

KUNST

UND
RAUM?

EIN GESPRÄCH ZUM VERHÄLTNIS VON KUNST UND RAUM
CORINNA HUMUZA, CHRISTOPHER NIXON, KATHARINA SCHMIDT & KATRIN SINGER

2 Ein Gespräch zum Verhältnis von Kunst und Raum

Corinna Humuza, Christopher Nixon, Katharina Schmidt & Katrin Singer

Wenn Wissenschaftler:innen Kunst machen oder Künstler:innen Wissenschaft, entsteht oftmals der Eindruck, dass hier disziplinäre Grenzen überschritten würden und dass das eine mit dem anderen eigentlich nichts zu tun hätte. Wie fließend jedoch die Übergänge zwischen Kunst und Wissenschaft und wie widersprüchlich deren dichotome Trennungen sind, ist Gegenstand zahlreicher Debatten und auch grundlegender Bestandteil dieses Buches. Zusammen mit Corinna Humuza (CH) – Geographin, Kuratorin und Dramaturgin des Internationalen Sommerfestivals auf Kampnagel in Hamburg – und Christopher Nixon (CN) – Philosoph, freier Kurator und Vertretungsprofessor für Soziale Ungleichheit und Sozialpolitik an der Hochschule RheinMain in Wiesbaden – sprechen wir (Katrin Singer, KS, und Katharina Schmidt, KS) als Geographinnen, die künstlerisch-kreativ-visuell forschen, über die Kunst der Wissenschaft und den Raum in den Künsten. Folgende Ausführungen sind das Ergebnis unseres Gesprächs am Küchentisch in Anlehnung an Priscilla McCutcheon's und Ellen Kohl's *kitchen table reflexivity*.

Verständnisse von Kunst und Raum?

CN: Aus der Philosophie heraus kommt natürlich direkt die Frage auf: Was ist eigentlich „Kunst“? Und: Was ist „Raum“? Welche ästhetische Praxis wollen wir als eine „Kunst“-Form bezeichnen? Brauchen wir überhaupt noch diesen Begriff „Kunst“? Oder wollen wir nicht versuchen, da ja auch an diesem Begriff eine Geschichte des Ausschlusses haftet, einen anderen Begriff zu finden, um eine bestimmte weltgestaltende Praxis zu bezeichnen, die mit einer anderen Art von Rationalität operiert und die uns andere Erfahrungen mitteilen kann, als das beispielsweise die Wissenschaft tut? Dann würde ich sagen, dass diese ästhetische Praxis bestimmte gegenhegemoniale Raumerfahrungen in sich einschließt und diese Raumerfahrungen auch vermitteln kann.

CH: Diesen Aspekt des gegenhegemonialen Raumwissens finde ich – unabhängig von der Begrifflichkeit – sehr wichtig. Er verbindet unterschiedliche Lesarten von *artographies*, die trotzdem voneinander unterschieden werden müssen. Ich habe das Gefühl, dass gerade in der geographischen Wissensproduktion Kunst eher als Methodik genutzt wird. Also dass eine kreative Praxis methodisch in eine Forschung eingebunden wird. Ein anderes Verständnis vielleicht auch von Kunst im Verhältnis zu Raum zu finden, ist jedoch etwas, das mir gefehlt hat, als ich selbst noch in der Geographie tätig war. Jetzt durch die Arbeit bei Kampnagel habe ich gemerkt, dass es möglich ist, einen anderen Bezug oder Zugang zu schaffen. Und das kommt dann vielleicht erst, wenn man selbst in diesem künstlerischen Feld tätig ist. Für mich ist Kunst nicht nur ein Tool, um geographisches Wissen zu vermitteln oder zu aktivieren, sondern sie ist häufig inhärenter Teil eines bestimmten Raumwissens. Das gilt insbesondere für marginalisiertes Wissen. Geograph:innen wie Katherine McKittrick arbeiten ja bereits mit diesem Ansatz, wenn sie zum Beispiel Gedichte und Songs in ihre Forschung einbezieht, die die Vielschichtigkeit und Relationalität von Schwarzem (Raum-) 6 6

Wissen offenlegen. Hier stellt sich also eher für mich die Frage: Was wird in der geographischen Wissenschaft als Wissen wahrgenommen und was nicht? Muss es erst durch einen methodischen Prozess gefiltert und von der Forscherin analysiert und ausformuliert werden, um als Wissensproduktion zu gelten, oder sind nicht bestimmte kulturelle Praktiken, die stark informiert sind von räumlichen Verhältnissen, schon eine Form Wissen zu produzieren und weiterzugeben? Ich denke da zum Beispiel an den Blues, den Hip-Hop oder den süd-afrikanischen Pantsula.

CN: Ich denke auch, dass an bestimmte physische Räume bestimmte ästhetische Erfahrungsweisen geknüpft sind. Wenn man zum Beispiel ans Museum – etwa an eine Kunstausstellung – denkt, dann erkennt man deutlich, dass über den Raum selbst definiert wird, was dort als Kunst und Kunsterfahrung gilt. Aus einer Praxis der Kritik heraus finde ich es wiederum interessant, genau diese Verbindungen aufzubrechen: Das heißt Räume, die zunächst nicht mit künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen in Verbindung stehen wie etwa eine U-Bahn-Haltestelle, für solche Erfahrungen zu öffnen beziehungsweise dort ganz andere ästhetische Raumerfahrungen möglich zu machen als die, die dort tagtäglich erlebt werden. Dabei können wir uns fragen, wo oder ob in den allgegenwärtig durchrationalisierten Räumen und disziplinierenden Raumregimen, in denen wir uns den ganzen Tag über bewegen, überhaupt noch genuine Raumerfahrungen möglich sind. Erfahren wir Raum aus einer ganz phänomenologischen Perspektive heraus noch als Raum? Etwa als sinnlichen Möglichkeitsraum, der aktiv gestaltet werden kann? Ich glaube, hier zeigt sich ein subversives Potenzial, den städtischen Raum mit ästhetischen Praktiken „neu“ zu gestalten oder eben bestimmte vergessene Raumerfahrungen, die uns auch innerlich sind – wir sind ja immer räumlich verortet –, wieder möglich zu machen.

