

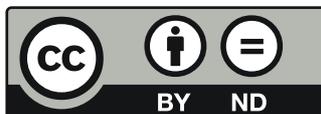
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten

Herausgeberinnen: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Situiertheit

ILDIKÓ SZÁNTÓ

- s7 »the distaste for endless socially enforced dualisms«
Einleitung zur Sektion »Situiertheit«

TOM HOLERT

- s15 Wissenspraxis am Ort der Kunst
Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer
Möglichkeiten

BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG

- s29 Anmerkungen zum epistemischen Ungehorsam
Oder: Verwirrung des Verstrickten und Beunruhigung
der Besorgten – Fallstudie Savvy Contemporary

YVETTE MUTUMBA

- s41 Parallele Wissensproduktionen
Statement zu einem möglichen Kulturschaffen

ONUR SUZAN NOBREGA

- s51 Materialität und Epistemologie postmigrantischer
Kulturproduktion

SIMONE DEDE AYIVI IM GESPRÄCH MIT INA DRIEMEL

- s59 Über Veränderung, Ignoranz und Prozesse
des Verlernens im Theater

PHILIP SCHEFFNER IM GESPRÄCH MIT KATHRIN PETERS

- s69 Auf Augenhöhe arbeiten

STEPHAN TRINKAUS

- s89 Wissen, Materialität, Sorge: »Into the Chthulucene II«

KARIN HARRASSER

- s103 Irgendwann nie modern gewesen sein
Zur Zeitstruktur situierten Wissens

HEATHER LOVE

- s115 Die Versuchungen
Donna Haraway, feministische Objektivität und die Frage
der Kritik

KATJA EYDEL

- s135 Appointed
Eingeleitet von KATHRIN BUSCH

- s149 Autor_innen

Tom Holert

**Wissenspraxis am Ort
der Kunst**

Über Spezifika und Herkünfte
gegenwärtiger epistemischer
Möglichkeiten

1.

Von der Theorie der zeitgenössischen bildenden Kunst wurden Fragen der Situierung lange Zeit vorzugsweise in Hinblick auf physisch-räumliche, also geografische und architektonische Verortungen von Kunstwerken und künstlerischen Prozessen diskutiert. Mit dem Begriff der *site specificity*, im Deutschen zumeist als »Ortsspezifik« etwas unzulänglich übersetzt, reichert sich der Diskurs seit den 1990er Jahren mit ethnologischen, institutions-theoretischen, sozialwissenschaftlichen, linguistischen, feministischen und techniktheoretischen Elementen an. Vom Ort der Kunst, ihrem *site*, zu sprechen, bedeutet seither immer auch, die Prozesse ihrer Verortung, ihres *siting* zum Thema zu machen. Ortsspezifik ist dabei sowohl das Kennzeichen eines bestimmten Spektrums kontextsensibler künstlerischer Verfahrensweisen wie eine Qualitätsbestimmung. Denn mit dem Wort »Spezifik« verbindet sich ein ästhetisch-ethischer Anspruch, zu dem sich das jeweilige Werk, die jeweilige Praxis in eine Beziehung setzen müssen, um daraufhin beurteilt werden zu können.

Der Ort der Kunst ist zudem nicht zu trennen von der *Position*, in der und von der aus die Akteure ästhetisch handeln. Eine solche Position lässt sich nur bedingt wählen. Man findet sich zumeist in ihr wieder, kann sie akzeptieren, modifizieren, gegebenenfalls sogar für eine andere verlassen (um auf diese Weise doch eine Wahl zu treffen). Die Reflexion auf die je eigene Positioniertheit bzw. Positionalität – in Bezug auf den sozialen, politischen, ökonomischen, sexuellen oder ethnischen Standpunkt, von dem aus gesprochen und gehandelt wird – aber ist eine der wesentlichen Voraussetzungen jeder künstlerischen Praxis, der das Prädikat der *site specificity* anhaftet. Dass künstlerische Handlungsmacht, *agency*, nicht auf humane Akteure, etwa Künstler_innen, beschränkt ist, verkompliziert (besser: komplexifiziert) die Frage nach Position und Positionalität. Die Situierung einer Praxis und ihre in dieser Hinsicht erreichte oder angestrebte Spezifik, wäre also von künstlerischen Intentionen nicht ausschließlich zu bestimmen, sondern hat die aktive und passive Partizipation von und Interaktion mit Materialien und Materialitäten, Institutionen und Institutionen, Techniken und Technologien zu berücksichtigen. Aus alldem ergibt sich mehr oder weniger zwingend eine *Politik* der Verortung oder Lokalisierung.

Über sie wird in feministisch-wissenschaftskritischer und postkolonialer Perspektive insbesondere seit Donna Haraways Texten zur Bedeutung von *situated knowledges* als multikontextuelle und verkörperte Erkenntnisweisen und Gayatri Spivaks Überlegungen zu einer postkolonialen Standortepistemologie aus den 1980er Jahren diskutiert. In diesem Zusammenhang konnte Spezifik, *specificity*, als Richtlinie und Maßstab epistemologisch wie wissenschaftspolitisch zu einem strategischen Begriff in den Auseinandersetzungen um Feminismus, Globalisierung, Lokalität, Dekolonialität, Ethnologie und Kunst werden. Der Ethnologe James Clifford zeigte sich Ende der 1990er Jahre sehr angetan von der Verbindung, die zwischen einem »ethnographischen« Ansatz in den Humanwissenschaften und künstlerisch codierter Ortsspezifik entstanden war.

