

DISSERTATION

Titel der Dissertation:

(IM-)POSSIBLE PLACES

zwischen Kunst und Ethnographie

verfasst von

Mag^a. Sylvia Kummer

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 7806455

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

DANKSAGUNG

Aus ganzem Herzen möchte ich zu allererst meiner Mutter danken, die immer an mich glaubt und mich unterstützt, egal an welchem Vorhaben ich gerade arbeite.

Johann Feilacher hat mich zu dem Schritt, eine Dissertation zu verfassen ermutigt. Ohne die moralische Unterstützung meiner FreundInnen, die mich während des Schreibens an meiner Arbeit geduldig anhörten, mich begleiteten, mir Unterschlupf und Refugium gewährten und mir „ruhige Zonen“ ermöglichten, wäre dies allerdings nicht realisierbar gewesen. Weiters bedanke ich mich herzlich bei Nina-Maria Wanek für ihre Geduld, mir neben ihren drei Kindern und eigenen Recherchen, wissenschaftliches Arbeiten vertraut gemacht zu haben. Danken möchte ich weiters meinen lieben Freundinnen Uta Santos-König, die mich nicht nur nach China begleitete, sondern mir auch beim Lektorieren einzelner Kapitel behilflich war und besonders auch Edda Hahn, die mich bei „kniffligen“ Übersetzungen und vor allem in den letzten Phasen des Überarbeitens unterstützte. Meinem Sohn Colin danke ich aufrichtig, dass er zunehmend Eigenverantwortung übernahm, und ich damit mehr Zeit und Kraft zur Verfügung hatte. Ohne all deren Hilfe wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Bei Frau Univ.-Prof. Dr. Elisabeth von Samsonow bedanke ich mich für die Gespräche und ihre inspirierenden, aber auch kritischen Gedanken bezüglich einer Annäherung dieser beiden Disziplinen.

Besonderen Dank möchte ich noch Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz aussprechen, der mich sowohl in meinen künstlerischen Aktivitäten begleitete, mich mit Fachliteratur und fachlichen Anregungen versorgte und mit konstruktiver Kritik geduldig durch diese Arbeit führte.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	1
I. KUNST UND ETHNOGRAPHIE	11
1.1 Begriffsklärung	13
1.2 Ein kurzer Exkurs zur historischen Entwicklung der Kultur- anthropologie der Kunst	29
1.3 Kunst aus anthropologischer Sicht	43
1.3.1 Das Werk im Kontext	53
1.4 Ästhetik in der Kulturanthropologie	55
II. EMPIRISCHE TECHNIK DER WISSENSERHEBUNG	79
2.1 Ethnographie	81
2.2 Feldforschung und Teilnehmende Beobachtung als Methode kulturanthropologischer Recherche	94
2.2.1 Intersubjektivität	97
2.2.2 Das Forschungsfeld	101
2.2.3 Zu den Anfängen der Feldforschung	105
2.2.4 Field and home	110
2.2.5 Fieldwork-based knowledge	112
2.2.6 The Fieldworker as Anthropological Subject	113
2.2.7 Irrwege in der anthropologischen Feldforschung	114
2.2.8 The field	120
2.2.9 Teilnehmende Beobachtung	123
2.2.10 Multi-sited Ethnography	134
2.2.11 Grenzen Ausloten innerhalb der Ethnographie	136
2.2.12 Stellungnahmen zu „home and the field“	140

III. ÜBERLEGUNGEN UND POSITIONEN

ZUR SOZIAL-/KULTURANTHROPOLOGIE DER KUNST	143
3.1 Die globale Kunstwelt in der Anthropologie	144
3.2 Welt der Kunst	151
3.3 Der Umgang mit „traditioneller“ Kunst im Westen	159
3.3.1 Noch immer „Primitive Art“?	166
3.3.2 „Primitive Art“ innerhalb der Gegenwartskunst	177
3.4 Verbindung Kunst und Ethnographie	180
3.5 Neuere Ansätze in der Ethnographie	203
3.5.1 Relationale Ästhetik	214
3.5.2 dOCUMENTA13	230

IV. ASPEKTE DES FORSCHUNGSGEHALTS

AUS SICHT DER KÜNSTLERIN

4.1 „The Artist As Ethnographer“ (nach Hal Foster)	241
4.1.1 Einblicke in die künstlerische Arbeitsweise	264
4.2 Bezüge zu meinen Projekten	286
4.2.1 Projekt: Sylvia Kummer – Eine Recherche oder eye [ai] : I [ai] (1995/96)	293
4.2.2 Projekt Flaschenpost (1998)	300
4.2.3 tage-raum Projekt (1999/2000)	302
4.2.4 Non si vede – Momentaufnahme des sichtbar Nicht- Sichtbaren (2000)	306
4.2.5 Spiel der Identitäten, „wer bist du?“ (2004)	309
4.2.6 Projekt: Demokratie – eine lebendige Herausforderung (2009)	313
4.2.7 lebenshäute (2008-2010)	315
4.2.8 IN DER MITTE (2010)	327
4.3 ONEing	336

4.4	Ausstellungen in China	
4.4.1	Making the invisible visible – China-Dialogue	
	oder Alles ist eine Übersetzung	347
4.4.1.1	Von der Projektidee zur Umsetzung	350
4.4.1.2	Reise, Ausstellung	361
4.4.1.3	Präsentation (2011)	366
4.4.2	Chuan men – Visit your friend's house	
4.4.2.1	Allgemeine Rahmenbedingungen	369
4.5	(Im-)possible Places	379
4.5.1	Reflexionen auf meine Werke	381
4.5.2	Unterschiedliche Sichtweisen	403
4.6	Kunstverständnis einmal anders: Kopieren erlaubt	434
V.	AUSBLICK	
	Einflüsse auf die eigene Arbeit und zukünftige Projekte	455
VI.	QUELLENVERZEICHNIS	
6.1	Bibliographie	467
6.2	Internetquellen	481
VII.	ANHANG	
7.1	Ausstellungen, Projekte/Auswahl	485
7.2	DVDs	490
7.3	Texte zu den Arbeiten	491
7.4	Abbildungsverzeichnis	494
7.5	Ideologie und Curriculum	498
7.6	Abstract .(deutsch).....	500
7.7	Abstract (english)	502

EINLEITUNG

AUS FÜHLEN WIRD WISSEN

Im Zuge der Recherchen zu vorliegender Arbeit und Durchsicht meiner früheren Projekte, erinnerte ich mich zumindest an zwei literarische Werke, die ich in meiner Jugend gelesen und die mich damals so beeindruckt hatten, dass sie als Impulsgeber für viele meiner Projekte dienten, ohne dass ich mir dessen zuvor bewusst war. Sie waren wahrscheinlich auch dafür verantwortlich, dass ich mich später sowohl der Kunst als auch der Anthropologie, die man damals noch als Völkerkunde bezeichnete, zuwandte: So nahm Alfred Kubins „Die andere Seite“ (1909) u.a. auch thematischen Einfluss auf meine Arbeiten. In meiner Erinnerung geht es in diesem Buch nämlich um die Erschaffung eines Ortes, der individuelle Freiheit verspricht, die im Kollektiv jedoch nicht gelebt werden kann. Die Reisebeschreibungen des Protagonisten, selbst auch ein Zeichner, ähneln den Tagebuchaufzeichnungen eines Feldforschers, schildern die multiplen Seiten einer Person und zeigen die unterschiedlichen Wahrnehmungen jedes Einzelnen. Zeichnung und Text werden verwoben. Es geht um eine Protesthaltung gegenüber dem Fortschritt, also auch gegenüber der Wissenschaft. Es soll ein Traumreich geschaffen werden, das sich jedoch als Überwachungsstaat entpuppt. Es geht weiters um den Umgang mit dem „Anderen“, mit den Schwachen innerhalb einer Gesellschaft, um die Erkenntnis von Traum und Realität und um die Dualität im eigenen Ich.

Das zweite Buch, das mich so sehr beeindruckt hatte, war „Goya oder der arge Weg der Erkenntnis“ (1951) von Lion Feuchtwanger. Die historischen und politischen Umstände werden darin ebenso eindrücklich dargestellt, wie Goyas Zweifel, Kampf, Enthusiasmus und tiefe Befriedigung während seines Schaffens. In seiner Malerei werden Phantasien und Wirklichkeiten erkennbar, die durch ein anderes Medium nicht erfahrbare wären. Er nutzte seine Kunst, um auf Missstände aufmerksam zu machen. Allerdings muss man sein Werk lesen können, um seine

Botschaft zu verstehen. Diese sinnliche Erfahrung, dieses Glücksgefühl, diesen Kampf, den Goya während des Arbeitsprozesses erfuhr, wollte ich selber auch erleben.

So standen bereits zu Beginn meiner künstlerischen Tätigkeit auch typisch anthropologische Themen im Mittelpunkt meines Interesses. Es waren jedoch auch die Grenzen, die mich reizten, künstlerische und anthropologische Überlegungen und Methodiken anzuwenden und zu untersuchen. Meine eigenen künstlerischen Werke sollten so als Beispiel eines Dialoges zwischen zeitgenössischer Kunst und Anthropologie dienen. Am Bedeutendsten erscheint es mir dabei, auf beiden Seiten durch dieses Spannungsfeld teilweise kontroversielle, neue Denkprozesse zu initiieren. Dies könnte zu einem produktiven Austausch sowohl der Arbeitsmethoden, als auch der Repräsentation anregen, wobei der sinnlichen Wahrnehmung und Rezeption als Teil des Prozesses genügend Platz eingeräumt werden soll. Obwohl nämlich Dinge des alltäglichen Lebens und Menschen in ihrem (sozialen) „Sein“ aufzuzeigen, Themenbereiche beider Disziplinen sind, findet dieser innere Dialog wenig Beachtung, sind Visionen, Wünsche und Sehnsüchte in anthropologischen Texten bisher kaum erkennbar. Durch künstlerische „Übersetzung“ könnten Aspekte aufgezeigt werden, die normalerweise „unsichtbar“ blieben und „Zwischen- und Randzonen“ in den Fokus gerückt werden. Ich bin der Überzeugung, dass Kunst diese Aufgabe erfüllen kann.

Die Kunst, wie auch die Anthropologie, befinden sich in einem ständigen Wandel und einer Auseinandersetzung, sei es das Ringen um eine geeignete Definition, um ein Selbstverständnis, um das Abstecken von Grenzen einzelner Aufgabenbereiche, um das Erlangen von Aufmerksamkeit und schließlich auch um Anerkennung. Aufgrund der Vielfalt und Komplexität der Kunst entstand in den letzten Jahrzehnten ein neuer Berufszweig: die Kunst- und Kulturvermittlung, die nun ihrerseits die Grenzen überschreitet und sich selbst als künstlerische Praxis bezeichnet. Darüber hinaus bewegen sich sowohl die Anthropologie als auch die Kunst an der Schwelle zu anderen Disziplinen.

