

VIDEO PORTRAITS UND DIE FRAGE NACH METHODEN

„Denn Kunst bezieht sich nicht nur auf sich selber, auch schöpft sie nicht ausschließlich aus sich selbst, und ihr Wirkungsbereich liegt sowohl außerhalb wie innerhalb ihres Feldes. Der Künstler als Forscher [sic!] wägt ab, welche Überschneidungsfähigkeiten nicht nur im Kontext der Kunst, sondern über diesen hinaus auch in anderen Wissen- und Lebenskontexten von Relevanz sind.“ – Christoph Schenker (Schenker 2015, 108)

Im Rahmen eines offenen Kunst- und Forschungsprozesses beschäftige ich mich mit der Frage nach der Kunst als Instrument gesellschaftlicher Transformation und Bewusstwerdung in Bezug auf herrschende Formen, mit denen Menschen diskriminiert oder ungleich behandelt werden. Dies geschieht anhand künstlerischer Beiträge, die alternativ verschiedene dekonstruierende Vorgehensweisen ausprobieren. Die Methoden, mit denen ich in den einzelnen Projekten arbeite, sind vielfältig und entfalten sich wie eine Guerillastrategie¹, die viele kleine ‚Angriffe‘ auf diskriminierende, fest verankerte Strukturen unternimmt. Allen gemeinsam ist die Zusammenarbeit mit Menschen bzw. die Teilnahme und Teilhabe unterschiedlicher Partizipierender sowie auch ein allgegenwärtiges Interesse an der Arbeit im öffentlichen Raum, welchen zu definieren ebenfalls eine offene Frage bleibt.

Da in meinem Vorhaben wissenschaftliche Forschung und künstlerische Praxis in experimenteller Weise verbunden werden, ist die Überschreitung herkömmlicher wissenschaftlicher Praktiken inhärenter Bestandteil des Projektes,

¹ Der Begriff „Guerilla“ (auf Spanisch eine Verkleinerungsform des Wortes „Guerra“, d.h. Krieg) bezeichnet im militärischen Kampf eine in Bezug auf die Kräfteverhältnisse unterlegene Gruppe, die gegen einen überlegenen Gegner einen asymmetrischen Krieg führt. Guerillagruppen führen mehrere Angriffe mit Überraschungscharakter durch, so dass eine Verteidigung nicht rechtzeitig erfolgen kann (von Krishiwołozki 2015, 30-36). Der Begriff „Guerilla“ wurde in den 1980er Jahren aus dem Militärischen ins Wirtschaftliche, insbesondere in den Bereich des Marketings durch Jay Conrad Levinson in seinem 1984 veröffentlichten Buch *Guerilla Advertising*, übertragen. Hier ist mit „Guerillastrategie“ eine Werbemethode gemeint, bei der ein Unternehmen viele kleine untypische Taktiken verfolgt, um mit geringem Mitteleinsatz eine große Wirkung zu erzielen (Tropp 2011, 502).

so dass wenig methodisch gesicherte Grundlagen existieren, auf die zurückgegriffen werden könnte. Die künstlerische Praxis spielt hierbei eine tragende Rolle. Die verschiedenen Methoden werden teilweise aus anderen Disziplinen übernommen und entweder in die Kunst transponiert oder mit anderen Bestandteilen in Kombination zu einer neuen (Kunst-)Methode umgebaut. Ziel ist es, mit unterschiedlichen Verfahren in der künstlerischen Praxis einen substanzialen Beitrag zur Reflexion und Bewusstmachung sowie zur vorurteilsfreien Formung des (insbesondere öffentlichen) Gemeinsamen zu leisten.

Ich setze die künstlerische Forschung mit den von Rittel und Webber beschriebenen „wicked problems“ der Sozialpolitik gleich. Wie deren „wicked problems“ lässt sich künstlerische Forschung nicht eindeutig beschreiben. Die Informationen, die zum Verständnis des Problems benötigt werden, hängen von der eigenen Idee zur Lösung ab. Das heißt: Um das Problem ausreichend detailliert zu beschreiben, muss man im Vorfeld eine umfassende Bestandsaufnahme aller denkbaren Lösungen entwickeln. Außerdem gibt es keine „optimalen Lösungen“ und somit keine Kriterien, die erkennen lassen, wann die oder eine Lösung gefunden wurde. Und wie bei den Problemen der Sozialpolitik beinhaltet eine Formulierung des Forschungsziels in der künstlerischen Forschung die Ausarbeitung von Maßnahmen, die auf eine Problemlösung abzielen (Rittel und Webber 1973, 155–161). Bezogen auf mein eigenes Vorhaben heißt das, dass die Formulierung des Forschungsziels als Beitrag zur Reflexion und Überwindung im kollektiven Bewusstsein sowie zur vorurteilsfreien Formung des Gemeinsamen mit der Überzeugung zusammenhängt, dass die ausgewählten Verfahren in der künstlerischen Praxis eine mögliche Lösung anbieten – wenn auch nur als guerilla-artige Attacke gegen einen asymmetrisch großen Gegner, den der latente, strukturell durchdrungene Rassismus unserer Gesellschaft darstellt. Ebenfalls hängt die Formulierung des Forschungsziels mit der Ausarbeitung von konkreten Kunstprojekten als Maßnahmen zur Problemlösung zusammen, d.h. mit der Ausarbeitung von Kunstprojekten, die auf unterschiedlichen Ebenen agierend rassistische Strukturen als Teil der kolonialen Kontinuitäten aufdecken und ihnen entgegenwirken.

Henk Borgdorff formuliert es ein wenig anders und spezifisch auf die künstlerische Forschung bezogen. Laut Borgdorff ist es in der künstlerischen Forschung wichtig zu betonen, dass der Forschungsgegenstand, der Forschungskontext, die Suchmethode und die Art und Weise, wie die Ergebnisse präsentiert und dokumentiert werden, untrennbar mit der Praxis des Handelns und Spielens verbunden sind. Die künstlerische Praxis ist *de facto* die Grundlage für die Forschung selbst. Forschung findet *in* und *durch* die kreativen und performativen Handlungen der Künstler*innen statt, so dass Forschungsergebnisse zum Teil künstlerische Produkte und Praktiken sind (Borgdorff 2012, 147). Ich konzentriere mich auf Kunstprojekte, die auf jeweils ganz andere Ansätze,

Strategien und Wirkungsmodelle setzen. Kunstprojekte als ‚kleine Angriffe‘ (klein angesichts des Riesengenigers) in Form eines Guerillakampfes gegen die hierarchisierenden Tendenzen unserer globalisierten Gesellschaft, die auf der Basis von Klischees und Stereotypen Menschen kategorisieren, einen diskriminierenden Umgang miteinander unterbauen und damit koloniale Machtverhältnisse unreflektiert fortsetzen.

1. Die Anfangsbuchstaben-Methoden

„Der Wille, die Welt nicht nur verschiedentlich darzustellen, sondern auch vor dem Hintergrund ihrer möglichen Andersheit zu verändern, inspiriert die politische Kunst dazu, das Wissen über die Welt zu befragen, die Subjekte des Wahrsprechens zu überdenken und die epistemischen Methoden zu erweitern.“ –Anke Haarmann (Haarmann 2019, 96)

Mit den Anfangsbuchstaben-Methoden benenne ich jeden Schritt des Entstehungsprozesses der ausgewählten Kunstprojekte. Die Anfangsbuchstaben-Methoden verstehen sich als eine spielerische Beschreibung, die aber als Zugang zum Verständnis dieser verschiedenen Ansätze, Strategien und Wirkungsmodelle dient. Die BZZV-Methode steht beispielsweise für Befragung-Zusammenstellung-Zuspitzung-Verkörperung – alle Schritte, die für die Entstehung der Videoinstallation VIDEO PORTRAITS notwendig waren.

Hannula, Souranta und Vadén weisen in *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public* darauf hin, dass es eine starke Tendenz gebe, die künstlerische Praxis mit Forschung gleichzusetzen. Künstlerische Praxis könne eine erstzunehmende Forschung sein, die akademische Forschung benötige jedoch bestimmte Schriftsprachen und Formate, die sie innerhalb des akademischen Diskurses kommunizierbar und zugänglich machen. *Artistic Research* ist für Hannula, Souranta und Vadén somit ein Zusammenschluss von künstlerischer Praxis und Schriftsprache, in dem beide Teile notwendig seien, um klarzustellen, 1. was, warum und wozu geforscht werde, 2. in welchem Dialog mit evtl. vorhandenen Traditionen die Forschung stehe und 3. welcher Fokus in Bezug auf vorhandenes Material das eigene Vorhaben rechtfertige. Aber vor allem diene die Kommunizierbarkeit in der akademischen Forschung den drei Autoren zufolge dazu, 4. das Feld der *Artistic Research* mit einer Reflexion darüber aufzubauen, wie die Forschung den Gegenstand erweitere. Und all das gilt auch, wenn die Schriftsprache an sich Bestandteil des kreativen Teils jeder *Artistic Research* sein sollte (Hannula/Suoranta/Vadén 2014, 28). Gerade darin besteht der Anspruch der Beschreibung meiner Anfangsbuchstaben-Methoden.

1.1 Die BZZV-Methode

Befragung – Zusammenstellung – Zuspitzung – Verkörperung

„Eine künstlerische Forschung, die auf ästhetische Praktiken zurückgreift, ist weder ‚reine Vision‘, ‚stille Gebärde‘ oder ‚unendlich leere Bedeutung‘, die darauf wartet, interpretiert zu werden. Sie ist von der ‚Positivität des Wissens völlig durchlaufen‘. Sie schafft jedoch Bedingungen für eine Transformation dessen, was ist, und fragt nach den Möglichkeiten anderer Weisen des Wissens sowie nach einem anderen Wissen.“ – Elke Bippus (Bippus 2015, 68)

Zurück zu dem in der Einleitung erwähnten Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS. In einer *Befragung* auf den Straßen wurden im Berliner Stadtteil Moabit die jeweils negativsten Vorurteile und Klischees gegenüber verschiedenen Nationalitäten gesammelt und herausgefiltert. Auf dieser Basis wurden Scripts für Rollen *zusammengestellt*, die alle gesammelten negativen Vorurteile und Klischees personifizieren. Eine Drehbuchautorin wurde beauftragt, die Scripts zu lektorieren und bei Bedarf *zuzuspitzen*, so dass jede einzelne Rolle der *Verkörperung* sämtlicher negativer Vorurteile über eine spezifische Menschengruppe entsprach. Anschließend fand ein Casting statt. Gesucht wurden dabei Amateurdarsteller*innen aus den jeweiligen Herkunftslandern oder Gebieten, die eine dazugehörige Muttersprache beherrschten. Sie wurden gebeten, die Scripts in die Muttersprache zu übersetzen und vor der Kamera so zu spielen, als ob diese Rolle die Geschichte des eigenen Lebens sei und sie sich selbst vor der Kamera in einem bewegten, gesprochenen Bild (Video-Portrait) vorstellen würden.