Both are ways of decentering established centres of art/cultural production and display [...]. But it's important to recognise that turns to the specific and the local occur in contexts of

›complex connectivity‹, to adopt John Tomlinson's substitute for the diffusionist ›globalisation‹. [...] I'd always want to stress [...] the entanglement of the particular [...] with networks of power and communication. If this means we can no longer speak of the ›merely‹ local, then we need to interrogate the performative specificity of any ethnographic or site-specific production.¹

Cliffords Betonung von Vernetzung, Verknüpfung und Interdependenz, die jede isolierende, auf eine phantasmatische Authentizität und Inkommensurabilität zielende Beschäftigung mit Orten und Örtlichkeiten als falsche Spezifik zurückweist, ist beispielhaft für die dezentrierende Verschiebung, die der Diskurs zur Situiertheit von ästhetischen und epistemischen Praktiken seit den 1990er Jahren erfährt. So lokal ein Geschehen, eine Materialkonstellation, eine Forschung auch sein mögen, sie sind immer schon, von Beginn an, in Verknüpfungszusammenhänge eingebettet, die keine Universalität verheißen, sondern die Überschreitung der Lokalität auch dann verlangen, wenn sich vermeintlich alles vor Ort, *on site* abspielt.

2.

Als die Künstlerin Natascha Sadr Haghghian im Januar 2011 bei einer ersten Begehung derjenigen Orte in Kassel, die als Schauplätze der DOCUMENTA (13) im darauf folgenden Jahr vorgesehen waren, das »Ehrenmal« für die in den beiden Weltkriegen getöteten deutschen Soldaten hinaufstieg, war diese Begegnung mit einer *per se* fragwürdigen Memorialarchitektur zugleich der Auftakt zu einem ortsspezifischen Projekt über die »öffentlichen Geheimnisse«² eines Schuttbergs, auf dem ein Denkmal und eine Parkanlage errichtet worden sind. Auf dem Heimweg nach Berlin, erinnert sich Sadr Haghghian in einem der Texte, den sie für ein 2015 erschienenes Buch zu ihrem Documenta-Beitrag verfasste, entschied sie sich dagegen, in die Gedenkstätte zu »intervenieren«, weil das in dieser sich verkörpernde Narrativ von Geschichte und Militarismus unweigerlich alles andere, jeden künstlerischen Eingriff, übertönen würde, weshalb es vielleicht das Beste sei, das »Ehrenmal« einfach zu ignorieren. Aber: »Still, it occurs to me that the memorial's staircase is the shortest way to get from Schöne Aussicht back down to Auepark. That's a problem.«³ Die Weigerung, sich die kürzeste Verbindung von einem Punkt zum anderen durch die narrative und historische Macht des Kriegsdenkmals verstellen zu lassen, wird so zum Ausgangspunkt, zur ursächlichen Positionsbestimmung des gesamten Projekts *trail* bestimmt.

Das Buch zu *trail*, das Sadr Haghghian gemeinsam mit Pola Sieverding und Jasper Kettner herausgegeben hat und das die gemeinsam vollzogene Entwicklung des Projekts, die in seinem Zusammenhang durchgeführten Archivrecherchen, lokalhistorischen und den Kontext der Untersuchung erweiternden Lektüren, Gespräche und Korrespondenzen (mit Zeitzeug_innen, Aktivist_innen, Theoretiker_innen) dokumentiert, bezeugt eine wesentlich im Team erarbeitete theoretische Konzeption und strategische Anlage des Unternehmens, auf deren Basis die Herausforderung der Präsenz dieses Denkmals angenommen wurde. Eingangs heißt es: »The book will show how, in the process of listening to the rubble, we lost words and found others. Words that speak the language of things rather than people. And it will include images of the traces that people and things left on a slope that was made of rubble.«⁴ Das