In dieser Arbeit soll dieser Zwischenbereich untersucht und anhand von verschiedenen Projekten aufgezeigt werden. Hauptaugenmerk wird auf das, was aus

diesem Zusammentreffen entstehen kann, gelegt. Die jeweiligen Aufgabenbereiche beider Disziplinen sollen untersucht, Überlappungen und Gemeinsamkeiten gefunden und nach möglichst beidseitig gewinnbringenden interdisziplinären Kooperationsmöglichkeiten gesucht werden. Ganz im Sinne von Roland Barthes, der in den „Jeunes Chercheurs“ (1972, 1984) die einzelnen Disziplinen einander nicht gegenüber stellt und vergleicht, sondern aufzeigt, dass aus einer Kooperation, einer Kombination, etwas Eigenes entstehen kann: „Interdisciplinary work, so much discussed these days, is not about confronting already constituted disciplines (none of which, in fact, is willing to let itself go). To do something interdisciplinary it's not enough to choose a „subject“ (a theme) and gather around it two or three sciences. Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one“ (Barthes in Clifford and Marcus 1986: 1).

Einer der führenden britischen Sozialanthropologen, Rodney Needham, sprach 1970 von einer „iridescent metamorphosis“ der Anthropologie, da sie von den angrenzenden Disziplinen redistribuiert wird (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 5). So beschrieb er in einem pointierten Aufsatz „die theoretische Inkohärenz, die verschlungenen Wurzeln, die unmöglichen Genossen, und divergierende Spezialisierungen“ der Disziplin, die auf einen „geistigen akademischen Zerfall“ zusteuert. Ebenso wies er mit ironischer Gelassenheit darauf hin, dass das Feld bald unter einer Vielzahl von Nachbardisziplinen umverteilt werden könnte (Needham in Clifford and Marcus 1986: 5).

Michel Foucault, Michel de Certeau und Terry Eagleton behaupteten, dass seit dem 17. Jahrhundert folgende Attribute in der „Westlichen Wissenschaft“ nicht mehr angewandt werden, sondern ausschließlich der Literatur zugeordnet werden: „Rhetoric (in the name of ‚plain‘, transparent signification), fiction (in the name of fact), and subjectivity (in the name of objectivity)“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 5). Ab dem 19. Jahrhundert erhielt Literatur den gleichen Stellenwert wie Kunst und Kultur – ohne Anspruch auf Nützlichkeit oder Wahrheit, als Mittel um zu experimentieren und Veränderungen aufzuzeigen. Clifford zieht die Parallele zu dem lateinischen Wort „*ingere*“ – something made or fashioned“ aus dem sich der Terminus „fiction“ ableitet. „Interpretative social scientists have re-

cently come to view good ethnographies as „true fictions“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 6).

Nach der „Writing Culture“-Debatte Mitte der 1980er Jahre, kam es zwar zu einer experimentelleren ethnographischen textlichen Aufzeichnung, dennoch wurde die visuelle Repräsentation weiterhin vernachlässigt. Der Anthropologe Arnd Schneider verweist in seinem Artikel „Three modes of experimentation with art and ethnography“ (2008) darauf, dass das Potential, das durch die „Writing Culture“-Debatte entstand, im Bezug auf visuelle Gestaltungsmöglichkeiten nicht ausgeschöpft wird. Durch neue Zugänge („conceptualizing closeness to and distance from the ethnographic subject, the multiple positioning of the participant observer, and developing new formal possibilities of visual representation“)¹ und Kooperationen könnten sowohl die Repräsentation als auch die Forschung innerhalb der Anthropologie profitieren.

Ein Ansatz, der sowohl für diese Arbeit als auch für beide Disziplinen von außerordentlicher Wichtigkeit ist und die Wechselwirkung zwischen diesen aufzeigt, ist das „Dispositiv“, das Michel Foucault zum Zweck der Analyse entwickelte. Dieser Begriff deckt die meisten Aspekte ab, die in dieser Arbeit zur Sprache kommen werden: Diskurse stellten für Foucault mehr als die bloße Sprache dar, sie waren ein Ausdruck der Beziehungen zwischen „Institutionen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensformen, Normsystemen, Techniken, Klassifikationstypen und Charakterisierungsweisen“, die unser Fühlen, Denken und Handeln beeinflussen (vgl. Foucault, 1997/ 1969: 68). Das Dispositiv ordnet und teilt ein, fungiert wie eine Matrix, nach der zugeordnet und bewertet werden kann, zeigt die Verbindungen der diskursiven Elemente auf, d.h. was zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Kulturkreis als erfahrbare Wirklichkeit sichtbar wird, was mittels sozialer Praktiken und Objekte dargestellt wird und von Bedeutung ist.²

1 Journal of the Royal Anthropological Institute; 2008, Vol. 14, Issue 1, pages 171-194, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2007.00484.x/abstract>; acc. 22.10.2012.

2 „Der Begriff 'Dispositiv' wurde von Foucault zum Zwecke der Analyse entwickelt. Er dient dazu, ein bestimmtes Verhalten, einen Diskurs oder ein bestimmtes Selbstverhältnis zu fokussieren und nach seiner jeweiligen Akzeptanz zu fragen. Das Dispositiv koordiniert Machtbeziehungen. Es besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente wie Aussagen, Regeln,

In der vorliegenden Arbeit geht es darum, anhand eigener Projekte und der Untersuchung der eigenen Arbeitsweise, zu hinterfragen, inwieweit die Auseinandersetzung mit dem Eigenen – dies impliziert gleichzeitig die Auseinandersetzung mit dem Anderen– und die Kunst, die daraus entsteht, als Ethnographie der eigenen Kultur gesehen werden kann.

Weiters sollen anhand verschiedener Projekte zu Kunst und Ethnographie die Kooperationsmöglichkeiten und Parallelen dieser zwei Disziplinen aufgezeigt werden. Unterstrichen und spannend wird diese Beobachtung durch den Positionswechsel meinerseits, da ich sowohl als Künstlerin als auch als teilnehmende Beobachterin u.a. auch meine eigenen Projekte durchleuchte, was eine besondere Herausforderung bedeutet. Bei vielen meiner Projekte vollziehe ich demnach einen ständigen Rollenwechsel, indem ich (z.B. vor und hinter der Kamera) als Künstlerin und Beobachtende, sowie als Protagonistin und dann wieder als Antagonistin agiere.

Diesen „inhärenten Prozess des 'othering' in der Anthropologie“ – auch als „Native Anthropology“ bezeichnet, nennt die Anthropologin Kirsten Hastrup einen Widerspruch in sich, wenn sie postuliert: „One is either an anthropologist or a native [...] involved in 'different knowledge projects'“ (Hastrup in Wulff 2000: 153): „Anthropology will always by definition encompass native understanding. The two belong to separate registers and must be measured on distinct scales of value. As a theoretical mode of knowledge, anthropology is opposed to the practical mode of knowledge that is the basis of ordinary social experience of the social world. Instead of submitting to a kind of auto-anthropology, which is unable to distinguish between ethnographic sources and ethnographic descriptions, we

Praktiken, Institutionen etc. Der zentrale Effekt dieser Koordination von Machtbeziehungen ist, dass zu Diskursen angereizt wird, die ein bestimmtes Wissen erzeugen. Dieses Wissen bringt Individuen dazu, sich auf bestimmte Weise zu denken und sich auf bestimmte Weise zur Welt und zu sich selbst zu verhalten. Foucault hat sich intensiv mit der Rolle des Dispositivs befasst [...] Dieser Begriff fungiert also als ein flexibles Raster, das sich an beliebigen Stellen auflegen lässt und es gestattet, das uns Selbstverständliche auch als einen Effekt der Macht beschreiben zu können [...] Er zeigt auf, dass es sich bei Dispositiven vor allem um Anordnungen und Strukturierungen, nicht aber um konkrete Inhalte handelt. Sie dienen innerhalb bestimmter stabiler Strukturen über Jahre hinweg dazu, Diskurse anzureizen und Themen, Inhalte und Zugangsweisen zu strukturieren. Dispositive sind Netzwerke heterogener Elemente aus Gesprächen, Gefühlen, Gesetzen, Wissen, Institutionen etc.“ (<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/eintraege/dispositiv.html>: acc. 22.10.2011).

must meet the challenge posed by the discontinuity between local knowledge and anthropological understanding. Only then can we expand the field of significance of anthropology. This is the point: there is no way in which one can simultaneously speak from a native and an anthropological position. It is logically impossible to speak from an inside and an outside position at the same time. [...] It is a much more profound epistemological matter of acknowledging the inherent process of 'othering' in anthropology. [...] We are now in a position to turn the concept of othering towards ourselves. It is for anthropology to assume the position of the 'radical other' in the world“ (Hastrup 1995: 159).

Helena Wulff hingegen, früher Ballett-Tänzerin, untersuchte in ihrer Funktion als Anthropologin, aber auch als „ex-native“ die Ballett-Welt (siehe auch Kapitel 4.1.1). So postuliert sie in ihrem Buch „Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers“ (1998), dass „die Beziehung zwischen dem Anthropologen/der Anthropologin und 'the native' zumindest in manchen Bereichen komplexer geworden ist“ (Wulff 1998: 10; in Hastrup 2000: 153): „My anthropological training did not delete my native perspective. It does appear different through the anthropological lens, but not distorted or useless for anthropological theorizing. This is not to say that I see myself as a native, just that my native experience has been very useful for me in this field“ (Wulff 1998: 10). Wulff unterscheidet zwischen den einzelnen Rollen und Phasen einer Forschung, in der „the native“ sich auf der praktischen Ebene bewegt, während der Anthropologe/die Anthropologin sich schlussendlich auf eine theoretische Verständnisebene begibt, wo zwar der Standpunkt und die Stimme des „native“ in die analytischen Überlegungen einfließen, „but are not the equivalent of it“ (Wulff in Hastrup 2000: 153). Wulff führt weiters die Anthropologin Kirin Narayan an, die eine Trennung zwischen „native“ und „non-native“ AnthropologInnen verwirft und im Bezug auf die theoretischen Aspekten der Erforschung ständiger Verschiebungen und multipler Identitäten im Feld den Vorzug gibt (vgl. Narayan in Wulff 2000: 154; Wulff 1998: 10). Sie vermerkt, dass manche AnthropologInnen sich unterschiedlich stark als „more native than others“ empfinden, sei es durch Eigen- oder Fremddefinition (vgl. Wulff 2000: 154; Wulff 1998: 10).

