben, aber dadurch indirekt doch etwas dafür getan zu haben. Dieser Satz könnte vor dem Hintergrund des Mitklings des Weltgewitters beim Lesen und Schreiben aber auch anders verstanden werden: *Nie* erklingt nur die eine »Zeit«, immer

13 Cixous, Hélène: »Szenen des Menschlichen«, übers. von Eberhard Gruber, in: Calle, Mireille (Hg.): *Über das Weibliche*, Bonn / Düsseldorf 1996, S. 97-121, hier: S. 99.

14 Vgl. Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, London 2006, S. 3. Für eine autofiktionale Thematisierung der häuslichen Schreibszenen bei Cixous siehe z. B. *Hypertraum*, übers. von Esther von der Osten, Wien 2013 [zuerst 2006].

15 Cixous 1996 (wie Anm. 13), S. 100.

wieder wird die eine von der anderen eingeholt, stimmt ein, oder »ruft an«. Dass Schreiben immer auch Politik ist, ist daher nicht nur unumgänglich, sondern auch notwendig: »Wir werden uns dem Iran nicht nähern, wenn wir uns von der Orange entfernen. Der ganze Orient ist orange.« (OL 123)

Das schreibende und auch lustvolle Engagement, die philosophisch-literarische Forschung – hier symbolisiert durch die *Orange* – darf also nicht gegen politisches Engagement – hier aktualisiert durch »den« *Iran* – ausgespielt werden. Entscheidend dafür scheint mir, dass das »Weltgewitter« nicht zur trennenden Macht zwischen *Orange* und *Iran* wird. Cixous unterläuft solche Dynamiken durch das (Ein-)Schreiben von und in *Differenzen*,¹⁶ auch im Zuge ihrer mit Jacques Derrida geteilten Kritik an der »phallogozentrischen« philosophischen Tradition, in Oppositionen und Dichotomien zu denken. Daraus resultierende statische Konzepte, unterteilende Grenzziehungen werden infrage gestellt und im Zuge eines Philosophierens verschoben, das die Unterschiede und die Beziehung zum*zur Anderen zum Ausgangspunkt für Pluralisierung und Verflüssigung von Festschreibungen werden lässt. Mit Lispector vertieft Cixous ab Ende der 1970er Jahre diesen Schreibgestus und erweitert ihn um den Aspekt der *gegenseitigen Annäherung*.

Annähern, Übersetzen, Fortschreiben

Vivre l'orange ist einer von mehreren Texten, in dem Cixous Lispectors poetische Annäherung an und *durch* die Dinge auf mimetische und bewundernde Weise untersucht.¹⁷ Bei Lispector findet sie eine jener Schreibweisen (*écritures*), mit denen sie sich verbunden fühlt und die in den 1970er Jahren unter dem Stichwort *écritures féminines* zum Fokus ihrer literarisch-poetischen Theoriebildung werden. Gemeint sind damit Schreibweisen, die das körperliche Vermögen, seine Geschichte, sein Unbewusstes und bisher »unerhörtes Singen«¹⁸ im eigenen Schreiben ebenso wie die Stimmen anderer unterschiedslos sowie alternativ zu dem, was als gesichertes, anerkanntes, auktorial markiertes Wissen und Formulieren gilt, mit einbeziehen. Mit Lispectors Texten begegnet Cixous eine Schreibweise bzw. »Stimme«, die die Sinnlichkeit des Körpers, seine Erfahrungen und sein Sensorium nicht sprachlich einhegt und durch Worte reduziert, sondern die wichtige Rolle des Körpers für das

16 Siehe dazu Cixous, Hélène: »Sorties«, in: dies.: *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris 2010, S. 71-196.

17 Dazu zählen neben den hier verhandelten Texten u. a.: Cixous, Hélène: »L'approche de Clarice Lispector. Se laisser lire (par) Clarice Lispector >A Paixao Segundo C. L. < 1979«, in: dies.: *Entre l'écriture*, Paris 1986, S. 111-138; dies.: *Reading with Clarice Lispector*, Minneapolis 1990. Für Cixous' Beschäftigung mit Lispector siehe hier einschließlich der Einleitung von Rubin Suleiman, Susan: »Writing past the wall or The Passion according to H. C. «, in: Jenson, Deborah (Hg.): »Coming to Writing« and *Other Essays*, Cambridge, MA 1991, S. vii-xxii.

18 Cixous, Hélène: »Das Lachen der Medusa«, in: dies.: *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, hg. von Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, Wien 2013, S. 39-61, hier: S. 40.

Schreiben erkennt und ihn sich mit dem Medium der Schrift zu eigensinnigen Artikulationsweisen verflechten lässt. Aus der Liaison von Körper und Schrift bzw. dem Textuellen des Körpers wie dem Fleischlichen der Schrift¹⁹ geht ein plurales, veränderliches, sinnliches Vokabular hervor. Erst nachdem Cixous in *Le rire de la Méduse* (1975) und *La venue à l'écriture* (1976) programmatisch dargelegt hat, wie das Schreiben im Körper beginnt und welche tragende Rolle dafür die libidinösen Beziehungen zu anderen spielen, stößt sie 1978 auf Lispector, deren Schreiben die Beziehung zu den Dingen und zu(m) Anderen geradezu meditativ seziert: »Eine Frauenstimme ist von sehr weit her zu mir gedrungen, wie eine Stimme aus meiner Geburtsstadt, sie hat mir das Wissen gebracht, das ich einst hatte [...].« (OL 109) Das Wissen, das diese Stimme in sich trägt, wirkt »vertraut«. Teil dieses Wissens ist die Kenntnis von einem anderen, nicht aneignenden Umgang mit den Dingen. Das körperliche Medium der Stimme scheint zu dieser Form der Annäherung auf besondere Weise fähig zu sein. Auch zähle Lispectors Stimme zu jenen, die (auch im Sinne von Begriffsarbeit) »nicht packen und benennen«, sondern »in Hände verwandelte[n] Stimmen« gleichen, die Dinge mit Schriften (*écritures*) »bedenken« bzw. »beschützen«. (Für diesen Absatz: OL 108f; VO 11)

Vivre l'orange gibt daraufhin zahlreiche Beispiele für die Annäherung an einen Text und an andere mit solchen behutsamen »Stimm-Händen«. Ein solches Beispiel ist die »Übersetzung des Apfels (in eine Orange)«. Denn während es in Cixous' Essay zahlreiche Anspielungen auf Lispectors *Der Apfel im Dunkeln* (*A maçã no escuro*, 1961) gibt, schreibt Cixous durchgängig von Orangen (die im Deutschen ja auch *Apfelsinen* sind). Der Gestus dieser Umschrift ist jedoch weniger aneignend, sondern hat den Charakter einer respektvollen Fortschreibung von Lispectors' *Apfel*, da die Leserin Cixous diesen nicht für sich beanspruchen will und kann:

Mit der Übersetzung des Apfels (in eine Orange) versuche ich mich zu entlarven [*denounce / dénoncer*]. Auf diese Art meinerseits Anteil zu nehmen, mir meinen Teil zu nehmen. Von der Frucht. Vom Genuß. [...] ich weiß nicht, wie ich mich genug häuten kann. So schlicht wie ein Apfel werden, gerade so wie die Güte [*goodness / bonté*] eines Apfels. (OL 127 / VO 40f.)

Zugegebenermaßen bewegt sich dieses »vielsprachige Schreiben-Übersetzen« (»*écrire-traduire plurilingue*«), wie es die Komparatistin und Cixous-Übersetzerin Aura Sevón nennt,²⁰ auf einem schmalen Grat zwischen Aneignung und Annäherung. Sevón weist außerdem auf die multisensorischen und lustvollen Züge dieses übersetzend-transformierenden Schreibens hin, das sie mit Pascale Jardin auch *trajourir* (statt *traduire*) nennt.²¹ Eine solche *trajouissance*

19 Siehe dazu auch Freeman, Barbara: »Plus corps donc plus écriture. Hélène Cixous and the mind-body problem«, in: *Paragraph*, Bd. 11, Nr. 1, 1988, S. 58-70.

20 Sevón, Aura: »Mille saveurs de la traduction dans ›Vivre l'orange - To Live the Orange‹«, in: *HYBRIDA*, Nr. 5, 2022, S. 15-38, hier: S. 36.

21 Ebd., S. 18; siehe auch Sardin, Pascale: »Traduire ou *trajourir*: de la tra-

und gegenseitige Annäherung ereignet sich etwa, wenn in *Vivre l'orange* eine »feuchte und zärtliche Stimme« vorliest und diese Stimme ihrer ZuhörerIn dabei eine spanische *naranja* bzw. portugiesische *laranja*²² in deren Sprache (*tongue / langue*) übersetzt bzw. die sprachlichen Variationen der Orange (geschmacklich) auf deren Zunge (*tongue*) überträgt:

She read it to me, with her humid
and tender voice, she called it
naranja, she translated it into my
tongue and I rediscovered the
taste of the lost orange, I re-knew
the orange. (VO 52)

Elle me l'a lu, avec sa voix humide
et tendre, elle l'a appelé: *laranja*,
elle l'a traduit, jusqu'à ma langue,
et j'ai retrouvé le goût de l'orange
perdue, j'ai recompris l'orange.
(VO 53)

Naranja bzw. *laranja* – ebenso wie der Verzicht auf Quellenangaben – verunklaren, welches Wort hier »wirklich« bei Lispector steht. Entscheidend scheint zu sein, welches Wort die schreibende Leserin von der »feuchten und zärtlichen Stimme« empfängt, auf die Zunge gelegt, übersetzt bekommt. Apfel, Orange, *naranja*, *laranja* könnten daher als verschiedene Spuren der Annäherung zwischen Text und Leserin verstanden werden: Es sind Geschmackserlebnisse des Lesens und Schreibens, die sowohl der Zunge der schreibenden Leserin bedürfen – die hier beim Wort Apfel den Geschmack der »verlorenen Orange« empfindet – als auch der »Stimme« des gelesenen Texts, durch den die Leserin erst die Gabe der Orange und damit auch ein Wissen erfahren kann. Dieses Wissen, so lese ich hier »j'ai recompris l'orange«, entzieht sich einer dauerhaften Sicherung und Aneignung. Es wird vielmehr beim Genuss der Orange (immer wieder) zu verstehen gegeben (*recomprendre*) und, wie die Orange, verdaut.

Politisches Poetisieren

Die politischen Dimensionen dieser Lese- und Schreibhaltung der gegenseitigen Annäherung in *Vivre l'orange*, werden nun wahrnehmbar, wenn sich die Schreibende hier sowohl konkret fragt, »was habe ich mit dem Iran gemein« (»qu'ai-je de commun avec l'Iran«), als auch *ein* »iran« sie an und zur Ordnung ruft: »un iran me téléphone, me rapelle à l'ordre«. Dass die Antwort auf die Frage, was die Schreibende mit dem Iran gemein habe, nicht allein ihr obliegt, figuriert sich, wenn die zweite Silbe des Wortes Iran sie ihrerseits »am Ohr nach Oran, meiner Geburtsstadt« zieht und sie mit der »Unmöglichkeit, die mich heimsuchende Frage nicht zu hören« konfrontiert. (OL 122) Während die Schreibende sich noch fragt, wie sie sich »un iran« annähern

duction des néologismes dans *Vivre l'orange* d'Hélène Cixous et Mère la mort de Jeanne Hyvrard«, in: *Palimpsestes*, Nr. 25, 2012, S. 111-123.

22 Ich beziehe mich hier auf die zweisprachige Originalausgabe, in der englische und französische Version (in dieser Reihenfolge) nebeneinanderstehen, wobei die englische Version nicht nur eine Übersetzung (durch Ann Liddle und Sarah Cornell), sondern auch eine Fortschreibung der französischen Version ist, die Cixous selbst vorgenommen hat. Siehe Cixous 1979 (wie Anm. 4).

könnte, kommen *ihr* ebenfalls Worte und Silben näher bzw. entfalten diese ihre Performativität in der Evokation von Fragen, die, wie die folgende Stelle zeigt, die »Iran-Frage« und die Fragen der Schreibenden miteinander in Berührung bringen:

Entfernt mich die Iran-Frage von jenen Fragen, die sich mir nähern wie Dornensträüße [...]? Oder nähert sie sich mir auf einem Umweg, mit den schleierhaften Fragen, deren Annäherung ich nur verschleiert ertragen kann? Was gibt es an Gemeinsamem zwischen dieser Frage und jenen, ohne die ich keine Bewegung machen kann, mit denen ich keine Bewegung machen kann, ohne zu weinen, meinen eigenen Fragen des Schmerzes in der Anteilnahme (*appartenance*)? Die Frage der Juden. Die Frage der Frauen. Die Fragen der *juifemmes*. (OL 123 / VO 34f., Ergänzung / Übers. A. H.)

Neben der geteilten Erfahrung der Unterdrückung und Verfolgung von Frauen in Iran und von jüdischen Frauen (für die Cixous das Kofferwort *juifemmes* kreiert), ist auch die Erschaffung eines Begegnungsorts für diese Frauen Teil des in *Vivre l'orange* inszenierten Schreibprozesses. Er befindet sich »[f]ern von Grenzen, Tankern, Gesetzen, fern von Ayatollas [...] im Innern dieser Lichtung, bei den Hesperiden« (die dem Mythos nach einen Baum mit goldenen Äpfeln hüten), dort, »wo Frauen ohne Landkarte der Schuldigkeit neue Arten des Glücks erfinden«. (OL 124) Was auf den ersten Blick wie eine Flucht ins Imaginäre wirkt, ist auch poetisches Politisieren: Denn es ist dieser Ort »ohne Landkarte« und »[f]ern von Grenzen«, den Frauen gemein haben bzw. an dem sie gemeinsam Anteil haben können. Wenngleich es fraglich bleibt, wem dieser Ort offensteht und auf welchen Pfaden er erreichbar ist, so finde ich es dennoch bemerkenswert, dass Cixous sich hier nicht durch ein (weiteres) Statement zu den Protesten in Iran 1979, sondern durch geteilte »Fragen des Schmerzes« positioniert. Derart bewegt sie sich als *juifemme* auf Frauen vielfältiger religiöser, geografischer, politischer Zugehörigkeit etc. und auf deren jeweilige Fragen zu.

Lektüren des Protests im März 1979

Worin das realpolitische Potenzial jener Schreibbewegung und Ethik der Annäherung besteht, die Cixous in *Vivre l'orange* mit Lispector entwickelt, möchte ich anhand eines Vergleichs zeigen. Dafür betrachte ich Cixous' poetisch-schreibende Kontaktaufnahmen mit den Protesten in Iran in ihren Essays aus dem Jahr 1979 und Kate Milletts Buch *Going to Iran* (1982), das auf Audioaufnahmen basiert, die die US-amerikanische Feministin im März 1979 auf ihrer Reise nach Teheran gemacht hat. Für diese Zusammenschau greife ich hauptsächlich auf die kritische Analyse von Milletts »Lektüre« der Proteste durch die Film- und Literaturtheoretikerin Negar Mottahedeh zurück. Millett befindet sich im März 1979 ebenso wie die Gruppe von Psych et Po aus Paris auf Einladung iranischer Aktivistinnen anlässlich des Internationalen Frauentags in Teheran und hält engen Kontakt zu den mit Antoinette

Fouque assoziierten Pariserinnen und (per Telefon) zu Simone de Beauvoir, die wenige Tage nach dem 8. März (in Abwesenheit) einer in Teheran eintreffenden Delegation vorsteht. All diese westlichen teilnehmenden Beobachter*innen eint die Faszination für die Größe der Demonstrationen und der Eindruck, dass in Teheran für die Freiheit aller Frauen gekämpft werde. Millett ist fasziniert davon, dass die Frauen in Teheran sich »so fast and so numerous« organisieren konnten. »We would need years to organize this number of women [...] We would need money and we would have to write to people [...]«, sagt sie vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen in den USA.²³ Bei Cixous ist zu lesen, dass »die iranische Frauenbewegung der Frauenbewegung Kraft gegeben hat«.²⁴ Demgegenüber diagnostiziert Mottahedeh, dass das parallele Agieren von Fouque und Beauvoir und ihrer Delegationen in Teheran eher die bereits schwelenden Konflikte in der MLF befeuert als zu nachhaltigen Allianzen mit der Frauenbewegung in Iran geführt habe.²⁵ 1981 kommt es zur Spaltung der MLF in die Fraktionen Beauvoir bzw. Fouque. Für Mottahedeh ist angesichts dessen fraglich, ob sich so etwas wie Solidarität – die es nicht einmal innerhalb der MLF gab – auf die iranischen Frauen hätte ausweiten können.²⁶

Es wäre verkürzt, Mottahedehs Analyse als Unterstellung misszuverstehen, alle, die sich 1979 innerhalb und außerhalb Irans solidarisch mit den Frauen des Landes zeigten, hätten nur die Stärkung ihrer eigenen Bewegung im Sinn gehabt. Dennoch ist dies ein durchaus wichtiger und möglicher Kritikpunkt, verweist er doch auf die Grenzen der Wirksamkeit transkultureller Solidarität und auf die Regionalspezifität von Feminismen. Wie von Cixous' aneignendem Schmecken, Lesen und transformierenden Übersetzen eines Apfels in eine Orange zu lernen war, ist das Arbeiten mit den Differenzen und Ambivalenzen dennoch notwendig – selbst wenn wir dabei riskieren, diejenigen, mit denen wir solidarisch sein möchten, zu übergehen. Aber den Versuch erst gar nicht zu wagen? »I must say I don't feel at ease approaching the subject at all as a white woman«, schreibt mir eine Freundin zu meiner Beschäftigung mit den aktuellen Protesten rund um den Hijab in Iran und in Cixous' Schriften aus den 1970er Jahren. Für mich besteht der Balanceakt darin, dem Unwohlsein nachzuspüren, ohne ihm gänzlich stattzugeben.

Teil des Unwohlseins ist wohl der schmale Grat zwischen Aneignung und Annäherung, den ich an dieser Stelle nun weiter mit Kate Millett beschreite. Die renommierte Feministin reist mit ihrer Partnerin, der kanadischen Fotografin

23 Boissonnas / Mulard / Muller 1979 (wie Anm. 10).

24 Cixous 1980 (wie Anm. 5), S. 10.

25 Mottahedeh weist in diesem Zusammenhang auch auf die verzerrte Wahrnehmung der Islamischen Revolution durch die französische Linke hin. Deren Projektion, im Iran könne die im Westen gescheiterte kommunistische Revolution, wie etwa von Foucault imaginiert, durch einen schiitischen Sozialismus realisiert werden, versteht sie mit Eleanor Davey als Phänomen des *tiers-mondisme*. Siehe Mottahedeh 2019 (wie Anm. 7), S. 30.

26 Ebd., S. 109.

Sophie Keir, im März 1979 nach Teheran. Keir filmt und fotografiert, Millett macht mit ihrem Kassettenrecorder Aufnahmen und Interviews auf den Demonstrationen. Mottahedeh nennt diese Aufnahmen »whisper tapes«. ²⁷ Denn Millett versteht sich als eine Art Live-Reporterin, die die Geschehnisse flüsternd kommentiert und auf Band festhält, wobei die Stimmen der Iraner*innen (die sie ohne Übersetzer*in nicht versteht) in den akustischen Hintergrund geraten. Mottahedeh, die Farsi spricht und sich die Kassetten knapp 40 Jahre später anhört, stellt fest, dass Millett ihre notwendigerweise partielle Wahrnehmung der Geschehnisse zwar mitunter markiert, jedoch auch ein »unconscious interpretive vocabulary« entwickelt. ²⁸ Ihre Wissens- und Sprachlücken füllt Millett durch Annahmen, die sie aus der Perspektive einer nordamerikanischen Frauenrechtlerin trifft, sodass die Rede von der Verschleierung von Frauen beispielsweise essenzialisierend als »Unfreiheit« per se gelesen wird. ²⁹ Milletts Überlagerung der Geschehnisse durch ihren deutenden Live-Kommentar zeugt für Mottahedeh von einer doppelten »Agnotologie«. Agnotologie beschreibt einen »sozial konstruierten Wissensmangel«, ³⁰ der gewollt oder versehentlich aufrechterhalten wird. Einen Beitrag zu diesem Unwissen leisteten laut Mottahedeh die Desinformationspolitiken des Schahs, die mit Chomeini weitergingen und zu einem verkürzten Bild von »Persien« beitrugen, das mit der Lebensrealität in Iran 1979 nichts zu tun hatte. ³¹ Auch wenn Millett schnell bemerkt, dass sich ihre Vorstellungen von Teheran mit ihrer Ankunft in Luft auflösen, reproduziert sie diese dennoch in *Going to Iran*. Das Buch beginnt mit ersten Eindrücken am Flughafen: »The first sight of them was terrible. Like black birds, like death, like fate, like everything alien.« ³² Mit *them* meint die Aktivistin Frauen im Tschador und lässt sich zu einer orientalistischen, aus ihrer Sicht vermutlich feministischen Fantasie hinreißen: »Before this garment was forced upon us for our shame, it must have been our pride [...] we must have worn it out of self-love, vanity, grace, thoroughly conscious how glamorous it could be in the evening, how seductive.« ³³

Dass auch diese »Poesie« politisch ist, zeigt sich, wenn Mottahedeh in Milletts interpretativen und projizierenden Schilderungen eine zweite Form der Agnotologie ausmacht. Milletts Tapes lieferten ihr ausgezeichnetes Material für eine »Studie der Ignoranz des Iran im Angesicht seiner offensichtlichen, selbstbewussten und eloquenten Präsenz«. ³⁴ Beschrieben ist damit der Umstand, dass nur das Mikrofon die Stimmen der iranischen Frauen genau

27 Ebd., S. 2.

28 Ebd., S. 27.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 10, Übers. A. H.

31 Ebd., S. 10.

32 Millett 1982 (wie Anm. 8), S. 49.

33 Ebd., S. 52.

34 Mottahedeh 2019 (wie Anm. 7), S. 23, Übers. A. H.

aufzeichnet, wohingegen Millett zwar oft mit einer Übersetzerin unterwegs ist, letztlich aber nicht richtig zuhört.

Trotz Milletts Fehlinterpretationen und Gewichtung ihrer eigenen Perspektive in *Going to Iran*, betont Mottahedeh, dass Milletts Präsenz in Teheran zugleich die Basis für die Einschreibung einer feministischen Perspektive in die Berichte über den März 1979 war. Auch darin besteht eine, recht offensichtliche, politische Funktion des situierten Schreibens bzw. Filmens und Dokumentierens, das sich mit Mottahedehs Konsultation der Kassetten in Milletts Archiv fortsetzt und dazu führt, dass die Stimmen der iranischen Frauen schließlich im Buch *Whisper Tapes* mitflüsternd zu Wort kommen. *Going to Iran* hat dennoch überraschend wenig von jener Annäherung, mit der Cixous im fern von Teheran verfassten *Vivre l'orange* ringt. Ein Grund dafür liegt in den unterschiedlichen Rollen, die Affirmation hier spielt. Für Millett steht fest, dass die Frauen in Iran mit ihr sehr vieles gemein haben. Für Cixous ist diese Annahme der Beginn einer differenzierenden Suchbewegung nach Berührungspunkten.

Die Orange lesen

Rosa Campbell und Taushif Kara, die Mottahedehs *Whisper Tapes* rezensiert haben, fragen angesichts der Ambivalenz von Milletts wichtigen Leistungen für diese und weitere feministische Bewegungen und der »Agnologie« ihrer Teheran-Reportage, welche andere Haltung gegenüber (dem) Anderen möglich ist und schlagen dafür »Reziprozität« vor. Das impliziere, sich weniger darauf zu konzentrieren, »what we might not get«, als mit einem »Gefühl der Gegenseitigkeit« (*reciprocity*) auf Unbekannte(s) zuzugehen, in der »Überzeugung, dass wir ebenso viel zu lernen wie zu lehren haben«. ³⁵ Diese Position ist im Kern auch jene, die Cixous von Lispector übernimmt, wenn sie sich der Frage widmet, was sie mit den Frauen im Iran gemein habe, und trotz der Ferne zwischen Paris und Teheran und der kulturellen Unterschiede nach deren Nähe sucht. Denn nur ein solches Arbeiten mit und aus den Differenzen heraus stellt eine Alternative dar zur oppositionellen Konstellation von Iran vs. Orange, Poesie vs. Politik, Fouque vs. Beauvoir oder auch Cixous vs. Millett und ermöglicht Berührung.

Ein Beispiel dafür gibt Cixous in »Poésie e(s)t politique« (1979), wenn sie sich auch hier vor dem Hintergrund der Proteste im Iran 1979 an ihre Kindheit im multiethnischen Oran erinnert und ihr aus dieser Zeit der »Schleier« entgegenkommt. Cixous ordnet zunächst ein, dass die »Fragen des Schleiers« historisch und »ohne die Widersprüche zu verschleiern, die in die Struktur des Schleiers eingewebt sind« betrachtet werden müssen: »Die algerischen Frauen hatten sich verschleiert wegen der französischen Kolonialisten

35 Campbell, Rosa / Kara, Taushif: »When the revolution left Kate Millett behind«, in: *Public Books*, URL: <https://www.publicbooks.org/when-the-revolution-left-kate-millett-behind/> (letzter Zugriff: 8. Dezember 2022), Übers. A. H.

(Schleier als Schutz), dann haben die Männer den Schleier gegen sie gewandt (Schleier zur Unterdrückung).«³⁶ Auch 2022 ist der Schleier Stein des Anstoßes und Schutz zugleich: in Form von Video-Weichzeichnern, die die Protestierenden anonymisieren. Was die Parallelen zwischen der Islamischen Revolution in Iran und dem algerischen Dekolonisationskrieg angeht, so dramatisiert Cixous diese am Ende von *Vivre l'orange*. Die »Weltszene« wird reinszeniert und nimmt auf einer Bühne jenseits der politischen Schauplätze einen »kritisch fabulierten« alternativen Verlauf.³⁷ »Orangen« und »Rosen« aus Oran und »Teherange« werden über Zeit und Raum hinweg in die jeweils andere Stadt versetzt und damit einer nationalistischen, orientalistischen wie patriarchalen Arretierung und Aneignung entzogen:

[...] oranges are refusing to let the veil be imposed upon them, oranges that we have never seen before are going out in the streets of Oran [...]; fifty thousand roses, less-veiled than ever are manifesting themselves, in the center of Teherange, walk abreast more than unveiled, exposed, in the center of religions, refusing to let themselves be iranized, oranges of a modern courage daring to give themselves as food for thought, piercing the thousandnight [...] We are of the same blood but far from here the blood flows. [...] Everything is a wound. Everything is betraying. (VO 96)

Das Ende des Absatzes klingt für mich archaisch: »Wir sind eines Blutes.« Auch wenn mich die Formulierung befremdet, so suggeriert dieser Satz, dass alle derart miteinander Verbundenen die Verwundung und das Betrogen-Werden der anderen mit erleiden. Wie die Journalistin Gilda Sahebi in einem Publikumsgespräch am 2. Dezember 2022 im Maxim Gorki Theater Berlin unterstrich, geht es bei den aktuellen Protesten in Iran genau darum. Zeichneten sie sich doch durch eine beginnende Solidarität über Geschlechts-, Klassenunterschiede und ethnische Zugehörigkeiten hinweg aus, was bedeute, den Schmerz und die Verwundung der anderen anzuerkennen. Wenn Cixous 1979 von der Frage, was sie mit den Iranerinnen gemein habe, auf ihre eigenen (biografisch und regionalspezifisch) situierten Fragen kommt, geht sie jedoch über eine Anerkennungsethik hinaus. Die durch ihre Lispector-Lektüre hindurch vernehmbare Ethik der Annäherung stiftet so etwas wie intersektionale Solidarität nicht allein durch den Blick auf den*die Andere(n). Erst die Bereitschaft, selbst ins Blickfeld zu geraten und (auch auf unangenehme Weise) durch den sich nahenden Blick des*der Anderen berührt, (unsanft) bewegt oder beunruhigt zu werden und sich Fragen zu stellen, die das eigene Selbstbild destabilisieren, ist die Voraussetzung dafür, dass die Stoffe, aus denen glatte, abgesicherte Positionen gemacht sind, Fäden ziehen. Nur dann kann es zumindest stellenweise zu Verflechtungen mit all jenen kommen, mit denen wir solidarisch sein möchten. Wie mir die

36 Cixous 1980 (wie Anm. 5), S. 10.

37 Zur *critical fabulation* siehe Hartman, Saidiya: »Venus in two acts«, in: *Small Axe*, Nr. 26, 2008, S. 1-14.

»eigenen Fragen« Cixous' zeigen, die sie letztlich mit dem »Schmerz« der Frauen in Iran in Berührung bringen, erfordert diese Form der solidarischen Annäherung und Verbundenheit eine viel intensivere Beschäftigung mit sich selbst und eine Offenheit, sich (vom Anderen) verändern zu lassen, als ich zunächst annahm. In Cixous' geschmacklicher Übersetzung und Fortschreibung des Apfels in eine Orange zeigt sich diese Haltung: Sie schreibt das eigene Begehren am Anderen, die Fehlbarkeit, den*die Andere zu verstehen, aber auch die Spuren des*der Anderen in den Textkörper ein.

Ich sehe in diesen Einschreibungen und in dieser Suche nach Annäherungsformen einen Ansatz, der für Archivquellen, aktuelle tagespolitische Ereignisse und literarische Texte adaptiert werden könnte. Denn er bezieht die eigene Situiertheit in die Erforschung eines Untersuchungsgegenstands mit ein bzw. erlangt gerade *durch* die Annäherung an das / die Andere(n) indirekt erst Kenntnisse von ihr. Für Cixous sind die Medien, durch die diese nie absolut greifbaren (Selbst-)Erkenntnisse ebenso wie die Annäherungen des*der Anderen geschehen, die Schrift bzw. die Stimme der »Poesie-Philosophie«. Deren politisches Potenzial liegt in der Möglichkeit, Fragen anders und andere Fragen zu stellen sowie in der Schaffung von Begegnungsräumen jenseits realpolitischer Grenzen, zum Beispiel im literarischen Raum, im Modus des Fiktionalen oder Spekulativen. Aber auch klassische Mittel der Subversion sind Teil einer lesend-schreibenden Ethik der Annäherung nach Cixous. So setzt sich in ihren Essays aus dem Jahr 1979 beispielsweise ihre Tendenz, philosophische Begriffe zu meiden, darin fort, sich der Nutzung und Wiederholung politischer Parolen zu verweigern. Stattdessen pluralisiert dieses Schreiben jegliche starre Form der Positionierung und poetisiert somit auch politische Ordnungen. Diese andere Form der politischen Positionierung ist tief in den Text eingewoben und offenbart sich Leser*innen nur langsam. Wohl auch, um wiederum deren Annäherungen Raum zu geben.

Meine schreibende Relektüre von *Vivre l'orange* ist vor diesem Hintergrund nur eine mimetische, lernende, erforschende Übung in situierter, poetisch-politischer Annäherung ausgehend von der Frage »Und der Iran?«. Von Cixous' Annäherungen an diese Frage, unterscheidet sich mein Versuch unweigerlich. Eine große Rolle spielen dafür die Stimmen, die mein Schreiben umgeben haben und dabei auf mich zugekommen sind. Zu ihnen zählt der kurdische Freund, von dem ich Mitte September zum ersten Mal von einer in Iran ermordeten Kurdin hörte, weil eine Demonstration für sie am Tag zuvor in Istanbul verboten worden war. Es sind Accounts wie @from___iran und der Journalistin Masih Alinejad oder die Berichterstattung des Diaspora-Senders Iran International und unzählige digitale Protestplakate und GIFs, die daraufhin die Proteste selbst über die Grenzen Irans hinauszutragen begannen. Es ist die »Vielstimm« (*équivoix*)³⁸ aus Tweets für Jina Mahsa Amini, die in *Baraye* und den unzähligen Coverversionen des Songs zu Wort kommen. Unter

38 Cixous 2013 (wie Anm. 18), S. 46 u. 66.

diesen Stimmen sind auch jene, die an Menschen außerhalb Irans appellieren,³⁹ der Protestbewegung Sichtbarkeit, Gehör und Kraft durch solidarische Einschreibungen und die eigene Verflechtung mit ihr zu geben. Der Slogan »Azadi, na sharghist, na gharbist, jahanist« (Freiheit ist weder östlich noch westlich, sie ist global) von 1979 wird durch diese Stimmen erneuert und fortgeschrieben. Durch ein »vielsprachiges Schreiben-Übersetzen« (Sevón) nähern sie sich dabei Vorstellungen und Realitäten von *azadi* (Freiheit) an. Manchmal kommt es in diesem Prozess zu Berührungsmomenten, immer aber beginnt er damit, die Orange zu lesen.

39 Siehe Soleimanzadeh, Hamed: »Woman, life, freedom. A statement«, in: *fipresci. The International Federation of Film Critics*, 2022, URL: <https://fipresci.org/news/iran-2022/>; Gorny, Liz: »Designers share open-access posters to amplify #WomenLifeFreedom protests in Iran and beyond«, in: *It's Nice That*, 20.10.2022, <https://www.itsnicethat.com/news/iranian-women-of-graphic-design-womanlifefreedom-creative-industry-201022> (beide letzter Zugriff: 8. Januar 2023).

Grit Köppen

Postkoloniale Gegenwartsdramatik Strategien des szenischen writing back

Theatertexte als Gegenstand der theaterwissenschaftlichen Forschung

Seit den 2000er Jahre setzt sich in der Theaterwissenschaft die Aufführungsanalyse als wesentliches methodisches Werkzeug durch.¹ Das Konzept betont das Theater als einmaliges und flüchtiges Ereignis, welches nur in einem kleinen Zeitraum an einem konkreten Ort in *Liveness* und in leiblicher Ko-Präsenz real erfahren werden kann. Damit sind methodische und forschungsethische Probleme verbunden, nicht zuletzt die Frage der medialen Vermittlung: Wie können wir uns zeitlich und räumlich distanzierte Theaterstücke und Performances erschließen, wenn sie uns nur als Dokumentation der Aufführung zugänglich sind? Diese Frage ist nach wie vor nicht zufriedenstellend beantwortet worden. Welche Aspekte der Aufführungspraxis gehen in der medialen Vermittlung verloren, welche werden erhalten und welche überhaupt erst dadurch zugänglich?

Daran knüpfen sich vielfältige andere Überlegungen: Wie gehen wir mit Theaterformen und Kunstansätzen anderer geografischer Räume um? Müssen künstlerische Produktionen des globalen Südens vor Ort kontextspezifisch gesehen werden? Sollte ich von Berlin nach Addis Abeba nach Kinshasa weiter

1 Vgl. Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse, in: Möhmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 65-80; Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993; Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Aufführung: Diskurs, Macht, Analyse*, Paderborn 2012; Weiler, Christel / Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse: Eine Einführung*, Tübingen 2017.

nach Johannesburg oder Havanna fliegen, um dort Aufführungen live zu erleben? Was macht eine solche Arbeitsweise und Haltung mit Forschenden und Künstler*innen im Nord-Süd-Gefälle angesichts differenter Förderstrukturen, Grenzregime, Visavergaben, regulierter Mobilität etc.? Was bedeutet das für die Reflexion struktureller Differenz von Produktionsbedingungen? Und für Bedingungen der Wissensproduktion um die Künste in globaler Perspektive? Zugleich lässt sich fragen: Können und sollen Wissenschaftler*innen nur zu Theaterformen forschen, in denen sie selbst sozialisiert wurden? Was heißt das für transkulturelle Ansätze der theater- und kunstwissenschaftlichen Forschung?

Es bleibt anzuerkennen, dass die Methode der Aufführungsanalyse die fokussierte Reflexion der jeweils spezifischen Aufführungssituation ermöglicht und den Blick für das Transitorische, Ereignishafte, Atmosphärische und die Wahrnehmungsprozesse schärft. Allerdings kann durch eine zu rigide methodische Setzung, die theaterwissenschaftliche Forschung zwingend an die Aufführung als Ereignis vor Ort zu binden, das Wissen um die Kunstform Theater enorm begrenzt, reguliert und provinzialisiert werden. Diese Setzung würde die vermehrte Wissensproduktion um Theaterstücke begünstigen, die als Aufführungen auf Bühnen im globalen Norden erlebbar sind. Und das, obwohl Theatermacher*innen des globalen Südens ihre Stücke selbstbestimmt publizieren, darin harsche Kritik am Status quo gezielt artikulieren und Formen des *writing back* praktizieren. In den Theatertexten werden sowohl marginalisierte und prekäre Wissensbestände, gelebte Erfahrungen, regionalspezifische Kenntnisse, sinnstiftende Verflechtungen und dekoloniale Sichtweisen textuell und dramaturgisch vermittelt als auch ein Aufruhr sprachlich provoziert.

Die theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit internationalen Theaterproduktionen steht also vor der methodischen Herausforderung, wie sie sich den Stücken und Ästhetiken nähern kann, wenn die Zugänglichkeit zu Aufführungen vor Ort unmöglich oder die videografische Dokumentation inexistent ist. Sie steht forschungsethisch zudem vor der Herausforderung, ob und wie zu den Arbeiten von Künstler*innen des globalen Südens geforscht werden kann, und zugleich vor dem Anspruch, eurozentristische Tendenzen nicht – auch nicht durch die Wahl des Materials – zu begünstigen. Diesem Anspruch versuche ich im Folgenden nachzukommen, indem ich mich dem zeitgenössischen Theater durch die publizierte Gegenwartsdramatik nähere und diese aus einer postkolonialtheoretisch informierten Perspektive untersuche.

Produktionsästhetisch relevant für das Theater sind die Ensemblearbeit und ein Zusammenwirken verschiedener Gewerke; am Sprechtheater sind Autor*innen oft maßgeblich durch die Gestaltung eines Texts beteiligt. Sie verwenden viel Zeit und Energie, um etwas szenisch, narrativ-fiktional oder diskursiv-essayistisch herauszuschälen, zu strukturieren und zu montieren, um die Komplexität der erlebten Welt zu reflektieren. Dabei treffen sie stetig künstlerische Entscheidungen, die ich als ästhetische Strategien

der szenischen Anordnung im Theatertext verstehe. Es ist notwendig, sich dem Theatertext als eigenständigem künstlerischem Material innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung zuzuwenden, der eine eigene agentielle Kraft besitzt. Zugleich eröffnet er eine Hinwendung zum Gewerk der Dramaturgie, das wiederum zentral für den Produktionsprozess ist. Dabei bleibt der Theatertext gedanklich immer auf die Bühne bezogen.

Dekoloniale Verschiebungen in zeitgenössischen Theater texts

Bei den von mir untersuchten Theater texts handelt es sich überwiegend um Arbeiten von afrikanischen und afro-diasporischen Künstler*innen wie Dieudonné Niangouna, Aristide Tarnagda, Hakim Bah, Julien Bissila, Marie Louise Mumbu, Eva Doumbia, Mpumelelo Paul Grootboom und Sedjro Houansou, von denen auffällig viele auch in der Doppelfunktion von Regie und / oder Schauspiel tätig sind. Sie erarbeiten ihre eigenen Theater texts in internationalen Schreibresidenzen und publizieren häufig in französischen Verlagen. Sie disseminieren die Stücke als Hörspiele über Radio France International, produzieren gleichermaßen in Frankreich, Belgien, Burkina Faso, Kongo oder Guinea, initiieren Theaterfestivals in Ouagadougou, Kinshasa, Brazzaville, Conakry, Johannesburg und organisieren großräumige Tourneen durch das frankophone Afrika. Einige stellen ihre Arbeiten in Form von Inszenierungen oder Leseproben auch bei europäischen Theaterfestivals in Avignon, Limoges, Paris oder Köln vor. Diese Künstler*innen behandeln in ihren Theater texts ab den 2010er Jahren Themen wie Kolonialismus, Zwangsarbeit, Rassismus, extreme Gewaltverhältnisse, Militarisierung, Krieg, Verarmung des globalen Südens, Ressourcenpolitik, Migration und Konsumkultur(en) des globalen Nordens. Besonders auffällig ist ihre scharfe Kritik an aktuellen politisch-ökonomischen Machtverhältnissen und sich verschärfenden Gewaltdynamiken unter dem Zwang der Verarmung. Sie produzieren thematisch, perspektivisch und ästhetisch dekoloniale Verschiebungen innerhalb des Theaters.

In diesem Korpus der Gegenwartsdramatik spielt das Wissen um Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, um Widerstandsformen und um ökonomische, politische, soziale, diskursive, körperpolitische, relationale, habituelle, sexuelle, psychologische und psychopathologische Langzeiteffekte des Kolonialismus eine entscheidende Rolle. Oft werden die grotesken Dimensionen des (post-)kolonialen Zustands durch konkrete szenische Anordnungen, Figurenzeichnungen oder Sprachhandlungen in den Theater texts erfahrbar gemacht. Dabei nehmen die Künstler*innen eine radikale Perspektivierung und situierte Reflexion von eigenen lebensräumlichen und ästhetischen Realitäten vor, durch die sie neue dramatische Formen und politische Perspektiven öffentlich machen.

Diese theater textuelle Schreibpraxis ist Teil postkolonialen Schreibens, das vor allem darauf zielt, bestehende Machtverhältnisse zu delegitimieren und zu dekolonisieren. Sie basiert auf dem, was der Politikwissenschaftler

Achille Mbembe als »écriture de soi, also Selbstschreiben«² und die Multimedia-Künstlerin Grada Kilomba als »Subjektwerdung«³ bezeichnen. Beim Selbstschreiben geht es um einen Prozess der Selbsterschaffung im Sinne der Subjektivation durch Sprache und Schrift und um die Kreation einer fiktionalen Welt, die von kritischen Perspektiven durchzogen ist.

Mbembe zufolge geht diese Schreibpraxis auf Traditionslinien anti-kolonialer Denker*innen wie Leopold Sédar Senghor und Aimé Césaire zurück, unterscheidet sich aber dadurch, dass implizit hinterfragt wird, was (postkoloniale) Realität ist und wie die »Verflechtung des Existierenden mit dem, was es überschreitet«⁴ ausgedrückt und dargestellt werden kann. Für Mbembe ähnelt dieses Schreiben einem »Strudel oder Wirbelsturm«⁵.

Solch ein wirbelnder Raum ist denn auch genau der Ausgangspunkt für das Schreiben zum Beispiel eines Sony Labou Tansi. [...] Dieses wirbelnde Schreiben folgt einer Ästhetik der Überschreitung. Das Selbst schreiben, die Welt und die andere Welt schreiben heißt vor allem, die Dinge beim Schreiben zu verschmelzen, mit Gewalt (*viol*) und Gewaltakt (*violation*) zu schreiben. Die Stimme versiegt, um Platz für den »Schrei« zu schaffen. So schreibt Sony Labou Tansi im Vorwort zur französischen Ausgabe seines Romans *Die heillose Verfassung*: »[...] Ein wenig schreibe (*j'écris*) bzw. schreie (*je crie*) ich auch deshalb, um die Welt zu zwingen, zur Welt zu kommen.« Drei Instanzen spielen diese dreifache Rolle (schreiben, schreien, die Welt zwingen, zur Welt kommen).⁶

Die Herausgeber*innen frankophoner Gegenwartsdramatik Leyla-Claire Rabihi und Frank Weigand heben hervor, dass die junge Generation frankophoner afrikanischer Theatermacher*innen intellektuell und ästhetisch stark vom Schreiben Aimé Césaires und Sony Labou Tansis geprägt ist.⁷ Damit stehen die von mir untersuchten Künstler*innen in einer Linie von Dramatiker*innen des explizit dekolonial revoltierenden Schreibens.

Geprägt sind ihre Theatertexte durchweg von geopolitischen Realitäten im globalen Süden und von subalternen Perspektiven. In den Texten der oben genannten Bühnenautor*innen wird immer auch um eine (Re-)Politisierung der Bühne im Sinne der Verhandlung hegemonialer Verhältnisse gekämpft. Sie lassen sich als sprachlich, topologisch und dramaturgisch gestalteter Aufruhr im Sinne von Widerstand und Erhebung nachvollziehen.

- 2 Mbembe, Achille: *Auszug aus der langen Nacht: Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016, S. 276.
- 3 Kilomba, Grada: »Don't call me Neger! Das N.-Wort, Trauma und Rassismus«, in: Antidiskriminierungsbüro Köln & Cyber Nomads (Hg.): *TheBlackBook. Deutschlands Häutungen*, Frankfurt/M. 2004, S. 173-182, hier: S. 181.
- 4 Mbembe 2016 (wie Anm. 2), S. 278.
- 5 Ebd., S. 278.
- 6 Ebd., S. 278f.
- 7 Vgl. Rabihi, Leyla-Claire / Weigand, Frank: »Komplexität ertragen«, in: dies. (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 8.

Sprache als umkämpftes Terrain

Wissens- und Kulturvermittlung über das gesprochene Wort, die Praxis der Oralität, sind für den afrikanischen Kontext zentral. Ein Großteil des kulturellen, philosophischen, religiösen sowie historisch-politischen Wissens ist in narrativen Formen – Epen, Poesie, Liedtexten, Sprichwörtern, philosophischen Überlegungen, Mythologien und Geschichten über historische Ereignisse – tradiert. Dieses Wissensarchiv begünstigte eine Sprache, die durch Rhythmisierung und Metaphorik gestaltet wurde, um Inhalte langfristiger erinnern zu können.⁸ In der Kolonialzeit allerdings wurden afrikanische Sprachen systematisch abgewertet und oft verboten, was aufseiten der Kolonisierten codiertes Sprechen und einen kreativen Umgang mit Sprachen notwendig machte. Der kenianische Autor Ngugi wa Thiong'o betont, dass während der Kolonisierung die Sprache das Werkzeug zur geistigen Unterwerfung wurde.⁹ Entsprechend galt Sprache auch als wichtiges Widerstandsmittel im Prozess der geistigen, ästhetischen und politischen Dekolonisation unter afrikanischen Schriftsteller*innen der 1960er und 1970er Jahre. In diesem Kontext ist Sprache ein stark umkämpftes Terrain. In der postkolonialen Theorie wiederum ist die Analyse von kolonialen Spuren in Sprachhandlungen, die Fortführung epistemischer Gewalt¹⁰ durch sprachlich verfasste Wissensproduktion, aber auch das dekonstruierende Unterlaufen kolonialer Begriffe, Metaphern und Diskurse sowie das Identifizieren gegendiskursiver Strategien zentral.

Dekoloniale Selbstverortung im Theater

Der kongolesische Bühnenautor und Regisseur Dieudonné Niangouna ist bekannt für provokante Theatertexte und Inszenierungen.¹¹ In seinem Stück *Nennt mich Muhammed Ali!*¹² konstruiert Niangouna eine szenische Anordnung, die im Wesentlichen darin besteht, dass ein afrikanischer Schauspieler auf einer Bühne versucht, den afro-amerikanischen Spitzensportler Muhammed Ali zu verkörpern und immer wieder aus seiner Rolle fällt, weil er gedanklich in politische Reflexionen abdriftet, die um ein Black-atlantisches Bewusstsein¹³ und Schwarze Geschichte des Widerstands kreisen. Niangouna

8 Vgl. Zach, Monika: Oralität und afrikanische Philosophie, Vorlesung 2003, URL: <https://homepage.univie.ac.at/Franz.Martin.Wimmer/stud-arbeiten/vo0304arbzach.pdf>, S. 3-5 (letzter Zugriff: 22. Januar 2023).

9 Vgl. Wa Thiong'o, Ngugi: *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi 2004, S. 16.

10 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008; Brunner, Claudia: *Epistemische Gewalt: Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld 2020.

11 Rabih / Weigand, 2016 (wie Anm. 7), S. 8.

12 Niangouna, Dieudonné: »Nennt mich Muhammed Ali«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 17-51.

13 Zum Konzept des Black Atlantic vgl. Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard 1993.

stellt wiederholt eine Analogie zwischen Bühne und Boxring her; dabei geht es ihm um das Kämpfen und Ringen um Worte, Diskurse und Repräsentationspolitiken. Hier wird die Theatersituation zu einem politischen Raum der historischen Reflexion erklärt, bei dem Tabus zur Sprache kommen:

Da werden alte Rechnungen wieder aufgemacht, die bis jetzt stillschweigend im Hintergrund blieben, weil keiner mehr drüber redet. Da kommt der Sklavenhandel wieder auf den Tisch. Die finsternen Schiffsbäuche, das heilige Refugium des Todes.¹⁴

Das umfassende Beschweigen des transatlantischen Sklavenhandels wird gebrochen. Die Situiertheit und Perspektive auf die Welt seiner beiden Figuren macht den Sklavenhandel und den ihn begleitenden Massentod zum Thema. Der wiederkehrende Bezug zum Thema hält die Erinnerung daran wach, dass der Sklavenhandel ein wesentlicher Bestandteil der imperialistischen Weltordnung war, auf der die umfassende Akkumulation von Kapital im globalen Norden durch Enteignung im globalen Süden beruht. Zugleich wird dadurch die Verbindung von Rassismus und Klassismus innerhalb einer postkolonialen globalen Ökonomie, die auch die Kunstwelt des Schauspielers und die Sportwelt des Boxers durchzieht, ins Bewusstsein gerufen.

Niangouna lässt beide Figuren wiederholt die Moderne und die sogenannte Zivilisation in Verbindung mit Rassifizierung befragen. Dabei verschränkt er jedoch beide Perspektiven durch den stetigen Wechsel der Sprecherpositionen, wenn der Schauspieler als er selbst oder als Muhammed Ali spricht. Im Text wird die Differenz durch »er spielt« und »er unterbricht sein Spiel« erkennbar gemacht. So kann Niangouna verschiedene Zeit- und Raumhorizonte des Black Atlantic miteinander verschränken, was das Ausmaß des Erfahrungshorizonts von Rassismus erahnen lässt. Die Figur Ali macht an anderer Stelle deutlich: »Wir sind im Krieg, lasst uns im Krieg bleiben.«¹⁵ Politische Konflikthaftigkeit, Dissens, Konfrontation und Auseinandersetzung werden betont. Das Aussprechen eines Kriegszustands rückt den Aufruhr gegenüber bestehenden Machtverhältnissen ins Bewusstsein und verdeutlicht, dass eine Befriedung unter gegebenen Umständen unmöglich ist. Niangouna konstruiert seine Figuren als widerständig und angriffslustig:

Ich mag euch nicht, mag euch nicht, weiße Macht, ich sage es und ich sage es laut. [...] Und dann steht ihr da und feuert stakkatoartig Anweisungen ab, für die es keine Erklärung gibt. Schon gar nicht die Menschenrechte, die ihr zu verteidigen vortäuscht, und auch nicht die Genfer Konvention, die keiner von euch respektiert.¹⁶

An dieser Stelle wird das Ausmaß der Distanz zwischen politischen Positionen markiert. Mit dem Personalpronomen »euch« kann der Sprechende

14 Niangouna 2016 (wie Anm. 12), S. 22.

15 Ebd., S. 26f.

16 Ebs. S. 32.

das Publikum direkt adressieren. Der Ausdruck »weiße Macht« erinnert daran, dass basierend auf einer Geschichte des Rassismus nach wie vor Weißsein mit Machtprivilegien verbunden ist. Die Einhaltung der Menschenrechte und der Genfer Konvention wird aus der Perspektive Niangounas Figuren infrage gestellt, da die Erfahrung von Sklavenhandel ein Bewusstsein für Entmenschlichung und das zähe Er kämpfen des Rechts auf Selbstbestimmung hervorgebracht hat. Das korrespondiert mit der politischen Theorie der Dekolonisation der 1960er Jahre, worauf die Politikwissenschaftlerin Adom Getachew¹⁷ aufmerksam gemacht hat, die schildert, dass afrikanische und afro-karibische Theoretiker*innen und Politiker*innen sich kritisch mit dem in »der modernen internationalen Gesellschaft fortlebenden Erbe einer rassifizierten Hierarchie und der Sklaverei«¹⁸ auseinandersetzen und die »Vision einer postimperialen Weltordnung«¹⁹ unter Bedingungen der Nichtbeherrschung hegten. Das Prinzip der Kontrolle hinterfragt Niangouna auch im Bereich des Ästhetischen, wie in der Figurenrede seines Schauspielers deutlich wird, wenn dieser sagt:

[...] und wer in Afrika Theater machen will, muss gegen die Verhältnisse anboxen. [...] Wie denkt ihr, werden wir Theater machen? Mit euren Zähnen? [...] Wenn das nicht so funktioniert, wie ihr wollt, oder wie es eurer Meinung nach funktionieren sollte – man könnte meinen, es wäre euer Laden, und wir nur die Türsteher – soll dann etwa der Westen immer noch das künstlerische Schaffen in Afrika kontrollieren? Und zwar durch Vergleich und Einschätzung anhand irgendwelcher »Kriterien«, mit demselben selbstzufriedenen Wohlstandsblick wie bei sich zu Hause?²⁰

In der Textpassage wird ersichtlich, dass vom sprechenden Subjekt jedwede »Kriterien« westlicher Kunstwissenschaftler*innen zurückgewiesen und als irrelevant erachtet werden. Das ist als bewusste Abkehr vom westlichen Kunst- und Wissenschaftsbetrieb artikuliert und als Ringen um eine Selbstbehauptung innerhalb des internationalen Theaterbetriebs.

Sprachbilder für die Verarmung

Der burkinische Regisseur und Theaterautor Aristide Tarnagda behandelt in seinem Stück *Und wenn ich Sie alle umbringe, Madame?*²¹ die Frage nach der Zulässigkeit von Gewalt als Mittel zur Befreiung aus einer ökonomischen Zwangslage.

17 Getachew, Adom: *Die Welt nach den Imperien. Aufstieg und Niedergang der postkolonialen Selbstbestimmung*, Berlin 2022.

18 Ebd., S. 40.

19 Ebd., S. 41.

20 Niangouna (wie Anm. 12), S. 42f.

21 Tarnagda, Aristide: »Und wenn ich Sie alle umbringe, Madame?«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 136-157.

Tarnagdas Hauptfigur Lamine bedroht eine in ihrem Auto vor einer roten Ampel wartende Frau mit seiner Waffe, redet sich ihr gegenüber in Rage und gibt dabei viel von der Misere seiner Lebensrealität preis: Lamine migrierte in die Stadt, um als werdender Vater Geld zu verdienen, doch scheitert am kapitalistischen System, verarmt zunehmend und verzweifelt daran. Während des Raubüberfalls ringt er mit sich selbst und fragt die Besitzhabende:

[...] sagen Sie mir, was ich tun soll, sagen Sie mir, was sie an meiner Stelle getan hätten, ich weiß, dass niemand an der Stelle eines anderen sein kann, aber was wollen Sie, freie Stellen gibt es nirgendwo mehr und wir sind ja nun mal gezwungen, uns irgendwo hinzustellen, also sagen Sie mir was, schnell, Madame, [...] die Leute [...] haben keine Zeit mehr zu warten, sie wollen rennen, rennen, rennen, wohin? Wozu? Gott allein weiß es; manche sagen, zur Arbeit, manche, nach Hause, und das obwohl alle eine Arbeit suchen, alle eine Bleibe suchen; und währenddessen gleiten die Vögel durch den Himmel und lachen über uns [...].²²

Erlebte Fremdbestimmung durch das Diktat der Zeit und die Ausweglosigkeit sind damit thematisiert. Durch die vorgenommene Kontrastierung von »warten« und »rennen« wird Zeit als wertvolle Ressource erfahrbar, die je nach Klassenzugehörigkeit in verschiedenem Ausmaß zur Verfügung steht. Der ökonomische Druck macht aus Lamine einen Gehezten, der zu rennen gezwungen ist.

Im weiteren Verlauf brechen immer wieder Erinnerungen an Gespräche und Erlebnisse mit Freunden und Familie in Lamines Gedanken- und Gesprächsfluss. Dabei schildert er – in Form eines polyphonen Monologs und *stream of consciousness* – die Wucht des Ausgeliefertseins durch divergierende politisch-ökonomische Interessen verschiedener Akteure und seine eigene Ohnmacht darin. Besonders auffällig ist, dass das Kontingente und existenziell Bedrohliche oft mit Bildern einbrechender Naturereignisse verschränkt wird:

Einfach so, ganz plötzlich

Wie ein Augustregen

Ein Augustregen, der wie ein Radiergummi, die Lehmhäuser verschwinden lässt. Die Papphäuser. Den Teer. Ein Augustregen, der alles verschwinden lässt und uns eine Mordsangst vor den Moskitos und Malaria auf den Hals hetzt. Wo es doch noch keinen Impfstoff gegen Malaria gibt, gegen das Fieber, das jeden Tag tausende Frauen und Kinder weggrafft. Wo die Regierung doch immer nur von Aufschwung redet, von Entwicklung, von positivem Wachstum, von neu entdeckten Goldvorkommen, von den Reisen des Präsidenten zu seinen Amtskollegen [...] Der August beschert uns die Moskitos, und die Chinesen kommen und wollen uns Handys verkaufen. Motorräder. Brücken. Stadien, in denen wir unter der

22 Ebd., S. 141.

sengenden Augustsonne Fußball spielen und das Fieber durch unsere Poren ausdünsten können. Bei den Amerikanern ist es die Millennium Challenge. Bei den Franzosen ein Neo-Françafrique, Entwicklungs- und Aufschwungs-Hilfe, und hier Madame, müssen wir uns wirklich aufschwingen, weil uns hier niemand sieht unter den Moskitos, die uns das Fieber in unsere Körper pfpfen [...].²³

Tarnagda beschreibt in der Figurenrede Lamines eine Realität der massiven Verarmung im globalen Süden, die die zu Wohlstand Gelangten zu ignorieren beabsichtigen. Somit wird sein Sprechen auf der Bühne zu einer Störung des Beschweigens der historisch gewachsenen Besitzverhältnisse und der Gewalt ökonomischer Enteignungen.

Zugleich entlarvt Tarnagda aus Perspektive einer subalternen Position seiner Figur eine absurde Sprache der Regierenden, die um wirtschaftliches Wachstum kreist, was sowohl an koloniale Entwicklungsnarrative erinnert als auch eine kapitalistische Ideologie offenlegt, die die Begrenztheit der Ressourcen leugnet. Und im eklatanten Widerspruch zur Erfahrung des subalternen Subjekts steht. Die Kontrastierung verdeutlicht die Inkongruenz zweier Wissensformen: Der politisch offizielle Diskurs wird gegengeschritten zu Erfahrungswissen und Beobachtungen eines Anteillosen. So konkretisiert Tarnagda mittels szenischer Anordnung und narrativ-rhythmisch-metaphorischer Sprachgestaltung das Ausmaß der Verarmung. Er schafft vorstellbare Bilder, durch die Zuschauer*innen und Leser*innen in eine bedrohlich wirkende Welt treten. Diese ist real. Hier wird die Kehrseite des Konsums im globalen Norden durch die Artikulation eines im globalen Süden situierten Wanderarbeiters im Theater(-text) erfahrbar. Die Verschränkung mit Konzepten wie Millennium Challenge und Neo-Françafrique verweist auf die internationalen ökonomischen Abhängigkeits- und Dominanzbeziehungen. Zugleich führt Tarnagda damit das Groteske der postkolonial-kapitalistischen Ordnung vor Augen.

[...]du darfst nicht hierbleiben, hier gibt es nichts, nur schwarze Plastiktüten, faulige Früchte, nur wimmelnde Fliegen auf dem Fleisch der Bananen, auf dem Fleisch der Mangos, [...] nur Tränen, die in die Gosse rinnen, nur perforierte Paragrafen, Kommunalwahlen, Präsidentschaftswahlen, Hunde und Aasgeier, die sich um die Knochen streiten, nur der Geruch von Pisse, nur Speichel am Boden, nur Made in China, Made in Switzerland, Made in Canada, Made in USA, Made in France, nur Scheiße hier, nur, nur, nur ...²⁴

Durch die Wiederholungsstruktur des »Made in«²⁵ verweist Tarnagda auf Folgeerscheinungen der internationalen Arbeitsteilung, der Kapitalmobilität

23 Ebd., S. 145.

24 Ebd., S. 153.

25 Ebd., S. 153.

und der Rohstoffabschöpfung. Er verbindet das mit einer textuell geschaffenen Atmosphäre des morbiden und desaströsen Umfelds, in dem Aasgeier, Fliegen und Hunde um Reste kreisen und jemand wie Lamine ums Überleben kämpft. Durch die bildhafte Sprache werden Sinne und Affekte evoziert; plötzlich werden verheerende systemische Auswirkungen der postkolonialen Realität hörbar, riechbar, sichtbar, konkret vorstellbar und damit sinnlich erfassbar. In diesem Kontext erscheinen Begriffe des offiziellen politischen Diskurses um Wohlstand als Verhöhnung. So regt Tarnagda *sensuales Denken* anhand konkreter Sprachbilder an und setzt diese in eklatanten Widerspruch zu Behauptungen politischer Diskurse.

Das Artikulieren einer Kritik am Export kapitalistischer Produktionsverhältnisse im Theater durch Figurenreden im Kontext des Fiktionalen erlaubt Künstler*innen wie Tarnagda, eine explizite, rohe und teils vulgäre Sprache einzusetzen, um das Skandalöse dieser Verhältnisse öffentlich anzuprangern und einen Aufruhr zu initiieren – oder wie es bei Sony Labou Tansi heißt, »um die Welt zu zwingen, zur Welt zu kommen«²⁶. Und zugleich ermöglicht es die Markierung der distanzierten Haltung gegenüber existierenden Realitäten und eine demonstrative Ablehnung der sie begleitenden politischen Narrative von Beschwichtigung, Beschönigung und scheinbarer Befriedung.

Die Praxis des *writing back*

Writing back ist ein zentrales Konzept der frühen postkolonialen Theorie, das auf Salman Rushdies Artikel »The Empire writes back with a vengeance«²⁷ von 1982 und auf das 1989 erschiene literaturwissenschaftliche Standardwerk *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*²⁸ von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin zurückgeht. Häufig wird *writing back* als Synonym für gegendiskursives Schreiben gebraucht. Teil dieses Konzepts ist die Aufteilung der Welt in ein (ehemals) imperiales Zentrum und (ehemals) kolonialisierte Peripherien.

Bei der Praxis des *writing back* nutzen Künstler*innen unterschiedliche Strategien. Eine Strategie bezeichnen Ashcroft, Griffiths und Tiffin als *abrogation*, worunter sie die Aushöhlung und Abschaffung der standardisierten (kolonialen) Sprache verstehen. Nach Marion Gymnich beinhaltet diese Strategie einen »weiterreichenden Widerstand gegen bedeutungstiftende Muster und Normen«²⁹ des imperialen Zentrums. »Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetics, its illusory standard

26 Labou Tansi, zit. nach Mbembe 2016 (wie Anm. 2), S. 278.

27 Rushdie, Salman: »The Empire writes back with a vengeance«, in: *The Times*, 03.07.1982, S. 8.

28 Ashcroft, Bill / Griffiths, Gareth / Tiffin, Helen: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London 2002.

29 Gymnich, Marion: »Writing back«, in: Götsche, Dirk / Dunker, Axel / Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 235–238; hier: S. 235.

of normative or ›correct‹ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ›inscribed‹ in the words.«³⁰

Die Weigerung des afrikanischen Schauspielers in Niangounas Stück, sich den ästhetischen Kriterien westlicher Kunstbetrachtung zu beugen, ist eine solche Form artikulierter *abrogation*. Aber auch Lamines sich dem Zeit- und Effizienzdruck eines kapitalistischen Systems Widersetzen kann als Geste von *abrogation* gelesen werden, ebenso wie das Aufzeigen der Kehrseite von Formulierungen wie »Made in« bei Tarnagda, weil ihnen die positive Konnotation der Produktivität entzogen und die negativen Auswirkungen gezeigt werden. Auch die Aushöhlung politisch dominanter Narrative, Sprechweisen und Begriffe wie »Wachstum« durch eine Kontrastierung mit Gegengerählungen ist ein Beispiel für die Strategie der *abrogation*.