»wir« dieser Sätze ist ein deutlicher Hinweis auf die Kollektivität des Projekts, wodurch sich die vorausgehende Initiative und die Autor_innenschaft auf die namentlich genannten beteiligten Personen ausweitet. Zusätzlich entgrenzt und verzweigt sich die Subjektposition offensichtlich auch durch die beobachtete *agency* des Schutts, der Dinge, der Spuren und der linguistischen Einheiten (»words«). Die landschaftsgärtnerische Wegbahnung verbindet sich mit einer geschichtspolitischen Archäologie, einer Recherche über Waffenproduktion und Waffenhandel, einer Spurensuche nach Geschichte und Gegenwart von Asyl- und Migrationspolitik, Zwangsarbeit und Gastarbeit in der Kasseler Niederlassung des Rüstungskonzerns Henschel und den Verbindungen zum NSU-Mord an Halit Yozgat. Das Team um Sadr Haghighian interessiert sich aber auch für die nichtmenschlichen Akteure, für die Pionierpflanzen, die auf dem Schuttberg nach dem Zweiten Weltkrieg Wurzeln schlugen, oder für die Verwendung von Tiernamen in der Produktion gepanzerter Militärfahrzeuge. Das Gelände wird vermessen, in Zusammenhang zu historischen Luftaufnahmen oder Fotografien von vergangenen Gartenausstellungen gesetzt. All diese Maßnahmen und Teilunternehmungen, vordergründig dem Projekt einer simplen Pfadfindung und -gebung geschuldet, verbinden sich in *trail* zu einer multiplen Performance von Wissensproduktion und künstlerischer Formgebung. Performativ sind nicht nur die im Buch fotografisch dokumentierten Erklärungen der Anlage, die tatkräftigen materiellen Interventionen in den Bestand des Schuttbergs, das Schaufeln und Wühlen in den Überresten der Katastrophe, also die physischen Auseinandersetzungen mit der geologisch-botanisch-historisch-architektonischen Gegebenheit »Ehrenmal«; ebenso performativ ist die kollektive Methode des künstlerischen Teams, die Einladung von Zeitzeug_innen und Expert_innen, sich zu den zahlreichen Aspekten des Projekts zu äußern, und die Mobilisierung von insgesamt 64 in Kassel lebenden Personen, die in 30 verschiedenen Sprachen in 600 Aufnahmen die Stimmen von zehn unterschiedlichen Tieren onomatopoetisch nachahmen – als akustische Materialbasis für eine Soundinstallation, die entlang des steilen Pfads eingerichtet wurde.

Auch wenn Natascha Sadr Haghighian die Künstlerin ist, die von der Documenta eingeladen wurde, und die daraus resultierende Autor_innenfunktion ihres Namens und ihrer Person kaum geleugnet werden kann, wird das Projekt *trail* durch das Prinzip der Vielfalt und Vielstimmigkeit (im Falle der Soundinstallation durchaus allegorisch gebunden) organisiert und charakterisiert. Die Künstlerin als Autorin tritt hinter die Stimmen und Perspektiven, die individuellen und situierten Wissen und Erfahrungen zurück, darin liegt ein entscheidendes Moment ihrer Performance. Zumindest ermöglicht diese Performance, die Komposition der unterschiedlichen Beiträge aus den Archiven, aus dem Kreis der Kollaborierenden, aus dem Konvolut der historischen und geologischen Prozesse und Zustände als solche, als zusammengesetzt und vielfältig, zu erkennen. Die Spezifik der Verortung ist damit einerseits geradezu lehrbuchmäßig durch die Beschäftigung mit dem konkreten physischen Ort gegeben, andererseits beweist sie sich in der beweglichen Konstellation von Beiträgen und Beitragenden, von Temporalitäten und Historizitäten, von Wissensformen und Wissensherkünften.





3.

Nach Herkunft und Besitz von Wissen in Bezug auf Kunst zu fragen (wie in diesem Buch), legt zumindest eine Anschlussfrage nahe. Das kritische Interesse an der *Zuordnung von* sowie an der *Verfügung über* Wissen ist eng verbunden damit, von *was* für einem Wissen eigentlich die Rede ist, das den einen eher gehören soll als den anderen. Die politische (und ökonomische) Frage, die zu der Formulierung »Wessen Wissen?« führt, ist zugleich eine epistemologische Frage. Oder, um es mit Michel Foucault zu sagen: Es geht sowohl um eine archäologische wie um eine genealogische Dimension derjenigen Wissensbegriffe, wie sie im Kontext der Kunst verwendet und durch diesen Kontext transformiert werden.⁵ Das heißt, wie »Wissen« auf dem Feld der Gegenwartskunst verhandelt (und *gehandelt*) wird, ist historisch, sozial, politisch, ökonomisch, technologisch und diskursiv bedingt und dabei stets eine offene oder verdeckte Auseinandersetzung über epistemische Ansprüche und epistemische Gewalt. Im Umkehrschluss wäre nun zu fragen, welchen Anteil die Geschichte der Kunst-Epistemologie an solchen epistemischen Machtspielen hat. Das heißt zum einen, nach der Geschichte der philosophischen oder im weiteren Sinne ästhetiktheoretischen Erörterung der Formen und Funktionen von Wissen im Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst zu fragen, und zum anderen, nach der Geschichte der praktischen Epistemologie der künstlerischen Prozesse. Mit anderen Worten: Inwiefern wirkt Kunst als nicht nur soziale und ästhetische, sondern eben auch *epistemische* Institution darauf ein und daran mit, wie Wissen geopolitisch und geoökonomisch verteilt und kontrolliert wird?