Um Kunst in einem Kontext zu sehen, muss auch das Thema der Kunstwelten – Welt der Kunst – aufgegriffen werden, da das „Eigene“ nicht ohne Beziehung zum „Anderen“ untersucht werden kann. Dadurch wird in dieser Arbeit auch auf die Position der Kunst außerhalb der westlichen, europäisch-amerikanischen Kunstwelt hingewiesen, wenn auch nur sehr marginal, weil dieses komplexe Thema eigener Untersuchungen bedarf. Angemerkt soll auch werden, dass seit dem Aufgreifen „exotischer Elemente“ in der frühen Moderne eine lang überfällige Veränderung der Wahrnehmung und Wertigkeit der Kunst fremder Gesellschaften stattgefunden hat, obwohl weiterhin hegemoniale Machtverhältnisse und eine eurozentristische Sichtweise herrschen und Usus sind. Verschiedene Versuche, eine egalitäre Situation zu schaffen, scheiterten, bzw. zeigten die vorherrschende Einstellung noch deutlicher. Erwähnt sei hier nur die von Harald Szeemann kuratierte Biennale im Jahr 2001, wo kein gleichwertiger Diskurs stattfand, sondern die Kunst „primitiver Gesellschaften“ der „more sophisticated“ westlichen gegenübergestellt wurde.³

Und obwohl es in dieser Arbeit explizit weder um afrikanische, noch asiatische oder ozeanische Kunst geht, sondern vielmehr aufgezeigt werden soll, wie wichtig es ist, Kunst im jeweils historischen und wissenschaftsspezifischen Zusammenhang zu sehen, sei hier die Skepsis, wie mit dem Fremden in unserer Kultur umgegangen wird, angemerkt, obwohl es, und davon bin ich überzeugt, eine innere Verbundenheit aller Kunstwerke, wie auch zwischen allen Menschen, gibt. Eine Analyse zum Entstehungskontext der einzelnen Kunstwerke gibt daher Aufschluss und wichtige Informationen.

Innerhalb der Kunst ist es wichtig, auch die Präsentation und Rezeption in die Überlegungen miteinzubeziehen. Daher sei auch dem Thema der relationalen Ästhetik (Bourriaud) und weiteren Präsentationsformen ein Kapitel gewidmet (siehe Kapitel 3.5.1).

Die Ideologien und Aufgaben beider Disziplinen haben sich verändert, wie James Clifford und George E. Marcus in ihrem bereits erwähnten Sammelband an-

3 Walter Pichler, leider bereits verstorben, wandte sich auch lieber der „primitiven“ als der „sophisticated westlichen Kunst“ zu: „Primitiv hat mir immer besser gefallen als sophisticated“ (Pichler in „Die Presse“, Print-Ausgabe, 18.07.2012).

thropologischer Aufzeichnungen „Writing Culture“ den Wandel innerhalb der Anthropologie treffend beschreiben. In diesem wurden Autoren ausgesucht, die zwar einen gemeinsamen Fokus haben, nämlich „combining, poetics, politics and history“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 3), dennoch verfolgen sie unterschiedliche Ziele und vertreten oft sogar gegensätzliche Auffassungen. Nichtsdestoweniger gibt es ganz wichtige Konformitäten: „They see culture as composed of seriously contested codes and representations; they assume that the poetic and the political are inseparable, that science is in, not above, historical and linguistic processes. They assume that academic and literary genres interpenetrate and that the writing of cultural descriptions is properly experimental and ethical“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 2). Diese Argumente sind zumeist textbezogen, ziehen Vergleiche zur Literatur – ist doch die gesamte Disziplin der Sozial- und Kulturanthropologie ein eher wortdominantes Fach – dennoch geht es in der Ethnographie, genau wie in der Literatur oder in der bildenden Kunst, um Wahrnehmung, um Sinne, um Sinnesreize und um das Hervorrufen einer veränderten Sichtweise. Das gewohnte Umfeld wird (neu) erkundet oder erstmals entdeckt, manchmal „auf den Kopf gestellt“, von „obskuren“ Blickwinkeln betrachtet, wodurch neue Sichtweisen eröffnet werden. Das „Schräge“, „Exzentrische“ wird in den Mittelpunkt gestellt und zum „Gewohnten“ gemacht. Randzonen werden durchforstet, die Aufmerksamkeit auf das normalerweise „Übersehene“, „Unbedeutende“ gelenkt (siehe Ausstellung „kümmerlinge“ im Bildanhang).

Clifford weist auch darauf hin, dass einige AnthropologInnen die allzu experimentell arbeiteten, um Anerkennung in ihrer eigenen Wissenschaft kämpfen mussten. Einflüsse aus der Literatur wurden nämlich von dem wissenschaftlichen Kern der Ethnographie fern gehalten: „Ethnography decodes and recodes, telling the grounds of collective order and diversity, inclusion and exclusion. It describes processes of innovation and structuration, and is itself part of these processes“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 2f.). Dennoch bezeichneten sich, laut Clifford, Margaret Mead, Edward Sapir und auch Ruth Benedict sowohl als AnthropologInnen als auch als LiteratInnen.

Wie später in dieser Arbeit ausführlicher erörtert, gab es bereits zu Beginn des

20. Jahrhunderts einen regelmäßigen Austausch zwischen KünstlerInnen und AnthropologInnen. Deshalb soll den Gemeinsamkeiten, also den Zwischenbereichen von Kunst und Kulturanthropologie besondere Aufmerksamkeit entgegen gebracht werden. Darüber hinaus wäre eine größere Akzeptanz von Seiten der Anthropologie bezüglich experimenteller oder sinnlicher Wahrnehmung wünschenswert. Visualität und Imagination – Instrumente der Kunst – könnten so in Kontext wissenschaftlichen Arbeitens gestellt werden und sensorische Qualitäten in abstrakte Theorien einfließen. Es ist nämlich unsinnig, das Hören, Sehen, Riechen, Schmecken oder Tasten, die Wahrnehmung der Menschheit und der Natur mit allen Sinnen ausschließlich durch theoretische, präzise, intersubjektive, kritisch analytische Beschreibungen wiederzugeben. Sich selbst zu erkennen und zu verändern sind die Voraussetzungen für ein bewusstes Sein, für soziale Sensibilität und die Fähigkeit sich zu vernetzen. Es ist daher naheliegend, die Sinneserfahrung, die in der Kunst vorherrschend ist, mit Themenbereichen und Arbeitsmethoden einer vormals eher theoretischen Wissenschaft zu verquicken. Als besonders spannend wird erlebt, welche Möglichkeiten sich daraus ergeben können. Anhand eigener Kunstprojekte und den Informationen zum Schaffungsprozess aus meiner Perspektive – der Perspektive der Künstlerin – wird eine Situation erzeugt, die eine kultur- und sozialanthropologische Untersuchung ermöglicht. So eröffnen sich die künstlerischen Werke und Projekte nicht ausschließlich durch ihre formalen und ästhetischen Kriterien, sondern können durch Hintergrundinformationen bezüglich Intention, Konzept, vorangegangene Überlegungen und Werke – durch deren Kontext also – in einen breiten Rahmen erfasst werden. Wobei, und das möchte ich immer wieder betonen, ein Kunstwerk oder auch ein Kunstprojekt niemals vollständig erklärbar, also weder verbal übersetzbar, noch restlos interpretierbar sein wird.

Bei einem solchen (Annäherungs-)Versuch ginge viel verloren, wie es auch der Kulturanthropologe Nicholas Thomas anführt: „Art works need not be taken as objects of analysis, as sources to be interpreted. Rather, they can be seen as interpretations in their own right (...) and invite comparison with texts of various kinds“ (Thomas 1999: 4).

Dieser unerklärbare Bereich – bestehend aus kognitiven und emotionalen Elementen –, dieser kaum fassbare Zwischenraum, der mir wesentlicher erscheint, als das, was konkret erfasst werden kann, soll im Fokus dieser Arbeit stehen und alle anregen und auffordern, diese „(im-)possible places“, wie sie auch im Titel der Arbeit genannt werden, zu erobern.

„What is art? What is anthropology?

As soon as one descends from the mountain top of contemplation where distance imposes order, the entire arena is fraught with thorny philosophical problems. Art as well as anthropology becomes multiple“

(Diane Losche 1999: 211)

I. KUNST UND ETHNOGRAPHIE

Bei den Recherchen zu dem Thema „Kunst und Ethnographie“ wurde ich mit einer Vielzahl von Definitionen und Begriffen konfrontiert – Ethnologie, Kunstethnologie, Anthropologie, Kulturanthropologie, Sozial- und Kulturanthropologie, Kultur-/Sozialanthropologie der Kunst, Anthropology, Ethnology, Cultural Anthropology, Anthropology of Art, Visual Anthropology, ... – was bereits im Vorfeld auf die unterschiedlichen Konzepte, Zugänge und Auffassungen von Kunst innerhalb dieser sehr breit gefassten Disziplin der Kulturanthropologie hinweist. Die Anthropologin Diane Losche, weist auf die Schwierigkeiten hin, denen auch ich während der Recherchen für diese Arbeit begegnete, schreibt weiters im Buch „Double Vision“ (Thomas and Losche 1999): „One can attempt to suppress the problem of instability both within fields and between fields by resorting to paradigmatic or institutional definitions. One might even resort to a dictionary-like definition of the term *art* [...] as the expressive faculties of the human condition. But it seems to me that these definitional attempts to simplify the situation are almost solipsistic and imply a greater degree of transparency between fields than there is“ (Losche 1999: 211). Losche betont auch, dass dabei zumeist der interessanteste Aspekt der zeitgenössischen Kunst übersehen wird: „its critical and utopian dimensions“ (Losche 1999: 211f).

Auch die beiden Anthropologen George E. Marcus und Fred R. Myers weisen in ihrem Buch „The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology“ (1995) auf die innerdisziplinären Spannungen hin: „The central issue for modern art has been the relationship or boundary between 'art' and 'not art'. Since Kant's (1951) philosophical demarcation of an autonomous aesthetic domain of human judge-

ment that was separate from both the means-end calculations of utilitarian practical reason and from the imperatives of moral judgement, the culturally constructed boundaries between aesthetics and the rest of culture have been neither stable nor neutral“ (Marcus and Myers 1995:6). Losche betont, dass die Anthropologie dagegen augenscheinlich „more internally stable and coherent“ (Losche 1999: 212) erscheint, dass dies jedoch zu hinterfragen sei: „Not only has the idea of anthropology as a straightforward academic discipline with a singular history been undermined by the work of historians and anthropologists such as James Clifford, but the field known as anthropology has been actively reconstituted by the appropriations of artists such as Ernst, Beuys and Kosuth, and art writers such as Hal Foster“ (Losche 1999: 212).