ks: Ich finde das spannend, was ihr gerade über Kunst gesagt habt, weil ich mich mit dem Wort „Kunst“ überhaupt nicht identifizieren kann. Ich kann mit dem Begriff „kreativ-künstlerisch“ viel mehr anfangen, weil er von einer Praktik und einem Prozess ausgeht und ich das in meinem eigenen Geographie-Machen merke, dass dies mir Möglichkeitsräume für „langsamere“ Begegnungen mit Menschen eröffnet. Es entsteht eine andere Beziehungsebene, die auch Freude und Lust am gemeinsamen Arbeiten und Zusammensein generiert. Bei klassischen Methoden werden diese Räume nicht oder nur sehr begrenzt zugänglich. Aus einer feministischen Perspektive finde ich es schön, dass kreativ-künstlerischen Praktiken fürsorglich ausgestaltet werden können und andere subversive Räume im hegemonialen Duktus schaffen. Diese sind jedoch ebenso geprägt von verschiedenen Kompliz:innenschaften und strukturiert durch Machtverhältnisse. Wie können durch unterschiedliche kreativ-künstlerische Praktiken multipistemische Räume hergestellt werden, und wie können diese Praktiken Räume umdeuten und neu verhandeln? Es ist dieses Wechselverhältnis, das mich interessiert.

Ch: Ich würde da widersprechen, denn wenn man ausgeht von marginalisierten künstlerischen Praktiken, zum Beispiel jenen, die ich gerade schon kurz erwähnt habe und die im westlichen

Kunstkanon nicht stattfinden, dann ist es total wichtig, hier von Kunst zu sprechen, um sie von den Margins ins Zentrum zu setzen. Das hat etwas sehr **Subversives**. Vielleicht ist das aber auch kein Widerspruch mit deinem Verhältnis zum Kunstbegriff, sondern verstärkt nochmal meinen Punkt, dass bei diesem relativ neuen Interesse an Kunst in der Geographie die Auseinandersetzung noch nicht hinausgeht über künstlerische Methoden in der Wissenschaft.

Künstlerisch-kreativ-ästhetisch-geographische Praktiken als Wissensproduktion?

CN: Diese ästhetischen Methoden oder die ästhetische Praxis als Methode bedeutet genau diese Paradigmen zu hinterfragen, die sich innerhalb des Wissenschaftsdiskurses seit Immanuel Kant weiterentwickelt haben. Sie kritisieren diese Objektivität der Wissenschaft, diesen Versuch, eine ganz spezifische Form von Rationalität und deren Wissensproduktion überhaupt nur als geltend zu betrachten. Wissenschaftshistorisch steht das eben auch in einem kolonialen Zusammenhang. Ich finde, dass in der Arbeit beispielsweise mit Studierenden damit schon eigentlich mehr gemacht ist, als wenn ich immer nur aus der theoretischen Perspektive kritisiere, weil die Studierenden in der künstlerisch-kreativ-ästhetischen Praxis an der Dekonstruktion dieses Wissenschaftsbegriffs arbeiten.

Natürlich ist es immer problematisch, in einem neoliberalen System zu agieren – zu dem die Uni auch gehört –, das wir sozusagen nur peu à peu ändern können. Wir können nun mal momentan nur in den Strukturen arbeiten. Das trifft fürs Museum oder für Kulturinstitutionen genauso zu, wo wir auch mit anderen Wissensproduktionen reingehen wollen, wo wir bestimmte feststehende Definitionen von Museum, von Kunst und so weiter aufbrechen wollen. Auch hier tun wir das immer in einem Rahmen, in dem wir uns damit konfrontiert sehen, dass diese kritischen Methoden, diese kritische Praxis immer auch vereinnahmt werden können. Also ich glaube, da kommen wir am Ende gar nicht raus, was aber sozusagen dieses Bemühen überhaupt nicht schmälert.

CH: Für mich sind das zwei unterschiedliche Formen der, ja vielleicht *artographies*. Einmal ein kreativer Zugang, so wie ihr es in eurer Praxis macht. Und dann ein Sich-Auseinandersetzen mit bestimmten kreativen Formen, die informiert sind von Geographie und von Raum. Um meine Beispiele von eben nochmal zu vertiefen: *Clyde Woods* verstand den Mississippi Blues und den Hip-Hop als Ausdrucksformen, die als Antwort auf ganz spezifisch verortete Verhältnisse entstanden sind. Ich denke in dem Kontext auch an den südafrikanischen *Pantsula* – der in den Schwarzen Townships während der Apartheid entstanden ist und nicht nur eine Tanzform ist, sondern hinter dem, ähnlich wie beim Hip-Hop oder Blues, eine ganze Philosophie und eigene Ausdrucksform steht. Diese Beispiele zeigen uns, dass bestimmte räumliche Erfahrungen, vielleicht kann man sie „indigene Wissensformen“ nennen, häufig stark mit künstlerischen Praktiken verbunden sind. Wir müssen meiner Meinung nach aber deutlich trennen zwischen einer kreativen Methodik im wissenschaftlichen Kontext (oder einer wissenschaftlichen Praxis in der Kunst, wenn man an die Arbeiten wie die von *Forensic Architecture* denkt) und einer kulturellen Praxis, die intrinsisch total stark informiert ist von spezifischen geographischen Verhältnissen.