Die Frage mag abstrakt anmuten, aber – einmal entfaltet – bietet sie die Möglichkeit, auf die zeitgenössischen Debatten und Entwicklungen einer strategischen Engführung von Kunst und Wissen(schaft) etwa in der Institutionalisierung von »künstlerischer Forschung« an Kunsthochschulen oder im Ausstellungssystem der Gegenwartskunst und den in dieses System eingebundenen diskursiven Produktionen (Publikationen, Konferenzen, Vermittlungsformate usw.) theoretisch und politisch angemessen zu reagieren. Denn nur indem adressiert wird, wie sich Wissensbegriffe und Wissensbehauptungen in die institutionell-normativ verankerten Vorstellungen von künstlerischer Relevanz und Bedeutung einschreiben, können auch Aussagen darüber getroffen werden, wie solche Inskriptionen außerhalb des künstlerischen Feldes und an den Übergängen zwischen Kunst und Nichtkunst an der Ausgestaltung wissenspolitischer und wissensökonomischer Verhältnisse beteiligt sind. Künstlerische Wissensproduktionen und Wissensprozesse sind in soziotechnische Formationen, die seit den 1960er Jahren mit Titeln wie »Wissengesellschaft«, »Informationszeitalter«, »Wissensökonomie« oder »kognitiver Kapitalismus« ideologisch durchgesetzt oder kritisch befragt werden sollen, tiefer eingelassen, als es mit traditionellen, die ultimative Alterität des Ästhetischen betonenden Kunstbegriffen nachvollzogen werden kann (und soll). Diese Verflechtung von Kunst und Wissensproduktion ist vielmehr ein kombinierter Effekt unterschiedlicher Entwicklungen, durch die Wissensproduktion etwa seit den 1960er Jahren aus ihren angestammten institutionellen Zusammenhängen herausgelöst wurde. Historisch beruht ein überwiegender Teil der Theorien, die sich dem Verhältnis von Kunst und Wissen widmen, auf der Annahme einer Aufgabenteilung zwischen Perzeption und Kognition. Zumeist ist diese Aufgabenteilung mit spezifischen Begriffen von »Wissenschaft«

und »Kunst« verbunden. Für Louis Althusser lag 1966 der wahre Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft »in der *spezifischen Form*, in der die Kunst und die Wissenschaft uns dasselbe Objekt in unterschiedlicher Form darbieten: Die Kunst in der Form des ›Sehens‹ und des ›Wahrnehmens‹ oder des ›Fühlens‹; die Wissenschaft in der Form der Erkenntnis (im strengen Sinne: durch Konzepte).«⁶ Für Althusser's Schüler Pierre Macherey war der »Abstand, den das Kunstwerk von wirklichem Wissen (das heißt wissenschaftlicher Erkenntnis) trennt«, durch deren »gemeinsame Distanz zur Ideologie« vermittelt: »Wissenschaft löst Ideologie auf, vernichtet sie; das literarische Werk weist Ideologie zurück, indem es sich ihrer bedient. Wenn Ideologie als eine nicht-systematische Gesamtheit von Bedeutungen aufgefaßt werden kann, stellt das Werk *eine Lesart* [lecture] dieser Bedeutungen dar, indem es diese wie Zeichen behandelt.«⁷ So konzipierte der strukturalistische Marxismus der 1960er Jahre die Kunst als Semiotisierungsinstanz, als eine Abteilung der Ideologietheorie, in der die herrschenden Bewusstseinsformen, in die auch die Kunstproduktion eingebettet ist, zeichenhafte Sichtbarkeit erlangen.

Althusser und Macherey hielten sich an die seit der Aufklärung programmatisch gesetzte Arbeitsteilung von Kunst und Wissenschaft, die sich etwa in der Unterscheidung zwischen sensorisch-somatischen und kognitiven Zugängen zur Wirklichkeit äußert. Demgegenüber *rekonfigurieren und karnevalisieren* die tatsächlich wahrgenommenen Funktionen der Gegenwartskunst immer häufiger eine solche Systematik. Statt mit Bestimmtheit davon auszugehen, dass die Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft die Voraussetzung einer wechselseitigen Definition in der Distinktion ist, die sich in der *spezifischen Form* zeigt, in der das gleiche Objekt in sehr unterschiedlicher Weise aufgefasst und wiedergegeben wird, kann gerade der *Zweifel an der eindeutigen Unterscheidbarkeit der Wissenspraktiken* als ein Merkmal zeitgenössischen Denkens und Handelns (in) der Kunst angesehen werden. Diese epistemische Indifferenz mag als notwendige Konsequenz einer grundsätzlichen Durchlässigkeit der Kunst gegenüber anderen sozialen Systemen verstanden werden. Sie wäre damit auch Teil eines Problems der Legitimation der Kunst selbst.⁸ Wenn die Gegenwartskunst mit und in ihren Objekten und Diskursen sich wie ein weiterer epistemischer Akteur im Feld gesellschaftlicher Wissensproduktion verhält, ist die Sorge durchaus angebracht, dass hier ihre relative Autonomie ein weiteres Mal aufs Spiel gesetzt werden könnte. Die Protagonist_innen auf dem Feld der Gegenwartskunst begreifen dieses längst als experimentelle Plattform zur Konstruktion und Erprobung von Modellen des Wissens und der Expertise, die in subversiv-innovativen Austauschbeziehungen mit vermeintlich außerkünstlerischen Wissensbegriffen stehen. Viele Großausstellungen der vergangenen Jahre, die Documenta und das globale Biennalen-System, aber auch die hybridisierende Entwicklung unzähliger Kunstmuseen, Kunsthallen, Kunstvereine oder selbstorganisierter Kunsträume zu immer transdisziplinärerem und multifunktionaleren Orten haben durch ihre kuratorische Programmatik deutlich gemacht, welche entscheidende Rolle »Wissensproduktion« und »künstlerische Forschung« für das Selbstverständnis der Gegenwartskunst als Institution spielen. Durch die kanonkritische, revisionistische, postkolonialistische Öffnung des Bezugsrahmens, durch die zumindest der Verlautbarung nach angestrebte Auflösung eines tief im Kunstbetrieb verankerten Okzidentalismus treten die Probleme der Geschichte der kolonialen Wissenspolitik – die Privilegierung westlicher