So haben z.B. James Clifford und George E. Marcus in „Writing Culture“ (1986) und insbesondere Clifford durch seine „Partial truths“ (Clifford 1986: 1-26) zu einer Neuorientierung innerhalb der Anthropologie beigetragen. Er postuliert hierin, dass ethnographische Berichte immer nur Teilwahrheiten enthalten können, weil schon allein durch die Auswahl des Forschungsschwerpunktes und auch durch die Wiedergabe der Erfahrungen seien Berichte reduziert und Teil einer subjektiven Wahrnehmung (siehe auch im empirischen Teil – Daniel Spoerri über die Auswahl der Objekte). Clifford plädiert daher für eine „Polyvocality“ – Polyphonie (Mehr- oder Vielstimmigkeit) in einer Untersuchung (vgl. Clifford 1986: 15). Ein ethnographischer Text sollte auch die zu Untersuchenden zu Wort kommen lassen und ihnen so die Möglichkeit geben, zu reflektieren: „Anthropology no longer speaks with automatic authority for others defined as unable to speak for themselves ('primitive', 'preliterate', 'without history')“ (Clifford 1986: 10).

*„Ethnologie: eine Wissenschaft über schriftlose
Kulturen oder Gesellschaften geringerer Naturbeherrschung?
Kulturarchäologie?“
(Benzing 1978: 61)*

1.1 BEGRIFFSKLÄRUNG

Obwohl die Thematik der Begriffsklärung einer Disziplin oder die Frage „Was ist Kunst?“ nicht den Fokus dieser Arbeit darstellt, soll zu Beginn eine Klärung bezüglich Bezeichnung und ein kurzer Exkurs zur historischen Entwicklung der Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst aufgrund des interdisziplinären Ansatzes thematisiert werden. In dieser Arbeit wird, um Verwirrungen zu vermeiden, einheitlich der Begriff Kulturanthropologie gewählt, außer es wird explizit im Text auf eine Vorlage Bezug genommen.

ETHNOLOGIE

Laut Definition von „Encyclopedia of Cultural Anthropology“ (1996) ist unter „Ethnologie“ das „Studium der Kulturen“ zu verstehen. Das Wort „Ethnologie“ setzt sich aus dem griechischen Wort *ethnos*, Rasse oder Volk, und dem Wort *logia*, Wissenschaft und Theorie, zusammen. Die eigentliche Übersetzung für Ethnologie lautet daher „Theory of Peoples“.

Diese „Theorie“ soll sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede der einzelnen Weltkulturen aufzeigen und erklären: d.h. Ethnologie ist in sich schon eine vergleichende und erklärende Wissenschaft (vgl. Encyclopedia 1996: 429): „Ethnology has different meanings in different countries where anthropology has undergone local elaboration. Often, its meaning is restricted to the distribution in time and space of specific customs, such as rituals and ceremonies, folktales, art styles, crafts, and a wide range of folk beliefs and practices that characterize 'the little traditions' [...] of the less formally educated or less powerful sectors of soci-

ety. Such beliefs and practices are frequently overlooked in histories that emphasize learned, literate traditions found in ruling houses, academies, temples, colonial administrations, and other elite institutions. In this sense, ethnology might be viewed as a branch of history specially concerned with documenting the often-disparaged ('pagan', 'uncivilized', 'naive') arts, beliefs, and practices of hinterlands and small communities“ (Encyclopedia 1996: 429).

Der Anthropologe Nicholas Thomas kritisiert in „Collectivity and nationality in the anthropology of art“ (1999), dass sich anthropologische Untersuchungen im Bezug auf Kunst – im Gegensatz zu fast allen anderen Forschungsbereichen der Anthropologie – lange Zeit beharrlich auf kleine Stammesgesellschaften beschränkten und es kaum Studien zu europäischer oder amerikanischer Kunst gab. So blieben frühe Kunstwerke, aber auch die zeitgenössische Kunst, sowie Untersuchungen zur islamischen, asiatischen oder mesoamerikanischen Kunst weiterhin Anliegen kuratorischer oder kunsthistorischer Forschung (vgl. Thomas 1999: 263).

Das wohl signifikanteste Merkmal durch das sich die Ethnologie von den Nachbardisziplinen unterscheidet, ist die Betonung der teilnehmenden Feldforschung und der Einbeziehung nichtwestlicher Gesellschaften in ihren Aufgabenbereich.

Karl-Heinz Kohl, ehemaliger Vorsitzender der deutschen Gesellschaft für Völkerkunde, weist darauf hin, dass sich „die Frage, wie Ethnologen sich beschäftigen, trotz allem noch einigermaßen leicht zu beantworten“ wäre, „womit sich das Fach speziell beschäftigt“ jedoch „erheblich größere Schwierigkeiten“ aufwirft (Kohl, 2012: Vorwort zur dritten Auflage; Hervorhebung durch den Autor): „Jede Wissenschaft definiert sich bekanntlich durch einen ihr eigenen Gegenstand und die zu seiner Untersuchung entwickelten Methoden. Der Gegenstand wird dabei durch die jeweilige Fachbezeichnung benannt. Doch damit beginnt bereits das Problem.“⁴

4 Laut dem Kölner Institut für Ethnologie ist Ethnologie in Deutschland „ein kleineres Fach als in Ländern mit ausgeprägter kolonialer Vergangenheit oder größerer ethnischer Verschiedenheit der BewohnerInnen, wie etwa Großbritannien, Frankreich, die Niederlande, Mexiko und vor allem die heute als Hochburg geltenden USA.“ In Großbritannien, einigen anderen englischsprachigen Ländern und auch in den skandinavischen Ländern findet man oftmals die

So findet man im deutschsprachigem Raum sowohl Begriffe wie „Völkerkunde“, „Ethnologie“ oder „Anthropologie“ und deren Subdisziplinen („physische Anthropologie“, „philosophische Anthropologie“, ...“Kultur- und Sozialanthropologie“, ...) bzw. die Subdisziplinen der Subdisziplinen, wie z.B. die „Sozial- und Kulturanthropologie der Kunst“. Bereits zu Beginn der Ethnologie gab es einen Begriffspluralismus, die Bezeichnungen des Fachs änderten sich periodisch. Als Beispiel sei das 1912 an der Universität Wien gegründete „Institut für Anthropologie und Ethnographie“ angeführt, das 1929 in zwei getrennte Institute unterteilt wurde: in das „Institut für Völkerkunde“ und in jenes für „physische Anthropologie“ (siehe Homepage des Instituts an der Universität Wien).⁵

Mittlerweile hat sich der Name des „Instituts für Völkerkunde“ und auch die Ausrichtung der Interessen des Instituts gewandelt (ebd.). Gegenüber dem historischen Verständnis der Disziplin in Wien rückten ab ca. 1975 oder 1980 sozialwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Anliegen in den Vordergrund und die Ethnologie wurde verstärkt in internationale Traditionen und Debatten eingebunden. Daher wurde 1998 der Name des Instituts zunächst in „Institut für Ethnologie“, „Kultur- und Sozialanthropologie“ geändert und später zu „Institut für Kultur- und Sozialanthropologie“ verkürzt. Die neue Namensgebung sollte auf „den kontextuellen Pluralismus von Wissenschaftstraditionen und zeitgenössischen Forschungsfeldern“ hinweisen (ebd.). Mit der Änderung des Namens von Ethnologie zu Anthropologie wird auch an der Europa-Universität Viadrina betont, dass „das Fach sich nicht auf die Untersuchung fremder Kulturen beschränkt, sondern sich in besonderem Maße auch der eigenen Kultur und Gesellschaft zuwendet.“⁶

Kohl weist darauf hin, dass es zwar unterschiedliche Gewichtungen innerhalb der Forschung gäbe, was die vielen verschiedenen Fachbezeichnungen widerspiegeln, dass es dennoch einen gemeinsamen Konsens gäbe. „[...] so gehen Ethnologen heute doch fast überall ähnlichen Fragestellungen nach, bedienen sich der glei-

Bezeichnung Social Anthropology vor, Frankreich spricht von *Ethnologie*, *Anthropologie* oder auch von *Anthropologie sociale*, in den meisten osteuropäischen Ländern war bisher die Bezeichnung *Ethnography* gebräuchlich, in den USA begegnet man dem Begriff *Cultural Anthropology* (vgl. Kohl, 2012: Vorwort zur dritten Auflage).

5 <http://www.univie.ac.at/ksa/html/inh/inst/gesc.htm>; acc. Jänner 2012.

6 <http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/vs/anthro/index.html>; acc. Jänner 2012.

chen Methoden, organisieren sich in denselben internationalen Organisationen, treffen sich in regelmäßigen Abständen zu Weltkonferenzen und betrachten sich als Mitglieder einer einzigen, weltweiten *scientific community*“ (Kohl, 2012: Vorwort zur dritten Auflage; Hervorhebung durch den Autor). Diese breit angesiedelte Gemeinschaft geht darüber hinaus noch über die verschiedenen Interessen und Schwerpunkte der ohnehin bereits weit abgesteckten Gegenstandsbereiche hinaus und arbeitet interdisziplinär mit angrenzenden Disziplinen.

„Kunstethnologie – eine Wissenschaft primitiver Kunst oder
eine Wissenschaft von Ethnokunst?“
(Benzing 1978: 61)

KUNSTETHNOLOGIE

Der Begriff „Kunstethnologie“ betraf anfangs ausschließlich außereuropäische Gesellschaften. In der Ethnokunst sah man Kunst traditionsgebunden, ohne Entwicklung, mit religiöser Funktion, für eine bestimmte Gesellschaft charakteristisch an. In vielen Regionen existierte der Begriff Kunst überhaupt nicht, es wurde vielmehr von „Spezialisten“ gesprochen. Kunst war ein Begriff der abendländischen Tradition (vgl. Hartung-Hall 2006:2). Arthur C. Danto, der den Begriff „Kunstwelt“ 1964 prägte, beschrieb Kunst folgendermaßen: „To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld“ (Danto 1964: 580; vgl. Fillitz 2002: 269).