Das situierte und regionalspezifische Wissen um Formen von Rassifizierung, Klassifizierung, Beherrschung, gewaltförmiger Ausbeutung und Verelendung wird von Künstler*innen wie Niangouna und Tarnagda durch fiktional gestaltete Konkretion vorstellbarer Situationen und eine dichte bildhafte Sprache vergegenwärtigt. Diese Sprache provoziert ein bildhaftes, auditives, olfaktorisches, also sensuales Denken, das komplexe abstrakte Zusammenhänge des Politischen in etwas konkret Vorstellbares umformt und sich gerade durch das ästhetisch Gestaltete der Sprache besonders gut einprägt. Das tangiert auch die künstlerische Form selbst. Es ist auffällig, dass etliche Bühnenautor*innen ihre Theatertexte in sprachlichen Bildern des Räumlichen, Atmosphärischen, Metaphorischen, Organischen oder Rhythmischen strukturieren.

So arbeitet der kongolesische Dramatiker Julien Bissila etwa in seinem Stück *Im Namen des Vaters, des Sohnes und der J.M. Weston*³¹ mit den Überschriften »Vor dem ersten Atemzug«³², »Zweiter Atemzug«³³, »Dritter Atemzug«³⁴ usw. Das evoziert die Vorstellung vom Theatertext als einem lebenden Organismus. Ähnlich der gueneische Regisseur und Bühnenautor Hakim Bah, der in seinem Stück *Auf dem Rasen*³⁵ einzelne Szenen betitelt: »Staub im Auge«³⁶, »Klänge der Kalaschnis«³⁷, »Lippenklopfen«³⁸ und »Himmel überm Schädel«³⁹. Seine Szenen sind nach verschiedenen Körperteilen oder Sinneswahrnehmungen benannt, wodurch der Theatertext als fragmentierter

30 Ashcroft / Griffiths / Tiffin 2002 (wie Anm. 28), S. 37.

31 Bissila, John Mabilia: »Im Namen des Vaters, des Sohnes und der J.M. Weston«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin 2016, S. 54-97.

32 Ebd., S. 55.

33 Ebd., S. 66.

34 Ebd., S. 70.

35 Bah, Hakim: »Auf dem Rasen«, in: Rabih, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19: Neue französische Theaterstücke*, Berlin, 2016, S. 98-135.

36 Ebd., S. 101.

37 Ebd., S. 102.

38 Ebd., S. 122.

39 Ebd., S. 127.

Körper strukturiert zu sein scheint. Der südafrikanische Regisseur und Autor Mpumelelo Paul Grootboom hat als Szenenfolge in seinem Stück *Relativity: Township Stories*⁴⁰ (2006) die Szenen bezeichnet als »Prologue«⁴¹, »Beat One«⁴², »Beat Two«⁴³, »Beat Three«⁴⁴, »Beat Four«⁴⁵ usw. Diese Einteilung entspricht einer abstrakt musikalisch-rhythmischen Struktur. Der Begriff *beat* ist jedoch doppeldeutig, da er ebenso Takt wie Schlag meinen kann.

Eine weitere Strategie des *writing back* ist die *appropriation*, bei der koloniale Sprache und Denkfiguren angeeignet und durch vernakulare Sprachen, Idiome, Syntaxen elastisch und fluide gehalten werden. Ein Beispiel für solche in Bewegung versetzte Sprache ist die umfängliche Verwendung von Homonymen. Bei diesem Verfahren wird ein Begriff wiederholt verwendet, was Klanglichkeit und Rhythmisierung hervorbringt, doch zugleich bewusste Verschiebungen auf semantischer Ebene erzeugt. Dadurch wird eine Beweglichkeit des Denkens im Sinne der stetigen Verschiebung provoziert. Das Verfahren findet sich etwa in der oben zitierten Textstelle bei Tarnagda, wenn er die Bedeutung des Wortes »Stelle« kontinuierlich changiert und damit mal Job, mal Platz, mal Hinstellen meint.⁴⁶ Aber auch Niangouna und Bissila arbeiten mit diesem künstlerischen Mittel.

Beide Verfahren des *writing back* – *abrogation* und *appropriation* – gelten als Strategien der Abgrenzung.⁴⁷

Als gegendiskursive Strategie fungiert Writing Back somit als Korrektiv gegenüber dem hegemonialen [...] Anspruch der Kolonialmacht auf die Verbreitung von Wissen im Allgemeinen sowie von Wissen über die Kolonisierten im Besonderen. Writing Back unterminiert diskursiv konstruierte und perpetuierte Sichtweisen des kolonialen ›Anderen‹, während es zugleich vormals marginalisiertes indigenes und regionales Wissen in den Diskurs einzuspeisen sucht.⁴⁸

Eine weitere, allerdings engere Bedeutung des Konzepts *writing back* meint die kritische Auseinandersetzung mit dem westlichen Literaturkanon, in dem kanonische Texte einer Revision unterzogen und umgeschrieben werden.⁴⁹ Mit dieser Form des *writing back* setzen sich eher Theaterschaffende aus dem Umfeld des postmigrantischen Theaters in Europa auseinander, um rassistische und eurozentristische Dimensionen des Kanons zu kritisieren und zu verlashen.

40 Grootboom, Mpumelelo Paul / Chweneyagae, Presley: *Relativity: Township Stories*, Johannesburg 2006.

41 Ebd., S. 7.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd., S. 19.

45 Ebd., S. 22.

46 Vgl. Tarnagda 2016 (wie Anm. 21), S. 141.

47 Vgl. Gymnich 2017 (wie Anm. 17), S. 235.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 236.

Kanonrevision im postmigrantischen Theatertext

Der türkisch-deutsche Bühnenautor und Regisseur Necati Öziri nimmt mit dem Stück *Eine Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch*⁵⁰ eine kritische Überschreibung von Kleists 1811 entstandener Erzählung *Eine Verlobung in St. Domingo*⁵¹ vor. Unter dem Titel steht: »von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist«⁵². Das *gegen* betont explizit den Gestus des gegendiskursiven Schreibens.

Kleist schrieb seine Erzählung aus Perspektive eines auktorialen Erzählers wenige Jahre nach der Gründung Haitis und den von Touissant Louverture erfolgreich organisierten Sklavenaufständen. Die Erzählperspektive erweist sich aus heutiger Sicht als zutiefst rassistisch, sexistisch und geschichtsrelativierend. Knapp zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Kleists Text die Hauptfigur ein weißer Schweizer namens Gustav ist, der während der Revolution in St. Domingo vor Schwarzen Aufständischen zu fliehen versucht und Unterschlupf im Haus der PoC Babekan und ihrer Tochter Toni findet. Anfangs arbeiten Mutter und Tochter an dem Plan, Gustav hinhaltend zu täuschen, um ihn später von Congo Huangos⁵³ Guerilla töten zu lassen. Doch dann verbringen Gustav und Toni die Nacht miteinander, verlieben sich und träumen von Verlobung. Als Congo Huangos früher als erwartet zurückkehrt, entscheidet Toni sich dafür, Gustav zu retten, sich vom Widerstand loszusagen und sich mit den Weißen zu solidarisieren. Aufgrund falscher Annahmen tötet Gustav sie jedoch und erschießt sich dann im Zustand der Reue selbst. Was an Kleists Text auffällt, ist die Verdeckung der politischen und historischen Hintergründe der Plantagenwirtschaft, die Bagatellisierung des Sklavensystems und der daraus resultierenden Revolution, der Gebrauch euphemistischer Sprache für exzessive Gewaltverhältnisse, das Operieren mit biologischem Rassismus als zentrales Erzählmotiv sowie der durchgehend rassistische Sprachgebrauch. Hier setzt Öziri mit seinem *writing back* an.

Zunächst verfügt er als Autor darüber, dass jede Verwendung des N-Wortes auf der Bühne untersagt sei. Öziris Stück beginnt mit einem Prolog, bei dem das Publikum direkt adressiert wird.

Ich weiß es ganz besonders zu schätzen, dass auch einige ehemalige Kolonialherren und Plantagenbesitzer hier sind. Ich weiß, dass viele [...] der weißen ihre Sklaven so gut behandelt haben, wie es ihrer Ansicht nach ging, dass viele von Ihnen [...] die Ideale der Revolution [...] höher als ihr eigenes Leben stellen, allen voran die Gleichheit und Freiheit aller Menschen.⁵⁴

50 Öziri, Necati: *Eine Verlobung in St. Domingo – ein Widerspruch*, Berlin 2019.

51 Kleist, Heinrich von: *Die Verlobung in St. Domingo. Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Erzählungen*, Stuttgart 2021, S. 3–46.

52 Öziri 2019 (wie Anm. 50), Deckblatt.

53 In Kleists Text ist Congo Huangos der Rebellenführer. Er repräsentiert Touissant Louverture, den Anführer der Haitianischen Revolution.

54 Öziri, 2019, Prolog, S. 4.

Durch die direkte Anrede werden die Zuschauer*innen in eine Kontinuitätslinie von Kolonialist*innen und Sklavenhalter*innen positioniert. Durch die Aussage »Ich weiß [...] dass viele der weißen ihre Sklaven so gut behandelt haben, wie es ihrer Ansicht nach ging«⁵⁵ wird auf Prinzipien der Schuldabwehr exzessiver Gewaltanwendung verwiesen. Zugleich werden die politischen Narrative um Gleichheit und Freiheit infrage gestellt. Im Prolog wird der postkoloniale Blickwechsel auf Weißsein – als Umkehrung von Blick-Macht-Achsen – gestaltet:

Und jetzt – nach dem Beginn der großen Freiheit – bin ich nicht nur in der Position, mich selbst beschreiben zu können, sondern ich bin nach Jahrhunderten [...] auch in der Lage, die weißen und ihr Wesen beschreiben zu können: die weißen lieben es, andere auf ein Kreuz zu nageln, sie lynchen und sie vierteilen, sie peitschen zu Tode, [...]⁵⁶

Öziri behält Kleists Schauplätze und Figurennetz bei; verschiebt aber das Gewicht der Figuren und macht Toni zur Hauptfigur. Der Redeanteil der Schwarzen und PoC Figuren ist sehr viel umfangreicher als bei Kleist, wodurch sie als handelnde, selbstbestimmte, aufeinander bezogene und interagierende Subjekte wahrnehmbar werden. Während Kleist die beiden Frauenfiguren Babekan und Toni nur in Beziehung zur weißen männlichen Figur Gustav in Erscheinung treten lässt, gestaltet Öziri auch Dialoge, die nur zwischen diesen beiden Frauen stattfinden. Ihre Beziehung ist durchaus ambivalent gestaltet, was sie als Individuen komplexer macht.

Ein zentrales Mittel, mit dem Öziri arbeitet, ist die Brecht'sche Methode der Verfremdung. So tritt Toni immer wieder aus ihrer Rolle der historischen Figur in eine zeitgemäße Figurenfassung der Toni; diese kann den Erzählfluss der Kleist'schen Figur stoppen und die fiktionale Zeit anhalten, vorspulen und wiederholen. Dadurch kann sie zuvor Gesagtes – auch Zitiertes – direkt kommentieren, revidieren, persiflieren, karikieren, sich also dazu verhalten. Dadurch kann sie aber auch die Zuschauenden direkt ansprechen, sie mal zu Kompliz*innen und mal zu Zeug*innen einer Situation machen, andere Figuren kommentieren und stetig das Sprachregister wechseln. So entsteht ein dynamisches Interaktionsfeld, das Einschübe, Interventionen und Revidierungen ermöglicht. Öziri etabliert dieses Verfahren in seinem Theatertext von Anfang an, wenn die Figur Toni sagt:

Zu Port-au-Prince, auf dem französischen Teil der Insel St. Domingo, lebten, zu Anfang dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die weißen ermordeten – Stopp.

55 Ebd.

56 Ebd., Prolog, S. 5.

Das glaubt ihr doch selbst nicht, oder? »Mord«? Sieht diese Frau aus wie eine kaltblütige Mörderin?

Natürlich ist dieser Krieg, wie jeder Krieg, immer auch ein Krieg um Worte [...] ⁵⁷

Hier sind das »Stopp« und die Frage Gesten der Intervention. Es werden einige direkte Zitate aus Kleists Text aufgegriffen, dann pausiert und Begrifflichkeiten befragt, der Text in Einzelteile zerlegt, kommentiert oder verspottet.

Durch die Kommentareinschübe und das Wechseln der Sprachregister werden die Zeitsprünge zwischen Kleists Text von 1811 und Öziris Umarbeitung von 2019, das Aufeinanderprallen zweier Weltansichten und Positionen deutlich. Lesende und Zuschauende müssen gedanklich zwischen zwei Jahrhunderten hin- und herwechseln. Bemerkenswert ist, dass Öziri im Gestus des Spielerischen dadurch eine Komik erzeugt, die Humor als subversive Kraft im postkolonialen Schreiben würdigt. Das zeigt sich an folgendem Beispiel:

TONI Fort Dauphin also.

GUSTAV Was ist damit?

TONI Hab gehört, die Luft soll dort wie Zucker schmecken.

GUSTAV Jetzt stinkt's nach Tod.

TONI Die ganze Insel stinkt. Irgendwann stinken wir alle.

GUSTAV Bis dahin bin ich woanders.

TONI Zurück in der Schweizer Bergluft. Was für ein Land: keine Plantagen, kein Krieg, Hundebabys auf dem Schoß von Leuten, die den ganzen Tag alleine Kaffee schlürfen. Ob es einen schlimmeren Tod gibt, als den nach einem langweiligen Leben? ⁵⁸

Bei dieser Szene verweist eigentlich nur der Hinweis »Fort Dauphin also« ⁵⁹ auf die Kleist'sche Setzung des fiktionalen Orts und der historischen Situation. Der Umgang der selbstbewusst gestalteten Frauenfigur mit Gustav kehrt das bei Kleist geschilderte Machtverhältnis in sein Gegenteil um. Die eurozentristische Perspektive in Kleists Text, die sich unter anderem an der abwertenden Beschreibung der karibischen Insel und ihrer Bewohner*innen aus Perspektive Gustavs zeigt, persifliert Öziri, wenn er seine Figur Toni über die Schweiz sprechen lässt.

Hier verdichtet Öziri zwei räumlich separat gehaltene Realitäten, die einander jedoch systemisch bedingen. Trotz der kritischen Reflexion politisch-ökonomischer Zusammenhänge provoziert Öziri durch das Verfahren der Verfremdung und durch Tonis selbstbewusstes Agieren auch ein Verlachen absurder kolonial-rassistischer und patriarchal-sexistischer Fantasien. So erscheint Kleists Text eher als lose Vorlage, die in Komplizenschaft zwischen

57 Ebd., Szene I, S. 9.

58 Ebd., Szene IV, S. 27.

59 Ebd.

Toni und dem Theaterpublikum stellvertretend für andere eurozentristische Texte öffentlich verlacht wird.

Eine entscheidende ästhetische Setzung bei der Überschreibung ist das Gestalten alternativer Enden. So lässt Öziri im Moment der Konfrontation, wenn der antikoloniale Widerstandskämpfer Congo Huango alias Bréda auf den Schweizer Gustav im Haus von Babekan und Toni trifft, nun in einer Art gedanklicher Versuchsanordnung, verschiedene Figuren einander töten, wodurch sich jedes Mal die Machtrelationen verändern. Auf diese Weise entzieht Öziri dem kanonischen Text spielerisch auch das Monolithische.

Fazit

Im szenischen Schreiben lassen sich subalterne Perspektiven in Figurenreden gestalten und durch ihre Situierung, Positionierung, ihr (mit-)geteiltes Erfahrungswissen sowie ihre Beobachtungen zu einer scharfen Kritik an postkolonial-ökonomische Realitäten konkretisieren, die kommentiert, verlacht und exponiert werden.

Bei den diskutierten Theatertexten geht es um eine (Re-)Politisierung der Bühne durch Sprachhandlungen, die hegemoniale Ansprüche von sich weisen und Formen der Selbstermächtigung, der Welterschaffung und der Verkehrung von Machtverhältnissen erproben. Dekoloniale Verschiebungen werden in den Theatertexten mittels Techniken des *writing back* wie *abrogation* und *appropriation*, Kanonrevision, aber auch durch Verfremdungseffekte, Prinzipien der kontrastierenden Montage, Zeit- und Raumverschränkungen, bildhafte Sprache und humoristische Stilmittel gestaltet. Bei der Frage, wie im Bereich des künstlerischen Wissen generiert, produziert, transferiert und befragt wird, ist das unbegrenzt Assoziierende, Verflechtende, Kontrastierende, intertextuell und außertextuell Verweisende, das Dekonstruierende und das Konkretisierende abstrakter Sinnzusammenhänge in seiner Formenvielfalt auffällig.

Bezugnehmend auf Edgardo Lander macht die Kulturwissenschaftlerin Claudia Brunner deutlich, dass *Kolonialität von Wissen*⁶⁰ nicht nur das Zusammenwirken von Wissensformen mit fortbestehenden kolonialen Machtverhältnissen meint, sondern vor allem die »Trennungen und Teilungen [...] der Formen, in denen wir Wissen über diese Welt generieren«.⁶¹ Insofern können die Künste mit ihren vielfältigen Formen und ästhetischen Strategien z. B. des Kombinierens, Collagierens und Montierens eine entscheidende Rolle im

60 Mit Bezug auf das theoretische Konzept *Kolonialität der Macht* von Aníbal Quijano, das die Ausbreitung eurozentristischen Denkens im Kontext kolonialer Macht und unter Ausschluss peripherer und indigener Wissensformen meint. Vgl. Quijano, Aníbal: *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien 2019.

61 Brunner 2020 (wie Anm. 10), S. 47; hier bezugnehmend auf Lander, Edgardo: »Ciencias sociales. Saberes coloniales y eurocéntricos«, in: Lander, Edgardo (Hg.): *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires 1993, S. 11-40, hier: S. 13f.

Prozess des Dekolonisierens spielen. Bei den vorgestellten Theatertexten zeigt sich, dass marginalisiertes Wissen um postkolonial-ökonomische Herrschaftsverhältnisse mittels szenischer Anordnungen und sprachlicher Gestaltung sinnlich erfahrbar gemacht werden kann. Das begünstigt ein sensuales und verflechtendes Denken. Durch Verfahren der Umkehrung und wechselnder szenischer Versuchsanordnungen als Gedankenexperimente können Visionen eines Zukünftigen entstehen.

Bildung Transformation Vermittlung

Ulrike Hentschel

Wissen in Zwischenräumen

Theaterpädagogische Praktiken in ortsspezifischen Projekten

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Annahme, dass künstlerischer Praxis ein eigenes Erfahrens- und Erkenntnispotenzial zukommt. Dieses spezifische epistemische Vermögen künstlerischer Praxis ist zu unterscheiden von einer Erkenntnis über oder *durch* Kunst. Sein Ort ist vielmehr *in* der künstlerischen Praxis zu suchen, genauer, in den je spezifischen künstlerischen Praktiken, im Vollzug ihrer Aus- und Aufführung. Aus kunstphilosophischer Sicht spricht Kathrin Busch hier pointiert vom »Vollzug des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung«.¹ Eine solche Annahme beinhaltet weitreichende Konsequenzen für das Fachverständnis von kunstvermittelnden Fächern. Im Fokus steht damit weder, was vermittelt werden soll, also welche Inhalte durch die Kunstvermittlung transportiert werden sollen, noch die bildungspolitische Frage danach, welche Wirkungen mit der Kunstvermittlung im pädagogischen Kontext angestrebt werden. Vielmehr geht es um die Hinwendung zur konkreten Materialität künstlerischer Praktiken im Prozess ihrer Produktion und Rezeption. Der Erziehungswissenschaftler Rubén A. Gaztambide-Fernández spricht im Hinblick auf dieses Fachverständnis der kunstvermittelnden Disziplinen von einer »konzeptionellen Verschiebung« und folgert: »Statt die Künste so zu sehen, als würden sie

1 Busch, Kathrin: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.), *Anderes Wissen*, Paderborn 2016, S. 10–33, hier: S. 22.

etwas mit den Menschen tun, sollten wir über künstlerische Formen nachdenken als *etwas, das Menschen tun*.«²

Unter diesem Vorzeichen werden im Folgenden ausgewählte künstlerische Praktiken in der theaterpädagogischen Arbeit thematisiert und ihre jeweiligen Modi der Produktion und Rezeption in den Blick genommen. Ich verwende in diesem Kontext den Begriff der Praktiken im Sinne kultursoziologischer Ansätze der Praxeologie. Hier gelten sie als wissensbasierte Muster von Handlungen, Aktivitäten und Interaktionen, die im Zusammenspiel von Körpern, Dingen und Räumen aus- und aufgeführt werden. Im Prozess ihrer routinierten körperlichen Wiederaufführung und der damit notwendig einhergehenden situativen Verschiebungen bringen sie kulturelle Praxis performativ hervor.³ Dies schließt einerseits eine Dezentrierung des Subjekts als intentional handelnde, souveräne Instanz ein. Andererseits geht damit ein relationales und situatives Verständnis von Wissen »in Zuordnung zu einer Praktik«⁴ einher, das gebunden ist an eine konkrete körperliche Aus- und Aufführung. Auf der Basis dieses Denkens können verschiedene Wissensordnungen (der Künste, der Wissenschaften, des Alltags) weder nivelliert noch in eine hierarchische Ordnung gebracht werden. Sie sind vielmehr an die jeweiligen Praktiken gebunden. Nach praxistheoretischem Verständnis soll damit zugleich ein binäres Denken von Theorie und Praxis vermieden werden.

Am Beispiel künstlerischen Wissens zeigt der Kulturphilosoph Michel de Certeau auf, wie ein solches Denken bestimmte Wissensformen exotisiert und als »das Andere des Wissens«⁵ deklarieren kann. Vor diesem Hintergrund werden im Folgenden ausgewählte ortsspezifische Projekte im Feld der Theaterpädagogik diskutiert. Anhand solcher Projekte lassen sich die Verschränkungen verschiedener Wissensordnungen, der Alltagskultur und der Künste, besonders gut beobachten und herausarbeiten.

Zunächst wird eine kurze Verortung theaterpädagogischer Arbeit im Kontext ortsspezifischen Arbeitens vorgenommen (1). Im Anschluss daran werden zwei Beispiele ortsspezifischer Audio-Rundgänge aus dem Feld der

2 Gaztambide-Fernández, Rubén A., »Warum die Künste nichts tun«, in: Hamer, Gunhild (Hg.): *Wechselwirkungen*, München 2014, S. 51-86, hier: S. 71 (H.i.O.).

3 Vgl. Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 23, Heft 4, 2003, S. 282-301; Hirschauer, Stefan: »Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie«, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016, S. 45-67, hier: S. 46. Die Rede von »Ansätzen der Praxeologie« ist notwendig verkürzt. Sie können hier nur im Sinne von »Bündel(n) von Theorien mit Familienähnlichkeiten« (Reckwitz 2003, S. 283) thematisiert werden.

4 Reckwitz 2003 (wie Anm. 3), S. 292 (H.i.O.).

5 De Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 [zuerst Paris 1980], S. 157. De Certeau spricht in diesem Kontext von einer Ethnologisierung der Künste (S. 136), die zunächst einem abgegrenzten Bereich zugewiesen werden, damit als »fremd« erscheinen und so zum Gegenstand eines diskursiven Wissens werden können.

Theaterpädagogik vorgestellt (2) und daraufhin befragt, mit welchen besonderen künstlerischen Praktiken sie arbeiten. Ausgehend von den Praktiken des Gehens und des Wechsels der Beobachtungspositionen liegt der Fokus dabei auf den besonderen Formen der Verknüpfung von theatraler und sozialer Wirklichkeit, die den ortsspezifischen Projekten eigen sind. Wie das Verhältnis von sozialem und theatralem Raum gestaltet wird und welche Zwischenräume in diesem Prozess entstehen, soll anhand dieser ausgewählten Praktiken gezeigt werden (3). Schließlich wird die leitende Annahme vom Erkenntnispotenzial künstlerischer Praxis im Hinblick auf ihre bildungstheoretische Relevanz diskutiert. Gefragt wird dabei nach einem Verständnis von Reflexion, das zwischen künstlerischer Praxis und Bildungspraxis zu vermitteln vermag. Mein Interesse gilt dabei den Möglichkeiten, im künstlerischen Prozess der Darstellung Wissen zu bilden und sich auf diese Weise selbst zu bilden (4).

Audiowalks – ortsspezifische Rundgänge als theaterpädagogische Praxis
 Ortsspezifische Arbeiten, geführte Rundgänge, Audiowalks, theatrale Stadtrundfahrten – diese und ähnliche Formate sind seit Ende des vergangenen Jahrhunderts verbreitete Formen des zeitgenössischen Theaters. Waren sie in den 1990er Jahren noch mit dem Erkunden eines unbekanntes Terrains und einem entsprechenden Abenteuerfaktor für Produzierende und Rezipierende verbunden, so gelten sie inzwischen als etablierte Formen und feste Bestandteile eines performanceorientierten, sich als postdramatisch verstehenden Theaters.

Ein wesentliches Motiv dieser Arbeiten war und ist, die institutionalisierten Kunsträume zu verlassen und dadurch eine größere Nähe zwischen Kunst und Alltagsrealität zu schaffen.⁶ Damit einher geht oft auch eine Partizipationsemphase im Hinblick auf ein zu erreichendes, zu aktivierendes Publikum, das nicht zu den Besucher*innen der institutionalisierten Kunsträume gezählt wird. Diese Emphase ist allerdings im Laufe der Zeit und mit zunehmender Verbreitung dieser Spielform einer gewissen Pragmatik in der Einschätzung ortsspezifischer Formen gewichen, wie der Frankfurter Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi diagnostiziert:

So erweist sich die Tendenz, den Spielort zu verlassen oder zu verlagern, in der gegenwärtigen Theater-, Performance- und Tanzpraxis nicht mehr als der große Bruch mit den Zirkeln der Repräsentation, sondern eher als deren Erweiterung.⁷

6 Damit knüpfen sie an avantgardistische Bewegungen in der bildenden Kunst seit Mitte des 20. Jahrhunderts an. Erinnert sei hier beispielsweise an die Situationistische Internationale (ab 1957), an Allen Kaprows interaktive *Environments* und *Happenings* (ab 1958), an Yoko Onos *Map Piece* (1962) oder an die mobilen *Environments* in Wolf Vostells *Fluxus Zug*, die 1981 durch diverse Städte Nordrhein-Westfalens reisten.

7 Primavesi, Patrick: »Publikumsbewegung. Auf der Suche nach dem »Außerhalb«

Für die Arbeiten der *site-specific art* ebenso wie für zeitgenössische ortsspezifische Theaterformen ist ein interdisziplinäres, kunstspartenübergreifendes Vorgehen konstitutiv. Jenseits eines repräsentationsorientierten Theater- und Schauspielverständnisses suchen sie nach genreübergreifenden performativen Praktiken, in denen der Raum nicht lediglich als Gefäß für eine darin stattfindende Aufführung angesehen wird, sondern zum entscheidenden »Mitspieler« der künstlerischen Arbeit wird.⁸

Durch diese Qualitäten bieten ortsspezifische Projekte wesentliche Impulse für die theaterpädagogische Praxis. Arbeiten, in denen der geografische, architektonische, historische und / oder soziale Kontext eines Aufführungsortes nicht nur als gegeben hingenommen, sondern zum Ausgangspunkt, Gegenstand und schließlich zum Mitspieler wird, eröffnen den nichtprofessionellen Spielenden neue, kunstformenübergreifende Gestaltungsmöglichkeiten jenseits eines traditionellen Theater- und Schauspielverständnisses. Sie beinhalten gleichzeitig die Notwendigkeit, sich an einem konkreten Ort zu positionieren, und die Möglichkeit, als Teil einer Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten.⁹ Insofern sind ortsspezifische Arbeiten immer auch situationsspezifisch, gebunden an einen konkret vorzufindenden sozialen und materialen Kontext. Das Verlassen von institutionalisierten Kunsträumen spielt dabei im theaterpädagogischen Feld eher eine untergeordnete Rolle. Vielmehr kann man von der Fortsetzung einer Traditionslinie sprechen, den öffentlichen Raum zu bespielen. Anknüpfend unter anderem an Traditionen und Darstellungsformen des politischen Straßen- und Agitationstheaters, an ein Theater in sozialen Feldern und an Formen des Theaters der Unterdrückten nach Augusto Boal¹⁰, gehört das Auftreten außerhalb von geschlossenen (Theater-) Räumen zur selbstverständlichen Praxis theaterpädagogischer Arbeit. Nicht zuletzt ist es auch dem Fehlen institutionalisierter Kunsträume in schulischen und außerschulischen Arbeitsfeldern der Theaterpädagogik geschuldet.

des Theaters«, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate / Boesch, Géraldine / Behn, Marcel (Hg.): *Publikum in Bewegung*, Berlin 2018, S. 49–63, hier: S. 61.

8 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 306.

9 Auf die mit *site-specific*-Arbeiten notwendigerweise einhergehende Positionierung der Akteure verweist der Kunstwissenschaftler Tom Holert: »Der Ort der Kunst ist zudem nicht zu trennen von der Position, in der und von der aus die Akteure ästhetisch handeln. [...] Die Reflexion auf die je eigene Positioniertheit bzw. Positionalität – in Bezug auf den sozialen, politischen, ökonomischen, sexuellen oder ethischen Standpunkt, von dem aus gesprochen oder gehandelt wird – aber ist eine der wesentlichen Voraussetzungen jeder künstlerischen Praxis, der das Prädikat der *site-specificity* anhaftet.« Holert, Tom: »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten«, in: Busch, Kathrin / Peters, Kathrin / Dörfling, Christina / Szántó, Ildokó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. 15–28, hier: S. 15 (H.i.O.).

10 Vgl. Streisand, Marianne: »Geschichte der Theaterpädagogik im 20. und 21. Jahrhundert«, in: Nix, Christoph / Sachser, Dietmar / Streisand, Marianne (Hg.): *Theaterpädagogik. Lektionen 5*, Berlin 2012, S. 14–35, hier: S. 27–29.

Die dezidierte Hinwendung zu ortsspezifischen Formen lässt sich in diesem Kontext auch als Zeichen eines Paradigmenwechsels von einer stärker inhaltlich und sozial orientierten Theaterpädagogik hin zu einer Orientierung an zeitgenössischen Kunstformen im Laufe der 1990er Jahre lesen.¹¹ Aus der Vielzahl der Beispiele ortsspezifischer Rundgänge im theaterpädagogischen Kontext sollen im Folgenden zwei Beispiele vorgestellt werden. In beiden Fällen beschreibe ich Stationen und Audiotracks zu Beginn des Rundgangs.

Zwei Geschichten aus einer Stadt

Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.

Es beginnt damit, dass einer schnell über ihn wegläuft.

Dann kreuzen zwei einander, ebenso, ein jeder in kurzem, gleichbleibendem Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale.

Pause¹²

Während ich diesen Text höre, schaue ich aus dem Schaufenster eines ehemaligen Ladenlokals nach draußen auf einen kleinen städtischen Platz im Berliner Wedding. Ich bin eine von circa 30 Teilnehmer*innen des Audio-Rundgangs *Fenster zur [Straße]*¹³, alle ausgestattet mit Ohrhörern und einem MP3-Player. Durch das Fenster fällt mein Blick auf Menschen, die den Platz überqueren, stehen bleiben, sich grüßen, kurz miteinander reden, weitergehen. Einige setzen sich auf Poller, die den Platz begrenzen, trinken Bier, rauchen und schauen uns beim Zuschauen zu.

[...] Regenschirmaufspannen, Schlafwandeln, zu Boden Stürzen, Auspucken, auf der Linie Balancieren, Stolpern, Tänzeln, unterwegs sich einmal im Kreis Drehen, Summen, Aufstöhnen, in die Luft Schreiben, das alles durcheinander, nicht ausgeführt, nur im Ansatz.

- 11 Nachvollziehbar wird dieser Wandel am Beispiel des Festivals *Schultheater der Länder*. 1997 stand es unter dem Thema »Theater auf der Straße« und zeigte neben Straßentheater erste Beispiele ortsspezifischer Performances. Vgl. Hentschel, Ulrike: »Theater auf der Straße - zwischen Einverleibung und Abgrenzung«, in: *Theater in der Schule*, hg. von Körber Stiftung und Bundesarbeitsgemeinschaft Darstellendes Spiel e.V. Hamburg 2000, S. 208-223. 2009 lautete das Thema »Spielraum.Stadtraum« und setzte selbstverständlich an der Praxis ortsspezifischen Theaters an.
- 12 Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten. Ein Schauspiel*. Frankfurt/M. 1992. Alle folgenden Zitate des Audiotracks stammen aus diesem Text.
- 13 *Fenster zur [Straße]* - Ein theatraler Audio-Rundgang zum Thema Nachbarschaft wurde von Saioa Alvarez Ruiz und Rieke Breier gemeinsam mit sechs Performer:innen als Abschlussprojekt des Masterstudiengangs Theaterpädagogik im Sommer 2016 im Leopoldkiez im Berliner Wedding realisiert. In der vieltimmigen und vielsprachigen Produktion kamen - neben den Performer*innen - zahlreiche Bewohner*innen des Kiez zu Wort. Zu hören waren darüber hinaus soziologische Positionen zu den Ambivalenzen von Nachbarschaft, literarische Texte sowie auf den Stadtteil bezogene historische Texte und Lieder. Alle Zitate der o.a. Audiotracks stammen aus: Handke 1992 (wie Anm. 12).

Sie essen Eis, fahren Fahrrad oder Skateboard, haben es eilig oder schlendern. Eine Joggerin läuft vorbei, gerade in dem Moment, da der Text von ihr spricht. Ich beginne Übereinstimmungen und Widersprüche zwischen Gehörtem und Gesehenem zu registrieren, frage mich, ob es sich um Zufälle, Zuschreibungen oder um Inszenierungen handelt. Und ich beobachte mich dabei, wie meine Wahrnehmung die unterschiedlichen Hör- und Seheindrücke zu ordnen versucht, daran scheitert und unentschieden zwischen ihnen hin- und herpendelt.

Immer mehr schauen die Leute auf dem Platz einander an, nein, zu: Ebenso geschieht es auch, dass sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die anderen Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandeln, und so über den ganzen weiten Platz.

Schließlich fallen mir Wiederholungen auf. Menschen in auffällig rot-gelber Arbeitskleidung überqueren den Platz und transportieren einen Sessel. Die Tür des Ladenlokals öffnet sich, gemeinsam mit den anderen Teilnehmenden des Audiowalks trete ich auf den Platz. Überraschenderweise montieren dort zwei rot-gelb Gekleidete den Rahmen des Schaufensters ab, stellen ihn auf dem Platz ab und laden uns gestisch ein, durch den Rahmen zu steigen. Währenddessen vollzieht sich allmählich ein Wechsel der Positionen, aus Zuschauenden werden Spielende und umgekehrt. Der Rundgang durch den Leopoldkiez beginnt.

Ortswechsel.

Folge der Straße nach rechts in Richtung Gendarmenmarkt. Wenn du an einer Überwachungskamera vorbeikommst, begrüße die Sicherheitsleute dahinter mit einem Handzeichen. Sie werden sich über eine Abwechslung freuen.

Über GPS navigiert mich die Stimme aus dem Kopfhörer durch Berlin Mitte auf den Spuren der hier überall anzutreffenden Überwachungstechnologie.¹⁴ Auf dem Weg zum Gendarmenmarkt werde ich über die Rolle des Platzes und des Konzerthauses während der Märzrevolution 1848 informiert und höre – von einer anderen Stimme gesprochen – einen Ausschnitt aus den Erinnerungen Fanny Lewalds an den Trauermarsch, der sich zum Gedenken an die Opfer der Märzrevolution im Juni 1848 auf dem Gendarmenmarkt versammelte. Dort angekommen, werde ich von Stimme 1 abermals zu einem Spiel eingeladen:

14 Es handelt sich um den GPS-geführte Audiorundgang *Space Invaders*, die Nils Deventer im Sommer 2012 im Rahmen seines Abschlussprojekts im Masterstudiengang Theaterpädagogik realisierte. Die Tour beschäftigte sich mit den allgegenwärtigen Überwachungsmöglichkeiten im urbanen Raum (GPS Ortung, Videokameras). Sie ist weiterhin online verfügbar: <https://aporee.org/mfm/web/#mfm> (letzter Zugriff: 21. März 2021).

Steige dafür an das obere Ende der Treppe am Konzerthaus.

Zwischen der zweiten und dritten Säule von rechts findest du die Spielanleitung.

Auf dem Platz befinden sich zwei Agentinnen, die deine Aufträge ausführen. Über das Funkgerät kannst du sie erreichen. [...] Wähle eine Person, die sich vermutlich länger vor dem Konzerthaus aufhalten wird. Beschreibe deinen Agentinnen die Person, damit sie sie finden. Verhalte dich dabei möglichst unauffällig. Was möchtest du über sie in Erfahrung bringen?

Ich nehme eines der bereitgestellten Funkgeräte und lese die mitgelieferten Spielregeln. Wie beschreibe ich die Position und das Äußere der Person? Was will ich von ihr wissen: Vorname, Herkunft, welche Sprache sie spricht? Als Agentenführerin bin ich offensichtlich ungeeignet. Ich kann mich nicht entscheiden, von wem ich was wissen will. Stattdessen beobachte ich die anderen – meine Mitspieler*innen und die »Spielfiguren« unten auf dem Platz – bei ihren Beobachtungen. Wie schauen sie sich um, was tun sie, um unauffällig zu bleiben? Woran erkenne ich einen gelungenen Spielzug? Gibt es ein System?

Die folgenden Überlegungen sollen zeigen, inwieweit diese Fragen mit der besonderen Produktions- und Wirkungsästhetik ortsspezifischer Arbeiten verknüpft sind.

Praktiken ortsspezifischer Rundgänge

Wie bereits eingangs aufgezeigt, zeichnen sich ortsspezifische (Audio-)Walks durch ihre besondere Nähe zu sozialen Praktiken des Alltags aus. Künstlerische Praktiken suchen bewusst Anschlüsse an und Widersprüche zu sozialen und alltäglichen Räumen. Sie schaffen dabei eine je spezifische Relation zwischen diesen beiden Feldern. Anhand ausgewählter Praktiken aus den oben beschriebenen Beispielen – Gehen, Beobachten, Anreden, Mitspielen – soll im Folgenden aufgezeigt werden, in welchen Kontexten diese Zwischenräume entstehen können und wie sie produziert werden.

Gehen – zwischen den Schritten

Womit fängt es an? Muskeln angespannt. Ein Bein eine Säule, den Körper aufrecht haltend zwischen Erde und Himmel. Das andere ein Pendel, von hinten vorschwingend. Die Ferse setzt auf. Das ganze Gewicht des Körpers rollt vorwärts auf den Fußballen. Der große Zeh stößt ab, und wiederum verschiebt sich das fein ausbalancierte Gewicht des Körpers. Die Beine vertauschen ihre Position.¹⁵

15 Solnit, Rebecca: *Wanderlust. Eine Geschichte des Gehens*, Berlin 2019, S. 8. In ihrer Kulturgeschichte des Gehens weist Rebecca Solnit auf die vielfältigen Verflechtungen von Gehen und Denken hin.

Ob als geführter Audiowalk in der Gruppe oder als individueller GPS geleiteter Rundgang, *gehen* ist die konstitutive Bedingung dafür, dass eine ortsspezifische Inszenierung überhaupt produziert, aufgeführt und wahrgenommen werden kann. Anders als in Rebecca Solnits oben zitierter Beschreibung steht das Gehen selbst, als ein physiologischer Vorgang der Balance zwischen einzelnen Schritten, in der Regel nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Es dient vordergründig der Fortbewegung, schafft damit aber gleichzeitig ein Beziehungsgefüge zwischen den einzelnen Stationen eines Rundgangs und konstituiert so, im körperlichen Vollzug, den Raum des Rundgangs. »Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen«¹⁶, so charakterisiert Michel de Certeau diese performative Kraft des Gehens als *Alltagspraktik*. Seine Studie *Gehen. In der Stadt*¹⁷ ist eine viel zitierte Referenz von Theoretiker*innen und Macher*innen ortsspezifischer Rundgänge. De Certeau geht von einem relationalen Raumverständnis aus und trifft zur Verdeutlichung die Unterscheidung zwischen Ort (*lieu*) und Raum (*espace*).¹⁸ Gehen, so de Certeau, sei die »räumliche Realisierung eines Ortes«¹⁹, im Gehen eigne sich die Fußgängerin den geografischen Ort an und schaffe gleichzeitig Relationen zwischen ihr und dem Raum und zwischen einzelnen Positionen im Raum. »Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch den Gehenden in einen Raum verwandelt.«²⁰ Diese Erfahrung der performativen Kraft des Gehens ist in der funktionalen alltäglichen Praxis der Fortbewegung wenig präsent. In ortsspezifischen Rundgängen aber kann der Vollzug des Gehens thematisiert und beobachtbar werden.

In den eingangs vorgestellten Beispielen geschieht das durch Praktiken wie Distanzieren und Überschreiben. Der distanzierte Blick auf die städtischen Plätze ermöglicht es, den performativen Vorgang der räumlichen Aktualisierung dieser Orte zu beobachten. So rahmt der Blick aus dem Schaufenster das alltägliche, nachbarschaftliche Geschehen auf dem Platz im Wedding als Theater. Ein Publikum schaut einer Anzahl von Personen dabei zu, wie sie einen Raum »bespielen« und ihn dabei konstituieren. Die Überschreibung mit einem literarischen Text und die zunächst vermutete, dann offensichtliche Vermischung von alltäglichen mit inszenierten und aufgeführten Aktionen verstärken diesen Eindruck noch.²¹ Gerade die vermeintliche

16 De Certeau 1988 (wie Anm. 5), S. 188.

17 Ebd., S. 179–208.

18 Zur Einordnung eines relationalen Raumverständnisses im Vergleich zu einem absoluten und zur Problematik der Übersetzung von *espace* in »Raum« vgl. Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/M. 2006, S. 10f.

19 De Certeau 1988 (wie Anm. 5), S. 189.

20 Ebd., S. 218.

21 Vgl. Alvarez Ruiz, Saioa: *Das Zusammenspiel von Realität und Fiktion im ortsspezifischen Theater. Eine Analyse am Beispiel des theaterpädagogischen Projekts: Fenster zur [Straße]. Ein theatraler Rundgang zum Thema Nachbarschaft*, Masterarbeit im Studiengang Theaterpädagogik an der Universität der



Nils Deventer: **Space Invaders**, Audiorundgang Berlin 2012.
Foto: Nils Deventer.

Unentschiedenheit zwischen sozialer und theatraler Wirklichkeit schärft die Wahrnehmung für die Suche nach Unterscheidungsmerkmalen und lässt so die eigene Wahrnehmung zum Gegenstand der Wahrnehmung werden.

Dabei treten zwischen den verschiedenen Modi des Gebrauchs der Plätze und durch die Interferenz von Hören und Sehen unterschiedliche Räume an ein und demselben Ort in Erscheinung. Auf dem Gendarmenmarkt höre ich Fanny Lewald, die beobachtet, wie sich Mitte des 19. Jahrhunderts eine politische Öffentlichkeit konstituiert. Ich schaue 170 Jahre später einer städtischen Öffentlichkeit beim Flanieren zu. Der Prozess des Herstellens einer spezifischen Öffentlichkeit im Gebrauch eines Ortes wird auf diese Weise sichtbar und nachvollziehbar. Am Beispiel von Janet Cardiffs Audiowalk *Her Long Black Hair* arbeitet Nina Tecklenburg dieses Verfahren als »Überblendung von Zeitebenen im Raum« heraus.²² Demzufolge »ist der performative Raum immer schon von anderen zeitlichen Schichten durchzogen, die in der gegenwärtigen Rezeption (re-)aktualisiert und erlebt werden.«²³ Das Gehen, so Tecklenburg, werde zu einem »narrativen Akt«, indem es die verschiedenen Zeitebenen in einem Raum aktualisiere.²⁴

Beobachten – zwischen zuschauen und mitspielen

So wie im Gehen ein Wechsel zwischen Raum- und Zeitebenen realisiert werden kann, so stellen unterschiedlichen Formen der Anrede und Bezugnahme wechselnde Relationen zwischen Produzierenden und Teilnehmenden ortsspezifischer Rundgänge her. Diese Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen des Anredens sind ein für Audiowalks typisches Verfahren.²⁵ Die Teilneh-

Künste Berlin 2016 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 36f. Hier wird die absichtsvolle Herstellung der Unentschiedenheit aus der Sicht der Produzent*innen beschrieben.

22 Tecklenburg, Nina: **Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance**, Bielefeld 2014, S. 213 (H.i.O.).

23 Ebd.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. ebd., S. 212f.

menden werden direkt angesprochen, zum Beispiel wenn ihnen der Weg beschrieben oder wenn ihre Wahrnehmung auf ein bestimmtes Detail gelenkt wird. Sie werden, wie oben am Beispiel der *Space Invaders* beschrieben, als Agent*innen adressiert und zu Kompliz*innen in einer Beobachtungssituation oder als Mitspielende in verschiedene Spiele einbezogen.

Beim Rundgang *Fenster zur [Straße]* wird die Führung der Gruppe durch den deutlich sichtbaren Fensterrahmen gestaltet, der, von wechselnden Mitspieler*innen getragen, den gesamten Rundgang begleitet. Damit werden einerseits Beobachtungsstandpunkte und -gegenstände markiert, andererseits werden die Situationen durch das Verfahren des »Zeigens des Zeigens« (Brecht) hervorgehoben. Das kollektive Adressieren der Teilnehmenden erfolgt hier nicht sprachlich, sondern körperlich-gestisch. In anderen Momenten werde ich scheinbar ausgewählt und als Einzelperson und Mitspielerin adressiert. So schreibt mir die Stimme einer als Concierge agierenden Spielerin gleich zu Beginn des Rundgangs durch den Wedding Kiez die Rolle einer neuen Mieterin zu, der Personen und Orte in der Nachbarschaft vorgestellt werden sollen. Von manchen Stimmen werde ich geduzt, von anderen gesiezt. Sie sprechen mich an, setzen sich in ein Verhältnis zu mir und mich in ein Verhältnis zu ihnen sowie zur jeweils gerahmten Situation.



Saïoa Alvarez Ruiz und Rieke Breier: *Fenster zur [Straße]* - ein **theatraler Audiorundgang** zum Thema Nachbarschaft, Audiorundgang und Performance, Berlin 2016. Foto: Saïoa Alvarez Ruiz / Rieke Breier.

Auf diese Weise lässt sich im Verlauf eines Audiorundgangs der performative Prozess der Produktion und Darstellung verschiedener Konfigurationen von Personen, Dingen und Räumen beobachten und körperlich erfahren.

Die Perspektive wechselt dabei zwischen zwei verschiedenen Standpunkten. Zum einen kann die Perspektive einer Teilnehmerin oder auch Mitspielerin eingenommen werden, die innerhalb der wechselnden gerahmten Anordnung die jeweilige Ordnung situativ mit hervorbringt. Zum anderen kann aus der Perspektive einer Zuschauerin eben diese Anordnung von außen betrachtet und so als eine »Choreographie des Sozialen«²⁶ wahrgenommen werden. Dabei wird das Aus- und Aufführen solcher Choreographien und des damit einhergehenden Sich-Positionierens und Positioniert-Werdens in den (Spiel-)Rahmen des ortsspezifischen Rundgangs gesetzt, sodass »gleichsam idealtypisch Dimensionen der sozialen Praxis hervorgehoben und ausgestellt werden«.²⁷

Die beiden benannten Beobachtungsstandpunkte können in den Audio-Rundgängen gleichzeitig aktualisiert werden, können einander überlagern, aber auch in Widerspruch zueinander geraten. Das geschieht durch die oben beschriebenen Praktiken der wechselnden Anrede und der damit verbundenen Positionierungen der zuschauenden und mitspielenden Teilnehmer*innen. Auf wechselnden Spielfeldern werden Variationen von sozialen Ordnungen, deren Konstruktion, Dekonstruktion und Transformation sichtbar gemacht und durchgespielt. Damit bekommt die »Heuristik des Spiels«²⁸, die der Soziologe Robert Schmidt als ein Merkmal praxistheoretischer Ansätze reklamiert, eine zusätzliche Dimension. Schmidt verweist auf die heuristische Funktion der Spielmetapher zur Veranschaulichung der Emergenz sozialer Ordnungen. Aus praxistheoretischer Perspektive könne so

26 Alkemeyer, Thomas / Brümmer, Kristina / Kodalle, Rea / Pille, Thomas: *Ordnung in Bewegung. Choreographie des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*, Bielefeld 2009; Alkemeyer und Buschmann führen diese Differenzierung von Beobachtungsperspektiven in praxeologischen Studien an anderer Stelle weiter aus. Sie sprechen dabei von Theater- und Teilnehmerperspektive. Erstere nimmt die Position des Überblicks ein. So geraten die Strukturen und die Praktiken in ihrer ordnenden und stabilisierenden Funktion in den Blick. Letztere fokussiert die jeweilige Situiertheit der individuellen Aus- und Aufführung von Praktiken als »kontingentes Vollzugsgeschehen«, als Praxis. Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus: »Praktiken der Subjektivierung - Subjektivierung der Praxis«, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld, S. 115-136, hier: S. 119.

27 Alkemeyer et al. 2009 (wie Anm. 26), S. 9.

28 Vgl. Schmidt, Robert: *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Berlin 2012, S. 38-44; zur Heuristik des Spiels für die Emergenz sozialer Ordnungen in Anschluss an Bourdieu, vgl. auch Alkemeyer, Thomas / Buschmann, Nikolaus / Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Alkemeyer, Thomas / Schürmann, Volker / Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden, S. 25-50, hier: S. 31-33.

»die Aufmerksamkeit insbesondere auf die kooperative Verflochtenheit der Teilnehmer, auf die stummen körperlichen Dimensionen des Geschehens, auf das an den praktischen Vollzügen beteiligte intuitive Erfassen und Antizipieren«²⁹ gelenkt werden. Was hier aus der Perspektive der beobachtenden Praxistheorie als stummes, körperliches oder intuitives Praxiswissen der Teilnehmenden beschrieben wird, wird in den ortsspezifischen Rundgängen thematisch. Als Spiel im Spiel erfährt es gewissermaßen eine Verdopplung und kann so als Reflexion *im* praktischen Vollzug spielerische ebenso wie soziale Ordnungen sowie die ihnen innewohnenden Möglichkeiten zur Neu- und Umstrukturierung sichtbar und körperlich erfahrbar machen.

Für den Gießener Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund ist dieses Potenzial ein genuines Merkmal theatraler Aufführungen. Soziale Wirklichkeit wird in der ästhetischen Wiederholung nicht einfach abgebildet, sondern vielmehr unterbrochen und verschoben. Sie wird *als etwas* aufgeführt und wahrgenommen, »unter dem Blick des Ästhetischen erscheint die Wirklichkeit nicht als Figuration ihrer selbst (was der traditionelle Standpunkt der Soziologie wäre), sondern sie erscheint *als etwas*, d. h. sie erscheint immer in Differenz zu sich selbst«.³⁰

In welcher Weise diese Differenz zu den Figurationen und Praktiken der kulturellen Wirklichkeit ein entscheidendes Potenzial künstlerischer Bildung darstellt, soll im folgenden Abschnitt diskutiert werden.

Künstlerisches Wissen im Kontext von Selbst-Bildung

Mit dem Hinweis auf das Aufführen und Wahrnehmen »als etwas« ist die spezifische reflexive Haltung künstlerischer Praxis angesprochen. Unter diesem Fokus soll abschließend der Versuch unternommen werden, künstlerisches Wissen im Kontext bildungstheoretischer Überlegungen zu diskutieren. Wenn dabei der Begriff der Reflexion zum Ausgangspunkt gewählt wird, so beinhaltet das zweierlei: Zum einen wird damit eine Distanz zu Vorstellungen einer Unmittelbarkeit künstlerischen Wissens eingenommen, die in Formulierungen wie »stummes Praktikerwissen«³¹ aufscheinen oder aber den Körper zum Ort künstlerischen Wissens bestimmen und damit letztlich einer Körper-Geist-Dichotomie unterstellen.³² Zum anderen geht es darum, eine Vor-

29 Alkemeyer et al. 2015 (wie Anm. 28), S. 38.

30 Siegmund, Gerald: »Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung«, in: Baumbach, Gerda / Darian, Veronika / Heeg, Günther / Primavesi, Patrick / Rekatzy, Ingo (Hg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin 2012, S. 187-198, hier: S. 196 (H.i.O.).

31 Kreuder, Friedemann: »Schauspieler_innen als Ethnograph_innen«, in: Cairo, Milena / Hannemann, Moritz / Haß, Ulrike / Schäfer, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2012, S. 539-550, hier: S. 540. Diese Formulierung wird vom Autor in Bezug auf das besondere Wissen von Schauspieler*innen gewählt.

32 Zur kritischen Auseinandersetzung mit solchen und ähnlichen Ontologisierungen und Mystifizierungen künstlerischen Wissens vgl. Kleinschmidt, Kata-

stellung von Reflexion zu formulieren, die nicht auf ein rein kognitives Denken und wissenschaftliches Wissen zu reduzieren ist.³³

Anzuknüpfen wäre vielmehr an Vorstellungen einer »praktischen« Epistemologie³⁴, wie sie Patrick Primavesi im Hinblick auf aufführende Körper in Tanz und Theater benennt. Primavesi geht von einer grundsätzlichen »Nachträglichkeit« jeder Form der Aufführung aus, in der sich vorangegangene Probenerfahrungen, kollektives Wissen und vielfältige Erarbeitungsprozesse niederschlagen. Vor diesem Hintergrund fragt er danach, wie Wissen in künstlerischer Aufführungspraxis beschrieben werden kann, und folgert:

Nicht als Wissen über Bewegung und auch nicht als ein der Praxis unmittelbar entspringendes Wissen *der* Bewegung, sondern vielmehr als ein Wissen *in* Bewegung, das die körperliche Bewegung nachvollzieht und zugleich unterbricht. Damit geht es, im Unterschied zu einer Essentialisierung des Körpers, um diskontinuierliche, in keinem System aufgehende Formen von Reflexion und Diskurs.³⁵

Ein solches Verständnis von Reflexion verabschiedet naturalisierende oder ontologisierende Vorstellungen von Körpergebundenheit. Es bezieht sich stattdessen auf den körperlichen Vollzug von Praktiken sowie das ihnen zugrunde liegende Wissen und ist auf diese Weise einem relationalen und situierten Denken verpflichtet.³⁶ Im Sinne des Wortes (zurückbeugen, -wenden, von lat. re-*reflectere*) bezieht es sich zurück auf die in einer konkreten Praxis bereits ausgehandelten Wissensbestände. Reflexion wird in diesem Sinne also nicht als eine ausschließlich selbstbezügliche und individualisierte Fähigkeit angesehen, sondern als angestoßen durch konkrete materielle Praktiken und

rina: *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München 2018, S. 72–78.

- 33 Dieses Anliegen wird auch von Georg W. Bertram verfolgt. Er argumentiert jedoch in erster Linie rezeptionstheoretisch und ist weniger an der konkreten Materialität künstlerischer Praktiken und den Bedingungen ihrer Produktion orientiert. Vgl. Bertram, Georg, W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014.
- 34 Primavesi, Patrick: »Verkörperertes Wissen in Bewegung. Zur Diskontinuität von Tanz-Geschichte(n)«, in: Cairo, Milena et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 425–427, hier: S. 425. Der Begriff der praktischen Epistemologie geht auf eine Arbeit William Kentridges zurück, wie Fabienne Liptay erläutert. Mit Bezug auf diese Arbeit führt Liptay aus: »Praktische Epistemologie« meint dort eine an das Medium und Material delegierte Produktion von Wissen und dessen Nachvollzug durch den Künstler.« Liptay charakterisiert die Produktionsweise Kentridges in der weiteren Argumentation als »eine Praxeologie des Wissens, die er im Atelier zur Aufführung bringt«. Liptay, Fabienne: »Praktische Epistemologie: William Kentridge«, in: Mersch, Dieter / Sasse, Sylvia / Zannetti, Sandor (Hg.): *Ästhetische Theorie*, Zürich 2019, S. 157–177, hier: S. 165 und S. 167.
- 35 Primavesi 2016 (wie Anm. 34), S. 425 (H.i.O.).
- 36 Vgl. Haraway, Donna: »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.

verankert in kollektiven Prozessen ihres Aus- und Aufführens sowie den ihnen zugrunde liegenden kulturellen Vereinbarungen.³⁷

In den oben diskutierten Beispielen habe ich zu zeigen versucht, wie künstlerische Praktiken solche Reflexionspotenziale eröffnen können. Herausgestellt wurden dabei solche Praktiken, die irritierende Erfahrungen der Unterbrechungen und Destabilisierungen von Wahrnehmung in ortsspezifischen Audio-Rundgängen evozieren können. Die Erfahrung der performativen Realisierung von Räumen im Gehen, das Kontrastieren von Hör- und Seheindrücken, das Überblenden verschiedener Räume, Zeiten und Wirklichkeitsordnungen bringen Störungen und Irritationen hervor, die routinisierte, einverlebte Praktiken fremd erscheinen lassen und alltägliche Handlungsmuster neu rahmen. Auf diese Weise können die Produktion und die Wahrnehmung von Zwischenräumen, die sich aus dem Zusammenspiel von sozialer und künstlerischer Wirklichkeit ergeben, Distanz zu gewohnten, in sozialen Praktiken aufgeführten Routinen schaffen.

Möglicherweise lässt sich hier von einem Modus des »Ent / Übens« sprechen, wie es die Philosophin Ruth Sonderegger – mit Bezug auf Foucault – vorschlägt.³⁸ Als Voraussetzung für Formen des Ent / Übens benennt Sonderegger die »Ereignishaftmachung«³⁹ von normalisierten Praktiken, sodass diese körperlich verankerten Praktiken und die ihnen zugrunde liegenden Bewegungs- und Denkmuster entnaturalisiert werden können. Es ist zu vermuten, dass die oben beschriebene Erfahrung des Wechsels zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen in der ortsspezifischen Arbeit zu einer solchen Ereignishaftmachung beizutragen vermag. Auf diesem Wege kann die Reflexion von Praktiken in ihrem Vollzug angestoßen und auf ihre grundsätzliche Konstruiertheit und damit Veränderbarkeit verwiesen werden.⁴⁰

37 Vgl. Kleinschmidt 2018 (wie Anm. 32), S. 205-209. Kleinschmidt zeigt an umfangreichem empirischem Material aus der Tanzpraxis auf, inwieweit Reflektieren als »konventionalisierte Situation« in der Tanzausbildung und in der choreografischen Arbeit verankert ist, welchen kulturellen Codes es folgt und wie es in der Praxis kollektiv hergestellt wird.

38 Sonderegger, Ruth: »Emanzipiert euch! Befragung eines Imperativs«, in: Nabila Abbas / Aristotelis Agridopoulos (Hg.): **Demokratie - Ästhetik - Emanzipation. Jacques Rancières emanzipatives Denken. kultuRRvolution. Zeitschrift für angewandte diskurstheorie**, Nr. 75, 2018, S. 13-20, hier: S. 17-19.

39 Ebd., S. 17.

40 Diese Vermutung legt auch Andreas Reckwitz in seinen Überlegungen zu möglichen Überschreitungen der Routinen sozialer Praktiken nahe. Ein wesentliches Potenzial, die Routinen und Beharrungskräfte sozialer Praktiken zu überschreiten, bestehe in einer »Überlagerung und Kombination unterschiedlicher heterogener Wissensordnungen« und in den Widersprüchen, die sich daraus ergeben (Reckwitz, Andreas: »Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus«, in: Wohlrab-Sohr, Monika (Hg.): **Kultursoziologie. Paradigmen - Methoden - Fragestellungen**, Wiesbaden 2010, S. 179-205, hier: S. 194f.). Das Aufeinandertreffen verschiedener Wissensordnungen führe jedoch nicht zwangsläufig zur Destabilisierung dieser Ordnungen, wie Reckwitz mit Verweis auf Praktiken der

Aus kultursoziologischer Perspektive verorten Alkemeyer et al. Selbst-Bildung an diesem »Schnittpunkt der verschiedenen Praxiswelten«.⁴¹ Das sich bildende Subjekt wird somit nicht im subjekttheoretischen Sinn als autonom und den Erfahrungen vorausgehend angesehen. Es verschwindet allerdings auch nicht völlig in den Praktiken⁴², sondern kann sich in der teilnehmenden Praxis von ihnen distanzieren. Das gilt insbesondere, wenn »festgestellt wird, dass etwas nicht ›rund‹ läuft, [dann] erfolgt eine reflektierende Wendung auf die eigene Praxis«.⁴³ Nach dieser Vorstellung konstituiert sich das sich bildende Subjekt gleichsam zwischen diesen disparaten Praktiken als eine transsituativ identifizierbare Einheit, indem es in einer jeden von ihnen eigentümliche (Differenz-)Erfahrungen macht. [...] Aus dieser Kluft erwächst die Möglichkeit, alles das, was im Horizont einer Welt als selbstverständlich und unverrückbar erscheint, vor dem Erfahrungshintergrund einer anderen Welt zu prüfen, zu beurteilen und praktisch zu kritisieren, indem materielle Objekte und kognitive Artefakte [...] dieser anderen Welt als Partizipanden in eine gegenwärtige Praxis eingebracht werden.⁴⁴

Bildungspotenziale in den Künsten lassen sich also ausgehend von solchen Erfahrungen des Zwischen vermuten.⁴⁵ Weder erwachsen sie notwendig aus der Teilnahme an künstlerischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, noch können diese grundsätzlich und normativ als »wertvoll für die Stärkung des Subjekts«⁴⁶ angesehen werden. Vielmehr lässt sich im bildungstheoretischen Interesse und ausgehend von konkreten künstlerischen Praktiken fragen, wie Subjekte in der Auseinandersetzung mit diesen Praktiken geformt werden und sich (und andere) dabei selbst formen. Eine solche subjektivierungstheoretische Fragestellung konzipiert die Vorstellung von Bildung in kunstvermittelnden Kontexten relational und öffnet gleichzeitig den Blick für

Selbstoptimierung ausführt, die sich aus einer Verbindung von vermeintlich künstlerischen Praktiken mit ökonomischen Anforderungen an projektförmiges Arbeiten ergeben können. Vgl. Reckwitz, Andreas: »Die Erfindung des Kreativsubjekts«, in: ders.: **Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie**, Bielefeld 2008, S. 235-257; Reckwitz, Andreas: »Praktiken der Reflexivität. Eine kulturtheoretische Perspektive auf hochmodernes Handeln«, in: Böhle, Fritz / Wehrich, Margit (Hg.): **Handeln unter Unsicherheit**, Wiesbaden 2009, S. 169-182.

41 Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015 (wie Anm. 28), S. 44.

42 Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Subjekt- und Reflexionsbegriff der Praxistheorien, vgl. Alkemeyer et al. 2015 (wie Anm. 28), S. 10-12. Den Autoren geht es im Sinne »einer praxeologisch ausgerichteten Subjektivierungstheorie darum zu rekonstruieren, wie eine solche subjekthafte Handlungsmacht in der Praxis ausgeformt wird und performativ in Erscheinung tritt« (ebd., S. 39).

43 Alkemeyer / Buschmann / Michaeler 2015 (wie Anm. 28), S. 45.

44 Ebd., S. 44.

45 Vgl. Hentschel, Ulrike: **Theaterspielen als ästhetische Bildung**, Berlin / Milow 2010, S. 155-161.

46 Bertram, Georg W.: »Wie kann Kunst Subjekte stärken?«, in: Taube, Gerd / Fuchs, Max / Braun, Tom (Hg.): **Handbuch »Das starke Subjekt«**. **Schlüsselbegriffe in Theorie und Praxis**, München 2017, S. 83-90, hier: S. 89.

die kulturell-historische Bedingtheit dessen, was als Bildung in den Künsten gedeutet wurde und wird. Innerhalb der Theaterpädagogik ist diese Perspektive, die sich durch die diskurskritische Frage nach dem »Wissen der Künste« eröffnet, bisher noch wenig ausgearbeitet worden. Sie scheint mir sowohl für anwendungsorientierte Fragen als auch für theoretische und / oder empirische Studien gewinnbringend zu sein.