Wissensformen und die Unterwerfung, Marginalisierung oder Zerstörung nichtwestlichen Wissens – zunehmend in den Vordergrund. Die Forderung nach einer Kritik der »Geopolitik des Wissens« und die Kampfansage des »epistemischen Ungehorsams«, wie sie von den lateinamerikanischen und anderen Vertreter_innen der »Dekolonialität« artikuliert werden, finden ihren Niederschlag in den konzeptuellen Ausgestaltungen von Ausstellungsprojekten und Institutionalisierungen im Kunstbereich.

Ein Beispiel dafür ist die Betonung von ästhetischen Praktiken und Artefakten, die als »indigen« kategorisiert werden, wie zuletzt bei der *documenta 14* in Athen und Kassel oder der Biennale in Venedig von 2017 geschehen – eine Hervorhebung, die automatisch, wenn auch sicher nicht immer mit ausreichender Deutlichkeit und Schärfe, auf die Bedrohung ganzer Lebenszusammenhänge durch ökologische Katastrophen und informelle Kriege gegen Urbevölkerungen, aber auch auf die Gewaltverhältnisse (post-)kolonialer Wissensordnungen verweist. Natürlich muss dieses ästhetische, durch ethnografische Filter gegangene Interesse an indigenen Praktiken, Techniken, Darstellungsformen und Philosophien auch immer in Hinsicht auf deren Funktionen innerhalb einer als krisenhaft erfahrenen westlichen Episteme gelesen werden. Es wäre jedenfalls nicht zum ersten Mal, dass die Zweifel an den Wissenssystemen der Aufklärung ihren Ausdruck in einer Hinwendung zu oder Auslagerung in nichtwestliche Wissens- und Kommunikationsformen finden; die Primitivismen (innerhalb und außerhalb der Kunst), aber auch die antiprimitivistischen Anthropologien des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts bieten ein großes Repertoire an Strategien der Selbstkritik, Erweiterung und Korrektur hegemonialer Wissensordnungen, ohne dass damit die globalen epistemischen Machtverhältnisse je grundlegend verändert worden wären. Jedenfalls nicht gelöst scheint das Problem des institutionellen (oder häufig auch vor allem *ideellen*) Orts der Kunst, an dem solche wissenspolitischen Neuverhandlungen stattfinden sollen. Dabei ist es sehr einfach und kritisch nicht immer produktiv, den Betrieb der *contemporary art* pauschal als wahlweise westlich/nördlich, neoliberal, entpolitisiert oder auf sozialen und ökonomischen Privilegien beruhend unter Verdacht zu stellen. Folgt man diesem institutionskritischen Muster auf unnuancierte Weise, darf man sich über erwartbare Ergebnisse der eigenen kritischen Produktion nicht wundern. Das in den Kontext der *Documenta* oder einer Biennale hineingezogene »indigene Objekt«, mitsamt der sich in ihm vermeintlich verkörpernden situierten Wissen und Erfahrungen, ist dann stets schon tendenziell der ausbeutenden Verwertung im Diagramm einer geo-epistemischen Asymmetrie ausgeliefert.

4.

Ein Beispiel dafür, wie ein derartiges Kritikmuster modifiziert und neu ausgerichtet werden kann, ist der Vorschlag der Apatride-Gesellschaft des politischen Anderen, gegründet von Max Jorge Hinderer Cruz, Nelli Kambouri und Margarita Tsomou (drei Akteur_innen, die in den Grenzbereichen von Kunstbetrieb, universitärer Wissenschaft, Theater/Performance und Journalismus operieren), einen »Zustand« der *ithageneia* (nach dem griechischen Wort *ιθαγενής* [*ithagenis*]) auch für solche Subjekte zu behaupten, die nicht einem einschlägigen Bild oder Begriff der Indigenität (wie z.B. der Aborigines in Australien oder der *first-nations*-Angehörigen in Nordamerika) zu

entsprechen scheinen, etwa die Bürger_innen Griechenlands. Denn, wie Hinderer, Kambouri und Tsomou anlässlich ihrer Einladung zur documenta 14 nach Athen und Kassel schreiben:

Wenngleich die Vorstellung vom ›griechischen Indigenen‹ lächerlich oder paradox wirkt, so wird dasselbe Wort im bürokratischen Jargon doch auch für die griechischen Bürger und Bürgerinnen gebraucht: eine Griechin, die *ithageneia* (*ιθαγένεια*) genießt, ist eine Person, die der Nation – *genos* (*γένος*) – angehört und alle staatsbürgerlichen Rechte besitzt. Im Gegensatz dazu hat der Begriff ›Staatsbürgerschaft‹ (*πολιτειότητα, ιδιότητα του πολίτη*) die sprachliche Fantasie des gesetzgebenden und bürokratischen Apparats nicht sonderlich beflügelt. Das mag zufällig passiert sein, oder sich der Macht der Gewohnheit verdanken, aber im Sinne der Wortverwendung bleibt die Sache zweifellos paradox und besitzt das Potenzial, dazu anzuregen, nach dekolonialisierenden Praktiken zu fahnden, wenn es um Zugehörigkeit geht.⁹

Der »Zustand der *ithageneia*«, der durch die Schuldenpolitik der internationalen Gemeinschaft und durch die Migration nach und durch Griechenland permanent erweitert und vertieft wird, sodass sich eine »Kolonialisierung anderer Ordnung« ergeben hat, ist für die Apatride-Gesellschaft aber nicht nur eine Falle, sondern birgt das Potenzial, »die eurozentrische Perspektive hinter sich zu lassen, indem sie eine Beobachtung der wechselnden Formen und Territorien gegenwärtiger und neuer Imperative der Kolonialisierung bei der Produktion globaler und lokaler Subjektivitäten möglich macht«. Zugleich sei der Zustand des »Einheimisch«-Gewordenseins auch der Ausgangspunkt für neue »Formen der Wissensproduktion, [...] der ›indigenen‹ und dekolonialisierten Epistemologien«. ¹⁰ Wer kann also für sich oder für die Gruppe, die sie oder er repräsentiert, legitimerweise behaupten, Träger_in oder Inhaber_in eines bestimmten Wissens oder einer ganzen Epistemologie zu sein? Wo und in wessen Verfügungsmacht befindet sich das »indigene« Wissen? Durch Verschiebungen der Parameter und Kategorien der Zuordnung von Wissen, wie sie die Apatride-Gesellschaft vorschlägt, werden Klassifizierbarkeit und Zurechenbarkeit erschwert. Die Inversion der anthropologischen Bezeichnung »indigen« irritiert die Unterscheidung von »indigen« und »nichtindigen« und macht sie dadurch als problematisch sichtbar. Gerade weil die Zuschreibung »indigen« in den geopolitischen Auseinandersetzungen um Territorialität und Traditionalität oft genug eine ausschließende Funktion hat, ermöglicht es die identifikatorische Berufung auf Indigenität und »indigenes« Wissen, nicht-moderne, lokale und translokale Wissensgemeinschaften zu adressieren und gegebenenfalls zu aktivieren. Durch den gezielt herbeigeführten Kollaps des Dualismus von Selbst und Anderen wird es komplizierter, wenn nicht überhaupt unmöglich, von einem »anderen« Wissen zu sprechen. Die strategische Beanspruchung eines »indigenen« Standpunkts verändert notwendig auch das Verhältnis zu Orten und ihrer jeweiligen Spezifik, wenn die sozialen Akteure sich über ihre Indigenität und damit über ihre Beziehung zu den Ökosystemen, die ihre Umwelt bilden, zu definieren beginnen. Das Gedankenspiel der Apatride-Gesellschaft bietet hier einigen Raum für Spekulation. Es steht darüber hinaus symptomatisch dafür, wie die wissenspolitischen Einsätze indigener und dekolonialer Epistemologien sich

in den vergangenen Jahren als Modelle für Wissensexperimente in der Kunst qualifizierten. Die oben angesprochene Diffusion der Wissensformen im Bereich der *contemporary art*, die Verunsicherung angesichts einer als fragwürdig empfundenen epistemischen Ordnung und die diskursive Verknüpfung ästhetischer Praktiken mit Konzepten wie »Wissensproduktion« und »Forschung« im Interesse einer künstlerischen Kritik und Neugestaltung der Verfahren und Rhetoriken der Wissenschaft können – zumindest in Teilen – auf eine Beschäftigung mit der Infragestellung okzidentaler Rationalität und ihrer zentralen Rolle für die Kolonialität vergangener und gegenwärtiger Verhältnisse zurückgeführt werden, wie sie Theoretiker_innen und Aktivist_innen der Indigenität betreiben.

5.

In einem Essay, verfasst für eine der *documenta-14*-Ausgaben des Magazins *South as a State of Mind*, übt der Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker Gene Ray massive Selbstkritik als Wissensproduzent, der sich in der Tradition der Kritischen Theorie verortet, diese Position aber, ausgelöst durch die Begegnung mit indigenem Denken und indigenen Praktiken, grundsätzlich infrage stellt.