Ich glaube, man muss es trennen. Das heißt nicht, dass wir das jetzt hier nicht als kreative Praxis verstehen können. Es geht vielleicht mehr darum, dass diesen kreativen Praktiken so ein klassisches Kunstverständnis unterstellt wird. Ich glaube auch, das muss erweitert werden. In meiner geographischen Praxis waren diese kreativen Zugänge zu wenig, weil ich das Gefühl hatte, meine eigene Erfahrung, ja geht da vielleicht auch wieder verloren oder findet da nicht statt. Vielleicht war es für mich aber auch einfach nicht der richtige Zugang, mich mit Raum über Kunst zu beschäftigen, sei es Tanz, Film, Musik oder Fotografie.

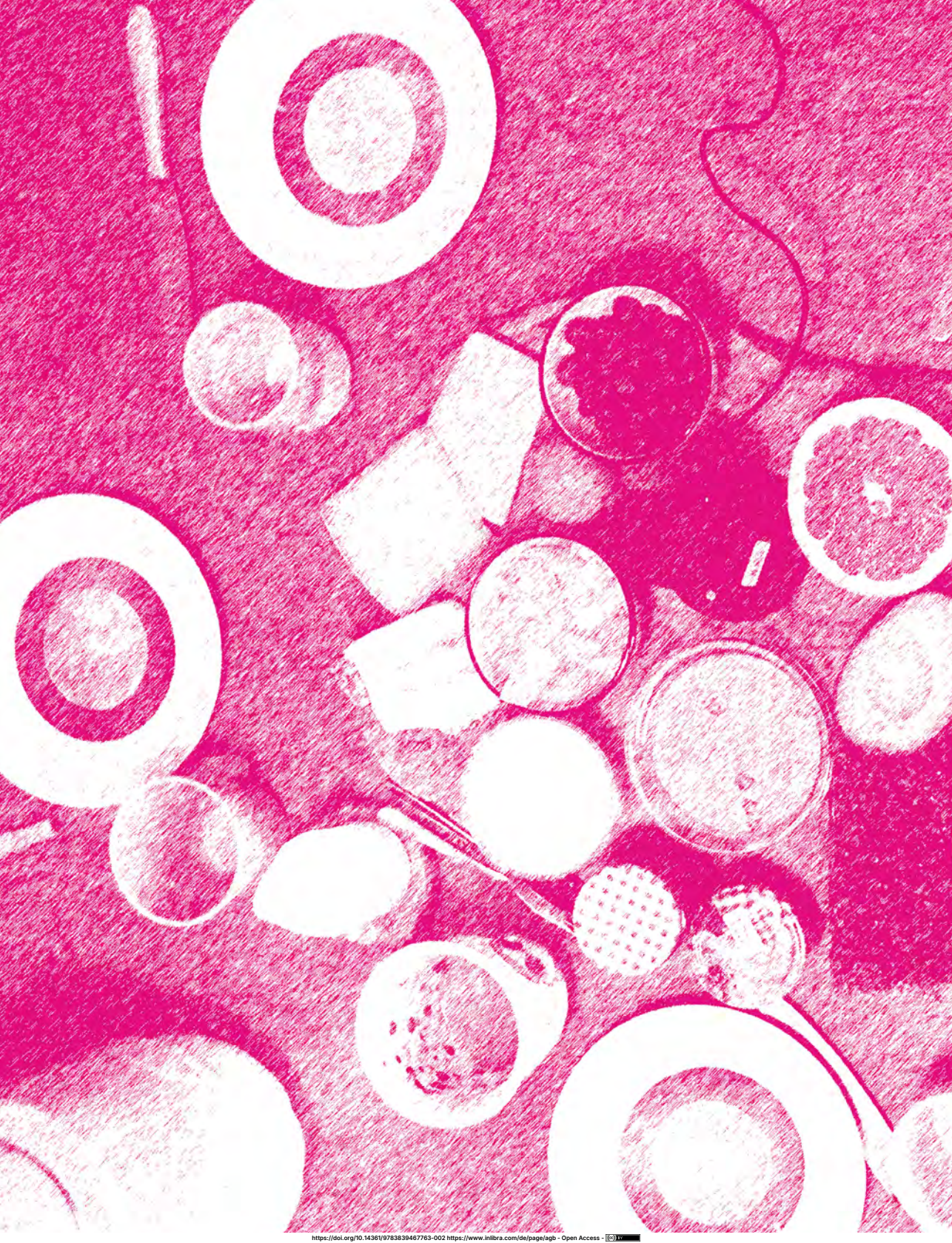
ks: Da gebe ich dir recht, dass da eine Art Diktat der Wissenschaft vorliegt, das bestimmt, inwieweit darf ich mich mit künstlerisch-kreativen Praktiken in der Geographie beschäftigen und ausdrücken. Denn letztendlich muss es meist doch wieder in diese akademische Wissensstruktur gepresst werden, um in der Wissenschaft bestehen zu können. Ich kann jetzt nicht einfach nur sagen: „Okay, ich mache jetzt hier ein Projekt mit Kids, das vor allem ihnen wichtig ist und es darf dann auch so stehen bleiben.“ Nein, ich muss das quasi wieder übersetzen, ich muss es wieder verwertbar machen für die akademische Wissensproduktion. Ein Gefühl der Einengung bleibt bestehen, es wird, bildmalerisch ausgedrückt, Wissenschaftler:innen ein Korsett angelegt. Es muss bewertet, kategorisiert, eingeordnet, analysiert werden.

CN: Aber die positiven Erfahrungen, die man dabei gemacht hat, die bleiben.

ks: Genau, dieses verkörperte Wissen. Ich glaube auch, das ist das, was es spannend macht, um solche Räume und Praktiken zu kämpfen in der Geographie oder in der Wissenschaft. Einzufordern, das es andere legitime Formen des Ausdrucks gibt.

CN: Es muss heißen: Ja, wir müssen diesen ganzen Wissenschaftsbetrieb umkrepeln, damit eben solche Texte wie zum Beispiel die fantastischen Arbeiten von Gloria Anzaldúa keine Randerscheinungen bleiben. Vielmehr sollten sie Teil der akademischen Wissensproduktion werden. Wir müssen also über die Methoden und Praktiken hinaus auch den Versuch wagen, strukturell diese Institutionen zu verändern, in denen wir arbeiten, damit diese anderen Formen von Wissen dort auch anerkannt werden.