Wilma Lukatsch
»Wo ist für dich der
Ort der Indigenen?«
Dekoloniale
Kunstwissenschaft
als Verortungspraxis
kolonialen
Nicht-Wissens



Maria Thereza Alves: *Um Vazio Pleno / A Full Void*, 2017,
Installationsansicht SESC, Sorocaba, 2017, Foto: Wilma Lukatsch.

Prolog

Frage: Wo ist für dich der Ort der Indigenen?

Antwort: Der Ort der Indigenen ist jeder Ort, an dem er sein möchte.¹

Dekoloniale Kunstwissenschaft thematisiert die vielfach kolonial verzerrte Geografie »zwischen uns« und die verunmöglichten Sichtweisen aufeinander, Bilder und Visionen voneinander.² Sie ist, so verstanden, der Versuch, die dekoloniale Verortung von kolonialer Verunortung in der Kunst zu erforschen; der Versuch, Strukturen und Zusammenhänge kolonialen Nichtwissens in den Blick zu kriegen und eine Sprache für sie zu finden.³ Es geht um die Verschiebung wissenschaftlicher Imaginationsfähigkeit und um mögliche andere kunstwissenschaftliche Methodologien, denn grundlegend ist, dass:

[t]oo often, [...] academic discussions of this ghastly event have reduced the devastated indigenous peoples and their cultures to statistical calculations in recondite demographic analyses. [...] As a result, the very effort to describe the disaster's overwhelming magnitude has tended to obliterate both the writer's and the reader's sense of its truly horrific human element. [...] We must do what we can to recapture and to try to understand, in human terms, what it was that was crushed, what it was

- 1 Die diesen Text durchziehenden Fragen und Antworten sind Maria Thereza Alves' Arbeit *Um Vazio Pleno/A Full Void* entnommen. Die umfangreiche Gemeinschaftsarbeit entstand 2017 in Sorocaba, SP. Ein zentraler Teil bestand in der Zusammenarbeit mit indigenen Student*innen an der Universität in Sorocaba und fand auf dem Universitätscampus als dekoloniale Gegenbefragung der nicht-indigenen Kommiliton*innen durch indigene Student*innen statt. Alle hier verwendeten Transkriptionen und Übersetzungen ins Deutsche sind von mir. Die Interviews im portugiesischem Original mit englischen Untertiteln sind abrufbar unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=> (letzter Zugriff: 07. April 2020). Weitere Details und die Namen aller Kollaborateur*innen und **communities** sind ebenfalls dort zu finden.
- 2 Die Geografie des Raums »zwischen uns« verstehe ich als kolonialisierten Ort - epistemologisch und physisch gleichermaßen -, als eine Verunortung, die wiederum unser jeweiliges Miteinander-Sein und unsere Imaginationen über einander bedingt. Dekolonialisierung dieses Orts denke ich dabei stets auch von der Ethik Emmanuel Lévinas' aus, weil in seiner Zuwendung zum Anderen das »zwischen uns« als ethische Frage und Ort der Alterität des Anderen eine zentrale Rolle spielt. Zugleich möchte ich Lévinas' »Zwischen uns« aber auch als Teil der kolonialen Geografie nicht vergessen und zu einer dekolonialen Verschiebungspraxis hin öffnen. Vgl.: Lévinas, Emmanuel: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München / Wien 1995; vgl. auch: ders.: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg / München 1997 sowie ders. / Nemo, Philippe: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 2008.
- 3 Zum Thema »colonial unknowing« vgl.: Goldstein, Alyosha / Hu Pegues, Juliana / Vimalassery, Manu: »Introduction. On Colonial Unknowing«, in: *Theory & Event. Special Issue: On Colonial Unknowing*, Bd. 19, Nr. 4, Oktober 2016, o.S., URL: <https://muse.jhu.edu/article/633283> (letzter Zugriff: 07. April 2020) und dies., »Colonial unknowing and relations of study«, in: *Theory & Event*, Bd. 20, Nr. 4, Oktober 2017, S. 1042-1054.

that was butchered. It is not enough merely to acknowledge that much was lost. [...] We shall have to rely on our imaginations to fill in the faces and the lives.⁴

Voll und Leer als Raster kolonialer De-/Platzierungen

Maria Thereza Alves' Projekt *Um Vazio Pleno/A Full Void* ist eine dekoloniale Geschichtsumschreibung in Form einer gegenkartografischen Stadt- und Wand-Installation, die 2017 von den Bedingungen eines spezifischen Orts her ihre Form gefunden hat. Im Zentrum des Projekts steht die Frage und Befragung indigener Präsenz/Absenz in der brasilianischen Gegenwart und ihrer kolonialhistorischen Verortung durch brasilianische Erinnerungs- bzw. Anti-Erinnerungspolitiken. Was wird in Brasilien wie vom*von der Anderen erinnert und als Gegenwart über ihn*sie gewusst und was wird dadurch verunmöglicht? Das Projekt fragt in seinen Tiefendimensionen damit auch nach den Bedingungen und Möglichkeiten, sich für dekoloniale Realitäten indigener Gegenwart und für dekoloniale Begegnung zu öffnen. Wir werden durch die Projektteile für die Wirksamkeiten und Logiken von Brasiliens postkolonialen Politiken der Produktion des*r Anderen und der Verleugnung (der Produktion) des*r Anderen sensibilisiert. Wir werden uns aber auch der Fragilität der Produktion der Leere bewusst, die einen Schleier des Nichtwissens über die Entleerungsprozesse legt, das heißt den Blick in und auf die *void* verstellt und verfälscht.

Indem Alves in ihrem Projekt die indigenen Entleerten nicht allein als sprechende und lebende Hauptakteur*innen ins Zentrum stellt, sondern sie koloniales Nichtwissen aufdeckt, wird *Um Vazio Pleno/A Full Void* zur *colonial unknowing*-Forschungsstudie, die uns koloniales Nichtwissen als Epistemologie der Lücke zu wissen gibt. Das Projekt erforscht Brasiliens Nationalverständnis, indem es uns dieses ver-rückt sehen und hören lässt. Diese Verschiebung der Sinne geschieht, indem Alves zusammen mit Indigenen ins weiße Brasilien hineinforscht und unangenehmes Rauschen oder *Disbalance* produziert. Das kolonialhistorische Produziertsein der Leere drängt sich uns in Form eines Zusammenpralls konträrer Geschichten oder Wahrheiten auf.

Die Produktion der Leerstelle als systematischer basiert auf dem weißen Privileg, den*die*das Andere*n nicht zu kennen, von ihnen nicht zu wissen oder, schärfer formuliert, sie basiert auf »the need not to know«.⁵ Der

4 Stannard, David E.: *American Holocaust. The Conquest of the New World*, New York, 1992, S. xf.

5 Zitat leicht verändert. Vgl.: Mills, Charles W.: »White ignorance«, in: Sullivan, Shannon / Tuana, Nancy (Hg.), *Race and Epistemologies of Ignorance*, Albany 2007, S. 11–38, hier: S. 35. Aber, wie er ebenfalls schreibt: »White ignorance is not indefeasible (even if it sometimes seems that way!), and some people who are white will, because of their particular histories (and / or the intersection of whiteness with other identities), overcome it and have true beliefs on what their fellow whites get wrong. So white ignorance is best thought of as a cognitive tendency – an inclination, a

Widerspruch, in dem wir uns bewegen, hat System, denn er ist das konstitutiv notwendige Paradox kolonialer Selbst-Narrationen, Historizität und Sozialität sowie der sie legitimisierenden Historiografisierung. So umkreist der folgende Text die kolonialhistorisch produzierte Leere und damit zugleich die bis heute alles durchziehende, gleichermaßen präsenste wie abwesende Leerstelle, in der »der*die*das Indigene« Brasiliens als *void/voided* existiert. Es braucht Saidiya Hartmans »critical fabulation«⁶ als dekoloniale Methode, um über eine Leere, die nicht gewusst werden will, zu schreiben.

Frage: Wo ist für dich der Ort der Indigenen?

Antwort: Dort, wo sie*er sich wohlfühlt. Das hängt sehr davon ab, glaube ich, wo er sich wohlfühlt; keine Ahnung: in der Universität, in der Stadt oder in jenen mehr ursprünglichen Gegenden von ihm. Ich glaube, dass er das Recht hat, sich wie jeder andere Staatsbürger auszusuchen, wo er sich am besten fühlt.

Kunst & Verortung kolonialen Nicht-Wissens

Alves' Gemeinschaftsprojekt *Um Vazio Pleno/A Full Void* entstand 2017 auf Einladung der Frestas Triennale in Sorocaba.⁷ In retrospektiver Draufsicht ereignete sich die Arbeit als ein Geflecht aus Kollaborationen, Workshops, Ortsbegehungen, klandestinen Dokumentationen, einem Stadtrundgang, einem Symposium sowie zahlreichen Gesprächen, Korrespondenzen und Situationen der An- und Entspannung. Was letztlich entstanden ist und auf der Frestas Triennale ausgestellt wurde, bestand aus 1.) einem »inneren« Teil in Form einer Wandinstallation, die sich wiederum aus drei Teilen zusammensetzte: a) einer großen Stadtkarte Sorocabas im Zentrum der Wand, mit 13 markierten stadt- und kolonialhistorischen Orten; b) 20 auf gebürstete Metallplatten geplotteten Fotografien, deren »Abgebildetes« sich dem*r Betrachter*in durch die technische Umsetzung nahezu entzog, und c) zwölf kleineren Monitoren mit Kopfhörern, auf denen Interview-Investigationen der indigenen UFSCar Student*innen zu sehen und zu hören waren.

doxastic disposition – which is not insuperable. If there is a sociology of knowledge, then there should also be a sociology of ignorance.« (S. 23).

6 Hartman, Saidiya: »Venus in two acts«, in: *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, Bd. 12, Nr. 2, 2008, S. 1-14, hier: S. 11, 13 und 14. In Bezug auf epistemische Entkopplung und Verlinkung schreibt Hartman: »The method guiding this writing practice is best described as critical fabulation. [...] The necessity of trying to represent what we cannot, rather than leading to pessimism or despair must be embraced as the impossibility that conditions our knowledge of the past and animates our desire for a liberated future. [...] The task of writing the impossible.«

7 Sorocaba liegt im Süden Brasiliens knapp 100 Kilometer westlich von São Paulo Stadt. Die Frestas Triennale fand 2017 zum zweiten Mal unter dem Titel »Entre Pós-Verdados e Acontecimentos / In Between Post-Truths and Events« statt und wurde von Daniela Labra und Rafael Yudi kuratiert. Veranstaltungsort war das SESC (*Serviço Social do Comércio*) in Sorocaba, ein von Arbeiter*innen finanziertes Kultur-, Veranstaltungs- und Gesundheitszentrum.

Zudem bestand die Arbeit aus 2.) unterschiedlichen »äußeren« Teilen, Vor-Ort-Interventionen im Stadtraum. Diese auf einer großen Stadtkarte an der Wand im SESC verzeichneten Orte markierten vielfach indigene Präsenz in Sorocaba, die der offiziellen Gedenk- und Erinnerungskultur entgegenstehen. Diese Vor-Ort-Interventionen bestanden aus a) einer Vielzahl an halb vergrabenen Keramikgefäßen an den markierten Orten; b) einem historischen Stadtrundgang durch die Innenstadt von Sorocaba entlang der Keramiken unter Führung der beiden Guaraní *líder*n Poty Poran und Eunice Martims⁸. Beide *líder* sprachen über indigene Geschichten aus der Region Sorocabas, die in Brasiliens Monumenten, Büchern und Archiven nicht auftauchen; und c) einem Symposium im SESC, bei dem die offizielle Stadtgeschichte Sorocabas erneut in ein anderes Licht gestellt wurde. Diese historischen Gegendarstellungen bestanden aus Präsentationen von Maria Thereza Alves, Poty Poran, Eunice Martims und Erik Petschelis. Diese Narrationen und nationalen Um-Erzählungen setzten einen anderen Wissenskanon zusammen, in dem indigene Geschichten und Realitäten sowohl zentral als auch als lebendig in den Blick rücken konnten.

Das Privileg der Quota Indígena & die Universität in Sorocaba

Frage: Was in deinem täglichen Leben benutzt du, oder magst du, oder isst du, das indigener Herkunft ist?

Antwort: Hauptsächlich Maniok. Ziemlich viel davon! Ich verwende auch Fruchtgummi aus Tapioca und ich mache Maniokkuchen. Mir fällt nur Maniok ein. Das liegt daran, dass ich sehr viel davon konsumiere.

Ein wesentlicher und für diesen Text leitender Teil des umfangreichen Projekts bestand aus der Zusammenarbeit von Alves mit indigenen Student*innen der Universität in Sorocaba, die in einer – für brasilianische Standards kolonialer Bezugnahme – geradezu atemberaubenden Interviewinvestigationen ihrer nicht-indigenen Kommiliton*innen mündete.

Der UFSCar Campus in Sorocaba (*Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba*) wurde 2006 eröffnet; eine Quotenregelung für Indigene auf dem gesamten Campuskonglomerat wurde 2008/2009 eingeführt. Erst seit Einführung dieser Quotenregel – eine Seltenheit an brasilianischen Universitäten – besuchen auch indigene Studierende die Universität in Sorocaba. So gab es etwa noch 2017 im Nordosten Brasiliens keine einzige Universität mit einer *cota indígena*. Das war bzw. ist einer der Hauptgründe, warum in Sorocaba nicht nur »so viele« indigene Student*innen studieren (es sind 30 von insgesamt 20.000 Studierenden an allen Sorocabaner Campussen), sondern warum diese auch aus dem sehr weit entfernten Norden des Landes, das heißt aus Bundesstaaten wie Acre und Amazonien, kommen. Die Quotenregelung sieht meist vor, dass die Fakultäten je ein bis zwei Studienplätze an indigene

8 Mit beiden *líder*n und Guaraní *communities* hatte Alves bereits in den Jahren zuvor mehrfach kollaboriert.

Studierende vergeben müssen. Angesichts der ohnehin raren Studienplätze für Indigene an öffentlichen Universitäten in Brasilien hat das zur Folge, dass die meisten von ihnen, wenn sie überhaupt einen Studienplatz ergattern können, nicht unbedingt auch ihr Wunschfach oder etwas studieren können, was für die *communities* wichtig wäre.

2013 gab es auf dem UFSCar Universitätscampus, einem Campus von mehreren der Universität Sorocaba, gerade einmal zehn indigene Student*innen, die dort über die *cotas indígenas* eine Zulassung erhalten hatten. Im Jahr 2017, als Alves einen wesentlichen Teil des Projekts *Um Vazio Pleno/A Full Void* zusammen mit ihnen realisiert hat, besuchten ungefähr 30 indigene Student*innen die UFSCar, weniger als ein Prozent aller Studierenden. Für diese etwa 30 Student*innen gab es drei zuständige, nicht-indigene Indigenenbeauftragte.

Der an der UFSCar eigens für die indigenen Student*innen eingerichtete Treffpunkt heißt »Indigenenraum«. Es ist ein kleiner, sehr spärlich möblierter Raum, mit kleinen Fenstern unter der Decke, die weder einen Ausblick nach draußen gewähren noch für ausreichend Tageslicht im Inneren sorgen. Zudem gibt es in diesem Raum so gut wie keine technische Ausstattung. Im Unterschied dazu sind die nicht-indigenen Gemeinschaftsräume großzügig, unter anderem mit Tisch- und Arbeitsnischen, Materialien, Sitzcken, Teppichboden und Computern ausgestattet.

Rechnet man die Gesamtzahl indigener Studierenden auf dem Gesamtkomplex der Universität in Sorocaba zusammen, waren es 2017 weniger als 0,5 Prozent der Gesamtstudierenden. Bis zum heutigen Zeitpunkt⁹ ist diese Quote sogar gesunken, da die Regierung unter Michel Temer unmittelbar nach dem Putsch gegen Dilma Rousseff Teile der »Rassenquote« (*quotas raciais*), die gesellschaftlich Benachteiligte integrieren sollte, zurückgenommen hat. Zudem ist der Druck auf indigene Studierende universitätsintern enorm hoch. Alltägliche Probleme beginnen meist schon bei der Sprache und der Sprachunfähigkeit des brasilianischen Lehrpersonals. Viele der indigenen Student*innen sprechen zwar mehrere indigene Sprachen, haben aber nicht selten erst wenige Jahre vor Eintritt in die Universität zusätzlich

9 Dieser Textteil und die dazugehörigen Recherchen zum Thema *colonial unknowing* sind weitestgehend im Frühjahr / Sommer 2019 entstanden, wobei v.a. mit Blick auf die Zahlen der Studierenden und vieler Details, die die Universität Sorocaba und die Ausbildungslandschaft in Brasilien betreffen, auf Quellen und Referenzen meiner zweiten brasilianischen Forschungsreise im August / September 2018 zurückgehen. Ohne diese direkten Erfahrungen, Gespräche und Hinweise wäre es mir nicht möglich gewesen, über das Ausmaß der postkolonialen Verleugnung des*r Indigenen und möglicher dekolonialer Praktiken der Verschiebung nachzudenken sowie die dekolonial sehr viel weitergehenden, außerbrasilianischen, Forschungen mit Brasiliens kolonialer Spezifik ins Verhältnis zu setzen. Siehe Lukatsch, Wilma: *Ästhetiken dekolonialer Entgrenzung und postindigener survivance bei Maria Thereza Alves und die Suche nach den Möglichkeiten dekolonialisierender Begegnung mit Kunst*, Dissertation, Universität der Künste, Berlin 2021, DOI: <https://doi.org/10.25624/kuenste-1468>.

Portugiesisch gelernt. Weitere Probleme sind die mangelnde Essensversorgung der Student*innen (sie erhalten ein warmes Mittagessen pro Wochentag in der Mensa), die ihnen nicht vertrauten westlichen Lehr- und Unterrichtsmethoden (sie haben in der Regel die Schulen ihrer *communities* in ihren jeweiligen *aldeias* besucht) sowie die teilweise extrem weiten Heimwege in ihre *communities*. Zudem erhöht das heftige Ausmaß der Landkonflikte und -kämpfe in ihren *communities* den Druck auf die Student*innen, weil ihre physische Anwesenheit hier oft wichtig wäre. Das alles hat nicht selten zur Folge, dass viele von ihnen ihr Studium abbrechen und in ihre *communities* zurückgehen, wo ihre Mitwirkung so dringend gebraucht wird.

Die wenigen hier dargelegten Informationen waren nur vor Ort, auf dem Campus in Sorocaba und im Kontext von Alves' Projekt *Um Vazio Pleno/A Full Void*, zu erfahren. Jede Recherche ergibt in Bezug auf aktuelle Zahlen nicht nur keine eindeutigen, sondern sogar widersprüchliche Informationen. Zu viele Aspekte sind unbekannt, vergessen, ungedruckt oder ändern sich aufgrund der politisch konstant instabilen Lage gesetzlich so rasch, dass schnell der Überblick verloren geht.¹⁰ So besteht auch die Geschichte der Institution und ihrer Studierenden in Sorocaba aus den postkolonial produzierten blinden Flecken, die die brasilianische Bildungspolitik, Geschichts- und Erinnerungskultur durchziehen.¹¹ Möchte man Licht (Sinn, Geschichte, Wissen etc.) in die Hintergründe der Produktionsbedingungen und ästhetischen Verortungen von Alves' Gemeinschaftsprojekt *Um Vazio Pleno/A Full Void* von 2017 bringen und dabei vor allem dem Problem der postkolonialen Quellenlogik und ihrer un-/verfügbaren Referenzen begegnen, dann stellt sich die Frage, ob und wie die Leere und der*die*das Entleerte selbst, die nach anderen Quellen verlangt, methodisch greifbar werden kann. Dass Alves in dem Projekt einen Raum geöffnet hat, in dem Indigene selbst ihr nicht-indigenes Außen adressieren konnten, zeigt, in welcher Weise die Kunst Referenzen und Quellen für dekoloniale Entgrenzung produzieren kann und Gegengeschichten für Brasiliens Öffentlichkeit ermöglicht.

10 Eine 2016 vom Deutschen Akademischen Austauschdienst Bonn herausgegebene Forschungsanalyse zum brasilianischen Bildungssystem besagt zum Beispiel, das Quotensystem sei 2012 von der Regierung beschlossen worden. Die Interviews mit den Student*innen in Sorocaba zeigen jedoch, dass ein Quotensystem bereits früher, wenn auch nur an wenigen Universitäten des Landes existierte (vgl. u. a.: Barkhausen, Anna / Schulze, Martina: *Bildungssystemanalyse Brasilien 2016*, hg. von DAAD, Bonn 2016).

11 Brasiliens Universitätsgeschichte beginnt im amerikanischen Vergleich sehr spät. Erst 1912 wurde die erste Universität des Landes in Curitiba, Paraná gegründet (vgl. u. a.: Benninghoff-Lühl, Sibylle / Leibing, Annette (Hg.): *Brasilien - Land ohne Gedächtnis?*, Hamburg 2001; Buarque de Holanda, Sérgio: *Die Wurzeln Brasiliens*, Frankfurt/M. 1995; Stam, Robert / Shohat, Ella: *Race in Translation. Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*, Münster 2014 oder Alves, Maria Thereza: »Letter to a Fulbright Scholar on Native Issues and Reality«, 22.06.2017 [unveröffentlicht]).

Nicht-Wissen und »Udenkbarkeit«¹²

Frage: Und bevor du an die Universität gekommen bist, hattest du da schon mal Kontakt zu irgendwelchen Indigenen?

Antwort: Nein, vorher hatte ich noch nie Kontakt. Überhaupt keinen. Wirklich erst hier.

Wenn der Kontakt zwischen Indigenen und Nicht-Indigenen in Brasilien derart systematisch garantiert ist, dann existiert unter keinen Umständen eine geteilte Geografie, weder eine physische in Bezug auf die Frage des Landes noch eine in Bezug auf Fragen der Beziehung zwischen Indigenen und Nicht-Indigenen in Siedlernationen. Die Geografie eines dekolonialen »Zwischen uns« ist verstellt durch »the need not to know«, das Privileg, das sich als weiß markiert, weil es die Trennung und Differenz der Welten sicherstellt und die Visionen vom und des*r Anderen fixiert.

Frage: Noch eine andere Frage: Kennst du irgendeinen indigenen Stamm? Und falls ja, was/wie war der erste Kontakt und die Erfahrung, die du gemacht hast? Und falls nicht, falls du keinen kennst, hättest du Lust zum Kennenlernen?

Antwort: Ich kenne keinen, ich habe noch nie persönlich zu einem Kontakt gehabt. Ich weiß, dass es einen in der Nähe hier gibt, im Bundesstaat São Paulo, ich erinnere mich nicht richtig an die Stadt; tatsächlich nur Informationen aus dem Internet.

Colonial unknowing zeigt sich in der scheinbaren »Natürlichkeit« weißer Seins- und Ortskonstitution in den Amerikas. Nichtwissen ist eine koloniale Wissenskondition, womit die Vernichtung des*r Anderen / Indigenen im Sinne der Verweigerung lebendiger Anwesenheit zugleich produziert und verleugnet wird. Diese paradoxe Situierung des Indigenen ist die bis heute in Brasilien wirksame koloniale Entmachtung und Produktion des »indigenen« Anderen. Der dem*der Indigenen »gegebene« Wohlfühlort ist insofern als vielfach kolonial zugeteilte Deplatzierung eines anderisierten Gegenübers verstehen zu lernen – wie es die damit zusammenhängende »systematic misperception«¹³ als postkoloniale Wissenskonditionierung zu verlernen gilt. Die Epistemologie selbst darf als ethische Frage nach der Geografie des »Zwischen uns« verstanden werden, weil »die Epistemologie« selbst die Wei-

12 Über die Produktion der *colonial-unknowing*-Struktur des »Udenkbaren« als dem kolonial Verunmöglichtem vgl.: Trouillot, Michel-Rolph: *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, 2015. Trouillot schreibt über das Unmöglichkeitsdenken am Beispiel der Haitianischen Revolution eindrücklich: »The Haitian Revolution thus entered history with the peculiar characteristic of being unthinkable even as it happened. [...] They could read the news only with their ready-made categories, and these categories were incompatible with the idea of a slave revolution. [...] How does one write a history of the impossible?«, S. 72f.

13 Vgl.: Mills 2007 (wie Anm. 5), S. 18.

sen zu wissen spezifisch kodiert und kartografiert hat. Epistemologie »umzusprechen«, um Wissen anders zu wissen, scheint kaum möglich, könnte zumindestens nur in bedingungsloser Nähe zum Anderen und seiner kolonialen Negierung geschehen.

Der den Indigenen offerierte Ort ist koloniale Deplatzierung und wird in *Um Vazio Pleno/A Full Void* in seiner kolonialen Verortung als Nicht-Ort markiert. Es ist ein Ort, der von kolonialem Nichtwissen eingefasst ist und der in der Kunst von Alves als vielgliedriger und als real existierender, mit indigenen Geschichten gefüllter Ort der »vollen Leere« in eine Vision und damit in unvertraute Nähe gebracht wird. Die Kunst dekolonialer Kunstgeschichten, wie *Um Vazio Pleno/A Full Void* beispielhaft zeigt, besteht darin, sich um einen inexistent gemachten und zugleich existierenden Ort zu drehen und diesen »Ort der Indigenen« als koloniales Paradox ins Zentrum künstlerischer Gegenvision zu stellen. Kunsthistoriker*innen sind daran anschließend ihrerseits gefragt, diesen Ort in der euro-amerikanischen Geschichts- und Kunstwelt zu lokalisieren. Wir bewegen uns zusammen mit der Kunst »der vollen Leere« und der »indigenen Kunst der Orts-Befragung« an Orte kolonialen Nichtwissens.

Maria Thereza Alves' Projektarbeit gibt als dekoloniale Verschiebung Einblick in eine uns ungewusst-ungehört-ungesehene und unvorstellbar gemachte Fülle einer Leere, eben dem »Ort der/des Indigenen« als Wissensstruktur kolonialen Nichtwissens und damit als vergessen gemachten Nicht-Ort, der direkt die kolonialisierte Beziehungsunfähigkeit »zwischen uns« berührt und begründet. *Um Vazio Pleno/A Full Void* darf als nichts weniger denn als dekoloniale Orts-Verschiebung verstanden werden, weil das Projekt zu ästhetischen Blick-Verschiebungen westlichen Kunst- und Selbst-Wissens hinführt und weil in ihm eine ethische Ästhetik wirkt, die uns insbesondere auch von Europa aus zum Ver-/Lernen von *colonial unknowing* einlädt. Von den Verschiebungen, die *Um Vazio Pleno/A Full Void* als Kunst-in-Geschichte auslöst, kommen wir zu Fragen kunsthistorischer Forschung und den Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Dekolonialisierung. Das Projekt lässt sich als dekoloniale Verortungspolitik verstehen, insofern es mit einer epistemischen Direktionalität und Verortungsbewegung des Schreibens verbunden ist – verstanden als das Erfinden von und Experimentieren mit »kontrapunktischen Erzählpraxen«¹⁴. So drängen postkoloniale Denker*innen zur Bewahrung der Komplexität in der Auseinandersetzung mit der Pluralität postkolonialer Realitäten. María do Mar Castro Varela zum Beispiel schreibt explizit über die Notwendigkeit einer »Praxis des Kontrapunktischen«, um »der Komplexität wieder den Raum [zu] gewähren, der ihr gebührt. Es ist dies ein ethisches Anliegen, das ein geduldiges Verlernen der dominanten Denkgewohnheiten

14 Castro Varela, María do Mar: »Ambivalente Botschaften und Doppelbindung – Warum Kulturelle Bildung das Verlernen vermitteln sollte«, in: *KIWit: Kultur öffnet Welten*, 16.10.2019, o. S., URL: https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_13120.html (letzter Zugriff: 20. Mai 2021).

und Praxen des Zuhörens und Sprechens durchbrechen muss. Und es ist eine der Hoffnungen von Kunst, dass diese den *double bind* erträgt, transparent und besprechbar macht.«¹⁵

Vom undenkbaren Ort des*r Leere*n aus gefragt

Die Fragen, die die indigenen Studierenden ihren nicht indigenen Kommiliton*innen 2017 in Sorocaba gestellt haben, dürfen wir deshalb als »Ortsbefragungen« kolonialer Beziehungslosigkeit verstehen und hören lernen. Sie zeugen von der Deplatzierung des Ortes der Indigenen, weil sie Maß und Ausmaß der Verleugnung des*r Anderen greifbar machen. Es sind Fragen, die uns als gelebte Aufrufe gegenüberstehen und den »Ort der Indigenen« als unhintergehbaren Teil des Raums »zwischen uns« abstecken. Das Verbrechen der kolonialen Orts-Entleerung des »indigenen« Gegenübers, welches in *Um Vazio Pleno/A Full Void* in vielfacher Weise und zusammen mit indigenen Gemeinschaften erstmals in Brasilien realisiert und ausgestellt wurde, leitet uns von Europa aus zu jenen umtriebigen Fragen der Möglichkeit, dekoloniale Kunstgeschichten als dekolonialisierende Kunstgeschichten zu erdenken. Das Kunstgeschichten-Schreiben ist der vielleicht unmögliche Versuch dekolonial/dekolonialisierender Nähe/Annäherung entgegen kolonialer Ent-Ortung. Doch trotz oder gerade wegen dieser Schwierigkeit können Praktiken feministisch dekolonialen Schreibens, die eng mit Methodenfragen und mit konkreten dekolonisierenden Forschungs- und Situierungspraktiken zusammenhängen, zu entwestlichenden kunsthistorischen Verschiebungen hinführen.

Andere, vollständigere Zukünfte inklusive ihrer epistemologischen Verfasstheit denk- und lebbar zu machen, vertraut auf die Lust an der Dekonstruktion auch der eigenen Verfasstheit. Die Fassung verlieren beim Schreiben gibt Ästhetiken unbekannter Reichweiten Raum. Dekoloniale Forschungsmethoden, Blick-, Sprech- und Wissensachsen können die Pluralität der Welt auffächern. Sie sind komplexe Unterfangen innerhalb sich-selbst-verlierender Forschungspraktiken, weil sie nach den Möglichkeiten der dekolonial ungehorsamen Textproduktion suchen. Texte entstehen, die Sinn und Sinne verschieben und Verständlichkeit entgrenzen.

Frage: Was benutzt du oder was magst du oder was machst du oder was isst du, was indigen ist? Gibt es irgendeine Speise, die du ausprobiert hast und die dir geschmeckt hat und die du immer gerne isst; oder gibt es eine Kunstfertigkeit oder irgendeine Sache ...? Gibt es in deinem Alltag irgendeine Sache dieser Art?

Antwort: Ich glaube nicht. Ich glaube, ich kenne nichts.

Kritische post- und dekoloniale Kunsthistoriker*innen lernen Dimensionen und Reichweiten dekolonialisierender Forschungspraxis durch eine nuancier-

15 Ebd., H. d. V.

te Praxis der Selbst-Verschiebung peu à peu kennen, wenn sie, wie es Mária do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan deutlich machen, »anstatt sich dem Mainstream via Mimikry anzubiedern, widerständige Methoden, Darstellungsformen und Kommunikationsstile hervorbringen«. ¹⁶ Die Kunst, ihre Geschichten und ihre kunsthistorisch widerständigen »Darstellungsformen und Kommunikationsstile« beginnen unter dekolonial-feministischen Vorzeichen mehr und dringender denn je bei den kolonialen De-/Platzierungen des*r Anderen. Sie rufen dekoloniale Verantwortlichkeit sowie die Dekolonialisierung des »Zwischen uns« und des dort beheimateten Welt- und Kunstverständnisses auf.

Die Fragen der indigenen Student*innen richten sich nicht zuletzt auch an die Beschaffenheit der Antwort, an den Ort, von dem aus die Antwort erfolgt. Die Gerechtigkeit der Antwort ist ein Ort, den Indigene und Nicht-Indigene nur gemeinsam bewohnen können, und deshalb beschreiben die Fragen bereits den Ort von *colonial unknowing*, wie:

- »Wie siehst du das mit den Indigenen hier an der Universität?«
- »Wann hast du zum ersten Mal eine*n Indigene*n gesehen?«
- »Kennst du irgendeine*n indigene*n Student*in?«
- »Hattest du vor der Universitätszeit schon mal Kontakt zu Indigenen und was hat sich in deinem Leben geändert, seitdem du einige von ihnen kennengelernt hast?«
- »Als du zum ersten Mal mit Indigenen gesprochen hast, wie hast du reagiert?«
- »Glaubst du, dass die Universität und die Professor*innen darauf vorbereitet sind, indigene Student*innen aufzunehmen und sie auszubilden?«
- »Glaubst du, dass die Anwesenheit / Präsenz von indigenen Studierenden an der Universität wichtig ist oder das ihre Anwesenheit / Präsenz auf der Arbeit, am Arbeitsplatz oder einfach innerhalb der Gesellschaft wichtig ist und dass es wichtig ist, dass sie eine normale Karriere haben, wie ihr Weißen sie habt?«
- »Hast du eine Ahnung, wie viele indigene Studenten es im Moment an der UFSCar gibt und hast du schon welche kennengelernt?«
- »Wie definierst du einen Indigenen und wie definierst du Indigensein?«
- »Wie unterscheidest du dich als Nicht-Indigene*r von einem*r Indigenen?«
- »Wo ist für dich der Ort der Indigenen?«
- »Was würdest du gerne über Indigene wissen?«
- »Denkst du, dass Indigene nicht mehr indigen sind, wenn sie Elektronikgeräte, wie Mobiltelefone, Computer, Markenklamotten oder ein Auto oder Moped, benutzen?«

16 Castro Varela, Mária do Mar / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015, S. 340.

»Kennt ihr irgendeine indigene Ethnie und falls ja, wann war der erste Kontakt oder die erste Erfahrung, die ihr hattet? Falls nicht, habt ihr Lust, seid ihr neugierig zu erfahren, wie diese Völker leben?«

»Wie stellst du dir eine indigene Gemeinschaft, ein indigenes *aldeia* vor – etwa Gewohnheiten, Haus, Kultur, Wohnort, Freizeit und so was?«

»Wenn du dir eine indigene Gemeinschaft vorstellst, ein *aldeia*, an was denkst du da?«

»Was denkst du, wie Indigene aktuell in ihren *aldeias* leben? Glaubst du, dass sich viele Dinge verändert haben seit der Ankunft der Portugiesen?«

»Was benutzt, magst, praktizierst oder isst du, das indigen ist? Gibt es irgendein Essen, das du schon mal probiert hast, das dir schmeckt oder das du immer isst, oder ein Kunst(hand)werk, irgendeine Sache aus deinem alltäglichen Leben, gibt es so was?«

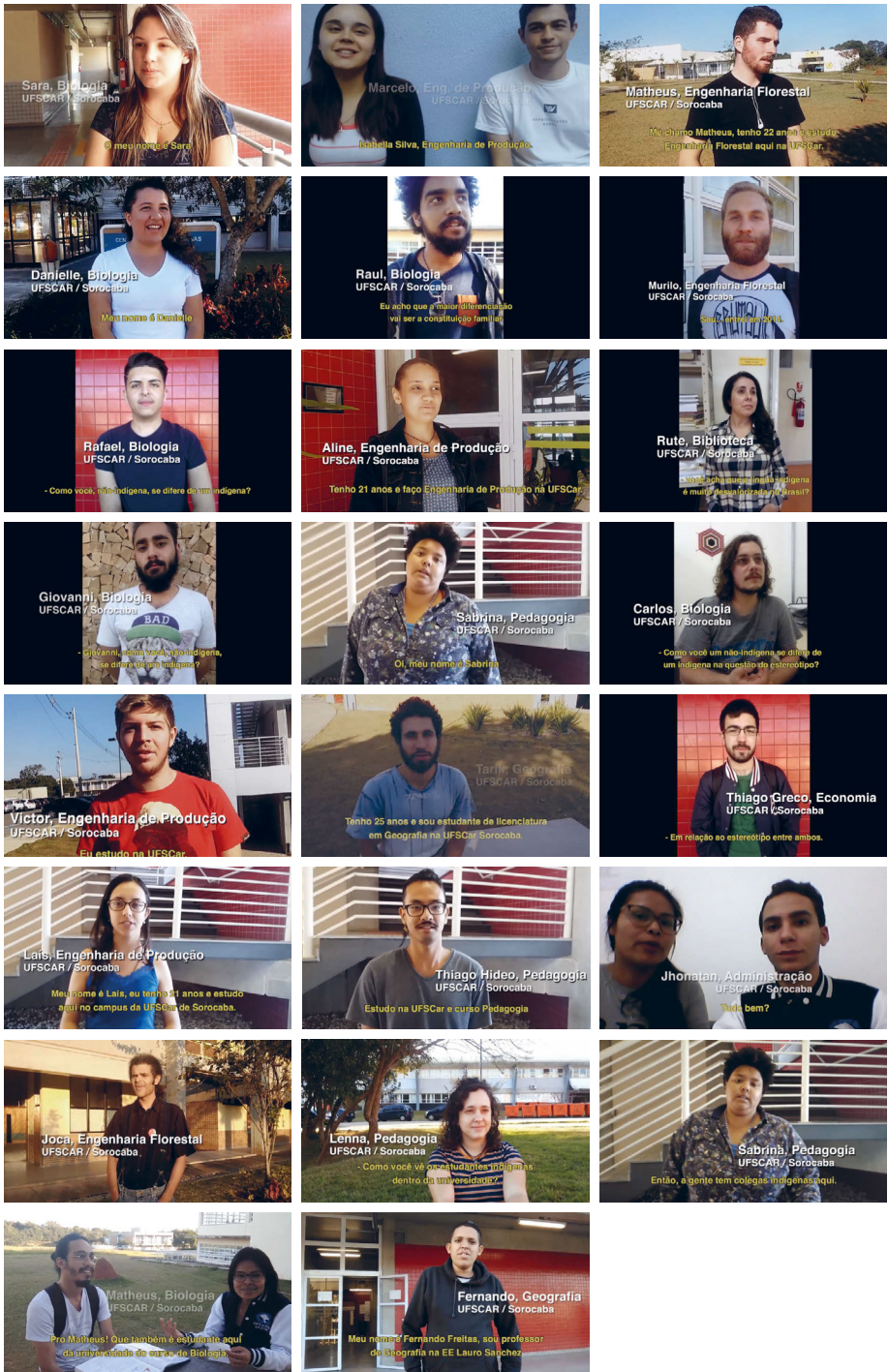
»Glaubst du, dass indigene Sprachen in Brasilien sehr abgewertet (oder sehr wenig geschätzt) werden – und damit auch die Sprecher*innen dieser Sprachen – und würdest du einen Kurs in einer indigenen Sprache an der Universität machen? Würde es dich interessieren, einen solchen Kurs zu machen?«

»Glaubt ihr, dass die Regierung indigene Interessen gut vertritt, etwa die Demarkation von Land?«

Dekoloniale Praxisforschung in der Kunstwissenschaft ist multiple Verortungs- und Verschiebungspraxis und kreist als solche um die indigenen Ortsbefragungen und Demarkationen, die etwa in Alves' Kunst in dekolonial aufregender Weise zur Sprache kommen. Aufregend, weil darin westliches Sprechen/Antworten in Not gerät und weil die damit zusammenhängende epistemische Schieflage wiederum als dekolonial willkommene Verrückung von Welt und den Weisen, sie zu wissen, sichtbar wird. Die Fragen der indigenen Student*innen adressieren dekoloniale Verantwortung und Imagination, weil sie gleichermaßen zu kolonial nicht gewussten Privilegien hinführen wie zur Kondition des Orts der Indigenen als Kondition des Ortes europäischer Wissenskonstruktion.¹⁷ Die oben zitierten Fragen, die im Anschluss zweier intensiver Workshops 2017 erstmals in der Geschichte Brasiliens das nicht-indigene Umfeld adressieren, markieren die Kolonialität im »Zwischen uns«.

Wir sind aufgerufen, diese Fragen intensiv zu umkreisen, weil sie das gelebte Leben brasilianischer Indigener betreffen, in denen die koloniale Antwort bereits vor der Frage festzustehen scheint. Die Fragen, losgelöst von den Antworten, bezeugen jene erschütternde Weltverunsicherung, in der sich der indigene Weltbezug als Verlust einer Realität bezeugt. Hier wird die eigene

17 Und es ist ebenfalls Emmanuel Lévinas, der uns von der Alterität her »die Kondition des Ortes« als »situiertes Bewusstsein« und situiertes Engagement zu bedenken gibt (vgl.: Lévinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg / München 2011, S. 300f. und S. 321).



Maria Thereza Alves: Um Vazio Pleno / A Full Void, 2017, Filmstills der interviewten Kommiliton*innen auf dem Campus UFSCar Sorocaba, 2017, Bildmontage: Wilma Lukatsch.

Realität zwar »indigen gewusst«, aber in der Gegenwart oder im Angesicht des nicht-indigenen Gegenübers befragt. Die Existenz des »indigenen Wir« wird im kolonialen Unwissen des nicht-indigenen Anderen zur Disposition gestellt. Die Student*innen befragen die Art ihrer Existenz in der Realität ihres Gegenübers. Sie fragen und sagen nichts weniger als: *Gibt es mich für dich, gibt es meine Welt in deiner Welt, bin ich Teil deiner Realität, siehst/hörst du mich, wenn ich hier leibhaftig vor dir stehe und rede, kennst du mich und was an mir kennst du, was weißt du von meiner Welt und was bist zu bereit, von meiner Welt zu wissen?* So lassen sie sich als Existenzbefragung einer gewussten und gelebten Entleerung verstehen. Zugleich nehmen die Fragen, Antworten vorhersehend, ja bereits wissend, vorweg, indem sie immer wieder Einladungen aussprechen. *Hast du Lust, mich zu besuchen, meine community kennenzulernen? Hast du Lust, meine Kultur, meine Sprache, meine Geschichte real und jenseits der Medien kennenzulernen? Hast du Lust, mich jenseits des postkolonialen Wissens anders zu wissen und meine Welt in deiner Identitätskonstruktion zuzulassen oder ist dir bewusst, dass meine Entleerung mit deiner Welt zusammenhängt?*

Frage: Was denkst du im Hinblick auf die Indigenen hier an der UFSCar?

Antwort: Ich denke, dass sie letztendlich institutionell und akademisch unsichtbar sind für die Professor*innen, für die Student*innen.

Der »Ort der Indigenen« in geteilten kolonialen Weltbezügen ist seitens der Student*innen eine fragende Suchbewegung in verunmöglichter, entleerter Zwischenmenschlichkeit und verweist auf die westlich konstruierte Ort-Logik des Anderen. Die Fragen markieren somit einen epistemologischen Ortsverlust: die westliche Verunortung epistemischer Gerechtigkeit. Die Frage nach den Möglichkeiten antikolonialer Ortsverschiebungen ist Teil dekolonialer Antwort. Entlang der Fragen der Student*innen erhalten wir die Möglichkeit des Lernens kolonialer Sicht(weisen) und dekolonialer Doppelsicht. »Schielen«¹⁸, um es mit Donna Haraway zu sagen, ist ein methodisches Mittel, ist Doppelsichtigkeit, um koloniale Weltvisionen zu devisionsieren. Methodisch gilt es, schielen zu lernen, weil wir uns in unvorstellbar unsichtbar gemachter Geschichte und ihrer Paradoxalität bewegen und dennoch von hier aus andere Bezüglichkeiten erdenken wollen.¹⁹

18 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieff, Frankfurt/M. 1995, S. 89f. Donna Haraways metaphorreiche Sprache umfasst etwa Stottern und Schielen als legitime Mittel einer kritisch feministischen Schreib- und Forschungspraxis. Der Erfindungsreichtum, dem sie in dieser Weise großzügig Platz einräumt, scheint für jedes Üben dekolonial/dekolonialisierender Wissenschaft/ssprache dringend nötig, Bewährtes und Vertrautes durch eine alles fragilisierende Situierung zu visionieren und folglich derangieren zu können. Mit Haraway kann fruchtbar über fragilisierende Situierungspraktiken nachgedacht werden.

19 Vgl. dazu die Ausführungen von Dwayne Donald, der in einem Vortrag die Beziehungsunfähigkeit in Siedlernationen aus indigener Perspektive beschreibt

Dekoloniale Ästhetik als Gabe einer Umkartierung

Frage: Kennst du irgendein indigenes Volk?

Antwort: Nein.

Frage: Und wärest du neugierig, eines kennenzulernen?

Antwort: Ja, neugierig ist man immer.

Wenn wir als Kunstrezipient*innen mit *Um Vazio Pleno/A Full Void* die Gabe dekolonialer Ästhetik erhalten, von der Kondition eines indigenen Ortes erfahren, dann wäre die Erwidering der Gabe, diesen indigenisierten Ort im Denken-an-den-Anderen und an dessen koloniale Ästhetisierungen im Zentrum westlicher Kunstgeschichten sehen zu lernen. Dies hieße, begreifen zu lernen, in welchen Weisen jede*r von uns in euroamerikanischen Narrativen und Bildgeschichten immer wieder dem »Undenkbaren«²⁰ begegnet, dem aus der kolonialen Geografie ver-rückten Anderen, mit dem man gewollt ungewusst und intensiv entlang der Logiken der kolonialen Trennung verbunden ist. Die Fragen markieren die Reichweite einer *anders* möglichen Begegnungsfähigkeit in einer kolonial bedingten Begegnungsunfähigkeit.

Den »Ort des Indigenen« gilt es als die komplexe Kondition eines geteilten Nicht-Orts zu erfahren, der um das Zentrum einer paradoxen Leere kreist und sich einer anwesenden Abwesenheitslogik verdankt. Die Leere ist der »need not to know«²¹ von dem Charles W. Mills spricht, ist die natürliche, euroamerikanische Diskursordnung als Epistemologie der Lücke, ist das koloniale Paradox eines lebendig-toten indigenen Gegenübers, dessen abwesende Anwesenheit die naturalisierte Bedingung des euroamerikanisch gewaltvollen Sehens, Hörens, Sprechens *über* den*die Andere*n ist. Der*die Indigene ist das »absent centre«²², das den Dreh- und Angelpunkt unserer Verbundenheit markiert, die im Kern unsere Unverbundenheit systematisch sicherstellt.

Frage: Wie stellst du dir eine *community*, ein indigenes *aldeia* vor?

Antwort: Ich stelle mir das ungefähr so vor, wie es im Fernsehen gezeigt wird: Ein Ort mitten im Wald, voller *ocas*, mit Menschen, die total natürlich leben, ohne viel Einfluss von außen. Aber ohne, dass ich Kontakt von Angesicht zu Angesicht hatte.

Dekoloniale Prozesse und Praktiken sich und den*die*das Andere*n zu wissen sowie koloniales Verwobensein in Form anderer Kunstgeschichten zu er-

und sich in diesem Kontext intensiv mit der Frage der Beziehungsmöglichkeiten in postkolonialen Gesellschaften zwischen Aborigenes und Kanadier*innen auseinandersetzt: Donald, Dwayne: *On what terms can we speak?*, Vortrag an der University of Lethbridge, Kanada, 2010, URL: <https://vimeo.com/15264558> (letzter Zugriff: 10. Dezember 2018).

20 Vgl. Trouillot 2015 (wie Anm. 12).

21 Mills 2007 (wie Anm. 5), S. 35.

22 Vgl. Wolfe, Patrick: *Traces of History. Elementary Structures of Race*, London / New York 2016, S. 135f.

zählen, ist »natürlich« weder immer noch überall erwünscht. Insbesondere in euroamerikanischen Institutions- und Wissenslandschaften werden Imaginationen begrenzt und »systematische Fehlwahrnehmung« als epistemischer Normalzustand »weißer Super-Vision« perpetuiert.²³ Zum Zwecke des Selbsterhalts werden dekoloniale Visionen und anderes Wissen von kolonialer Differenz verunmöglicht. »Kunst wissen« und »Kunstwissen« umfassen so im Wesentlichen die Kunst, den*die*das Andere*n anders zu wissen – ihm in dekolonialisierender Verschiebung begegnen zu lernen. Es beschreibt auch den Weg und die Praxis hin zur Kunst einer dekolonialen Vision. Dekoloniale Kunst-Vision ermöglicht die Verlagerung eines vertrauten Sinn- und Sinnlichkeitsgefüges. So verstanden, könnten dekoloniale Kunstgeschichten zu nichts weniger werden als zu einem Sich-in-Beziehung-Setzen zur kolonialisierten Geografie, Vision und Geschichte »zwischen uns«.²⁴

23 Vgl. Mills 2007 (wie Anm. 5), S. 18.

24 Mein Dank geht an: Maria Thereza Alves und die Sorocabaner Student*innen Alberto Cruz, Aldine Tukano, Cagüücü Tikuna, Jeika Kalapalo, Jheniffer B. Oliveira Pégo, Kaly Tariano, Kelly Horlandia Bernardo Caetano, Kuhupi Waura, Laerte Rupré Tsimbarana'õ, Lucilma Iukunai Spinelli, Nailson Marques Tomaz, ñorõ Tuyuka, Omawalieni Baniwa, Potira Kambeba, Rayana Atikum, Samuel Afonso, Sileia Tukano, Solange T. Paique und Sunia Yebámahsã. Denken an Kunst und Schreiben über Kunst wären ohne euch nicht möglich.

Juana Awad
Fogha Mc Cornilius Refem
Gut of a Monster
Excerpts from
a Conversation
on Knowing, Arts,
and Exhibitions

Setting

Berlin. Late autumn. Morning.

We meet at the gate of the Weißensee School of Art and Design Berlin, grab a coffee at the cafeteria, and walk together to the Department of Theory and History, just above the printing workshop. Here we can sit in an office to gather our thoughts on questions of knowing, arts, and exhibitions. We know that we share at least two things in common: we are part of different diasporas, and both of our practices deal with public presentation either within the context of the ethnological museum or, more generally, the exhibition/presentation space. From perspectives that presuppose that there are many ways of being, that narratives are obviously dependent on forms, and that experience is definitionally situated, there is no doubting that knowledge is not merely discursive. We operate under the premise that the arts not only disseminate ideas but that they (also) create the world around us. The interesting question is how to move beyond colonial paradigms, especially within the exhibition complex, and in doing so, to think about plurality, and our role as diasporas engaged in decolonial work from within Europe.

The key opens the door to the office. Through the large window a willow can be seen. There is a desk by the window. In the middle of the white room with fluorescent office lamps stands a table, and against it, two chairs. We take off our jackets, gloves and scarves, sit down, and turn the recording devices on. Pause.

On Categories and Points of Departure

Juana Awad (JA) Yesterday you came to the course »Colonial Presents. Artistic and Curatorial Interrogating«¹ which I am currently teaching, in which we approach the question of whether or not it is possible to engage in decolonizing the museum—a colonial knowledge enterprise par excellence—and whether artistic and curatorial practices offer avenues that could set decolonization processes in motion, or if rather such practices help stabilize museums. Let us start from where we left off yesterday: thinking of those objects and beings that are sequestered and displayed in exhibitions, and death within the museum. I believe death and stasis offer us clues to think about paradigms within exhibitions, as well as within the complications between that which is exhibited and that which is known. I want us to slowly get to the entanglements of epistemology and the arts, and to think about how to problematize modern/colonial² hierarchization especially within the exhibition complex.

Fogha Mc Cornilius Refem (FCR) The important thing when approaching the epistemology or epistemologies of art is that even when we try to make epistemologies plural, we are imagining that other people, in other parts of the world, think of separating art and knowledge in this way. So that there is a science of making art, and then there is the science of knowing art. So maybe again, it could be a sort of universalization of European conceptions of what art is and what epistemology is; starting from the separation of subject and object. This means that in order to know art, you cannot be the art, as the knower must be separate from the known. Which divides, again, this kind of making and knowing, being and knowing. So in-

- 1 See Awad, Juana: »Colonial Presents« in: **Projekte**, weißensee kunsthochschule berlin, URL: <https://kh-berlin.de/projekte/projekt-detail/3690> (Accessed on Jan. 2, 2023).
- 2 The expressions modern/constitution or modernity/coloniality throughout this text highlight the co-constitution between modernity and coloniality. It follows the lead of Walter D. Mignolo, who has based his framework on Aníbal Quijano's analysis of the modern world-system and the concept of the coloniality of power. Mignolo states: »The modern world system locates its beginnings in the fifteenth century and links it to capitalism (Braudel 1885 [1949], 1992 [1979]; Wallerstein 1974-89, vol I; Arrighi 1994). This spatial articulation of power, since the sixteenth century and the emergence of the Atlantic commercial circuit, is what Quijano theorizes as ›coloniality of power‹ (Quijano and Wallerstein 1992, 549; Mignolo 2000d). It is indicative of Quijano's merit that he has shown coloniality to be the overall dimension of modernity, thereby distinguishing coloniality from colonialism.« Mignolo, Walter: »The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference« in: **Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate**, Durham / London 2008, p. 225-258, here p. 228.

stead, maybe we do not talk about *the* epistemology of art or epistemologies of art. The plural might mean different interpretations of what the European epistemology of that art is, which again is a valid thing, but it does not mean, by the necessity of interpretation, that these ideas are predominantly the same ways people would conceive art; i.e., as independent from being, as something separate that could be commodified, studied, and owned.

JA There we have the first and perhaps most important hurdle to tackle, because we start this conversation under the paradigms of modern/colonial conceptualizations, which organize »the world ontologically in terms of atomic, homogeneous, separable categories«³ including, primarily the division between the human and the non-human as »the central dichotomy of colonial modernity.«⁴ It seems extremely difficult for me to find the language with which to surpass these specific categorizations when approaching notions of knowledge of and in the arts. Like you say, even pluralizing epistemology takes as given a Eurocentric conception. This primacy of knowing that you mention still underlies a lot of my understanding, even when trying to liberate myself from its constraints. I was trained in the westernized university.⁵ Studying anthropology, in my first semester at the National University in Colombia over 25 years ago, we were reading Wittgenstein or Marx, not Guamán Poma. Do you know what I mean?

FCR Those are the pieces. If we even talk about epistemologies of art as a sort of decolonial move into pluralizing and understanding that there are different ways of understanding epistemologies, it does not do very much to bring us outside of that dichotomy between knowing and being, which is what we are trying to talk about or to break out from towards a plurality of different worlds and not a plurality of ways of seeing one world. So maybe we talk about the ontologies of arts. But we must be careful again not to mistake plurality for decolonization, if it was that easy, we could just add an »s« to everything and be done with it.

3 Lugones, Maria: »Toward a Decolonial Feminism« in: *Hypatia* 25 (4), 2010, p. 742-759, here: p. 742. URL: <http://www.jstor.org/stable/40928654> (accessed on Jun. 29, 2017).

4 Ibid.

5 I borrow this term from Ramón Grosfoguel. See Grosfoguel, Ramón: »Epistemic Racism / Sexism, Westernized Universities and the Four Genocides / Epistemicides of the Long Sixteenth Century« in: Araújo, Marta / Maeso, Silvia R. (eds) *Eurocentrism, Racism and Knowledge*, London 2015, p. 23-46.

On Signs and Intelligibility

JA You were mentioning how people, when they encounter art as spectators, describe what they perceive based on the language and the experiences that they have, to which I can only agree. The lived experience of a person absolutely imbues meaning. In my understanding, meaning is constructed in triangular relationships, or rather signs could be described in »*triadicity* [as] the sign not only stands for something other than itself.«⁶ A sign is not only a dyad of cause and effect, say smoke to fire, or portrait of a family to a family. In the construction of meaning, there is always a third element »and this third element is essential, regardless of whether the thirdness is actually here and now or only virtual and waiting to be realized.«⁷ Let's say, when we entered this room, we noticed that the chairs were upside-down. If I was going to infer meaning from this, I would not only think this upside-down chair stands for an object to sit on. It would mean to me that someone was here before, as chairs usually stand the other way around. And depending on my experience and the place we are in, I would think that there might have been a robbery, or that there might have been a rehearsal here and people were lazy and did not return the props to their place. And you might construct a whole different meaning out of it. When we get to the symbolic, this third element or »interpretant«⁸ becomes obvious. We know that meaning is dependent on the body that produces it and on the social construction of the self,⁹ and that we require social agreement in order to construct meaning.

FCR Still, the very experience of art in museums and of art itself as representation requires that the observer, the spectator be separate from it. What is taken for truth is not the reality but its representation. That pain is experienced as paint, care as perhaps a contribution to the museum for its important work. Earthlessness becomes a spectacle.¹⁰ When we start thinking about art from an epistemological perspective, we reduce art to an object, that is a finished product, one that can be owned and in fact, one that must be owned. Being able to know something under these conditions requires that what is known should be finite. In this way, we limit the art, and there is a requirement for the art somehow to die or to not live at the moment where it is known. If we think of art relat-

6 Deely, John: *Basics of Semiotics*, Bloomington 1990, p. 33.

7 *Ibid.*, p. 34.

8 *Ibid.*

9 See Fanon, Franz: *Black Skin, White Masks*, London 1967.

10 See Vázquez, Rolando: *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam 2020.

ed more to being than to knowing, we think of it as a mission that is incomplete at once; that puts the artist and the interpreter of that art, and the art in itself, in a relation where each one of them is completing the other; but also, in a sort of convivial relationship, where being is the center of things and not knowing or owning.

JA I really like that idea of the incomplete mission, or the completing of each other in the convivial relationship, because it points toward a collective body. In order to understand each other we need an agreement. The group needs to agree on the arbitrariness of the sign. We are part of historically determined systems of meaning that not only describe what we see, but are used or repurposed to make the world further.

FCR But maintaining knowledge and ownership at the center, or trying to make sense out of being is as if being itself was not sensible enough, it requires exclusion and separation. In fact, to live is already to know—to know how to stay alive. So, while it might look very universal to try to know the world as if everything could and will be known, this makes a sort of universalizing idea, creating the fiction that we are all part of one single historical evolution that understands art in terms of knowing, or that art in itself must be understood. When perhaps art could include an expression of ignorance, not necessarily a lack of knowledge per se, but a lack of one language in which to communicate. It is therefore interesting to see how so-called African art in museums becomes art only when pieces are brought into the institution, separated from their reality, and viewed by a distant spectator. There, all meaning is lost in the interest of aesthetics. Rendering everything sensible and discursive is a vestige and inheritance we have had of modernity: even when we do not want to explain why we exist, we have to explain why we do not want to explain why we exist. So, things like opacity could not just be opaque.¹¹ We are living in a society and a time where everything has to be explained in order to exist, where you could not just be, but you have to be intelligible, not just to anyone, but to Western epistemology. So, what we have then is the equation of being in itself to being as intelligible to Western epistemology and academia.

JA But you had also brought Bourdieu to the conversation ... I think that a lot of this need to explain oneself, especially within the arts, is also a matter of becoming part of the community and getting into

11 See Glissant, Édouard: *Poetics of Relation*, Ann Arbor 1997.

the system that allows us to pay for our existence. If your field is the arts, and you want to live a life in which it is possible to pay for food, for rent, and so on, then you have to know these categories, and how to navigate them and in them. Simply being will not secure income. Definitely not for an artist, a curator, or an academic—like you or I. And there I would like to add that managing to change the terms of the conversation is a tremendous privilege, because it is a paradox: the system needs undoing, we work on its undoing, and yet we are dependent on it to pay for our existence. Here is where I find this notion of smuggling¹² somewhat helpful. If you are willing to or have enough capital backing to get out of the system, it might be different. But if not, and you go at it head on, the rage of the establishment will come down upon you.

FCR And that is where we also get beyond the question of epistemology. We cannot talk about the decolonization of epistemologies without the decolonization of realities. But the truth is, I realize what you mean, and I play within this field. That is why, for me, it is also important to think about why the separation between the subject and the art object is considered so central or self-evident. The whole consideration, therefore, is that art does not happen in a vacuum, but against the backdrop of concepts of ownership and commodification.

On Relationality and World Making

FCR Art for me is also a thing which puts other things in relation, it is born of relation, the painting puts canvas and paint in relation, and the carving puts wood and chisel in relation, but beyond that, it helps us to make new connections with other realities that might not be accessible to us.

JA Putting elements in relation is the way in which I describe what happens in the sphere of the curatorial, with sets of multiple relations creating meaning.

FCR Well, what I am thinking about here is how art participates in world-making. So, we are not just making art, but art is also mak-

12 Awad, Juana: »On Smuggling as Strategy and the Possibility of Decolonizing the Curatorial« in: [wissendexkuenste.de](https://www.wissendexkuenste.de), Online-Publikation des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, URL: <https://doi.org/10.25624/kuenste-1648> (accessed on Dec. 16, 2022), and »Schmuggeln« in the glossary of this volume.

ing the world, making new meanings, and new belongings for example. It has agency. But then art occupies a space that is and stays incomplete and is always building on the interpretations, the narratives, and the experiences of other people. So, for me, art is an act not a fact, for example, the piece by Monet, that got ...

JA *Kartoffelbrei* ...

FCR ... the soup thrown on it. It gains a new meaning. It has become now an icon of climate activism.¹³ So, the art in itself has a sort of spirit and a sort of life, an existence that goes way beyond that of the maker or the interpreter. And in any case, one can always interpret it differently. And it moves through space and time and would mean different things to different people including meaning nothing at all for some.

JA I would say that that is the part of the sign that I brought to the conversation earlier on, the interpretant. But I like how you position it in terms of agency. Agency connotes an active role in world-making.

FCR It is part of the art's agency, the ability to react and interact with other parts of society in ways that increase our understanding, not just of the art, but of the present and the past of that piece of work. The present and past here do not refer to the provenance—that is the history / present of ownership—but to (ir)relevance.

JA Your example made me think about the exhibition project *Picasso in Palestine*,¹⁴ which showed Picasso's 1943 *Buste de Femme* in Ramallah, and in doing so foregrounded the abnormality of the living situation in the West Bank and Gaza. I did a little research on this

13 See Letzte Generation @AufstandLastGen: #Kartoffelbrei auf #Monet: Was ist mehr wert #FürAlle - Kunst oder Leben?, URL: <https://twitter.com/aufstandlastgen/status/1584198680479137792> (accessed on Jan. 2, 2023).

14 *Picasso in Palestine* was a 2011 exhibition consisting of showing Picasso's 1943 *Buste de Femme* in Ramallah at the International Academy of Art Palestine (IAAP). It was initiated by Khaled Hourani. A specially constructed, temperature-controlled room was built for it at the academy, after a two-year ordeal in transporting the painting from the Van Abbemuseum's collection in Eindhoven to Ramallah. The project consisted in great part in the enormous amount of bureaucratic work, and difficulty in dealing with insurance companies, checkpoints, etc. Fatima AbdulKarim, co-curator and coordinator of the project, mentions in an interview that »[i]t wasn't clear what was the jurisdiction [...] Oslo missed out on one of our major fields of work: art and culture.« Tolan, Sandy: »Picasso Comes to Palestine« in: *Al Jazeera English*, Jul. 16, 2011, URL: <https://www.aljazeera.com/features/2011/7/16/picasso-comes-to-palestine> (accessed on Dec. 16, 2022).

curatorial event and it seems to have transmuted *Buste de Femme*, altering it to gain immense cultural capital and a new relevance within the so-called global art landscape.¹⁵ Like the Monet with the *Kartoffelbrei* ... But what is also relevant is that, in my research on the project, I only found mentioned in passing, that there had been a performance of a Palestinian dance presented at the opening, about which guests seemed to be confused.¹⁶ For me that was a clear example that regardless of the good intentions of the art world in opening transnational alliances, local artists and art practices end up being constantly placed on the scale of the modern/colonial hierarchy which devoids them of contemporaneity,¹⁷ and are ultimately devalued because of their non-Europeanness.

FCR Nobody took it in that instance as a serious work of art. Especially because you cannot quickly separate the dancer from the art. It is embodied, and European modernity has not found an answer for how to own that, not at least since the abolition of slavery. Of course, there is artistic investment and creation in that dance, but what the spectators probably saw through their Western gaze was the spectacle of worldlessness ...