Brigitta Benzing geht in ihrem Werk „Das Ende der Ethnokunst“ (1978) von einer Universalität des ästhetischen Bedürfnisses und der ästhetischen Aktivität aus und auch davon, dass der Ursprung der ästhetischen Aktivität in der materiell-produktiven Sphäre zu suchen ist. Das Material dient als Medium der visuellen Kommunikation (vgl. Benzing 1978: 73). Unter dieser Annahme fordert sie, dass es „in der Kunstethnologie darum gehen müsse, universelle ästhetische Werten, die vermutlich keiner Entwicklung. unterworfen sind, zu erhellen, um sie in jedem konkreten Fall von dem historisch-variablen Anteil der ästhetischen Wertaxiomatik abheben zu können“ (ebd.). Nur dann, meint sie, ist es theoretisch möglich, „die Ästhetik nicht voll in der Geschichte der Ästhetiken aufgehen zu lassen [...], sie aber dennoch materialistisch zu fassen“ (Benzing 1978: 73). Laut Benzing schließt die Visuelle Ethnologie auch „Schriftkulturen“ und weiterentwickelte Gesellschaften mit ein: „Der *Ethnologie der Bildenden Künste* fällt die schwierige Aufgabe zu, dieses weite Feld der *visuellen Kommunikation* zu erfassen, und darin das *Ästhetische* herauszuheben. Gegenstände, die als *Ethnokunst* bezeichnet wor-

den sind, sind in jedem Fall Medien der visuellen Kommunikation, für die der Anteil des Ästhetischen einer eingehenderen Bestimmung bedarf“ (Benzing 1978: 62, Hervorhebung durch die Autorin).

Die westliche Kunst bediente sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts der „Primitiven Kunst“, andererseits wurden die Kunstobjekte, die nicht aus dem europäisch-amerikanischen Raum stammten, nicht als Kunst verstanden und daher ausgegrenzt. Dies begann sich erst in den letzten 15 bis 20 Jahren zu verändern: „Die Kunstwelt⁷ ist in den letzten fünfzehn Jahren durch eine Art Aufbruchsstimmung in ferne Welten gekennzeichnet gewesen. Galt lange Zeit all das, was außerhalb der europäischen oder amerikanischen Kunstzentren an Kunst produziert wurde, als folkloristisches Handwerk, bestenfalls als exotisches Reservoir für die formalen Erneuerungen der frühen Moderne, so beginnt seit Anfang der 1990er Jahre die arg ausgrenzende Position einer neuartigen Begeisterung für die Werke von KünstlerInnen fremder Gesellschaften zu weichen, die nun erstmals auch als Subjekte wahrgenommen werden. Die Identitätsproblematik und die Subjektivitätstendenzen der 1980er Jahre hatten sich im Kreis gedreht, und so mussten [...] neue Antworten auf Fragen nach kultureller Identität im Dialog mit den Anderen gesucht werden“ (Hartung-Hall 2006: 2).⁸

7 Um die „Welt der Kunst“ besser zu verstehen, ist es daher auch notwendig, die „Kunstwelten“, die den Entstehungsprozess, die Bedingungen und die Vernetzungen, beeinflussen, in die Auseinandersetzung miteinzubeziehen, was in dem Kapitel 3.2 näher ausgeführt wird.

8 Hall bezieht sich hier auf Doris von Drateln und Martin Roman Deppner, „Der Dialog mit dem Anderen“, in: *Kunstforum International*, Bd.111, Jan./Feb. 1991: 861.

ANTHROPOLOGIE

CLASSICAL AND MODERN ANTHROPOLOGY

Es kam zu unterschiedlichen Auffassungen und Zielsetzungen innerhalb der klassischen und modernen Anthropologie, die in Melford Spiros „Anthropological Other or Burmese Brother“ (1992) behandelt werden. Darin stellt Spiro die klassische Anthropologie Boas und Malinowskis als eine „theoretisch orientierte, empirisch fundierte, vergleichende Wissenschaft“ vor, die sich „dem Verständnis und der Erklärung menschlicher Vielfalt“ widmet (Encyclopedia 1996: 420). Eine solche Wissenschaft beruhe weiters auf der Annahme, dass Menschen verschiedener Kulturen einander verstehen können (ebd.). Diese Auffassung war die Basis anthropologischer Forschungen von Malinowski bis Geertz. Allerdings gab es auch kritische Stimmen: „Some who followed the literary critics claim that this understanding is impossible because it is an artifact of one culture, and specific to it“ (Encyclopedia 1996: 420). Für sie war Ethnographie, wie jede andere Wissenschaft, nur ein Konstrukt einer Kultur und konnte daher nicht auf andere Kulturen übertragen werden. Da Wissenschaft ein Konstrukt der westlichen Welt ist – „Science is 'Western' and a creation of historic culture, it has no more explanatory power than any other cultural construct. Explanation is impossible“ (Encyclopedia 1996: 420) – kann auch sie keine allgemein gültigen Thesen aufstellen.

Ihrer Meinung nach, sind Kulturen so unterschiedlich, dass ein allgemeines Verständnis kaum möglich scheint. Im Gegenteil wird kulturelle Vielfalt eher als Hindernis für das allgemeine Verständnis des „Mensch-Seins“ empfunden (vgl. Encyclopedia 1996: 420). Nach Spiro, vertrat man in der klassischen Anthropologie die Auffassung, dass Kultur verstanden und erklärt werden kann: „Classical anthropology holds that science transcends time and culture, not in its findings, but in its way of asking and answering questions and in the continual testing of ideas against what one can see and experience“ (Encyclopedia 1996: 420). Die moderne Anthropologie hingegen geht davon aus, dass „Kultur bestimmten sozialen und psychologischen Mustern folgt, es keine transkulturellen Beurteilungs-

standards und auch keine privilegierten Sichtweisen gibt“ (ebd.). Unter der Annahme, dass sich alles aus der jeweiligen Kultur heraus erklärt, Kulturen daher nicht vergleichbar sind, kommt Spiro zu dem Entschluss, dass ein allgemeines Verständnis nicht möglich ist: „It is impossible to communicate about one's own group to others, and those who pretend to do so are either convinced of their own arguments, or are incapable of representing other cultures. Furthermore there is no reason to describe or interpret exotic, even different cultures, for the sake of showing variability. The purpose of theory is not to make better descriptions of local diversity, as Geertz suggests, but to provide answers to fundamental questions about human existence“ (Encyclopedia 1996: 420). Für Spiro ist Skepsis die Grundhaltung für wissenschaftliches Arbeiten. Er spricht sich explizit gegen „subjektive, egozentrische“ Untersuchungen aus (vgl. Encyclopedia 1996: 420) und kritisiert die moderne Anthropologie, in der er eine Ablehnung der Wissenschaft erkennt und argumentiert, dass diese sich nur durch eine von Hermeneutik und Symbolik beeinflussten Anthropologie entwickeln konnte, wobei es bezüglich der drei Richtungen des Kulturrelativismus zu Verwirrungen kam (vgl. ebd.):

1. Beschreibender Ansatz: Die Variabilität unter menschlichen Gruppen in Bezug auf die Unterschiede in den Kulturen steht im Vordergrund (vgl. Encyclopedia 1996: 420).
2. Normativer Ansatz: „Kulturelle Standards“ können nicht übersetzt werden, es wird immer ethnozentrisch bewertet (ebd.).
3. Erkenntnistheoretischer Ansatz: Hier wird argumentiert, dass alles Menschliche Kultur ist und Kulturen unendlich variabel sind.

Eine abgeschwächte Form des erkenntnistheoretischen Relativismus behauptet, dass alle Kulturen durch eine gemeinsame genetische Geschichte unserer Spezies miteinander verbunden sind und es eine psychische Einheit der Menschheit gibt.

Die ausgeprägte Form hingegen vertritt die Ansicht, dass jede einzelne Kultur etwas Besonderes ist und es keine psychische Einheit gibt. Daher kann es immer nur zu Interpretationen einzelner Kulturen kommen. Da keine universellen Erklärungen möglich scheinen, kann

es auch keine systematischen Rückschlüsse auf andere Ereignisse geben: „In rejecting the possibility of universal explanations, these people reject science as a means for doing ethnography because the basis of scientific explanation is the idea that when something occurs it is systematically related to other events and objects, and hence predictable. The object of science is reliable (i.e., replicable) and public knowledge as opposed to the private and nonreplicable knowledge of the interpretivists“ (Encyclopedia 1996: 420).

Spiro postuliert, dass Ethnographie nie die einzige und auch nicht immer die beste Möglichkeit darstellte, über andere Menschen und deren Kulturen zu lernen. Daher begannen AnthropologInnen auch historische Kontexte in ihre Überlegungen miteinzubeziehen, sowie in globaleren Zusammenhängen zu denken (vgl. Encyclopedia 1996: 421), dennoch neigt, laut Spiro, die Anthropologie dazu, sich weiterhin „auf lokale community-based Ethnographie“ zu verlassen (vgl. Encyclopedia 1996: 421).

Zu der Zeit, als die Anthropologie als akademische Disziplin anerkannt wurde, war die Ethnographie „die grundlegende Komponente für Anthropologie“: „Anthropologists would take the theories of the great thinkers of Europe and the United States to the ends of the earth to determine how well they characterized the lives and cultures of ordinary people, whether in Europe, the United States, or elsewhere“ (ebd.). Seither gab es viele Diskurse und Debatten, was nun unter „guter Ethnographie“ zu verstehen ist – ob der Blick von Innen oder von Außen besser, ob eine genau definierte Methodik zielführender, oder ob Intuitionen zulässig ist, etc. – dennoch blieb die Ethnographie immer eine der drei Hauptkomponenten der Disziplin (ebd.).⁹

Der Anthropologe Alfred Gell weist darauf hin, dass die Anthropologie ein sehr weites Feld umfasst, sich nicht eindeutig von anderen Disziplinen, wie u.a. von Soziologie, Geschichte, kognitive Psychologie, etc. unterscheidet. jedoch ein Spezialgebiet aufweist, das nur die Anthropologie abdeckt: „Anthropology is [...]

9 Die Hauptkomponenten der anthropologischen Disziplin sind: interkulturelle Vergleich, ganzheitlicher Ansatz und Kulturrelativismus.

considered good at providing close-grained analyses of *apparently irrational* behaviour, performances, utterances, etc“ (Gell 1998: 10; Hervorhebung durch den Autor). Die Anthropologie wird daher immer genügend Forschungsterrain finden.

VISUELLE ANTHROPOLOGIE

Marcus Banks und Jay Ruby verkünden in „Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology“ (2011), dass die Visuelle Anthropologie in ihrem weitest gefassten Sinn in Großbritannien, den Vereinigten Staaten und „elsewhere in the Euro-American world“ mindestens 150 Jahre alt ist: „We draw the line at claiming that Herodotus was an anthropologist or that Edward Curtis or the Lumiere brothers were anthropological image creators“ (Banks and Ruby 2011: 1), dennoch nimmt sie erst seit den 1960er Jahren als Subdisziplin der Kultur- und Sozialanthropologie verstärkt eine bedeutendere Rolle als bisher innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie ein. Allerdings waren zunächst nur Fotografie und ethnologischer Film als visuelle Medien anerkannt. Erst in den 1990er Jahren differenzieren Marcus Banks und Howard Morphy mit ihrem Werk „Rethinking Visual Anthropology“ (1997) zwei unterschiedliche Bereiche innerhalb der Visuellen Anthropologie:

1. „One agenda of visual anthropology is to analyze the properties of visual systems, to determine the properties of visual systems and the conditions of their interpretation and to relate the particular systems to the complexities of the social and political processes of which they are a part.
2. A second agenda is to analyze the visual means of disseminating anthropological knowledge itself. As reflexivity becomes a central component of anthropological method then visual anthropology with its history of reflexivity, with its element of reportage and its potential to monitor action and process has become an increasingly central field (see Ruby 1980)“ (Banks & Morphy 1997: 2).