KS: Das ist interessant, weil ich tatsächlich denke, dass diese beiden Aspekte grundlegender Teil des Buches beziehungsweise der darin vertretenen künstlerisch-kreativen Praktiken sind. Viele Beiträge experimentieren gerade in Workshops und in der Lehre mit diesem Verhältnis zwischen Kunst und Raum. Ich glaube, dass da gerade so eine Art Kampf darum stattfindet, auch methodisch, über künstlerisch-kreative Zugänge Raum zu machen, für unterschiedliche Erfahrungen, unterschiedliche Schwerpunkte in der Geographie beziehungsweise bezüglich raumbezogener Fragestellungen. Und dann ist es ja schon interessant, wie diese Praxis – diese künstlerisch-kreativ-ästhetische Praxis oder wie auch immer wir es nennen wollen – total wichtig dafür ist, um Raum überhaupt zu eröffnen, um andere Räume zu ermöglichen, um „andere“ Forschung zu machen. Gleichzeitig bleiben aber Fragen danach bestehen:



Was macht das mit den Forschungsergebnissen? In welches Format presse ich es am Schluss wieder? Wie füttere oder widersetze ich mich einer neoliberalen Verwertungslogik?
Das ist dann natürlich unterschiedlich, ob wir hier von einer Lehrveranstaltung oder einem Forschungsprojekt sprechen.

Kreativität in Theorie und Praxis

KS: Wir haben nun viel über künstlerisch-kreative Praktiken gesprochen. In einem Vortrag von Katherine McKittrick¹ über Black Methodology bin ich über ihre Auseinandersetzung mit Kreativität in der Forschung gestolpert, und ich finde ihr Verständnis vom Verhältnis von Kreativität zu Theorie total spannend und wichtig. Sie betont darin das kreative Potenzial von Theorie, aber auch das theoretische Potenzial von Kreativität.

CN: Für mich als Philosoph ist der Theoriebegriff sowieso viel körperlicher und sinnlicher, als er meistens verstanden wird. Bei Platon zum Beispiel ist die echte und lebensverändernde intellektuelle Einsicht auch eine somatische Erschütterungserfahrung. Theorien sind Modelle und Modelle sind auch nichts anderes als Metaphern, also Bild- und Erzählzusammenhänge. Es braucht eine bestimmte Kreativität, sie zu produzieren. Diese liegt in den Bildern selbst. Ich bin der festen Überzeugung, es gibt viel mehr Überschneidungen zwischen Theorie und einer ästhetischen Praxis, als die Wissenschaft dies anerkennen möchte.

Es gibt dabei natürlich auch eine inter- oder transdisziplinäre Diskussion um einen postmodernen Wissenschaftsbegriff. Wir müssen uns letztlich fragen, ob wir verengt in dem bloßen Versuch bleiben wollen, immer mehr wissenschaftliche Erklärungen über die Welt anzuhäufen, die aus einer ganz spezifischen Rationalität heraus in kolonialen und kapitalistischen Zusammenhängen ja auch immer verwendet wurden, um die Welt noch mehr auszubeuten und beherrschbar zu machen. Oder wollen wir vielleicht doch eine andere Welterfahrung ermöglichen oder einen breiteren, eben auch sinnlichen Zugang zur Welt schaffen, um dann daraus auch politische Strategien zu entwickeln, wie wir in Zukunft leben wollen?

KS: Wenn ich unser Gespräch bis hierhin reflektiere und in Bezug zu diesem Buch setze, dann fällt mir auf, dass wir die kreativ-künstlerischen Beiträge im Buch zum Teil gerade von der Sprache her wieder in dieses klassische Wissenschaftsverständnis übersetzt haben. Die Texte an sich wurden von uns als Herausgeberinnen im Editing-Prozess wieder glattgebügelt, sodass dieses Sinnliche in einer westlichen Theoretisierung verhandelt bleibt. Ich bin nun ganz froh darum, dass wir diese Ausstellungsseiten im Buch haben, weil das etwas ist, was nicht einfach so konsumiert werden kann. Alle haben diese Doppelseiten kreativ-künstlerisch als Ausdruck ihrer Beiträge gestaltet, und das haben sie sich beeindrucken angeeignet. Das kann auch so stehen bleiben und darf irritieren.

1 McKittrick, Katherine (2019): Living Just Enough for the City/ Volume VI/ Black Methodology. Digitaler Vortrag organisiert von ‚GenUrb: Urbanization, gender, and the global south‘. Anzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=T8UVkub6u3k> (rev. 14.03.2023). Inhaltlicher Bezug im Text ab der Zeitmarke 28:28 Min. (letzter Zugriff am 05.05.2023).

CH: Dann sind wir aber nochmal bei diesem Verständnis von „Was ist Wissenschaft?“ beziehungsweise „Wie sieht wissenschaftliche Arbeit aus?“. Wenn du deine Doktorarbeit in einem anderen Format schreibst und sie so veröffentlichen möchtest und es von Verlagen nicht als wissenschaftliche Arbeit anerkannt wird, sondern beispielsweise als Kunstbuch. Also da sieht man ja, wie sehr das verankert ist, wie wissenschaftlicher Output produziert wird.

Kleiner Seitenhieb auf den Verlag, der nun diesen kreativen Sammelband artographies herausgibt :-). 2018 hat der transcript Verlag die Dissertation von KS zurückgewiesen, da der Anteil an Visuellem zu hoch und es somit keine fachwissenschaftliche Arbeit, sondern ein Kunstbuch sei.