Und was verrät uns die BZZV-Methode über den Entstehungsprozess der Arbeit hinaus? Als eine Versuchsanordnung untersuche ich die Videoarbeit nach den in *Die Aufteilung des Sinnlichen* vom französischen Philosoph Jacques Rancière beschriebenen „drei Regimen“. Es handelt sich um das ethische Regime der Bilder, das poetische oder repräsentative Regime der Künste und das ästhetische Regime der Künste. Diese drei Regime sind bei dem 1940 in Algier geborenen französischen Philosophen geschichtlich zugeordnet und dienen zur historischen Differenzierung der Entwicklung der Kunst. Sie oszillieren jedoch zwischen historischer und systematischer Kategorie, so dass ich sie für meine Untersuchung etwas ausdehne und als drei Analyseperspektiven auf die künstlerische Arbeit heranziehe.

Rancière definiert Ästhetik – anders als das klassische Baumgartensche Verständnis einer sinnlichen Wahrnehmung – als eine spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst, die das „Handeln“ und dementsprechend auch einen politischen Aspekt beinhaltet (Rancière 2008, 23). Auch Politik wird von ihm mit der entscheidenden Komponente der „Sichtbarkeit“ und dementsprechend auch mit einem für Ästhetik wesentlichen Bestandteil neu definiert, so

dass allein in Rancière's Begrifflichkeit Kunst und Politik tiefgehend miteinander verwachsen. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik sei, so Rancière, „auf der Ebene der sinnlichen Aufteilung des Gemeinsamen der Gemeinschaft, ihrer Formen der Sichtbarkeit und ihres Aufbaus“ anzusiedeln (Rancière 2008, 34). Man könnte auch, wie in der ersten Anmerkung der Übersetzung von Maria Muhle und Susanne Leeb festgehalten, den ursprünglich französischen Terminus „partage“ zugleich als Teilung und Teilhabe verstehen. So ist das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik auf der Ebene der sinnlichen „Teilung und Teilhabe“ des Gemeinsamen der Gemeinschaft, auf der Ebene der „Teilung und Teilhabe“ der Formen der Sichtbarkeit der Gemeinschaft, auf der Ebene der „Teilung und Teilhabe“ des Aufbaus der Gemeinschaft anzusiedeln.

Rancière's Unterscheidung der drei großen Regime innerhalb der Kunst obliegt „der Verbindung zwischen Herstellungspraktiken von Werken oder Praktiken, den Formen der Sichtbarkeit dieser Praktiken und den Arten, wie beide – Herstellungsweisen und Formen der Sichtbarkeit – konzeptualisiert werden.“ (Rancière 2008, 36) In dem ethischen Regime der Bilder werde nach Rancière die Kunst nicht als Kunst definiert, sondern der Angelegenheit der Bilder zugeordnet. Es stelle sich die Frage nach Ursprung und Bestimmung der Bilder, dement sprechend nach Wahrheitsgehalt und Wirkung. Diesem Regime sei insbesondere Platons Auseinandersetzung mit Malerei, Dichtung und Theater zugeordnet, der durch Metaphern wie die Schatten des Höhlengleichnisses einerseits den Wahrheitsgehalt der Bilder hinterfrage, andererseits den pädagogischen Aspekt der Bilder thematisiere. Es gehe also in diesem Regime einerseits um das *Sein* der Bilder, andererseits um das *Ethos* einer Gemeinschaft, das mit den Bildern zum Ausdruck kommt. Platon werte nach Rancière die Bilder ab, weil sie nicht das *Sein* der eigentlichen Seienden in sich aufweisen. Die Trennung zwischen Ästhetik und Ontologie ordne bei Platon die Welt der Bilder unter die Welt der Ideen. Die Bilder seien ja nur Schatten von Schatten, wie im Höhlengleichnis, die Ideen eigenständige und übergeordnete Entitäten (ibid).

Übertragen wir diese Überlegungen auf einen Videoclip aus dem Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS. Der Clip dauert 49 Sekunden. Die Kamera, um 90° gedreht, nimmt ein klassisches Schulterstück in Frontalansicht auf. Im Bild stellt sich eine junge Kolumbianerin vor und erzählt von ihrem Leben. Sie ist alleinerziehende Mutter, denn ihr Freund hat sie in dem Moment verlassen, als er von der Schwangerschaft erfuhr. Seitdem arbeitet sie als Drogenkurierin und schmuggelt Kokain. Sie erklärt, wie das Kokain verpackt wird, um es schlucken und im Bauch transportieren zu können. Auch erzählt sie, dass ihre Tante bereits erwischt wurde und in einem Gefängnis in Houston weitere sechs Jahre sitzt. Die Tante hatte das Kokain jedoch nicht im Bauch transportiert wie sie, sondern anstelle von Silikon in einer Brustvergrößerung. Die junge Kolumbianerin tanzt gerne freitags, während das Kind von ihrer Mutter gehütet wird. Sie hält sich für eine „heiße“

Latina“ und ist sich sicher, ihr neuer Freund wird demnächst seine Frau verlassen, um mit ihr ein neues Leben zu gründen, damit sie nicht mehr arbeiten muss. Sie hat vor, nur noch eine letzte Ladung Kokain in die Vereinigten Staaten zu schmuggeln und dann mit dem Drogenhandel aufzuhören.

Zugegeben, nach Rancière steht vor diesem Ausschnitt aus der Arbeit VIDEO PORTRAITS nicht die Frage im Vordergrund, ob die Frau im Bild eine wahre Biografie darstellt oder einer Kunstfigur entspricht. Rancières ethisches Regime der Bilder ist nicht für die Analyse zeitgenössischer Kunst vorgesehen, denn es bezieht sich sehr konkret auf eine Zeit der ‚Nachahmung‘ durch Bilder. In den Anmerkungen des Textes werden wir auf den Trugschluss hingewiesen, „der in jedem Versuch, die charakteristischen Merkmale der Künste aus dem ontologischen Status der Bilder abzuleiten, enthalten ist“ (Rancière 2008, 71), weil hier zwei sich ausschließende Denkregime in eine Beziehung von Ursache und Wirkung gesetzt werden. Rancière erklärt: „Dort, wo der Gottesdienst den Zweck der Statuen und Malereien als Bilder definiert, kann die Vorstellung von einem Spezifischen der Kunst und einer einzigartigen Eigenschaft ihrer Werke nicht entstehen.“ (Ibid, 72) Ich möchte jedoch versuchen, das ethische Regime der Bilder aus dem historischen Zusammenhang und aus dem Nachahmungsfeld herauszureißen, um die Frage nach Ursprung und Bestimmung auszuweiten. Ist das Bild im Ausschnitt von VIDEO PORTRAITS einer Idee, einer ‚Wahrheit‘ hinter dem Bild untergeordnet? Sehe ich eine ‚wahre‘ Geschichte oder woraus besteht *das Wahre* der Darstellung?

Das Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS stellt eine Auseinandersetzung mit negativen Vorurteilen dar. Es handelt sich um eine Inszenierung. Wenn man die Entstehung der Arbeit durch die Beschreibung der entsprechenden Anfangsbuchstaben-Methode kennt, könnte man zu dem Schluss kommen, es handele sich hier um eine Fiktion, ein Wahrheitsgehalt der Bilder existiere nicht. Steht aber die *Befragung* als erster Schritt der BZZV-Methode nicht für einen Wahrheitsgehalt? Habe ich nicht als Künstlerin *wahren* Bildern einer Gemeinschaft in verdichteter Form ein Gesicht gegeben? Wenn es um einen Ursprung geht, ist ihre Bestimmung nicht gerade im *Ethos* dieser Gemeinschaft verortet? Mit dem Begriff „Gemeinschaft“ bei Rancière ist nicht einfach „Kollektivität“ gemeint, sondern die Entstehung eines Rahmens durch Zeit und Raum, in dem das Selektieren und Assoziieren, d.h. in dem die Aufteilung des Sinnlichen durch Formen der Sichtbarkeit und Teilnahme zusammenkommen (Rancière 2008, 71). In diesem Sinne spricht die Befragung im öffentlichen Raum, in einem spezifischen Stadtteil und zu konkreten gesellschaftlichen Bildern für eine Verknüpfung dieser Formen und Verstehensmuster.

Rancières zweites großes Regime ist das poetische oder repräsentative Regime der Künste. Hier geht es nicht mehr um Nachahmung oder Ähnlichkeit. Die externe Regulierung der Nachahmung im ethischen Regime der Bilder wird hier

durch eine interne Regulierung in Bezug auf das „wie“ ersetzt, d.h. in Bezug auf „die Art und Weise, wie eine Nachahmung als gelungen beurteilt und geschätzt werden kann.“ (Rancière 2008, 38) Historisch sprechen wir von der Kunst zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert. Poiesis². Die Kunst emanzipiert sich aus dem Handwerk. Poiesis ist in dem Kunstwerk jedoch nicht ohne Mimesis³ zu denken, nur wird das mimetische Prinzip bei Rancière nicht als Ähnlichkeit verstanden, sondern als Sichtbarkeitsregime der Künste. Die Kunst sorgt für das visuelle Potential der Aufteilung von Tätigkeitsformen und sozialen Beschäftigungen; Mimesis entspricht innerhalb dieser Aufgabe einem Konzentrationspunkt – Rancière spricht hier von einer „Falte“.

Es stellt sich bei dem Versuch, Rancières Regime als Kriterien einer Werkanalyse zu nutzen, die Frage, wie Poiesis und Mimesis in dem Medium Video zu deuten sind. An dieser Stelle scheint mir die Bezugnahme auf Benjamins *Aura* sinnvoll zu sein, auch wenn Rancières Kritik an Benjamin sich eher auf das ethische Regime der Bilder bezieht. „Benjamin leitet auf zweifelhafte Weise den einzigartigen Wert des Kunstwerkes aus dem Ritualwert des Bildes her“ (Rancière 2008, 72), wenn er sagt: „Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“ (Benjamin 1996, 72). Durch das Medium Video wäre Benjamins Verlust der Aura eines Kunstwerks gegeben, unabhängig davon, ob es sich dabei um Bilder handelt, deren Zweck im Gottesdienst definiert waren, oder ob autonome Kunstwerke im Sinne eines Sichtbarkeitsregimes gemeint sind.

Bevor ich auf den Begriff Poiesis in der künstlerischen Forschung aus einer anderen Perspektive eingehe, möchte ich den kompletten Text des in der Einleitung erwähnten Ausschnitts aus dem Kunstprojekt zitieren. Ein Schwarzer Mann steht im Bild. Er spricht fast zwei Minuten (1'49“) zu der Kamera und stellt sich mit den folgenden Worten vor:

2 Der Begriff Poiesis bezeichnet eine Art, etwas zu tun und stammt aus altgriechischen *poiein* (machen). In der aristotelischen Kategorisierung der menschlichen Tätigkeiten kann Poiesis von der Praxis unterschieden werden, die eine in sich abgeschlossene Handlung ist. Im Gegensatz dazu geht Poiesis über die eigentliche Tätigkeit hinaus, weil es darum geht, etwas Neues zu schaffen (Blakey 2021, o. S.).