Die kritische Theorie, so wird mir gegenwärtig klar, verbleibt, ohne sich dessen bewusst zu sein, zu modern, um des ganzen Traumas und der Obszönität der Moderne gewahr werden zu können. Sie begreift diese Dinge, ohne sie zu fühlen, ohne zu trauern, ohne zu wehklagen. Genau diese Verweigerung oder diese Unfähigkeit, dieser Vorbehalt, ist das Moderne an ihr.¹¹

Im Unterschied zu einem Denken und Wahrnehmen, das die Relationalität von Menschen und nichtmenschlichen Entitäten und Organismen in den Vordergrund stellt, favorisiere selbst ein kritischer, auf gesellschaftliche Veränderung zielender Diskurs, der auf der Folie okzidentaler Aufklärungsphilosophie operiert, den Wettbewerb und die Vereinzelung. Trotz der Risiken, die mit der idealisierenden Aneignung indigenen Wissens durch (vermeintlich) Nichtindigene verbunden seien (»Missverständnisse, Entstellungen, Unterschlagungen«), hält Ray eine Annäherung für notwendig, denn »es steht viel auf dem Spiel«. Dem Einwand, dass der Begriff »indigenes Wissen« äußerst vielfältige und verschiedene Wissensformen willfährig homogenisiere, widerspreche die Tatsache, dass indigene Theoretiker_innen selbst von einer translokalen Indigenität des Wissens ausgehen, die sich einer jahrhundertelangen, geteilten Geschichte von Kolonialisierung, Traumatisierung und Überlebensstrategien verdanke. So schreibt Ray,

es wird nicht behauptet, dass es eine ethnische, biologische oder kategoriale Begabung gäbe, sondern vielmehr erlernte und überlieferte kulturelle Traditionen, die überleben, die lebendig gehalten wurden, obwohl sie so lange Zeit angegriffen wurden. [...] Das indigene Wissen, das älter als der Kontakt mit dem Kolonialismus ist, hat die Erfahrungen der Kolonisierung überstanden, ist durch diese fortgesetzten Traumata gegangen. Es scheint ein geteiltes Verständnis zu sein oder ähnliche Formen des Verständnisses der Bedeutung und der zentralen Rolle von

Land und Ort. Dieser emphatische Respekt für das Leben und die Kraft des Ortes beeindruckt mich am meisten.¹²

Ray identifiziert vier zentrale Probleme eines nichtindigenen, vom westlichen Rationalismus geprägten Kritikdiskurses: das Tabu, Gefühle auszudrücken; einen uneingestanden Fortschrittsglauben; einen nicht vollständig überwundenen Anthropozentrismus sowie eine Ablehnung jeder »Verbundenheit mit dem Ort«. Mit Sandy Grande und Linda Tuhiwai Smith, zwei Theoretikerinnen der Indigenität, argumentiert Ray, dass das Land, verstanden in einem »umfassenderen Sinn als heiliger Ort und erweiterte Gemeinschaft«, im indigenen Wissen die oberste Quelle für Werte, Gerechtigkeit und Spiritualität darstelle. Aber die Moderne habe sich der »Abwertung des Ortes (im Gegensatz zur Nationalität)« schuldig gemacht, womit lokale Öko- und Soziosysteme systematisch ausgebeutet und zerstört worden seien. Ray fragt deshalb: »Können wir Nichtindigenen von dem indigenen Wissen respektvollere und reziproke Weisen lernen, uns zu unseren Orten zu verhalten und sie zu bewohnen?«¹³

6.

Dass diese Frage, die in vielem die Anlässe und Anliegen einer ortsspezifischen Kunstpraxis widerspiegelt, im erweiterten institutionellen Kontext einer Ausstellung von Gegenwartskunst gestellt wird, ist kein Zufall, setzt diesen Kontext aber nicht automatisch an die Spitze der Bewegung einer auf modernekritisches und ökologisch bewusstes Umdenken ausgerichteten Wissenspolitik. Die Debatten und Kämpfe indigener Bevölkerungen um territoriale Rechte, staatsbürgerliche Gleichstellung und Anerkennung ihrer traditionellen Lebens- und Wissensformen, die sich auch auf eine jahrhundertlange Geschichte der Enteignung, Versklavung, Vertreibung und des kollektiven Überlebens berufen, nahmen und nehmen ihren Ausgang weitgehend unabhängig vom internationalen Kunstbetrieb in sozialen Bewegungen, zivilgesellschaftlichen Foren und selbstorganisierten Zusammenhängen. Von hier aus werden einzelne Vertreter_innen und Gruppierungen, Aktivist_innen, Künstler_innen und Akademiker_innen in die kuratierten Formate einer Documenta oder einer Biennale eingeladen – als Vortragende und Diskutierende in das diskursive »Parlament der Körper« in Athen 2017 oder als Kunstproduzent_innen in die Ausstellungsräume der Großschauen. Es ist ein Leichtes, diese zunehmende Präsenz nichtwestlicher, indigener (oder vormals nichtindigener, jetzt im *ithageneia*-Zustand befindlichen) Personen, Diskurse, Praktiken und Artefakte im globalen Ausstellungsbetrieb als neokoloniale Vereinnahmung und Entpolitisierung realer Überlebenskämpfe abzutun. Interessanter als eine solche (im konkreten Einzelfall oft genug gerechtfertigte) Kritik aber ist es, sich die wissenspolitischen Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Präsenz indigener Epistemologien im Raum der Gegenwartskunst anzusehen. Denn diese Präsenz steht im Zusammenhang der Kunst-Epistemologien der vergangenen Jahrzehnte, deren kritische Rekonstruktion sich als Hauptaufgabe einer Kunstgeschichte des Wissens aufdrängt. So wäre, um nur eine mögliche Linie einer solchen Historiografie zu nennen, genauer zu bestimmen, wie sich eine feministische und postkolonialistische Standortepistemologie des »sitierten Wissens« zu der Ethnografisierung der Gegenwartskunst durch Konzepte wie *site specificity*, zu der neomaterialistischen *agency of things*,