- 15 Critic Bassan El Baroni, states that the project has »made Picasso relevant again.« Ibraaz: »Art & Patronage Summit« in: *Ibraaz Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East*. 002, Feb. 28, 2012, URL: <http://www.ibraaz.org/news/8#author57> (accessed on Dec. 16, 2022). Moreover, Charles Esche, director of the Van Abbemuseum and co-curator of *Picasso in Palestine* states: »Our Picasso will be changed by its journey to Ramallah, it will take on extra meaning and the story will remain a part of the history of the painting from this moment on.« Blomfield, Adrian: »Picasso Exhibition Opens in Palestinian West Bank« in: *The Telegraph*, June 24, 2011, URL: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8597715/Picasso-exhibition-opens-in-Palestinian-West-Bank.html> (accessed on Dec. 16, 2022).
- 16 Baers, Michael: »No Good Time for an Exhibition: Reflections on the Picasso in Palestine Project, Part I« in: *E-flux*, Journal 34, Apr. 2012, URL: <https://www.e-flux.com/journal/33/68274/no-good-time-for-an-exhibition-reflections-on-the-picasso-in-palestine-project-part-i/> (accessed on Dec. 15, 2022).
- 17 Critical theorist Zulma Palermo describes the root of Eurocentric rationality as a »problem of **difference and distance** between cultures in conflict, as value systems established by the culture of domination, and then naturalized—owned—by the ones fallen under control. Difference installs the criteria of superiority[/]inferiority between cultures; distance marks a double span: on the one hand, physical: distance to the center of power; on the other, temporal: progress / backwardness that denies contemporaneity to the different; and both constitute the relationship between civilization and culture, as well as culture and nature.« Palermo, Zulma: *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires 2009, p. 16. Translation Juana Awad.

JA ... the experience of the *Damn *¹⁸ encapsulated in the public moment of the performance. I was bothered, extremely, by the way the dance appeared in articles and reviews as something bizarre for the international public, something for weddings, too ›traditional‹, too ›folkloric‹. Meaning in fact out-of-place, non-art, lower in hierarchy ... I wonder how much of that hierarchization ends up also putting the performers in a lower category in relation to their European counterparts.

FCR That is the thing: who gets to claim the conceptual knowledge to talk of what they are doing as art. Who gets to conceptualize it? But also, again, this is an example that it is not enough to just be within this system of thought, one must be intelligible to the Western episteme.

JA But even when trying to be intelligible it seems not to work out! The case with documenta 15, for example. The exhibition, curated by the Indonesian collective ruangrupa, who brought in other collectives to curate as well. From my perspective, they tried to open space not only for other formats but, more importantly, different categories. They were advocating for the conceptualization of art and being, partly in the way in which we are approaching it in this conversation. And we saw what happened, how the curatorial team and their concepts were crucified by the traditional art establishment. By that I mean not with the justified criticism of the appearance of antisemitic iconography in some pieces, but more so, how the coming together of art and life so strongly clashed with local expectations.¹⁹ So, it is a tricky thing, because there was a

18 This term appears as conceptualized by Nelson Maldonado Torres: »Following Fanon, I will use a concept that refers to the colonial subject, equivalent in some way to Dasein but marking the aspects of the coloniality of Being: the *damn * or condemned of the earth. The *damn * is for the coloniality of Being what Dasein is for fundamental ontology, but, as it were, in reverse. The *Damn * is for European Dasein the being who is ›not there.« Maldonado Torres, Nelson: »On the Coloniality of Being« in: *Cultural Studies*, 21:2, 2007, p. 240-270, here p. 253, URL: <http://dx.doi.org/10.1080/09502380601162548>.

19 See for example the statement by Olaf Zimmermann director of the Deutscher Kulturrat: »One development of the last documentas is that the commercial art market is rebuffed. But documenta fifteen goes one step further and elevates collective work to the status of the sole artistic principle. The previously unbreakable link between identifiable artist and work is thus called into question. The entire practiced chain of commercialization of fine art, which relies on the sale and appreciation of the individual work that can be attributed to an individual artistic figure, is deliberately negated. How is the right of the artist to be secured if there are no individually identifiable creators of the works of art? How are income and value enhancement to be achieved via multiple sales if the creator is not identifiable?« Zimmermann, Olaf: »Antisemitismus und Israelfeindlich-

conflation of issues. On the one hand, we have the issue that *documenta 15* was used as a scapegoat for Germany's culture sectors' own failings²⁰ feeding the dangerous trend at play right now here, which advances the idea that Black Persons and People of Color are blind to antisemitism²¹—something that contradicts historical and current alliances,²² and that is putting the livelihoods of people at risk.²³ And on the other hand, which is what I am actually referring to, and which gets overshadowed by the first issue, we have a situation in which epistemic paradigms, about what art is supposed to be and how it is supposed to look, are actually questioned; we are presented with ways of thinking, doing and receiving art that have more to do with daily life than with commodity consumption. And that leads to statements such as »[m]y main problem is the de-artisticization of the *documenta*« by art historian and *documenta* archivist Harald Kimpel.²⁴ So, *ruangrupa* did go as far as possible

keit haben keinen Platz im Kulturbereich!« in: *Politik und Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Der Fall documenta fifteen: Macht die Postkolonialismusdebatte für Antisemitismus blind?*, Nr. 9/22, p. 17,

URL: <https://www.kulturrat.de/presse/kulturpolitischer-wochenreport/34-kw-2022/> (accessed on Dec. 16, 2022). Translation Juana Awad.

- 20 Compare press reactions and statements from political figures between the case of antisemitic iconography in the Taring Padi Mural at *documenta 15* and the antisemitic iconography on the facade of the Wittenberge City Church, about which the German Federal Court of Justice mandated to remain. See Bundesgerichtshof: »Bundesgerichtshof zur Wittenberger Sau«, Urteil vom 14. Juni 2022 - VI ZR 172/20, June 16, 2022. URL: <https://www.bundesgerichtshof.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2022/2022094.html> (accessed on Dec. 16, 2022).
- 21 See *Deutscher Bundestag Dokumente: »Debatte über Antisemitismus-Skandal bei der Documenta«*, Jul. 07. 2022, URL: <https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2022/kw27-de-documenta-900546> (accessed on Jan 26, 2023).
- 22 See various events within the cultural landscape in Berlin for example at the Maxim Gorki Theater or at the Jüdisches Museum Berlin, including the event *Neues Judentum - Allianzen in der postmigrantischen Gesellschaft*, URL: <https://www.jmberlin.de/diskussion-neues-judentum-allianzen-in-der-postmigrantischen-gesellschaft> (accessed on Jan. 31, 2023).
- 23 We know that critiques are being instrumentalized to put in question the suitability of Black Persons and People of Color for positions of power, for example with the debates surrounding the entering director of the *Haus der Kulturen der Welt*, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. See dpa: »HKW-Intendant wehrt sich gegen Vorwurf der BDS-Nähe« in: *Monopol Magazin* Oct. 25, 2022, URL: <https://www.monopol-magazin.de/hkw-intendant-wehrt-sich-gegen-vorwurf-der-bds-naehe> (Accesses on Dec. 16, 2022), as well as questionable firings, including for example the removal of Mantondo Castlo from KIKa, a public television channel for children and youth. See Hauenstein, Hanno: »KiKA-Moderator Matondo Castlo gefeuert: Dies sendet das völlig falsche Signal« in: *Berliner Zeitung*, Dec. 12, 2022, URL: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/debatte/kika-moderators-matondo-castlo-gefeuert-dies-sendet-das-voellig-falsche-signal-li.294624> (accessed on Dec. 16, 2022).
- 24 See ZDF: »Kunstfreiheit und Antisemitismus: Das war die problematische

into shifting the categories, and within one of the most important and influential international art exhibitions; judgement could not be but damning.²⁵ It seems to be acceptable to organize so-called transcultural, transnational, or global art exhibitions, as long as the categories are not put in doubt and the sovereignty of enunciation is not questioned.²⁶

FCR In the case of ethnological exhibitions, whatever that means, often the person who created the art did not conceive of it in museological terms, and in some cases, it is not art until it is in the museum. I think this is something that you also touched on in your text about smuggling,²⁷ where the curator themselves becomes an artist. In fact, sometimes I think the only artist is the curator, who reduces worlds and significances to simple aesthetic values. The curator puts different things in relation: to other worlds and meanings in relation to the museum, conservation practices, and the exhibition space. The result is art, which only exists because of its relationship with the museum, because these objects and beings have been taken out of their specific context. For example, an object's relation with an altar and a spiritual space might have made it a deity, or a relationship with a body might have made it simply a garment. So, you have to read the whole room as a single, a singular work of art that might be made up of different moving parts or different fixed parts. When it comes to the antisemitism question, I think there was some truth to the fact that some of the works displayed, even if not made as such, contained antisemitic images.

documenta 2022« in: ZDF.de Nachrichten Panorama, Sept. 25, 2022, URL: <https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/documenta-rueckblick-antisemitismus-100.html> (accessed on Jan. 26, 2023). Translation Juana Awad.

- 25 The final report on documenta 15, which came out on Feb. 7 2023, after this conversation, states: »Even if the curatorial concept corresponds to the spirit of the times ... [it] invites the drawing of boundary lines and the creation of contrasting images that define an almost irreconcilable opposite. [...] The »we« also means that there is a »you«. Ruan-grupa have ultimately failed to live up to their own »de-colonial« claim.« Deitelhoff, Nicole et al.: **Abschlussbericht, Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen**, URL: file:///Users/kathrinpeters/Downloads/230202_Abschlussbericht.pdf, p. 99-100 (accessed on Feb. 8, 2023). Translation Juana Awad. It seems as if naming the problem gets distorted into creating the problem.
- 26 In this respect, Hito Steyerl offers a very productive commentary on documenta 15 because she disentangles the debates, as well as questions universalists assumptions, calling for a »farewell to the arrogant paradigm of the world art show.« See Steyerl, Hito: »Kontext ist König, außer der deutsche«, in: *Zeit*, June 3, 2022, URL: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung/komplettansicht> (accessed on Jan. 26, 2023).
- 27 Awad 2020 (as in 12).

What defines antisemitism, as is the case with racism, I think must be said, is not the intentions or the explicit communications of the perpetrator, but the experiences of those who become the victim of this violence, epistemic or otherwise. Perhaps this is also a matter of relating to the epistemology or perhaps the hermeneutics of art, that its reading and interpretation is as much a political act as its making. Beyond that however, I think there is a sort of enforced silencing of People of Color, a form of instrumentalization—at least coming from certain spheres of society—making alliances between oppressed groups tense and almost impossible, so that the only relationships that can exist are the Rest to the West. That is perhaps as much as I will say at the moment, since I think we need more space for this conversation.

JA Yes, absolutely. One last thing is also that we need to keep at building these alliances, even if seemingly impossible, and work with, and along, the local critical voices—they are also there.²⁸

On Breaking the Law and Decolonial Action

FCR What is necessary is a decolonization, or rather a plurality of the realities. And also, that art could be the medium through which several realities are discussed ...

JA ... or maybe translated ...

FCR ... or translated, but the question is translated to what language and for whose understanding? The issue with museums and exhibitions is that you have these spaces in which it is clear that you are not supposed to touch. Things happen then only on paper. Museums do sometimes kill action, or they kill decolonial action and reward you for using fancy new words to discuss the wrongs that have been done to you, without really changing anything. You could write whole books about how Picasso appropriated art and never gave people credit, and nothing changes from the art piece itself. It is not like, for example, if I took a pen and went to the art piece now and wrote on it. Nobody would allow you to do that, they could say »that is something you do on the label.« That always only happens in a discursive manner. The principles on which you have understood the art, from the beginning, have limited the possibilities

28 See for example Czollek, Max: *Desintegriert Euch!*, München 2018, or Czollek, Max: *Versöhnungstheater*, München 2023.

of realities that veer from a discursive reality. Whatever reality you are cataloging must not change the structural integrity of the piece.

JA That brings me back to the idea of death, being frozen in time and space, a mummy to be kept forever. I think that is an obsession in this art, museum, and cultural context that we live in. This idea of freezing things, of maintaining the structural integrity at all costs, of not letting them decay. I am thinking about this also in relation to exhibitions. In exhibitions, you have all these different elements that you put in relation, creating a specific dramaturgy, a text. So, even when you try to destabilize, or break ways of looking via art and art objects and relationships, within institutional frameworks, then you are also freezing those so-called new ways of putting elements into relation. And within an institutional setting they become something like »the right way« of looking at things. It is not only the work of art that is frozen and which experiences this death but also the exhibitions and the spaces ...

FCR Within museums there are precepts that only allow a very limited manifestation of new realities to come to be, or more accurately to come to be intelligible. If you find an art piece that is made of wood, where the artists themselves are aware of the fact that the wood is not going to exist forever, you find, in an exhibition, that they would treat it with chemicals. And they would try to fix it in a particular state at all moments: what is known must be fixed. In that way, the whole idea of the original piece, the originality of art, has to be a very limited conception of what that is. So, what can change is the perception of the art and not the art itself. Ethnological (colonial) museums especially—because these are the spaces I love to hate the most—have very clear ideas of what African art is. For the most part, it does not take into consideration contemporary art in the places they seek to represent, contemporary iterations of reality, and contemporary ways of making the world. So much so that it gets reduced to tradition, a set way of doing things, and not a dynamic culture of being; the overall effect is that the only dynamism can be that of intelligibility. You are always discussing the past tense. The new incursion of contemporary art pieces into ethnological museums do nothing to problematize this invention of a pre-modern past. Not only the ethnological objects remain trapped in a historical past tense, but also the communities themselves or the people that made the art are not allowed to evolve because the museums have installed and frozen them in these categories.

JA When historical objects of contemporary peoples get frozen beside historical objects of extinguished societies – and this is but just one example of a constellation in a museum, albeit, a common one – the most obvious reading would be that there is a narrative about the past. Museums’ visitors do not have much of a chance of reading anything else. But what you are referring to is also a problem of the modern/colonial paradigms at play in the division of the disciplines. The thinking that stipulates that the art within ethnological museums pertains to the discipline of anthropology, whereas the art in an art museum pertains to the discipline of fine art.

FCR Yes, and we know, of course, that Western art history is capable of dealing with art as something unpredictable, however this separation of disciplines also plays this function of predicting what art could be. It also limits what could be created already in the future, because if you want to be understood, then you would have to create it in a way that is intelligible to the ways of interpretation. But also, already you have a clear set of limits within which you can work. This means we are no longer seeing art as change or changeable, but the artistic as essence, to be intelligible, to be readable. So what has been classified is not just a determinant for the permanence of the state of what exists in the museum, but also for the limits of what can be made. An establishment of boundaries and borders in which those within do not have sovereignty. These constructions work through a philosophy of permanence.²⁹

JA It serves its disciplining purpose. I am thinking again of what you are saying in terms of the frozen beings inside the exhibition and the notion of death. Those beings become a metonym for something outside but more importantly they act as a definition, they get a normalizing effect. I do miss decay. I am an absolute supporter of art also dying, in a very material way, not a metaphorical dying, which is constantly happening; but an actual passing away, an undoing.

FCR That is what defines the very condition of life, dying. And museums refuse death and, by extension, life. We are also functioning within very clear categories of collecting and owning, as much as we can, within very limited space—in terms of the size of the earth

29 See Crampton, Alexandra: »Decolonizing Social Work >Best Practices< through a Philosophy of Impermanence«, in: *Journal of Indigenous Social Development*. Vol 4 Issue 1, 2015, URL: <https://hdl.handle.net/10125/37602> (accessed Jan. 16, 2023).

and the size of the museums in which those things are exhibited. Art is not allowed to die. A great part of life and knowledge is also forgetting, and there is no space to forget in these very clear epistemological categories so that new ways of life might emerge. I think Jose Saramago's *Death with Interruptions* might be a great way to start a reflection on what happens in the absence of death.³⁰

On Fixing, the Monster and the Noble Critic

JA The museum and the exhibition space have normative effects. Epistemology, as philosophy of knowing and as way of understanding meaning, is variable; it does not do the job of fixing by itself. The fixing needs to be enabled in the real world. Putting millions and millions into exhibition spaces, that you cannot simply throw into the garbage—you could have done something else with the money if that is what you were going to do—is central to the fixing of categories. So, for me, these meanings are not only frozen through the act of reflecting on the understanding of them, but even before, as they are made to appear in public in specific settings. This already does the fixing. The act of display in itself has a lot to do with it. When things get shown, they change status. Making something public—which is central to the idea of the curatorial—turns it immediately also into a discursive element. It stops just being for itself and it starts having to be known, discussed, and written about.

FCR Yes, the rules of the game freeze things and epistemology also requires that what is to be known needs to be fixed, at least until it is known. So, in order for the white man to understand the person they are colonizing, they must freeze them in certain biological attributes. They must freeze them in cultural and traditional attributes. Western colonial aesthetics requires that the world be objectified and rendered into a commodity in order to be conquered.³¹

JA But then what you are talking about is who has the right to change, who has the right not to be frozen. Because, of course, within the Western tradition there are a lot of different approaches to the grasping of the world.

FCR Who has the right to change within the Western rules of the game, within the knowledge system we are operating under? It is a knowledge paradigm that allows progress and change through

30 See Saramago, José: *Death with Interruptions*, New York City 2008.

31 Vázquez 2020 (as in 10), p. 39.

knowledge, but only for the knower; what can change is only the person that knows. That is the point I was trying to make. What gets limited is not only what we understand of realities, but also the possibilities of new realities happening because the modern/colonial paradigms do not allow for those realities, once known, to change. And the only thing that can change then is the person that knows or at least their understanding of the world. So, if the white person knows you through racist categories, and then you say, »no, this is not what I am« you are denied the possibilities of change. What they would say is, »I changed my mind,« or »now I'm anti-racist.« The promise of progress within Western epistemological traditions is for the white man. And then it comes to this whole idea of decolonizing the museums, so when we critique the museum the museum asks, »how do we decolonize the museum?« And then we say, »you are using a limited understanding of the reality of the world.« But the paradigms do not change. We do not hear back, »okay, let us go back and see how exploited parts of the world understand and relate to us.« What we hear is, »how do we pluralize ourselves?« But maybe also this knowledge paradigm we are speaking about is plural already, and maybe that is why it is so difficult to break out of it because we have been talking as if it was not yet plural.

JA We started the conversation exactly with the conundrum of the plural—epistemology and/or epistemologies—and your words on that seem extremely important, you said something like what we want is to move »towards a plurality of different worlds and not a plurality of ways of seeing one world« ... and that world is also already plural ...

FCR Sometimes what this kind of pluralizing assumes is that the West rejects the fact that they have had any form of influence on you.

JA And you on them ...

FCR And that again you were as pure, as noble as before. And that you can then assume this pure perspective, untouched by modernity. When in reality, we are creolized beings of the West to some extent. So that even in ourselves, we are already moving as pluralities and not as singular beings.

JA You make me think of Silvia Rivera Cusicanqui's image of the *ch'ixi*, the grey that is seen when a weave with complimentary colors

is looked at from afar: although the black and white or blue and orange threads never mix, their contradiction creates a complex state of motley being. We live on the borderlands³² and a *ch'ixi* world is possible.³³

FCR Yes, and the ethnological museum is not just a singular happening in Europe. It is not just a separation of the disciplines of modern or contemporary art and anthropological art. It was also constructed with killing and stealing from people. I think we really have to be honest about the fact that this knowledge system was built for the most part on violently taking from, killing, disregarding, ignoring, and stealing from—and even justifying it systemically—People of Color and people from the Global South. And that today we are calling on them again to help ameliorate the very system that has impoverished them ...

JA ... the case with ruangrupa or the whole thing about decolonizing the museum ...

FCR ... exactly ... because that system has gained capital based on the fact that it robbed them of their being. And somehow there is still some nobility in us, a beauty in the struggle, that trauma has been a good teacher.

32 For the concept of borderland see Anzaldúa, Gloria: *Borderlands: La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987.

33 For the concept of *ch'ixi* see Rivera Cusicanqui, Silvia: *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires 2018.

Glossar

Das Wissen der Künste ist ein Verb

- | | | | |
|-----|--------------------------------------|-----|--|
| 289 | <u>Aneignen</u>
Daniela Fugellie | 320 | <u>Situieren</u>
Ildikó Szántó |
| 291 | <u>Anerkennen</u>
Johann Honnens | 322 | <u>Spekulieren</u>
Georg Dickmann |
| 294 | <u>Anleiten</u>
Nina Wiedemeyer | 324 | <u>Symbolisieren</u>
Silvia Bahl |
| 296 | <u>Bezeugen</u>
Sebastian Köthe | 327 | <u>Üben</u>
Barbara Gronau |
| 299 | <u>Bilden</u>
Ulrike Hentschel | 330 | <u>Verflechten</u>
Constance Krüger |
| 302 | <u>Entwerfen</u>
Susanne Hauser | 332 | <u>Verorten</u>
Hanna Magauer |
| 304 | <u>Erfassen</u>
Irina Raskin | 335 | <u>Verschalten</u>
Christina Dörfling |
| 306 | <u>Hören</u>
Ariane Jeßulat | 338 | <u>Verunreinigen</u>
Felix Laubscher |
| 309 | <u>Konstellieren</u>
Sophia Prinz | 340 | <u>Wissen</u>
Martina Dobbe |
| 312 | <u>Listening</u>
Fritz Schlüter | 346 | <u>Zuhören</u>
Elsa Guily |
| 315 | <u>Schmuggeln</u>
Juana Awad | 349 | <u>Zweifeln</u>
Kathrin Busch |
| 318 | <u>Schreiben</u>
Annika Haas | | |

Die Forschungen am Kolleg – seien sie kunst- und kulturwissenschaftlich, theater-, musik- und medienwissenschaftlich, philosophisch, pädagogisch oder ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet – folgten bei aller Unterschiedlichkeit einer gemeinsamen Frage: Wie lassen sich Wissensformen der Künste beschreiben, kontextualisieren und kritisieren? Die folgenden Seiten führen 23 Verben auf, die beispielhaft für die zahlreichen Forschungsprojekte des Kollegs stehen. Ein Verb bezeichnet eine Tätigkeit oder ein Geschehen. Es erinnert uns daran, dass Wissen niemals gegeben ist, vielmehr entfaltet es sich, setzt sich allmählich durch und löst sich auch wieder auf. Jedes Wissen beruht auf Praktiken und Aushandlungsprozessen, an denen Medien, Institutionen, Theorien, Artefakte und Materialitäten beteiligt sind.

Die vorliegenden Glossarbeiträge wurden von Kollegiat*innen ausgehend von eigenen Forschungsprojekten entwickelt. Sie sind hervorgegangen aus Podcasts, die im Sommer 2021 – in der Covidpandemie – anstelle unserer geplanten Abschlusstagung entstanden sind.

Alle Podcasts sind auf wissenderkuenste.de, der Online-Publikation des Graduiertenkollegs, abrufbar.

Aneignen »Aneignen« ist ein mehrdeutiges Verb. Es bezeichnet unterschiedliche Prozesse des Nachahmens, Übernehmens und Entleihens, die selten trivial sind. Sich etwas anzueignen, erfordert eine Entscheidung, die handelnde Akteur*innen bewusst treffen. Prozesse der Aneignung, wie sie häufig bei kulturellen Transfers zu beobachten sind, motivieren Diskussionen um kulturelle Differenz. Dabei kommt die Frage nach dem Verhältnis zwischen kultureller Aneignung und Macht auf. Können Artefakte einer anderen Kultur angeeignet werden, ohne in ein hegemoniales Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie zu geraten? Oder anders gefragt: Kann die kulturelle Aneignung jenseits einer Dialektik von Original und Nachahmung stattfinden?

Bei der Untersuchung lateinamerikanischer Kunstmusik und lateinamerikanischer Avantgarde habe ich gelernt, dass es entscheidend ist, die Motivationen und Interessen der handelnden Akteure zu verstehen. Die Appropriation von kulturellen Artefakten stellt meist eine performative Reaktion auf lokale Bedürfnisse dar. Außerdem motiviert sie Prozesse kreativer Transformation, bei denen die übernommenen Artefakte sogar im subversiven Sinn umgedeutet werden können. Der Akt des Komponierens kann in diesem Zusammenhang mitunter als ein Versuch verstanden werden, persönliche oder lokale Konflikte zu lösen.

Die lateinamerikanischen Zwölftonkomponisten der 1930er und 1940er Jahre hatten unterschiedliche Probleme zu lösen. Der argentinische Komponist Juan Carlos Paz (1897–1972), der als Pionier der Dodekaphonie in Südamerika gilt, verstand die Aneignung der Zwölftonmethode als eine Form der Identifizierung mit der internationalen Avantgarde. Die Aneignung der musikalischen Avantgarde war bei ihm Ausdruck seiner Abwehr gegen national orientierte Musik, die viele argentinische Komponisten kultivierten, wie etwa Alberto Williams (1862–1952), Julián Aguirre (1868–1924), Carlos López Buchardo (1881–1948) und der junge Alberto Ginastera (1916–1983). Durch die Zwölftonkomposition behauptete sich Paz als Teil einer internationalen Künstlergemeinschaft und präsentierte eine Alternative zu einer Musik, die Themen, Rhythmen und Melodien der argentinischen Landschaft

und eine impressionistische oder neoklassizistische Klangwelt kombinierten. Paz hielt die national orientierte Musik Argentiniens für nicht zeitgemäß.¹

Bei anderen Komponisten, wie bei dem deutschen Emigranten Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005) und der von ihm gegründeten Gruppe Música Viva in Brasilien, hatte die Aneignung der Zwölftonmethode eine sozialpolitische Dimension. Wie in anderen Regionen der Welt waren Koellreutter, Cláudio Santoro (1919–1989), César Guerra Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990) und andere Komponist*innen aus diesem Kreis auf der Suche nach einer Neuen Musik für eine neue Gesellschaft. Die Überzeugung, dass die Zwölftonmusik eine sozial orientierte Aufgabe erfüllen könnte, geriet jedoch Ende der 1940er Jahre in eine Krise. Santoro, der Mitglied der Kommunistischen Partei Brasiliens war, nahm 1948 am Zweiten Kongress der Komponisten und Musikkritiker in Prag teil. Die Ergebnisse des Kongresses, die sowohl für die internationale Verbreitung des Sozialistischen Realismus prägend waren als auch für die Deutung und daraus folgende Ablehnung der Zwölftontechnik als dekadent und elitär, führten bei Santoro und anderen Mitglieder Música Vivas dazu, die soziale Funktion der Zwölftonmusik infrage zu stellen. So erklärte Guerra-Peixe im selben Jahr 1948 in einem Brief: »Zwölftontechnik: Ich überlege, mich von ihr abzuwenden, um eine für die Mehrheit verständlichere Musik zu schreiben, da man meine Musik nicht aufführen möchte. [...] Genug mit dem Warten auf seltene Aufführungen, die den Mut irgendwie aufrechterhalten. Auf diese Weise werden unsere Werke nie eine reale soziale Funktion erfüllen, weil sie nur in der Schublade und in den Unterhaltungen leben. Ich weiß nicht, ob ich richtig liege. Aber wenn das Publikum ein Werk nicht rezipiert, dann existiert es nicht.«²

So wie man sich entscheiden kann, sich ein kulturelles Artefakt anzueignen, kann man irgendwann entscheiden, dieses Artefakt wieder abzuwehren. Allmählich wendeten sich die brasilianischen Komponist*innen um Música Viva der national orientierten Musik zu, während Koellreutter seinen Tätigkeiten als Komponist und Lehrer der musikalischen Avantgarde in neuen Projekten nachging.

In den 1960er Jahren und im Vorfeld der Präsidentschaft Salvador Allendes (1970–1973) in Chile wurde die Zwölftonmethode nochmals mit einer sozialen Dimension in Verbindung gebracht. Linksorientierte Komponisten wie Fernando García (*1930), Eduardo Maturana (1920–2003) oder Gustavo Becerra-Schmidt (1925–2010) sahen keinen Widerspruch in der Verbindung der Zwölftonmusik mit einer sozial engagierten Botschaft. In ihren Werken wurden Zwölftonreihen mit rhythmischen und melodischen Elementen der traditionellen chilenischen Musik frei kombiniert. Die Kommunistische Partei Chiles deklarierte, dass alle ästhetischen Richtungen willkommen seien, die auf irgendeine Weise die Revolution der chilenischen Gesellschaft unterstützen könnten.³ In den Ländern des Ostblocks wäre diese Form der Umdeutung der Zwölftonmusik zur selben Zeit schwer vorstellbar gewesen.⁴

Diese Beispiele der Aneignung der Zwölftonmusik in Südamerika stellen Reaktionen auf lokale Entwicklungen dar. Mittels der Zwölftonkomposition haben die Komponisten auf die ästhetischen und sozialen Diskussionen ihrer Länder reagiert. Ihre unterschiedlichen Aneignungen der Zwölftonkomposition können als performative Antworten auf diese lokalen Auseinandersetzungen verstanden werden, die wiederum neue Diskussionen motivierten. Was bei solchen Prozessen oft wenig beachtet wird, ist die Perspektive der anderen Seite des Transfers, also die Perspektive derjenigen, die das ursprüngliche Artefakt als ihr Eigentum verstehen. Oft haben Europäer*innen mit Skepsis oder Erstaunen reagiert, wenn sie die lateinamerikanische Zwölftonmusik kennengelernt haben. Gegenüber der Erwartung einer feurigen Musik des »anderen«, klang diese Musik zu sehr wie die »eigene«.

Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano behauptet, dass der europäische Kolonialismus sich bis heute in Form eines binären Denkens manifestiert, das intersubjektive Konstruktionen von Klasse und Ethnizität als objektive Kategorien präsentiert hat. Die europäische Vorherrschaft basiere auf diesem binären Dualismus, bei dem der »eigenen« rationalen, modernen und zivilisierten Kultur eine irrationale, prämoderne und unzivilisierte Kultur der »Anderen« entgegengestellt wird.⁵ Gewiss klingt die lateiname-

rikanische Zwölftonmusik (viel zu) rational und intellektuell, sodass die Erwartung eines lateinamerikanischen Stereotyps dekonstruiert wird. Die Kulturgeschichte der südamerikanischen Aneignung der Zwölftonmusik ist jedoch wiederum sehr lateinamerikanisch: Kulturästhetische und sozialpolitische Motivationen werden dabei auf eine Weise kombiniert, die in Europa – inklusive Osteuropa – nicht funktioniert hätte. Jenseits der eurozentristischen Erwartung einer Selbstexotisierung haben die südamerikanischen Avantgardisten in ihrem Handeln die Freiheit manifestiert, sich jedes kulturelle Artefakt und jeden Diskurs, soweit dieser im Zusammenhang der eigenen künstlerischen Suche einen Sinn ergab, anzueignen. Im künstlerischen Ergebnis löst sich das binäre Denken auf.

— Daniela Fugellie

- 1 Eine Aufnahme von Paz' Zwölftonkomposition *Tercera composición en trío* op. 38 (1940) erschien als Konzertschnitt in: Gerber, Marina / Fugellie, Daniela (Hg.): *Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste*, Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, hg. von Barbara Gronau und Kathrin Peters, Paderborn 2017.
- 2 Guerra-Peixe, César: »Brief an Francisco Curt Lange«, 30.08.1948, S. 2, Archiv Francisco Curt Lange, Belo Horizonte, Brasilien. Deutsche Übersetzung in: Fugellie, Daniela: »Musiker unserer Zeit«. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit, hg. von Dietmar Schenk, Thomas Schipperges und Dörte Schmidt), München 2018, S. 392.
- 3 Vgl. García, Fernando: »Chile: Música y Compromiso«, in: *Boletín Música. Casa de las Américas*, Nr. 29, 1972, S. 2–9.
- 4 Vgl. Restagno, Enzo (Hg.): *Arvo Pärt im Gespräch*, Wien 2010.
- 5 Quijano, Aníbal: »Coloniality and modernity/rationality«, in: *Cultural Studies*, Bd. 21, Nr. 2–3, 2007, S. 168–178.

Anerkennen »Anerkennung von Diversität«, »Anerkennung kultureller Vielfalt« oder »Anerkennung unterschiedlicher musikkultureller Identitäten« – Slogans wie diese stehen in musikpädagogischen Zusammenhängen oftmals dafür, Personen mit bestimmten Eigenschaften oder Fähigkeiten wertschätzend wahrzunehmen und zu begehen. Anerkennung wird dabei zuvorderst als ein ethisch-normativer und identitätsbestätigender Akt gedacht. Allerdings deuten bereits einige alltägliche Verwendungsweisen darauf hin, dass »anerkennen« nicht nur einen bestätigenden, sondern auch einen performativen Aspekt beinhaltet. Beispielsweise wird mit der Anerkennung eines Fußballtors, einer Studienleistung oder eines Verbrechens das An-Erkannte überhaupt erst als solches erzeugt. Bereits im Alltagszusammenhang oszilliert »Anerkennung« somit zwischen einem schon und noch nicht Bestehenden.¹

In den Pädagogiken ist seit einem guten Jahrzehnt eine Verschiebung von einem ethisch-normativen zu einem analytischen Begriffsverständnis zu beobachten.² »Anerkennung« wird zunehmend als ein vielschichtiges und ambivalentes Geschehen aufgefasst, bei dem sich Menschen nicht nur in Identitätspositionierungen gegenseitig wertschätzend begegnen, sondern zugleich immer auch Identitäten erzeugen. Anerkennungsakte geraten dementsprechend nicht nur als pädagogische Norm, sondern auch als machtvolle zwischenmenschliche Ereignisse in den Blick.

Im pädagogischen Diskurskontext spielt die Subjektivationstheorie Judith Butlers eine zentrale Rolle. Laut Butler kennzeichnet Subjektsein den »ekstatische[n] Charakter unserer Existenz«³. Wir begehren eine Identität, die für andere erkennbar ist und zumindest in bestimmten Kontexten auf soziale Wertschätzung stößt. Daher müssen wir uns notgedrungen zu den Adressierungen und sozialen Kategorien anderer in irgendeiner Form positionieren. Subjektwerdung ereigne sich stets in einem Wechselspiel von Adressiertwerden und Sich-dazu-Verhalten. Dem Anerkennungsrahmen einer Gesellschaft komme bei der Subjektbildung eine zentrale Bedeutung zu, weswegen Butler in diesem Zusammenhang auch von einer »diskursive[n] Identitätserzeu-

gung«⁴ spricht. Auch in der noch so kritischen Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Anerkennungsrahmen bleibe man als Subjekt an die zur Verfügung stehenden Normen, Kategorien und Verwerfungen einer Gesellschaft gebunden. Adressierungen und Selbstpositionierungen sind mit Butler somit als ein ambivalentes Geschehen zu betrachten, da wir gesellschaftliche und kulturelle Normen »brauchen, um leben zu können, [durch die wir aber auch] in Weisen gezwungen werden, die uns manchmal Gewalt antun«⁵. Mit dem Konzept der Subjektivation betont Butler den unterwerfenden und zugleich selbstbestimmten Prozess der Selbstpositionierung. Im Kontrast zum Konzept der Anrufung bei Louis Althusser⁶ werden Butler zufolge Subjekte nicht einfach bestehenden gesellschaftlichen Adressierungen unterworfen, sondern können sich diesen gegenüber bis zu einem gewissen Grad selbstermächtigend verhalten. Ausgehend von Butler stellen Anerkennungsakte somit weniger eine intentionale moralische Handlung dar, als dass sie vielmehr ein Strukturmoment jeglicher zwischenmenschlicher Kommunikation bilden.

Die Erziehungswissenschaftler*innen Nicole Balzer und Norbert Ricken bestimmen »Anerkennung« in diesem ambivalenten, machtkritischen und deskriptiven Sinn wie folgt: »[M]it Anerkennung ist die zentrale Frage berührt, als wer jemand von wem und vor wem wie angesprochen und adressiert wird und zu wem er/sie dadurch vor welchem (normativen) Horizont sprachlich bzw. materiell etablierter Geltungen gemacht wird.«⁷ Mit dieser Definition wird »Anerkennung« als vielschichtiges wissenschaftliches *sensitizing concept*, u. a. für empirische Analysen zwischenmenschlicher Kommunikation interessant.

In meiner im Rahmen des Graduiertenkollegs entstandenen musikpädagogischen Dissertation⁸ beschäftigte ich mich mit der Frage, wie sich Jugendliche im Beisein eines Erwachsenen anhand ihres Musikgeschmacks gegenseitig anerkennen. Hierfür analysierte ich Gruppendiskussionen mit Jugendlichen, die die türkischsprachige *arabesk*-Musik⁹ präferieren. In Erweiterung der bestehenden Anerkennungsdiskussion interessierte mich insbesondere der Aspekt, *auf welche Weise* musikbezogene Anerkennungs-

handlungen praktiziert werden: Zum einen, welche Anerkennungstechniken verwendet werden, und zum anderen, wie verschiedene soziale Positionierungsebenen miteinander verschränkt werden – u. a. makrosoziale, peerkulturelle, popkulturelle oder institutionalisierte Dimensionen. Anknüpfend an die filmwissenschaftlichen Untersuchungen von Patricia Feise-Mahnkopp (2013)¹⁰ benenne ich diese praxeologische und intersektionale Analyseperspektive als »sozio-ästhetische Anerkennung« und werde sie im Folgenden veranschaulichen.

Um die Wirkung von *arabesk*-Musik zu beschreiben, verwenden meine Interviewpartner*innen oftmals das Wort *damar*, das im Deutschen mit »Ader« oder »Vene« übersetzt werden kann. Geht man von dem qualitativ-empirischen Ansatz der rekonstruktiven Sozialforschung¹¹ aus, bildet *damar* eine Fokussierungsmetapher, in der das habitualisierte Wissen der Jugendlichen zu *arabesk*-Musik kulminiert. *Damar* wird in anderen Interviewpassagen einem anderen jugendkulturellen Code, *isyan*, gegenübergestellt. Beide Begriffe stehen für musikbezogene Traurigkeitsästhetiken, die bei genauerer Betrachtung feine Unterschiede und Distinktionsmerkmale aufweisen. *Isyan* bezeichnet eine exzessive, mit Selbstmordfantasien verknüpfte Traurigkeit und wird oftmals auch ironisch in alltäglichen Situationen verwendet, z. B. wenn man keine Lust auf Unterricht oder sein Smartphone verloren hat. In deutlichem Kontrast dazu charakterisiert *damar* eine Traurigkeit in der Musik, die tiefst existenziell, zugleich aber erhaben und moralisch integer ist. Von diesem mit *arabesk*-Musik assoziierten *damar*-Zustand könne man überhaupt erst ergriffen werden, wenn man genügend Lebens- und Liebeserfahrungen gemacht habe.

Ausgehend von der traurigkeitästhetischen Position *damar* wenden die Jugendlichen unterschiedliche Techniken an, um sich in anderen sozialen Positionen wechselseitig anzuerkennen und um eine Anerkennung seitens des Interviewers sowie einer imaginierten Leser*innenschaft des Interviews zu antizipieren. Eine wichtige Funktion hat beispielsweise das Narrativ, dass man ausschließlich Musik als *damar* bezeichnen kann, nicht etwa Personen oder subjektive Gefühlszustände. »Ich bin *damar* drauf« funktioniere nicht,

wohingegen »ich bin *isyan* drauf« insbesondere unter Kindern und Mädchen inflationär verbreitet sei. Man werde bei genügend erlangter Reife sozusagen in den *damar*-Zustand der Musik hineingezogen und die Musik könne von sich aus einen Menschen verändern. Mit Gabriele Klein und Melanie Haller kann an dieser Stelle von einer Naturalisierungstechnik gesprochen werden. Die Musik und ihre Wirkungen werden auf eine bestimmte Weise mystifiziert, sodass Identitätskonstruktionen für andere quasi natürlich wirken.¹²

In mehreren Gruppendiskussionspassagen fordern die befragten Jugendlichen voneinander Authentizitätsbeweise ein. So wird einem Jungen von zwei Klassenkameraden unterstellt, er habe den türkischen Text nicht richtig verstanden; ein anderes Mal, dass er immer noch *isyan*-Lieder höre, die eigentlich eher Mädchen und jüngere Jugendliche bevorzugen. Um Subjektpositionen wechselseitig zu authentifizieren oder zu de-authentifizieren, werden externe Zeugen eingefordert, insbesondere das Smartphone. Im Gegensatz zu persönlichen Aussagen erhält das Handy die Bedeutung, nicht lügen und wahrhaftig darüber Auskunft geben zu können, ob jemand der Position eines »reifen« und erwachsenen Jugendlichen entspreche oder nicht. Das Smartphone wird sozusagen als das »wahre Ich« konstruiert.

Anhand von Anerkennungstechniken wie Authentifizierungen, De-Authentifizierungen, Naturalisierungen oder Zeugenschaften adressieren sich die befragten Jugendlichen nicht nur in der jugendkulturellen *damar*-Position. Sie erzeugen in ihren wechselseitigen Anerkennungsakten auch komplexe, intersektional miteinander verschränkte makrosoziale Identitäten, von denen ich drei wichtige Dimensionen im Folgenden aufliste:

- 1.) als erwachsen und in Distinktion zu jüngeren Jugendlichen, die die weniger erhabene und minderwertigere Traurigkeitsästhetik *isyan* verkörpern;
- 2.) in einer reifen und vernünftigen Männlichkeit, indem sich die Jugendlichen von den vulgären Männlichkeitsinszenierungen des sogenannten Gangstarap abgrenzen;
- 3.) als »gut integriert« und »angepasste Schüler*innen«, indem die Jugendlichen im Rahmen der Interviews signalisieren, dass sie nicht dem mehrheitsgesellschaftlichen

Stereotyp der deutsch-türkischen Problem-migrant*innen entsprechen.

Insbesondere die letztgenannte soziale Positionierung verweist auf den Anerkennungsrahmen des Interviews selbst. Bereits die Tatsache, dass der Gesprächsinhalt *arabesk*-Musik, durch einen Interviewer ohne Migrationsgeschichte gewählt wurde, ist eine mögliche Ursache dafür, dass der Integrationsdiskurs in Deutschland einen wirkmächtigen Anerkennungsrahmen für die Jugendlichen darstellt. Dementsprechend wurde mit diesem *doing content* auch ein Stück weit ein *doing difference* reproduziert, was weitere empirische Forschungsarbeiten methodologisch vor die Aufgabe stellt, noch stärker zu einem macht- und rassistisch-kritischen *undoing difference* beizutragen.¹³

— Johann Honnens

- 1 Vgl. u. a. Balzer, Nicole/Ricken, Norbert: »Anerkennung als pädagogisches Problem. Markierungen im erziehungswissenschaftlichen Diskurs«, in: Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hg.): *Anerkennung*, Paderborn 2010, S. 35–87, hier: S. 39f.; Markell, Patchen: »The recognition of politics: A comment on Emcke and Tully«, in: *Constellations*, Bd. 7, Nr. 4, 2000, S. 496–506, hier: S. 503; Düttmann, Alexander Garcia: *Zwischen den Kulturen. Spannungen im Kampf um Anerkennung*, Frankfurt/M. 1997, S. 30.
- 2 Balzer/Ricken 2010 (wie Anm. 1), S. 38.
- 3 Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt/M. 2009, S. 59.
- 4 Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt/M. 2001, S. 83.
- 5 Butler 2009 (wie Anm. 3), S. 327.
- 6 Althusser, Louis: »Ideologie und ideologische Staatapparate (Anmerkung für eine Untersuchung)«, in: ders.: *Ideologie und ideologische Staatapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg 1977, S. 108–152, hier: S. 142f.
- 7 Balzer/Ricken 2010 (wie Anm. 1), S. 73.
- 8 Vgl. Honnens, Johann: *Sozioästhetische Anerkennung. Eine qualitativ-empirische Untersuchung der arabesk-Rezeption von Jugendlichen als Basis für die Entwicklung einer situativen Perspektive auf den Musikunterricht* (Perspektiven musikpädagogischer Forschung Bd. 7), Münster/New York 2017.
- 9 *Arabesk*-Musik steht im musikwissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs für ein popmusikalisches Stilkonstrukt, das sich in den späten 1960er Jahren in der Türkei zu entwickeln begann. Als ein zentrales Charakteristikum gilt seine hybride Mischung aus Volksmusik-, Kunstmusik- und Populärmusiktraditionen (Küçükkaplan, Uğur: *Arabesk. Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* [Sanat ve Kuram Dizisi Bd. 35] Istanbul 2013, S. 10). Als weitere zentrale Kennzeichen der *arabesk*-Musik werden oftmals die hervorgehobene Bedeutung synthetischer Streicher und eines relativ großen Perkussionsensembles genannt. Darüber hinaus wird häufig auf die spezifischen Texte verwiesen, die sich auf eine auffällig düstere und zugleich eigenartig abstrakte Weise mit Trauer, Leid und Verlust auseinandersetzen. Um *arabesk*-Musik existiert in der Türkei eine sehr umfangreiche und politisierte Debatte. So beinhaltet bereits der frankophone Terminus *arabesque* eine pejorative Konnotation. Der Begriff wurde von einer westtürkischen, säkularen Schicht geschaffen, um sich von einer Musik abzugrenzen, die ihrer Meinung nach geschmacklos, rückwärtsgerichtet, provinziell, arabisch und somit nicht türkisch im kemalistischen Sinne sei (vgl. Stokes, Martin: *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford 1992; Tekelioğlu, Orhan: »The rise of a spontaneous synthesis. The historical background of Turkish popular music«, in: *Middle Eastern Studies*, Bd. 32, Nr. 2, 1996, S. 194–215.
- 10 Feise-Mahnkopp, Patricia: »Zwischen »Meta-Pop«, »religiöser« Kunst und Kult. Zur Sozioästhetik der »Matrix«-Filmlitologie«, in: Kleiner, Marcus S./Wilke, Thomas: *Performativität und Medialität populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden 2013, S. 191–222.
- 11 Vgl. Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, Opladen/Farmington 2010.
- 12 Klein, Gabriele/Haller, Melanie: »Körpererfahrung und Naturglaube. Subjektivierungsstrategien in der Tangokultur«, in: Klein, Gabriele (Hg.): *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Bielefeld 2009, S. 123–136, hier: S. 125–128.
- 13 Honnens, Johann: »Hegemoniale Männlichkeiten in musikbezogenen Aushandlungen von Jugendlichen. Eine praxeologische und intersektionale Analyse«, in: *Diskussion Musikpädagogik*, Nr. 90, 2021, S. 52–59, hier: S. 57f.



Monica Bella Ullmann-Broner: Übung *Blau vor – Gelb zurück* aus dem Unterricht Josef Albers am Bauhaus Dessau, 1929. Collage, Bauhaus-Archiv Berlin. Foto: Markus Hawlik

Anleiten *Blau vor – Gelb zurück* steht auf einem mit Schreibmaschine beschrifteten Papierstreifen, der auf das Passepartout einer Papiercollage aufgeklebt ist. So liegt das Blatt mit einer in kräftigem Gelb und Blau ineinandergeschlungenen kreisförmigen Spirale in der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin. Soll das der Titel für die Studienarbeit von Monica Bella Ullmann-Broner sein? Die Bauhaus-Studentin hatte eine bewegte Biografie. Sie studierte in der Webereiwerkstatt am Bauhaus und ging 1936 ins Exil. In Hollywood arbeitete sie eine Zeit lang als Filmausstatterin und u. a. in New York als Textildesignerin. Irgendwann war ihre farbige Collage vielleicht ausgestellt und benötigte daher einen Titel. Ullmanns Arbeiten waren z. B. 1938 in einer Retrospektive über das Bauhaus am Museum of Modern Art in New York ausgestellt. *Blau vor – Gelb zurück* lese ich aber nicht als Werktitel, sondern als Anleitung, die Ullmann-Broner gestellt bekam oder sich selbst gegeben hat.

Josef Albers war Künstler und Lehrender an der Schule für Gestaltung und Architektur namens Bauhaus. Stellen wir uns vor, wie er 1929 in Dessau im lichten Vorkurs-

raum vor seine Studierenden tritt – unter ihnen Monica Bella Ullmann-Broner in ihrem ersten Studienjahr. »Ihre Aufgabe heute: mit Papier, Farbe und Schere arbeiten«, könnte Albers gesagt haben. Wir wissen, er hat auch Verbote ausgesprochen, um zu verhindern, dass Studierende sich aufs schon Gekonnte verließen. Und er hat Farbmischen für Zeitverschwendung gehalten und stattdessen mit farbigem Papier gearbeitet. Daher könnte er noch hinzugefügt haben: »Farbmischen ist verboten. Eine Farbe tritt vor – eine Farbe zurück. Bitte fangen Sie an ...«.¹ So imaginieren Sie das.

Dafür, was Albers Jahre später an Kunstschulen in den USA (am Black Mountain College, in Harvard und Yale) zu einer Farbenlehre verfeinert und in Buchform als *Interaction of Color* veröffentlicht hat, legte er am Bauhaus die Basis. Albers hat zeitlebens die Wahrnehmung und Wirkung von Farbe auf Farbe umgetrieben. Das schöne Stakato: *Blau vor – Gelb zurück* ist eine basale Farbenübung über die Wirkung von zwei Komplementärfarben.

Zusammen mit Friederike Holländer und Carina Kitzenmaier arbeite ich an einer Sammlung von original Bauhaus-Übungen und durchsuche die große Sammlung des Bauhaus-Archivs nach Aufgabenstellungen. Das ist zunächst einmal ein recht schlichtes Unterfangen. Beschriftungen, Mitschriften aus dem Unterricht, aber auch die Kunst selbst betrachten wir als »Lösungen« von Aufgabenstellungen, aus denen sich Anleitungen spekulieren oder rekonstruieren lassen. Bisher haben wir Übungen zum Vorkurs, dem Grundlagenunterricht am Bauhaus, eingesammelt: Aktzeichnen, freihändig Kreis Zeichnen, Atemstenogramm.² Aufgabenstellungen aus dem Architekturunterricht werden das nächste Kapitel bilden: Mörtel mischen, Hausinsekten beobachten, Geld sammeln für ein Bauprojekt. Wir belegen unsere Schnipsel mit Verweisen auf Fundorte und wir vergeben neue Namen für Übungen, von denen wir nur die Lösungen oder Umschreibungen kennen: Gruppenkritik üben, Probewohnen in einem Neubau, Pantheon analysieren. Ausgehend von der Sammlung interessieren wir uns für die Verbindungen der Anleitungsgeschichte(n). Übungen sind fluide. Da sie der Kunstgeschichtsschreibung nichts groß galten und auch nicht von der

Rezeptionsmaschine zum Bauhaus zerkaut wurden, gibt es bisher wenig Anleitungsforschung. Was Studierende am Bauhaus geübt haben, unterrichteten sie später als Lehrende an Kunst- und Werkkunstschulen. Was Lehrende am Bauhaus unterrichtet haben, kannten sie aus ihrer eigenen Ausbildung. Die Arten der Übungen sind disparat wie das überlieferte Material: Jeder Lehrende hatte sein eigensinniges Vorgehen. Von Bauhauslehrer László Moholy-Nagy kennen wir beispielsweise keine systematischen Unterrichtsnotizen. Von Paul Klee dagegen gibt es rund 35.000 Blatt mit Aufzeichnungen (sie liegen im Zentrum Paul Klee in Bern). Von einigen Lehrenden gibt es zugängliche Lehrbücher mit *how to*-Anleitungen (Josef Albers' *Interaction of Color* ist eine Ausnahme), von anderen Rätsel-Poesien (Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* gehört dazu). Uns interessieren die Verknüpfungsarten zwischen Lehrenden und Lernenden, die durch Anleitungen und Aufgabenstellungen angestiftet werden und wie sie das tun: über präzise formulierte Imperative, die zugleich den Ausgang offen lassen; in Form von akribischen Gebrauchsanweisungen oder als *follow along*. Anleiten ist eine Aufgabe von Lehre und Vermittlung und Anleitungskunst zugleich.

Anleitungskunst und Kunst der Anleitung

Das Anleiten hat in der Gegenwart zwei populäre Hauptausprägungen von Kunstpraxis und -theorie hervorgebracht. Konzeptkunst und Aktionskunst bieten eine Kunst der Anleitung auf dem Spielfeld der Kunst, die meine Einstellung zur handlungsgetriebenen Beforschung von Kunst inspiriert haben. Auch Künstlerinnen, deren Kunst im Praktizieren von Anleitungen besteht, teilen ihre Kunstleitungen als Lebensanleitungen neuerdings mit uns allen. Marina Abramović teilt Übungen, die dazu dienen, das eigene Leben zu *rebooten* und Yoko Onos Kunstedition *Grapefruit* von 1964 wird heute als Anleitungskunst in Form eines *Book of Instructions* vertrieben.³

Neben diesem künstlerischen Feld gibt es quasi das B-Movie der Anleitungskunst. Bob Ross ist ein Star auf diesem Gebiet. Es hat wenige Theoretiker*innen, aber viele Fans. Bob Ross ist ein Meister der Vormachkunst, der die Nass-in-nass-Ölmaltechnik, die ihn so be-

rühmt machte, wiederum von seinem Vorgänger Bill Alexander und dessen Unterhaltungssendung im Fernsehen abgeschaut hat. Ross' Sohn hat dann die Anleitungskunst nach dem Tod seines Vaters weitergeführt in Videos und Fernsehsendungen mit dem Titel *The Joy of Painting*. Der YouTube-Kanal von Bob Ross hat fast fünf Millionen Abonnent*innen. Auf YouTube finden sich auch *play along*-Videos von Fans, die sich dabei gefilmt haben, wie sie Bob Ross' Anleitungen simultan umsetzen und beim Bildermalen scheitern. Ross sagt: »It's so easy« und jeder versehentliche Pinselfrich sei nur ein »happy little accident«; doch sein Tun entlarvt sich beim Nachmachen in seiner ganzen Raffinesse. Follower*innen sind einerseits entlastet durch den guten Job, den Ross beim Malen macht und sie müssen es daher nicht selbst tun. Andererseits gibt es auch eine Menge Menschen, die nach dessen Methode als Bob-Ross-Instructor tätig sind. Angeblich über 3.000 haben ein solches Zertifikat erworben.

»Where are the Bob Ross Paintings? We found them« war 2019 ein Artikel in der *New York Times* überschrieben. Über 1.000 Landschaftsgemälde befinden sich heute in Hand einer privaten Stiftung, die den Namen des Künstlers besitzt und vermarktet. Geldgierige wussten den netten Künstler auszunutzen und seines Namens zu enteignen. So argumentiert auch die von Netflix produzierte Dokumentation *Bob Ross: Glückliche Unfälle, Betrug und Gier* von 2021.

Bob Ross hat nicht nur die Technik seines Lehrers Bill Alexander erfolgreich reproduziert, der in seiner Sendung *The Magic of Oil Painting III* 1972 betont: »I hate to copy, I want to be the master.« Ross hat sich auch dessen Wortschatz angeeignet. Ob Berge, Wolken oder Hügel: Alle sind sie »happy little«. Ross hat sich dabei selbst immerwährend kopiert. Tausende Gemälde zählt sein Werk auch deshalb, weil für jede Sendung mehrere Fassungen eines Motivs notwendig waren. Und doch wird Ross ebenso für seine Originale geschätzt. Seine Gemälde erreichen sechsstelligen Summen im Kunsthandel mit einer Kunst, deren Originalität auf der Kunst der Nachmachbarkeit beruht. Die Herstellung der Gemälde wurde seit den 1970er Jahren in Hunderten von 30-minütigen Videos in Szene gesetzt. Bob Ross ist insofern kein Künstler, der Gemälde herstellt, sondern

ein Performer, der eine Anleitungskunst betreibt. Einige Bob-Ross-Gemälde befinden sich seit 2019 zusammen mit einer Sammlung von Fanpost im Smithsonian American Art Museum. Gemälde und die Reaktionen der Fans gehören unbedingt zusammen.

Du musst begabt sein

Auf der Webseite, die 2022 über die Aufnahmeverfahren an der Universität der Künste Berlin Auskunft gibt, fällt der Begriff »künstlerische Begabung«. Begabt sein ist eine Zugangshürde, die Bewerber*innen nehmen müssen. Auch am Bauhaus war das Voraussetzung. Aber auch Vorwissen und Vorerfahrung gehörten dazu. Eine künstlerische Ausbildung oder ein handwerklicher Abschluss waren willkommen. Josef Albers kam beispielsweise als voll ausgebildeter Künstler und erfahrener Lehrender ans Bauhaus und durchlief doch als Erstes den Grundlagenkurs beim viele Jahre jüngeren Johannes Itten und wäre fast durch seinen Vorkurs gefallen. Angesichts der Forderung »Du musst begabt sein« hat das Anleiten keinen so leichten Stand. Denn Begabung lässt sich nicht lehren. Kunstproduktion – als je schon in Studierenden vorhandene Anlage verstanden – lässt sich nicht lehren und doch erfordert der Unterricht Aufgabenstellungen durch Lehrende und Lernende.

Die Aktions- und Konzeptkunst mit ihrer Fülle an Anweisungen für das eigene künstlerische Tun wäre eine genauere Betrachtung zusammen mit den Unterrichts- und Zugangsprozessen von zeitgenössischen Kunstschulen und Kunsthochschulen wert. Denn in beiden Bereichen zeigt sich, dass auch Anleitungen eine Kunst sein können. Und mit ihnen lässt sich die Terra incognita zwischen Begabung und Kunstwerk neu entdecken.

— Nina Wiedemeyer

- 1 Albers, Josef: *Interaction of Color*, New Haven, CT 1963.
- 2 Holländer, Friederike/Wiedemeyer, Nina (Hg.): *Original Bauhaus – Übungsbuch*, München 2022.
- 3 Abramović, Marina: *The Marina Abramović Method. Instructions to Reboot your Life*, London 2022; Yoko Ono: *Grapefruit*, Tokyo 1964; dies.: *Grapefruit. A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, New York 2000.



Khalid Quasim: *No*, 2017.

Bezeugen Wer etwas bezeugt, steht in besonderer Weise für den Wahrheitsgehalt des Gesagten ein. Zeug*innen bezeugen etwas, das von anderen geglaubt werden soll. Dabei handeln Zeugnisse im emphatischen Sinne von Erfahrungen, die schwer zu teilen sind, aber unbedingt geteilt werden sollen. Oft geht es dabei um etwas, das andere hier und jetzt nicht anders in Erfahrung bringen können, das sie ohne das Zeugnis vielleicht gar nicht in Erfahrung bringen könnten. Wer ein Zeugnis hört, lässt sich also nicht vom besseren Argument überzeugen, sondern schenkt Vertrauen.

»Vertrauen schenken« ist ein guter Ausdruck, weil er darauf hinweist, dass Vertrauen eine Gabe ist, die sich nicht endgültig begründen lässt. Wo Vertrauen ganz begründet ist, handelt es sich nicht mehr um Vertrauen. Im Vertrauen gibt es notwendig etwas Unbegründetes. Auch wenn ein Zeugnis vielleicht zu einem späteren Zeitpunkt überprüft werden kann, zuerst einmal wird es geglaubt – oder eben nicht. Beim Bezeugen steht deshalb nicht nur eine Wahrheit auf dem Spiel, sondern neben Fragen der Sagbarkeit auch eine soziale Beziehung.¹ In diesem Beitrag möchte ich an die Vielfalt von Formen der Zeugenschaft erinnern und vor diesem Hintergrund eine künstlerische Arbeit des bis heute in Guantánamo Gefangenen Khalid Qasim als ästhetisches Zeugnis diskutieren.

Im Alltag schenken wir anderen Glauben, weil es selbstverständlich und praktisch ist. Wir fragen nach der Uhrzeit oder dem Weg, ohne groß darüber nachzudenken. Solche alltäglichen Zeugnisse zeigen, dass Vertrauen in die Mitteilungen anderer ein existenzieller Horizont unseres Lebens ist. Wenn wir als Kinder Sprache lernen, ist dies nur möglich, weil wir anderen vertrauen. Solches Vertrauen bleibt notwendige Bedingung unseres

Lebens. Wollten wir jede Information, die wir in der Tageszeitung lesen, selbst überprüfen, würde ein Leben kaum dafür ausreichen. Innerhalb dieses Horizontes gibt es reglementierte Spezialformen des Bezeugens: Augenzeug*innen vor Gericht sind idealerweise neutral, an dem berichteten Geschehen unbeteiligt. Ihr Zeugnis ist eine möglichst präzise Auskunft über einen Sachverhalt. Zeitzeug*innen sprechen hingegen als Involvierte und geben Auskunft über Umstände, Atmosphären, ein Lebensgefühl. Märtyrer*innen wiederum zeugen nicht von einem Sachverhalt und auch nicht mit Worten. Sie zeugen für ihren Glauben, und zwar durch ihren Tod. Zeugnis und Bezeugtes lassen sich hier nicht trennen.

Zeugnisformen sind in sich divers und historischem Wandel unterworfen. Sie entsprechen keiner zeitlosen Systematik, sondern sind Teil von Kulturgeschichten. Dementsprechend kann sich verändern, was als Zeugnis gilt. In den letzten Jahren hat sich das Verständnis von Zeugenschaft im Zuge des *material turn*, der Human-Animal Studies oder dekolonialer Ästhetiken erweitert. Journalist*innen und Künstler*innen haben in der Folge von Drohnenangriffen oder chemischer Kriegsführung von Zeugnissen traumatisierter Tiere, beschädigter Wohngebäude oder zerstörter Felsformationen gesprochen.² Was kann es nun bedeuten, die Kunst eines Überlebenden politischer Gewalt als Zeugnis zu verstehen?

Überlebende von politischer Gewalt wie die Gefangenen und Entlassenen Guantánamos sind zu einem paradigmatischen Fall für Zeugenschaft geworden. Oft sind ihre Zeugnisse von anderen Erkenntnisformen verlassen: Sie verfügen selten über Beweise; können keine unbeteiligten Dritten angeben; sprechen über Gewalt als eigene Erfahrung. Dabei liegt auf ihren Zeugnissen großes ethisches Gewicht. Wenn Zuhörende nicht verstehen, misstrauisch sind oder schlicht desinteressiert, kann das als Wiederholung ihres sozialen Todes erscheinen. Ebenso führen ihre Zeugnisse zu ästhetischen Fragestellungen: Wie kann etwas gesagt werden, das unsagbar scheint? Wie etwas hörbar werden, das andere nicht hören wollen?

Die ersten Gefangenen sind im Januar 2002 nach Guantánamo verschleppt worden. Ohne Zugang zu Anwält*innen oder regulä-

ren Gerichten wurden die willkürlich festgenommenen Menschen systematischer Folter unterzogen. Sie wurden in eiskalten oder dunklen Isolationszellen gehalten. Sie waren körperlichen Übergriffen und sexualisierter Gewalt ausgesetzt. Ihnen und ihren Familien wurden Vergewaltigung und Tod angedroht. Ihre Religion wurde geschmäht und sie selbst rassistischen Beleidigungen ausgesetzt. Bis heute sind 35 Menschen in Guantánamo gefangen.³

Die Gefangenen haben von Beginn an Kunst gemacht. Um miteinander in Austausch zu treten, um einen Ausdruck der eigenen Würde zu bewahren oder um sich die Zeit zu vertreiben. Sie haben entgegen den Lagerregeln füreinander gesungen, Zeichnungen in Trinkbecher gekratzt oder gedichtet. Etwa 2009 hat die US-Regierung den Gefangenen Kunstkurse angeboten, um dem Folterlager ein »menschliches Antlitz« zu geben. Die Gefangenen nutzten die Materialien und relative Lockerungen, um Gemälde und Skulpturen anzufertigen, die sie ihren Anwält*innen und Familien schenkten. 2017 sorgte die Ausstellung *Ode to the Sea* am John Jay College of Criminal Justice in New York mit Arbeiten der Gefangenen für internationales Aufsehen. Sie zeigte u. a. die Arbeiten Khalid Qasims, der Mitgefangenen schon lange als begnadeter Künstler galt.⁴

Qasim ist seit 21 Jahren ohne Anklage in Guantánamo. In dieser Zeit hat er Gedichte, Essays und Erzählungen verfasst. Er war ein gefragter Sänger. Er hat Mitgefangene und Wärter*innen unterrichtet: in Arabisch und Englisch, Lyrik, Fußball, Komposition oder Zeichnen.⁵ Eines seiner Kunstwerke wurde 2020 in der Ausstellung *Guantánamo [Un]Censored: Art from Inside the Prison* an der City University of New York – School of Law gezeigt. Dies ist nach *Ode to the Sea* die zweite große Ausstellung mit Kunst aus Guantánamo. Dass beide an rechtswissenschaftlich orientierten Instituten gezeigt wurden, verweist auf eine Konvergenz von Zeugenschaft im künstlerischen und juristischen Sinne.