3 Joe Blakey erklärt in seinem Glossar über Rancières Terminologie zur Kunst, dass es zwei mögliche Übersetzungen des Wortes Mimesis gibt. Einerseits kann Mimesis im Sinne von Nachahmung, eine Wiederholung nach Regeln, Vorschriften und Vorbildern bedeuten. Andererseits kann Mimesis als Darstellung interpretiert werden. Mimesis impliziert die Korrespondenz zwischen Poiesis (einer Art des Machens oder Tuns) und Aisthesis (dem, was den Sinnen erscheint). Nach Blakey untermauert Mimesis für Rancière die Unterscheidung dessen, was Kunst ist und was nicht (Blakey 2021, o. S.).

„Hallo. Ich bin Schwarz. Ich bin ein ‚N‘⁴. Ich arbeite als Kellner in der Cocktailbar am Strand. Jeden Tag muss ich 40 min. zur Arbeit an die Küste laufen. Die Arbeit ist gut: die Touristinnen sind hübsch, blond und stehen auf mich. Na ja, Sie wissen schon, weil ich so einen großen... habe. Die Frauen sind oft viel älter als ich und etwas verzweifelt, aber das macht nichts aus – das ist gut fürs Geschäft. Wenn ich frei habe, dann spiele ich Bongos mit Freunden am Lagerfeuer, was man so im Dschungel macht. Wenn ich im Dunkeln nach Hause laufe, haben die Touristen Angst vor mir. Vielleicht, weil ich für sie unsichtbar bin! Meine Mutter ist an Malaria gestorben, als ich 12 war. Die weißen Frauen sollten sich in Acht nehmen vor dem, was aus mir kommt, weil ich infiziert bin. Ah ja, die Touristinnen... Sie geben mir schon tolle Geschenke, aber ich träume davon, eine von ihnen zu heiraten, die mich nach Europa mitnimmt: Da werde ich einen ‚Afroshop‘ aufmachen, von morgens bis abends kiffen und ab und zu ein paar Rastazöpfe flechten.“*

Ausgehend vom Rancièreschen Konzentrationspunkt geht es jedoch nicht darum, beispielsweise einen Afrikaner⁵ nachzuahmen, sondern die „Falte“ innerhalb der Verteilung von Tätigkeitsformen und sozialen Beschäftigungen durch einen Afrikaner, der zugleich alle Afrikaner verkörpert, sichtbar zu machen. Ist das möglich? Kann man über Rancières Verteilung von Tätigkeitsformen und sozialen Beschäftigungen auf einer inhaltlichen Ebene urteilen? Unabhängig von den Medien der Kunst?

Die deutsche Philosophin und Künstlerin Judith Siegmund stellt in ihrem Artikel *Poiesis und künstlerische Forschung* fest, dass künstlerische Forschung ein Bereich der Kunst sei, der auf der einen Seite durch die ‚reine Performance‘ begrenzt sei – die allein noch kein Forschen sei – und auf der anderen Seite durch das, was schon Wissenschaft ist – und von dem die künstlerische Forschung sich dadurch unterscheide, dass sie ihre Methoden selbst definiere (Siegmund 2016, 118). Ausgehend von der Vermutung, dass eine poietische Kunsttheorie geeignet ist, um den Begriff künstlerische Forschung zu thematisieren, nimmt sich Siegmund vor, eine poietische Theorie zu skizzieren. Dafür konzentriert sie sich auf den Begriff *Poeisis* bei Aristoteles als ‚Herstellen‘ bzw. das menschliche Machen oder Produzieren eines Artefakts. Sie erinnert daran, dass *Poiesis* als ‚Herstellen‘ sich zunächst auf das Herzstellende, d.h. auf ein Werk richte, so dass in der *Poiesis* der Zweck das Werk sei, während in der Praxis der Zweck der Handlung selbst entspreche. *Poiesis* und Praxis seien dann durch ihre Intentionalität zu unter-

4 Der Darsteller benutzt das N*-Wort als Selbstbezeichnung.

5 Es sei auch hier darauf aufmerksam gemacht, dass in der Befragung nach Vorurteilen, Klischees und Stereotypen gegenüber verschiedenen ‚Nationalitäten‘ gesucht wurde. Die Gleichstellung des afrikanischen Kontinents mit einer ‚Nation‘ in den Antworten der beteiligten Passant*innen zeugt bereits von einem strukturellen Rassismus, zu dem Unwissen und Verallgemeinerung alles Nicht-Europäischen, Nicht-weißen gehört.

scheiden, jedoch nicht durch ihre Resultate (Extentionalität). „Das heißt, Poiesis ist von ihrer Intention her auf das Werk gerichtet, aber dieses Machen kann durch etwas motiviert sein, das eine Praxis ist [...]. Und auch Handlungen müssen nicht zwangsläufig allein als Selbstzweck begriffen werden [...]“ (Siegmund 2016, 116).

Für Judith Siegmund gebe aus diesem Grund eine Fokussierung auf die Intentionalität der Herstellenden Anlass dafür, die Zweckursache für die Poiesis nicht nur in den Werken („Kunstprodukten“ schreibt sie) zu suchen, sondern ebenso in den Überlegungen der Produzierenden, nicht weil sie vor dem Herstellen bereits das Herzstellende sähen, sondern weil sie ihre Tätigkeit mit der Fokussierung auf ein Ziel beginnen. Und dieses Ziel könne die Herstellung übersteigen, wenn die Kontextualisierung des Werkes (des Hergestellten) bzw. seine Wirkung auf andere Menschen mitgedacht seien. Siegmund geht davon aus, dass solche Kontextualisierungen zurück zu der Frage führen, wie das Herzstellende produziert werden solle, damit das Werk nicht mehr allein Zweck der Handlung sei, sondern Zweck für etwas. Das Machen in der Kunst könne also durch etwas motiviert sein, das eine Praxis sei. „Wenn nun eine mit der Poiesis verbundene Praxis Forschung heißt, bedeutet dies, dass Kunst so arrangiert oder formiert werden könnte, dass sie gegebenenfalls in einigen Fällen etwas zur Praxis der Forschung beiträgt.“ (Siegmund 2016, 117). Ein Beitrag zur Praxis der Forschung, der jedoch einerseits die Abgrenzung gegenüber einer Selbstzweckhaftigkeit und andererseits gegenüber einer Instrumentalisierung bedeutete. Forschende Künstler*innen bringen ihre individuellen Forschungsmethoden *poietisch* hervor, ergänzt Siegmund. Und ihre Ergebnisse seien auf Grund ihres methodischen Ursprungs anschlussfähig, aber die Ergebnisse seien allein durch ihre Anschlussfähigkeit noch nicht selbst Wissenschaft. „Indem künstlerische Forschung sich vollzieht, stellt sie allerdings eine Herausforderung dar für die Tradition der Autonomieästhetik, in der die epistemische Seite der Kunst sich nicht als ihre Funktionalität und somit nicht als Anschlussfähigkeit denken lässt.“ (Siegmund 2016, 119)

Die Verkörperung aller Afrikaner durch einen Afrikaner, dessen Darstellung als *Zusammenstellung* und *Zuspitzung* der Vorurteile gegenüber seinesgleichen konzipiert wurde, bewegt sich in dieser schmalen „Falte“ der Sichtbarmachung, um zurück zu Rancière zu kommen.

Gegensätzlich zum poetischen oder repräsentativen Regime steht das ästhetische Regime der Künste, mit dem Rancière in seiner historischen Differenzierung im 20. Jahrhundert ankommt. Das ästhetische Regime der Künste erklärt Begriffe wie Moderne, Avantgarde oder Postmoderne als irrelevant in Bezug auf die Verbindung von Ästhetik und Politik. Für Rancière vermischen diese Begriffe zwei sehr unterschiedliche Aspekte: die Geschichtlichkeit und die Entscheidung für einen Bruch (Rancière 2008, 35–36). Rancières Argumentation stellt einen Versuch dar, die Moderne als ein einzigartiges Regime der Kunst zu verstehen. Das Einzigartige daran besteht in der Differenzierung einer für

Kunstwerke charakteristischen sinnlichen Seinsweise dessen, was der Kunst zugehörig ist. Die Kunst definiert sich nicht mehr durch die Unterscheidung der Tätigkeitsformen. Poiesis und Mimesis als Trennung der Kunst von den weiteren Tätigkeitsformen oder Trennung ihrer Regeln von den sozialen Beschäftigungen sind hinfällig. „Das ästhetische Regime der Künste bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit“ (ibid, 40), womit das ästhetische Regime der Künste den konfusen Begriff der Moderne ersetze. Das ästhetische Regime der Künste befreie sie von Regeln, Hierarchien oder Gattungen. Es bilde keinen Gegensatz aus Alt und Neu und bestehe nicht aus einer einzigen zeitlichen Richtung, sondern aus der gleichzeitigen Koexistenz heterogener Zeitlichkeiten. Sie mache die Kunst zu einer *autonomen Form des Lebens* (ibid, 41-43).

Diese Autonomie bringt sogar das gleichgestellte Verhältnis auseinander, das Rancière zwischen Ästhetik und Politik herbeigeführt hatte, indem er sie neu und untrennbar voneinander definiert hatte. Denn das, was in der Politik noch als Utopie gilt und womöglich unerreichbar erscheint, kann in der Kunst als *autonome Form des Lebens* bereits realisiert sein. In Bezug auf die Beispiele aus der Reihe VIDEO PORTRAITS könnte dies bedeuten, dass die politische Utopie einer vorurteilsfreien Gesellschaft bzw. einer Gesellschaft, in der die Identität des Individuums oder der Gemeinschaft nicht durch Abgrenzung und (Vor-)Urteile Anderer definiert wird, einer ästhetischen Realität entspreche. Der Konjunktiv im Verb ist jedoch wichtig. VIDEO PORTRAITS beschreibt keinen ideellen Zustand, es hinterfragt und spitzt aktuell verbreitete Vorurteile zu.

Das Politische der Kunst besteht nach Rancière jedoch nicht in den Inhalten, Kommentaren, Ansagen oder Gefühlen, die transportiert werden, zudem auch nicht in der Darstellung sozialer Konflikte und Strukturen, sondern in dem Abstand, den sie zu diesen Kommentaren und dieser Darstellung nehmen. Das Politische der VIDEO PORTRAITS besteht nach Rancière in der „Suspendierung“, die sie einrichten.

Um Ästhetik und Politik zusammenzudenken, definiert der französische Philosoph beide Begriffe neu. Ästhetik und Politik treffen sich in der Aufteilung (Teilung/Teilhabe) des Sinnlichen. Ästhetik ist für ihn nicht die Baumgartensche sinnliche Wahrnehmung oder die Kunstdtheorie, die sich durch eine sinnliche Wahrnehmung von Kunst definiert, sondern die Art und Weise des Artikulierens von 1. Handeln, 2. Sichtbarkeitsmodi des Handelns und 3. wie Handeln und Sichtbarkeitsmodi des Handelns in Beziehung stehen (Rancière 2008, 41-43). Damit steht das Handeln im Zentrum der Definition von Ästhetik. Politik wird ihrerseits nicht als die Regelung der Angelegenheiten einer Gemeinschaft durch Macht oder das Streben danach definiert, sondern als die Neugestaltung der Aufteilung des Sinnlichen. Die ästhetische Komponente der Politik ist dann eine entscheidende und essentielle Sichtbarkeit ihrer Aushandlungen.