So wird die Visuelle Kunst einerseits selbst zum Forschungsfeld, dann wiederum bringt sie das visuelle Material hervor, das als Basismaterial dient.

Banks und Ruby hinterfragen, ob die Geschichte dieser Subdisziplin überhaupt von der Geschichte der Kultur- und Sozialanthropologie im allgemeinen ge-

trennt gesehen werden kann. Bereits Margaret Mead¹⁰, Gregory Bateson oder Jean Rouch arbeiteten mit Medien wie Fotografie oder Film (vgl. Banks and Ruby 2011: 1). Mead betrachtete das visuelle Material als objektivere Aufzeichnung als die subjektiven Feldnotizen. „For Mead the value of film lay in part in the fact that it was infinitely re-analyzable by others“ (Banks & Morphy 1997: 10). Das Aufgabengebiet der Visuellen Anthropologie ist es, Methoden oder Repräsentationsformen zu entwickeln, um ethnologisches Wissen präsentieren zu können. So war es auch Mead, die den Begriff „Visual Anthropology“ in den 1960er Jahren prägte. Sie und Bateson waren demnach maßgeblich an der Emanzipation der Bilder innerhalb der Disziplin beteiligt. Auch die bereits erwähnten Anthropologen Marcus Banks und Howard Morphy gehören zu den bekanntesten Vertretern der Visuellen Anthropologie.

Seit den 1990er Jahren erlebt die Visuelle Anthropologie und die Ethnographie einen bemerkenswerten Aufschwung: „Neue Medientechnologien und Bildalltage sowie die Etablierung der Bildwissenschaften und Visual Culture Studies haben einen Iconic Turn im Bereich der Kulturanthropologie eingeleitet“, beschreibt die Anthropologin Judith Laister¹¹ die Situation. James Clifford und George E. Marcus leisteten 1986 mit „Writing Culture“ einen wesentlichen Beitrag zur Neuorientierung bezüglich der ethnographischen Repräsentation innerhalb der Kulturanthropologie. In seinem Sammelband werden „Texte als subjektive, hegemoniale Narrationen dekonstruiert“ (Laister 2006). Nun „hat nicht nur die positivistische Kritik am fiktiven Gehalt von Bildern an Wirkungsmacht verloren. Vielmehr wird ihre Mehrdeutigkeit als Qualität entdeckt und der Einsatz reflexiver visueller Verfahren in Feldforschung und Repräsentation als Möglichkeit betrachtet, die 'Anderen' (selbst) sprechen und blicken zu lassen“ (ebd.).

Gleichzeitig räumt Clifford ein, dass Berichte immer nur eine „Teilwahrheit“ beinhalten können, diese „partial truths“ werden auf die eigenen Erfahrungen reduziert wiedergegeben. Dies verrät auch viel von dem „Beschreibenden“, weil sowohl der subjektive Blick, die Auswahl und die Art der Präsentation viel über den

10 Margaret Mead ist eine der bekanntesten VertreterInnen der US-amerikanischen Cultural Anthropology und war Schülerin von Gregory Bateson.

11 Judith Laister: Feldforschung und Fiktion. Blick-Kontakt und Bild-Transfer zwischen Kunst und Kulturanthropologie, 2006/07; http://alt.ifk.ac.at/fellowships__fellow_list.php?id=156.

Forschenden selbst verrät. Auch in der Kunst gab es parallel zu diesen Entwicklungen eine markante Veränderung: „Während sich im Bereich der Kulturanthropologie ein Iconic Turn abzeichnet, sprechen Kunsttheoretiker seit den 1980er-Jahren von einem Ethnographic Turn in der zeitgenössischen Kunst. Das Interesse am Fremden, aber auch am eigenen Anderen und Alltäglichen, an Identität und Alterität nimmt ebenso zu wie die Adaption ethnografischer Methoden. Begleitet wird der künstlerische Blick auf das 'Andere' und 'Eigene' im alltäglichen Handlungsfeld von einer kunsttheoretischen Diskussion über die hegemoniale Kraft des Blickens und Zeigens“ (Laister 2006).

So sollen in dieser Arbeit auch anhand meiner eigenen künstlerischen Projekte die Überschneidungen zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Feldforschungspraktiken aufgezeigt werden.

VISUELLE METHODEN IN DER ANTHROPOLOGISCHEN EMPIRISCHEN FORSCHUNG

In der empirischen Forschung wurden Materialien wie Zeichnungen, Malerei, später auch Fotografie und Film eingesetzt, um als Gedächtnisstütze zu fungieren. Fotografie und Film galten lange Zeit als „realitätsnäher“ und objektiver. Bei einer kritischen Betrachtung der visuellen Methoden tauchten jedoch bald die gleichen Diskurse auf, die die Anthropologie mit ethnographischen Texten hatte: durch die bloße Anwesenheit des Forschenden (ob mit oder ohne Foto- oder Videokamera) kommt es bereits zu einer Veränderung der Situation.

Manche Anthropologen akzeptierten das, meinten jedoch, nur ungeschnittenes Videomaterial, sei als ethnographisches Material gültig: „Some (e.g. Heider 1976) argued that ethnographic film should be objective, unedited, not 'manipulated', it should be guided by scientific, ethnographic principles, rather than cinematographic intentions“ (Pink 2001: 78).

Sarah Pink betont, was ich selbst während meiner Projekte erfuhr: nämlich, dass die Kamera als Kommunikationsmedium feingesetzt werden kann, es jedoch immer zu unterschiedlichen Reaktionen kommt: „An ethnographer with a video camera is a person with a video camera, the camera becomes part of its user's identity and an aspect of the way he or she communicates with others. Moreover, in each situation the camera will impact differently on the relationships with other individuals and the social roles they play“ (Pink 2001: 79f).

*„In der Ethnologie existiert zwar seit ihrem Bestehen eine auf das Phänomen Kunst zentrierte Forschung, diese ist aber selbst kaum zum Gegenstand einer umfassenden kritischen Durchleuchtung geworden“
(Benzing 1978: 8)*

KULTURANTHROPOLOGIE

Erst ab den 1990er Jahren gab es innerhalb der Kulturanthropologie Bestrebungen auch die zeitgenössische westliche Kunst in ihr Forschungsfeld zu integrieren. Zuvor wurde zumeist die Kunst von nicht-westlichen Gesellschaften untersucht: „[...] previous paradigmatic anthropology of art [...] was concerned principally with mediating non-Western objects and aesthetics to Western audiences“ (Marcus and Myers 1995: 1). Erst seit dem Iconic Turn, ausgelöst durch die kritische Hinterfragung von Repräsentationspraktiken Cliffords and Marcus' in „Writing Culture“ (1986), wurden neben textlastigen Ethnographien neue Formen visueller Recherchen und Präsentationen untersucht. Auch in der Kunst gab es zeitgleich vermehrt interdisziplinäre Ansätze: „More recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life“ (Marcus and Myers 1995: 1).

Auch in der Kunst begannen KünstlerInnen anthropologische Forschungsansätze in ihre Recherchen zu integrieren. Es kam zum sogenannten „Ethnographic Turn“. „From this perspective, the two arenas in which culture is examined are in a more complex and overlapping relationship to one another than ever before“ (Marcus and Myers 1995: 1).

Der Soziologe Howard Saul Becker hat mit seiner Studie „Art Worlds“ (1982), einer Untersuchung über Kunstinstitutionen, Kritiker, Vermittler, Zulieferer und andere kunstbezogene Einrichtungen, die zur „Entstehung“ eines Kunstwerkes beitragen, einen wichtigen Beitrag für das Verständnis vom „Kunstbetrieb“ geleistet. Für Becker ist ein Kunstwerk nicht das Werk eines einzelnen Künstlers/einer einzelnen Künstlerin, sondern eine kollektive Aktivität – eine Kooperation zwi-

schen Künstler/-in, einzelnen Kunstinstitutionen, KritikerInnen, aber auch RezipientInnen. Allerdings wird laut Marcus und Myers der Rolle einer „*working identity*, a sort of recognition of parallel roles, between the critical ethnographer and the art critics“ (Marcus and Myers 1995: 2; Hervorhebung durch den Autor) nicht genügend Aufmerksamkeit gezollt, da Beckers Hauptinteresse in der Erstellung einer allgemeinen Gesellschaftstheorie gelegen ist (vgl. ebd.). Bedauerlicherweise hat sich Becker selbst nicht als Kunstschaffenden – er ist laut Marcus und Myers auch Musiker, Photograph und Dramaturg – in diese Untersuchung miteinbezogen. Dadurch blieben wertvolle Informationen aus der Sicht des Künstlers unberücksichtigt.

Marcus und Myers heben weiters hervor, dass es nicht länger möglich ist, „to address subjects 'cleanly““ (Marcus and Myers 1995: 2). Es müssen nämlich immer auch die bereits bestehenden Beziehungen miteinbezogen werden: „Our subjects, typically, have been people who were marginal, colonized, or otherwise peripheral to the standard narratives of world histories produced in the West. As a consequence of this historical location, what might be called the „critical ambivalence“ toward subjects creates a tension between a desire for the creation of distanced, objective knowledge of independently constituted subjects of study and an awareness of existing relationships (of power and histories) which make anthropology itself already a part of such subjects of study“ (Marcus and Myers 1995: 2).

1.2 EIN KURZER EXKURS ZUR HISTORISCHEN ENTWICKLUNG DER KULTURANTHROPOLOGIE DER KUNST

Brigitta Benzing beschreibt 1978 in ihrem Buch „Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie“ das Paradoxon, dass Kunst zwar den Mittelpunkt der Forschung innerhalb der Anthropologie darstellt, „selbst aber nicht Gegenstand einer umfassenden kritischen Durchleuchtung geworden ist“, sehr treffend (vgl. Benzing 1978:8). Auch Nicholas Thomas kritisiert 1999 in seiner Studie über „Collectivity and nationality in the anthropology of art“ (1999) die Gepflogenheiten der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst: „In contrast with almost every other area of anthropological enquiry, research on art has persisted in focusing upon small – scale, tribal societies; virtually no work has been done on European or American art, either for a contemporary or any earlier body of work; while writing on Islamic, Asian, or Mesoamerican art has tended to be curatorial and art – historical rather than anthropological“ (Thomas 1999: 263).