Qasims unbetitletes Kunstwerk besteht aus Kies, Kleber und einem MRE-Karton. MRE ist die militärische Abkürzung für *Meal-Ready to Eat*. Der langjährige Hungerstreiker Qasim hat sich nicht von den schlechten Lagermahlzeiten ernährt, sondern sie für seine schöpferische, anders nährenden Arbeit

benutzt. Auf den Karton ist geschwärtzter Kies geklebt. Dieser Kies ist Teil des Lagers, das ihn einsperrt. Er ist Teil des kolonialisierten Bodens, den die USA Kuba vorenthalten. Und er ist Teil der Erde, die uns verbindet. Mit jedem Kieselstein hat Qasim das Lager minimal abgetragen und gezeigt, dass seine Partikel mehr und anderes sind als ein Folterlager. Gleichzeitig besitzt der Kies eine forensische – d. h. spurensichernde – Qualität: er ist eine Standortbestimmung: Qasim ist da gefangen, wo diese Steinchen herkommen. Es gibt Guantánamo wirklich und immer noch, es ist nicht nur das Bild orange kostümierter, im Staub kniender Gefangener in einer alten Zeitung.

In der Mitte des Kieses ist eine Kerbung, die so knapp wie rigoros ist: NO. In einer Mitteilung an seine Anwältin Shelby Sullivan-Bennis erklärte er das NEIN: »I refuse oppression of any kind from anyone even if it is from those closest to me. I strongly expressed my objection when I was forcefully taken out of my cell for feeding. Before the [forced cell extraction] camera (and in the presence of guards, medical staff, high ranking officials and my fellow detainees), I said NO to unjust rules, NO to giving in and NO to giving up.«⁶

Das Kunstwerk bezeugt Qasims Weigerung, das Gefangenenlager anzuerkennen, sich mit ihm zu arrangieren oder aufzugeben. Gleichzeitig geht es über sein personales Zeugnis hinaus, indem es die Verneinung als autonome Kraft darstellt. Qasim hat eine Verneinungsmaschine geschaffen, die für unterschiedliche Betrachter*innen unterschiedliches zu verneinen mag. Schließlich möchte ich drei weitere Qualitäten des Kunstwerks als Zeugnis hervorheben, die Qasims personales Zeugnis erweitern. Es ist grenzübertretend, bedarf keiner kräftezehrenden Sprechakte und adressiert mit einer eigenen Intensität.

Während Qasims Körper auf seine Zelle zurückgeworfen ist, kann das Kunstwerk reisen. Es überschreitet die Grenzen des Lagers, der Vereinigten Staaten, künstlerischer oder universitärer Institutionen, die Qasim als Person verschlossen geblieben sind.

Während Qasim nach mehr als 20-jähriger Gefangenschaft und zahlreichen Hungerstreiks unter auszehrender Erschöpfung leiden muss, kann das kleine Stück Pappe seine

radikale Verneinung unermüdlich wiederholen. Mit der Verdichtung auf zwei Buchstaben ist eine Möglichkeit gefunden, Zeugnis im Angesicht der Entkräftung abzulegen. Im Gegensatz zur Stimme ist das Kunstwerk vom Körper entbunden und kann trotz dessen Schwächung und Sterblichkeit weiter zeugen.

Während die Zeugnisse der Gefangenen seit Jahren weitestgehend ignoriert werden, haben ihre Kunstwerke ein internationales Publikum erschlossen. In der öffentlichen Situation eines Weiterlebens nach Staatsfolter ist das Zuhören der Gesellschaft entscheidend. Es ist konstitutiv für die Möglichkeit der Etablierung eines soziokulturellen Raumes politischer Heilung. Indem Qasim ein Kunstwerk schafft, mit seiner dunklen Farbgebung, haptischen Qualität und einem entwaffnenden Ausdruck, gibt er uns Gelegenheit, uns entgegen aller Abwehr von seinem Zeugnis berühren zu lassen.

Wenn man sich das Bild genauer anschaut, fällt auf, dass die Signatur auf dem Kopf steht. Das liegt daran, dass das Bild auf dem Kopf steht. Um der Zensur Guantánamos zu entgehen, hat Qasim nicht NO geschrieben, sondern ON. In seiner Verkehrung weist das Bild auf Guantánamo als Ort, in dem Propaganda und Zensur jeden Sinn verstellen. Das Bild ist gleichsam entstellt und Entschlüsselung der Entstellung. Es weist darauf, dass die offiziellen Mitteilungen des Militärs genauso auf den Kopf gestellt werden müssten, um wahr zu werden. So wie die Überlebenden mit ihren Zeugnissen ihre Auslöschung negieren, so sagt auch das Kunstwerk »Nein« zu seiner Zerstörung. In Inhalt, in Form, in seiner schieren Existenz ist es Zeugnis seines eigenen Überlebens.

— Sebastian Köthe

1 Für eine systematische Darstellung von Ambivalenzen der Zeugenschaft zwischen Epistemologie und Ethik, siehe Schmidt, Sibylle: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*, Paderborn 2015. Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Vertrauens, siehe Krämer, Sibylle: »Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: dies./Schmidt, Sibylle / Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117–140. Für ein Denken der Zeugenschaft in historischen Szenarien, siehe Kalisky, Aurélie / Däumer, Matthias / Schlie,

- Heike (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*, Paderborn 2017.
- 2 Vgl. Pugliese, Joseph: *Biopolitics of the More-Than-Human. Forensic Ecologies of Violence*, Durham, NC 2020. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017.
 - 3 Für eine Darstellung der Folter in Guantánamo Bay siehe Flechter, Laurel E./Stover, Eric: *The Guantánamo Effect. Exposing the Consequences of U.S. Detention and Interrogation Practices*, Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London 2009. Bezeugungen der Folter durch Gefangene und Anwält*innen kompiliert der Sammelband Mark P. Denbeaux/Jonathan Hafetz (Hg.): *The Guantánamo Lawyers. Inside a Prison. Outside the Law*, New York/London 2009. Seit 2006 sind Memoiren und Berichte ehemaliger Gefangener erschienen, wie z.B. Moazzam Begg mit Victoria Brittain: *Enemy Combatant. My Imprisonment at Guantánamo, Bagram, and Kandahar*, London/New York 2006. Wichtige Zeugnisse sind außerdem kürzere Berichte aus dem Lager, die nicht als Monografien veröffentlicht wurden, etwa Al-Dossari, Jumal / Amnesty International: *USA. Days of Adverse Hardship in US Detention Camps – Testimony of Guantánamo Detainee Jumal-Dossari*; <https://www.amnesty.org/download/Documents/80000/amr511072005en.pdf> (letzter Zugriff: 16. April 2021).
 - 4 Der Katalog ist online aufrufbar: Shields, Charles: »Ode to the Sea. Art from Guantánamo«, in: *Post-print Magazine*, Oktober 2017, URL: <https://indd.adobe.com/view/567dd3ed-81fb-43b9-83c4-869107e21d52> (letzter Zugriff: 16. April 2021).
 - 5 Vgl. Adayfi, Mansoor: »Best friend and brother«, in: *Close Guantanamo* (07.03.2020), URL: <https://www.closeguantanamo.org/Articles/336-My-Best-Friend-and-Brother-A-Profile-of-Guantanamo-Prisoner-Khalid-Qasim-by-Mansoor-Adayfi> (letzter Zugriff: 16. April 2021).
 - 6 Worthington, Andy: »Humanizing the silenced and maligned: Guantánamo prisoner art at CUNY Law School in New York«, in: Andy Worthingtons Blog (letzter Zugriff: 22. Februar 2020), URL: <http://www.andyworthington.co.uk/2020/02/22/humanizing-the-silenced-and-maligned-guantanamo-prisoner-art-at-cuny-law-school-in-new-york/> (letzter Zugriff: 16. April 2021).

Bilden Das Verb »bilden« ist in seiner doppelten Bedeutung geeignet, im Kontext des Wissens der Künste diskutiert zu werden. Abgeleitet vom althochdeutschen »biliden« für »formen«, »gestalten«, auch »nachahmen«, kann es einerseits auf Materialien bezogen und so als künstlerische Praxis (vor allem der Bildenden Kunst) angesehen werden. Andererseits wird es aber auch auf zu formende oder sich formende Menschen angewandt, die gebildet werden bzw. – in der reflexiven Form des Verbs – die sich bilden. Um dieses letztgenannte Verständnis von »bilden« wird es im Weiteren gehen. Auch in diesem Kontext wird den Künsten traditionell eine herausragende Funktion zugesprochen. Ich erinnere hier nur an Schillers Briefe »Über die Ästhetische Erziehung des Menschen« (1795)¹.

Wenn die Künste – wie in der Theaterpädagogik – im pädagogischen Kontext thematisiert werden, spielt die zugrunde liegende Vorstellung vom Sich-Bilden eine zentrale Rolle. Sie formatiert sowohl theoretische Überlegungen als auch die praktische Arbeit. Ein kurzer und notwendig unvollständiger Blick auf die historische Entwicklung dieser Vorstellungen mag das verdeutlichen. »Bilden« wurde in der Tradition der neuhumanistischen Pädagogik seit Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer pädagogischen Leitvorstellung. In seinem Textfragment »Theorie der Bildung des Menschen« (1794/95) legt Wilhelm von Humboldt die Grundlage für dieses Ideal. Er bestimmt Bildung als einen Prozess der allmählichen Vervollkommnung des Einzelnen und auf diesem Weg der Menschheit. Dieser Prozess geschieht Humboldt zufolge immer in der selbsttätigen Auseinandersetzung mit Welt, mit anderem und anderen sowie im reflexiven Bezug auf sich selbst. In Humboldts Worten: »allein durch die Verknüpfung unseres Ichs mit der Welt zu der allgemeinsten, regesten und freiesten Wechselwirkung«.² In dieser Vorstellung gipfelt Bildung im Ideal eines mit sich selbst identischen Menschen.

Diese aufklärerische, auf Vernunft und Mündigkeit des Menschen beruhende Vorstellung von Bildung hat im Laufe der Geschichte vielfältige Umdeutungen und Kritik erfahren. Bildung wird in der Folge diskurskritisch als ein kulturelles »Deutungsmuster« problematisiert, das in einem

je spezifischen historisch-kulturellen Kontext und unter den Bedingungen konkreter Wissensordnungen und Machtverhältnisse die Beziehung des Einzelnen zu sich selbst und zum gesellschaftlichen Kontext formatiert.³

Im Bewusstsein dieser Kritik lässt sich seit Ende des vergangenen Jahrhunderts ein verstärktes Interesse an neuen bildungstheoretischen Positionen und einer Reformulierung des vieldeutigen Begriffs verzeichnen. Solche Neuformulierungen setzen sich zum einen kritisch mit der klassischen Vorstellung vom Sich-Bilden als einem teleologischen und überhistorischen Prozess der Vervollkommnung des Subjekts (und mit ihm der Gesellschaft) auseinander. Zeitgenössische Bildungsprozessstheorien konzipieren »sich bilden« entsprechend als unabschließbar und nicht vorhersehbar und verweisen auf die Kontingenz dieses Prozesses.⁴ Aus Sicht dieser Konzepte werden Bilden und Lernen voneinander unterschieden. Lernen gilt als Aneignungsprozess, als Erweiterung von Wissen und Können, die innerhalb eines bestehenden Horizontes von Erkenntnissen und Erfahrung stattfinden. Im Unterschied dazu geht es in Bildungsprozessen um Irritationen eben dieses Horizontes und um Fremdheitserfahrungen in Wahrnehmungs- und Gestaltungsvollzügen. Diese werden insofern als bildend angesehen, als sie zu Destabilisierungen und Transformationen des Selbst- und Weltverhältnisses führen.⁵

Zum anderen setzen sich aktuelle bildungstheoretische Ansätze mit dem emphatischen Subjektbegriff auseinander, der dem klassischen Bildungsverständnis zugrunde liegt und das Subjekt als ein souveränes, intentional handelndes voraussetzt.⁶ Unter dem Einfluss poststrukturalistischer Theorie-diskussion wird das mit diesem Subjektbegriff einhergehende Bildungsverständnis problematisiert. In den Fokus rücken vielmehr Vorstellungen der »Formationen von Subjektivität«⁷ bzw. »Selbst-Bildungen«⁸ die – im Anschluss an Foucault – danach fragen, wie jemand zum Subjekt gemacht wird und sich gleichzeitig selbst zum Subjekt macht.⁹ Diese Konzepte eines *doing subject* beinhalten eine explizite »Dezentrierung« des sich bildenden Subjekts. Anknüpfend an praxistheoretische Überlegungen wird dieser Prozess als Subjektivierung konzipiert.

Demzufolge wird das Subjekt durch soziale Praktiken und die ihnen zugrunde liegenden Wissensordnungen – sowie unter den jeweils herrschenden Bedingungen von Macht und Verteilung von Ressourcen – hervorgebracht und geformt.¹⁰ Eine solche Top-down-Perspektive läuft jedoch Gefahr, den Prozess des Sich-Bildens zur Seite des Geformtwerdens hin zu verkürzen. Aus kultursoziologischer Sicht plädieren deshalb Thomas Alkemeyer u. a. in ihrem Konzept der Selbstbildung für eine »subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«.¹¹ Dadurch könne die Möglichkeit eines kritisch-reflexiven Verhältnisses zu kulturellen Praktiken ebenso berücksichtigt werden wie deren Überschreitung und Transformation. Sich bilden findet in diesem Verständnis im körperlichen Vollzug kultureller Praktiken und immer in Bezug zu und in Auseinandersetzung mit konkreten Objekten, Räumen und Kontexten statt. Dabei handelt es sich zum überwiegenden Teil um ein routiniertes Aus- und Auf-führen von kulturellen Handlungsmustern (des Gehens, Lesens, Schreibens, Telefonierens o. Ä.). Insofern trifft die Rede von der Subjektkonstruktion im Vollzug dieser Praktiken zu. Auf der anderen Seite entstehen Praktiken erst durch ihr Wiederaufführen in unterschiedlichen Kontexten und durch verschiedene Personen. Das führt notwendigerweise zu Verschiebungen und Unbestimmtheiten. Alkemeyer u. a. sprechen in diesem Zusammenhang von »Leerstellen« oder »Spielräumen« und sehen darin das Potenzial, neue, unerwartete Wahrnehmungserfahrungen zu machen und sich auf diesem Wege zu bilden.¹² Entscheidend dabei ist, dass die auftretenden Leerstellen auch zu einer Reflexion der jeweiligen Praktiken und zur Selbstreflexion des eigenen Tuns in dieser Praktik herausfordern.¹³

Was bedeutet nun dieses veränderte Konzept des Sich-Bildens für das Nachdenken über Künste im Bildungskontext? Zunächst ist festzuhalten, dass unter einer solchen praxistheoretischen Prämisse die Frage nach dem *Wie* des Sich-Bildens ins Zentrum rückt. Allgemeine, von konkreten künstlerischen Praktiken absehbare Zielsetzungen einer Bildung *durch* die Künste, wie beispielsweise Integrations- und Partizipationsfähigkeit, werden damit infrage gestellt. Stattdes-

sen rücken die konkreten Materialien, Dinge, Räume sowie die körperlichen Formen des Umgangs mit ihnen in den Blick. Bezogen auf künstlerische Erfahrungen heißt das: Bildende Erfahrungen ereignen sich mit und im performativen Vollzug von künstlerischen Praktiken. Der Berliner Kunst- und Theaterpädagoge Müller-Poland hat diese Einsicht bereits 1990 pointiert formuliert: »Der Erkenntnisprozeß ist der Arbeitsprozeß selbst.«¹⁴ Entscheidend in diesem Prozess ist, so meine These, die Erfahrung der Differenz zwischen den unterschiedlichen Wissensordnungen, zwischen künstlerischer und sozialer Wirklichkeit.¹⁵ Erst durch das Spiel mit den Routinen alltäglicher Praktiken, durch ihr Verschieben und Verfremden im Prozess künstlerischer Arbeit (z. B. durch Neu- und Umstrukturierung, De- und Rekontextualisierung), können – im Sinne des Wortes – *Spielräume* entstehen, die bildende Erfahrungen im Vollzug künstlerischer Praktiken ermöglichen.

Zusammenfassend handelt es sich also um eine dreifache Verschiebung der Perspektive: *Erstens* wird der Fokus von den bildenden *Wirkungen* künstlerischer Erfahrung hin zur Materialität und zu den Modi künstlerischer Produktion und Rezeption verschoben. Im Zentrum stehen dann die Erfahrungen, die *in* diesen Prozessen zu gewinnen sind und mögliche durch diese Erfahrungen evozierete Bildungsprozesse. Damit tritt *zweitens* an die Stelle eines individualtheoretisch fundierten Konzepts von Bildung eine relationale Vorstellung, die den Vorgang des Sich-Bildens grundsätzlich kontextualisiert und situiert begreift und seine Kontingenz mitdenkt.¹⁶ *Drittens* schließlich verschiebt sich die Frage danach, was das *Wesen* des Sich-Bildens in den Künsten sei, hin zur Frage danach, wie solche Bildungsprozesse möglich werden können.

Durch den Blick auf das *Wie*, also auf die je besonderen Modi der Produktion in ihren jeweiligen Wissenszusammenhängen, können sich neue, bisher wenig beachtete Fragestellungen für die Thematisierung der Künste im Bildungskontext eröffnen.

— Ulrike Hentschel

- 1 Schiller, Friedrich: »Zur ästhetischen Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders.: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von G. Fricke [auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert], Bd. V: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, München 1989.
- 2 Von Humboldt, Wilhelm: »Theorie der Bildung des Menschen«, in: Gerhard Lauer (Hg.): *Wilhelm von Humboldt. Schriften zur Bildung*, Stuttgart 2017, S. 7.
- 3 Vgl. u. a. Bollenbeck, Georg: *Kultur und Bildung. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M./Leipzig 1994.
- 4 Vgl. u. a. Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2012.
- 5 Vgl. ebd., S. 43.
- 6 Vgl. u. a. Ricken, Norbert: *Die Ordnung der Bildung. Beiträge zu einer Genealogie der Bildung*, Wiesbaden 2006; ders.: »Bildung und Subjektivierung. Bemerkung zum Verhältnis zweier Theorieperspektiven«, in: Ricken, Norbert/Casale, Rita/Thompson, Christiane (Hg.): *Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven*, Weinheim/Basel 2019, S. 95–118; Alkemeyer, Thomas/Budde, Gunilla/Feist, Dagmar (Hg.): *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013.
- 7 Meyer-Drawe, Käte: *Illusionen von Autonomie. Diesseits von Ohnmacht und Allmacht des Ich*, München 1990, S. 36ff.
- 8 Vgl. Alkemeyer/Budde/Feist 2013 (wie Anm. 6).
- 9 Vgl. Ricken/Casale/Thompson 2019 (wie Anm. 6).
- 10 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, Bielefeld 2008.
- 11 Alkemeyer, Thomas/Buschmann, Nikolaus/Michaeler, Matthias: »Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien«, in: Alkemeyer, Thomas/Schürmann, Volker/Volbers, Jörg (Hg.): *Praxis denken. Konzepte und Kritik*, Wiesbaden 2015, S. 25–50.
- 12 Vgl. Alkemeyer/Budde/Feist 2013 (wie Anm. 6), S. 41.
- 13 Ebd., S. 57.
- 14 Müller-Poland, Rudi: »Inszenierung als zentrale Aufgabe im Fach Darstellendes Spiel«, in: Ritter, Hans-Martin (Hg.): *Spiel- und Theaterpädagogik. Ein Modell*, Berlin 1990, S. 52–61, hier S. 53.
- 15 Vgl. Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*, Milow 2010.
- 16 Vgl. Ricken, Norbert: »Subjektivität und Kontingenz. Pädagogische Anmerkungen zum Diskurs menschlicher Selbstbeschreibungen«, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik*, Bd. 75, Nr. 2, 1999, S. 208–237.

Entwerfen Die Faszination des Entwerfens als Prozess und Tätigkeit, die Neugierde darauf, wie dieses Tun verständlich werden kann, begleiten mich seit vielen Jahren – und waren Anlässe dafür, die Spezifik des Wissens der Architektur zu erkunden. Für diesen kurzen Beitrag habe ich vier Themen aus der mittlerweile weit verzweigten Diskussion zum architektonischen Entwerfen ausgesucht: Drei ältere Beobachtungen zuerst, ergänzt um Hinweise auf neuere Forschungsthemen zum architektonischen »Entwurfswissen«.

Zuerst diskutiere ich das charakteristische strategische Verhältnis, das architektonisches Entwerfen zu dem Wissen unterhält, das in den Prozess des Entwerfens eingeht oder darin vorausgesetzt wird. Dann komme ich zu den Arten des akademischen und nicht-akademischen Wissens, mit denen im Entwerfen zukünftige Situationen modelliert werden. Darauf folgen kurze Bemerkungen zur Frage, wer entwirft, und schließlich spreche ich über drei Perspektiven, in denen die Spur des Wissens im Entwerfen forschend aufgenommen worden ist, also über die Frage, wie das architektonische Entwerfen erforscht werden kann.

Wissen und Strategie

Entwerfen bedeutet in der Architektur den kompetenten und erfinderischen Umgang mit unterschiedlichen Typen von Wissen, von Kenntnissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten. Das reicht von Alltagswissen über handwerkliche und medientechnische Fähigkeiten über Kenntnisse von Industrieprodukten und neue ästhetische Entwicklungen bis hin zu je aktuellen Kenntnissen relevanter Ergebnisse aus Natur-, Ingenieur- und Kulturwissenschaften, aus künstlerischer Forschung. Interessant dabei ist – und dieses strategische Moment ist charakteristisch für das architektonische Entwerfen –, dass jedes Eindringen in gleich welche Form von Wissen nur so weit getrieben werden muss, wie es für genau den gerade verfolgten Prozess des Entwerfens vonnöten ist. Die Befassung mit gleich welchem Gegenstand des Interesses kommt immer an ein Ende, wenn der Platz, den ein spezifisches Wissen im Prozess des Entwerfens einnehmen soll, hinreichend gefüllt ist. Entwerfen unterhält insofern eine freie und selektive Beziehung zu unterschied-

lichen Wissensformen – limitiert durch die Gerichtetheit des Gesamtprozesses.

Zukunft

Entwerfen heißt, Zukunft zu gestalten und zu prägen. Entwerfen – und das gilt nicht nur für architektonisches Entwerfen – ist schließlich dazu da, gegenwärtige Situationen, gegenwärtiges Wissen, gegenwärtige Überzeugungen, Kenntnisse und Optionen so weit in Bewegung zu bringen, dass für eine in Teilen offene Situation eine spezifische Entwicklung denkbar wird. Das Interessante und in dieser Hinsicht Charakteristische ist, dass auch die Verfahren und Ansätze, mit denen die Prozesse des Entwerfens beginnen, in Frage stehen können. Das kann die heuristischen Verfahren, in denen das Neue gesucht wird, die Medien, die Akteur*innen, auch die Ziele eines entwerferischen Prozesses betreffen. Vor allem aber hat die Tätigkeit des Entwerfens das Potenzial, sich in ihren Vollzügen neu zu erfinden: Entwerfen hat in dieser Hinsicht etwas Bodenloses.

Eine ganz andere Beobachtung zum Thema Zukunft und Wissen: Über die Zukunft gesellschaftlicher Verhältnisse wissen wir wenig. Es gibt selbstverständlich Szenariotechniken; Statistiken lassen sich hochrechnen und historische Entwicklungen fortschreiben. Alles das geschieht – je nach Bedarf und Ziel – auch im Vorfeld von architektonischen Entwürfen. Doch ist davon auszugehen, dass wissenschaftliche Methoden nicht die einzigen Annäherungen sind: Im Entwerfen können idiosynkratische Momente eine Rolle spielen, Tagträume, Imaginationen, individuelle oder für Gruppen charakteristische Wege des Probedhandelns oder das auf einen konkreten Fall bezogene Entwickeln von Maßstäben der Beurteilung und Anerkennung von Lösungsversuchen. Auch ist anzunehmen, dass es im Entwerfen Praktiken gibt, die sich in ihren ersten Schritten explizieren lassen, sich aber in ihrem Verlauf einer Explizierung, einer über Daten oder Diskurse vermittelten Erlernbarkeit und damit auch einer Operationalisierung entziehen. Hier liegt eine Herausforderung für die Forschung, denn das Wissen, das in diesen Prozessen entsteht, erschließt sich nicht anders als durch individuelle Vollzüge und im Durchgang durch diese Praxen.

Akteur*innen im Spiel des Entwerfens

Unter den menschlichen Akteur*innen sind es selbstverständlich nicht nur die als Architekt*innen Ausgewiesenen, die hier anzusprechen sind. Oft ist (erste Erweiterung der bis in die 1980er Jahre fortgeschriebenen Erzählung) eine Vielzahl von menschlichen Akteur*innen in unterschiedlichen institutionellen Zusammenhängen und Rollen konkret involviert. Nach vielen Jahren Kulturtechnikforschung sollte auch deutlich sein, dass in Entwurfsprozessen fungierenden Medien Akteursstatus zuzuschreiben ist – und dass dieser Status ebenso den für den aktuellen Prozess relevanten früheren Entscheidungen in der Gesetzgebung, Normierungsprozessen in der Baustoffindustrie oder in das Entwerfen eingehenden Forschungsergebnissen zur Energieeinsparung zuzuerkennen ist. Das bedacht, steht aber immer noch der Befund im Raum, dass die Fähigkeiten von Architekt*innen, heterogene Formen des Wissens zu synthetisieren und ästhetisch zu denken, nicht nur ausgebildet, sondern auch dringend gebraucht werden.

Entwerfen erforschen

Eine Option der Untersuchung von Entwurfsprozessen liegt im Nachvollzug einzelner Entwurfsprozesse mit dem Ziel, die Form der Integration spezifischen Wissens aufzuzeigen und auf diese Weise die Entstehung von Entwurfskonzepten zu erhellen. Solche Forschungen, die schließlich das »Entwurfswissen« der Architektur fassen, könnten Zusammenhänge von Diskursen, Akteur*innen, Institutionen, Praktiken, Dispositiven zu einem bestimmten Zeitpunkt deutlich werden lassen. Es geht dann im Einzelfall um Veränderungen der ökonomischen und sozialen Beziehungen beteiligter Akteur*innen, um die Ausbildung von Spezialisierungen, um institutionelle Vorgänge wie Rationalisierung und Bürokratisierung oder um institutionelle Sicherungsformen von Wissen, die bislang eher übergreifend untersucht werden.

Um zu verstehen, was im Entwerfen geschieht, ist es sicher ebenso nützlich, sich der Quellen zu vergewissern, die darin eine Bedeutung haben: Dazu gehört u. a. die Schärfung des Blicks für als grundlegend und selbstverständlich betrachtete Referenzen: Beispielsweise für die Handbücher, die niemand zitiert, die aber alle Entwerfenden

kennen und lesen, für das »(Bücher-)Wissen« entwerfender Architekt*innen, enzyklopädische Versuche wie mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende Handbücher, die ihre Blütezeit am Ende des 19. Jahrhunderts erlebten, ebenso für Bildsammlungen von historischer Bedeutung und ihre Tradierung.

Auch die Untersuchung einzelner Praktiken kann Aufschlüsse liefern – etwa solche, die sich auf bestimmte Medien der Architektur beziehen. Das können Diagramme, digitale oder physische Modelle sein, die in unterschiedlicher Weise operieren. Es können auch Objekte sein, die gesammelt werden. Dabei kann das Sammeln als Geste, Instrument der Wissensproduktion und Anregung wie auch als Technik zur Findung und Erfindung verstanden werden. Beides thematisiert dingliche, handfeste und in diesem Sinne sinnliche Aspekte der Architektur, die in den langen Jahren der architekturhistorischen Faszination durch Zeichen, Immaterialität und mediale Prozesse an den Rand der Betrachtung geraten waren: Dass es Medien des Entwerfens gibt, die nicht nur dem Entwerfen dienen, sondern in ihrer sinnlichen Anmutung unmittelbar, als Objekte, in Entwürfen fungieren, musste erst wieder historisch wie theoretisch aufgearbeitet werden.

Und dann stellt sich die Frage, wann das Entwerfen wirklich aufhört, wann aus dem Entwerfen ein Entwurf geworden ist: Im juristischen Sinne ist diese Verdinglichung eine der wichtigen Säulen im Schutz des architektonischen Werkes. Geht man aber davon aus, dass es so etwas wie eine permanente Produktion von Raum gibt, dann versteht man Bauten und soziale Prozesse als untrennbar miteinander verknüpft, und die Perspektive öffnet sich für die entwerferischen Aspekte im weiteren Verlauf einer Struktur und der Frage: Wie wird ein Entwurf nach der Bauphase in Nutzungen und ihren Transformationen weitergeschrieben? Hier müsste und könnte die Erforschung des Entwerfens und der Rolle des Wissens darin weitergehen.

— Susanne Hauser

Erfassen Eine Schaukel für das Smartphone. Reinstellen, die Haltevorrichtung an die Größe des mobilen Geräts anpassen, einschalten und schon schwingt die elektrisch betriebene Schaukel das Smartphone hin und her. Ein Sensor im Smartphone registriert diese Bewegungen als Schritte, auch ohne, dass der*die Nutzer*in sich fortbewegen muss. Zusammen mit einem Programm, das die Ortungsdaten des Smartphones durcheinanderbringt, entsteht so der Eindruck, dass das Gerät durch die Welt getragen wird, während es lediglich an einen Schreibtisch fixiert ist und hin- und herschaukelt. Zumindest entsteht dieser Eindruck für die Datenerfassungssysteme, die Schritte zählen und orten, darin Bewegungsmuster erkennen und als Verhalten aufzeichnen. Im Dispositiv der Datenerfassung sind Techniken des Erkennens und Täuschens eng miteinander verwoben.

Mit so einer Schaukel für das Smartphone lässt sich der Score gemachter Schritte ob halten – bestimmte Normen von Fitness, Effizienz und Angepasstheit werden nicht erfüllt, aber bedient. Das kann nützlich sein, um bei interaktiven Computerspielen weiterzukommen. Es kann aber auch notwendig werden, wenn es z. B. darum geht, nicht von einer Krankenversicherung runtergestuft zu werden – also dann, wenn eine Person z. B. nicht in der Lage ist, eine Norm zu erfüllen, aber es sich auch nicht leisten kann, mit ihr zu brechen.¹ Regelwerke, Systeme, Strukturen haben seit jeher nicht nur Vorschriften bestimmt und Verhaltensweisen bewertet, sondern im gleichen Zug auch Abweichungen bedingt und Verstöße markiert. Tricks, Täuschungen und Betrügereien sind also gewissermaßen Teil eines Systems – können es erweitern oder anpassen. Und dann gibt es noch die Gebrauchsweisen, die Verbote zwar nicht missachten, aber mit den Gegebenheiten so spielen, dass neue Gestaltungsmöglichkeiten entstehen.²

Diese Schaukel für das Smartphone ist ein Beispiel für eine Maschine, die eine andere Maschine, die Daten erfasst, überlistet. Sie ist das Produkt einer liberalen Ökonomie digitaler Infrastrukturen, die zunehmend über Angebote, Reize und Anforderungen reagiert und zugleich ein immer engmaschigeres Netz webt, das Zugriffe und Ausschlüsse verwaltet.³

»Beep, beep, beep. Don't stop now. Keep moving, keep moving.« Der Schrittzähler in *Die zwei Päpste* – ein Spielfilm des Regisseurs Fernando Meirelles aus dem Jahr 2019 – hat eine computergenerierte Stimme. Er ist ein weiteres Beispiel für eine Praxis von Datenerfassung und ihrer Einbettung in den Alltag. Der elektronische Schrittzähler im Film umschlingt das Handgelenk von Papst Benedikt XVI wie eine Armbanduhr und schlägt Alarm, wenn das vorgegebene Tagesziel an Bewegung nicht eingehalten zu werden droht. Die stetige Vermessung der Aktivität kippt hier um in eine Ermahnung, den Ruhezustand zu verlassen. »Nicht aufhören. Weiterbewegen«, lautet die Devise und erfährt im Spielfilm einen vieldeutigen Sinn. Denn mit der Anrufung, in Bewegung zu bleiben, weiterzumachen, aber auch beweglich, offen, veränderbar zu sein – damit sehen sich beide Protagonisten des Films, Papst Benedikt XVI. und Papst Franziskus, konfrontiert. Der Schrittzähler taucht ganz selbstverständlich auf in diesem Spielfilm, der um die imaginierte Begegnung zwischen den beiden Päpsten und ihren Machtwechsel kreist. Inszeniert wird diese Begegnung zwischen den zwei Päpsten als eine zwischen zwei Wirklichkeiten, die sich eine Welt teilen. Der Schrittzähler interveniert in diese Welt, pocht auf Bewegung, Fortgang und Gestaltbarkeit.

Die zwei Päpste repräsentieren dabei zwei verschiedene Arten des Katholizismus, zwei unterschiedliche Denk- und Lebensweisen. Benedikt (Anthony Hopkins) steht für einen Glauben an einen unbeweglichen Gott, an eine festgelegte Ordnung von Welt und Moral, an das Absolute, nach dem sich das Verhalten auszurichten hat. Franziskus (Jonathan Pryce) hingegen steht für einen Glauben, der Natur, Kultur und auch Gott selbst als sich wandelnde und voneinander abhängige Größen begreift.

Im wiederholten Einsatz des Schrittzählers verdichten sich wiederkehrende Motive des Films wie Veränderung und Bewahrung, Endlichkeit und Wandel.⁴ Als Gerät verfolgt und beeinflusst der Schrittzähler das Bewegungsverhalten von Papst Benedikt – reguliert seine Gewohnheiten, lenkt seine Aufmerksamkeit. Dieser Verbund aus Schrittzähler und Benedikt stellt hier aber nicht Fitness aus, sondern Gebrechlichkeit. Auch in Benedikts Innerem befindet sich ein

kleiner elektronischer Impulsgeber in Form eines Herzschrittmachers.

Der Schrittzähler tritt auch auf als Taktgeber der gegenwärtigen Zeit, als ein Symbol für eine sich verändernde Welt, an der Benedikt sich zu messen hat, doch in der er sich nur beschränkt einrichten kann. Einerseits werden Benedikt und die Weltordnung, für die er einsteht, damit als überkommen und unzeitgemäß markiert. Andererseits repräsentiert das Gerät selbst ein beschränktes System, das sein vorgegebenes Programm nicht verlassen kann. So ist der Schrittzähler beispielsweise ignorant gegenüber den Umständen, unter denen er Aktivität zu messen hat. Doch obwohl das Schrittezählen einem festgelegten Muster folgt, heißt das nicht, dass es keine schöpfende oder schöpferische Tätigkeit sein kann. Als eine stark formalisierte Form des Tuns ist es damit vielleicht sogar Praktiken wie dem Rosenkranzzählen und -beten nicht ganz unähnlich. Dieser Vergleich zeigt aber auch, dass Zählen eben nicht gleich Zählen ist. Zählen ist eine Tätigkeit der Interpretation. Das eine Zählen ist darauf ausgerichtet, spirituelle Bezüge zu stiften, das andere biometrische. Als Zählmaschine steht der Rosenkranz für eine andere semiotische und materielle, eine andere techno-ästhetische Praxis als der Schrittzähler.

Für Theorien, die das Erfassen von Daten aus einen beziehungsstiftenden Prozess verstehen, spielt die etwa 90 Jahre alte Philosophie von Alfred North Whitehead eine zunehmend wichtige Rolle.⁵ Denn mit dem Begriff »erfassen« benennt Whitehead die grundlegende Empfindung des Relationalen. Im englischen Original heißt »erfassen« »prehension« und ist eine von Whiteheads zahlreichen Wortschöpfungen.⁶ Mit dem Neuwort »prehension«, das im Deutschen eben meistens mit »erfassen« übersetzt wird, setzt sich Whitehead ganz entschieden von dominanten Konzepten von Begreifen, Verstehen und Wahrnehmen der westlichen Philosophien und Wissenschaften ab.

»Prehension« beschreibt eine Art Sinn für die Ereignishaftigkeit von Welt – ein Empfinden der historisch gewachsenen Bindung zwischen einer Vielheit von Ereignissen, die die Welt bedeuten. Erfassen ist mehr ein Ereignis als eine Tätigkeit, weil es den wechselseitigen Bezug *zwischen* Erfasstem und Erfassendem benennt. Erfassen steht für die

Erfahrung, *von* der Welt und gleichzeitig *für* das weitere Werden der Welt zu sein. Alles was ist, ist das Resultat von Erfassungsergebnissen. Sein ist hier als etwas konzipiert, das zugleich Gewordenes und Potential ist. Daher sind für Whitehead Daten Gegebenes und Medium. Ein Datum ist gegeben, insofern es etwas ist, das bereits geworden ist. Das Datum ist also eine Erfassung, ein Prozess des Werdens, der bereits abgeschlossen ist. Zugleich geht dieses gewordene, konkrete Datum als wirkliches Potenzial in andere, weitere Ereignisse von Erfassungen ein.

Nach Whitehead ist das Werden der Welt ein Prozess, der sich aus den Übergängen zwischen diesen endlichen Ereignissen entfaltet. Das Werden der Welt ist hier also kein kontinuierlicher Prozess, sondern stellt sich ein aus einer Vielzahl von gleichzeitigen, asynchronen Ereignissen, die eben auch vergehen, enden und *durch* ihre Endlichkeit wirken. In gewisser Weise bildet bei Whitehead das *Unfassbare* einen Kernaspekt des Erfassens. Denn es ist diese Verschränkung aus Endlichkeit und Übergang, aus Materialität und Medialität, aus Erfasstem und Erfassendem, die nicht nur schwierig zu denken und auszudrücken ist, sondern eben auch eine ganz reale Erfahrung von Relationalität darstellt.

Alle drei unterschiedlichen Schauplätze der Datenerfassung – die Smartphone-Schaukel, die Inszenierung eines Schrittzählers im Vatikan und Whiteheads relationale Konzeption von Erfassen – zeigen, dass Erfassen keine neutrale Operation ist. Daten werden nicht einfach festgestellt, sie entstehen aus ihrer Einbettung in der Welt und wirken gleichzeitig an ihr mit. Erfassungen stiften Beziehung und schaffen Bedeutungszusammenhänge, die sich aber nicht auf *einen* Grund zurückführen lassen. Vor dem Hintergrund vernetzter multisensorischer Computersysteme steht dabei zur Frage, welche Weisen der Erfassung diese befördern, wodurch, wofür und zu wessen Lasten.

— Irina Raskin

1 Gesetzliche Krankenversicherungen in Deutschland bieten für die Nachverfolgung von erfassten Aktivitätsdaten geldwerte Vorteile an. Darin zeichnet sich eine Tendenz ab, die eine Umstrukturierung des Versicherungswesens – die das Prinzip der Bonität anstelle das einer (bedingten)

- Solidarität zur Regel macht – realistischer werden lässt. Vgl. Nosthoff, Anna-Verena / Maschewski, Felix: *Die Gesellschaft der Wearables. Digitale Verführung und soziale Kontrolle*, Berlin 2019.
- 2 Das gilt ebenso für Praktiken des Programmierens, deren Prinzipien, Gestaltbarkeit und Wirkungsweisen sich nicht auf einen technologischen Determinismus reduzieren lassen, sondern auch ästhetisch, sozial und politisch bedingt sind. Vgl.: Soon, Winnie / Cox, Geoff: *Aesthetics programming. A handbook of Software Studies*, 2000, URL: <https://www.aesthetic-programming.net> (letzter Zugriff: 16. April 2021).
 - 3 Digitale Infrastrukturen stellen das Schlüsselement für eine Form des Kapitalismus dar, die auf der Modifikation und Monetarisierung von Verhaltensdaten beruht. Vgl. Zuboff, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019.
 - 4 Der Schrittzähler verweist lediglich metaphorisch auf eine sich verändernde Welt. Die Inszenierung des Schrittzählers hebt diese filmische Erzählung hervor: Fortschritt ist nicht ohne Rücktritt, Fortgang nicht ohne Umkehrung zu haben.
 - 5 Insbesondere für Theorien, die mehr-als-menschliche oder nicht-menschliche Erfahrung, Ästhetik, Poiesis adressieren oder die Operationsweisen von sensorischen und computergestützten Medientechnologien analysieren, ist Whitehead eine wichtige Referenz. Siehe: Angerer, Marie-Luise: *Affektökologie. Intensive Milieus und zufällige Begegnungen*, Lüneburg 2017; Fazi, M. Beatrice: *Contingent Computation. Abstraction, Experience, and Indeterminacy in Computational Aesthetics*, London 2018; Gabrys, Jennifer: *Program Earth. Environmental Sensing Technology and the Making of a Computational Planet*, Minnesota 2016; Haas, Maximilian: *Tiere auf der Bühne. Eine ästhetische Ökologie der Performance*, Berlin 2018; Handel, Lisa: *Ontomedialität. Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*, Bielefeld 2019; Shaviro, Steven: *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*, Cambridge, MA / London 2009; Stengers, Isabelle: *Thinking with Whitehead. A Free and Wild Creation of Concepts*, Cambridge, MA / London 2011.
 - 6 Whitehead arbeitet seine Konzeption von »prehension«/Erfassung vor allem hier aus: *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie* (1929), Frankfurt/M. 2015. Erstmals vorgestellt wird der Begriff in Nähe zum singulären »Geschehnis« (»event«) in ders.: *Wissenschaft und moderne Welt* (1925), Frankfurt/M. 1988, S. 90f.

Hören Im Kontext traditioneller westlicher Musikausbildung gilt Hören als Form aneignenden Verhaltens: Das musikalisch gebildete Gehör erfasst Strukturen derart, dass das Gehörte scheinbar spontan singend, auf einem Instrument oder verschriftet wiedergegeben werden kann, es verfügt über hochspezialisierte Codes einer musikalischen Kommunikation.¹

Um die Elite abendländischer Musiktradition ranken sich Mythen: Wolfgang Amadeus Mozart veröffentlichte als 14-Jähriger die streng im Vatikan geheim gehaltene Partitur des *Miserere* von Gregorio Allegri, indem er das Gehörte nach nur einer Aufführung weitestgehend korrekt notierte.² Rund 60 Jahre später ergänzte der 21-jährige Felix Mendelssohn Bartholdy zu diesem Zeitpunkt bekannte Transkriptionen desselben *Miserere* um die detaillierte Wiedergabe hochvirtuoser Verzierungen,³ was in gewisser Hinsicht und besonders bei diesem auf improvisierten Varianten aufgebauten Stück⁴ sogar die noch erstaunlichere Transkriptionsleistung ist: Verzierungen, die 200 Jahre nach der Komposition des Stückes *ex improviso* hinzugefügt wurden, waren weniger abhängig von Systemen und Regelwerken, unberechenbarer. Mendelssohn musste appropriieren, rekonstruieren und zwar in essenzieller Tragweite: Schon so etwas Elementares wie die Anzahl konkreter Tonhöhen rekonstruierte er weniger, als dass er sie konstruierte.

Diese Anekdote, in der sich Tradition mehrfach in idealisierenden Projektionen bricht, verdichtet die ethnografischen Probleme teilnehmender Beobachtung zu einer musikalischen *legenda aurea*. Wenn wir heute das *Miserere* von Allegri hören, dann beruht es nicht zuletzt auf jenen Texten, die Mozart und Mendelssohn, angespornt von der Aura des Geheimnisses und der praktisch nicht notierbaren Verzierungen, als Momentaufnahmen aus dem 18. und 19. Jahrhundert erstellten, selbst wenn eine aktuelle, historisch informierte Musikwissenschaft heute durchaus in der Lage ist, anachronistische Zusätze aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu erkennen.

Was trägt diese uralte, romantisierte, nicht einmal gänzlich verifizierbare Geschichte bei zur These »Das Wissen der Künste ist ein Verb«?

Der Brückenschlag zwischen diesen akustischen Feldstudien und einem aktuellen Ver-

ständnis von Zuhören gelingt, wenn wir uns klarmachen, dass zumindest Mendelssohns Transkriptionen sich nicht nur auf Musik bezogen, von der es einmal einen Notentext gegeben hatte, sondern dass er recht häufig Abläufe notierte, die sich den Standards tonaler Notation entzogen. Seine Notenskizzen leisteten das, was heute Handys oder andere selbstverständlich gewordene Aufzeichnungsgeräte leisten: Er dokumentierte O-Töne wie Jodeln auf dem Schweizer Rigi,⁵ Straßenmusik in Schottland, Straßenrufe – alles innerhalb des Dispositivs der Notenschrift und immer mit kalkulierten Abweichungen: Wie in der parametrischen Analyse in elektronischer Musik⁶ nutzte er sein gebildetes und hochsensibles Gehör zum Ermitteln tonal dokumentierbarer Daten. Auf der Ebene der persönlichen Reiseerinnerung wandte er also dieselben Techniken an, die frühe Ethnomusikolog*innen anwandten wie z. B. Sophia Plowden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit einheimischen Musiker*innen im damaligen Kalkutta musizierte, dabei die Musik der indischen Ensembles transkribierte und nicht zuletzt durch ihre Mitwirkung am europäisch gestimmten Cembalo auch aktiv beeinflusste.⁷ Mendelssohn wandte dieselben Techniken der Segmentierung und Rekonstruktion an wie später die Komponisten Leoš Janáček, Belá Bartók und Olivier Messiaen, wenn sie Vogelgesang, Sprache oder Volkslieder transkribierten. Entsprechende Techniken wenden auch zeitgenössische Komponist*innen wie Vinko Globokar (*Concerto Grosso*, 1969/75), Peter Ablinger (*18 Ulrichsberger/Tänze*, 2008), Antje Vohwinkel (*Gipfeltreffen*, 2020) oder Neo Hülker (*Gib Pfötchen!*, 2017) an, wenn sie minutiös Sprachmelodien, Dialekte, Tierlaute oder sogenannte Umgebungsklänge als musikalisches Material verfügbar machen. Der Einsatz modernerer Technologien schafft dabei nur graduelle Unterschiede, denn auch Technologien haben Voreinstellungen und Filter, auch hier entsteht das final Gehörte in der Interaktion von Datendisposition und innerer Rekonstruktion.⁸

Es ist erstaunlich, wie wenig sich seit Mozart und Mendelssohn daran geändert hat, obwohl die Möglichkeiten der technischen Reproduktion die Leistung des Gehörs doch erweitern und die Gedächtnisleistung entlasten müssten. Schon in den späten

1960er Jahren arbeitete Vinko Globokar in seinem großen Ensemblestück *Concerto Grosso* mit Methoden, die später als Sonifikation,⁹ als primär auditive Annäherung an wissenschaftliche wie künstlerische Forschungsdaten, verfeinert und systematisiert wurden. Dabei choreografiert die Komposition die hörende Kommunikation im Kollektiv.¹⁰ Der Titel *Concerto Grosso* ist nicht nur ein inspirierender Paratext, sondern eine Rückführung der historischen Gattung auf die in ihr strukturell verankerten Wege des Hörens: Ein kleines Ensemble kommuniziert mit einem wesentlich größeren. Schon im Barock sind sowohl die raumakustischen und klangfarblichen Wirkungen als auch die Machtverhältnisse zwischen dem kleinen (gerade so viel Mitwirkende, um eine vollstimmige Harmonie zu spielen) und dem großen Ensemble (so viele Mitwirkende, wie der Raum fasst) das eigentlich Faszinierende. Globokar führt mit der radikal hörenden Kommunikation einen Faktor der medialen Echtzeit-Übertragung in den Prozess ein: Die Transformation der Umwelt durch den Akt des Hörens wird zum eigentlichen Thema der mehr als halbstündigen Komposition.¹¹ Das kleine Ensemble besteht aus Vokalist*innen, die die Aufgabe haben, per Kopfhörer eingespielte Laute spontan und möglichst originalgetreu zu imitieren. Diese Laute werden ebenso ad hoc und quasi ungefiltert von Instrumentalsolist*innen imitiert. Die Kommunikation erfolgt rein auditiv, wobei der Weg der Klangtransformation sowohl durch die Aufstellung der Instrumental- und Vokalgruppen als auch durch die davon unabhängige Spur der elektronischen Verstärkung gestaltet wird. Ein interessantes Detail besteht in der traditionellen Ausbildungshierarchie, die der historischen Vorlage zuwiderläuft: Das Vokalensemble im Zentrum soll, wenn möglich, nicht klassisch virtuos, sondern eine Gruppe von »Darsteller*innen-Sänger*innen« sein, die es gewohnt sind, ihre Stimmen »anders als zum Singen zu gebrauchen«¹². Einem hybriden Konzept unterliegt das per Kopfhörer eingespielte akustische Material, auf das sich die Improvisationen während *Concerto Grosso* beziehen: Es handelt sich u. a. um hörbar gemachte Signale der Kommunikation von Fischen. Auch hier – wie bei den eingangs erwähnten Transkriptionen – ist die musikalische

Virtuosität am höchsten, wenn die Übertragung datenreich ist. Bei *Concerto Grosso* zeigt sich dies am klarsten an der medialen Sollbruchstelle, beim Übergang vom Vokalensemble auf die Solo-Instrumente – was auch das Kalkül von Globokars Besetzungspolitik erklärt: Die Klänge auf dem Tonband sind so komplex, dass – so Globokar¹³ – nur ein möglichst frei von den Filtern traditioneller Gesangsausbildung agierendes Vokalensemble sich diese aneignen kann. Die heikle Übertragung von z. T. kaum bewussten Vorgängen der Imitation durch die stimmlichen Artikulationsorgane auf die Apparatur eines klassischen Orchesterinstruments, z. B. einer Violine, soll von denjenigen geleistet werden, die im System westlich-klassischer Tradition in der Lage sind, sich den nicht-kompatiblen Klängen so weit anzunähern, dass ein spontanes Erkennen des als identisch Gemeinten möglich ist, selbst wenn die sonoren Daten diese Identität nicht dokumentieren und selbst wenn das zur Verfügung stehende Instrument der Klangerzeugung Grenzen setzt.

Concerto Grosso führt vor, dass Zuhören weniger Rezeption als Produktion durch Re-Enactment ist. Globokars auditiv übertragene Klangwellen durch das Ensemble spielen ein Spezifikum des Zuhörens in den Vordergrund: das Moment der Partizipation in der Zeit. Die körperlichen, apparativen und mental-konventionellen Filter der Ausführenden lassen vom vermeintlichen Original der Fischkommunikation kaum etwas übrig. Allerdings zeigt auch die Produktion des Tonband-Artefakts, dass es ein solches Original nie gegeben hat. Demnach überträgt sich das Einzige, was hörend weitergegeben werden kann: nämlich, dass kommuniziert wird.

Die Transformation des Hörens im Kollektiv gehört zu den zentralen Themen aktueller kritischer Musikwissenschaft: Der Zusammenhang zwischen Hören und Besitzen, Hören und Herrschen, Hören und kolonialer Aneignung, Hören und Diskriminierung, aber auch Zuhören im Sinne von Zurechthören bildet das Forschungsfeld, welches traditionelle musikwissenschaftliche Analysemethoden, Hörstrategien, Tests, Aufnahmeverfahren¹⁴ und Repertoire am Korrektiv der Critical Studies spiegelt.¹⁵ Dabei ist entscheidend, in welchen Momenten der Partizipation wir das Hören ansetzen: Mozart in der Sixtinischen Kapelle in der Absicht, das Ge-

hörte zu notieren, westliche Musikolog*innen im 18. Jahrhundert mit dem Cembalo in Indien, Software, die Klangfarben und Geräusche auf Instrumente und in Notenschrift überträgt – das Moment der medialen Kontaktaufnahme filtert, welche Momente des zu Hörenden als Daten erfasst werden.

»Das Wissen der Künste« ist ein Verb, ein Tun. Zuhören ist nicht in dem Sinne rezeptiv, dass es lediglich der Dokumentation von Klängen in Bild, Schrift, Körper und Apparatur vorausgeht, sondern es hält erinnernd den Prozess der immersiven Teilhabe und der regelhaften Übertragung fest. Mendelssohn und Mozart haben der Zeremonie in der Capella Sistina beigewohnt und konnten immerhin so viel Mitteilbares memorieren, dass das Aufschreibesystem Notenschrift eine innerhalb der Regelwerke des 18. und 19. Jahrhunderts plausible Rekonstruktion zuließ, sie dokumentierten nicht ihr Hören. In vielen zeitgenössischen Kompositionen seit den 1950er Jahren ist diese transformierende Rekonstruktion das eigentliche Thema, sei es, dass das Hören an seine physischen Grenzen getrieben wird, sei es, dass der Akt der Notation transmedial, in Echtzeit, performativ während und durch die Aufführung stattfindet. Zuhören wird dabei kollektiv und intersubjektiv inszeniert,¹⁶ anders als es die Vorstellung einsam hörenden Verinnerlichens oder die Gegenüberstellung eines hörend verstehenden Subjekts und eines objektiv Gegebenen suggeriert.

— Ariane Jeßulat

- 1 Vgl. Maus, Fred: »Listening and possessing«, in: Thorau, Christian / Ziemer, Hansjakob (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York 2019, S. 441–460, hier: S. 442.
- 2 Vgl. O'Reilly, Graham: »*Allegri's Miserere*« in the *Sistine Chapel*, Woodbridge 2020, S. 73–76.
- 3 Vgl. ebd., S. 112.
- 4 Vgl. Byros, Vassily: »Mozart's Vintage Corelli«, in: *Intégrale*, Nr. 31, 2017, S. 63–89, hier: S. 63f.
- 5 Vgl. Mendelssohn Bartholdy, Felix: »FMB an Carl Friedrich Zelter in Berlin. Sécheron bei Genf, 13.09.1822«, in: ders.: *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, hg. von Helmut Loos, Bd. 1, hg. von Juliette Appold, Regina Back und Rudolf Elvers, Kassel 2008, S. 96–99.
- 6 Vgl. Kendall, Gary S.: »Listening and meaning: How a model of mental layers informs electro-

- acoustic music analysis«, in: Emmerson, Simon / Landy, Leigh (Hg.): *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*, Cornwall/UK 2016, S. 31–57.
- 7 Vgl. Popović, Tihomir: *Der Dschungel und der Tempel. Indien- Konstruktionen in der britischen Musik und dem Musikschritfttum 1784–1914*, Stuttgart 2017, S. 160–164.
- 8 Vgl. Arthur, W. Brian: *The Nature of Technology. What it Is and How it Evolves*, New York 2009.
- 9 Vgl. De Campo, Alberto: *Science by Ear. An Interdisciplinary Approach to Sonifying Scientific Data*, Graz 2009. URL: https://monoskop.org/images/9/9b/Campo_Alberto_de_Science_by_Ear_An_Interdisciplinary_Approach_to_Sonifying_Scientific_Data.pdf (letzter Zugriff: 06. Mai 2021).
- 10 Vgl. König, Wolfgang: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977, S. 190–235, und Beck, Sabine: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Marburg 2012, S. 164–175.
- 11 Vgl. Globokar, Vinko: *Concerto Grosso (1969/1975), für 5 Solisten, 23 Spieler und Chor (Luciano Berio gewidmet)*, Frankfurt/M. 1979.
- 12 Ebd., S. 3.
- 13 Vgl. Toop, Richard: »Distant, but unforgettable«, in: Kayser, Sibylle / Zwenzner, Michael (Hg.): *Vinko Globokar*, München 2009, S. 21, und Globokar, Vinko: »Reflexionen über Improvisation«, in: Brinkmann, Reinhold (Hg.): *Improvisation und neue Musik*, Mainz 1979, S. 24–41.
- 14 Vgl. Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003.
- 15 Vgl. Siehe dazu: Radano, Ronald/Olanyian, Tejumola: *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, Durham/London 2016; Rehding, Alexander/ Rings, Stephen: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York 2019 sowie die online seit 2020 sehr aktiv geführte Diskussion im Blog *History of Music Theory*, URL: <https://historyofmusictheory.wordpress.com/blog/> (letzter Zugriff: 06. Mai 2021)
- 16 Vgl. Nishikaze, Makiko/ Kesten, Christian: »Raum hören«, in: Jeßulat, Ariane (Hg.): *Mythos Handwerk. Zur Rolle der Musiktheorie in zeitgenössischer Komposition*, Würzburg 2015, S. 69–91.

Konstellieren Kuratieren gehört mittlerweile zu den gestalterischen Kernkompetenzen des Kapitalismus. Ein Concept Store, eine Speisekarte, ein Insta-Account – das alles wird zum Gegenstand kuratorischer Ambitionen. Doch wodurch unterscheiden sich diese alltäglichen Ausstellungsformate von künstlerischen Praktiken der Konstellation? Oder anders gefragt: Unter welchen Bedingungen entsteht durch die Zusammenstellung von Dingen, Texten, Bildern und Körpern ein ästhetischer und epistemologischer Mehrwert?

Zur Beantwortung dieser Frage muss zunächst die soziale und kulturelle Funktion der alltäglichen Ausstellungsformate genauer bestimmt werden. Dazu reicht es, sich umzuschauen: Ob zu Hause, in Shoppingmalls, im Büro oder im digitalen Raum – überall geht es darum, dem unheimlichen Eigenleben der Dinge, Bilder und Zeichen eine lesbare Ordnung abzurufen.

Die hochritualisierten Aufräum-, Putz- und Dekorationstechniken, mit denen Jeanne Dielman (in dem gleichnamigen Film von Chantal Akerman¹) ihren Haushalt instand hält, lassen sich somit als eine Form kuratorischer Praxis verstehen: Die schwarzen Herrenschuhe müssen poliert, die Bettdecke muss glattgestrichen, das Porzellan in der Vitrine abgestaubt und die sorgfältig gespülten Teller auf dem Abtropfgestell ordentlich einsortiert werden. Dass diese Care-Arbeit eine gestalterische Kompetenz erfordert und die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst weitaus fließender sind, als der bürgerliche Autonomiebegriff uns weismachen wollte, ist von der feministischen Theorie zu Recht betont worden.²

Hinsichtlich der eingangs gestellten Frage nach dem Unterschied von ästhetischen und nicht-ästhetischen Konstellationen ist mit dieser Einsicht aber nicht viel gewonnen. Denn genauso wenig wie Bilder und Objekte, die in Galerien oder auf Biennalen präsentiert und verkauft werden, automatisch Kunst sind, lassen sich alltägliche Gestaltungspraktiken und sinnliche Ordnungen per se als ästhetisch definieren.³

Im Gegenteil – die Gestaltung der alltäglichen Dinge und Räume gehört, mit Michel Foucault gesprochen, zu den historischen Bedingungen unserer Subjektivität: Es sind also nicht *wir*, die Ordnung in die Dinge bringen. Vielmehr gehen uns die Bild-diskursiven und

damentale Instabilität der sozio-materiellen und sinnlichen Ordnungen zunutze, um bestimmte Elemente aus ihren konventionellen Positionen herauszulösen und anders, d. h. in anderer Form, zueinander ins Verhältnis zu setzen.⁷ Wie Juliane Rebentisch in ihrer Theorie der Installation herausgearbeitet hat, bietet dieser Zwischenraum, der durch solche Neu-Konstellationen entsteht, potenziell Platz für Assoziationen, Einsichten und Beziehungsformen, die aus dem vorherrschenden Macht-Wissen ausgeschlossen oder verdrängt werden.⁸ Das Ästhetische erschöpft sich dabei nicht in einer bloßen Irritation der inkorporierten Praxis- und Wahrnehmungsschemata. Vielmehr zeichnen sich ästhetische Konstellationen gerade dadurch aus, dass sie die *Funktionsweise* der sozio-materiellen Tableaus mitausstellen. Sie machen somit das implizite Wahrnehmungswissen, das unseren Ordnungspraktiken zugrunde liegt, selbst augenscheinlich.

Im Fall von Jeanne Dielman ist das »Andere« des patriarchalen Dispositivs nicht in dem Mord zu suchen, den sie am Nachmittag des dritten Tags an ihrem Kunden begeht. Denn diese außerordentliche Tat zielt ja gerade darauf, die gewohnte Ordnung samt der unangetasteten Ich-Grenzen, die durch den in ihrem imaginären Selbstbild nicht vorgeesehenen Orgasmus destabilisiert wurden, wiederherzustellen.⁹ Ein ästhetischer und epistemologischer Mehrwert entsteht vielmehr aus dem Zusammenspiel der schauspielerischen Leistung von Delphine Seyrig, der Dramaturgie, der Kameraeinstellung und dem Schnitt. Indem die unendlich geduldige und disziplinierte Kamera selbst zur Komplizin von Dielmans streng choreografierten Bewegungen, Gesten und Alltagsroutinen wird, respektiert sie nicht nur die von der Protagonistin gewünschte Distanz. Die perfekt komponierten Bilder machen zudem den Gestaltungszwang und die starre Bildhaftigkeit des patriarchalen Tableaus für die Zuschauer*innen leiblich nachvollziehbar.

Die ästhetische Konstellation ist dabei nicht auf ein künstlerisches Medium beschränkt. Neben Film und Fotomontage macht sich vor allem die postkonzeptuelle Installation die konstellative Methode zunutze, um Bilder, historische »Realitätsstücke« und Texte so zueinander ins Verhältnis zu setzen, dass andere Wahrnehmungs- und Wissensformen

entstehen können.¹⁰ Auch die Gestaltung des Wohnraums selbst kann grundsätzlich einen ästhetischen Charakter annehmen, sofern sie – wie im Falle von Eileen Grays E.1027 – die Machteffekte des modernistischen Dispositivs analytisch durchdringt, um anderen Praktiken und Subjektivierungsweisen Raum zu geben.¹¹

Die eingangs erwähnten kuratorischen Betätigungsfelder im Spätkapitalismus haben jedoch nichts mit Ästhetik zu tun, auch wenn immer wieder von einer Ästhetisierung der Lebenswelt die Rede ist. Zwar unterscheiden sie sich insofern von den rigiden Ordnungsschemata der organisierten Moderne, als sie die Subjekte ganz gezielt auf sinnlich-affektiver Ebene adressieren. Sie folgen letztlich aber derselben Begehrenslogik, die darauf abzielt, das eigene Ich im sozio-materiellen Tableau zu verankern. Demgegenüber kultiviert die ästhetische Konstellation Beziehungsformen, die sich gegenüber identitären Fixierungen sperren und sich der Offenheit und Wandelbarkeit von Bedeutung, Subjektivität und Gesellschaft stellen.

— Sophia Prinz

- 1 Jeanne Dielman, *23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Regie: Chantal Akerman, Belgien/Frankreich 1975).
- 2 Siehe etwa: »Take Akerman's Jeanne Dielman (1975), a film about the routine, daily activities of a Belgian middle-class and middle-aged housewife, and a film where the pre-aesthetic is already fully aesthetic. This is not so, however, because of the beauty of its images [...]; but because it is a woman's actions, gestures, body, and look that define the space of our vision, the temporality and rhythms of perception, the horizon of meaning available to the spectator.« De Lauretis, Teresa: »Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema«, in: *New German Critique*, Nr. 34, 1985, S. 154–175, hier: S. 159.
- 3 Der Begriff des Ästhetischen wird hier in Abgrenzung vom bloß Sinnlich-Asthetischen verwendet: Während alle sozialen Praktiken per se eine sinnliche und gestalterische Dimension aufweisen, zeichnet sich das Ästhetische durch eine reflexive Haltung gegenüber der sinnlichen Ordnung des Sozialen aus.
- 4 Zu Foucaults Dispositivbegriff siehe etwa: Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault (Gespräch)« [1977], in: ders.: *Schriften in*

vier Bänden. *Dits et Ecrits*, Bd. 3: 1976–1979, Frankfurt/M. 2003, S. 391–429, hier: S. 392.