Zwei weitere Ausschnitte aus dem Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS zeigen eine junge Frau aus dem Iran und einen Kolumbianer. Ihre Vorstellungen vor der Kamera dauern jeweils 35 Sekunden und lauten wie folgt:

Die junge Frau aus dem Iran sagt:

„Ich stinke.

Ich komme gerade vom Einkaufen und musste so viel schleppen bei 42 Grad...

Mein Mann hat mich grün und blau geschlagen. Es ist schon ein Glück, dass man mein Gesicht nicht sehen kann!

Ich habe sechs Kinder und mein Mann lässt seine Launen an mir aus.

Ich stinke.

So, wie Amerika stinkt.“

Der Kolumbianer spricht:

„Hallo, ich bin Juan Carlos. Mein Vater hat hart in einer Glasfabrik gearbeitet, aber wir hatten nie genug Geld. Ich bin der älteste von 12 Kindern und musste mich um die Geschwister kümmern. Dann hatte der Vater den Unfall, und ich musste arbeiten gehen. Durch einen Kumpel kam ich ins Drogengeschäft. Ich erinnere mich noch heute an das Gesicht der Mutter, als ich ihr den ersten Kühlschrank mitgebracht habe. Jetzt habe ich ihr das schönste Haus im ganzen Dorf gekauft und die Nachbarn behandeln sie mit Respekt. Sollte jemand sie nicht respektvoll behandeln, dann klärt das einer meiner Leute. Meine Männer sind schnell – schneller als Speedy Gonzalez!“

Das Zusammentreffen von Kunst und Politik in der Aufteilung des Sinnlichen würde in diesen Beispielen bedeuten, dass nicht durch Inhalte oder Aussagen wie dem Amerikahass einer Iranerin oder dem Bekenntnis zum Drogenhandel eines Kolumbianers das Politische in den VIDEO PORTRAITS zu definieren sei. Die Videoreihe ist mit Rancière politisch, weil sie uns einen Abstand zu diesen Inhalten und Gefühlen durch die Versetzung zu einem von ihr eingerichteten Raum, einer von ihr eingeteilten Zeit verschafft. Mit dem Abstand, mit der „Suspendierung“ in Raum und Zeit ist eine „Handlung“ impliziert, die das Politische ausmacht.

„Was das Besondere der ‚Kunst‘ bezeichnet, ist das Ausscheiden eines Repräsentationsraumes, durch den die Dinge der Kunst als solche identifiziert sind. Was die Praxis der Kunst mit der Frage des Gemeinsamen verbindet, ist die zugleich materielle und symbolische Einrichtung einer bestimmten Raumzeit, einer Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung. Die Kunst ist nicht erst politisch durch die Botschaften und die Gefühle, die sie der Weltordnung betreffend transportiert. Sie ist auch nicht politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie

in Bezug auf diese Funktionen einnimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert.“ – Jacques Rancière (Rancière 2007, 33–34)

Nach Rancière ermöglicht die Kunst durch ihre „Suspendierung“ ein Versprechen auf Emanzipation – ein Versprechen, das im Gesellschaftlichen bzw. im Politischen noch nicht vollzogen ist. Rancière schließt die Lyotardsche radikale Trennung von Kunst und Leben aus, eine Verschmelzung der Kunst in die Politik jedoch auch. Kunst und Politik stehen auf Augenhöhe zueinander. In ihrer Zusammenkunft auf der Ebene der Aufteilung (Teilung/Teilhabe) des Sinnlichen (Sichtbaren/Wahrnehmbaren) sieht Rancière gerade durch die Sichtbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit eine Begrenzung in der Politik gegenüber der Kunst. In der Kunst ist jede denkbare Utopie möglich und bereits realisiert, die im Politischen oder Gesellschaftlichen aussteht. Für ihn sind Kunst und Politik derart zusammenzudenken, dass sie in einem stetigen Pendel zueinanderstehen. Beide sollen genügend Autonomie haben, um wirklich aufeinander reagieren und eingehen zu können.

Die Kunst ist für Rancière allein durch die anhand ihrer Mittel erfolgte Suspendierung in Raum und Zeit bereits politisch. Das Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS stellt jedoch Betrachter*innen vor eine obendrein inhaltlich politische Auseinandersetzung. In VIDEO PORTRAITS werden Vorurteile *verkörpert* – „suspendiert“, die sich nach einer *Befragung* im öffentlichen Raum unter einer geografisch konkreten Gruppe, nämlich den Einwohner*innen des Berliner Stadtteils Moabit, als verbreitet erwiesen.

Moabit zeigt eine für Berlin besondere demografische Struktur, weil unter den Einwohner*innen mehr als 160 unterschiedliche Nationalitäten vertreten sind, die eine breit verteilte Vielfalt bezeugen. Andere Berliner Bezirke wie Kreuzberg, Wedding oder Neukölln verfügen zwar auch über eine solche Vielfalt, diese charakterisieren sich jedoch durch die Prägung einer bestimmten Mehrheit an Zuwanderten, die der Aufnahme der sog. Gastarbeiter*innen Anfang der 1960er Jahren zu verdanken ist. Auch in Moabit ist der Anteil der Einwohner*innen aus der Türkei höher als der Anteil anderer Nationalitäten, dieser betrug jedoch nach den Statistiken der am 30. Juni 2007 melderechtlich registrierten Ausländer*innen, kurz vor der Durchführung des Kunstprojektes, lediglich 6,9%. Der Anteil der Einwohner*innen aus Polen lag bei 2,8%, der aus Serbien bei 1,4%. Der Anteil aller weiteren Nationalitäten blieb unter 1%.

VIDEO PORTRAITS agiert in diesem lokalen Kontext auf zwei unterschiedlichen Ebenen: einerseits werden durch den *Befragungsprozess* im öffentlichen Raum *wahren* Bildern einer Gemeinschaft ein Gesicht gegeben, andererseits bekommen diese durch Verdichtung und *Zuspitzung* einen hinterfragenden Charakter, mit dem Betrachter*innen sich im eigenen Umgang mit Vorurteilen ertappt

fühlen könnten. VIDEO PORTRAITS deckt durch ihre „Suspendierung“ in Raum und Zeit die besondere Problematik von Vorurteilen als identitätsstiftende Abgrenzungen und zugleich unbegründete Verallgemeinerungen auf. Die Videoreihe ist jedoch selbst nicht in der Problematik frei, auch wenn sie den Zweck verfolgt, zur Reflexion einzuladen und ihr Diskurs über Vorurteile – so wie jeder Diskurs über Vorurteile, wie Jens Jessen in seinem Artikel zu Vorurteilen in *Die Zeit* vom 11. Februar 2016 vermerkt – einen Anschein von Objektivität erwecken könnte. Der Prozess der Enttarnung erfolgt in verschiedenen Richtungen und auf unterschiedlichen Ebenen und macht deutlich, dass Vorurteile oft nicht als solche wahrgenommen werden (Jessen 2016, 40–41). Auch nicht, wenn sie zum Zentrum des Diskurses werden.

Rassismus und ‚Nation‘ – Der Rassismus-Begriff

Ein Exkurs

Das Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS stellt eine Auseinandersetzung mit negativen Vorurteilen in Bezug auf verschiedene Nationalitäten bzw. geografisch zuzuordnende Gruppen (um Afrika nicht auf eine ‚Nation‘ zu reduzieren) dar. Die visualisierten Vorurteile basieren auf einer in Berlin verorteten Perspektive dieser Personengruppen und bezeugen einen verbreiteten Rassismus. Die deutsche Gouvernante, die sich in einem Videoclip der VIDEO PORTRAITS ebenfalls vorstellt, ist beispielsweise zwar Teil der kritischen Auseinandersetzung, ihr werden jedoch Eigenschaften zugeteilt, die auf die sogenannten preußischen Tugenden zurückgreifen und ein eher positives Bild erzeugen. Die Gouvernante beschreibt sich als diszipliniert und arbeitstüchtig, auch wenn ‚andere‘ sie als kalt, streng und gefühllos wahrnehmen. Sie sei pünktlich, könne ‚richtig‘ arbeiten, wisse, was Sauberkeit bedeutet und erziehe ihre Schüler*innen pflichtbewusst. Strenge gehöre wie auch Stolz auf das Preußensein dazu. Bei dem polnischen Bauarbeiter eines weiteren Videoclips sieht es ganz anders aus: Er kann keine Garantie über die Qualität seiner Arbeit geben, wenn er sich fragt, wie lange das gerade aufgebaute Mauergerüst hält. Er outlet sich als ‚Schwarzarbeiter‘, wird schlecht bezahlt und begründet damit die niedrigen Erwartungen an die Qualität seiner Arbeit. Aber er sei doch schlau, habe früher geklaute Autos über die Grenze gebracht und warte nur noch auf einen neuen gefälschten Führerschein, um sich diesem lukrativeren Geschäft erneut widmen zu können, nachdem er mit drei Promille am Steuer erwischt wurde und den (letzten) Führerschein verlor. Deutsche Frauen sind also diszipliniert, pünktlich, arbeitstüchtig, sauber und pflichtbewusst, während polnische Männer Diebe, Betrüger und Alkoholiker sind.

Ein Vergleich der deutschen Gouvernante mit dem Afrikaner oder der anfangs dargestellten Kolumbianerin würde nicht viel anders aussehen. Die verschiedenen Rollen visualisieren einen latenten Rassismus. Es ließe sich angesichts der Vorurteilssammlung aus Moabit behaupten, „Rassismus sei eine Leidenschaft

des Volkes, eine ängstliche und irrationale Reaktion rückständiger Schichten der Bevölkerung, die unfähig seien, sich der neuen, mobilen und kosmopolitischen Welt anzupassen“, wie Christian Winterhalter in seiner Übersetzung von Rancières Vortrag zu Staatsrassismus, gehalten im September 2010 in Montreuil, kommentiert (Rancière 2011, o.S.). Der Begriff „Volk“ steht hier und in Rancières Vortrag – wie Winterhalter erklärt – nicht für das „eigentliche Gute“, sondern im Sinne eines imaginierten Gesellschaftsvertrags für den politischen Zusammenhang einer nationalen Identität. Der in Deutschland seit Brecht kritische Umgang mit dem Begriff „Volk“, der insbesondere nach 1990 heftig umstritten ist, wird in den französischen Kontext nicht übertragen.