CN: Auch das müsste man sich noch mal vornehmen und sich mit entsprechenden Arbeiten auseinandersetzen, wenn man erneut auf Gloria Anzaldúas Arbeiten schaut. Auf einmal funktioniert das, auch weil es mehrsprachig ist, weil es diese Brüche innerhalb der Texte gibt, weil sie Poesie werden. Sind das nicht auch Strategien, die wirklich über bloße Methoden hinausgehen, bei denen es um die Veränderung dessen geht, was Wissenschaft ist, und die ihre Legitimation haben in dem, was wir tun?

Offenheit und Limitation

CH: Ich muss in der Hinsicht an Erfahrungen aus dem Kunstbetrieb denken, worin vielleicht auch ein grundsätzlicher Unterschied besteht, vor allem in den Performing Arts. Diese Ausformuliertheit von Wissenschaft: dass alles zu Ende gedacht und begründet werden muss und dass so ein künstlerischer Zugang einerseits viel sinnlicher ist und dadurch subjektive Interpretationen und Wirkungsweisen zulässt. Ich denke da an die Arbeiten des Choreografen Jeremy Nedd mit dem Kollektiv Impilo Mapantsula, in denen sie afrodiasporische Verbindungen zwischen USA und Südafrika über unterschiedliche kulturelle Praktiken herstellen. Ihre aktuellste Arbeit ‚How a Falling Star Lit Up the Purple Sky‘ überschreibt die Figur des Cowboys und die Tropen des Westerns (wie den vermeintlich wilden Westen, leeres/zu eroberndes Land und den einsamen weißen Helden) mit der Kultur des Mapantsula und schlägt neue Heldenfiguren mit einem indigenen Verständnis von Land und Gemeinschaft vor. Ich lese diese Arbeit als eine Karte, die afrodiasporische Verbindungen aufmacht zwischen US-amerikanischer Popkultur, südafrikanischen Besitzverhältnissen und indigener Kosmologie. Darin werden aber auch afroamerikanische Musik- und

Popkulturgeschichte, zeitgenössischer Tanz, Mapantsula und Afrofuturismus sichtbar. So eine komplexe und gleichzeitig sinnliche Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen ist in der Wissenschaft meiner Meinung nach nur schwer möglich. Wir sehen hier auch die Relationalität und Vielschichtigkeit von Schwarzem (Raum-)Wissen, von der Katherine McKittrick spricht. Und ich verstehe künstlerische Arbeiten wie diese als eine Form der Wissensproduktion, ja vielleicht sogar der Theorie (?), die ganz andere Zugänge und Möglichkeiten bietet, die Welt zu ver-



Abbildung 1: Jeremy Nedd & Impilo Mapantsula: How a Falling Star Lit Up the Purple Sky (Foto: Philip Frowein)

sehen. Sie lassen außerdem auch subjektive Interpretationen und vielleicht auch mehr Raum für Ungewissheit zu als wissenschaftliche Arbeiten und können trotzdem extrem geographisch sein.

CN: Ja, das ist eine Möglichkeit, diese Freude, die ich empfinde, wenn ich mir ein Tanzstück oder Gemälde anschau, miteinzubeziehen: diese ständige Produktion von Sinn und gleichzeitig das Verwerfen und das Wieder-neu-Denken, das dann auch darin kreativ sein muss, die Frage zu beantworten „Was will mir die künstlerische Arbeit sagen?“. Das Verstehen passiert im Dialog mit dem, was ich sehe. Was passiert mit mir, was passiert mit meinem Gefühl, auch mit meinen Theorien? Wir geben ja unseren Körper nicht ab, sobald wir uns an ein Buch setzen, sondern sitzen da mit unserer ganzen leiblichen Lebenserfahrung.

Ich finde auch, dass wir sehr lange in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Traditionen (wieder im Rückbezug auf Kant) Kunstwerke und die ästhetische Erfahrung immer als Harmonieerfahrung verstanden haben, was Unsinn ist. Sie ist eine Dissonanzerfahrung! Es muss deswegen eine Dissonanzerfahrung sein, weil unsere alltägliche Erfahrung der Welt im ästhetischen Moment aufgebrochen und negiert wird. Wir gehen nicht an ein Kunstwerk oder an ein Theaterstück heran, wie wenn wir in unserer Küche daheim etwas kochen oder wenn wir eine Straße überqueren. Es ist vielmehr ein Bruch mit dieser alltäglichen Erfahrung und Wahrnehmung im unmittelbaren Moment im Theater oder vor einem Bild, wo Dinge nicht in ihren einfachen Bedeutungen aufgehen, wo eben Dissonanzen entstehen. Dort, wo wir zurückgeschleudert werden, weil wir es nicht verstehen oder weil wir uns nochmal neu Gedanken machen müssen, entfaltet sich ja eigentlich das Potenzial von Kunst und Theorie.

KS: Ja genau, und diese Intention zur Herstellung von Dissonanz wird auch strategisch eingesetzt durch künstlerisch-kreative Praktiken als Interventionen in Räumen, zum Beispiel in Museen, aber auch im öffentlichen Raum. Viele künstlerisch-kreative Methoden, auch in unserem Buch, arbeiten oder spielen ja genau mit diesem Element der Dissonanz, würde ich mal sagen. Also entweder reflexiv, visuell, performativ oder wie auch immer in bestimmte Räume zu intervenieren, um Irritation hervorzurufen. Dieses tatsächlich strategische Aufgreifen von solchen künstlerisch-kreativen Zugängen im Rahmen von Forschungsprozessen, um mehr solche alltäglichen Erfahrungen zu irritieren, um Normalitäten, Funktionsweisen von öffentlichem Raum, Schule, Galerien oder anderen Institutionen irgendwie zu brechen, sehe ich durchaus als Potenzial für die Untersuchung raumbezogener Fragestellungen.