- 5 Der Begriff der »jouissance«, von Lacan in unterschiedlichen Kontexten immer wieder reformuliert, wird hier verwendet, um das »unaussprechliche Genießen« zu bezeichnen, d. h. jene Form der Lusterfahrung, die die symbolische Ordnung und damit auch das imaginäre Selbstbild des »je« übersteigt. Ein solcher »Einbruch des Realen« ist nicht nur mit Lustbefriedigung, sondern auch mit Schmerz und Leid verknüpft.
- 6 In seiner Theorie des Blicks geht Lacan davon aus, dass unser Sehen durch die symbolische Ordnung des »Blickregimes« (*le regard*) vorstrukturiert wird. Auf imaginärer Ebene manifestiert sich das Blickregime im Bild/Schirm (*image/écran*). Siehe Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim u. a. 1987, S. 73–126.
- 7 Diese Interpretation der ästhetischen Konstellation orientiert sich an Adornos Charakterisierung des Essays als Form, in der das Nichtidentische durch die Konfiguration von Begriffen aufscheinen kann. Siehe Adorno, Theodor W.: »Der Essay als Form« [1958], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 2003, S. 9–33.
- 8 Siehe etwa: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M. 2003, S. 276–289; dies.: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, insb. Kapitel IV.
- 9 Auch Chantal Akerman versteht den Mord als Versuch, einer vollständigen patriarchalen Entfremdung zu entkommen: »My point of view was that in fact this was her one strength, the space she had kept for herself. The fact that she was frigid was almost a protection of the one place where she was not alienated. It's supposed to be the opposite, but I really think that if so many women are frigid it's because they feel deep inside that that will be the last point of alienation.« Akerman, Chantal: »Chantal Akerman on Jeanne Dielman – Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1976«, in: *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory*, Bd. 1, Nr. 2, 1976, S. 118–121, hier: S. 120.
- 10 Vgl. dazu Rebentisch 2003 (wie Anm. 8) sowie Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York 2013, S. 48. Auch für Beatrice von Bismarck ist der Konstellationsbegriff zentral, um das Kuratorische zu denken. Vgl. von Bismarck, Beatrice: *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 99–147.
- 11 Vgl. Rault, Jasmine: *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity*, Surrey 2011.

Listening

In Ästhetiken des Atmosphärischen spielt das Hören oft eine zentrale Rolle. Wie sind Zuhören und atmosphärische Aufmerksamkeit miteinander verknüpft?

(In memoriam Pauline Oliveros)

Zeit ihres Lebens praktizierte die Komponistin und Musikerin Pauline Oliveros eine Art akustische Meditation, die sie Deep Listening nannte. Was sie damit meint, hat sie einmal auf die folgende kurze Formel gebracht: »Listen to everything all the time, and remind yourself when you are not listening.«¹ Es geht um ein situatives Hören, das für jeden Moment möglich gemacht wird.

Im Gegensatz zur basalen Fähigkeit des Hörens zeichnet sich die Tätigkeit des Zuhörens dadurch aus, dass ich meine Aufmerksamkeit bewusst und aktiv auf etwas richte – etwa auf einen Klang, ein Musikstück, auf eine Person, die spricht, oder auf etwas weitaus Unbestimmteres: Vielleicht auf das, was mich hier und jetzt umgibt, auf die Atmosphäre dieses Ortes. Um diesen Modus des »Atmosphärischen« beim Zuhören geht es mir im Folgenden. Die atmosphärische Wahrnehmung ist vor allem ein Modus, in dem man ganzheitlich wahrnimmt, noch bevor die Umgebung analytisch in ihre Einzelelemente zerlegt wird: Atmosphärisch zu hören heißt, die eigene akustische Umgebung als eine situativ gegebene Gesamtheit wahrzunehmen. Sicher, da sind die Geräusche, die mir am nächsten sind: Geräusche, die ich vielleicht selbst mache bzw. deren Quelle ich genau lokalisieren kann. Aber je weiter ich den Radius meiner Aufmerksamkeit nach außen verlagere, desto mehr verschwimmen die einzelnen Klänge in der Ferne zu einem wabernden akustischen Horizont. Ein undefinierbares Rauschen umgibt mich von allen Seiten. Im Radio- und Filmbereich wird dieses Hintergrundrauschen auch als »Atmo« bezeichnet. Im Englischen spricht man eher von *ambience*, *room tone* oder *presence*. Gerade *presence* ist ein sehr interessanter Begriff, weil hier Präsenz und Präsens, Anwesenheit und Gegenwart, zusammenfallen. Das Hören spielt in der atmosphärischen Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Aber spielt beim Zuhören nicht auch generell so etwas wie eine atmosphärische Aufmerksamkeit eine Rolle?

Wenn wir über das Zuhören sprechen, haben wir oft eine Dialogsituation zwischen zwei Personen vor Augen. Gut zuhören zu können, gilt als eine Tugend. Aber was heißt das eigentlich? In einem Aufsatz von 1964 schreibt Roland Barthes etwa über das »psychoanalytische Zuhören«², es gehe darum, gerade nicht bewusst zuzuhören. Freud zufolge solle man als Zuhörer*in versuchen, »sich nichts besonderes merken zu wollen«, sondern »allem, was man zu hören bekommt, die nämliche gleichschwebende Aufmerksamkeit [...] entgegenzubringen«.³ In seinen »Ratschlägen für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung« heißt es: »Sowie man nämlich seine Aufmerksamkeit absichtlich bis zu einer gewissen Höhe anspannt, beginnt man auch unter dem dargebotenen Material auszuwählen; man fixiert das eine Stück besonders scharf, eliminiert dafür ein anderes und folgt bei dieser Auswahl seinen Erwartungen oder seinen Neigungen. Gerade dies darf man aber nicht; folgt man bei der Auswahl seinen Erwartungen, so ist man in Gefahr, niemals etwas anderes zu finden, als was man bereits weiß.«⁴ Das würde bedeuten, dass man beim psychoanalytischen Zuhören möglichst auf ein vorschnelles Etikettieren und Einsortieren verzichten und stattdessen eine Art laterale, atmosphärische Aufmerksamkeit kultivieren sollte. Etwas erst einmal »nur atmosphärisch« wahrzunehmen, heißt oft, es noch nicht klar bestimmen und benennen zu können. Es gibt da eine Spur, eine Ahnung – etwas, das irritiert, das wahrgenommen werden will, aber es ist noch nicht ganz klar, was es ist. Erst dies ermöglicht es – nach Freud – etwas anderes zu finden, etwas allererst zu entdecken. Es geht darum, das Gehörte nicht gleich einzuordnen, sondern gewissermaßen in der Schwebe zu halten und länger nachwirken zu lassen.

Was bedeutet es, sich mit der Aufmerksamkeit in diesem unbestimmten Raum aufzuhalten? Klänge und Geräusche tendieren dazu, einander vielfältig zu überlagern. Diese Überlagerung kommt meinem atmosphärischen Wahrnehmungsmodus entgegen. Ich darf nur nicht der Gewohnheit verfallen, das Gehörte zu benennen, in seine Bestandteile aufzudröseln und einzeln abzuhaken – auch wenn es schwer ist, dem zu widerstehen. Deshalb werden oft Geräuschereignisse, bei denen es nahezu unmöglich ist, sie auf ihre

einzelnen Bestandteile zurückzuführen, als »atmosphärisch« bezeichnet: Meeres- oder Verkehrsrauschen, Stimmengewirr, Regen, Wind. Manchmal stechen einzelne Geräusche heraus und drängen sich mir auf. Aber eigentlich bin ich immer und überall von einer Vielzahl an Geräuschen umgeben. Was ich wahrnehme, ist vor allem diese »gemeinsame Anwesenheit«. Kann diese Wahrnehmung irgendeine Bedeutung haben? Oder befinde ich mich nicht vielmehr in einer Art ästhetischer Grauzone, in der Gestalten und Kategorien sich auflösen und verschwimmen? Ist das, was ich da interpretierend hineinzu legen versuche, überhaupt noch »von außen« vorgegeben, oder bin ich ganz auf mich selbst zurückgeworfen und bewege mich in inneren Traumbildern? Die Rede von »innen« und »außen« ist jedoch irreführend. Leibphilosophisch betrachtet, unterscheidet die atmosphärische Wahrnehmung nicht zwischen Selbst und Welt, zwischen innen und außen. Es geht, mit Gernot Böhme gesprochen, zunächst ganz basal um das »Spüren von Anwesenheit« bzw. um die »Erfahrung [...], daß ich selbst da bin und wie ich mich, wo ich bin, befinde«.⁵ Ich nehme nie nur einzelne Geräusche wahr, sondern mit ihnen auch eine Stimmung. Ich selbst bin Teil der Umgebung. Äußere und innere Stimmung korrespondieren miteinander – auch wenn ich beide nicht unbedingt klar in Worte fassen kann.

Zuhören beschreibt daher mindestens ebenso eine Beziehung wie eine Aktivität. Wenn, dann überbrückt das Zuhören ja gerade »innen« und »außen«. So schrieb Vilém Flusser einmal: »Beim Musikhören findet der Mensch sich selbst, ohne die Welt zu verlieren, und er findet die Welt, ohne sich selbst zu verlieren, indem er sich selbst als Welt und die Welt als sich selbst findet.«⁶

Diese phänomenologische Beziehung realisiert sich in der Gegenwart als ein Kreuzungspunkt, an dem sich verschiedenste Einflüsse – von »innen« und »außen« – überlagern. Dieser Punkt ist nicht neutral, er ist sowohl von meiner momentanen Verfassung gefärbt als auch – wenn man so will – der »Verfasstheit der Welt«, an diesem historischen Ort, in diesem Moment; meine Erfahrung ist die Berührungsfläche, die diese Dimensionen zusammenbringen kann. Auch wenn sich Gestalten und Kategorien dabei

tendenziell verflüssigen und auflösen mögen, heißt das nicht, dass ich mich an einem Punkt außerhalb der Geschichte, außerhalb des Politischen befinde. Die Affekttheoretikerin Lauren Berlant beschreibt eher das Bedrückende der Gegenwart, wenn sie sagt: »ambience provides atmospheres and spaces in which movement happens through persons: listeners dissolve into an ongoing present whose ongoingness is neither necessarily comfortable nor uncomfortable, [...] but, most formally, a space of abeyance«⁷ – ein Raum der Unentschiedenheit, der Schweben: »[T]he world is at once intensely present and enigmatic.«⁸ Diese Rätselhaftigkeit, dieses Moment des Unbestimmten kann lähmend und überwältigend sein, es kann aber auch produktiv sein. Es liegt eine Chance darin, etwas Neues zu erfahren – auch wenn es anfangs nur eine schwache Ahnung sein mag. Ein atmosphärisches Hören begibt sich an diesen Punkt der Unschärfe, wo vieles noch in der Schweben ist. Diese Ambivalenz birgt ein Potenzial: Etwas nur zu ahnen, heißt, noch nicht zu wissen. Von hier aus, von diesem gegenwärtigen Punkt gemeinsamer Anwesenheit aus, sind noch nicht alle Wege vorgezeichnet.

Ich höre die, die ungeduldig sind: die die Ruhe nicht ertragen. Ich höre die, die mit mir still sind. Ich höre die, die nicht sprechen oder nicht sprechen können. Ich höre die, die laut sind, ohne etwas zu sagen. Ich höre die, die gerade aufgehört haben, zu schreien. Ich höre die, die schlafen. Die, die für sich und andere sorgen.

»Listen to everything all the time, and remind yourself when you are not listening«, hatte Pauline Oliveros gesagt. Sie fügte aber noch etwas hinzu: »Don't tune out.«⁹

— Fritz Schlüter

- 1 Oliveros, Pauline: *Sounding the Margins. Collected Writings 1992–2009*, hg. von Lawton Hall, Kingston, N.Y. 2010, S. 28.
- 2 Barthes, Roland: »Zuhören«, in: Kuhn, Robert/Kreuz, Berndt (Hg.): *Das Buch vom Hören*. Freiburg/Br. 1991, S. 55–71, hier: S. 65f.
- 3 Freud, Sigmund: »Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung«, in: ders.: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917*, Bd. 8, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M. 1999, S. 376–387, hier: S. 377.

- 4 Ebd.
- 5 Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, S. 42.
- 6 Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1993, S. 158.
- 7 Berlant, Lauren: *Cruel Optimism*, Durham 2011, S. 230.
- 8 Ebd., S. 4.
- 9 Oliveros, Pauline/Oteri, Frank J.: »Creating, performing and listening« (Interview), 2000, URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/pauline-oliveros-creating-performing-and-listening/> (letzter Zugriff: 03. Februar 2023), Abschnitt 9: Listening vs. Hearing.

Schmuggeln Dieser Beitrag ist kein Glos-
sareintrag im engeren Sinne, da er keine De-
finition für den Begriff des »Schmuggeln«
bietet. Vielmehr dockt er an das »Schmug-
geln« als ein Modell für das Kuratorische an.
Und indem er einige Gedanken eines frühe-
ren Textes¹ von mir wieder aufgreift, erwei-
tert er den Begriff, um eine Praxis zu konno-
tieren, mit der es hoffentlich möglich ist, von
innen heraus den institutionellen Rahmen
der Kunst neu zu gestalten. Aus meiner Per-
spektive als Kunst- und Kulturschaffende of
Color in einem europäischen Kontext schlage
ich hiermit das »Schmuggeln« als Methode
einer langsamen und stillen Subversion vor.

In ihrem Text »Smuggling« – An Embod-
ied Criticality« skizziert die Theoretikerin
und Kuratorin Irit Rogoff das Versprechen
des Kuratorischen, indem sie das Schmug-
geln als dessen Modell vorschlägt. In ihren
Worten: »Schmuggel funktioniert als Prin-
zip der Bewegung, der Fluidität und der Ver-
breitung, das sich über Grenzen hinwegsetzt
und Entitäten in eine Beziehung der Bewe-
gung zueinander setzt.«² Als Modell für das
Kuratorische repräsentiert es die Grauzone,
in der Kritik verkörpert werden kann, und
zielt auf »Möglichkeiten für größere Agen-
den«³ und eine »Betonung der Trajekto-
rie«.⁴ Dieses Modell kommt u. a. daher, »dass
wir keinen Kampf mit der Kunstakademie
im Namen einer progressiven oder revoluti-
onären Praxis führen wollen, dass wir nicht
mit dem Museum um größere Zugänglich-
keit kämpfen wollen oder Zeit mit Kämp-
fen zwischen dem, was »innerhalb« der Kun-
stinstitution sanktioniert wird, und dem, was
»außerhalb« in der öffentlichen Sphäre statt-
findet, verschwenden wollen. Stattdessen ha-
ben wir uns für ein »Wegschauen« oder ein
»Beiseiteschauen« oder eine räumliche An-
eignung entschieden, die uns mit dem wei-
termachen lässt, was wir tun oder uns vor-
stellen müssen, ohne das zu wiederholen, was
wir ablehnen.«⁵

Aber wie geht man an das heran, was wir
tun müssen – als Kuratorinnen, als Kultur-
arbeiterinnen, als Kunst- und Kulturschaf-
fende –, wenn das bedeutet, tiefsitzende äs-
thetische und epistemische Kategorien sowie
ausschließende Praktiken infrage zu stel-
len, auf denen die Kunstinstitutionen von
der Akademie über das Museum bis hin
zum freien Kunstraum beruhen und die die

angenommene Legitimität dieser Instituti-
onen stützen? Was passiert, wenn mensch
sich dem Kuratorischen aus der Perspektive
der Dekolonialität nähert, sogar wie von Ro-
goff vorgeschlagen, als relationales Feld und
»Manifestation einer Theorie des »partiellen
Wissens««⁶ betrachtet?

In ihrer Einleitung zu *Arte y estética en la
encrucijada descolonial* (2009) beschreibt die
Theoretikerin Zulma Palermo die Wurzel
der eurozentrischen Rationalität als »Prob-
lem der Differenz und der Distanz zwischen
Kulturen im Konflikt, als Wertesysteme, die
von der Kultur der Herrschaft etabliert und
dann von den unter Kontrolle geratenen an-
geeignet werden. Die Differenz installiert die
Kriterien der Überlegenheit/Unterlegen-
heit zwischen den Kulturen; die Distanz mar-
kiert eine doppelte Spanne: einerseits phy-
sisch: Entfernung zum Zentrum der Macht;
andererseits zeitlich: Fortschritt/Rückstän-
digkeit, die dem Anderen die Zeitgenossen-
schaft abspricht.«⁷

Für unseren Zweck schränke ich »Diffe-
renz« im Moment auf das ein, was sich nicht
als zur Kategorie »Kunst« gehörig qualifi-
ziert, weil es z. B. als nicht autonom empfun-
den wird. Das könnte der Fall sein bei einer
Versammlung oder einem Fest. Die »Distanz«
könnte für den Zweck hier und jetzt in dem
manifestiert werden, was innerhalb einer
nordatlantischen Kunstgeschichte als »tra-
ditionell-von-woanders« erscheinen könnte.
Dies ist eine Hierarchisierung, die vor über
500 Jahren begann und bis heute anhält.

In einem kunsttheoretischen Kontext be-
schreibt der Theoretiker Walter Mignolo,
dass diese Hierarchisierung Hand in Hand
mit dem Aufkommen des Feldes der Ästhe-
tik im europäischen Denken des 18. Jahrhun-
derts entstand. Mignolo konstatiert: »[V]on
da an, und das lässt sich in Kants *Beobach-
tungen über das Gefühl des Schönen und Erha-
benen* (1776, Abschnitt IV) deutlich erken-
nen, je mehr sich das europäische Denken
nach Süden und Osten wendet und nach Asi-
en, Afrika und Amerika gelangt, desto we-
niger scheint es – für diese Denkweise – die
Fähigkeit der außereuropäischen Bevölke-
rungen zu sein, das Schöne und Erhabene zu
fühlen«.⁸

Mignolo fährt fort, das Zusammenspiel zwi-
schen dem Aufstieg der säkularen Rationa-
lität und einer Ästhetik zu analysieren, die

jene Abwertung der sensorischen Erfahrung anderer Zivilisationen notwendig macht, dass eine »Leinwand«⁹ Kunst ist, aber dass ein Keramikobjekt »Handwerk« ist: »So erklärt es sich, dass Codices der aztekischen Zivilisation in einem Museum für Naturgeschichte in Chicago ausgestellt sind.«¹⁰

Kann das Kuratorische, wie es innerhalb des Modells des Schmuggelns als verkörperte Kritikalität vorgeschlagen wird, die Hierarchie, die das »Andere«, das »Ferne« als minderwertig festlegt, aufheben, Werteschichtungen aufgeben und durch ein nicht-dualistisches strukturierendes System ersetzen? Stellt das transkulturelle Bestreben von Biennalen und internationalen Festivals die Hierarchisierung auf den Prüfstand?

Obwohl es viel Engagement gibt für Vielfalt in Kunst und Kultur, befürchte ich, dass bei dem Versuch, den Körper der Galerie, des Theaters, des Konzertsaals oder des Museums zu erweitern, bestimmte Machtverhältnisse und kapitalistische Bedingungen eher verstärkt werden, als abgebaut werden. Mir scheint, dass hin und wieder neue, sogenannte vielfältige Positionen den Kanon erweitern und die Kulturlandschaft, wie wir sie kennen, bereichern, aber grundlegende ästhetische Kategorien und Wertesysteme nicht erschüttert werden.

In seinen »Notes on exhibition history in curatorial discourse« erinnert uns der Kunsthistoriker Felix Vogel an die Standardisierung und Homogenisierung von Ausstellungsformaten, die innerhalb des zeitgenössischen Kanons des Kuratorischen stattfindet, und kommt zu dem Schluss, dass, »[w]enn Konventionen von einer Ausstellungsgeschichte konstruiert werden, die sich selbst als transkulturell versteht, dann sind diese Konventionen ihrerseits bestimmend für diese vermeintlich globale Form des Ausstellungsmachens und haben eine normative Wirkung darauf.«¹¹

Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass sich die Kunstwelt mit der Präsentation diverser Positionen in transnationalen Settings nicht für andere Paradigmen öffnet, sondern dass sich diese Positionen vielmehr an erwartete (und erlernte) Wahrnehmungsstandards anpassen und diese nutzen, um in einen homogenisierenden »transkulturellen« Kunstbegriff einzutreten.

Die Frage, die es zu verhandeln gilt, ist nicht

nur, wessen Kunstwerke und welche künstlerischen Positionen gezeigt und/oder verkauft werden – die Frage der Re/Präsentation –, sondern vielmehr eine Frage der erkenntnistheoretischen Basis, die die Modi der Auseinandersetzung mit und der Präsentation von künstlerischen Positionen und des Kunst- und Kulturfeldes im Allgemeinen bestimmt.

Trotz all seiner hehren Absichten ist das Kuratorische eng mit einer spezifischen europäischen philosophischen Ästhetik und einer spezifischen westlichen hegemonialen Kunstgeschichte verbunden. Ungeachtet des Transkulturalitätsanspruchs des Kuratorischen und der immensen Bemühungen, sich von der Illustration zu lösen, bleiben die in die epistemische Struktur der Ästhetik eingebetteten Hierarchien bestehen. Obwohl das Kuratorische, so wie es heute verstanden wird, als eine relativ junge Untersuchungsmethode erscheint, werden seine »Innovationen nur dann als solche erkannt, wenn sie in einer größeren Tradition, beginnend spätestens im 18. Jahrhundert, verortet und von dieser abgegrenzt werden.«¹²

Auch eine Praxis, die sich selbst als »ein Prinzip der Bewegung, der Fluidität und der Grenzen missachtenden Verbreitung«¹³ versteht, kann sich ihrer Positionalität nicht entziehen.

Ohne sich durch andere Kunstphilosophien mäandern zu müssen, liefert die westliche Ästhetik einen Hinweis auf die Bedeutungs- und Wertschöpfungskapazität, die Kuratorinnen (und mit ihnen das Kuratorische) haben. Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto beschreibt den »Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst als philosophisch« und nicht als faktisch, »denn es gibt keine bestimmte Art und Weise, wie Kunst aussehen muss.«¹⁴ Die Kuratorin muss sich also auf ihr spezielles Wissen verlassen, um diese Differenz herzustellen.

Dies markiert ein zentrales Rätsel in der Vermischung des Kuratorischen und des Dekolonialen: Ein dekolonialer Impetus in einer kuratorischen Praxis existiert notwendigerweise in einem Doublebind, da er die Definitionen der Disziplin, die ihre Existenz legitimiert, infrage stellt.

Wie kann mensch also Risse in dieses Gewebe einfügen? Ein gutes Werkzeug scheint mir darin zu liegen, über das Theoretische und Ästhetische hinaus oder vielleicht darun-

ter zu gehen: Wir müssen die Institution und den Produktionsapparat ernsthaft als konstitutiv für das produzierte Wissen betrachten. Menschen und Strukturen sind es, die Richtungen vorgeben und den öffentlichen Moment ermöglichen; ohne Organisation finden das Zusammentreffen, der öffentliche Moment, die Menge der Konstellationen und Beziehungen nicht statt. Die weniger glamourösen, vermittelnden Imperative sind es, die das Kuratorische ermöglichen, und sie sind stark daran beteiligt, das Wissen zu definieren, das produziert werden kann.

Der Kurator und Pädagoge Paul O'Neill stellt fest, dass »[d]ie Bedeutung des Kuratierens in Abgrenzung zum Kunstmachen darin besteht, dass es die kulturelle Produktion als ein Feld der Organisation anerkennt und nicht als ein Ergebnis des vermeintlichen autorialen Primats des Individuums.«¹⁵

Wenn Dekolonisierung, wie von Silvia Rivera Cusicanqui vorgeschlagen, eine deklassifikatorische Bewegung ist, eine, die es uns sogar erlaubt »Weißmachungsprozesse als Überlebensstrategien«¹⁶ zu verstehen, dann würde ich in diesem Sinne vorschlagen, Differenz und Distanz durch die Backoffices zu schmuggeln.

Als Kunst- und Kulturschaffende of Color müssen wir uns in die Hinterzimmer der Institutionen schmuggeln, das Code-Switching beherrschen und Strategien entwickeln, um die Dissonanz auszuhalten, die bei diesem paradoxen Unterfangen auftritt. Denn einerseits ruhen europäische akademische Kunst- und Kulturinstitutionen auf genau den Philosophien, die in dekolonialen Positionen auf den Prüfstand gestellt werden, und andererseits bieten sie die wenigen Räume und finanziellen Strukturen, in denen diese Positionen und Bestrebungen zum Tragen kommen.

Schmuggeln würde dann eine ausdauernde, zeitlich gestreckte Praxis implizieren, die weniger glamourösen, aber der Politik näherstehenden Jobs zu machen. Eine Praxis der Ausdauer und des Verharrens an Ort und Stelle, während eine kritische Masse zusammenkommt.

— Juana Awad

1 Siehe Awad, Juana: »On smuggling as strategy and the possibility of decolonizing the curatorial«, in: Awad, Juana/Figge, Maja/Köppen, Grit/Köppert, Katrin (Hg.): *On Decolonial Deferrals*,

Ausgabe #8, 2019/2020, <https://wissenderkuens-te.de/texte/ausgabe8/> (letzter Zugriff: 06. März 2023).

- 2 Rogoff, Irit: »Schmuggeln« – ein kuratorisches Modell«, in: Müller, Vanessa Joan/Schafhausen, Nicolaus (Hg.): *Under Construction. Perspektiven institutionellen Handelns*, Köln 2006, S. 4. Übers. J. A.
- 3 Rogoff, Irit in »Curating/curatorial – A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck«, in: von Bismarck, Beatrice/Schaffaff, Jörn/Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 22. Übers. J. A.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 5.
- 6 Rogoff 2006 (wie Anm. 2), S. 7. Übers. J. A.
- 7 Palermo, Zulma (Hg.): *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires 2009, S. 16. Übers. J. A.
- 8 Mignolo, Walter: »Preface«, in: Palermo 2009 (wie Anm. 7), S. 10. Übers. J. A.
- 9 Übersetzungshinweis: Im spanischen Originaltext wird das Wort »tela« verwendet, das ins Deutsche mit Stoff, Textil oder (bemale) Leinwand übersetzt werden kann. Diese Geste unterstreicht die Korrelation zwischen beiden Objekten – bemalte Keramik und bemalter Stoff – und problematisiert die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk weiter.
- 10 Mignolo 2009 (wie Anm. 8), S. 11. Übers. J. A.
- 11 Vogel, Felix: »Notes on Exhibition history in curatorial discourse«, in: *On Curating Issue 21, (New) Institution(alism)*, Januar 2014, URL: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.X_QxSC0ZPOQ, (letzter Zugriff: 18. Dezember 2020). Übers. J. A.
- 12 Ebd.
- 13 Rogoff 2006 (wie Anm. 2), S. 4. Übers. J. A.
- 14 Danto, Arthur: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley 1992. S. 7. Übers. J. A.
- 15 O'Neill, Paul: »Interview with Gerd Elise Mørland and Heidi Bale Amundsen, The Politics of the Small Act«, in: *On Curating Issue 04 The Political Potential of Curatorial Practice*, 2010, URL: www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue4.pdf (letzter Zugriff: 15. April 2020), S. 8. Übers. J. A.
- 16 Gago, Verónica: *Contra el colonialismo interno*, 14.08.2015, URL: <http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>, (letzter Zugriff: 05. Mai 2020). Übers. J. A.

Schreiben »Ayaiaiaï!«, mit diesem Schrei beginnt die Schriftstellerin und Philosophin Hélène Cixous ihre Hegel Lecture im Mai 2016 an der Freien Universität Berlin.¹ Kurz darauf hält sie, wie gebelnd, schützend die Hand vor die Augen. »Dieser Schrei, der ging nicht von mir aus«, scheint diese Geste zu sagen. »Ayai!« zählt wie »Aie!« und »Ach!« zu den Interjektionen des Verlustschmerzes und der Wehklage. Cixous vernimmt sie in ihrer Lecture mit dem Titel »Ay yay! The cry of literature« in den Texten von Celan, Sophokles, Proust, Kafka, Shakespeare. Denn sie liest deren Poesie und Literatur nicht nur, sondern erkundet sie auch nach Gehör. Die Grenze zwischen Tod und Leben, wie Cixous sie hier thematisiert, wird dadurch auch als akustische wahrnehmbar. Auf der einen Seite gibt es den Klang der Totenglocke, auf der anderen ist das »Ayai!« zu hören, jene Wehklage der (Über-)Lebenden, die Tod »durchmachen« müssen, um ihm selbst zu entkommen.² Wie Cixous bereits im Kindesalter erfährt, artikuliert sich der Nachruf auf die Toten dabei nicht nur in Worten, sondern in einem ganz und gar verkörperten Schrei. Zum Tod ihres Vaters, der an Tuberkulose stirbt, als Cixous zehn Jahre alt ist und mit ihrer deutsch-jüdisch-französischen Familie noch im algerischen Oran lebt, schreibt sie: »I cried out: Live on! I cried: Papa! Papa! When a life is taken from us, you will have noticed, we cry out the name of the cherished being, we conjure it, we repeat it, in place of all language's words we name and call, we endlessly ring out: Grandma! Omi! Papa!«³

»[...] No! I cry.«⁴

Der Schrei des Verlustschmerzes und der Hilflosigkeit bleibt nicht unerhört. Es ist die Sprache, die daraufhin herbeizueilen scheint und zum Schreiben ermutigt, was die Trauernde auf die Seite des Lebens zieht: »I do not capitulate. What is finished is not finished. What is done and cannot be undone can be undone. I take the word *néant*, nothingness, *Nichts*, and I turn it into its opposite. *Né en*: born in.«⁵

»Nichts«, das hier auch auf Deutsch zu lesen ist (wie aus dem Mund der »Omi«, die aus Osnabrück kam), entspricht dem französischen *néant*. Das wiederum klingt wie *né en*: »geboren in«. So wendet sich das Nichts, das am Lebensende steht, *néant*, hin zum Beginn eines jeden Lebens, hin zur Geburt.

Die menschliche Existenzweise und das Schreiben sowie das Erleiden des Körpers und sein sinnlich-intelligibles Vermögen sind bei Cixous untrennbar miteinander verflochten. Aus diesem Grund kann vom Schreiben hier als einem Schreiben des Körpers im Sinne des doppelten Genitivs gesprochen werden: Schreiben ist ein verkörperter Prozess und der Körper ist immer schon Schrift bzw. geschrieben. Die Relevanz des Schreibens für den Körper ist damit auch diskurstheoretisch begründet. Denn schließlich sind es Diskurse, die nicht nur darüber bestimmen, was als Wissen gilt, sondern auch, welche Normen, Regeln und Rollenbilder aus diesem Wissen abgeleitet und biopolitisch wirksam werden.

Assez!

In diesem Bewusstsein entsteht 1975 der wohl bekannteste Essay Cixous', »Le rire de la Méduse« (»Das Lachen der Medusa«). Er ermutigt, *sich* zu schreiben und dadurch patriarchale politische, kulturelle und ökonomische (Kontroll-)Ordnungen und Strukturen zu verändern und durch das Schreiben Selbstbestimmung über den eigenen Körper zurückzuerlangen: »Schreib! Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn.«⁶ Dieser Körper ist es, der zum Schreiben des Essays anregt und ihm einen Protestschrei vorausschickt: Mit dem Ausruf »Assez! J'ai crié« illustriert Cixous im Vorwort zur Neuauflage von 2010 das vorherrschende Gefühl vieler (oft feministisch bewegter) Frauen* in den 1970er Jahren in Frankreich, dass es nun genug damit sei, das schallende Gelächter, aber auch den eigenen Glanz (*éclat*) hinter der Hand vor dem Mund zu verbergen.⁷

Stattdessen galt es, den »phallogozentrischen« Diskurs mit Schreien und Rufen der Lust wie des Protests »in Trümmer zu legen«.⁸ Cixous setzt für die Arbeit am gesellschaftlichen Wandel auf die transformative Kraft des Schreibens mit und durch den Körper. Im historischen Kontext des französischen Differenzfeminismus nennt sie diese Schreibweise *écriture féminine*. Nicht nur ihre eigene spätere Rede von *écriture féline*⁹ – einer Schrift der Katzen – macht humorvoll darauf aufmerksam, dass die Reduktion dieses »weiblichen Schreibens« auf das Schreiben von Frauen ein Missverständnis ist. Auch die genaue Lektüre des »Lachens der Medusa« zeigt: Das Schreiben des Körpers meint alle Körper.

Die theoretische Relevanz dieses Einsatzes schlägt sich auch in den Forschungsthemen nieder, die Cixous in den 1970er Jahren an der Reformuniversität Vincennes zu etablieren beginnt. Begehren, Erotik und Unbewusstes werden zu Dimensionen ihrer Literaturtheorie. Mit Catherine Clément, Antoinette Fouque, Jacques Derrida u. a. entwickelt sie dekonstruktive Lesarten der Psychoanalyse. Besonders ist, wie Cixous sich in diese Diskurse performativ einschreibt. Cixous perspektiviert Freud und Lacan nicht nur kritisch hinsichtlich ihrer symbolverhafteten Argumentationsweisen und Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen. Ihre Kritik formuliert sich in Form von ironischen Umschreibungen dieser einflussreichen Theorien. So verschiebt bereits der Essay-Titel »Das Lachen der Medusa« den Fokus vom Antlitz des tödlichen, gefürchteten und zur Erstarrung bringenden Medusenhaupt (wie Freud es hervor- und zum Argumentationsmuster erhebt)¹⁰ auf Medusas Verlautbarungen. Wie in »The cry of literature« liest und lauscht Cixous auch hier einem Text bzw. Mythos und vernimmt ein Lachen, das ins Schreiben übergeht, und zwar so nahtlos wie das französische Verb *rire* (lachen) sich im Wort *écrire* (schreiben) wiederfindet.¹¹

Dass Schreiben bei Cixous nicht ohne Schreiben und Lachen zu denken ist, ist nur ein Hinweis auf die epistemologische Relevanz ihrer *écriture du corps*. Denn mit diesem Schreiben des Körpers finden Wissensformen Eingang in die Theoriebildung und Philosophie, von denen der Diskurs zum »Wissen der Künste« zwar Kenntnis hat, die sich aber keineswegs direkt aufschreiben ließen. Von Cixous lernen lässt sich in dieser Hinsicht, dass es zunächst einer Offenheit dafür bedarf, Schreiben als verkörperte Praxis ernst zu nehmen. Dies ist die Voraussetzung, um das Schreiben des Körpers zuzulassen und zu ermöglichen, dass Nichtwissen wie Unbewusstes, Erinnerung oder Träume Eingang in Diskurse finden und diese entsprechend verändern. Wie, das zeigen Cixous' mit Begehren und Lust befasste Essays der 1970er Jahre ebenso wie spätere autofiktionale Texte und philosophische Schriften. Die Übergänge zwischen ihnen sind dabei fließend. Deren Ausgangspunkte und Themen zugleich sind neben Lektüren, Höhen und Tiefen menschlicher Existenzweise: das Alltägliche, in das

ein jedes Lesen und Schreiben eingebettet ist, und nicht zuletzt Freundschaften, die unterstreichen, dass jede Philosophie und jeder schreibende Körper immer in Beziehung mit anderen steht. Auch daher sind sich Schreiben, Schreiben und Lachen so nah: Mit ihnen widerfährt uns etwas anderes und es gibt sie nicht ohne die anderen.

— Annika Haas

- 1 O-Ton aus: Cixous, Hélène: »Ay yay! The cry of literature«, Hegel Lecture, Freie Universität Berlin, 11.05.2016, URL: <https://www.fu-berlin.de/en/sites/dhc/zVideothek/950hegel-lecture-mithelene-cixous/index.html> (letzter Zugriff: 17. April 2021). Der Lecture-Text basiert auf: Cixous, Hélène: *Ayai! Le cri de la littérature*, Paris 2013. Siehe auch Cixous, Hélène: »Ay yay! The cry of literature«, in: Bishop, Tom / Grau, Donatien (Hg.): *Ways of Re-Thinking Literature*, Oxon, New York 2018, S. 199–217.
- 2 Siehe Cixous, Hélène: »Szenen des Menschlichen«, in: Calle, Mireille (Hg.): *Über das Weibliche*, Bonn/Düsseldorf 1996, S. 97–121, hier: S. 117f.
- 3 Cixous 2016, O-Ton (wie Anm. 1).
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Cixous, Hélène: »Das Lachen der Medusa«, in: Hutfless, Esther / Postl, Gertrude / Schäfer, Elisabeth (Hg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*, Wien 2013, S. 39–61, hier: S. 40.
- 7 »Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat.« Cixous, Hélène: »Un effet d'épine rose«, in: dies.: *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris 2010, S. 23–33, hier: S. 27.
- 8 Cixous 2013 (wie Anm. 6), S. 47, S. 39.
- 9 Cixous, Hélène / Engelmann, Peter: »Passagen Streams #4. Über das Schreiben«, 17.11.2020, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UcMl-TZdK34> (letzter Zugriff: 17. April 2021).
- 10 Bei Freud ist das Medusenhaupt ein »Symbol des Grauens«. Es steht für die Angst vor der Kastration, die sich einstelle, wenn ein »Knabe« das weibliche Genital zum ersten Mal erblicke und eine Erektion bekomme. Siehe Freud, Sigmund: »Das Medusenhaupt« [1922], in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17: Schriften aus dem Nachlass, London 1941, S. 45–48.
- 11 »Je disais aux amies: à nous de rire. À nous d'éc-rire.« (Ich sagte zu meinen Freund*innen: Es ist an uns zu lachen, an uns zu schreiben / zu lachen.), Cixous 2010 (wie Anm. 7), S. 25, Übers. A.H.

Situieren Die englischen Wörter »to situate« und »site« haben beide ihren Ursprung im lateinischen Wort »situs«, dessen Bedeutung »to locate, to place« ist. Ich beziehe mich auf diese englischen Vokabeln, da der Ort, die *site*, als Thema seinen Ausgangspunkt in der US-amerikanischen Kunst(geschichte) hat. Aufgrund dieses Ursprungs ist es auch nicht überraschend, wenn stark von der US-amerikanischen Kunstgeschichte beeinflusste, in Deutschland ausgebildete Kunstwissenschaftler*innen das Verb »situieren« mit *site specificity* und mit Miwon Kwons kanonischem Text »One place after another. Notes on sites specificity« (im Jahr 1997 in der Zeitschrift *October* erschienen) verbinden.¹ Im Folgenden frage ich nicht nach den Anwendungsmöglichkeiten des Situierungsbegriffes in der Kunstgeschichte, sondern setze umgekehrt die kunsthistorischen Erörterungen Kwons auf theoretischem Terrain ein: Was könnte Kwons These, dass seit den 1960er Jahren der Ortsbegriff in der Kunst immer weiter ausgedehnt wurde, zum tieferen Verständnis des Begriffes »situieren« beitragen, wie er in der Wendung »situated knowledges« von Donna Haraway eingesetzt wird?

Miwon Kwon beschreibt in ihrem Aufsatz den Weg von einer werkzentrierten, autonomen Kunstauffassung zu einer Kunst, die sich selbst durch die Beziehung zu ihrer Umgebung bestimmt sieht. Laut der Autorin hat sich seit dem Aufkommen einer explizit ortsspezifischen Arbeitsform in den 1960er Jahren das Verständnis des Ortes immer wieder verändert. Definierte man *site specificity* zuerst als die Auseinandersetzung der künstlerischen Arbeiten mit ihrer konkreten materiellen Umgebung, also der Landschaft oder dem Raum, in dem sie platziert waren, erweiterte sich der Verständnis von *site* seit den 1970er Jahren um immer weitere soziale Faktoren, darunter die institutionelle Rahmung oder der sozioökonomische Kontext. Später setzte sich diese Erweiterung bis ins Diskursive und Politische fort, sodass heute *sites* als Schnittstellen von unterschiedlichsten Arten von Wissen verstanden werden, die vom Körperlichen über das Soziale bis ins Machttechnische oder Juristische reichen.

In Kwons Text tauchen mehrere Motive auf, die sich mit der Frage nach *situated knowledges* und »Wissen als Verb« bzw. als Akt ver-

binden lassen. Ohne die historischen Hintergründe dieser Überschneidungen näher zu erläutern, möchte ich hier zwei davon erwähnen:

1.) Kwon beschreibt das Aufkommen der *site specificity* als eine Hinwendung zur körperlichen, sinnlich unmittelbaren Wahrnehmung und als eine Abkehr von einem »disembodied eye«² – eine Wendung, die wie ein Zitat von Donna Haraway anmutet.

2.) Mit der Ausdehnung des Ortsbegriffes von konkreten »physischen Parametern« auf die (Kunst-)Institutionen und dann auf die sie umgebende Welt verwandelten sich die künstlerischen Arbeiten (genauso wie die *site*) von Objekten, also Substantiven, zu Prozessen und damit zu Verben.³ Kwon geht es hier um die Prozesshaftigkeit der zeitgenössischen Kunst selbst.

Auf die Beschreibung dessen, was die Kunsthistorikerin als letzte Etappe der Erweiterung des Ortsbegriffes betrachtet, in der die künstlerischen Arbeiten seit den 1980er Jahren nicht nur die Bedingungen von Kunst unter die Lupe nahmen, sondern zunehmend auch die Verhältnisse der sie umgebenden Welt, folgt eine Kritik gegenüber der *site-specificity* ihrer Zeit, also der 1990er Jahre. Würden Orte nun nicht als vorgegebene Tatbestände, sondern als dynamische, von laufenden Prozessen bestimmte Schnittstellen von Wissen verstanden, die von Diskursen durchzogen und nicht einfach faktisch da seien, bringe dies neue Gefahren mit sich: Einerseits führe die Radikalisierung der These, dass Orte nicht auf ihre physische Eigenheit zu reduzieren sind, zu einer Nomadisierung der *sites* und zu der Vorstellung, man könne Orte beliebig auf die Reise nehmen und *site specific art* überall zeigen. Andererseits schleiche sich durch die Verflüssigung des Ortes eine neue Sehnsucht nach einer – zwar breiter gefassten, doch der Naturalisierung der Landschaft in der frühen *site specificity* durchaus ähnlichen – identitätsstiftenden Einzigartigkeit des Ortes in die Kunstwelt ein, die wiederum mit großer Begeisterung vom neoliberalen Stadtmarketing aufgenommen werden könne. Um diesen beiden Fallstricken zu entkommen, schlägt Kwon eine Zwischenposition zwischen der Auflösung und der Essenzialisierung der *site* vor – und eben das ist es, was ihre Position mit der von

Haraway verbindet. Kwon zeigt die Option einer präzisen Ortsverfehlung auf, ein Vorgehen, das sie wie folgt umschreibt: »finding a terrain between mobilization and specificity – to be out of place with punctuality and precision«⁴. Um eine solche Zwischenstellung beziehen zu können, sei es notwendig, die Frage des Ortes mit einer »relational sensibility« anzugehen.⁵

Donna Haraways Aufsatz »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«⁶ stammt aus dem Jahr 1988 und ist damit neun Jahre älter als der von Kwon. Haraway bezieht darin ebenfalls eine Zwischenposition, allerdings nicht zwischen Nomadismus und Ortsgebundenheit künstlerischer Arbeiten, sondern zwischen den Polen des Relativismus und des Objektivismus in der Wissenschaftstheorie. Sie kritisiert in ihrem viel zitierten Text scharf die Vorstellung von einer wissenschaftlichen Objektivität, die in Form eines allsehenden, körperlosen, männlichen Blickes auf die Welt alles von nirgendwo aus zu sehen behauptet. Doch anstatt den Objektivitätsbegriff in Gänze über Bord zu werfen – wie dies in ihrer Lesart der radikale Konstruktivismus tut –, verzichtet sie nicht auf den Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität, sondern fordert diese auch für verkörperte, partielle Perspektiven, also für *situated knowledges* ein. Dabei zielen die genauen Analysen der Konstruiertheit von Körpern und Bedeutungen auf die Möglichkeit von Neukonstruktionen, welche es vermögen, die Welt lebbarer zu machen. Feministische Objektivität verfolge das Ziel, verschiedene partielle Perspektiven nachzuvollziehen, indem sie sich in Relation zu ihnen setzt (hier klingt Kwons »relational sensibility« an), wobei sie diese weder vergegenständlicht und dadurch auf Distanz setzt noch sich mit ihnen überidentifiziert und sie dadurch vereinnahmt. Gehe man von einer multidimensionalen Subjektivität aus, könne man sich eine partielle – sich je nach einer der vielen Dimensionen des Subjektes ausrichtende – Objektivität vorstellen. Aus dieser Relationalität folge, dass man sich beim Sprechen immer positionieren müsse, um die eigene Nähe oder Entfernung zum Gegenstand in Betracht ziehen zu können. Das Sichpositionieren ist für Haraway ein Vorgang, der eine Spaltung (»splitting«), Partialität und

Unabschließbarkeit impliziert. Er setzt eine »partielle Verbindung« (»partial connection«) anstelle einer Identität voraus und geht immer mit Markierung, Verkörperung sowie Vermittlung einher – und mit der Bereitschaft, einen Austausch mit dem einzugehen, was uns umgibt.⁷

Bedeutet das Sichpositionieren in der Alltagssprache eine Einschränkung der Verbindungen (im Sinne von sich einordnen und sich dadurch gegenüber bestimmten Assoziationen verschließen), meint dies in Haraways Schriften eine Multiplikation und Verkomplizierung von Konnexen. Sich zu situieren, sich in einen Zusammenhang zu stellen, ist bei Haraway keine Einschränkung der Kontexte, sondern eine Erweiterung der eigenen Verbindungsfähigkeit. Es ist ein dynamischer Prozess, der immer mit einem Bewusstsein für die Relationen, in die das Subjekt und das Objekt verstrickt sind, vollzogen werden soll. Der Ort, an dem man sich befindet, die Stellung, die man bezieht, sind keine eindimensional fassbaren konkreten Gegebenheiten, sondern Schnittstellen von verschiedensten Wissen und Wissensarten, die je nach konkreter Austauschsituation eingesetzt und erwähnt werden oder ausgeklammert und unerwähnt bleiben können. Genau so wie bei Kwon der Ort, die *site*, gleichzeitig dynamisch, aber nicht vollkommen nomadisch, konkret, aber nicht einfach authentisch ist, ist für Haraway die Position, die man bezieht, zugleich objektiv und partiell, mit einem Wahrheitsanspruch verbunden und relational.

— Ildikó Szántó

- 1 Kwon, Miwon: »One place after another. Notes on site specificity«, in: *October*, Bd. 80, 1997, S. 85–110.
- 2 Ebd., S. 86.
- 3 Ebd., S. 91.
- 4 Ebd., S. 109f.
- 5 Ebd., S. 110.
- 6 Haraway, Donna: »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Herbst 1988, S. 575–599.
- 7 Ebd., S. 586.

Spekulieren Die Spekulation ist eine unverzichtbare Technik der Science-Fiction. Science-Fiction spekuliert insofern, als sie vorhumane Vergangenheiten lebendig werden lässt, alternative Gegenwarten entwirft oder Zukünfte austestet, die sich niemals als gegenwärtig erweisen werden. Sie ist nicht nur ein literarisches Genre oder eine sich selbst genügende Gattung. Vielmehr ist die Science-Fiction eine instabile Konstellation und, wie es Donna Haraway betont, ein »gespanntes Fadenspiel«¹, in dem sich Fiktionen, wissenschaftliche und fiktionale Aussagesysteme verknoten und verzweigen können. Vor diesem Hintergrund ist sie vor allem eine Form, eine Methode oder eine poetische Maschine der Wissensproduktion, die dabei stets auf der Grenze zum Nicht-Wissen operiert und damit eine ambivalente epistemische Situation evoziert. In Gilles Deleuzes *Differenz und Wiederholung* (1967) gibt es eine prägnante Stelle, die das Verhältnis von Science-Fiction und Epistemologie zusammenzudenken versucht. Dort heißt es, ein philosophisches Buch müsse einerseits ein Detektivroman sein und andererseits eine Art Science-Fiction. Man schreibe, so Deleuze weiter, nur auf dem vordersten Posten des Wissens – also eines Wissens, das zwischen Wissen und Nicht-Wissen oszilliert.² Für ein Wissen auf dem vordersten Posten sind die Fiktionen, Narrative und literarischen Spekulationen konstitutiv. Mittels der Spekulation gibt die Science-Fiction der Ungewissheit einen Ort, ein ästhetisches Labor, in dem Varianten, Potenzialitäten und Szenarien sich zu einem Gemisch verdichten. Die Spekulation zeichnet sich somit durch eine epistemische Offenheit aus, die das Mögliche und das Wirkliche aufs Spiel setzt und dabei das Verfügbare des Bekannten mit einer radikalen Unverfügbarkeit des Zukünftigen vermengt.

Die Science-Fiction ist jedoch nicht nur ein Testgelände für modale und temporale Spekulationen, sondern auch für Spekulationen mit seltsamen Materialien, prekären Stoffen und posthumanen Körpern. Einer aufmerksamen und gründlichen SF-Leserin wird auffallen, dass insbesondere die Geschichte der Science-Fiction-Literatur einen reichhaltigen Fundus an seltsamer Stofflichkeit zu bieten hat. Ob es nun die Glücksdroge Soma aus Aldous Huxleys *Brave New World*

(1932), Karin Boyes Wahrheitsserum in dem gleichnamigen Roman *Kallocain* (1940), die chemischen Bioadapter in William Gibsons *Neuromancer* (1984) oder die grotesken Elixiere in Vladimir Sorokins *Der himmelblaue Speck* (1999) sind – sie alle sind nicht nur dekoratives Inventar des jeweiligen Narrativs, sondern entwickeln eine eigentümliche Selbstständigkeit. Die prekären Stoffe der Science-Fiction berauschen, infizieren, vergiften und regulieren den Einzel-, aber auch den Kollektivkörper der Fiktionen und werden so zu nichtmenschlichen Protagonisten. Damit stellen diese Fiktionen weitreichende erkenntnistheoretische, sozialphilosophische und vor allem pharmapolitische Fragen, die auf die Subjektivierungseffekte prekärer Stoffe abzielen. Die Science-Fiction spekuliert so auf gegenwärtige und auf noch kommende biopolitische Szenarien, die anhand von Utopien oder Dystopien pharmakopolitische Zukünfte projizieren.

Hervorzuheben ist in diesem Kontext die Stoffspekulation in Leif Randts Space-Opera *Planet Magnon* (2015), die neue Subjektivierungsweisen und Regierungsweisen zutage treten lässt. Die für die Science-Fiction typischen Erzählmuster und die damit verbundenen Konflikte zwischen Menschen und Maschinen, Realität und Simulation, Authentizität und Künstlichkeit spielen in Randts narkotisierter und gänzlich von Negativität befreiter Gesellschaft keine Rolle mehr. Randt entwirft ein Universum, das aus interplanetaren Kollektiven besteht, die auf sechs Planeten und zwei kleinen Monden verteilt leben und sich hauptsächlich in Lifestyle-Communities organisieren. Die Kollektive definieren sich durch die Einnahme von jeweils zu ihrem Kollektiv passenden Substanzen und unterscheiden sich durch Fragen der Mode, der Freizeitaktivitäten und ihrer Vorliebe für bestimmte Genussmittel. Die Space-Opera erzählt eine post-politische Geschichte dieser ökonomisch und militärisch befriedeten Welt, die keine Staats- und Planetengrenzen mehr kennt. Die Sphäre der sozialen Regulation ist ausgelagert an den Supercomputer Actual Sanity, der die Bedürfnisse und Wünsche der Gemeinschaften analysiert, auswertet und verwaltet. Randt treibt Elemente dieser perfekten Utopie so weit auf die Spitze, dass die Erzählung immer wieder durch ihre rhetorischen

Glättungen in dystopische Momente zu kippen droht. Diese Unentschiedenheit in der Form spiegelt sich im anästhetischen Rahmen des Inhalts. Die literarische Welt und ihre Protagonist*innen sind von einer leichten Unterkühlung dominiert: Sie sind »sphärisch versachlicht, metaeuphorisch oder erhaben besänftigt«³. Emotionen, Affekte und Begehren sind zwar zulässig, jedoch nur mittels ständiger Selbstkontrolle und unter Einnahme der passenden Substanzen. Das Personal des Romans verabreicht sich Teinttabletten, um in sonnenarmen Gegenden bleiche Hauttöne aufzuhellen. Oder es trägt rausch-erzeugende Hautcremes auf, die es in Zustände von frühkindlichem Wohlbefinden zurückführen.

Die Handlungen, Entwicklungen und Eigenschaften der Figuren sind nicht unabhängig von den Drogen, die sie einnehmen, denkbar. So steht im Zentrum des Romans auch die fiktive Substanz Magnon. Bei der »kupferfarbenen Flüssigkeit«⁴ handelt es sich nicht um einen Katalysator oder eine prothetische Verbesserung, Erweiterung oder Beschleunigung von Fähigkeiten wie z. B. in vielen Cyberpunk-Fiktionen der 1980er und 1990er Jahre, sondern um eine »Mischung aus enormer Objektivität und großer Emotion«.⁵

Die durch die Droge Magnon induzierten Zustände der Lakonie und der Gleichgültigkeit erinnern an Huxleys Droge Soma aus *Brave New World*. Die Wirkungen von Soma variieren je nach eingenommener Dosis (von euphorisierend über narkotisierend bis halluzinogen) und dienen letztlich als Hilfsmittel für einen totalitären Überwachungsstaat. Die Wirkungen von Magnon im Vergleich zur Droge Soma sind invertiert bzw. mit anderen Vorzeichen ausgestattet. Freiheit und Unfreiheit werden verwischt, Körpererfahrungen sind kaum an Emotionen gekoppelt und die minimalen affektiven Regungen sind: Gleichgültigkeit, Lakonie und eine leicht unterkühlte Haltung zur Welt. Bei diesen leicht unterkühlten Personen handelt es sich jedoch nicht um Subjekte, wie sie Helmut Lethen in den *Verhaltenslehren der Kälte* (1994) beschreibt, also eben nicht um eine gewalttätige und verrohte, sondern um eine narkotisierte, gehemmte und verlangsamte Subjektivität. Geradezu paradigmatisch werden romantische Beziehungen unter dem

Label der postpragmatischen Liebe geführt. Die Formel im Roman dafür lautet: »Wir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren.«⁶ Wenn wir nun annehmen, dass Begehren eigentlich immer ein Begehren des*der Anderen ist – also wesentlich ein intentionales und relationales Ding –, und wenn Begehren – wie es Deleuze und Guattari betonen – unendlich neue exzessive Verkettungen herstellt und dementsprechend auch immer prekär und verausgabend agiert, dann präsentiert Randt eine im krassen Gegensatz dazu stehende Gesellschaft, die sich durch die absolute Abwesenheit von Exzess und Affekt definiert.

Das, was Randt mit dem Roman *Planet Magnon* präsentiert, ist eine Ruptur in der biopolitischen Situation der Gegenwart. Der Roman führt ein Subjekt vor, das nicht in den immunologischen Mechanismen von Freund und Feind, innen und außen, Gift und Heilmittel zerrieben wird, sondern außerhalb dieser Relationen zu stehen scheint. Es gibt keine repressive Ordnung, keine Erregung, keine Frustration und auch keinen Souverän, der über Leben und Tod entscheidet. Alles er gießt sich in einem immanenten Kontinuum des Immergleichen, in dem zaudernde und gelangweilte Figuren im Zentrum stehen, deren Sensibilität nicht pharmakologisch befördert, sondern unterbunden wird: Es ist so, als ob die literarische Welt Randts unter der Einwirkung eines Neuroleptikums stünde. Das staatliche Gouvernement, wie es Michel Foucault für die Moderne diagnostiziert, weicht in Randts Roman einem ubiquitären und sanften chemischen Selbstmanagement. Denn das Einzige, was die Figuren aus dem Roman genießen können, ist scheinbar die Tatsache, dass es nichts wirklich zu genießen gibt. Das einzige Vergnügen im Universum von *Planet Magnon* ist die Abwesenheit des Vergnügens – eine Art Nullpunkt des affektiven Lebens. Die Pharmaka, die Drogen, die Heilmittel und Gifte in *Planet Magnon* deuten auf eine sich verändernde soziale Situation, die sich als pharmapolitische Gegenwart beschreiben ließe. Randts Fiktion wird so zu einem Seismographen, der soziale Gefüge der Zukunft in der Gegenwart aufspürt und damit die Rupturen und Erschütterungen der Gesellschaft erstens sichtbar macht und zweitens kritisch beleuchtet. Die Fiktion weist damit analytische Qualitäten

auf, fungiert zugleich jedoch auch als ein experimentelles Labor, in dem eigene poetische Mischungen hergestellt werden, die unmittelbar an der Produktion von Wissen beteiligt sind.

Was bedeutet die Spekulation mit prekären Stoffen und ihre Beziehung zu einer kommenden Gesellschaftsformation für ein »Wissen der Künste«? Im Sinne einer *Poetologie des Wissens*⁷ verlaufen materielle Artefakte, Drogen oder auch andere prekäre Stoffe entlang Äußerungsweisen unterschiedlicher Wissensordnungen und können im wissenschaftlichen Experiment, in einer staatlichen Verordnung oder auch, wie hier mit *Planet Magnon* skizziert, im literarischen Text gleichermaßen erscheinen. Das Wissen um die Materialität, Biopolitik und Stofflichkeit ist somit nicht ausschließlich für die Naturwissenschaften reserviert, sondern mischt sich immer wieder mit anderen Wissensmilieus und produziert diese zugleich maßgeblich mit. Randts Zukunftsspekulation ist ein sehr gutes Beispiel für diese Vernetzung von Wissenskulturen und ihren poetischen Beschreibungs- und Inszenierungsapparaten, die in der Science-Fiction kulminieren.

— Georg Dickmann

- 1 Haraway, Donna: *Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/M. 2018 [zuerst Durham/London 2016], S. 11.
- 2 Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München 1992 [zuerst Paris 1968], S. 11.
- 3 Randt, Leif: *Planet Magnon*, Berlin 2015, S. 283. (H.i.O.).
- 4 Ebd., S. 283.
- 5 Ebd., S. 63.
- 6 Ebd., S. 40.
- 7 Vgl. dazu Vogl, Joseph (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 2010.

Symbolisieren Eine schwarze horizontale Linie, so gerade wie mit dem Lineal gezogen, beginnt mit einer weiteren zu verschwimmen. Deren violetter Ton und die Freihändigkeit, die ihre Bewegungen ausstrahlen, öffnet sich wie eine Welle über die Weite der Leinwand. Die geometrische Härte des dunklen Striches verliert sich in der Nachgiebigkeit einer malerischen Geste. Beide Linien treten nur durch die Dichte der aufgetragenen Farbe aus dem dunklen Grund des Bildes hervor. Über ihnen sind Spuren von Brauntönen zu erkennen, die sich unregelmäßig über die Oberfläche verteilen. Sepiafarben wie eine alte Fotografie wirken sie, wie der Himmel an einem bewölkten Tag. Sanfte, matte Flecken treiben vorbei, helle Striche bewegen sich auf und ab. Ein Gemälde, dessen Rätselhaftigkeit an den Anbruch der Nacht erinnert oder an tiefes Wasser. Vielleicht auch an ein offenes Grab. Seine violette Schwärze hat keine Grenzen. Die Pinselstriche schwanken zwischen fallenden Kaskaden und Bereichen abstoßender Leere.

Wenn das Abendlicht aus der Deckenöffnung der Kathedrale auf die 14 namenlosen Bilder fällt, die an den Wänden hängen, beginnt der obere Teil der dunklen Rechtecke zu leuchten, nur um einen umso tieferen Sturz in die Düsternis ihrer unteren Bildränder zu erzeugen.¹

An einem Novembernachmittag des Jahres 1967 betritt die Kunsthistorikerin Jane Dillenberger das Atelier von Mark Rothko, um mit ihm über eine Bilderserie zu sprechen, an der er gerade arbeitet. Sie soll in einer Kirche ausgestellt werden und konzeptionell an die 14 Stationen des Kreuzweges angelehnt sein. Als sie in dem halbdunklen Raum den meterhohen Leinwänden gegenübertritt, und eine Weile auf die schwarzen schwebenden Rechtecke geblickt hat, kommen ihr plötzlich die Tränen. Nach einem Moment der Irritation, so schildert sie, stellte sich ein Gefühl des Trostes ein. Je länger sie auf die Leinwand blickte, desto mehr fühlte sie sich zu Hause.²

Dillenberger ist die erste von zwölf bewegenden Fallstudien des Kunsthistorikers James Elkins, die eine Geschichte von Menschen nachzeichnen, die vor Bildern geweint haben.

Zehn Jahre zuvor hatte Rothko in einem Interview³ bereits davon gesprochen, dass solche Erfahrungen vor seinen Gemälden

durchaus vorkämen und sie Teil einer religiösen Erfahrung im mystischen Sinne seien, die er selbst beim Malen empfunden habe. Er sei nur interessiert daran, grundlegende menschliche Emotionen zum Ausdruck zu bringen, so Rothko weiter: Tragisches, Ekstatisches, Verhängnisvolles – und die Tatsache, dass so viele Menschen im Angesicht seiner Bilder zusammenbrächen und weinten, zeige, dass er diese grundlegenden Emotionen auch *kommuniziere*.

Wie lässt sich eine solche bildhafte Kommunikation verstehen, die nicht gegenständlich ist und zugleich doch Grundlegendes ebenso vermittelt wie transformiert? Die Philosophie wie auch die Psychoanalyse haben Konzepte der Symbolisierung entwickelt, um Vorgänge bildhafter Formwerdung und Bedeutungsgebung beschreibbar zu machen. Das Griechische »Symbolon« geht auf ein antikes Ritual der Gastfreundschaft zurück, in dem ein Stück Ton als »Erinnerungsscherbe« zerbrochen wurde.⁴ Ein Teil wurde dem Besuch mit auf den Weg gegeben, um als erneute Einladung in die Zukunft zu wirken. Das Verb »syballein« bedeutet wörtlich »zusammenbringen« und konnte sich auch auf Vertragsparteien beziehen, die das Symbolon als Erkennungszeichen eingegangener Verbindlichkeit verstanden. Dass das Zusammenfügen von Bruchstücken zur Heilung und Wiederherstellung eines Ganzen dienen könnte, ist hingegen ein Gedanke, der aus der Ideenwelt Platons hervorgegangen ist und ein hermeneutisches und repräsentationsbezogenes Verständnis des Symbolischen geprägt hat.⁵

Die Betonung von Sinn und Bedeutungszuwachs wurde von Freud bereits in den frühen Phasen der Psychoanalyse durch die Konzeption des Unbewussten infrage gestellt. So spricht er 1894 von einem »Erinnerungssymbol«⁶, welches die Ich-Instanz belastet, die in sich eine Widerspruchsfreiheit aufrechterhalten will und dafür die Sympombildung in Kauf nimmt.

In der Traumdeutung versteht Freud Symbolisierungen als Elemente, die »im unbewussten Denken bereits fertig enthalten sind, weil sie wegen ihrer Darstellbarkeit, zumeist auch wegen ihrer Zensurfreiheit, den Anforderungen der Traumbildung besser genügen«⁷. Durch ihre »fundamentale Sprache«

symbolischer Natur lassen Träume sich somit auch ohne Kenntnis der Situation des Träumenden nachvollziehen.⁸

Seit Melanie Kleins Objektbeziehungstheorie kennt die Psychoanalyse einen weiteren Zugang zur Frage des Symbolisierens, die in Großbritannien vor allem durch Wilfred Bion entscheidend weiterentwickelt wurde. Während Freud die Verdrängung ins Unbewusste beschrieb, die sich auf eine Repräsentanz zurückführen lässt, beschäftigte sich die Objektbeziehungstheorie mit dem, was wirksam ist, obwohl es noch keine psychische Repräsentation gefunden hat. Sie fragt danach, wie Zustände des Erlebens überhaupt psychisch aufgenommen und in Prozesse des Denkens und Fühlens überführt werden können. Das Symbolische wird nicht mehr als Ausdruck des Unbewussten verstanden, das Deutung und Lesbarkeit bemüht, sondern als dynamischer Prozess der Figuration von Bewusstem und Unbewusstem.⁹ Bion bezeichnet das Symbolisieren als »Alpha-Funktion« und versteht sie als eine Form des psychischen Metabolismus.¹⁰ Affekte und Intensitäten müssen »verdaut«, also transformiert werden, damit sie denkbar und teilbar sind. Symbolisieren heißt für Bion Verwandlung in psychische Relation. Die Fähigkeit zu symbolisieren ist zwar in uns angelegt, sie entfaltet sich jedoch nur im Zwischenraum und ist von der Beziehung zum Anderen her zu denken. Dafür hat Bion das Modell des »Containment« entwickelt. Das Verb »containen« meint hier nicht nur das Eingehen in einen »Behältnis«, sondern einen dynamischen Übergang zwischen »Container« und »Contained«, ein Wechselspiel zwischen Aufnehmen und Aufgenommen werden.¹¹

Es gibt für Bion eine Vorgängigkeit von Gedanken oder Ideen, die noch keinem denkenden Subjekt verfügbar sind. Es gibt Udenkbares, das auf die prekäre Subjektivität wirkt und zur Verwandlung hin drängt, zu denken gibt. Die Fähigkeit, solche Transformationen zu vollziehen, geht jedoch über das Subjekt hinaus und entsteht als Erfahrung des Aufgenommenwerdens und des Aufnehmens des Anderen. Diese Figuration des »Containments« lässt sich vielleicht anhand einer Erzählung aus Walter Benjamins »Berliner Kindheit«¹² nachvollziehen: Eine Kommode voller ineinander eingeschlagener Socken wird dort zu einem rätselhaften Faszinosum.