Rancière spricht in seinem Vortrag über einen Rassismus, der nicht von einer ungebildeten Unterschicht, nicht vom „Volk“ ausgeht. Der Rassismus geht als Staatsrassismus „von oben aus“. Die staatliche Gewalt argumentiert zur Rechtfertigung (rassistischer) Gesetzerlasse damit, dass rassistische Unruhen im Volk ausbrechen würden, wenn der Staat nicht dafür Sorge tragen würde, Straftaten und Bedrohungen unterschiedlichster Art (z.B. Terrorismus) durch Zugewanderte und „Illegalen“ präventiv zu unterbinden. Der Staatsrassismus entspreche damit einer intellektuellen Konstruktion. Im Beispiel von VIDEO PORTRAITS, wenn wir die Rolle der deutschen Gouvernante mit dem polnischen Dieb vergleichen, würde es heißen, dass ein Gesetz gegen die Zuwanderung polnischer Bürger*innen in Deutschland erlassen werden könnte, um Autodiebstahl und „Schwarzarbeit“ an Baustellen zu unterbinden, damit das „Volk“, d.h. die ungebildeten Unterschichten, keine rassistischen Unruhen gegenüber polnischen Mitbürger*innen anstiften. Die Übertragung hört sich evtl. übertrieben und lächerlich gerade im Ange- sicht des freien Personenverkehrs im europäischen Raum an⁶, doch Rancière zeigt an, sie finde in Frankreich bereits seit 1993 durch den Erlass der Pasqua-Méhaig- nerie-Gesetze, die eine Veränderung in dem Erwerb der französischen Staatsan- gehörigkeit bei in Frankreich geborenen Kindern nicht französischer Eltern vor- sieht, statt und werde besonders problematisch im Hinblick auf den Umgang mit Rom*na und Sinti*zze, die durch Gesetze und Verordnungen staatlich „präventiv“ einer Ausnahme im freien Personenverkehr Europas unterliegen. Mit den Pas- qua-Méhaignerie-Gesetzen und dem hinzugekommenen Begriff Französ*innen „ausländischer Herkunft“ schaffe die staatliche Gewalt, so Rancière, Französ*in- nen zweiter Klasse bzw. Französ*innen, die keine echten Französ*innen sind, so wie aus Rom*na und Sinti*zze unechte Europäer*innen werden, wenn diese über den freien Personenverkehr, der für alle anderen gilt, nicht verfügten.

6 Und trotzdem gibt es immer wieder Versuche aus dem konservativen und rechtsorientierten politischen Spektrum, gerade mit solchen Argumenten den freien Personenverkehr innerhalb der EU durch Grenzkontrollen einzuschränken, beispielsweise während der Fußball-Europameisterschaft 2024 der Männer in Deutschland und den anschließenden Appellen, diese fortzusetzen.

Zwei grundlegende Funktionen des Staates sind nach Rancière gefragt: eine ideologische und eine praktische. Einerseits soll der Staat für den Schutz und die Sicherheit seiner Individuen sorgen, andererseits die Grenze zwischen Innen und Außen kontinuierlich anpassen. In der Welt der globalisierten Wirtschaft komme der Staat nicht nach, den negativen Auswirkungen des freien Kapital- und Güterverkehrs entgegenzuwirken. Doch im Personenverkehr sehe der Staat durch eine Präventionspolitik, die sich in Ausgrenzung und Abschiebung ausdrückt, seine Existenzberechtigung und Legitimierung. Rancière spricht von der „Verwaltung des Gefühls der Unsicherheit“ (Rancière 2011, o.S.), die mit dem Erlass von Zuwanderungsgesetzen zustande komme. Damit knüpft die staatliche Gewalt an die Hierarchisierung von Menschen in Kategorien an, die seit der Kolonialzeit für Unterdrückung und wirtschaftliche Ausplünderung dient.

Rancière stellt fest, mit dem Begriff Französ*innen „ausländischer Herkunft“ schaffe der Staat „einerseits diskriminierende Gesetze und Formen der Stigmatisierung, die auf der Idee der staatsbürgerlichen Universalität und der Gleichheit vor dem Gesetz gründen. [...] Andererseits schafft er innerhalb dieser von der Gleichheit aller ausgehenden Staatsbürgerschaft diskriminierende Kategorien.“ (Rancière 2011, o.S.). Der deutsche Begriff „Menschen mit Migrationshintergrund“ deutet auf dieselbe Schwierigkeit und erzeugt ebenfalls diskriminierende Kategorien im Widerspruch zum universalistischen Anspruch, der im ersten Artikel des Grundgesetzes festgehalten wird.

*

„Die Diskriminierung gründet nicht länger auf Argumenten über überlegene und unterlegene Rassen. Sie wird mit dem Kampf gegen die ‚Parallelgesellschaften‘, der Universalität des Gesetzes und der Gleichheit aller Bürger und Bürgerinnen vor dem Gesetz wie auch der Gleichberechtigung der Geschlechter begründet.“ – Jacques Rancière (Rancière 2011, o.S.)

Mit diesem Verständnis von Rassismus greift Rancière auf Albert Memmis Rassismus-Definition zurück, die erstmals 1964 in *Le Nef* veröffentlicht wurde. Der Begriff „Rasse“ ist bei Rancière überflüssig, wie auch bei Albert Memmi – Ina Kerner nach – der Begriff „Rasse“ überflüssig und verzichtbar war (Kerner 2009, 49). Memmi definiert Rassismus als „die verallgemeinerte und verabsolutierte Wertung tatsächlicher oder fiktiver Unterschiede zum Nutzen des Anklägers und zum Schaden des Opfers, mit der seine Privilegien oder seine Aggressionen gerechtfertigt werden sollen.“ (Memmi 2000, 100).

Kurz nach der Veröffentlichung seiner Rassismus-Definition in *Le Nef* wurde Memmi von L'Encyclopaedia Universalis gebeten, den Artikel „Rassismus“ zu verfassen, so dass seine umfassende Definition in die *Enzyklopädie* übernommen

wurde (Memmi 2000, 92). Damit fand seine Rassismus-Definition eine große Verbreitung. Eine Definition, die nicht nur auf biologische Unterschiede gründet, sondern als Bestandteil des Phänomens die Einbindung in hierarchische Strukturen und die Nutzung biologischer Unterschiede für die Rechtfertigung eines Systems der sozialen Unterdrückung berücksichtigt. Memmi schreibt, eine Definition im engeren Wortsinne würde zwar grundsätzlich auf biologische Merkmale hinweisen, Rassismus sei aber nicht ohne einen Bezug auf den weiteren Sinn zu verstehen, nämlich auf den Missbrauch biologischer Unterschiede für den Schutz und Erhalt bestimmter Privilegien und die damit verbundene Unterdrückung anderer. Damit erklärt Memmi den Begriff Rassismus zum „Oberbegriff für alle Varianten differenzgestützter Rechtfertigungen von Privilegien und Aggressionen.“ (Kerner 2009, 46).

Wenn Rancière den staatlichen Rassismus als einen nicht auf Rassenfragen begründeten erklärt, sondern auf den Kampf gegen „Parallelgesellschaften“, folgt er dem umfassenderen Verständnis von Memmi. Mit „Parallelgesellschaften“, im Französischen „communautarisme“, ist, wie Christian Winterhalter in seiner Übersetzung erklärt, die Segmentierung der Gesellschaft durch die Herausbildung und Abgrenzung von Gemeinschaften gemeint, die durch Gemeinsamkeiten wie Religion oder Herkunft zusammenfinden. Die Kritik Rancières greift Memmis umfassende Interpretation von Rassismus auf, um „Rassismus von oben“, d.h. Rassismus auf staatlicher Ebene, aufzudecken. Die Argumentation, „Rassismen“ im Volk vermeiden zu wollen und für den „Schutz“ der Gesellschaft zu sorgen, muss umzukehren sein.

„Es ist [...] an der Zeit, das Argument umzukehren und die enge Verbundenheit zwischen der staatlichen ‚Rationalität‘, die diese Maßnahmen in Gang setzt, und diesem nützlichen ‚Anderen‘ – dem komplizenhaften Widersacher – zu verdeutlichen, das sie als ihren Kontrast setzt: die Leidenschaft des Volkes.“ – Jacques Rancière (Rancière 2011, o.S.).

Der „kühl kalkulierte Rassismus“ von oben – wie Rancière ihn bezeichnet – bringt mehrere Problematiken mit sich, die zugleich grundlegende in der Geschichte des Rassismus sind. An erster Stelle steht die Frage nach der Vereinbarung mit den Grundrechten, deren Problematik, wie Rancière feststellt, mit dem Gebrauch von Begriffen wie „Französ*innen ausländischer Herkunft“⁷ zum Ausdruck kommt.

Eine Gesellschaft, die auf demokratische Werte wie Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit setzt und die es fertiggebracht hat, die Menschenrechte zu formu-

7 Der Begriff „Französ*innen ausländischer Herkunft“ ist vergleichbar im deutschen Kontext mit der Bezeichnung „Menschen mit Migrationshintergrund“, auch wenn beim ersten Begriff die Staatsangehörigkeit geklärt scheint, beim zweiten jedoch nicht; ein „Mensch mit Migrationshintergrund“ hat nicht zwingend auch einen deutschen Pass.

lieren, sieht sich gezwungen, ‚Anderen‘ wie in der Kolonialzeit bzw. als eine koloniale Kontinuität das Menschsein abzusprechen, um sie auszugrenzen und die eigenen Privilegien verteidigen zu können. Nur das Absprechen der Zugehörigkeit zur Gruppe, der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit zusteht, ermöglicht diesen Schritt.

„Je emanzipierter und moralischer eine Gesellschaft, desto niedriger und gemeiner sind die Vorurteile, die sie produziert, um ihre Konflikte austragen zu können. Gerade weil sie an die allgemeinen Menschenrechte glaubt, muss sie im Fall der Gewaltanwendung dem Gegner das Menschsein absprechen. Und tatsächlich tendieren alle Vorurteile, mit denen sich eine Gruppe (ein Volk, eine Klasse, eine Religionsgemeinschaft) gegen ihre Feinde behaupten will, letzten Endes dazu, sie zu Ungeziefer zu erklären – zu Läusen, Parasiten, Krankheitsträgern.“ –Jens Jessen (Jessen 2016, 40-41)

Der Rassismus heute basiert nicht (oder nicht nur) auf der Frage nach unterlegenen oder überlegenen ‚Rassen‘, wie Rancière feststellt. Allein die Propaganda rechtsextremistischer Parolen zeigt den neuen Trend: die Aussage, die Moschee in Istanbul und die Kirche im Dorf zu lassen, deutet darauf hin, dass nicht die Existenz anderer Menschen problematisiert wird, so lange diese in „anderen“ Orten, in „ihren eigenen Orten“ zu treffen sind. Problematisch ist nur ihr Wunsch, „unsere“ Lebensphäre mitbewohnen zu wollen. Problematisch ist der Wunsch, der Gruppe angehören zu wollen, die das Recht auf die Rechte hat. Bezogen auf das Kunstprojekt VIDEO PORTRAITS bedeutet dies, dass nicht die Tatsache, dass der Mann, der sich selbst mit dem N-Wort bezeichnet, Schwarz ist, d.h. ‚anders‘, so lange er in seiner Umgebung als Kellner in der Cocktailbar am Strand [vermutet wird hier ein afrikanischer Strand] arbeitet. Ob die Zugehörigkeit des Afrikanders zu einer anderen ‚Rasse‘ relevant ist, steht nicht im Vordergrund. Zumindest nicht für Rancière.