Positionalität und Prozess

ks: Im Buch fokussieren wir deswegen auch stark auf das Prozessuale. Einerseits interessieren wir uns dafür, wie eine Methode durchgeführt wird, andererseits aber auch für die Machtverhältnisse, die in der Umsetzung von Methodologien wirkmächtig werden. Hier schauen wir auch kritisch auf die eigene Arbeit und versuchen, offen einen sensiblen Umgang mit den Positionen, die darin stecken, zu finden. Wie funktioniert das in der Kunstproduktion? Wird eigentlich auch der Prozess offengelegt, bis jemand auf der Bühne steht, bis ein Produkt an der Wand hängt oder installiert ist? Werden solche Prozesse mit all ihren Verwerfungen, Machtverhältnissen, alles, was da so wirkt, in eurer Erfahrung reflektiert, diskutiert oder mitgedacht?

CH: Das kommt sehr darauf an: auf die künstlerische Praxis der einzelnen Künstler:innen, aber natürlich auch auf die Institutionen. Kampnagel – als Institution, mit deren Praxis ich vertraut bin – achtet da schon stark auf Machtverhältnisse innerhalb der künstlerischen Prozesse. Wir hinterfragen diesen klassischen Kunstbegriff und brechen mit dem Verhältnis von „Hochkultur“, indem wir auch andere Formen der Kunstproduktion als Kunst verstehen. Aber natürlich ist der Kunstbetrieb ein super machtvoller Raum. Wer kann eigentlich Kunst produzieren, wer bekommt Förderungen, wer kommt überhaupt bis dahin? Wie sind im Förderprozess Mittel verteilt und so? Ich glaube, auch im Kunstbetrieb gibt es da gerade so eine Bewegung oder ein Bewusstsein dafür, und es wird versucht, starre Strukturen aufzubrechen. Wenn das nicht von den Künstler:innen auch selbst kommt, dann ist es schwierig, das durchzusetzen, und Machtverhältnisse im Prozess der Produktion bleiben etwas, was in einem Stück am Ende nicht unbedingt sichtbar wird. Das Bestreben, Machtstrukturen in der eigenen künstlerischen Praxis aufzubrechen, kommt häufig von Künstler:innen mit eigenen Diskriminierungserfahrungen. Im letzten Jahr haben wir auf dem Sommerfestival ein Tanzstück der australischen Company Marrugeku² gezeigt. Die Arbeit basiert auf den Berichten des Yawuru-Ältesten Patrick Dodson sowie auf dem Bericht des mehrere Jahre im Geflüchtetenlager auf der Insel Manus internierten kurdisch-iranischen Schriftstellers Behrouz Boochani und verhandelt staatliche Gewalt auf marginalisierte Körper. Für das Stück greifen die Performer:innen der Gruppe in einem kollektiven Prozess auch auf ihre eigenen Lebensgeschichten als indigene, vertriebene, exilierte, transgender oder siedlerkolonialistische Individuen sowie auf ihre unterschiedlichen Tanzpraktiken vom Voguing über Hip-Hop und House bis zu indigenen Tänzen zurück. So eine kollektive Praxis ist inzwischen nicht mehr selten auf westlichen Bühnen, das liegt aber auch daran, dass einfach andere Arbeiten gezeigt werden, Förderung bekommen und generell mehr Diversität auf den Bühnen zu sehen ist.

Ich glaube, Kampnagel ist da schon eine Institution, die viel daran gearbeitet hat, das Verständnis des Kunstbegriffs zu erweitern und kollektivere, zugänglichere künstlerische Prozesse zu stärken, indem wir schon früh Künstler:innen unterstützt haben, die abseits der konventionellen Praktiken arbeiten. Inzwischen ändern sich die Sehgewohnheiten und Förder-

2 Marrugeku: Jurrungu Ngan-Ga auf Kampnagel (2022): <https://kampnagel.de/produktionen/sf22-jurrungu-ngan-ga> (letzter Zugriff am 05.05.2023).

programme dahingehend, sodass künstlerische Arbeiten von und mit Jugendlichen of Color oder Geflüchteten zum Beispiel nicht mehr per se als Sozialprojekt gelten, sondern als Kunst.

ks: Wie wurde das dann wahrgenommen? Also vom Publikum?

CH: Die Resonanz bei denjenigen, die die Arbeit sehen, ist eigentlich immer sehr positiv. Aber diese Arbeiten brauchen häufig auch eine andere Form der Kommunikation, des Marketings, der Berichterstattung, um auch neue Publikumsgruppen zu erreichen, was wiederum diverserer Institutionen und Redaktionen bedarf.

Kritische Geographien künstlerischer Räume?

CN: In diesem Kontext fallen mir wieder die Museen ein. Sie sind hochgradig exklusiv und haben nochmal andere Interessen. Wie können wir ein „anderes“ Publikum animieren, diese musealen Orte und Räume aufzusuchen? Wie können Institutionen, und da meine ich nun alle öffentlichen Kulturinstitutionen, attraktiv werden, damit sie eben auch ein anderes Publikum bekommen und damit sie nicht länger immer nur den Bedürfnissen eines ganz bestimmten bürgerlichen und weißen Publikums entsprechen?

CH: Da sind wir dann wieder bei Fragen von neoliberalen Strukturen im Kunstbetrieb. Wie wird künstlerischer Erfolg eigentlich gemessen? Wie können wir in traditionelle Verständnisse und Strukturen von Kunst intervenieren? Man muss in dieser Diskussion den möglichen Backlash mitberücksichtigen, wenn Veränderungen im Kunstbetrieb tatsächlich umgesetzt werden. Ich denke da an das Theater Dortmund, mit Julia Wissert als der ersten Schwarzen Schauspiel-Intendantin im deutschsprachigen Raum, oder an Zürich, wo alle Theater ein sehr diverses Programm gemacht haben. Da gab es viel Kritik aus dem Bürgertum, die teilweise auch zu kulturpolitischen Entscheidungen geführt hat, die begründet wird mit zu wenig Publikum, zu viel „Community-Projekten“ und so weiter, aber im Grunde geht es da ja um eine bestimmte Grenze, bis zu der Diversität in diesen Räumen geduldet wird. Hier braucht es eine andere Messbarkeit von Erfolg, weil sich über Jahrhunderte eingeschriebene Strukturen nicht innerhalb weniger Spielzeiten verändern lassen. !!