Benjamin erinnert sich an das Begehren, seine Hand tief in das Innere der zur Tasche geformten Strümpfe zu versenken, um dort »das Mitgebrachte« zu halten, mit der Faust zu umspannen und sich von ihm in die Tiefe ziehen zu lassen. Diesem Spiel folgt ein zweiter Teil, in dem der verschlungene Strumpf auseinandergewickelt wird und zu einer überraschenden Erkenntnis führt. Benjamin schreibt: »Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: »Das Mitgebrachte«, seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, »Das Mitgebrachte« und die Tasche eines waren. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten. Bedenke ich, wie unersättlich ich gewesen bin, dies Wunder zu beschwören, so bin ich sehr versucht, in meinem Kunstgriff ein kleines, schwesterliches Gegenstück der Märchen zu vermuten, welche gleichfalls mich in die Geister- oder Zauberswelt einladen, um am Schluß mich gleich unfehlbar der schlichten Wirklichkeit zurückzugeben, die mich so tröstlich aufnahm wie ein Strumpf.«¹³

Etwas noch nicht Gedachtes, etwas Mitgebrachtes wird in Benjamins Erinnerung an ein Behältnis herangetragen, mit der Sehnsucht aufgenommen zu werden, aber auch und vor allem, um durch die Welt der Objekte eine Verwandlung zu erfahren. Die Realisierung des Zusammenhangs zwischen Tasche und Mitgebrachtem verwandelt beide in etwas Drittes: die Möglichkeit der Symbolisierung, die Unterscheidung zwischen märchenhafter Fiktion und schlichter Wirklichkeit, Rückgabe an und Aufnahme durch die Welt der Objektbeziehungen.¹⁴

In Benjamins wunderbarer Erfahrung mit dem Strumpf klingt ein Wissensbegriff an, der für die Künste zentral ist: die Möglichkeit, bedeutsame Zusammenhänge zwischen innen und außen zu figurieren. Diese Symbolisierung ist ein Kontinuum geteilter Erfahrung, eine gemeinsame Verwandlung.

Bion hat selbst Bilder gemalt und beschreibt seine Theorien oft in Verbindung mit ästhetischen Erfahrungsprozessen.¹⁵ Zunächst scheint es kontraintuitiv bei Rothkos nicht gegenständlichen Gemälden von

Symbolisierung zu sprechen. Doch in einem objektbeziehungstheoretischen Verständnis eröffnet sich dadurch eine neue Perspektive auf die Möglichkeit von Kunst, Grenzerfahrungen zu artikulieren und das Nichtrepräsentierbare mittelbar zu machen, ohne es in Eindeutigkeit überführen zu müssen.¹⁶ Die 14 namenlosen Bilder sind zwei Jahre vor Rothkos Suizid von ihm vollendet worden und wurden in der Intensität ihrer Düsternis zu schnell in einer biografischen Lesart verkürzt. Wenn Jane Dillenberger, von den schwebenden schwarzen Rechtecken berührt, zu weinen beginnt und doch die Tröstlichkeit eines Zuhausees dabei empfinden kann – ist es Rothko dann nicht gelungen, aus dem Udenkbaren des Todes eine Erfahrung zu machen, die die Objektlosigkeit selbst figurieren kann?

– Silvia Bahl

1 Vgl. Elkins, James: *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York/London 2001. Die Einleitung paraphrasiert eine Bildbeschreibung von Elkins, S. 6f.

2 Ebd., S. 3.

3 Rodman, Selden: *Conversations with Artists*, New York 1957, S. 93f.

4 Deserno, Heinrich: »Die gegenwärtige Bedeutung von Symboltheorien für die psychoanalytische Forschung«, in: Heinz Böker (Hg.): *Psychoanalyse und Psychiatrie. Geschichte, Krankheitsmodelle und Theoriepraxis*, Heidelberg, 2006, S. 347.

5 Ebd., S. 348.

6 Freud, Sigmund: »Die Abwehr-Neuroptosen. Versuch einer psychologischen Theorie der acquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser hallucinatorischer Psychosen«, in: *GW I*, Frankfurt/M. 1894, S. 63.

7 Freud, Sigmund: »Die Traumdeutung«, in: *GW II/III*, Frankfurt/M. 1900, S. 354.

8 Freud, Sigmund: »Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse«, in: *GW XI*, Frankfurt/M. 1916–17 [1915–17], S. 169.

9 Vgl. Bion, Wilfred R.: *Lernen durch Erfahrung*, Frankfurt/M. 1992, S. 63.

10 Vgl. Ebd., S. 83.

11 Vgl. Ebd., S. 146f.

12 Benjamin, Walter: »Berliner Kindheit um 1900«, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Band IV*, Frankfurt/M. 1972, S. 283.

13 Ebd., S. 284. Es ist bemerkenswert, dass Benjamin diese Fassung der *Berliner Kindheit* von 1932 später überarbeitet und die Kürzung genau in

dieser Passage angesetzt hat. Die Erzählung wurde zudem von *Schränke* in *Der Strumpf* umbenannt und Benjamin schnitt die Textstelle vor dem Verweis auf die Figur des »Dritten« ab. Die Umstände, dass die Fassung letzter Hand 1938 im erzwungenen Exil während der NS-Zeit entstand – und zwei Jahre vor seinem Suizid –, wirft möglicherweise auch ein Licht auf die zunehmende Undenkbarkeit von tröstlichem Aufgenommensein und gemeinsamer Verwandlung, also einen Zusammenbruch von Objektbeziehungen.

14 Benjamin hat sich im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* kritisch mit einem »entstellten Symbolbegriff« der Romantik und seiner Rezeption auseinandergesetzt. (*Gesammelte Schriften I*, Frankfurt/M. 1974, S. 337) Der hier vorgestellte Begriff der Symbolisierung versteht sich ebenfalls konträr zu Symboltheorien, die auf Totalität und Essenzialisierung von Bedeutung abheben. Stattdessen steht die Prozessualität der Entstehung von Bedeutsamkeit als Differenzierung von Wahrnehmung und Beziehung im Vordergrund.

15 Vgl. Bion, Wilfred R.: *Transformationen*, Frankfurt/M. 1997, S. 21.

16 In Großbritannien gehörte der Kritiker Peter Fuller zu den ersten, die sich im Kunstdiskurs auf die Objektbeziehungstheorie bezogen und damit gegen die dominanten psychoanalytischen Lesarten nach Jacques Lacan verstießen, dessen Konzept der »Symbolischen Ordnung« einem strukturalistischen Symbolverständnis folgt. Vgl. Fuller, Peter: *Art & Psychoanalysis*, London/New York 1981.

Üben Im Deutschen geht der Begriff »üben« auf die indogermanische Form »op« zurück und steht damit für das Erarbeiten oder Erwerben von etwas. Das Wort bezeichnet eine Tätigkeit, durch die etwas in Bewegung kommt. In seinen frühesten Verwendungen von »den Boden bearbeiten« oder »eine religiöse Handlung durchführen« zeigt sich im Wort »op/üben« die tiefe Verwurzelung des Übens in der menschlichen Kultur.¹ Im heutigen Sprachgebrauch umfasst der Begriff ein weites Feld von Handlungsvollzügen: Wenn wir z. B. Gnade üben, einen Beruf ausüben oder einen Mord verüben, stellen wir performativ Wirklichkeit her. Im Einüben von Vorträgen oder Musikstücken widmen wir uns dagegen der Arbeit an einer Form.

Aber das Üben ist nicht nur Praxis, sondern auch Prozess. Denn in der Etymologie des Wortes steckt die zeitliche Dimension der Wiederholung, der Herausbildung von Routinen durch Iteration. Erst im wiederholenden Üben wird aus einer einfachen Handlung etwas, das über sie hinausgeht: die Ausbildung eines Vermögens oder die Optimierung einer Fähigkeit. Das ist gar nicht so einfach und so haftet dem Üben von jeher die Dimension der Mühe, des Fleißes, im schlimmsten Fall der Qual an. Der Widerstand, das Scheitern und das Vergessen sind permanente Begleiterscheinungen des Übens.

Für unsere Frage nach einem Wissen der Künste ist das Üben von zentraler Bedeutung. Und zwar – wie ich meine – aus mindestens zwei Gründen:

(a) Zum einen, weil künstlerische Praxisprozesse in hohem Maße Ergebnis von komplexen Übungsformen sind. Nicht selten wird im Geübtsein die Differenz zwischen Impuls und Können oder die zwischen Kunst und Nichtkunst verortet. Dabei ist es wichtig, das Üben nicht bloß als mechanische Vorstufe der Kunst zu verstehen, vielmehr sind Einüben und Ausüben zwei Weisen desselben Vorgangs, so hat das der Philosoph Otto Friedrich Bollnow gekennzeichnet.² Im Üben haben wir es mit einem tendenziell un abgeschlossenen, selbstreflexiven Prozess zu tun. Üben ist eher ein Zustand als eine Intention.

(b) Zum anderen verknüpft der Begriff des Übens Kunst mit spezifischen Vorstellungen von Subjektivität. Diskurse und Praktiken des Übens verhandeln immer implizit, was ein Subjekt ist oder zu sein vermag. Dieser

Konnex findet sich bereits in einer der Gründungsschriften der Kunsttheorie – nämlich Gottfried Alexander Baumgartens *Aesthetica* von 1750.³ Dort wird in grundlegender Weise mit der Übung bzw. dem übenden Subjekt argumentiert, denn sinnliche Vollzüge (und damit sind hier Produktion und Rezeption von Kunst gemeint) sind eben nicht rational-logisches Schließen, sondern ein durch »Übung, Gewohnheit und häufigen Gebrauch«⁴ erworbenes Vermögen. Üben ist für Baumgarten zugleich ein »Etwas-ausführen und ein Sich-führen-können«⁵. Und nicht umsonst hat Christoph Menke diese Denkfigur als Vorbild moderner Selbsttechniken im Sinne Foucaults gekennzeichnet.⁶

Wenn wir Üben als Wissensform der Praxis untersuchen wollen, scheint es deshalb sinnvoll, drei Dimensionen in den Blick zu nehmen:

1.) Die *habituelle Dimension*, also das implizite, körperliche und situative Wissen, das in Übungen erworben wird. Von welchen physischen oder energetischen Vorstellungen wird ausgegangen? Welchen situativen Bedingungen unterliegt es? Wie werden Routinen ausgebildet? Welches Ziel wird mit dem Ein- oder Ausüben verbunden? Wie wird Übungswissen in kollektiven, partizipativen Vollzügen erworben und kommuniziert?⁷

2.) Die *diskursive Dimension*: Welche Theorien des Übens existieren zu welcher Zeit? Wie treten sie in Vorschriften, Anleitungen, Handbüchern oder Lehrplänen auf? Welche Konzepte von Subjektivität, Körperlichkeit oder Kunst werden darin adressiert? Wie unterscheiden sich die Konzepte Übung, Lernen, Training, Drill und »Exercise«⁸?

3.) Schließlich wäre die *institutionelle Dimension* künstlerischen Übens in den Blick zu nehmen. Seit mehreren hundert Jahren werden künstlerische Ausbildungen an kanonisierte Übungsformen gebunden, die als Ausweis der Professionalisierung und der modernen Berufsförmigkeit gelten. Theorien und Praktiken des Übens sind ein genuiner Bestandteil der Geschichte und der Gegenwart der Akademisierung der Künste und sie sollten Teil ihrer institutionellen Selbstreflexion sein.

Diese letzte Dimension möchte ich herausgreifen und an einem kurzen Beispiel aus dem Theater skizzieren. Der russische Theatermacher Konstantin Stanislawski hat im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert eine

moderne Schauspielkunst entwickelt, deren Kern ein regelgeleitetes Üben bildete. Schauspielen – so seine These – ist weder reines Handwerk noch bloße Inspiration. Es ist vielmehr die Anwendung von konkreten Methoden, die später als psychologischer Realismus prägend wurden.⁹

In drei Bänden hat der Künstler ab 1906 diese Erkenntnisse im Stil eines Entwicklungsromans verschriftlicht, in dem er den fiktiven Schauspielstudenten Naswanow durch alle Phasen eines Studiums gehen und dabei frustrierende, beglückende, aber auch existenzielle Erfahrungen durchleben lässt. In unzähligen Etüden, Spielproben und Diskussionen lernen die Schauspielschüler*innen, was es heißt, auf der Bühne zu stehen. Dass diese Arbeit nicht einfach gleichzusetzen ist mit engagiertem Tun und praktischem Ausprobieren, zeigt das erste Kapitel des ersten Bandes, also der Einstieg in die gesamte Theorie. Esträgt den Titel »Dilettantismus«¹⁰ – man könnte auch sagen: falsches Spiel.

Naswanow und seine Mitschüler*innen werden aufgefordert, eine Szene allein einzustudieren, um diese in voller Ausstattung auf der großen Bühne des Theaters den Lehrenden vorzuspielen. Die Wahl fällt auf Shakespeares Drama *Othello* und im Laufe von wenigen Tagen absolvieren die Schauspielerschüler*innen selbstständig alle Stufen der Theaterarbeit: vom Lesen und Einstudieren des Rollentextes über erste improvisierte Spielszenen, die eigentlichen Bühnenproben, das Hinzukommen von Bühnenbild und Kostümen bis hin zur eigentlichen Aufführung.

Ich zitiere eine gekürzte Passage aus der Beschreibung Naswanows in Stanislawskis Text: »Morgen soll die erste Probe stattfinden. Zu Hause schloss ich mich in meinem Zimmer ein, holte den *Othello* hervor, setzte mich behaglich auf das Sofa, schlug das Buch ehrfürchtig auf und begann eifrig zu lesen. Schon auf der zweiten Seite drängte es mich zum Spielen. Wider Willen begannen Hände, Füße, Gesicht zu zucken, ich konnte mir das Deklamieren nicht länger verkneifen, und schon kam mir ein großer elfenbeiner Brieföffner zwischen die Finger, den ich als Dolch am Gürtel befestigte. Ein Frottiertuch war der Turban, mit der bunten Kordel vom Vorhang wurde er umwunden, aus Laken und Bettdecke fabrizierte ich ein hemdartiges Obergewand, der Regen-

schirm wurde zum Schwert. [...] Dann wagte ich einen Ausfall. In meiner Ausrüstung fühlte ich mich als stolzer Krieger, majestätisch und schön. Doch im Ganzen war ich eben doch nur ein moderner Mitteleuropäer, aber Othello ist Afrikaner! Er muß etwas von einem Tiger haben. Um die charakteristischen Bewegungen eines Tigers herauszufinden, probierte ich allerlei aus: ich ging schleichenden, gleitenden Schrittes durch das Zimmer [...] sprang mit einem Satz aus dem Hinterhalt auf den Gegner los, den mir ein großes Kissen ersetzte; ich erwürgte es, packte es »tigerhaft« mit den »Klauen«. [...] Vieles gelang mir ausgezeichnet. Ohne es zu merken, hatte ich fast fünf Stunden gearbeitet. Unter Zwang schafft man das nicht. Nur im schöpferischen Rausch werden Stunden zu Minuten. Ein Beweis, dass der durchlebte Zustand echt war.«¹¹

Auf der Suche nach der Figur an sich – ihrem allgemeinen Charakter – fällt der Schüler in eine Stereotypisierung, die an die Stelle einer dramatischen Figur das Abbild rassistischer Zuschreibungen setzt. Ausgangspunkt für sein Üben ist der Impuls zu spielen, der hier (ohne innere Fragen oder Anleitungen) in den Zustand eines Rausches übergeht, an den der Schüler sich später kaum erinnern kann. Er kann auch nicht mehr an ihn anknüpfen, denn der Zustand ist nachher auf der Bühne gar nicht reproduzierbar. Durch Kostüme, Schminke und Dekoration versucht er stützende Elemente in seine Darstellung einzubauen, die als Rettungsanker gegen seine Überforderung mit der Hauptrolle helfen sollen. Als Naswanow am Ende im Zustand äußersten Hingerissenseins die Vorstellung auf der großen Bühne spielt, ist er von seinem eigenen Talent vollkommen überzeugt.

Erst in der vernichtenden Kritik durch den Lehrer Torzow alias Stanislawski wird deutlich, dass diese Performance das Gegenteil von Kunst ist. Sie enthält vielmehr alle Elemente, die es im Probenprozess zu vermeiden gilt. Falsches Üben – so die Lektion – besteht in einem Handeln ohne Regeln und ohne Bewusstsein. Hier wird allgemein herumgefuchelt, anstatt konkret gehandelt. So entsteht eine Effekthascherei, die nach außen verblühen will, ohne selbst zu erleben. Darsteller*innen, die solche Hilfsmittel schematisch anwenden, degradieren ihre Figuren zu theatralen Schablonen, denen keine Rea-

lität – oder noch schlimmer – nur eine Lüge entspricht.

An die Stelle des falschen Übens – so die Kritik – muss deshalb immer wieder ein Erforschen treten. Der Schlüssel künstlerischen Tuns liegt für Stanislawski deshalb im Probieren, ja genau genommen konstituiert er eine Systematik der Theaterproben, die bis dahin gar nicht existiert hat. Üben im Theater ist immer ein kollektives Probieren. Es ist Entwerfen und Verwerfen, Wiederholen, Scheitern und Reflektieren. Das damit verbundene Wissen bleibt prekär.

— Barbara Gronau

- 1 Grimm, Jacob und Wilhelm: »üben«, in: dies.: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 23, München 1984, Spalte 55–72, hier: Sp. 56.
- 2 Bollnow, Otto Friedrich: *Vom Geist des Übens. Eine Rückbesinnung auf elementare didaktische Erfahrungen*, Freiburg 1978, S. 20–21.
- 3 Baumgarten, Alexander Gottfried: *Aesthetica*. Teil 1, hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, vgl. besonders §47 »Execitatio Aesthetica / Die ästhetische Übung«, S. 39–48.
- 4 Menke, Christoph: »Die Übung des Subjekts«, in: ders.: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M. 2008, S. 25–45, hier: S. 31.
- 5 Ebd., S. 34.
- 6 Foucault, Michel: »Technologien des Selbst«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4, Frankfurt/M. 2005, S. 966–999.
- 7 Vgl. Mahlert, Ulrich (Hg.): *Handbuch Üben. Grundlagen, Konzepte, Methoden*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2006.
- 8 Wie nah sich künstlerische und gouvernementale Praxis im Üben kommen, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Hingewiesen sei darauf, dass sich Baumgartens Analogie von Kunst und exerzierenden Soldaten bis in die Konzeptionen regelmäßiger »exercices« im modernen Bühnentanz gehalten haben. Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Der Körper als Ornament. Zwischen Exerzitium und Exercise. Die Ästhetisierung der Askese«, in: Krüger-Fürhoff, Irmela Marei / Nusser, Tanja (Hg.): *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*, Bielefeld 2005, S. 133–144.
- 9 Stegemann, Bernd: *Stanislawski Reader*, Leipzig 2011, S. 9–18.
- 10 Stanislawski, Konstantin: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*, Teil 1, Berlin 1983, S. 15–24.
- 11 Ebd., S. 16.

Verflechten Das großformatige, beidseitig bedruckte Ausstellungsplakat ist ein künstlerisches Manifest. In ihm legt Maria Pinińska-Bereś in Bild und Text die Eckpfeiler ihrer Praxis fest: Die Bildsequenzen zeigen zwei Performances von 1979: Zunächst löst sich die polnische Künstlerin von ihrer bildhauerischen Praxis (*Przejsie poza koldrę [Gang über die Decke]*); dann besetzt sie einen neuen Raum, die Natur (*Sztandar Autorski [Die Fahne des Autors]*). Die pink- und rosafarbenen selbst genähten Stoffarbeiten, die sie in der ersten Performance abwirft, werden in der zweiten durch eine ebenfalls pinkfarbene Fahne ersetzt.

Die Rückseite des Plakates ist kontrastierend als Textseite gestaltet: Handschriftlich beschreibt sie die Performance *Przenośny Pomnik pt. »Miejsce«* [Ein bewegliches Denkmal unter dem Titel »Der Platz«]. Der maschinenschriftliche Text auf der rechten Seite erläutert Pinińska-Bereś' künstlerische Entwicklung: »Charakteristisch ist die Wahl der mir eingesetzten Farben: neutrales Weiß und signalhaftes Rosa. [...] Der Einsatz war inhaltlich begründet und bezog sich auf mein Interesse an der Frauenthematik bzw. Geschlechterproblematiken in den Jahren 1965–1977.«¹

Das Plakat wurde für die Ausstellung *Sztuka Kobiet [Kunst von Frauen]* gestaltet. 1980 in Posen in der Galeria O.N. organisiert, gilt sie als erste feministische Ausstellung in der Volksrepublik Polen, bei der ausschließlich polnische Künstlerinnen präsentiert wurden.² Mit den ausgestellten *Psycho-Möbeln* – denerwähnten Stoffobjekten – wurde Pinińska-Bereś als Wegbereiterin polnischer Frauenkunst inszeniert.

An dieser Stelle könnte die Geschichte enden. Sie lautet: Eine weitere, weitgehend unbekannte Künstlerin wird in den Kanon feministischer Kunst eingeschrieben. Weiße rosafarbene Stoffobjekte, die Suche nach einem weiblichen Ausdruck, die Nähe zur Natur – das klingt nach feministischer Kunst der 1970er Jahre, die heute als essenziellistisch gilt. Die Geschichte fängt aber gerade hier an, denn Pinińska-Bereś ist eine polnische Künstlerin, die im sozialistischen Polen arbeitete und bis auf eine Ausstellung in den Niederlanden außerhalb der Volksrepublik weitgehend unsichtbar geblieben ist. Die Geschichte fängt hier an, da die Frage feminis-

tischer Kunst im sozialistischen Ostmitteleuropa verhandelt wird.

Mit dem Verb »verflechten« zeige ich das Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, aber auch die Verbindungen zwischen ostmitteleuropäischer zu westlicher Kunst auf: Getrennt durch den »Eisernen Vorhang« entwickelte sich die Kunst in Polen in den 1970er Jahren durch intensive Kontakte ins westliche Ausland. Neuere Studien zum Realismusbegriff in Ost- und Westeuropa, zu den Netzwerken experimenteller Künstler*innen oder zu internationalen Kulturkontakten der DDR fokussieren die zahlreichen und vielfältigen Verflechtungen zwischen den Blöcken.³

Auch der Feminismus fand seinen Weg hindurch: Kontakte und Ausstellungsbeteiligungen wie von Pinińska-Bereś und Natalia LL an der *Feministische(n) Kunst International*, die Präsenz von Natalia LL in einer Reihe von feministischen Ausstellungsprojekten und Publikationen um 1975⁴ sowie ihre Texte und die des polnischen Kunstkritikers und Philosophen Stefan Morawski⁵ sind einige Beispiele. Kurzum: Folgender Grundtenor polnischer Kunstgeschichtsschreibung muss ausgehebelt werden: Feministische Kunst konnte im Sozialismus nicht entstehen, da es keine (massenbewegte) Frauenbewegung und damit keinen feministischen Diskurs gab. Künstlerische Arbeiten werden hier lediglich als proto-, pseudo- oder latent feministisch beschrieben.⁶ Gegen diese Abgrenzung, sogar Negation, muss der feministische Diskurs in Polen sichtbar gemacht und gezeigt werden, auf welche Art und Weise er mit den Entstehungsprozessen internationaler Feminismen seit den 1970er Jahren verflochten ist. Anknüpfend an das Konzept der horizontalen Kunstgeschichte, das dem Ansatz der Zentrum-Peripherie-Dichotomie mit ihrer qualitativen und zeitlichen Hierarchisierung ein historisch exakteres Analysemodell der Gleichzeitigkeit entgegenstellt,⁷ sowie an Studien zur internationalen Frauenbewegung mit besonderem Fokus auf sozialistischen Frauenorganisationen ist zu formulieren: Die Kunstentwicklung nach 1945 ist nur in der gegenseitigen Verflechtung von Ost- und Westblock zu denken. Dementsprechend ist auch die feministische Kunstentwicklung nur in dieser Gegenbezüglichkeit, in dieser Dialog- oder Konkurrenzstruktur

zu verstehen. Um sich der Frage nach einer feministischen polnischen Kunst neu und historisch gerecht zu widmen, müssen drei Faktoren erfüllt sein:

1.) Der Paradigmenwechsel hin zur Gleichzeitigkeit anstelle der Nachgerichtetheit kann theoretisch und methodisch anknüpfen an Studien, welche die Entwicklung des (globalen) Feminismus im Kontext des Kalten Krieges verankern.⁸ In diesen Studien wird durchgängig die Top-down-Frauenpolitik sozialistischer Staaten auf positive Ausformulierungen für das Selbstverständnis der Frauen hin befragt. Dieses neue Forschungsdesign lässt ein Denken positiver Auswirkungen sozialistischer Frauenpolitik zu.

2.) Der hegemoniale Anspruch des westlich-liberalen, hauptsächlich US-amerikanischen Feminismus wird vor allem in der postkolonialen Theorie infrage gestellt. Vergessen wird dabei die besondere Situation europäischer sozialistischer Staaten, die als Raum zwischen dem (kapitalistischen) Westen und dem (postkolonialen) Süden fungieren. Diese Scharnierfunktion muss in künftigen Analysen stärker in den Blick rücken.⁹

3.) Die Kunstwelt in der Volksrepublik Polen war eine eigene, fast hermetisch abgeschlossene Sphäre.¹⁰ Die feministische Debatte fand hier innerhalb der Kunst(szene) in Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen Diskurs statt. Deutlich wird dies u. a. bei Pinińska-Bereś, die sich kritisch zur Bildhauertradition äußert und ihre weiblich konnotierten Stoffobjekte schafft.¹¹ Feministische Positionen sind also Teil des Kunstdiskurses. So wundert es nicht, dass die gleiche Künstlerin irritiert gewesen ist vom aktivistischen, teils polemischen Charakter einiger Arbeiten ihrer westlichen Kolleginnen, die in der Ausstellung *Feministische Kunst International* zu sehen waren. Kunst müsse sich mit ästhetischen Fragen beschäftigen, so Pinińska-Bereś.¹² Hier zeigen sich unterschiedliche Auffassungen dessen, worauf sich feministische Kunst kritisch beziehen soll: einerseits auf die Gesellschaft, andererseits auf das Kunstfeld. Die Frage ist also nicht, ob es feministische Kunst in Polen gegeben hat, sondern wie sich diese Kunst äußerte.

In der Untersuchung von Praktiken polnischer Künstlerinnen erscheint feministisches Wissen zunächst als rein künstlerische Auseinandersetzung. Andererseits bleibt zu

prüfen, inwiefern Errungenschaften sozialistischer Frauenpolitik, wie etwa die Gleichberechtigung bei der Berufsausführung, auch des Künstler*innenberufes, eine andere Ausgangslage als im Westen darstellten. Welches Wissen also implizit in die als rein künstlerische Auseinandersetzung bewertete Praxis einfluss, welches Wissen (emanzipatorischer Frauenpolitik) inkorporiert und in künstlerisch-ästhetischer Form visualisiert wurde, kann aus heutiger Sicht nur vermutet werden.

Quellenbasierte kunsthistorische Analyse bringt Wissen hervor, welches die Ost-West-Dichotomie zugunsten einer Vielfalt infrage stellt. Feministische Kunst in der Volksrepublik Polen wird hier verstanden als ein Brennglas des Austauschs, der Vernetzung, der kritischen Abgrenzung. Dementsprechend müssen die Arbeiten polnischer Künstlerinnen nicht nur mit den internationalen feministischen Diskursen, sondern allgemein mit der Entwicklung der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verflochten werden.

— Constance Krüger

- 1 Pinińska-Bereś, Maria: *Sztuka Kobiet [Kunst von Frauen]*, 1980, Ausstellungsplakat, Galeria O.N. Posen.
- 2 Jakubowska, Agata: »No groups but friendship. All-women initiatives in Poland at the turn of the 1980s«, in: dies. / Deepwell, Katy (Hg.): *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool 2018, S. 229–247.
- 3 Vgl. Arnoux, Mathilde: *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide [Die Realität zum Teilen. Für eine Geschichte der künstlerischen Beziehungen zwischen Ost und West in Europa während des Kalten Krieges]*, Paris 2018; Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge, MA / London 2018; Lersch, Gregor H.: »Art from East Germany?«. *Die internationale Verflechtung der Kunst in der DDR. Ausstellungen, Rezeption im Ausland, Transfers*, Frankfurt/O. 2021. URL: <https://doi.org/10.11584/opus4-906>.
- 4 Vgl. die Ausstellungen *Frauen-Kunst. Neue Tendenzen*, Galerie Krinzing, Innsbruck 1975; *Magma*, Brest 1975; *Frauen machen Kunst*, Galerie Magers, Bonn 1976; Titelbild von *Heute Kunst. Internationale Kunstzeitschrift. Sondernummer: Feminismus und Kunst*, Nr. 9, 1975; Beitrag mit Abbildungen in *Flash Art*, Nr. 2, 1975, S. 45.

- 5 Natalia LL: »Feminist Tendencies (1977)«, in: dies. (Hg.): *Texty Natalii LL. Texty O Natalii LL [Texte von Natalia LL. Texte über Natalia LL]*, Bielsko-Biala 2004, S. 320–324; Morawski, Stefan: »Neofeminizm w sztuce [Neofeminismus in der Kunst]«, in: *Sztuka [Kunst]*, Nr. 4, 1979, S. 55–63.
- 6 Stellvertretend: Pejić, Bojana (Hg.): *Gender Check. A Reader. Art and Theory in Eastern Europe. Art and Gender in Eastern Europe Since the 1960s*, Köln 2011.
- 7 Piotrowski, Piotr: »Towards a horizontal art history«, in: Bru, Sascha (Hg.): *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent*, Berlin 2009, S. 49–58; ders.: in: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London 2009 [zuerst Posen 2005].
- 8 Ghodsee, Kristen: *Second World. Second Sex. Socialist Women's Activism and Global Solidarity during the Cold War*, Durham/London 2019; de Haan, Francisca: »Continuing Cold War paradigms in Western historiography of transnational women's organisations: The case of the Women's International Democratic Federation«, in: *Women's History Review*, Nr. 4, 2010 S. 547–573; Grabowska, Magdalena: *Zerwana genealogia. Działalność społeczna i polityczna kobiet po 1945 roku a współczesny polski ruch kobiecy [Zerrissene Genealogie. Die soziale und politische Aktivität von Frauen nach 1945 und die heutige polnische Frauenbewegung]*, Warszawa 2018.
- 9 Vgl. Stegmann, Natali: »Die osteuropäische Frau im Korsett westlicher Denkmuster. Zum Verhältnis von osteuropäischer Geschichte und Geschlechtergeschichte«, in: *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens*, Nr. 7, 2002, S. 932–944.
- 10 Piotrowski 2009 (wie Anm. 7); Nader, Luiza: *Konceptualizm w PRL'u [Konzeptualismus in der VRP]*, Poznań 2009; Ronduda, Łukasz: *Polish Art of the 70s. Avantgarde*, Warsaw 2009.
- 11 Krüger, Constance: »Rosa Zimmer und Kressekleid oder »Do-it-yourself« als Selbstbehauptung – Künstlerische Strategien bei Maria Pinińska-Bereś und Teresa Murak«, in: Czerny, Sarah/Eckert, Lena/Martin, Silke (Hg.): *DIY, Subkulturen und Feminismen*, Hamburg 2021, S. 48–81.
- 12 Pinińska-Bereś, Maria: »Jak to jest z tym feminizmem? [Wie ist es nun mit diesem Feminismus?] (1998)«, in: Ciecierska, Jolanta/Smalczewer, Agata (Hg.): *Sztuka kobiet [Kunst von Frauen]*, Bielsko-Biala 2000, S. 194–195, hier S. 195.

Verorten Im Rahmen eines Glossars von wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken liegt der Begriff des Verortens auf der Hand – stellen doch sowohl die Künste als auch die Wissenschaften laufend Zusammenhänge her, ordnen ihren Gegenstand in Bezugssysteme ein, analysieren räumliche und situative Gegebenheiten oder künstlerische Positionierungen. Doch welche Folgerungen oder Konsequenzen ergeben sich aus dem Blick durch eine »verortende« Linse? Wer agiert hier, und wie? Ich möchte im Folgenden einige Aspekte herausgreifen, um diese Fragen in Anlehnung an meine eigene, kunstwissenschaftliche Arbeit zu beantworten.

Zunächst kann man das Verorten als forschungspraktisches Verfahren begreifen, als einen Teilbereich wissenschaftlichen Schreibens. Vielleicht als einen solchen, der den Anspruch verfolgt, sich dem Gegenstand – etwa einem Kunstwerk – nicht primär durch die Gegenüberstellung mit theoretischen Begriffen und Konzepten zu nähern oder ihn isoliert etwa in Hinblick auf seine bildimmanente Logik und Komposition zu betrachten. Einen Gegenstand zu verorten, meint vielmehr, ihn in seiner Spezifik innerhalb seines Kontextes zu erfassen: in seinem Eingebettetsein in ein Netzwerk spezifischer Akteur*innen, Körper, Materialien, Diskurse und Medien, in einer bestimmten lokalen Situation zu einer bestimmten Zeit. Während wissenschaftliches Schreiben wohl in den meisten Fällen seinen Gegenstand auf die eine oder andere Weise einordnet, könnte man eine Betonung des Verortens einer künstlerischen Praxis gegenüber anderen forschungspraktischen Verfahren als Entscheidung für ein expliziteres Sichtbarmachen ihrer Bedingtheit und Gemachtheit verstehen. Etwas zu verorten ist in diesem Sinne ein grundlegend relationaler und verhältnisbezogener Prozess.

Darüber hinaus zeichnet den Begriff eine gewisse Flexibilität hinsichtlich wörtlicher und metaphorischer Lesarten aus, die ihn gerade für die Untersuchung künstlerischer Zusammenhänge interessant macht. Denn er impliziert räumlich-lokale Einordnungen – im physischen (Ausstellungs-)Raum wie auch in größeren regionalen Zusammenhängen – ebenso wie solche, die von einem freieren Ortsverständnis ausgehen. Bereits im kunsttheoretischen Begriff der Ortsspezifität ist die Verschaltung dieser unterschiedlichen Les-

arten angelegt. So haben Künstler wie Daniel Buren oder John Knight in ihren Arbeiten *in situ* ausführlich die Bedingungen des Ausstellens eines Werks in dessen unmittelbarer Umgebung analysiert, etwa in einer bestimmten Institution mit einer bestimmten Geschichte; in der Tradition ortsspezifischen Arbeitens verstehen Künstler*innen seit den 1980er Jahren aber auch zunehmend soziale und diskursive Kontexte als »Orte«, auf die sie in ihrer Spezifität reagieren und in die sie politisch intervenieren. Einen solchen erweiterten Begriff der Ortsspezifität haben z. B. Douglas Crimp, Miwon Kwon oder Ina Blom auf unterschiedliche Weise theoretisch umrissen.¹ Tatsächlich ist die Vorstellung, dass Kunst sich *selbst* innerhalb ihrer eigenen Gegebenheiten kritisch verortet, eine Grundannahme der selbstreflexiven und institutionskritischen Modi, die im heutigen Kunstfeld verbreitet sind. Künstlerische Selbstverortungen finden durch theoretische und historische Bezüge statt, durch das referenzielle Aufrufen bestimmter Wahlverwandtschaften oder durch die Arbeit an bestimmten stilistischen oder formalen Problemstellungen.

Nahe liegt es, von hier aus auf Fragen der künstlerischen Haltung zu sprechen zu kommen – bzw. Fragen nach der Position, von der aus ein*e Künstler*in eine Haltung einnimmt.² Der Begriff des Verortens verweist eben nicht nur auf den der *site (specificity)*, sondern auch auf den der *Situiertheit*. Donna Haraways Konzept des situierten Wissens, das in den letzten Jahren auch im Kunstdiskurs zunehmend rezipiert wurde, geht bekanntlich davon aus, dass jedes Wissen als abhängig von der jeweiligen sozialen, ökonomischen oder geschlechtlichen Position der wissenden Subjekte gelesen werden muss.³ Haraway setzt den Wissensbegriff bewusst in den Plural (»knowledges«) und schreibt gegen eine Wissenschaft an, die die sozialen, körperlichen, geschlechtlichen Perspektiven der Forscher*innen ausblendet und somit neutrale Objektivität behauptet. Versteht man die Künste als Wissenspraxis, so ist Haraways Begriff auch auf diese anzuwenden: Nicht nur verorten sich Künstler*innen implizit und explizit z. B. durch stilistische und mediale Setzungen, durch kritische Bezugnahmen auf bestimmte Szenen oder Diskurse; sondern die Art und Weise ihres Zugangs zu diesem Wissen ist ebenso von den spezifi-

schon sozialen Bedingungen geprägt, von denen aus sie diese Verortungen vornehmen. Kunst verortet sich in diesem Sinne selbst (trifft eine Aussage), ist aber auch verortet (durch ihren Kontext situiert/geprägt).

Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel heranziehen, anhand dessen sichtbar wird, wie multidirektional die Verbindungen sind, die ein Fokus auf Verortungsfragen mit sich bringen kann. Die Arbeiten des französischen Künstlers Philippe Thomas, der in den späten 1970er bis frühen 1990er Jahren vor allem in Frankreich, Westeuropa und den USA aktiv war, sind durch einen multiperspektivischen Referenzialismus geprägt, durch Verweise auf poststrukturalistische Theorie und Sprachphilosophie, auf die Kunstgeschichte der europäischen Moderne und die avantgardistischen Kunstszene des transatlantischen Kunstfelds seiner Zeit, aber auch durch Reflexionen über soziales Kapital im Kunstmarkt und die damit verbundene Rolle künstlerischer Subjektivität. In seinem im weitesten Sinne institutionskritischen Ansatz verkaufte er seine Autorschaft an Sammler*innen und machte damit die sozialen und ökonomischen Bedingungen seiner Arbeit sichtbar.⁴ Die Arbeiten gehen zweifelsohne von dem oben beschriebenen erweiterten Verständnis von Ortsspezifität aus; die Orte, in die sie sich einschreiben, sind als bestimmte personelle, stilistische und theoretische Zusammenhänge zu denken. Für eine Ausstellung in der New Yorker Galerie American Fine Arts, Co. ließ Thomas 1987 etwa Akteur*innen als Autor*innen seiner eigenen Arbeit auftreten, die sich in derjenigen Kunstszene bewegten, an der auch er als Pariser Künstler teilzuhaben gedachte. Eine Analyse dieser Kontexte verband sich also mit dem gezielten Platzieren seiner Praxis an zentralen Schnittstellen des postkonzeptuellen Kunstgeschehens – d. h. mit dem strategischen Verorten in einem bestimmten Kanon.

Insofern dieser Ansatz in ganz unterschiedliche Richtungen Netze auswarf, muss man ihm mit Methoden begegnen, die es erlauben, lokale Zusammenhänge in ihrem Verhältnis zueinander und zu den Aufmerksamkeitsstrukturen der zu dieser Zeit vorherrschenden Kunstdiskurse zu lesen; die in den Arbeiten sichtbaren Referenzialismen und Formfragen sind schließlich mit diesen verschränkt. Das kunstwissenschaftliche Verorten der Arbei-

ten in ihren Bezugssystemen ist dabei auch ein Verorten in einem Machtgefüge, das Kategorien von Zentrum und Marginalität/Peripherie nie absolut, sondern als Verhältnisse denkt. Fragen der Lokalität, der Sozialität und der historischen und diskursiven Kontextualisierung werden »verortend« als miteinander verbunden dargestellt.

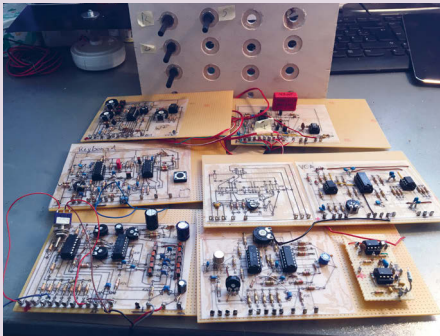
Mit Haraway gesprochen, ist das wissenschaftliche Schreiben über Kunst dazu angehalten, die Situierung der forschenden Subjekte – d. h. in diesem Fall, meine eigene Situierung als schreibendes Subjekt – stets mitzudenken. Von einer deutschen Kunstuniversität aus über Akteur*innen der französischen Kunstwelt zu schreiben, die wiederum ihre Praxis in internationale Kunstdiskurse einzuschreiben suchen, wirft Fragen zu meiner eigenen Vorprägung auf, auch nach Übersetzungsschwierigkeiten und den Fehleranfälligkeiten interkultureller Lektüren. Zugleich erlauben gerade die Benennungen der eigenen Perspektive ein Sichtbarmachen von Brüchen, Projektionen und Verengungen, wie sie auch zwischen einem künstlerischen Projekt und den zu dessen Zeit vorherrschenden Rezeptions- und Distributionskontexten wirksam sind. Wenn zu Thomas' Lebzeiten bestimmte Aspekte seiner Praxis für sein Umfeld weitgehend unsichtbar blieben, etwa die queere Metaphorik und der Kontext seiner AIDS-Erkrankung,⁵ sind diese aus meiner Perspektive nicht mehr zu übersehen – während andere Aspekte, wie etwa die volle sprachliche und philosophische Komplexität seiner kunsttheoretischen Überlegungen auf Französisch, mir notwendigerweise mindestens zum Teil unzugänglich bleiben.

»Das Wissen der Künste ist ein Verb«: Hier ist es eines, das es erlaubt, Forschungsgegenstände relational zu untersuchen und verschiedene, partielle Perspektiven und Kontextualisierungen miteinander zu verschalten. Einen Gegenstand zu verorten, heißt in diesem Sinne, sowohl lokale Ausstellungs- und Entstehungskontexte zu analysieren als auch die Position, von der aus über sie geschrieben wird. Und dabei nicht nur Kunst in ihrem Bezugssystem zu untersuchen – sondern auch Kunst und Wissenschaft in ihrem wechselseitigen Bezugsverhältnis.

– Hanna Magauer

- 1 Crimp, Douglas: »Serra's public sculpture. Redefining site specificity«, in: *Richard Serra/Sculpture*, Ausstellungskatalog (Museum of Modern Art, New York), hg. von Rosalind Krauss, New York 1986, S. 53–68; Blom, Ina: *On the Style Site. Art, Sociality, and Media Culture*, Berlin 2007; Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA / London 2002. Dass die digitale Sphäre einem lokal-physischen Verständnis von Ortsspezifität entgegenlaufe, hat David Joselit argumentiert: Joselit, David: *After Art*, Princeton 2012, S. 11f.
- 2 Vgl. Holert, Tom: »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten«, in: Busch, Kathrin/Dörfling, Christina/Peters, Kathrin/Szántó, Ildikó (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. 15–28, hier: S. 16.
- 3 Donna Haraway: »Situated knowledges. The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.
- 4 Vgl. als Überblick hierzu: *Retraits de l'artiste en Philippe Thomas, Retour d'y voir* Bd. 5, hg. von MAMCO Genève, Genf 2012; sowie *Philippe Thomas. Readymades Belong to Everyone*, Ausstellungskatalog (MACBA, Barcelona), Barcelona, 2000.
- 5 Vgl. hierzu Lebovici, Élisabeth: *Philippe Thomas' Name/The Name of Philippe Thomas*, hg. von Valérie Knoll und Hannes Loichinger, Berlin 2018.

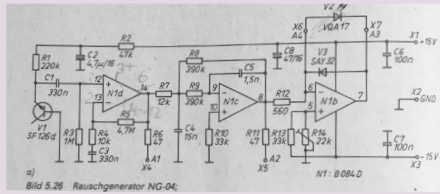
Jochen Schulze und Georg Engel 1989 in ihrem im Militärverlag der DDR erschienenen Buch *Moderne Musikelektronik*⁹ zum Bau vorschlagen. Derartige Bastelbücher sind, für sich genommen, insofern bereits eine aufschlussreiche Quelle, als sie zum einen den Pragmatismus der Elektronikamateurin u. a. mit ästhetischen Setzungen und Vorstellungen der Zeit verbinden. Zum anderen geben sie Aufschluss über die historische Zugänglichkeit von und über das Wissen um elektrotechnische Materialien und Erkenntnisstände. Hier ist z. B. der Umstand augenfällig, dass nun endlich integrierte Schaltkreise in der DDR verfügbar sind und mit sogenannten Chips gebastelt werden kann.¹⁰



Bereits aufgebaute Schaltungen nach Hans-Jochen Schulze und Georg Engel.

Die im Buch abgebildeten Schaltungen sind den Autoren zufolge nicht als absolute Setzung zu verstehen, sondern erfordern auch Eigeninitiative der Bastelnden. So heißt es zu einem Filtermodul: »Die Werte der Bauelemente können in weiten Grenzen geändert werden. Schäden entstehen nicht, und das Ergebnis von Veränderungen ist hörbar.«¹¹ Ähnlich verhält es sich beim NG-04-Rauschgenerator, über den Engel und Schulze einleitend schreiben: »Schließlich fehlt der Rauschgenerator NG (Noise-Generator) in keinem Synthesizer. Der NG ist sowohl Audiosignalerzeuger als auch Steuergenerator. [...] Der Rauschgenerator liefert weißes Rauschen, welches für die erwähnten Klangsynthesen [Meeresbrandung, Windgeräusche, Beifall, Becken, etc.] benötigt wird. Bei vielen Schaltungen wird darüber hinaus rosa Rauschen (Pink Noise) bereitgestellt. Dazu wurde weißes Rauschen mit einem Tiefpass gefiltert, so daß die hohen Frequenzan-

teile fehlen. Diese Filterung kann so weit getrieben werden, daß als Ergebnis nur noch eine Zufallsspannung (Random Voltage) von ehemals weißem Rauschen übrigbleibt [...] Benötigt wird diese Zufallsspannung als Steuergröße für VCO und VCF zur Klangsynthese eben der geschilderten Klangphänomene – Spiel auf gesprungenen Gläsern.«¹²

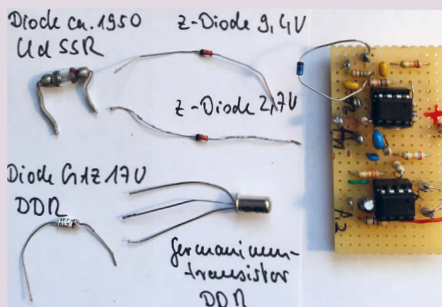


Schaltplan NG-04-Rauschgenerator.

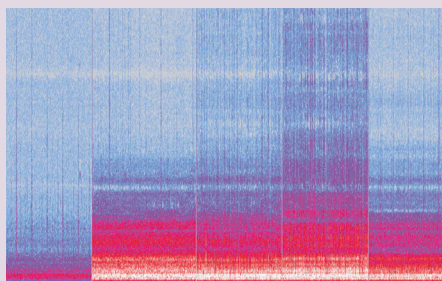
Im Schaltungsdesign von Engel und Schulze bildet ein in Sperrichtung betriebener Transistor (V1) die Rauschquelle. Das heißt, eben dieses Bauelement entscheidet über den Charakter des später zu hörenden Klangs und kann entsprechend den eigenen Klangpräferenzen oder Vorstellungen, wie Meeresrauschen oder gesprungene Gläser zu klingen haben, variiert werden. Mein Anliegen, den späteren Apparat weitestgehend mit Original-Ost-Komponenten aufzubauen – also einen etwaigen DDR-Sound zu rekonstruieren, war in diesem Fall nicht möglich, weil ich auf der Suche nach dem Bauelement mit einer materiellen Abwesenheit konfrontiert war, die nicht durch Ebay und Co. kompensiert werden konnte.

Meine Entscheidung für eine Rauschkomponente basierte letztlich auf einer Versuchsreihe. Statt des laut Schaltplan vorgegebenen Silizium-Transistors SF 126d probierte ich sowohl verschiedene moderne Z-Dioden als auch jahrzehntealte sozialistische Bauteile aus, die alle einen je eigenen Sound aufwiesen.¹³

Für meinen NG-04-Rauschgenerator habe ich mich für die DDR-Diode GAZ 17 V entschieden, weil sie in meinen Ohren am angenehmsten klang und ein solides, also frequenzfestes Rauschen generiert. Diese Entscheidung wird am Ende, wenn der Apparat fertig ist, lediglich einen Bruchteil des finalen Geräts ausmachen. Eine winzige Platine, circa vier mal sechs Zentimeter groß im Gehäuse, eine Kontrolllampe im Bedienboard und lediglich zwei Signalausgänge.



Aufgebaute NG-04-Schaltung (re.) mit ausprobierten Bauelementen, provisorisch an Lötösen oben links auf der Lochrasterplatte positioniert. Im Schalttest zu sehen ist die halb angelötete Z-Diode 6,5V (blau mit langen Beinchen).



Spektrogramm der Testsequenz »rosa Rauschen. V.l.n.r.: Z Diode 2,7 V, Z Diode 9,4 V, Germaniumtransistor DDR, Diode UdSSR ca. 1950, Diode GAZ 17 V DDR.

Meine Rauschversuche werden dem Endresultat dann ebenso wenig anzusehen sein, wie Ebay-Käufe und andere Testsequenzen. Erst wenn der Deckel abgeschraubt und die Leiterplatte mit dem Schaltplan gelesen wird, wird die GAZ 17 V eben diese vorgängigen Prozesse indizieren. Es sei denn, sie ist dann durchgebrannt.

— Christina Dörfling

- 1 Vgl. Schäffner, Wolfgang: »Topologie der Medien. Descartes, Peirce, Shannon«, in: Andriopoulos, Stefan/Schabacher, Gabriele/Schumacher, Eckhard (Hg.): *Die Adresse des Mediums*, Köln 2001, S. 82–93, hier: S. 89; Siegert, Bernhard: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500–1900*, Berlin 2003, S. 10f.
- 2 Dennhardt, Robert: *Die FlipFlop-Legende und das Digitale. Eine Vorgeschichte des Digitalcomputers vom Unterbrecherkontakt zur Röhrenelektronik 1837–1945*, Berlin 2009.

- 3 Elektronisch verweist in diesem historischen Zusammenhang auf die Verwendung von Elektronenröhren zur Ton- und Klangproduktion.
- 4 Dörfling, Christina: *Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichten an den Rändern von Musik und Medien*, Paderborn 2022.
- 5 Hertz, Garnet/Parikka, Jussi: »Zombie Media: Circuit bending media archaeology into an art method«, in: Leonardo, Bd. 45, Nr. 5, 2012, S. 424–430.
- 6 Dass diese tatsächlich in philologischer Manier analysierbar sind, zeigt Sebastian Döring mit dem Synthesizer Friedrich Kittlers, dessen Schaltungen er gegen und mit den *Aufschreibesystemen* liest, vgl. Döring, Sebastian/Sonntag, Jan-Peter E.R.: »U-A-I-SCHHHHH. Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers selbstgebauten Analogsynthesizer«, in: Busch, Kathrin/Dörfling, Christina/Peters, Kathrin/Szántó, Ildikó: *Wessen Wissen? Materialität und Sitiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018, S. M61–M80.
- 7 Nakai, You: *Reminded by the Instruments. David Tudor's Music*, Oxford 2021; Teboul, Ezra: *Method for the Analysis of Handmade Electronic Music as the Basis of New Works*, Dissertationsschrift, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY 2020.
- 8 Ein elektronisches Musikinstrument, dessen Entstehungshintergründe ebenfalls im Kontext der Radiobastlerdiskurse verortet sind, vgl. Pinch, Trevor/Tocco, Frank: *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Cambridge, MA/London 2004.
- 9 Schulze, Hans-Jochen/Engel, Georg: *Moderne Musikelektronik. Praxisorientierte Elektroakustik und Geräte zur elektronischen Klangerzeugung*, Berlin 1989.
- 10 Das Vorgängerwerk Engels muss ob der Nichtverfügbarkeit in seinen Schaltungsdesigns auf ICs verzichten, was zum einen den materiellen Aufwand, alles mit Transistoren aufzubauen, immens erhöht, zum anderen aber auch Rückschlüsse auf die elektrotechnische Industrie der DDR zu Beginn der 1980er Jahre zulässt, vgl. Engel, Georg: *Musikelektronik*, Berlin 1982.
- 11 Schulze/Engel 1989 (wie Anm. 9), S. 119.
- 12 Ebd., S. 191.
- 13 Nachzuhören sind die verschiedenen Rauschen in dem Audiopaper Christina Dörfling: »Verschalten«, in: *wissenderkuenste.de*, Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, Ausgabe 10, 2021, URL: <https://wissenderkuenste.de/texte/10-2/verschalten/> (letzter Zugriff: 23. Januar 2023).

Verunreinigen Für den französischen Philosophen Alain Badiou produziert Kunst kein Wissen, sondern Wahrheiten. Wie auch die Politik, Wissenschaft und Liebe stellt die Kunst in seinen Augen eine eigenständige Denkweise dar, die Wahrheiten eigenen Rechts zu realisieren vermag. Von diesen Wahrheiten behauptet er unter Bezugnahme auf Jacques Lacan, dass sie einerseits eine Lücke ins Wissen reißen und andererseits das Fundament jedes noch kommenden Wissens bilden. Denn während sich das Wissen immer auf den Status quo bezieht und diesen als meta-strukturierende Funktion absichert, korrespondiert eine Wahrheit grundsätzlich nicht mit Existentem, sondern beziehe sich auf das, was *nicht ist*. Badiou Theorie zufolge ist eine Wahrheit eine Erfindung. Diese entspringt jedoch keinem genialen Geist, sondern geht auf ein Ereignis zurück – etwas Seltenes, Außergewöhnliches und fundamental Neues, das dem Wissen weniger widerspricht als seine enzyklopädische Systematik als solche herausfordert. In diesem Sinne stellt eine Wahrheit immer einen Bruch mit der etablierten Wissensordnung dar, der langfristig das Entstehen neuen Wissens erzwingt, das dann den – unter den Vorzeichen dieser Wahrheit veränderten – Ist-Zustand abbildet.

Vor diesem Hintergrund definiert Badiou eine Wahrheit der Kunst als künstlerischen Vorgang, aus dem reale Kunstwerke hervorgehen. Diese Kunstwerke inkorporieren Dinge in den Bereich der Form, die »bis dahin als formlos, difform, der Welt der Form fremd betrachtet wurden«.¹ Ausgelöst wird dieser Vorgang von einem künstlerischen Ereignis, das Badiou als einen öffnenden Bruch mit den vorherrschenden Konventionen der Form definiert, der deren Neubestimmung notwendig macht. Die Künste markieren dabei je eigene Relationen zwischen der chaotischen Disposition des Sinnlichen im Allgemeinen und dem, was in dieser konkreten Situation als Form anerkannt ist. Das Aufkommen neuer künstlerischer Formen markiert eine ereignishaft und ereignisbedingte Neubestimmung dieser Grenze, durch die sich die Welt der Kunst und ihre formalen Ressourcen vergrößern.

Ein »Wissen der Künste« wäre mit Badiou also allein in eben diesem Gefüge der formalen Konventionen zu verorten, welches auf-

zuberechnen, zu verändern und umzugestalten sich das künstlerische Denken im Zeichen eines Ereignisses und seiner Wahrheit anschickt. Wenig Raum scheint es in diesem Konzept für eine künstlerische Praxis zu geben, die sich in ihrem epistemischen Bestreben *zwischen* Kunst und Wissenschaft ansiedelt. Obwohl sich Kunst und Wissenschaft als »Wahrheitsverfahren« eine ontologische Struktur teilen, bleiben die ihnen spezifischen Ereignisse und die aus diesen resultierenden Wahrheiten nach Badiou's Auffassung radikal disjunkt: Wahrheiten der Kunst wie auch der Wissenschaft existieren in seinen Augen nur dort und nirgendwo anders. Auch zur Philosophie sieht er die Kunst in einer Nicht-Beziehung, die er »Inästhetik« nennt, um sie von der philosophischen Ästhetik abzugrenzen, der er vorwirft, die Unabhängigkeit der Kunst als Wahrheitsverfahren und genuine Denkart zu missachten.² Jede Vermischung der Denkbewegungen von Kunst, Wissenschaft und Philosophie lehnt Badiou strikt ab. Sie gilt ihm als »suture«, als Verneinung der Philosophie auf ihre Bedingungen.³ Mit ihr gibt die Philosophie für ihn ihre zentrale Funktion auf, die Wahrheiten der Kunst, Wissenschaft, Liebe und Politik im Denken zusammenzuführen, und reduziert sich selbst auf analytisches Rasonieren. Und doch weisen Badiou's kunsttheoretische Überlegungen eine Kunstform und damit Denkweise aus, die als Modell für epistemische Praktiken dienen kann, die im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft an einem Wissen der Künste arbeiten.

Die Rede ist vom Kino, das für Badiou zwar ohne Zweifel zu den Künsten zählt, unter diesen jedoch eine Anomalie darstellt. Während er den klassischen Kunstformen in bester modernistischer Tradition unterstellt, nach reinen Formen bzw. dem Ideal der reinen Schöpfung absolut neuer Formen zu streben, ist das Kino für ihn im Anschluss an André Bazin von einer fundamentalen Unreinheit geprägt, die sich auf alle seine Aspekte erstreckt und sein Wesen als Kunstform und Denkweise ausmacht. Diese Unreinheit betrifft seine Produktionsbedingungen und -verfahren, die keine singuläre Autor*innenschaft zulassen, ebenso wie seine Rezeptionsbedingungen als Massenkunst. Vor allem aber betrifft die Unreinheit das Material des Films, der für Badiou im Kern nur »Auf-

nahme und Montage« ist.⁴ Die Aufnahme versteht er dabei – ganz im Sinne des französischen *pris*« und des englischen *takes* – als die »Entnahme« von Material an anderer Stelle. Der Montage wiederum obliegt es, diese »Aufnahmen« zu bearbeiten und zu arrangieren. Dieses Prinzip der Ent- und Aufnahme von fremdem, dem Film äußerlichen Material, bestimmt insbesondere das Verhältnis des Kinos zu den anderen Künsten, das Badiou als parasitär beschreibt. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer unreinen Bewegung, in der das Kino den anderen Künsten einzelne Elemente entnimmt und sie, neu verknüpft, das Sinnlich-Wahrnehmbare aufsuchen lässt. Zu den Quellen dieser unreinen Bewegung gehört neben den Künsten auch die Nicht-Kunst, die für ihn gewöhnliches Alltagsgeschehen, vor allem aber die banalen Bildwelten der Unterhaltungsindustrie umfasst. Die Unreinheit des Films bezieht sich also nicht nur auf die Vielzahl und Diversität seiner Quellen, sondern auch auf die Qualität seines Materials.

Das mit der Unreinheit korrespondierende Prinzip des Kinos ist für Badiou die Synthese. Im Gegensatz zu den übrigen Künsten erwächst Neues hier nicht so sehr aus dem Bruch mit dem Alten selbst als aus den Synthesen, die das Kino seiner Auffassung nach immer dort erfindet, wo es einen Bruch, eine Trennung oder Grenze gibt. Das gilt für die »Grenzen zwischen den im Stich gelassenen künstlerischen Ansätzen«⁵ genauso wie für die »Synthesen mit dem, was keine Kunst ist«⁶. Die wesenhafte Unreinheit des Films selbst beruht auf diesem synthetischen Prinzip, mit dem er in Verbindung setzt, was nicht zusammengehört, sich widerspricht und eigentlich klar voneinander abgegrenzt ist, auch wenn das zu paradoxen Verhältnissen führt. Gleichzeitig unterzieht das Kino Badiou zufolge dort, wo es Kunst ist, diese unreine Materialvielfalt einer fortwährenden Reinigung: Die künstlerische Tätigkeit in einem Film beschreibt er als »Prozess der Bereinerung von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften«,⁷ ein Prozess, der aufgrund der wesentlichen Unreinheit des entnommenen Materials notwendig unvollendet bleiben muss. Hierin liegt jedoch kein Mangel: Vielmehr entfaltet sich das Denken des Films in eben dieser paradoxen Synthese von selbst hergestellter materieller Unrein-

heit und nicht-abschließbarer Reinigung. So erforscht der Film laut Badiou »die Grenze zwischen der Kunst und dem, was nicht Kunst ist [...]. Er findet dort statt.«⁸

Im vollen Bewusstsein, dass es sich hierbei selbst um eine Verunreinigung des Badiou'schen Konzepts handelt, schlage ich vor, diese Definition filmkünstlerischen Denkens als Modell für die forschenden und erkenntnisorientierten Praktiken in der zeitgenössischen Kunst in Betracht zu ziehen. Die Figur der Unreinheit bzw. materiellen Verunreinigung scheint sich mir dort im unbeschränkten Rückgriff auf die gesamte Vielfalt künstlerischer Formen und Medien wiederzufinden, die je nach Erkenntnisinteresse und Erkenntnisgegenstand ausgewählt und mit oder gegeneinander »montiert« werden. Sie findet sich aber auch im Ausgriff auf die Nicht-Kunst wieder, nur dass es sich hierbei weniger um Alltagsgeschehen und kommerzielle Bildwelten handelt als um Wissenspraktiken und Forschungsgegenstände, die – in der Regel nicht minder kunstfremd – mit ästhetischen Formen in Verbindung gebracht und verschränkt werden. Das allein verortet die künstlerische Forschung *auf* der Grenze von Kunst und Wissen bzw. Wissenschaft, die mit jedem Projekt verschoben bzw. neu bestimmt wird. Gerade dort, wo Kunst und Wissenschaft nicht zusammengehen, erfindet die künstlerische Forschung in unreinen Denkbewegungen, die dem Kino in nichts nachstehen, neue Synthesen zwischen ästhetischen und epistemischen Formen bzw. Praktiken.

Insofern sich das Ergebnis dennoch in einer künstlerischen Arbeit niederschlägt, die gleichwohl mehr ist und will, als wir der Kunst üblicherweise zugestehen, kann man auch hier von einer Bereinerung des Materials von seinen immanent nicht-künstlerischen Eigenschaften sprechen, die wie im Falle des Kinos aber nie vollständig sein kann. Wenn diese Verbindungen von Kunst- und Wissenspraktiken fremd, absurd oder auch paradox wirken, dann vor allem weil sich mit ihnen ändert, was als Wissen gilt. Der künstlerisch-wissenschaftliche Diskurs um ein Wissen der Künste wäre dann mit und über Badiou hinaus Ausdruck einer neuen künstlerischen Konfiguration, welche, wie das Kino, im Spannungsfeld von Unreinheit und Reinheit erfolgreich nicht-künstlerische Formen in den Bereich der Kunst integriert

und damit eine künstlerische Wahrheit realisiert, die sowohl auf dem Gebiet der Kunst als auch der Wissenschaft die Ausformung neuen Wissens und neuer Wissensordnungen erzwingt.