In dem Videoclip kommen sämtliche Vorurteile gegenüber Schwarzen Menschen zum Ausdruck. Die Aussage, weiße Frauen (die Touristinnen) würden auf Schwarze Männer stehen, spricht den rassistischen Mythos an, Schwarze Männer seien sexuell hyperaktiv und als solche eine Bedrohung für weiße Frauen, insbesondere, wenn die Frauen etwas älter und verzweifelt sind. Da Schwarze Männer angeblich sexuell hyperaktiv sind, leiden sie auch an AIDS oder anderen sexuell übertragbaren Erkrankungen und können ansteckend sein, was die Bedrohung alarmierend steigert. Auch das Vorurteil, Schwarze Männer seien faul und würden nichts tun außer Spaß haben, wird an mehreren Stellen im Videoclip angedeutet. Unser Protagonist spielt Bongos im Dschungel am Lagerfeuer. Und er wird sogar im Dunkeln nicht gesehen; die Dunkelheit seiner Haut macht ihn für Weiße unsichtbar. Solange er im Dschungel bleibt, ist die Bedrohung jedoch nur auf Touristinnen beschränkt, die ihn vor Ort aufsuchen. Relevant ist aber die

Frage, ob er nach Europa kommt, was er im letzten Abschnitt des Videoclips als Lebensziel erklärt. Das ist die wahre Bedrohung. Der Schwarze Mann träumt davon, eine *weiße* Frau zu heiraten, die ihn nach Europa mitnimmt. Dann wird er die Gelegenheit ergreifen, seiner Faulheit grenzenlos zu frönen, einen ‚Afroshop‘ aufmachen, um ab und zu ein paar Rastazöpfe zu flechten und nur noch von morgens bis abends zu kiffen.

Memmi deutete in seiner Definition von Rassismus auf den wesentlichen Aspekt der Rechtfertigung von Feindseligkeit und Aggression. Es geht – nach ihm – nicht lediglich um biologische Unterschiede, weil diese nicht unabhängig von der Intention ihrer Feststellung zu verstehen sind. Die biologischen Unterschiede werden festgehalten, damit Feindseligkeit und Aggression die Ausnahme im universalistischen Anspruch der Menschenrechte bilden und damit die Privilegien einiger verteidigt werden können, was mit der Unterdrückung anderer einhergeht. Mit anderen Worten, damit die universalen Rechte doch nur einer spezifischen Gruppe zukommen. Der Schwarze Mann ist in der heutigen Gesellschaft ein Problem, insbesondere, weil er nach Europa kommen möchte [wie all die ‚Anderen‘]. Wie ließe sich sonst begründen, dass die Menschenrechte für ihn nicht mehr gelten? Rancières Antwort auf diese Frage ist eine Kritik des „kühl kalkulierten Rassismus“ von oben, der diskriminierende Gesetze und Formen der Stigmatisierung schafft, die mit einer argumentativen Umkehr auf Ideen von Gleichheit vor dem Gesetz gründen.

1.2 Weitere Anfangsbuchstaben-Methoden

Die ausführliche Reflexion über die BZZV-Methode in VIDEO PORTRAITS steht exemplarisch für einen Ansatz, der in jedem meiner Kunstprojekte ganz anders ist, auch wenn sie sich alle als Teil einer gemeinsamen Guerillastrategie wie ‚kleine‘ guerilla-artige Attacken gegen einen asymmetrisch großen Gegner verstehen, die immer wieder in verschiedenen Kontexten durchgeführt werden und sich anhand verschiedener Vorgehensweisen artikulieren.

Das Kunstprojekt RE-ENACTING OFFENCES, mit dem ich mich im zweiten Kapitel ausführlich auseinandersetze, wurde anhand einer ganz anderen Methode realisiert: die ÜOW-Methode (*Übung-Ortssuche-Wiedergabe*). Das Kunstprodukt, um mit der Begrifflichkeit von Judith Siegmund zu sprechen, besteht aus Videoclips, in denen Menschen von Diskriminierungserfahrungen und den Gefühlen, die sie bei diesen Erfahrungen spürten, berichten. Ausgangspunkt der Arbeit ist eine thematische *Übung* der Methodenbox *Demokratie-Lernen und Anti-Bias-Arbeit* von der Anti-Bias-Werkstatt.⁸ Freiwillige Teilnehmer*innen werden eingeladen,

⁸ Eine detaillierte Beschreibung der Übung folgt im nächsten Kapitel. Als ich das Projekt 2016 startete, war die Anti-Bias-Werkstatt in Berlin über die Webseite <http://www.anti-bias-werkstatt.de>.

die Übung gemeinsam durchzuführen. Sie werden darum gebeten, sich gegenseitig über Erfahrungen, in denen sie diskriminiert wurden oder selbst andere Menschen diskriminiert haben, zu erzählen. Im Fokus eines anschließenden Gesprächs stehen die Gefühle, die sie in der einen oder in der anderen Situation empfanden. Als Vorbereitung für die Videoaufnahmen *suchen* wir *Orte in der Stadt*, in denen die Erzählungen vor der Videokamera *wiedergegeben* werden sollen.

Im Zentrum der ÜOW-Methode steht die Entstehung eines Resonanzraums, in dem durch die Übung nicht nur eigene Diskriminierungserfahrungen und die damit verbundenen Gefühle reflektiert werden: das Hören von Diskriminierungserfahrungen von Anderen trägt zugleich dazu bei, deren Intensität, Wirkungsweise und Tragweite sowohl emotional als auch rational zu begreifen. Außerdem werden Umgangsweisen mit Diskriminierungserfahrungen wie Verschiebungs- und Verdrängungsmechanismen oder Bewältigungs- und Rechtfertigungsversuchen thematisiert (Anti-Bias-Werkstatt 2007, 1–7). In der Arbeit, die mal als 3-Kanal-Videoinstallation, mal als 1-Kanal-Video u.a. in Einkaufszentren gezeigt worden ist, bildet die *Wiedergabe* der Erfahrungen zusammen mit Beobachter*innen einen erweiterten Resonanzraum, indem durch die Videoaufnahmen eine breitere Öffentlichkeit eingeladen wird, am entstandenen und nachgespielten Resonanzraum teilzunehmen/teilzuhaben.

Der Begriff *Resonanzraum* bezieht sich auf die Resonanzen der Spiegelneuronen, die vom Soziologen Werner Vogd beschrieben werden und einen zwischenmenschlichen Raum bilden. Mit Resonanzen der Spiegelneuronen weist Vogd auf die neuronale Resonanz von Verhalten, Kognitionen und Emotionen hin, die auf der Entdeckung der Spiegelneuronen basiert.

Italienische Neurowissenschaftler*innen um Giacomo Rizzolatti fanden 2006 heraus, dass schon neugeborene Affen Verhaltensweisen eines Versuchsleiters spontan imitieren und konnten damit nachweisen, dass die visuelle Wahrnehmung des Verhaltens eines* einer Akteur*in bei anderen dank der Spiegelneuronen eine homologe Aktivität im Gehirn auslösen kann. Dies gilt auch für Menschen, wobei bei Menschen die Sinnesmodalitäten und emotional-affektiven Prozesse komplexer miteinander (re-)agieren, weil andere Menschen nicht immer gleich gespiegelt werden, z.B. wenn wir diese als ‚anders‘ einordnen bzw. wenn wir ihnen mit ablehnenden Vorurteilen begegnen. Jedenfalls wird nach Vogd durch die neuronale *Resonanz* ein ‚transpersonaler Raum‘ geschaffen, so dass in der Kommunikation durch Sprache nicht nur Argumente ausgetauscht werden,

de erreichbar. Bei einer Quellenüberprüfung im Juni 2021 stellte ich bereits fest, dass die Webseite nicht mehr zu finden war. Die Werkstatt ist nicht mehr im Internet präsent. Lediglich eine PDF-Datei aus dem Jahr 2015 weist auf die Anti-Bias-Werkstatt hin (Berufsstart ohne Vorurteile und Diskriminierung! 2015, 1-2).

von denen die einzelnen Akteur*innen unabhängig sind – die neuronale *Resonanz* ermöglicht uns, uns in andere Menschen hineinzuversetzen (Vogd 2011, 190).

Wenn ich das spielerische Modell der Anfangsbuchstaben-Methoden fortsetze, stehe ich bei der Kunstaktion SCHWARZFAHRER*IN vor der *KVW-Methode (Klischee-Verkörperung-Wortsuche)*. Die Kunstaktion und ihr Werdegang werden im Detail im dritten Kapitel thematisiert. Die in der Arbeit eingesetzte KVW-Methode setzt auf ein ganz anderes Wirkungsmodell: Eine Gruppe von Black, Indigenous and People of Colour (BIPOC) benutzen die öffentlichen Verkehrsmittel in Berlin und tragen dabei ein mit dem Wort SCHWARZFAHRER*IN bedrucktes T-Shirt. Sie verteilen während der Aktion eine Postkarte mit dem Aufruf, sich an einer Umfrage sowie an der *Suche* nach einem neuen, nicht rassistischen *Wort* für Menschen, die ohne Fahrschein den öffentlichen Personennahverkehr (ÖPNV) nutzen, zu beteiligen. Gebrandmarkt mit dem T-Shirt *verkörpern* die SCHWARZFAHRER*INNEN während der Kunstaktion genau das, was ihnen als *Klischee* zugeschrieben wird. Der latente Rassismus unserer heutigen Gesellschaft, der in öffentlichen Verkehrsmitteln oft zum Ausdruck kommt, steht im Fokus. Nutzer*innen des öffentlichen Personennahverkehrs werden mit durch den Aufdruck eines T-Shirts personifizierten ‚Schwarzfahrer*innen‘ konfrontiert und dadurch eingeladen, über Vorurteile, Diskriminierung und Ausgrenzung im Sprachgebrauch nachzudenken. Dank der Informationen auf der Postkarte können sie anschließend eine Internetadresse besuchen und dort *Vorschläge für ein neues Wort* einreichen bzw. für einen bereits bestehenden Vorschlag durch *likes* abstimmen. Eine Onlinedatenbank sammelt und präsentiert alle Einfälle.

Die KVW-Methode verweist auf die verheerende Macht der Sprache im Rahmen des strukturell durchdrungenen Rassismus unserer Gesellschaft und setzt auf die Wirkung einer performativen Durchführung im öffentlichen Raum. Mit Susan Arndt war und sei Sprache immer noch ein wichtiges Medium, um im europäischen Kontext weiße Dominanz zu artikulieren (Arndt 2011, 121). Ich bin mir sicher, dies gilt als Folge von Kolonialismus über den europäischen Raum hinaus, doch begrenze ich mich mit dem Kunstprojekt SCHWARZFAHRER*IN auf den deutschen Sprachraum, der meine Wahlheimat ausmacht.