KS: Das ist interessant, weil diese Beispiele dieses Verhältnis zwischen Kunst und Raum nochmal etwas drehen. Bis jetzt und auch im Buch reden wir ja vor allem darüber, künstlerisch-kreative Praktiken mit geographischen Fragestellungen zu verknüpfen. Gleichzeitig habt ihr aber gerade deutlich gemacht, dass es auch spannend und wichtig ist, kritische Geographien von künstlerischen Räumen zu diskutieren, also zu hinterfragen: Warum wird die Relevanz von Kunst beispielsweise über Besucher:innenzahlen legitimiert? Um zu sagen: Das war wichtig, diesen Künstler:innen, dieser Gruppe, diesen Menschen Raum zu geben und deren Kunst zu präsentieren. Mir fällt hier Divya Tolia-Kelly ein, die auch zu Kunsträumen wie Museen aus geographischer Perspektive forscht, aber ebenso über Kunstwerke und mit Künstler:innen wie Ingrid

Pollard deren räumliche Dimensionen untersucht. Da reihen sich aber weitere Fragen danach ein, für wen dieses Kunst-Raum-Konstrukt funktioniert, für wen ist es da?

CN: Ich finde, das ist ein wichtiger Aspekt: Warum gehen bestimmte Menschen mit bestimmten Positionalitäten nicht in diese „Kunst-Räume“? Wenn ich mir aus eigener Erfahrung als Kurator meine Ausstellung vergegenwärtige, wo wir uns dazu entschlossen haben, dass wir keine Gewalt an Schwarzen Menschen direkt zeigen. Dafür haben wir viel Kritik bekommen, und zwar von einem hauptsächlich weiß-positionierten Publikum. Das wurde als Bevormundung verstanden. Wir wollten damit allerdings dezidiert zum Ausdruck bringen, dass diese Ausstellung „Grenzenlos. Kolonialismus, Industrie und Widerstand“³ eben keinen klassisch weiß-gelesenen beziehungsweise weiß-situierten Raum definiert. Es sollten sich hier ja explizit auch nicht-weiße Menschen, Schwarze Menschen, PoC eingeladen fühlen, ins Museum zu kommen, ihre Geschichte repräsentiert zu sehen, ohne durch eine bestimmte Sprache oder Bilder eine Diskriminierungserfahrung zu machen. Es wurde deutlich, dass museale Räume „normalerweise“ nicht diskriminierungssensibel gedacht werden. In ihrer Sprache, in dem, was ausgestellt wird, in dem, was wie gezeigt wird, sind sie meist für ein weißes und bürgerliches Publikum gedacht. Viele Menschen machen in Museen oder Ausstellungen Diskriminierungserfahrungen. Es sind diskriminierende Orte.



ks: Das gilt meines Erachtens auch für die Forschung und ihr Methodenrepertoire. Also: Auf wen sind sie ausgerichtet, wer wird darin wie mitgedacht, wer wird dadurch exkludiert? Methodenentwicklung findet ja auch immer vor dem Hintergrund einer Positionierung und aus einem Forschungsinteresse heraus statt. Beides kann dementsprechend sehr exklusiv sein.

CH: Ja es ist total eine Frage der Positionierung. Ich denke, sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst kommen liberative practices ja meistens von denjenigen, die es aus einer marginalisierten Positionierung heraus in diese sehr exklusiven Räume geschafft haben, also aus einer eigenen Unterdrückungserfahrung heraus. Wenn wir also die Wissenschaft oder die Kunst befreien wollen, dann braucht es mehr von ihnen.

CN: Pierre Bourdieu hat da einen Begriff, für solche Diskussionen, die von einer kleinen Minderheit geführt werden, die in der Position sind, Wissenschaft zu definieren. Er nennt das in seinen Meditationen „scholastische Vernunft“. Er weist darauf, dass auch die Wissenschaft ein Markt ist, wo die sozioökonomischen Bedingungen der Produktion von Wissen gar nicht mitgedacht werden, und das ganz bewusst. Daher kommt das, überhaupt erst zu sagen: Wissenschaft kann man nur machen, wenn man total emotionslos ist und mit dem Gegenstand nichts zu tun hat und möglichst objektiv ist. Es geht dezidiert um die Verschleierung von privilegierten Positionen beziehungsweise Marktzugängen, die diese

3 Ausstellung Grenzenlos: Kolonialismus, Industrie und Widerstand im Museum der Arbeit Hamburg (2021): <https://www.shmh.de/ausstellungen/grenzenlos-kolonialismus-industrie-und-widerstand/> (letzter Zugriff am 05.05.2023).

Wissensproduktionen überhaupt erst ermöglichen. Deswegen ist auch der Widerstand so stark in den Kulturinstitutionen wie in der Wissenschaft, weil es um Machtpositionen, um Privilegien geht. Man möchte Leuten dabei nicht absprechen, was sie geleistet und gemacht haben. Es geht allerdings eben darum, auf soziale Ungleichheiten und die sozioökonomische Kapitalausstattung hinzuweisen, wodurch Zugänge und Ressourcen ungleich verteilt sind, die zu unterschiedlichen Formen von Repräsentationsverhältnissen im Kulturbetrieb führen und zu Hegemonien, zu Abhängigkeitsverhältnissen. Und das, das ist ja das, worum es uns allen eigentlich geht. Also, es geht um Macht. **Es geht wirklich um Macht.**

[HaHaHaHaHa...]

Zwischen Kunst und Raum?