— Felix Laubscher

- 1 Badiou, Alain/Tarby, Fabien: *Die Philosophie und das Ereignis*, Wien 2012, S. 79.
- 2 Vgl. Badiou, Alain: *Kleines Handbuch der Inästhetik*, Wien 2012.
- 3 Vgl. Badiou, Alain: *Manifest für die Philosophie*, Wien 1997, S. 54f.
- 4 Badiou, Alain: »Die falschen Bewegungen des Films«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 143.
- 5 Badiou 2012 (wie Anm. 2), S. 134.
- 6 Badiou, Alain: »Der Film als philosophisches Experiment«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 302.
- 7 Badiou, Alain: »Überlegungen zur aktuellen Lage des Films«, in: ders.: *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, Wien 2014, S. 195.
- 8 Badiou 2014 (wie Anm. 4), S. 290 (H.i.O.).

Wissen »Das Wissen der Künste ist ein Verb« – aber was für ein Verb? Ein transitives oder ein intransitives Verb, ein Verb mit oder ohne Akkusativobjekt? Und was ist das für eine *verb list*, die als Glossar des Graduiertenkollegs zusammengestellt worden ist? In diesen Fragen stecken zwei Aspekte, die im Folgenden mit Blick auf das Verb »wissen« kurz diskutiert werden sollen.

1. Wissen, ein intransitives Verb?

In der Anfangsphase des Kollegs haben wir das Wissen der Künste gerne substantivisch verstanden und adjektivisch ausdifferenziert – ausgehend von der Überzeugung, dass klassische Wissensbestimmungen, die sich im Rückgang auf die Erkenntnistheorie am propositionalen Wissen orientieren (d. h. am Wissen, dass etwas der Fall ist) für die Auseinandersetzung mit dem Wissen der Künste in den Hintergrund treten müssen. In der Folge war vom impliziten, habitualisierten, inkorporierten und prozessorientierten Wissen die Rede, d. h. von Wissensformen, die nicht auf theoretische Erkenntnisse zielen (kein *knowing that*/kein Wissen, dass etwas ist), sondern auf ein praktisches Wissen (*knowing how*) und ein sinnlich-ästhetisches Wissen (ein Wissen, wie etwas ist). Wenn nun »das Wissen der Künste ist ein Verb« als These am Ende der Kollegarbeit steht, hat sich linguistisch gesehen der Blick auf die Tätigkeitsformen des künstlerischen Wissens noch einmal verstärkt; aber wie lässt sich das Tätigsein »wissen« näher bestimmen?

Als Roland Barthes 1966 den Text, »Schreiben, ein intransitives Verb?«¹ veröffentlichte, wollte er dem »normalen«, transitiven »Schreiben« (dem Schreiben von etwas) ein intransitives »Schreiben« (ein Schreiben ohne Objekt) an die Seite stellen. Zugespitzt hieß das: »Der Schriftsteller schreibt nicht *etwas*, er schreibt (sich).«² Damit ist, wie Jürgen Brokoff in seiner Interpretation von Barthes' »écriture«-Konzept festgehalten hat, keineswegs ein *l'art pour l'art* gemeint. Vielmehr soll betont werden, dass der »Weltbezug«³ des sogenannten Schreibers (»écrivain«) anders gelagert ist als der Weltbezug des Schriftstellers (»écrivain«)⁴, für den gemäß Barthes gilt, dass er seinen Weltbezug primär über den Selbstbezug gewinnt. Im Hintergrund von Barthes' Differenzierung von Schreiber und Schriftstel-

ler stand die Auseinandersetzung mit Sartre und die Frage des Engagements; das Schreiben des Schreibers (des Journalisten beispielsweise) wollte Barthes nicht abwerten, sondern mit der Unterscheidung von Schreiber und Schriftsteller zwei unterschiedliche Perspektiven benennen, von denen er die des Schriftstellers (der intransitiv schreibt) für sich in Anspruch nahm. »Angesichts des Umstands, dass auch der intransitiv Schreibende immer noch etwas produziert (ein [sic!] Text, ein Buch) und damit letztlich doch der Transitivität verhaftet bleibt, sucht Barthes [...] nach einer sprachlichen Kategorie, die, ohne die Transitivität der literarischen Produktion auszuschließen, das Aufgehen des Schreibenden in das von ihm Geschriebene erfasst. Diese Kategorie findet Barthes in der »Diathese«, einem linguistischen Fachbegriff, der ein altes, in der Mitte zwischen Aktiv und Passiv befindliches *Genus verbi*⁵ meint; Barthes: »Die Diathese bezeichnet, auf welche Weise das Subjekt des Verbs vom Vorgang in Mitleidenschaft gezogen wird.«⁶ Diese Diathese heißt auch Medio-Passiv und ist in bestimmten Sprachen wie z.B. im Altgriechischen »voll« ausgebildet, d.h. dort gibt es alle Konjugationsformen eines Verbs im Aktiv, im Passiv und im sogenannten Medium; in vielen Sprachen gibt es heute jedoch nur noch Reste dieser Verbform.

Barthes erläutert die Diathese, ein Beispiel von Meillet und Benveniste aufnehmend, am Verb »opfern«⁷, um dann »schreiben« im Sinne des Schriftstellers als Medio-Passiv zu charakterisieren. Seine Überlegungen sollen hier aber zur Charakterisierung von »wissen« im Wissen der Künste herangezogen werden, probeweise bzw. spekulativ, d.h. jenseits linguistisch abgesicherter Bestimmungen: Indem sich das Graduiertenkolleg dem »wissen« der Künste gewidmet hat, wurde nach diesem besonderen Tätigkeits-Modus gefragt, in dem das Subjekt der Handlung und die Handlung miteinander verschmelzen bzw. danach, wie sich die Handlung (wissen) auf Handelnde unmittelbar auswirkt oder noch genauer gemäß Barthes, wie sich das Subjekt handelnderweise selbst in Mitleidenschaft zieht. Das Barthes'sche Subjekt kann hier auch die Kunst selber sein: »Was weiß Kunst?«⁸ und wie weiß Kunst? Anders als mit Alexander García Düttmann, der dem propositiona-

len Wissen einer sogenannten Wissensgesellschaft das »Irren der Idee« in den Künsten gegenüberstellt hat (und damit doch in einer gewissen Polarität zwischen wissen und irren/Wahrheit und Irrtum verbleibt), ließe sich mit Roland Barthes' Diathese die Mitleidenschaft (»compassio«) als Modus von »wissen« bestimmen. Und auch die Wissenschaftler*innen, die sich im Graduiertenkolleg versammelt haben, könnten ihren Modus des Wissens bzw. der Wissenschaft beim Nachdenken über das Wissen der Künste als Medio-Passiv befragen.

2. Wie haben die Künste ihr »wissen« (in Tätigkeitsform) selbst artikuliert? Was weiß die Kunst über Verben?

Das Graduiertenkolleg hat ein Glossar mit Verben erstellt. Als Kunsthistorikerin denkt man bei einer solchen *verb list* nahezu zwingend an Richard Serras *Verb List* von 1967/68, die als Paradigmenwechsel in der Auffassung dessen, was Skulptur heißen kann, gilt und 1971 in *Avalanche* erstmals veröffentlicht wurde. Gegen die noch in der Minimal Art dominante Vorstellung von der Skulptur als Objekt betont Serra die Prozesshaftigkeit seines bildhauerischen Tuns, wenn er »rollen«, »falten«, »falzen«, »anhäufen«, »biegen« usw. an den Anfang seiner Liste stellt, dann aber auch: »fallen lassen«, »verwirren«, »feuern«, »paaren«, »verstecken«, »weben«, »destillieren« und zum Schluss »fortsetzen« als Tätigkeiten auflistet. Die Deutung der *Verb List* ist vielfältig. Während die Liste ursprünglich eher ein schriftlicher Kommentar zum eigenen bildnerischen Werk war, gilt sie seit Längerem selbst als Werk und ist als Zeichnung im Department of Drawing des Museum of Modern Art in New York musealisiert.

Als konzeptuelle Zeichnung figuriert sie auch dort, wo *Language in 1960s Art* das Thema ist, wie bei Liz Kotz in *Words to Be Looked At*⁹, wobei die *Verb List* hier als Ausdruck einer »Aesthetics of the index«¹⁰ und dem Interesse an sprachlichen Notationssystemen verstanden wird. Rosalind Krauss hat die *verb list* in *Passages in Modern Sculpture* als »list of behavioral attitudes«¹¹ mit einem Motor verglichen und erklärt, »that the transitive verb function as »generators of art forms««¹². Dan Graham sieht eine enge Beziehung zu Serras Filmen; im performativen Umgang

to roll	to curve
to crease	to left
to fold	to inlay
to store	to impress
to bend	to fore
to shorten	to flood
to twist	to smear
to dapple	to rotate
to crumple	to swirl
to shave	to support
to tear	to hook
to chip	to suspend
to split	to spread
to cut	to hang
to sever	to collect
to drop	of tension
to remove	of gravity
to simplify	of entropy
to differ	of nature
to disarrange	of grouping
to open	of layering
to mix	of felting
to splash	to grasp
to knot	to tighten
to spell	to bundle
to droop	to heap
to flow	to gather

TO ROLL	TO REPAIR
TO CREASE	TO DISCARD
TO FOLD	TO PAIR
TO STORE	TO DISTRIBUTE
TO BEND	TO SURFEIT
TO SHORTEN	TO SCATTER
TO TWIST	TO COMPLEMENT
TO TWINE	TO ENCLOSE
TO DAPPLE	TO SURROUND
TO CRUMPLE	TO ENCIRCLE
TO SHAVE	TO HIDE
TO TEAR	TO COVER
TO CHIP	TO WRAP
TO SPLIT	TO DIG
TO CUT	TO TIE
TO SEVER	TO BIND
TO DROP	TO WEAVE
TO REMOVE	TO JOIN
TO SIMPLIFY	TO MATCH
TO DIFFER	TO LAMINATE
TO DISARRANGE	TO BOND
TO SHAVE	TO HINGE
TO OPEN	TO MARK
TO MIX	TO EXPAND
TO SPLASH	TO DILUTE
TO KNOT	TO LIGHT
TO SPILL	TO REVISE
TO DROOP	TO MODULATE
TO FLOW	TO DISTILL
TO SWIRL	OF WAVES
TO ROTATE	OF ELECTROMAGNETISM
TO SMEAR	OF INERTIA
TO FLOOD	OF IONIZATION
TO FIRE	OF OSCILLATION
TO IMPRESS	OF POLARIZATION
TO INLAY	OF REFRACTION
TO LIFT	OF SIMULTANEITY
TO CURVE	OF TIDES
TO SUPPORT	OF REFLECTION
TO HOOK	OF EQUILIBRIUM
TO SUSPEND	OF SYMMETRY
TO SPREAD	OF FRICTION
TO HANG	TO STRETCH
OF TENSION	TO BOUNCE
OF GRAVITY	TO ERASE
OF ENTROPY	TO SPRAY
OF NATURE	TO SYSTEMATIZE
OF GROUPING	TO REFER
OF LAYERING	TO FORCE
OF FELTING	OF MAPPING
TO COLLECT	OF LOCATION
TO GRASP	OF CONTEXT
TO TIGHTEN	OF TIME
TO BUNDLE	TO TALK
TO HEAP	OF PHOTOSYNTHESIS
TO GATHER	OF CARBONIZATION
TO ARRANGE	TO CONTINUE

to scatter	to modulate
to arrange	to distill
to repair	of waves
to discard	of electromagnetic
to pair	of inertia
to distribute	of ionization
to surfeit	of polarization
to complement	of refraction
to enclose	of simultaneity
to surround	of tides
to encircle	of reflection
to hide	of equilibrium
to cover	of symmetry
to wrap	of friction
to dig	to stretch
to tie	to bounce
to bend	to erase
to weave	to spray
to join	to systematize
to match	to refer
to laminate	to force
to bond	of mapping
to hinge	of location
to mark	of context
to expand	of time
to dilute	of carbonization
to light	to continue

Richard Serra: Verb List Compilation, 1967–68,
in: *Avalanche*, Heft 2 / Winter 1971, S. 20–21.

Richard Serra: Verb List, 1967–68, Stift auf Papier
(zwei Blätter), je 25,4 x 21,6 cm.
Quelle: <https://www.moma.org/collection/works/152793>

Hadley+Maxwell: "Verb List 2: Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience"
[2010]

to explore	to work out	to communicate	to draw attention to
to articulate	to work through	to refer to	to assume
to experiment	to work in	to appropriate	to disseminate
to uncover	to work at	to expropriate	to connect
to reveal	to work on	to antagonize	to imagine
to describe	to position	to agonize	to allow
to compare	to compose	of discourse	to elucidate
to create	to react to	of dialogue	to propagate
to deconstruct	to reveal	of belief	to explicate
to construct	to hide	of conversation	to interpret
to confuse	to uncover	of tolerance	to mediate
to orient	to orient	of diversity	to state
to disorient	to demonstrate	to negotiate	to karaoke
to formulate	to illuminate	to engage	to connect
to propose	to use	to categorize	to strategize
to stimulate	to put to use	to reject	of conversion
to offer	to make use of	to summarize	of diversion
to consider	to renovate	to juxtapose	of faith
to focus	to frustrate	to illustrate	of relation
to gather	to make room for	to challenge	to devote
to preserve	to seek	to interrogate	to organise
to deem	to see	to deal with	to direct
to qualify	to look	to investigate	to invite
to quantify	to get at	to penetrate	to narrate
to pose	to relate with	to home in on	to employ
to question	to relate to	to mount	to reconsider
to transform	to relate	to conceive	

Richard Serra, "Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself"
[1967-1968]

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of tides
to shave	to support	to surround	of reflection
to tear	to hook	to encircle	of equilibrium
to chip	to suspend	to hole	of symmetry
to split	to spread	to cover	of friction
to cut	to hang	to wrap	to stretch
to sever	to collect	to dig	to bounce
to drop	of tension	to tie	to erase
to remove	of gravity	to bind	to spray
to simplify	of entropy	to weave	to systematize
to differ	of nature	to join	to refer
to disarrange	of grouping	to match	to force
to open	of layering	to laminate	of mapping
to mix	of felting	to bond	of location
to splash	to grasp	to hinge	of context
to knot	to tighten	to mark	of time
to spill	to bundle	to expand	of cabonization
to droop	to heap	to dilute	to continue
to flow	to gather	to light	

Hadley+Maxwell: *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010*,
in: *The Capilano Review*, Themenheft „Manifestos Now”,
Heft 3/13, Winter 2011, S. 44–45.

mit bildhauerischem Material verfolge Serra die Absicht »to in-form the verb action«¹³. Und Serra selbst hat die Liste in seinen Schriften mit dem Untertitel »Actions to relate to oneself, material, place and process« versehen und damit einen engen Bezug zur zeitgenössischen body art und land art geltend gemacht.

Die historische Dimension der *Verb List* – als Ausdruck eines künstlerischen Wissens um 1970 – wird deutlich, wenn man sich die Reprisen anschaut, die heute kursieren. Ich beziehe mich vor allem auf die Reprise von

Hadley+Maxwell, einem kanadischen Künstlerduo aus Berlin, die den Untertitel »Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience« trägt. Diese Liste beginnt mit den Verben »to explore«, »to articulate«, »to experiment«, »to uncover«, »to reveal«, »to describe«. Im weiteren Verlauf der – wie bei Serra – 108 Zeilen¹⁴ tauchen dann Schlüsselwörter bzw. -verben wie »to deconstruct«, »to appropriate«, »to negotiate«, »to disseminate«, »to mediate« und »to karaoke« auf, bevor die *verb list* mit »to reconsider« schließt. Veröffentlicht wurde die Liste von Hadley+

Maxwell zusammen mit der von Serra als *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010*, in einem Themenheft zu »Manifestos Now« der kanadischen Zeitschrift *The Capilano Review*. Im Zweifel darüber, ob ein Manifest zu Beginn des 21. Jahrhunderts die gleiche sprachliche Durchschlagskraft haben könne oder solle wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, kompilierte das Künstlerduo die eigenen kunstrelevanten Verben von 2010 in Parallelität zu Serra. Die Idee, so heißt es im Kommentar, ist, »that one may combine Serra's list with ours to describe contemporary strategies for art production. For example, you can roll something to explore it, or crease or articulate it; you can shave to reveal something or crumple to deconstruct it¹⁵,« womit auf Monica Sosnowskas Biennale-Beitrag in Venedig 2007 angespielt werden sollte. Eine bittere Pointe hat die Liste von Hadley+Maxwell darin, dass ihre Verbauswahl durch die »Auswertung« von *e-flux*-Nachrichten entstanden ist; die eben erwähnten Schlüsselwörter entstammen vor allem Pressemitteilungen – und eben in diese Wunde wollten Hadley+Maxwell den Finger wohl auch legen: dass – überspitzt formuliert – an die Stelle klassischer (d. h. »wirklicher« und »wirksamer«) Künstlermanifeste eher belanglose, »overabundant and indiscriminate declarations«¹⁶ und (Selbst-)Kommentare getreten sind.

Es geht mir an dieser Stelle nicht darum zu diskutieren, ob man Hadley+Maxwells These, dass sich im Vergleich der beiden *Verb Lists* historische Veränderungen im Verhältnis von Sprache und Handlung seit den späten 1960er Jahren abzeichnen, zustimmen will. Vielmehr soll der kurze Abriss einer Kunstgeschichte der *verb list* den Blick für die Eigenarten des Glossars des Graduiertenkollegs schärfen. In dieser *verb list* tauchen Verben auf, in denen die kunstbezogenen Wissenschaften versuchen, ihre Mitleidenschaft mit der Mitleidenschaft der zeitgenössischen Kunst in Worte zu fassen. »Aneignen«, »einschreiben«, »entwerfen«, »modellieren«, »situieren«, »spekulieren« sind Schlüsselwörter dieser Liste. Gut, dass am Ende nicht »w« wie »wissen«, sondern »z« wie »zweifeln« steht.

Die *Verb List* von Hadley+Maxwell fand Aufnahme bzw. ein »Nachspiel« in der Auseinandersetzung um das Tun (und das Wis-

sen) der Künste im Bereich der sogenannten Künstlerischen Forschung. 2011 empfahl die Kuratorin Vanessa Ohlraun in ihrem »Letter to Janneke Wesseling« der Herausgeberin der Edition *See It Again, Say It Again. The Artist as Researcher*, statt eines von ihr verfassten Statements zur Künstlerischen Forschung Hadley+Maxwells *Verb List Compilations 1967–1968 & 2010* in das in Planung befindliche Buchprojekt zu integrieren. Sie wiederholte damit die Verweigerungsgeste, die Hadley+Maxwell gegenüber dem redaktionellen Ansinnen von *The Capilano Review* gezeigt hatten. Statt des erbetenen Manifests des beginnenden 21. Jahrhunderts, hatten Hadley+Maxwell die Möglichkeit von »Manifestos Now« hinterfragt. Wie diese ihre »Verweigerung« im Brief an den Herausgeber kommentiert hatten, kommentierte Ohlraun nun ihrerseits ihr »Unbehagen« (»slight discomfort«¹⁷) beim Nachdenken über die künstlerische Forschung und reichte statt eines theoretischen Essays zum Thema »The Artist as Researcher« die Textarbeit von Hadley+Maxwell ein. Damit wollte sie zum einen ihre Praxis als Kuratorin sowie als Lehrende und Forschende in einem postgradualen Studiengang für Künstler*innen an einer Kunsthochschule beschreiben, welche sich, so Ohlraun, in zahllosen Gesprächen entfalte: »Research then is talking, and talking is thinking.«¹⁸ Zum anderen konnte sie ihre Deutung von Hadley+Maxwells *Verb List* festhalten: »While Hadley+Maxwell's list of terms pertains to the currency of so-called socially or politically relevant practices today, it maps out the same shift in the use of language that has lead to the recent use of the term »artistic research«. It shows how dramatically artists' relationship to language, and practice's relation to discourse, has changed over the last 40 years.«¹⁹

»To research« bzw. »(er)forschen« taucht weder bei Hadley+Maxwell noch im Glossar des Graduiertenkollegs auf, wiewohl niemand bestreiten wird, wie präsent auch diese »sozial oder politisch relevante Praktik« im gegenwärtigen Diskurs der Künste und der Kunstwissenschaften ist. Handelt es sich um ein transitives oder ein intransitives Verb, oder gar um eine Diathese? Ich verstehe die Leerstelle im Glossar des Graduiertenkollegs als Versuch, jenem Reflex auszuweichen, der die Frage nach dem Wissen der Künste



»Das Wissen der Künste ist ein Verb«, Plakat zur Abschlussveranstaltung des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« 2021 (Ausschnitt).
Quelle: https://www.udk-berlin.de/fileadmin/2_dezentral/Forschung/graduierntenkolleg/WDK_WIV_A1_05_RZ.jpg

(in der kunstwissenschaftlichen Forschung) vorschnell auf die Frage nach der künstlerischen Forschung verengt²⁰ und dabei eine problematische Gleichsetzung von Kunst und Wissen unterstellt. Das Potenzial der Frage nach dem Wissen der Künste und der These »das Wissen der Künste ist ein Verb« besteht hingegen gerade darin, die Andersartigkeit des Wissens der Künste zu erforschen, die die Künste – und noch die künstlerische Forschung als *eine* Ausprägung der Gegenwartskunst – prägt.

— Martina Dobbe

- 1 Barthes, Roland: »Schreiben, ein intransitives Verb?« [zuerst Paris 1966], in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. 2005, S. 18–27.
- 2 Brokoff, Jürgen: »Schreiben und Lesen im Spannungsfeld von Philosophie, Literaturtheorie und Politik«, in: Müller-Tamm, Jutta/Schubert, Caroline/Werner, Klaus Ulrich (Hg.): *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn 2018, S. 149–171, hier: S. 159.
- 3 Ebd., S. 160.
- 4 Vgl. für diese Unterscheidung Barthes, Roland: »Schriftsteller und Schreiber« [zuerst Paris 1960], in: ders.: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur und Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main 2006, S. 101–109.
- 5 Brokoff 2018 (wie Anm. 2), S. 161.
- 6 Barthes 2005 (wie Anm. 1), S. 25.
- 7 »Das Verb (rituell) *opfern* [steht] im Aktiv, wenn der Priester an meiner Stelle und für mich das Opfer darbringt, und im Medium, wenn ich dem

Priester sozusagen das Messer aus den Händen nehme und für mich selbst das Opfer begehe; beim Aktiv vollzieht sich der Vorgang außerhalb des Subjekts, da der Priester zwar das Opfer ausführt, aber davon nicht in Mitleidenschaft gezogen wird; beim Medium hingegen zieht sich das Subjekt handelnderweise selbst in Mitleidenschaft, es bleibt, mag der Vorgang auch einen Gegenstand bedingen, immer innerhalb des Geschehens, so daß das Medium die Transitivität nicht ausschließt.« (Barthes 2005 [wie Anm. 1], S. 25f.).

- 8 Düttmann, Alexander García: *Was weiß Kunst?*, Konstanz 2015.
- 9 Kotz, Liz: *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, MA/London 2010.
- 10 Vgl. die Rezension von Kotz' Buch von Stemmerich, Gregor: »An aesthetics of the index? Über »Words to be looked at« – Language in 1960s art' von Liz Kotz«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 69, 2008, S. 205–211.
- 11 Krauss zit. nach Cooke, Lynne: »Thinking on your feet: Richard Serra's sculptures in landscape«, in: dies./McShine, Kynaston: *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York 2007, S. 77–104, hier: S. 77.
- 12 Ebd.
- 13 Graham, Dan: *End Moments*, (Selbstverlag) 1969, zit. nach »Richard Serra«, in: *Avalanche*, Nr. 2/Winter 1971, S. 20.
- 14 Da sowohl Serra als auch Hadley+Maxwell nicht ausschließlich Verben, sondern auch einige (wenige) Verbergänzungen aufgelistet haben, wird hier die Anzahl der Zeilen (und nicht die der Verben) aufgeführt.
- 15 Hadley+Maxwell: »Dear Brian, and verb list compilations 1967–8 & 2010«, in: *TCR (The Capilano Review)*, Nr. 3.13, Winter 2011, S. 42–45, hier: S. 43.
- 16 Ebd.
- 17 Ohlraun, Vanessa: »Letter to Janneke Wesseling«, in: Wesseling, Janneke (Hg.): *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*, Amsterdam 2011, S. 199–203, hier: S. 200.
- 18 Ebd., S. 201.
- 19 Ebd., S. 202.
- 20 Vgl. Düttmann 2015 (wie Anm. 8), S. 194: »Nicht zufällig tritt zu der Rede von der Kunst als Wissensform immer wieder die Rede von der künstlerischen Praxis als Forschung hinzu.«

Zuhören Mit der Praxis des *listening to sonic memories* lassen sich Repräsentationen von Erinnerungen im öffentlichen Raum erforschen, um den »Raum des Museums zu besetzen«, wie Nora Sternfeld in ihrer Kritik der Institution Museum vorschlägt.¹ Als Forschungsstrategie umfasst ein solches Zuhören eine kritische Auseinandersetzung mit der Vorstellung von »nation-states as politically bounded territories marking the limits of homogenous cultural communities«.² Das Zuhören als Forschungsstrategie begreift das Museumsdisplay als einen Ort der Imagination, der die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet und an dem die Vielstimmigkeit postkolonialer Erinnerungen in den Objekten spürbar wird.

Was, wenn Museen vielstimmige und -klangliche Landschaften wären, in denen die unterschiedlichen Erinnerungen postkolonialer Migrationsbewegungen zu Gehör und in Kontakt gebracht werden können? Was, wenn das Schweigen der Museums-Objekte als Träger von Erinnerungen eine Art subversive und widerständige Strategie wäre? Welchen Stimmen wird es überhaupt ermöglicht, über die Funktion dieses Ortes sprechen?

Nach Nikita Dhawan ist das Zuhören ein Element dekolonialer Praxis, aber es kann nicht ihr Ergebnis sein. Das Zuhören kann im Gegenteil auch hegemoniale Normen der Anerkennung reproduzieren.³ Dhawan versteht daher das Schweigen als einen »ethical-political imperative«, als eine Strategie des Widerstands gegenüber jenen, die sich dazu ermächtigt haben, für das »illegible and unintelligible within hegemonic frameworks« zu sprechen.⁴ Bezugnehmend auf Gayatri Spivaks *Can the Subaltern Speak* (1988), gibt Dhawan zu bedenken, dass das Sprechen für eine*n Andere*n immer auch eine Praxis der Interpretation beinhaltet.

Deshalb ist es unbedingt notwendig, so Dhawan, dass der Vorgang der Repräsentation transparent gemacht wird, nicht nur in Bezug auf die Repräsentierten, sondern auch in Hinblick auf die konkrete Funktion und die historische Konstellation der Repräsentation: »The responsibility of representation raises the question of who will be the ›legitimate‹ voice of the ›marginalized‹ [...] this comes with the challenge of how to ethically and imaginatively inhabit other people's narrative.«⁵ Für Dhawan kann aus die-

ser Kritik ein gemeinsamer Ausgangspunkt für post- und dekoloniale sowie feministische Perspektiven entwickelt werden, nämlich, dass es viel wichtiger ist, der Unfähigkeit der »Herrschenden« zuzuhören, ihr »selektives Gehör« und ihre »strategische Taubheit« zu kritisieren, statt sich auf die den Marginalisierten unterstellte Sprachlosigkeit zu konzentrieren.⁶

Das Zuhören ist wesentlich für eine feministische Praxis der künstlerischen Forschung des kulturellen Gedächtnisses, die die Gegenwart mit ihrer Vergangenheit verknüpft und eine Zukunft entwirft, die sozialen Normen ebenso irritiert wie Prozesse der Marginalisierungen entlang von Ethnizität, Religion oder Gender. Künstlerische Praktiken können gegen-hegemoniale historische Narrative und eine andere, dezentrierte und komplexe Form der Geschichtsschreibung entwickeln.

Meine Forschung zu Kulturen des Museums versteht künstlerische Erinnerungsarbeit als Praxis, die sich auf ethische und politische Weise mit Geschichte auseinandersetzt.⁷ Durch die Aufmerksamkeit für die sinnlichen und affektiven Aspekte der Arbeit mit Archiven ermöglicht die Praxis des Zuhörens neue Formen des Zitierens und Paraphrasierens, des Kürzens und des Editierens, die einen Rahmen für das Untersuchungsobjekt bilden, innerhalb dessen dieses zum Subjekt werden kann (*agency of object*).⁸ Ich glaube, dass es mit etwas Vorstellungsvermögen in der Forschung möglich ist, die Erinnerungen zum Schweigen gebrachter Objekte zu hören und die Klangräume der Oral History zu betreten. Meine These ist, dass das Zuhören es uns ermöglicht, Klänge und ihre Bedeutung sichtbar zu machen. Da Klänge nicht linear sind, verstärkt die Erfahrung des Zuhörens unsere Fähigkeit, Verbindungen zu ziehen, indem verschiedene Elemente der Wahrnehmung miteinander verknüpft werden.

Als feministische Praxis bedeutet Zuhören ein Sich-gegenseitig-Zuhören, das Teilen von Erfahrungen und damit die gemeinsame Situierung von Wissen. Zuhören bedeutet, sichtbar zu machen, wie wir zueinander in Beziehung stehen können und wie unsere sozialen Beziehungen geformt werden. Eine Strategie des Zuhörens zielt daher darauf ab, unser Verständnis von der Position der Sub-

jekte und der Formen und Identitäten der Subjektivierung zu überdenken – wie sprechen und kommunizieren wir? Wie verwenden wir Sprache? Wie können wir über die Unterdrückung der Differenz hinausgehen und die Stimme des Anderen als Teil unseres Selbst erfahren? Zuhören als Praxis zielt darauf ab, die Idee des universalistischen Subjekts der Aufklärung zu dekonstruieren. Wo in westlichen Kulturen und rassistischen Regierungsformen die Möglichkeit zu sprechen ungleich verteilt ist, erarbeitet der Feminismus Praktiken des Zuhörens, die minoritäre Communities ermächtigen können. Zuhören setzt sich mit Sprache als Form auseinander, als Ausdrucksweise mit einem spezifischen Repertoire an Klängen, um die Dichotomie von Selbst und der*dem Andere*n zu unterlaufen und gegen die Isolierung der Subjekte anzukämpfen. In der Tradition des Zuhörens als Praxis der Selbstermächtigung nimmt der bedeutenden Text *Your Silence Will Not Protect You* der Schwarzen Feministin, Dichterin, Aktivistin und Denkerin Audre Lorde eine herausgehobene Stellung ein.⁹ Nach Lorde ist die Praxis des Zuhörens eng verknüpft mit einer Politik des *voicing* (des Aussprechens). Das Zuhören allein reicht also nicht aus. Zuerst muss es darum gehen, inkludierende Räume zu schaffen, in denen jede*r zur Sprache kommen und persönliche Erfahrungen als situiertes und verkörpertes Wissen zum Ausdruck bringen kann.¹⁰

In der Handreichung für kollektive feministische Praktiken *To Become Two* betont Lucia Farinati, dass die Resonanz von Stimmen als Verkörperung und Relationalität zentral für die gemeinschaftliche feministische Arbeit ist.¹¹ Weil das Zuhören, so Farinati, den Fokus auf verkörperte Aspekte wie Stimme, Stimmbänder und Ohren richtet, »that have constructed and reconstructed and inflect our language«, ermöglicht es die Öffnung hin »to our relational co-becoming with non-humans and our environment.«¹² Mein Versuch, den Erinnerungen, die in den in Museen ausgestellten Bildern geborgen sind, zuzuhören, ist insbesondere beeinflusst von den sinnlichen Zugängen der feministischen und postkolonialen Theoretikerin Tina M. Campt, die sich in ihrer Arbeit auf die afro-deutsche Geschichte und auf *race*-Politiken konzentriert, sowie von der Komponistin Pauline Oliveros.

Tina M. Campts Verfahren *listening to images* hebt die Bedeutung hervor, die der Auseinandersetzung mit der Materialität von Bildern beizumessen ist, sowohl im Moment ihrer Betrachtung als auch im Prozess ihrer Erforschung.¹³ Campt führt aus, dass die Praxis, den Bildern zuzuhören, ein Versuch ist, eine Vielzahl von Affekten lesbar zu machen und sich zu fragen, welche Beziehung zwischen den Bildern und einem selbst entsteht, wenn man in Archiven forscht oder mit Bildern arbeitet, die von Darstellungen rassifizierter und sozialer Gewalt geprägt sind.¹⁴ Im Rahmen ihrer Zusammenführung von Schreiben und Klang-Meditation hat die Komponistin Pauline Oliveros das Konzept der »Klangerinnerungen« entwickelt, eine Art kreatives Repertoire der Assoziationen, die beim Schreiben oder Komponieren einfließen können. Demnach ermöglicht das Hören von Umgebungsgeräuschen der*dem Zuhörer*in den Klängen entlang von Erinnerungsbildern zu folgen. Anders gesagt, zeigen Klangerinnerungen, auf welche Weise der Klang unsere Wahrnehmung führt und damit Erinnerungen überhaupt erst schafft. Oliveros Text *Some Sound Observations* (2004) hat mir dabei geholfen, die zentrale Bedeutung des Zuhörens für meine Erforschung des Museums-Displays zu verstehen.¹⁵ Der Text führt vor, wie das Zuhören als Praxis der Datensammlung und Analyse (durch Aufnahmen von Dialogen, Soundscapes und Interviews) in den Schreibprozess einfließen kann.¹⁶ Das bedeutet, ein Denken zu entwickeln, in dem das Zuhören eine Wissensform darstellt, die den Beobachtungen zugrunde liegt – ein Schreiben und Visualisieren mit den Ohren. Oliveros Praxis beleuchtet nicht nur das Studium von Klängen und Musik, sondern bezieht sich auch auf eine holistische Erfahrung der Umwelt durch das Zuhören von klanglicher Materialität.

Ich verstehe Oliveros Projekt des *Deep Listening* als eine Strategie der Wahrnehmung, eine Praxis des Hörens, die sich in der Feldforschung im Museum anwenden lässt. Ein Wachsamsein gegenüber den vielschichtigen Klanglandschaften ermöglicht assoziative Denkweisen. Mit Oliveros und Campt zeige ich, dass das Konzept des Hörens von Erinnerungen im Museumskontext in erster Linie eine spezifische Haltung der Forschung und des Beobachtens bestimmt, die einen Dialog

mit den Objekten anstatt über sie führt. Im Zusammenspiel mit einer Lektüre verschiedener feministischer Projekte kann das Zuhören die kreativen Prozesse beim Denken und Forschen an der Schnittstelle zwischen künstlerischer Praxis und ästhetischer Theorie erweitern.

— Elsa Guily

Aus dem Englischen von Niklas Hoffmann-Walbeck

Oliveros Klangerinnerungen wachruft. Diese Art und Weise der Erforschung vollzieht sich durch eine Praxis des Zuhörens, der beim Besuch und der Wahrnehmung des Ausstellungsraums (der Feldforschung), beim Schreiben (vom Notizmachen bis zur Ausarbeitung eines Textes) und bei der Begegnung mit den Teilnehmer*innen einer Studie (Interviewführung) nachgegangen wird.

- 1 Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.
- 2 Hargreaves, Alec G./ McKinney, Marc (Hg.): *Post-Colonial Culture in France*, London/New York 1997, S. 11.
- 3 Dhawan, Nikita: »Hegemonic listening and subversive silences: Ethical-political imperatives«, in Lagaay, Alice/Lorber, Michael (Hg.): *Destruction in the Performative*, Amsterdam/New York 2012, S. 46–60, hier: S. 47.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 52.
- 6 Ebd., S. 51.
- 7 Kuhn, Anette: »Memory texts and memory work: Performances of memory«, in: *Memory Studies*, Bd. 3, Nr. 4, 2010, S. 1–16.
- 8 Pink, Sarah: *Doing Sensory Ethnography*, London 2015; Hubbard, Phil/O'Neill, Maggie/Pink, Sarah/Radley, Alan: »Walking across disciplines. From ethnography to arts practice«, in: *Visual Studies*, Bd. 25, Nr. 1, 2010, S. 1–7.
- 9 Lorde, Audre: *Your Silence Will Not Protect You*, London 2017.
- 10 Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Two Works*, London 2020.
- 11 Farinati, Lucia: »The practice of listening developed with Lucia Farinati«, in: Alexis Martinis Roe (Hg.): *To Become Two. Proposition for Feminist Collective Practice*, Berlin 2017, S. 227.
- 12 Ebd.
- 13 Camp, Tina M.: *Listening to Images*, Durham/London 2017.
- 14 Siehe ebd.
- 15 Oliveros, Pauline: »Some sound observations«, in: Cox, Christoph/Warner, Daniel: *Audio Culture. Reading in Modern Culture*, New York/London 2004, S. 102–106.
- 16 Oliveros Strategie für den Schreibprozess könnte auch auf die Erforschung des Ausstellungsraums übertragen werden: Eine Art Materialanalyse, die sich ausschließlich auf die auditiven Wahrnehmungen konzentriert, in der gleichen Weise wie



Nicole Eisenman: *Bloody Orifices*, 2005, Öl und Kunststoffaufkleber auf Leinwand, 45 x 53 cm.

Zweifeln Ein männliches Gesicht hebt sich aus einer schmierig-pastösen Farbfläche ab, noch ganz durchdrungen vom dreckigen Grün des Bildhintergrunds. Das Bild zeigt einen Kopf mit blutenden Körperöffnungen: Rötlich-braune Malmaterie rinnt aus Auge, Nase, Ohr und macht die Leinwand zu einem blutenden Bildkörper, an dessen Rändern sich das rote Fleisch der Farbmaterie intensiviert. Zweifel bis zur Selbstzerfleischung. »How is my Painting?« lautet die auf zwei Stickers in die Malerei eingefügte Frage, die sich an den betrachtenden Blick adressiert.¹ Das Bild *Bloody Orifices* von Nicole Eisenman aus dem Jahr 2005 zeigt das Porträt des Malers als Zweifler, den die Ungewissheit seines Erfolges quält. Eine schmerzhafteste Verbindung aus Überempfindlichkeit und Versagensangst oder Sensibilität und Wissenwollen ersetzt das freie Spiel von Sinnlichkeit und Verstand, das laut Philosophie die ästhetische Erfahrung bestimmt.

Es gibt von Eisenman weitere Bilder, die die Frage »How's My Painting?« in die Bildgestaltung aufnehmen, manchmal ergänzt durch »Call 1-800-EAT SHIT«, womit auf

andere abjekte Körperausscheidungen hingewiesen wird. In einem dieser Bilder wird ein Vogelschwarm gezeigt, der an die *Krähen über dem Kornfeld* von Vincent van Gogh erinnert, eines seiner letzten Bilder, das als dramatischer Ausdruck seiner Ängste und Zweifel gilt. Vor diesem Hintergrund wird auch das blutende Ohr des ersten Bildes als Van-Gogh-Referenz lesbar und die zweifelnde Frage gerinnt zum existenziellen Ausdruck des leidenden Künstlergenies oder besser: seines Klischees, das Eisenman mit den Mitteln der Groteske und drastischen Überbietung in den Dreck zieht. Ironisch deckt sie die Kunst als den Ort auf, an dem Zweifel, Erniedrigung und Ungewissheit durchaus genüsslich ausgekostet werden. Dabei schwanken auf formaler Ebene Farbe und Figur so instabil und kippbildartig zwischen abstraktem Pinselstrich und Bildsujet, als würde das Bild selbst eine zweifelnde Unentschiedenheit verkörpern wollen. In der Art, wie sich das blutende Gesicht in die Malmaterie auflöst, wird aus dem Bild eines Zweifelnden ein zweifelndes Bild. Dieser malerische Zweifel, mit dem Eisenman das Ideal

der Kunst und die Logik der Darstellung zersetzt, gehört einer Ästhetik des Abjekten und Formlosen an, wie sie Georges Bataille entwickelt hat. Kunst zielt demnach nicht auf Formgebung, sondern auf Formverlust, um die traditionell eng geknüpfte Verbindung zwischen Sehen und Wissen zu lösen und die Kehrseiten und Verwerfungen von Sichtbarmachung freizulegen.² Wie der cartesianische Zweifel nagt auch der malerische an der sinnlichen Gewissheit und lässt vermuten, dass das Sehen von anderem getragen ist als von dem, was sich durch bewusste Einsichten erschließen lässt. Der Bildzweifel überzieht das Sichtbare so lange mit malerischer Formaufflösung, bis in ihm ein unbewusstes Wissen vom Begehren nach Verunreinigung, Verunstaltung und Selbstverstümmelung zutage tritt.

Methodisch eingesetzt, gilt der Zweifel als Erkenntnisverfahren und ist die Geburtsstätte neuzeitlicher Philosophie. René Descartes zweifelt in seinen *Meditationen* systematisch alle sinnlichen Gegebenheiten an, sodass nur noch der Akt des Denkens als Gewissheit übrig bleibt.³ Für Descartes leiten sich daraus die Kriterien gesicherter Erkenntnis ab: Klar und distinkt muss sie sein, von den einfachen Einsichten soll sie konstruktiv zu den komplexeren aufsteigen, aus denen sich ein lückenloses und umfassendes Wissen zusammensetzt, das Universalität beanspruchen kann. Und in der Kunst? Dass es auch einen malerischen Zweifel von epistemischem Stellenwert geben kann, entwickelt Maurice Merleau-Ponty in seinem Text »Der Zweifel Cézannes«. Er unterstellt der Kunst ein denkerisches Vermögen, weil man in ihr zu Erkenntnissen gelangen könne, die weder empirisch aus der bloßen Anschauung noch konzeptuell aus der begrifflichen Arbeit zu gewinnen seien. Daher die These von der Erkenntnisleistung der Kunst: die Einsicht, dass es eine Wahrheit gibt, die nur im Bild erscheint. »Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde Sie Ihnen sagen«, lautet Cézannes berühmtes Wort.⁴ Zur Entdeckung dieser malerischen Wahrheit gelangt Cézanne durch Skepsis gegenüber den Kunstauffassungen seiner Zeit, die ihn zwischen zwei widersprüchlichen malerischen Positionen schwanken lässt.⁵ Sein Zweifel richtet sich sowohl gegen die impressionistische Reduktion der Welt auf bloße

Wahrnehmungereignisse als auch gegen einen simplen Realismus, der meint, das Sichtbare liege vor und könne als solches abgebildet werden. Daraus folgt für seine Malerei ein Paradox: »Sie sucht nach der Realität« und nicht nach dem subjektiven Eindruck, aber »ohne die Empfindung zu verlassen«.⁶ Aus seinem zweiflerischen Schwanken entwickelt Cézanne eine künstlerische Erkenntnispraxis, die alles Subjektive aus der sinnlichen Erfahrung entfernt, dabei aber nicht in einen die Empfindsamkeit verwerfenden Objektivismus überwechselt. Cézanne wendet seine »schizoide Disposition«⁷ in eine extreme, vom Selbst befreite Sensibilität für die Dinge um und schöpft aus ihr die Wahrheit seiner Malerei. Er gelangt an den Punkt, an dem sich das Sichtbare ohne menschliches Maß und »ohne Vertraulichkeit«⁸ formiert, er malt »die Materie [...], wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben«⁹. An die Stelle des von Zweifeln zersetzten Subjekts oder Sujets tritt die bildliche Meditation einer werdenden Ordnung des Sichtbaren, mit »Kraftlinien«¹⁰ und »flüssigen« Erscheinungen einer »neu beginnenden Existenz«¹¹ – wie es bei Merleau-Ponty fast schon deleuzianisch heißt. Cézannes Bilder würden den Anteil der Dinge an den Erscheinungsweisen von Welt bezeugen. »Die Landschaft, sagte er, denkt sich in mir, ich bin ihr Bewußtsein.«¹² Dieses passivische Wissen, das sich aus der Materialität im Bild herauschält, verdankt sich der Schwächung des Erkenntnissubjekts. Dem Werk gehen keine subjektiven Gewissheiten voraus, sondern ein aufgewühltes, »unbestimmtes Fieber«¹³, das empfänglich für die »im Sichtbaren gefangenen Phantome«¹⁴ macht. Das bereits konstituierte Sichtbare und Wissbare anzweifelnd, appelliert der Künstler an ein Wissen im Werden, das seine eigenen unvernünftigen Ursprünge in sich enthalten soll.¹⁵

Jutta Koether, die ebenso wie Nicole Eisenman einen feministischen Zweifel am Künstlergenie kultiviert, hat sich in ihrem malerischen Werk auch die Bilder von Cézanne angeeignet.¹⁶ In ihrer Appropriationskunst verstümmelt sie ihre Vorbilder nicht nur mit einer ostentativ ungeschickten Malweise,¹⁷ sondern sie benutzt auch Bildvorlagen, wie es sie von Cézannes Stilleben gibt. Es sind mit den Umrissen des Motivs – Äpfel in einer Schale – vorbedruckte Leinwände für



Jutta Koether: *JXXXA-PPR01-5*, 2008, Acryl auf bedruckter Leinwand, 40,5x50 cm.

Hobbymaler*innen, die man selbst, angelehnt an das Original, mit Pinsel und Farbe ausmalen darf. Diese Cézanne-Readymades sind gnadenlos erstarrte Reproduktionen des von Merleau-Ponty beschworenen schöpferischen Werdens. Koether hat eine ganze Serie von Bildern auf der Grundlage dieser Stillleben produziert. Sie arbeitet mit knallroter Farbe in die verfestigten Bildstrukturen hinein, um sie mit neuen Intensitäten aufzuladen – ausgehend von der Idee, dass durch die »Einschreibung von Leiblichkeit und Materialität [...] eine neue Art der Erkenntnis«¹⁸ möglich wird. Mit gestischem Pinselstrich zweifelt sie das Bildschema und bricht es zugunsten einer unbeständigen Komposition mit instabiler Perspektive auf. All dies fasst sie unter das Konzept eines »manischen Materialismus«, in den sie interessanterweise auch Texte und Theorien einbezieht. Sie schreibt: »Text ist Reaktion zum Bild, Bild ist Reaktion zum Text. Völlig verunsichert, sich in die Anschauung werfen. In die Farben. In das Material.«¹⁹ Ihre verunsicherte, affektiv aufgeladene und verkörperte malerische Praxis entwickelt sich in Resonanz auf Texte, und zwar auf solche, die ihren eigenen zweiflerischen Impuls nicht verdecken: »Texte, die im Moment ihres Entstehens ihre eigene Fragwürdigkeit, ihre Haltlosigkeit, ihre Unberechenbarkeit zur Schau stellen. Springen über, werden Bild.«²⁰ Koether bezieht sich dabei u. a. auf den Kunsthistoriker T. J. Clark, der bemerkt, die Bestimmung der Kunst sei es – und das verbindet sie mit allem zweiflerischen Tun –, über das Gegebene hinauszugehen, wobei diese transgressive Bewegung untrennbar von Überbeanspru-

chung und Verwundbarkeit sei. Wir reichten über uns hinaus und deshalb lege die Kunst – mit Cézanne formuliert – die Vernunft ins Gras und die Tränen in den Himmel.²¹

Wie bei Nicole Eisenman. Formal korrespondiert in ihrem Bild das Fragezeichen mit dem tränenden Auge. Durch die zweiflerische Ungewissheit kommt eine andere Funktion des Auges ins Spiel. Wenn sich im Weinen das Sehen eintrübt und das Sichtbare verschwimmt, tritt an die Stelle von Einsichten die Empfindsamkeit. So wie das bildliche Zweifeln die Wahrnehmung zerwühlt, so verschleiert die Träne den Blick: Die Gestalt zerschmilzt und der malerische Körper wird zur fühlenden Substanz. Das, was mit den Tränen in der Malerei hervorquillt, ist die Erinnerung daran, dass der Mensch über Sehen und Wissen zugunsten von Sensibilität und Verletzlichkeit hinausgelangen kann.²²

Der beständige Zweifel an ihrer Wahrheit und Glaubwürdigkeit gehört zu den konstitutiven Merkmalen von bildender Kunst. Die einfachste Form von Bildzweifel betrifft seit der Antike »die Adäquatheit der Abbildung. Ursprung des Zweifels ist die Zweifelt des Bildes: Es zerfällt in Abbildung und Abgebildetes.«²³ In der Moderne bezieht sich der Zweifel nicht mehr auf das Abgebildete, sondern auf den Abbildcharakter von Malerei überhaupt. Dieser erkenntnistheoretische Selbstzweifel der modernen Malerei, wie man ihn bei van Gogh oder Cézanne finden kann, hat paradoxerweise die Glaubwürdigkeit der Malerei bestärkt und garantiert. In der zeitgenössischen Malerei wird deshalb – wie bei Nicole Eisenman und Jutta Koether – diese zweiflerische Geste der Malerei selbst noch einmal angefochten und als maskulinische Geste demontiert. Im Unterschied zum Modernismus betrifft der Zweifel bei ihnen den Status der Malerei selbst und lässt einen Bogen zu den konzeptuellen und forschenden Praktiken der Gegenwartskunst schlagen. Wenn der Zweifel als ein Manöver gelten kann, das den Übergang vom Bestimmten zum Unbestimmten oder Nicht-Formierten schafft, dann befragt der zeitgenössische Zweifel nicht mehr die Figur, das Bild oder die Malerei, sondern er richtet sich heute auf das Wissen, das er mit den formzersetzenden Mitteln der Kunst bearbeitet und virtualisiert. Als Methode künstlerischen Forschens gewinnt der Zweifel aus dem gefestigten be-

grifflichen ein ungewisses, fühlendes, sensibles Wissen.

— Kathrin Busch

- 1 Vgl. Ammer, Manuela: »How's my painting?« (Judge Me, Please, Don't Judge Me)«, in: *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter*, Ausstellungskatalog (Museum Brandhorst, München und mumok – Museum moderner Kunst, Wien), München 2015, S. 85–101.
- 2 Vgl. Krauss, Rosalind E.: *Das optische Unbewusste*, Hamburg 2011, S. 235–242.
- 3 Vgl. Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Hamburg 1960, S. 15–20.
- 4 Zur ausführlichen Interpretation dieses Briefzitats siehe Derrida, Jacques: »Passe-Partout«, in: ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, S. 15–29.
- 5 Merleau-Ponty, Maurice: »Der Zweifel Cézannes«, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 39–59, hier: S. 53.
- 6 Ebd., S. 43.
- 7 Ebd., S. 41.
- 8 Ebd., S. 48.
- 9 Ebd., S. 44.
- 10 Ebd., S. 46.
- 11 Ebd., S. 50.
- 12 Ebd., S. 49.
- 13 Ebd., S. 51.
- 14 Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 1984, S. 20.
- 15 Vgl. Merleau-Ponty 1994 (wie Anm. 5), S. 51.
- 16 Siehe Kröner, Tonio: »Malerei nackter als nackt«, in: *Jutta Koether. Tour de Madame*, Ausstellungskatalog (Museum Brandhorst, München), Köln 2019, S. 269–277.
- 17 Koether gibt jegliche Könnerschaft auf zugunsten einer – wie Benjamin Buchloh es nennt – »ostentativ inkompetenten Zeichnung« oder einem »geradezu schmerzhaft zwanghafte[n] Gekritzeln«. Buchloh, Benjamin: »Jutta Koether: Über Cézanne«, in: *Jutta Koether. Tour de Madame*, Ausstellungskatalog (Museum Brandhorst, München), Köln 2019, S. 298.
- 18 Koether, Jutta: »Anschaulich werden. Von manischem Materialismus«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 70, 2008, S. 196–201, hier: S. 199.
- 19 Ebd., S. 197.
- 20 Ebd.
- 21 »Where the human determination to rise above things is indissociable from overreach and vulnerability [...] we reach out, we regularize, we raise up. He ›put reason in the grass‹, Cezanne was supposed to have said of him [Poussin], but also – crucial insight – ›tears in the sky‹«. (Clark, T. J.: *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006), zit. nach Koether 2008 (wie Anm. 18), S. 200f.
- 22 Vgl. Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997, S. 122.
- 23 Ripplinger, Stefan: *Bildzweifel*, Hamburg 2011, S. 11–12.

Juana Awad arbeitet als Kuratorin und ist künstlerische Mitarbeiterin an der Weißensee Hochschule für Kunst und Design. 2017–2021 war sie wissenschaftliche Koordinatorin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte u.a.: die Intersektion von Wissensproduktion und ästhetischer Praxis, die Auswirkung von institutionellen Prozessen auf Kunstrezeption und das politische Potenzial von künstlerischem und kulturellem Schaffen.

Silvia Bahl war 2018–2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. In ihrer Dissertation »Filmische Gerechtigkeit« geht sie Fragen nach der künstlerischen Figurabilität von historischer Gewalterfahrung und dem Zusammenhang von Ethik und Ästhetik nach. 2014–2018 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und arbeitet seit über zehn Jahren als Filmkritikerin.

Monica Bonvicini studierte Kunst an der Hochschule der Künste Berlin und am California Institute of the Arts, Los Angeles. Ihre Arbeiten werden weltweit in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen sowie Biennalen präsentiert. 2003–2017 lehrte sie Performative Kunst und Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Seit 2017 hat sie die Professur für Bildhauerei an der Universität der Künste Berlin inne. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Kathrin Busch lehrt Philosophie an der Universität der Künste Berlin. Sie gehörte ab 2015 zum Leitungsteam des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Sie ist Präsidiumsmitglied der Gesellschaft für künstlerische Forschung und Mitinitiatorin des Berliner Förderprogramms. Forschungsschwerpunkte: Französische Philosophie, Kunsttheorie und Ästhetik. Derzeit arbeitet sie zur ästhetischen Wissensbildung im Genre der Autotheorie sowie zu Figuren einer Philosophie der Schwäche.

Georg Dickmann forscht derzeit an narrativen Strategien bei der Agentur Fischer-Appelt und ist Lehrbeauftragter an der Universität der Künste Berlin. Er ist Literaturwissenschaftler und Philosoph, war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) Berlin und wurde am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« mit der Arbeit »Pharmakofictions« promoviert. Forschungsschwerpunkte: Philosophien des neuen Materialismus, Posthumanismus und Autotheorien der Gegenwart.

Martina Dobbe ist seit 2015 Professorin für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Kunstakademie Düsseldorf, zuvor war sie Professorin für Kunstwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Sie war Gründungsmitglied und seit ihrer Berufung nach Düsseldorf assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Arbeitsschwerpunkte: Kunsttheorie als Bild- und Medientheorie; Skulptur im erweiterten Feld; Fotografie als theoretisches Objekt.

Christina Dörfling studierte Musik-, Medien- und Geschichtswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin, wo sie 2019 mit der Arbeit *Der Schwingkreis. Schaltungsgeschichten an den Rändern von Musik und Medien* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2022) promoviert wurde. Im Sommersemester 2023 ist sie an der Universität Bonn Vertretungsprofessorin für Musikwissenschaft/Sound Studies.

Maja Figge ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin, war Postdoktorandin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und ist derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Forschungsschwerpunkte u.a.: Geschichte, Ästhetik und Politik transnationaler Bewegungskulturen, mediale Erinnerung, Film-/Medienästhetik und -theorie, postkoloniale und dekoloniale Theorien, Gender/Queer Media Studies.

Daniela Fugellie wurde 2016 mit der Arbeit *Musiker unserer Zeit. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika* (München: edition text+kritik 2018) am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin promoviert. Derzeit arbeitet sie als Associate Professor an der Universidad Alberto Hurtado in Santiago de Chile. Sie forscht u. a. zur lateinamerikanischen Kunstmusik des 20./21. Jahrhunderts und kulturellen Transfers zwischen Lateinamerika und Europa.

Barbara Gronau ist seit 2013 Universitätsprofessorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin. Sie war 2015–2021 Sprecherin des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Seit 2022 ist sie Präsidentin der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München. Ihre Publikations- und Forschungsschwerpunkte sind u. a. Theorien der Agency und Performanz, Schnittstellen von Bildender Kunst und Theater, Kulturgeschichte der Askese, Epistemologien des Ästhetischen.

Elsa Guily studierte Bildende Kunst, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft in Rennes und Berlin und war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Neben ihrer wissenschaftlichen Arbeit ist sie freischaffende Kulturkritikerin, Kuratorin und Redakteurin. An der Schnittstelle zwischen sozialer und kultureller Theorie interessiert sie sich für Postkolonialität in Erinnerungsrepräsentationen und für Archivierungsprozesse in Geschichtsschreibung und künstlerischen Praktiken.

Annika Haas ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste Berlin, zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste«. In der Schriftenreihe des Kollegs hat sie *How to Relate: Wissen, Künste, Praktiken/Knowledge, Arts, Practices* (Bielefeld: transcript 2021) mitherausgegeben. 2022 schloss sie ihre Dissertation zu Héléne Cixous' Philosophie und Schreiben durch den Körper ab (<https://annikahaa-s.com>).

Maximilian Haas ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg, war Postdoktorand am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und ist dort derzeit Gastprofessor für Theaterwissenschaft. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und promovierte praxisbezogen an der Kunsthochschule für Medien Köln. Forschungsinteressen in Theorie und Praxis u. a.: Ökologie und die Künste, Dramaturgie im zeitgenössischen Tanz und Theater sowie Ästhetik der performativen Künste.

Susanne Hauser ist seit 2005 Professorin für Kunst- und Kulturgeschichte im Studiengang Architektur an der Universität der Künste Berlin. Sie war 2012–2021 Mitglied des Leitungsteams des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind kulturwissenschaftliche Architekturforschung sowie die Geschichte und Theorie der Stadt und der Landschaft (<https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/susanne-hauser/>).

Ulrike Hentschel studierte Sozialwissenschaften, Erziehungswissenschaft und Theaterpädagogik in Bochum und Berlin. 2001–2019 war sie Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin, dort 2015–2017 Erste Vizepräsidentin und 2012–2018 Mitglied des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Ästhetische Bildung, zeitgenössisches Theater und Theaterpädagogik, Didaktik der Theaterpädagogik.

Johann Honnens promovierte im Anschluss an sein Lehramtsstudium am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin zur Rezeption von arabesk-Musik unter deutsch-türkischen Jugendlichen und musikbezogenen Subjektivationsprozessen. Seit 2021 arbeitet er als Professor für Musikpädagogik an der HfMT Köln. Er forscht zu soziologischen und diversitätskritischen Perspektiven auf Musikpädagogik sowie in qualitativ-empirischer Sozialforschung.

Ariane Jeßulat ist Professorin für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Sie war Mitglied im Leitungsteam des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Veröffentlichungen zu Fragen der Musiktheorie, zur Musik Richard Wagners und zur Musik nach 1950. Seit 1989 ständige Arbeit im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik die maulwerker.

Grit Köppen ist Theater- und Kulturwissenschaftlerin. Sie war Postdoktorandin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und Fellow an der Bayreuth International Graduate School of African Studies. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen u. a. postkoloniale Ästhetiken, dekoloniale Kunststrategien und zeitgenössische performative Kunstansätze im afrikanisch-diasporischen Kontext.

Sebastian Köthe absolvierte den Diplomstudiengang Drehbuch an der DFFB sowie ein Studium der Kulturwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und wurde dort mit der Arbeit »Guantánamo bezeugen« promoviert. Heute arbeitet er am Forschungsschwerpunkt Ästhetik der Zürcher Hochschule der Künste und ist Autor beim Performance-Kollektiv copy & waste.

Constance Krüger studierte Kunstgeschichte und Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Jagiellonen-Universität Krakau. 2014–2018 war sie Stipendiatin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin mit einer Dissertation zu feministischer Kunst in Polen der 1970er Jahre. 2019–2021 war sie Mitglied des Research Seminar der Getty Foundation Gender Politics and the Art of European Socialist States. Seit 2021 arbeitet sie als Kulturkoordinatorin an der Europa-Universität Viadrina.

Felix Laubscher ist Kulturwissenschaftler. Nach mehrjähriger Tätigkeit im Filmbereich studierte er Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und wurde dort mit seiner Arbeit zum filmischen Denken im Spannungsfeld von Kunst und Kino promoviert. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit arbeitet er als Filmschaffender und freier Autor in Berlin.

Wilma Lukatsch ist freie Autorin, Herausgeberin von Künstler*innentexten und -gesprächen und Forscherin dekolonialer Praxis und Kunsttheorie. Ihre Arbeiten entstehen in Kollaboration mit Künstler*innen und fragen nach Praktiken des Archivierens und dialogbasierter Schreibpraxis. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin und wurde dort mit ihrer Arbeit zu inter-relationalen Praktiken der brasilianischen Künstlerin Maria Thereza Alves und den Möglichkeiten dekolonialer Begegnung mit Kunst promoviert.

Hanna Magauer studierte Kunstgeschichte, Literatur- und Medienwissenschaften in Konstanz, Dublin und Berlin. 2013–2016 war sie Redakteurin bei *Texte zur Kunst*, 2016–2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin, seit 2022 Mitarbeiterin für Publikationen in der nGbK, Berlin. In ihrer Dissertation untersuchte sie am Beispiel des französischen Künstlers Philippe Thomas Prozesse der Kanonisierung und Aushandlung von Zugehörigkeiten im westlichen Kunstfeld der 1980er Jahre.

Fogha Mc Cornilius Refem beschreibt sich selbst als »Drapetomaniepatient«, der nicht geheilt werden will. Seine künstlerischen und akademischen Arbeiten entwickeln sich entlang von dekolonialem Denken, Subaltern Studies, Black Empowerment und Critical Museum Studies. Zurzeit promoviert er am Graduiertenkolleg »Minor Cosmopolitanisms« an der Universität Potsdam.

Stefan Neuner ist Professor für Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft und Kunsttheorie an der Universität der Künste Berlin. Studium der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Universität Wien. Ab 1999 wissenschaftlicher Assistent/wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Wien und Zürich sowie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Ab 2009 Postdoc-Stipendiat am Kunsthistorischen Institut in Florenz/Max-Planck-Institut und eikones – NFS Bildkritik an der Universität Basel.

Kathrin Peters ist Professorin für Geschichte und Theorie der visuellen Kultur an der Universität der Künste Berlin und war stellvertretende Sprecherin des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« (2015–2021). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Gender/Queer Studies und Medien, Medienästhetik der Fotografie und des Films, Geschichte der Gestaltung, Critical University Studies.

Sophia Prinz ist seit 2021 Professorin für Designtheorie und -geschichte an der Zürcher Hochschule der Künste. Zuvor war sie Gastprofessorin für Theorie der Gestaltung/Gender Studies an der Universität der Künste Berlin und assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Sie forscht zu Praktiken der Wahrnehmung, zur Ausstellung als ästhetische Form sowie zum Verhältnis von Gestaltung und Gesellschaft in der Globalen Moderne.

Irina Raskin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der HBK Braunschweig, 2018–2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Dissertation zu Praktiken und Diskursen des Computing. Sie studierte Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, absolvierte ein Volontariat an der Kunsthalle Düsseldorf und arbeitet als Kuratorin und in der Kunstvermittlung.

Fritz Schlüter studierte Europäische Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2014–2017 unterrichtete er im Studiengang Europäische Medienwissenschaft, Universi-

tät Potsdam/FH Potsdam. 2019–2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Seit 2021 wissenschaftlicher Referent am ZeM – Brandenburgisches Zentrum für Medienwissenschaften/Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Er promoviert zur Geschichte und Ästhetik der »Atmo«.

Judith Siegmund ist Professorin für Philosophische Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie war assoziiertes Mitglied des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte: klassische und rezente Theorien der Kunstphilosophie und Ästhetik, des künstlerischen Handelns, sozialwissenschaftliche Handlungstheorien, Designtheorie, Musikphilosophie, politische Philosophie.

Ildikó Szántó ist Kunsthistorikerin und war 2015–2018 Kollegiatin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste«, danach wissenschaftliche Mitarbeiterin am von der Einstein Stiftung Berlin geförderten Forschungsprojekt »Autonomie und Funktionalisierung« an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kunst im sozialen Zusammenhang, Arbeitsdiskurse in der Kunst sowie Diskursivierung des Kunstfeldes seit 1990.

Nina Wiedemeyer ist seit 2017 Kuratorin am Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung. Davor war sie freiberufliche Kuratorin und Co-Kuratorin, u. a. Voegele Kulturzentrum, Humboldt Lab und Museum Senckenberg; Stationen an der Universität der Künste als Kunst- und Medienwissenschaftlerin (Postdoktorandin am Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste«), Universität Erfurt (Forschergruppe »Kulturtechniken«), Bauhaus Universität Weimar (Promotion am Graduiertenkolleg »Mediale Historiographien«).