Wie kann es möglich sein, dass innerhalb einer Disziplin, die sich mit Kunst beschäftigt, Kunst für so lange Zeit nur eine marginale Rolle einnahm und ästhetische Kriterien außerhalb des Untersuchungsbereichs blieben?¹² Wie ist es möglich, dass Morphy und Perkins (2006), zwar euphorisch eine Aufbruchsstimmung ankündigen – „The Anthropology of art has entered an exiting stage in its history. It is in the process of moving from its place as a minority interest that most anthropologists could neglect towards a more central role in the discipline“ (Morphy and Perkins 2006: 1) – jedoch gleich zu Beginn ihres Buches „Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice“ anführen, dass Kunst als Forschungsfeld aufgrund einer „overly narrow, Euro-American conception of art“ für Anthropologen zu einem „uncomfortable field of study“ wurde? (Morphy

12 So wurde laut Benzing noch 1969 mit so groben Definitionen und disziplinären Festlegungen gearbeitet, wie: „Kunst ist ganz allgemein ein zur Meisterschaft entwickeltes Können; der Begriff wird aber meist zur Bezeichnung ästhetisch wirksamer Gebilde von Menschenhand verwendet“ und weiter: „Die europäische Kunst und die Kunst der asiatischen Hochkulturen bearbeitet die Kunstgeschichte; die Kunst schriftloser Menschengruppen vergangener Epochen ist Forschungsgegenstand der prähistorischen Kunstforschung, während die Kunst der Völker, die auf einfach technische Mittel zur Umweltbeherrschung angewiesen sind und bis heute oder bis in die jüngste Vergangenheit vorhochkulturelle Traditionen bewahrt haben, die Kunstethnologie beschäftigt“ (Haselberger 1969: 10; Benzing 1978: 8).

and Perkins 2006: 1).

Diese und andere Gründe für eine Ausklammerung der Kunst aus anthropologischen Studien sollen in diesem Abschnitt auch in einer historischen Aufarbeitung der Disziplin selbst gesucht werden.

Für den frühen historischen Überblick, der eng mit ästhetischen Kriterien und Fragen innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst verknüpft ist, erwiesen sich Brigitta Benzings Werk über „Das Ende der Ethnokunst“ (1978) und „Die Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik“ (1986) von Sylvia M. Schomburg-Scherff als sehr übersichtlich und informativ. Mir erschien es deswegen wichtig, Informationen bis zu den Wurzeln dieser Disziplin zurückzuverfolgen, da u.a. der Begriff „primitive Kunst“ verwunderlicherweise noch immer in Gebrauch ist¹³ (daher ist diesem Thema auch ein eigenes Kapitel gewidmet; siehe Kapitel 3.3.1) und weil damit auch die „merkwürdige Auseinandersetzung mit Kunst in der Geschichte der Ethnologie“ (vgl. Forge in Schomburg-Scherff 1986: 24), die Verirrungen mit dem Umgang und der Rezeption „fremder Kunst, „die jeweiligen Erkenntnisinteressen der Rezipienten“, „verengte Perspektiven“ und das weite Forschungsgebiet der Kultur- und Sozialanthropologie erklärt und veranschaulicht werden sollen.

Schomburg-Scherff schreibt zu Beginn in ihrem Buch: „Im Zuge der großen Forschungsreisen im ausgehenden 15. Jahrhundert, die zur 'Entdeckung' Amerikas und des Seewegs nach Indien führten und die Kolonialisierung Amerikas, Afrikas und Asiens durch die europäischen See- und Handelsmächte auslösten, trafen die Europäer auf bis dahin unbekannte Menschengruppen“ (Schomburg-Scherff 1986: 13). Für die „eigene gewohnte gesellschaftliche Ordnung“ waren diese „Naturvölker – sans roi, sans foi, sans loi – ohne König, ohne Glauben, ohne Gesetz – in einem 'Zustand der Natur' (Schomburg-Scherff 1986: 13). Laut Schomburg-Scherff wurden sie entweder idealisiert (wie im Zustand vor dem Sündenfall) oder zu tierhaften Bestien. Reiseberichte wurden von Eroberern, später von Kolonialisten, Kaufleuten, Missionaren und Forschern verfasst, exotische Objekte und Materiali-

13 „Nicht hinterfragt wurde auch der Bereich naturvölkischer oder primitiver Kunst, im Gegensatz zu der Kunst von Hochkulturen, den die Ethnologie zu dem ihren machte“ (Benzing 1978: 8).

en wurden gesammelt oder laut Benzing „zusammengeraubt“ (Benzing 1986: 23). Allerdings wurden diese Gegenstände nur gesammelt, weil sie „wunderlich und geheimnisvoll waren“ (Schomburg-Scherff 1986: 14). „Für die künstlerische Gestaltung der fremden Gegenstände hatte man keinen Blick. [...] Nur wenige vermochten wie Albrecht Dürer etwa, die 'subtilen Ingenia der Menschen in fremden Landen' zu bestaunen“ (Honour und Fraser in Schomburg-Scherff 1986: 14).

Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts waren Vorstellungen „vom Kannibalen, vom guten Wilden und vom edlen Barbaren“ existent (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 15; siehe auch Kapitel 4.4 „Ausstellungen in China“ – Bei meinem Aufenthalt in China im Jahr 2011 fand ich in einer Ausstellung in der Red Gate Gallery eines zeitgenössischen chinesischen Künstlers „Barbaren“ in seinen Arbeiten wieder. Die Chinesen bezeichneten alle, die sich auf der anderen Seite der chinesischen Mauer befanden, als Barbaren).

Mit dem Einsatz der Industrialisierung in Europa wurde die Kluft zu den „außereuropäischen Subsistenzgesellschaften“ immer größer: „Eine neue Vorstellung [i.e. bildete sich] heraus, die vom 'armen Primitiven' nämlich, der dem 'zivilisierten' Europäer als Vorstufe seiner eigenen Entwicklung erscheint“ (Kohl 1982: 19). Waren die Europäer zuerst an den merkwürdigen Sitten und Gebräuchen der fremden Völker interessiert, entdeckten sie nun deren materielle Kultur (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 15).

Bald fanden sich Naturwissenschaftler, die sich der „systematischen Sammlung von Ethnographica“ (Schomburg-Scherff 1986: 15) widmeten, kleine ethnographische Sammlungen wurden den Universitäten angeschlossen oder als separate Abteilungen zu naturhistorischen Museen (Wien, seit 1806) (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 15). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden Museen für Völkerkunde – als Abteilungen naturhistorischer Museen (wie z.B. in Paris). Es gab jedoch kaum eine systematisch wissenschaftlich bearbeitete Sammlung, hingegen mussten sich manche Museen „mit dem begnügen, was Reisende an Spektakulärem mitbrachten und umsonst zur Verfügung stellten“ (Feest in Schomburg-Scherff 1986: 15).

Große Weltausstellungen wurden initiiert, die den industriellen Fortschritt wi-

derspiegeln sollten. Ende des 19. Jahrhunderts wurden auch Werke der Kolonialreiche gezeigt: „Als Schaustücke und Dokumente einer erst noch zu zivilisierenden Welt standen sie dort und sollten dem Betrachter ein festes Bewusstsein der eigenen Kulturleistung vermitteln, die ihn über den vorgeführten Stand erhaben machte. An ein Verständnis für die sich in den Objekten darstellende soziale und kulturelle Leistung anderer Völker wurde zunächst nicht appelliert“ (Benzing 1978: 23) (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 16). Als Kunst wurden diese Objekte nicht gesehen, sie erfuhren nicht einmal eine „ästhetische Würdigung“ (Schomburg-Scherff 1986: 16), da noch immer die sozialdarwinistische Überzeugung herrschte, dass „Naturvölker“ nicht über „hohe Kulturleistungen, wie Kunst und Ästhetik“ verfügten (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 16).

Carol F. Jopling erwähnt in ihrem 1971 erschienen Buch „Art and Aesthetics in Primitive Societies“, dass bis dahin noch immer die Ansicht vertreten wurde, dass Naturvölker kein ästhetisches Empfinden hätten und dass deren Kunst ausschließlich religiöse Motive oder „magischer Glaube“ zugrunde läge (vgl. Jopling 1971: Introduction).

Die Entwicklung bewirkte, dass Ende des 19. Jahrhunderts britische Anthropologen¹⁴ erstmals Objekte nach den Methoden der Kunstgeschichte, bzw. der alten Archäologie untersuchten: „[...] motifs were seen to succeed each other over time and to have spread across boundaries, reflecting the relationships between groups“ (Morphy and Perkins 2006: 5) und dass Museen und Anthropologen begannen, eng miteinander zusammen zu arbeiten.¹⁵ In Australien berichteten Spencer und Gillen (1904) über die Kunst der Aborigines, in Europa veröffentlichten der Anthropologe Nordenskiöld (1973, 1930), von den Steinen (1969) und andere über „art and material culture“ (vgl. Morphy and Perkins 2006: 5).

1919 wurde schließlich die erste öffentliche Ausstellung „exotischer Kunst“ in einer Galerie gezeigt, weitere Präsentationen afrikanischer und ozeanischer Kunst folgten und „verhalfen zu der Umwandlung des exotischen Objekts der früheren

14 Haddon 1894, Haddon und Start 1936, Balfour 1888, 1893 (vgl. Morphy and Perkins 2006: 5).

15 Eine enge Zusammenarbeit von zwischen Museen und Anthropologen fand sowohl im Smithsonian, im Peabody, im British Museum, im Pitt Rivers Museum und im Berliner Museum statt (vgl. Morphy and Perkins 2006: 5).

Kolonialausstellungen in exotische Kunst“ (Benzing 1978: 23). Es setzte eine „Kommerzialisierung *exotischer* Kunst“ ein (Benzing 1978: 24, Hervorhebung durch die Autorin): „Das vordergründige und einem Selbstzweck dienende Interesse an den außereuropäischen Sammlungsgegenständen in den Ateliers der Maler und in den Bürgerstuben brachte es mit sich, dass Ethnokunst rasch zur begehrten Ware wurde“ (Benzing 1978: 24). „In Übereinstimmung mit der systematischen Kolonialisierungsaktivität der europäischen Mächte“ wurde bald auch das Interesse für ozeanische Kunst geweckt (vgl. Benzing 1978: 25). So entdeckten nach der französischen Avantgarde, den Kubisten, bald auch deutsche Künstler – „die in München um Kandinsky versammelte Gruppe des *Blauen Reiters* und die Expressionisten der Dresdner *Brücke*“ (Benzing 1978: 25; Hervorhebung durch die Autorin) – besonders die Kunst Ozeaniens.