CN: Eigentlich ist das *Dazwischen* interessant. Eine ästhetisch-künstlerisch-kreative und wissenschaftliche Qualität anzuerkennen und das *in-between*, den Raum dazwischen, zu kartieren; das heißt den Wert, die Positionierungen, den globalen Rahmen, das Besondere des „Kunstwerks“, die Reise, die ein Werk gemacht hat, die Verbindungen zwischen künstlerisch-kreativem und räumlichem Wissen.

KS: Ja genau, und damit sind wir eigentlich wieder am Anfang mit unserer Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft. Vielleicht müssen wir uns ja gar nicht an diesen dichotomen Begrifflichkeiten abarbeiten und sagen einfach: Wir kümmern uns um das *Dazwischen*, das ist für uns spannend. Dieses Buch hat ja gerade auch so ein suchendes Moment, genau das zu tun. Es ist bezeichnend, dass wir diese Notwendigkeit verspüren, es in diesem Feld zwischen Kunst und Wissenschaft wieder einzuordnen.

ks: Hier sind wir dann vielleicht auch eher wieder bei dem, was zum Beispiel auf Kampnagel viel mehr passiert. Diese Irritation in der Umsetzbarkeit auszuhalten, das kann Wissenschaft ganz schwer. Das Bedürfnis, alles verstehen zu wollen, wird im Moment nicht befriedigt.

CH: Ja, das ist für mich das Schöne in der Kunst, dass nicht alles so ausformuliert sein muss und es vielmehr um das Aufmachen von Fragen und Assoziationen geht und es dadurch mehr Zugänge dafür gibt, sich mit Dingen zu beschäftigen.

KS: Gleichzeitig stecken darin ja auch Antworten. Sie sind vielleicht nur nicht zu Ende definiert.

CN: Ich denke, **mehr Demut würde der Wissenschaft guttun** in diesem ganzen Wissensdrang, die Grenzen des Verstehens aufzuzeigen, die wir anerkennen müssen, die wir akzeptieren müssen.



ks: Das hat auch methodisch Konsequenzen. Ich zitiere da gerne Jim Enoté⁴, der sagt, dass er Karten machen möchte, die von großer Bedeutsamkeit für sein Indigene Gemeinschaft, die Zuni, sind. Das hallt auch bei mir nach in der Frage und Aufforderung an mich selbst, dass ich eben keine Forschung für den Elfenbeinturm machen möchte, sondern Forschung mit und für Menschen, die etwas bedeutet, *accountable* ist. *Kreativ-künstlerische Methoden begleiten mich auf dem Weg dahin.*



Im Gespräch erwähnte Arbeiten und wissenschaftliche Bezüge

- Anzaldúa, Gloria (2012): *Borderlands. La frontera : the new Mestiza. 25th anniversary*, 4. Auflage. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Azoulay, Ariella Aisha (2019): *Potential history. Unlearning imperialism*. London: Verso.
- Bourdieu, Pierre (2020): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kohl, Ellen/McCutcheon, Priscilla (2015): *Kitchen table reflexivity: negotiating positionality through everyday talk*, in: *Gender, Place & Culture* 22 (6), S. 747-763.
- McKittrick, Katherine (2006): *Demonic grounds. Black women and the cartographies of struggle*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- McKittrick, Katherine/Woods, Clyde Adrian (2015): *Black Geographies and the Politics of Place*. Ontario: *Between the Lines*.
- McKittrick, Katherine (2021): *Dear science and other stories*. Durham, London: Duke University Press.
- Tolia-Kelly, Divya P./Raymond, Rosanna (2020): *Decolonising museum cultures: An artist and a geographer in collaboration*, in: *Transactions of the Institute of British Geographers* 45 (1), S. 2-17.
- Woods, Clyde Adrian (2017): *Development arrested. The blues and plantation power in the Mississippi Delta*. London, New York: Verso.

4 Enoté, Jim (2018): *Counter Mapping*. Dokumentarfilm von Emmanuel Vaughan-Lee und Adam Loftén. Anzusehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=U7DQmTjpF10> (rev. 14.03.2023). Inhaltlicher Bezug im Text ab der Zeitmarke 3:15 Min. (letzter Zugriff am 05.05.2023).

Weitere Inspirationen

Romane

Caminito, Giulia (2022): Das Wasser des Sees ist niemals süß. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

McKay, Claude (2020): Romance in Marseille. London: Penguin Classics.

Taylor, Brandon (2020): Real Life. La Vergne: Daunt Books.

Abschlussarbeiten

Flores Martínez, Emilia (2022): Siuasentekipacholis: Trabajo y cuidado colectivo entre mujeres. Borrados que relatan la vida. Tesis. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, Mexiko. Instituto de Investigaciones en Educación. <https://www.uv.mx/meis/files/2022/08/DR-MEIS-Emilia-Flores.pdf>.

Fiction

Jemisin, N. K. (2015-2017): The broken earth. New York: Orbit.

Poesie

Ayim, May (2020): weitergehen. Berlin: Orlanda.

Installation

Barret, Sonia E. (2021): Dreading the map.

<https://www.rgs.org/research/higher-education-resources/dreading-the-map/>

Multimediales

Newsome, Rashaad: <https://rashaadnewsome.com/>

Malerei

Baez, Firelei: @fireleibaez

Norr, David; Báez, Firelei; Acevedo-Yates, Carla; Godfrey, Mark; Golden, Thelma; Respini, Eva; Russell, Legacy (Hg.) (2022): Firelei Báez. To breathe full and free. New York, NY: Gregory Miller & Company; James Cohan; Artbook / D.A.P.

Tanz/Choreografie

Nedd, Jeremy: <http://www.jeremynedd.com/>

Film

Moore, Tomm; Stewart Ross (2020): Wolfwalkers.

https://www.youtube.com/watch?v=d_Z_tymbgPgg

Game

Upper One Games (2014): Never alone - Kisima Innitchuna.

<https://www.youtube.com/watch?v=rsriRZkdIJ4>

Fluss

Tideelbe