Schon frühzeitig hätten abwertende Bezeichnungen Überlegenheits- und Herrschaftsansprüche zementiert, stellt Arndt fest. Griech*innen nannten beispielsweise alle Nicht-Griech*innen, *[b]arbaros*, was letztendlich die Unterstellung zum Ausdruck bringe, sie seien *brbr*-Sager*innen – sie sprächen keine richtige Sprache und befänden sich folglich auf einer niedrigen Entwicklungsstufe. Nach einer vergleichbaren Logik bündelten später Kolonisator*innen ihre kulturelle Ignoranz mit ihrem territorialen Besetzungswillen, so Arndt, um die in Kolonien lebenden Menschen zu unterwerfen, indem sie ihnen das Menschsein absprachen und sie mit Begriffen bezeichneten, die aus dem Tier- und Pflanzenreich stammten oder Neologismen erfanden, die ihre Unterlegenheit bekräftigten. Ein

bekanntes Beispiel für solche Neologismen sei das Wort ‚Indianer‘, das – wie wir wissen – auf den Irrtum von Christoph Kolumbus zurückgeht (ibid).

„Obwohl es gemeinhin als wenig schicklich gilt, auf Irrtümern zu beharren oder gar stolz darauf zu sein, wird speziell dieser Irrtum offenbar als nicht gravierend empfunden. Eine solche Grundhaltung ist Teil des kolonialistischen Musters: Wo ‚Zivilisierung‘ bedeutet, Menschen unter Anwendung von Gewalt ihrer Territorien, Lebensgrundlagen und Leben zu berauben, wo ‚Entdeckung‘ heißt, das geografische, kulturelle und soziale Wissen kolonisierter Menschen zu ignorieren, dort entbehren – bis in die Gegenwart – auch Fehler, Irrtümer und Entstellungen jeder Peinlichkeit.“ – Susan Arndt (Arndt 2011, 122)

Waren keine solche Neologismen im Spiel, dann wurde auf Termini des Tier- und Pflanzenreiches wie ‚Stamm‘ zurückgegriffen, die ‚Primitivität‘ und ‚Barbarei‘ unterstellten, setzt Arndt fort.

Etymologisch hängt das Wort ‚Schwarzfahrer‘ in‘ zwar nicht mit rassistischen Hintergründen zusammen, wie ich im dritten Kapitel erkläre. Die etymologische Herkunft schließt jedoch einen rassistischen Bedeutungsgehalt nicht aus. ‚Fremde‘ Menschen mit Illegalität und Kriminalität auch durch die Sprache in Verbindung zu bringen, steht in direktem Zusammenhang mit der Unterwerfung und Entmenschlichung, die Herrschafts- und Machtverhältnisse rechtfertigen.

Eine weitere Guerilla-Attacke erfolgt anhand der *POAG-Methode* (*Petition-Onlinedatenbank-Abstimmung-Gesetzentwurf*). Als Kunstprojekt startete ich eine Initiative, um den Feiertag umzubenennen, der in Kolumbien, meinem Herkunftsland, „Tag der ‚Rasse‘“ benannt wird. Es handelt sich um den Feiertag vom 12. Oktober, mit dem seit mehr als hundert Jahren in Spanien und in vielen Ländern Amerikas die sogenannte ‚Entdeckung‘ des Kontinents zelebriert wird. Das langfristig angelegte Kunstprojekt RENOMBREMOS EL 12 DE OCTUBRE [auf Deutsch: Lasst uns den 12. Oktober umbenennen] besteht hauptsächlich aus einer *Petition* zur Unterstützung der Initiative, einer *Onlinedatenbank*, die Vorschläge für neue Namen sammelt und zur *Abstimmung* durch *likes* bereitstellt, und einem *Gesetzentwurf* zur Durchführung einer tatsächlichen Umbenennung.

Das Kunstprojekt positioniert sich mit seiner POAG-Methode genau auf dem Rancièrenschen Pendel zwischen Kunst und Politik. Wie ich im ausführlichen Exkurs zu der BZZV-Methode erwähnte, seien Kunst und Politik für Rancière derart zusammenzudenken, dass sie in einem stetigen Pendel zueinanderstehen. Während in der Kunst jede denkbare Utopie möglich und bereits realisiert sei, stehe sie in der Politik noch aus. Mit dem Projekt RENOMBREMOS EL 12 DE OCTUBRE macht die Kunst einen Sprung auf die andere Seite des Pendels und nimmt in ihrem Versprechen von Emanzipation, das auf der Ebene der Aufteilung des Sinnlichen eigentlich bereits realisiert wäre, die real politische Umsetzung desselben auf. Über die Neo-Duchamp'sche Geste hinaus, die Initiative zur Umbenennung

eines Feiertages zu Kunst zu erklären, vollzieht sich im Kunstprojekt eine Aufhebung der Grenzen zwischen symbolischer Kunstproduktion und Realpolitik, auch wenn eine tatsächliche Umbenennung offen stehen und im Rahmen des Kunstprojektes offen bleiben kann.

Elke Bippus, Professorin für Kunsttheorie an der Zürcher Hochschule der Künste, schreibt: „Die Avantgarde erforschte die ästhetischen Mittel hinsichtlich ihrer Kraft, das Leben zu durchdringen und zu verändern.“ (Bippus 2015, 66–67). Sie habe anstelle des Künstlergenies einen Künstler-Ingenieur, der Forscher werden sollte, gesetzt, um die künstlerische Praxis in der Gesellschaft zu verankern. Auch wenn andere Autonomisierungsbewegungen sich gesellschaftlichen Prozessen entzogen, zeigen kritische Analysen der Konzeptkunst und der instituitionskritischen Kunst, so Bippus, dass sie über eine dispositive Verschränkung von Kunst-Leben-Gesellschaft hinweggehen (Bippus 2015, 67).

Die deutsche Philosophin und Konzeptkünstlerin Anke Haarmann verortet die politische Kunst des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts als eine Herkunftsline künstlerischer Forschung in der Vorgeschichte ästhetischen Forschens. Politische Kunst nehme, so Haarmann, die Begründungslogik bestehender Verhältnisse in den Blick, um die Welt nicht nur ästhetisch zu deuten, sondern auch praktisch ändern zu wollen. Der Blick auf bestehende Verhältnisse, deren Veränderung angestrebt werde, impliziere aber ein kritisches Hinterfragen der Wissenskultur, auf der solche Verhältnisse beruhen (Haarmann 2019, 87). Charakteristisch sei dabei das Fehlen definitorischer Marksteine, die den Übergang von reiner Kunst in reine Politik markieren, was bei politischer Kunst regelmäßig zum Absprechen ihres Status‘ als Kunst führe. Das künstlerische Handeln überlagere sich mit dem Politischen, indem das Politische der Kunst durch den Anspruch gekennzeichnet sei, durch ästhetische Handlungen die Welt umzugestalten bzw. umgestalten zu wollen (Haarmann 2019, 88-89). Haarmann nimmt u.a. einige Werke Martha Roslers in den Fokus, um zu verdeutlichen, dass in der politischen Kunst ein ästhetisches Forschen beginnt. Die Untersuchung bestehender Verhältnisse, die eine Handlung zur Verbesserung erfordern, d.h. „das analytische Forschen im Kontext der Kunst“ sei „zugleich ein politisches Handeln im Kontext der Kunst [...] mit dieser doppelten Anstrengung: anderes Wissen zu generieren und auf dessen Grundlage ästhetisch-politische Handlungen zu vollziehen.“ (Haarmann 2019, 92)

1.3 Anfangsbuchstaben-Methoden und die Methoden künstlerischer Forschung

Henk Borgdorff schreibt:

„Der Bereich der Kunst ist seit Langem mit dem der akademischen Welt verflochten, von der Praxis der artes in den spätmittelalterlichen Klosterschulen bis hin zum heutigen postmodernen Abschied von der Trennung der Lebensbereiche der Kunst, des Wissens und der Moral, die die Moderne seit dem 18. Jahrhundert kennzeichnete. Im aktuellen Kunstdiskurs hat sich der Bereich des ästhetischen wieder mit dem Erkenntnistheoretischen und dem Ethischen verbunden.“ – Henk Borgdorff (Borgdorff 2015, 69)

Mit Henk Borgdorff kann künstlerische Forschung in erster Linie als eine Artikulation nicht-propositionaler Formen von Wissen und Erfahrung in und durch das Kunstschaffen beschrieben werden (Borgdorff 2012, 122). Doch das Kunstschaffen und die Kunst selbst können nicht nur auf ihr transformatives Potenzial reduziert werden, selbst wenn dieses Potenzial im Zentrum des Diskurses steht – wenn ich mich beispielsweise von der Frage leiten lasse, wie künstlerische Praxis als Instrument gesellschaftlicher Transformation und Wertevermittlung zur Überwindung eines latenten und omnipräsenen Rassismus beiträgt.

Ein Blick in andere Forschungsbereiche könnte hilfreich sein. In der Qualitativen Sozialforschung ist die Teilnehmende Beobachtung beispielsweise eine erwiesene Methode, die insbesondere in der Ethnologie und in der Kulturanthropologie immer wieder erfolgreich zum Einsatz kam. Man kann sie, den Erkenntnisinteressen⁹ nach, in drei unterschiedliche (Sub-)Methoden unterscheiden: 1. Die unstrukturierte oder wenig strukturierte Beobachtung, 2. das qualitative Interview und 3. die Erhebung und Analyse von Dokumenten unterschiedlichster Natur (Lamnek und Krell 2016). In meiner Forschung sind alle drei Methoden zu finden: Sowohl die unstrukturierte oder wenig strukturierte Beobachtung, die mal über längere, mal über kürzere Zeiträume erfolgt und in der meine Teilnahme sehr verschieden gestaltet wird, als auch das qualitative Interview, beispielsweise mit Mnyaka Sururu Mboro oder María Evelia Marmolejo, das ebenfalls ungleiche Intensitäts- und Zeiträume aufweist. Außerdem sind die Erhebung und Analyse von allen gesammelten und recherchierten Dokumenten nicht nur unterschiedlicher Natur, sondern teilweise auch der künstlerischen Produktion inhärent, zum Beispiel als Videoinstallation oder als fortlaufende Onlinedatenbank. Darüber hinaus, wenn es um den Gegenstand der Beobachtung geht, werden lokale und zeit-

9 Als Erkenntnisinteressen zählen das Interesse an der Analyse von Deutungen und Wahrnehmungen, inkl. komplexer Deutungssysteme, sowie das Interesse an der Analyse der Handlungskontexte (Lamnek und Krell 2016).

liche Begrenzungen zum Gegenstand der künstlerischen Praxis. Die Kunstaktion SCHWARZFAHRER*IN macht nur im deutschsprachigen Kontext Sinn, genauso wie das langfristig angelegte Kunstprojekt RENOMBREMOS EL 12 DE OCTUBRE nur für den kolumbianischen Kontext funktioniert.