zur Kritik des Anthropozäns, zu den Theorien der *decoloniality* oder der Indigenität verhält, die in die kuratorischen Rahmenerzählungen und begründenden Diskurse der Großausstellungen eingepflegt wurden, um Unordnung in den Ordnungen des Wissens zu stiften.

Natascha Sadr Haghghian und ihre Mitstreiter_innen kürzten für die dOCUMENTA (13) den Weg von der Schönen Aussicht zum Auepark ab, indem sie die steile Route mit überschießenden Erinnerungen, Genealogien, Bildern, Archivfunden, Geschichten und Stimmen zugleich unwegsamer wie gangbarer machten – im Interesse eines gesteigerten Verständnisses des Ortes und seiner historischen, ökonomischen und politischen Vernetzungen. Sehr selbstverständlich vollzieht sich künstlerische Praxis hier als eine transdisziplinäre, kollektive und auf lange Sicht konzipierte Form der Anreicherung und Komplizierung des Wissbaren. Überkommene Modelle der Autor_innenschaft greifen nicht mehr, und die Voraussetzungen, als Künstler_in so – das heißt als *Rechercheur_in*, *Kompilator_in*, *Interviewer_in*, *Militärhistoriker_in*, *Botaniker_in*, *Landschaftsgärtner_in* usw. – handeln zu können, sind innerhalb und außerhalb der Institution der Gegenwartskunst zu suchen. Sie lassen sich zurückführen auf eine expansive Dynamik, die der Gegenwartskunst immer neue Zuständigkeiten und Kompetenzen (und damit auch Techniken und Methoden) erschließt, sie sind aber auch in den epistemischen Transformationen zu finden, die durch translokale Kämpfe um nichtkanonische, nichtwestliche, feministische und dekoloniale Wissenspraktiken ausgelöst und vollzogen wurden.

- 1 Coles, Alex: »An Ethnographer in the Field. James Clifford Interview«, in: ders. (Hg.): *Site Specificity. The Ethnographic Turn*, London 2000, S. 52–71, hier: S. 59f.
- 2 Sadr Haghghian, Natascha / Sieverding, Pola / Kettner, Jasper (Hg.): *trail. Project realized for dOCUMENTA (13) – 9 June until 16 September 2012*, Leipzig 2015, o. S. [S. 5].
- 3 Ebd., o. S. [S. 18].
- 4 Ebd., o. S. [S. 5].
- 5 Siehe z. B. Foucault, Michel: »Vorlesung vom 7. Januar 1976«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 3, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M. 2003, S. 213–231.
- 6 »[L]a vraie différence entre l'art et la science« liegt in »la forme spécifique dans laquelle elles nous donnent, de manière tout à fait différente, le même objet: l'art dans la forme du »voir« et du »percevoir«, ou du »sentir«, la science dans la forme de la connaissance (au sens strict: par concepts).« Althusser, Louis: »Lettre sur la connaissance de l'art (Réponse à André Daspre)«, in: *socius. ressources sur le littéraire et le social*, URL: <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/142-lettre-sur-la-connaissance-de-l-art-reponse-a-andre-daspre> (letzter Zugriff: 03.09.2017) [Neuaufgabe für die Website, zuerst 1966].
- 7 Macherey, Pierre: »Lenin: Kritik an Tolstoj«, in: ders.: *Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac*, Darmstadt/Neuwied 1974 [zuerst Paris 1966], S. 7–47, hier S. 47 (Hervorh. und Einfügung im Original).

- 8 Vgl. Falkenhausen, Susanne: »Get Real«, in: *Frieze*, Nr. 188, 2017, S. 144–149.
- 9 »Die Apatride-Gesellschaft des politischen Anderen. Integrierter Weltkapitalismus und der *Ithageia*-Zustand«, in: Offizielle Webseite der documenta 14 (Öffentliche Programme), URL: <http://www.documenta14.de/de/public-programs/1036/die-apatride-gesellschaft-des-politischen-anderen> (letzter Zugriff: 04.09.2017).
- 10 Ebd.
- 11 Ray, Gene: »Den Ökozid-Genozid-Komplex beschreiben. Indigenes Wissen und kritische Theorie in der finalen Phase«, in: Onlineausgabe des Magazins *South as a State of Mind*, Nr. 8 [documenta 14, Nr. 3], URL: http://www.documenta14.de/de/south/895_den_oekoqid-genozid-komplex-beschreiben-indigenes-wissen-und-kritische-theorie-in-der-finalen-phase (letzter Zugriff: 04.09.2017).
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.