Nach Lamnek und Krell ist die Teilnehmende Beobachtung mit einem Prozess des Sinnverstehens verbunden, welches räumlichen und zeitlichen Begrenzungen unterworfen ist. Als Beispiel dafür erwähnen sie eine Teilnehmende Beobachtung des aggressiven Verhaltens von Fußballfans, die niemals ein ganzes Fußballstadion in den Blick nehmen könnte und sich immer nur auf den engen Raum um den/die Beobachtenden begrenzen muss oder auf die Unmöglichkeit einer langfristigen Beobachtung der Karriere eines Kriminellen (Lamnek und Krell 2016). Als oberste Handlungsmaxime für Beobachter*innen gilt jedoch, das untersuchte Feld so wenig wie möglich zu stören oder zu verändern. Wie könnte diese Maxime den Anspruch erfüllen, anhand von Kunstprojekten zur Reflexion über die Auswirkungen und Erscheinungsformen der Erfindung von ‚Menschenrassen‘ in unserem Alltag beizutragen? Die künstlerische Praxis beabsichtigt gerade das: eine Einflussnahme, eine Veränderung. Als Instrument gesellschaftlicher Transformation und Wertevermittlung nimmt sich die Kunst eben das vor: dass unsere Gesellschaft die existierende rassistische Hierarchisierung von Menschen überwindet, wenn auch nur mit einer durch die Guerilla-Attacken hervorgerufenen überschaubaren Wirkung, die im Vergleich zum Forschungsfeld als winzig eingestuft werden kann.

Aber inwiefern der Blick in andere Forschungsbereiche wirklich hilfreich ist, bleibt eine offene Frage. Nach Anke Haarmann unterscheidet sich Methodologie als Lehre über Methoden vom Begriff der Methode selbst und konstituiert sich als eine Metaebene, als eine Metatheorie, die entweder im Vorfeld als Regelkanon für konkrete Praktiken oder im Nachhinein als Nachdenken über Bedingungen epistemischer Verfahren konzipiert wird (Haarmann 2015, 85). Von im Vorfeld festgelegten Regelkanons werde jedoch für die Kunst eine unerträgliche Disziplinierung befürchtet, so dass lediglich eine nachdenkliche Methodologie notwendig werde, um das Forschen in der Kunst als eine methodisch operierende Praxis zu untersuchen. Ein historischer Blick in die Wissenschaftstheorie zeige aber, setzt Haarmann fort, dass auch in den Naturwissenschaften der methodische Regelkanon intuitiv und nicht im Vornherein entstehe, so dass die Befürchtung einer Disziplinierung aus wissenschaftstheoretischer Perspektive unbegründet sei. Einen feststehenden Methodenkanon für die künstlerische Forschung etablieren zu wollen, stehe aus diesem Grund dem zeitgenössischen Stand der kritischen Wissensforschung und den entsprechend herrschenden Grundannahmen über die Regeloffenheit der Wissenschaften entgegen (Haarmann 2015, 87-88).

Und außerdem:

„Mangels historischer Erfahrung oder wissenschaftstheoretischer Expertise werden derzeit an die künstlerische Forschung häufig externe Methodenstandards aus naturwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Disziplinen angelegt. Die Rede von der künstlerischen Forschung ist aber nur dann sinnvoll, wenn eigene künstlerische Methoden und deren intrinsische Logik für die Produktion von Wissen in der Kunst als ausreichend erachtet werden und sich von den naturwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Methoden unterscheiden.“ – Anke Haarmann (Haarmann 2015, 85)

*

Die Fokussierung auf einzelne Schritte in den Anfangsbuchstaben-Methoden isoliert sie im Kontext der *Kunstproduktion* und erhebt sie zum Gegenstand der Forschung. Die damit aufgezeigten Vorgehensweisen verweisen in der schrittweisen Aufteilung auf ihre grundlegende Verschiedenheit. Der gemeinsame, mächtige Riesengegner, dem sich die einzelnen Kunstprojekte widmen, hat sich über Jahrhunderte weltweit in den verschiedensten Sphären unseres Lebens ausgebreitet: in unserer Wahrnehmung ‚Anderer‘, in unserem Umgang miteinander, in der Sprache, die wir nutzen, in unseren politischen Strukturen, u.a. In diesen verschiedenen Sphären agieren die einzelnen Kunstprojekte mit jeweils ganz anderen Strategien: Anhand der BZZV-Methode (Befragung-Zusammstellung-Zuspitzung-Verkörperung) hinterfragt VIDEO PORTRAITS unsere vorurteilhafte Wahrnehmung ‚Anderer‘ und stellt als Resultat eines prozesshaften Dialogs mit Moabiter*innen die Verkörperung ihrer Aussagen als provozierende Zuspitzung dar.

Die ÜOW-Methode (Übung-Ortssuche-Wiedergabe) dient in RE-ENACTING OFFENCES der Schaffung eines Resonanzraumes, in dem durch das Wiedergeben und durch die dadurch ermöglichte Teilhabe an mit Diskriminierungserfahrungen zusammenhängenden Gefühlszuständen der eigene Umgang mit Vorurteilen und die eigene Teilnahme an rassistischen/diskriminierenden Strukturen reflektiert werden können.

Die KVW-Methode (Klischee-Verkörperung-Wortsuche) ermöglicht in der Kunstaktion SCHWARZFAHRER*IN nicht nur das Hinterfragen diskriminierender Ausdrucksformen, sondern auch deren kritische Resignifizierung¹⁰.

Mit der POAG-Methode (Petition-Onlinedatenbank-Abstimmung-Gesetzentwurf) greift das Kunstprojekt RENOMBREMOS EL 12 DE OCTUBRE mittels eines auf der Basis einer Petition und einer Onlinedatenbank entstandenen Gesetzentwurfs direkt in politische Strukturen ein.

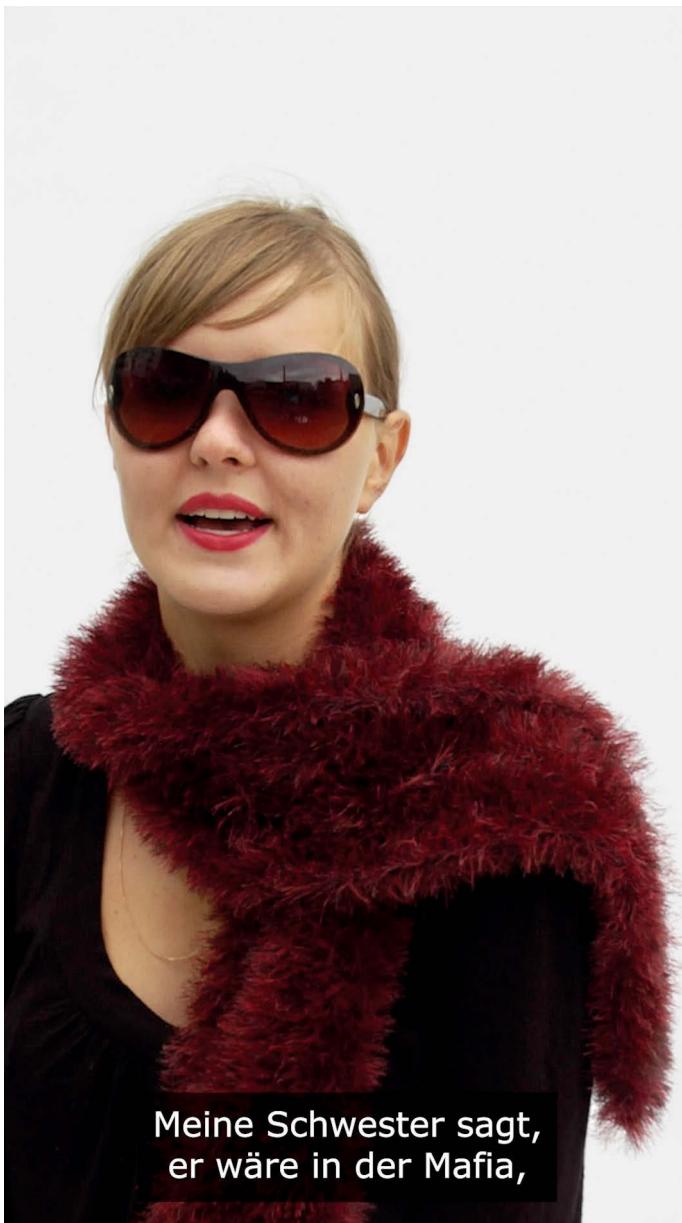
¹⁰ Auf den Begriff ‚Resignifizierung‘ und dessen Bedeutung im Rahmen des Kunstprojektes SCHWARZFAHRER*IN gehe ich im dritten Kapitel ein.



Die Arbeit ist gut:
die Touristinnen sind hübsch,
blond und stehen auf mich.



Mein Freund hat mich
verlassen, als ich
schwanger wurde.





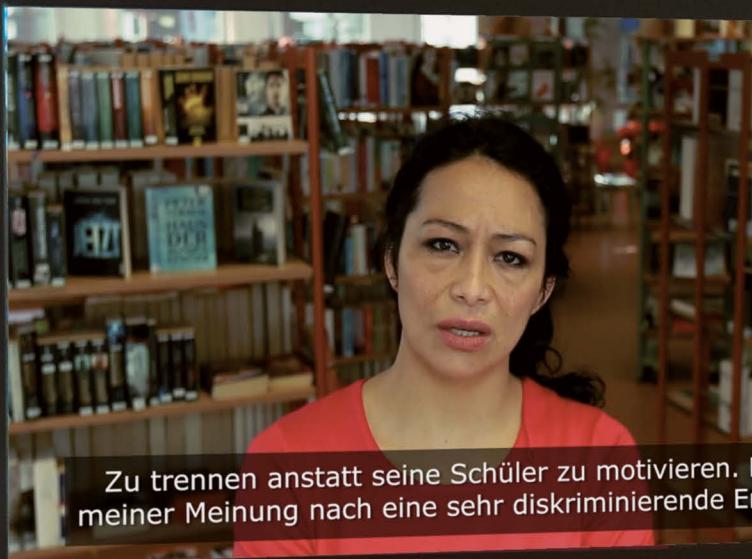
Sollte jemand sie nicht
respektvoll behandeln, dann
klärt das einer meiner Leute.



Es muss also diesmal
ein Junge werden,



Was soll man anderes von
Schwarzarbeit erwarten?



Zu trennen anstatt seine Schüler zu motivieren. In
meiner Meinung nach eine sehr diskriminierende E



en. Das war
e Erfahrung.

RE-ENACTING OFFENCES
3-Kanal Videoinstallation, 84 min, 2021

Ausstellungsansicht
MORE PLANETS LESS PAIN. Konstellationen Künstlerischer Forschung
Kunsthalle Erfurt, 2022



RE-ENACTING OFFENCES
Kurze Version (5 min)
<https://vimeo.com/606643138>