Trotz dieses großen Interesses an der „primitiven“ Kunst gab es selbst 1920 noch Kuratoren europäischer Kunstinstitute, die den Wert dieser Kunst noch immer negierten, wie eine Umfrage von damals beweist. Da herrschte teilweise noch immer die Meinung: „es wäre paradox, das Gestotter von Kulturen, die in ihrem Kindheitsstadium verharrten, so interessant es auch sein mag, mit den vollkommensten Werken des menschlichen (gemeint ist: des abendländischen, Anm. des Autors) Geistes zu vergleichen“ (Paudrat in Schomburg-Scherff 1968: 20).

„James Clifford bezeichnete beispielsweise die enge Beziehung zwischen künstlerischer Avantgarde und Sozial- und Kulturanthropologie im Paris der 1920er und 1930er Jahre als 'ethnographic surrealism' [...] Ethnographische Daten über nicht-westliche Gesellschaften dienten damals in der Form des 'Primitiven' dazu, das scheinbar Bekannte zu verfremden“ (Clifford in Fillitz 2002: 299).

Die Ethnologen suchten ihr Tätigkeitsfeld nicht mehr nur an Museen, sondern begannen sich an Universitäten zu etablieren, um „primitive Kunst“ gezielt zu erforschen. Es kam zu einem Bruch zwischen der „academic anthropology and museum anthropology“ sowohl in Großbritannien als auch in den USA. Nun wurden langzeitige Feldforschungen eingefordert, die nicht mehr von Missionaren, Händlern oder Regierungsbeamten (vgl. Morphy and Perkins, 2006: 5) durchgeführt werden sollten. Die beiden Anthropologen Morphy und Perkins sehen in ihrem

Buch „The Anthropology of Art“ (2006) jedoch keinerlei Anlass, warum diese neue Forschungsmethode die Disziplin entzweien hätte sollen : „There was no reason, a priori, why the study of art and material culture could not benefit from fieldwork based studies. However, in Britain the fieldwork 'revolution' became associated with a particular theoretical shift in anthropology towards the structural functionalism of Radcliffe-Brown (1952, 1977) and Malinowski (1922, 1979)“ (Morphy and Perkins 2006: 6).

Die beiden Anthropologen meinen, dass Radcliffe-Brown's „comparative science of society“ einen großen Einfluss auf die gesamte Entwicklung der Sozialanthropologie in Großbritannien hatte. Radcliffe-Brown distanzierte sich von den angrenzenden Disziplinen wie Geschichte, Psychologie und auch von Kultur und entwarf eine Anthropologie, die sich auf Untersuchungen von sozialen Organisationen und komparativer Studien von sozialen Strukturen stützte. Morphy und Perkins vermuten, dass die Abwendung von kulturellen Untersuchungen als Reaktion zu den Entwicklungen in der amerikanischen Anthropologie zu sehen sind (vgl. Morphy and Perkins 2006: 6): „In the minds of the new theorists the study of material culture was too closely associated with the more simplistic aspects of evolutionary theory and not central to the shifting concerns of the discipline“ (Morphy and Perkins 2006: 6).

Nach den Evolutionisten¹⁶ begannen die Diffusionisten um die Jahrhundertwende selbst „im Feld“ zu forschen. Da fast alle Ethnologen an Museen tätig waren, begannen sie „von der geographischen Verbreitung bestimmter formal übereinstimmender Gegenstände, Stile oder Techniken auf kulturgeschichtliche Zusammenhänge zu schließen“ (Schomburg-Scherff 1968: 18), d.h. sie hatten eine „rein inventarhistorische Betrachtungsweise“ (ebd.) und ignorierten Funktion, Bedeutung und sozio-kulturellen Kontext der Objekte. Die weiterhin an den Museen arbeitenden Ethnologen führten den Weg der Diffusionisten fort und lehnten äs-

16 Die Evolutionisten teilten im 19. Jahrhundert Kulturen nach ihrer „Entwicklungshöhe“ ein. 1878 auf der Pariser Weltausstellung präsentierten sie die Naturvölker, je nach Grad ihrer Entwicklung – „von der am wenigsten entwickelten (Australier) bis zur aristokratischen Kultur (Westpolynesien) (Peltier 1984: 113)“ – auf den untersten Stufen einer sozialen und kulturellen Entwicklung und positionierten die zivilisierten Europäer auf der höchsten Stufe (vgl. Schomburg-Scherff 1968: 16).

thetische Überlegungen als „unwissenschaftlich“ und daher „fachfremd“ ab (vgl. Schomburg-Scherff 1968: 22). Dennoch anerkannten sie erstmals die Individualität des Künstlers und dessen persönliche „Handschrift“, neigten allerdings dazu „die Individualität des Künstlers etwas zu stark in den Vordergrund zu rücken und folglich den kulturellen Kontext, in dem auch die 'primitive Kunst' entsteht und ohne den auch diese nicht verständlich ist, zu vernachlässigen (vgl. Forge 1973: XVI)“ (Schomburg-Scherff 1968: 22).

Wie auch Morphy und Perkins bereits erwähnten, gab es mit der Etablierung der Ethnologie an den Universitäten, der Konzentration auf Feldforschung, „Verfeinerung der Forschungstechniken, den Fortschritten in der Theoriebildung und speziell dem Einfluss des Funktionalismus“ eine Verschiebung der Interessenschwerpunkte: „Nicht mehr nur die formal-technischen Aspekte der Kunstgegenstände, sondern deren Bedeutung (z.B. bereits Boas 1927; auch Bunzel 1929) und Funktion (zentraler Begriff der Funktionalisten in der Nachfolge von Malinowski und Radcliffe-Brown) im kulturellen Kontext standen für die Universitätsethnologen im Vordergrund“ (Schomburg-Scherff 1968: 22f). Das Kunstobjekt stand nun zwar als Objekt im Fokus der Betrachtung im Kontext mit den seinen sozialen, religiösen und politischen Funktionen, der ästhetische Aspekt „primitiver“ Kunst – wie im Anschluss erwähnt wird – durch die Avantgarde Künstler bereits erschlossen, blieb bei den anthropologischen Überlegungen jedoch weiterhin ausgespart. „Kunst war für sie [i.e. die Ethnologen] zwar bereits ein soziales Phänomen, Ästhetik aber noch immer etwas für Philosophen“ (Schomburg-Scherff 1968: 23). Raymond Firth war einer der wenigen, der bereits 1936 die Kunst und ihre ästhetischen Aspekte als Forschungsfokus in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen rückte.¹⁷

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden „die Väter der klassischen Moderne – Matisse, Derain, Vlaminck und Picasso – auf westafrikanische Masken und Figuren aufmerksam“ (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 18). Schomburg-Scherff erwähnt, dass diese Künstler „außerordentlich verblüfft“ waren, denn „sie, die dabei

17 Davor seien die Forscher Melville Herskovits, ein Schüler Boas, (1934, 1938, 1959 und 1966) oder Robert Redfield (1959) angeführt (vgl. Howard Morphy and Morgan Perkins, 2006: 7). Französische Anthropologen, aus der Schule Marcel Griaule und später Germaine Dieterlen waren Pioniere der „Visual Anthropology“ (Morphy and Perkins 2006: 9).

waren, sich von den auf die Reproduktion der sichtbaren Wirklichkeit gerichtete Verfahren des Naturalismus und Realismus, dem 'Salon-Illusionismus des 19. Jahrhunderts' (Rubin 1984: 87) zu lösen, sahen sich mit einer Gestaltungstradition konfrontiert, die bereits das realisierte, was ihnen vorschwebte: das Arbeiten mit kubisch vereinfachten Blockformen“ (Schomburg-Scherff 1986: 18). Die fremden Einflüsse waren demnach nicht nur Inspirationsquelle für die avantgardistischen Künstler, vielmehr fühlten sie sich in ihrem eigenen Anliegen – der Reduktion auf die Grundformen – bestätigt. Diese „exotische“ Kunst hatte eine Relevanz für ihre eigenen Arbeiten (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 19), sie wurde sogar wie eine Befreiung aus den traditionellen Zwängen empfunden: “Ironically, modernism saw the diversity of cultural forms as a licence for innovation¹⁸. This was often associated with a rhetoric of 'freeing' the artists from the constraints of tradition“ (Morphy and Perkins 2006: 5). Die inspirierenden Einflüsse der „primitive art“ wurden als „exemplars of a universal aesthetic“ gesehen, „primitive art expressed the fundamental, primeval psychic energy of man, unconstrained by the academic tradition – it could be connected to the art of children and the insane“ (Morphy and Perkins 2006: 5).

Die Haltung der Avantgarde gegenüber der Kunst anderer Kulturen verursacht noch heute ein Spannungsfeld innerhalb der Anthropologie und sorgt für Debatten bezüglich der Interpretation und Präsentation von Kunstwerken (vgl. Morphy and Perkins 2006: 5). Während sich die Anthropologie von der Theorie des Evolutionismus distanzierte, wird aus Sicht der Avantgarde noch immer die Auffassung vertreten, dass ein Kunstwerk für sich selbst spricht und offen ist für jegliche Interpretationen. Im Gegensatz dazu wird von anthropologischer Seite her, der Kontext der jeweiligen Kultur mitberücksichtigt (Morphy and Perkins 2006: 5).

Es waren die formalen Aspekte, die Interesse hervorriefen, die Funktion der

18 Kritische Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts wiesen diese neugewonnene Freiheit in der Kunst höher entwickelten Zivilisationen zu. In der zweiten Hälfte ebendieses Jahrhunderts griffen europäische Anthropologen wie z.B. Semper, Stolpe, Grosse, Haddon und Balfour diese Idee auf: „These men saw in the 'primitive' peoples of the European empires a great laboratory for the investigation of human cultural evolution. Art assumed prominence within their larger project precisely because it constituted, for Westerners, the ultimate measure of human achievement. The presence or absence of 'true art', defined as free creation unfettered by functional requirements, could be used as a kind of litmus test of the level of civilization a group of people had supposedly achieved“ (Phillips und Steiner: 7).

Objekte hatte keine Relevanz für die modernen europäischen Künstler. Schomburg-Scherff zitiert den Ausspruch von Picasso: „Alles, was ich über afrikanische Kunst wissen muss, steckt in diesen Objekten“ (Rubin 1984: 84). Für die avantgardistischen Künstler bildete „gerade der Gehalt an Ästhetik und Ausdruck, den die Museumsethnologen meinten, vernachlässigen zu können“ den entscheidenden Zugang (Schomburg-Scherff 1986: 19). Das „Grobe“, „der geometrisch-abstrakte Charakter und der außergewöhnliche Erfindungsreichtum“ war faszinierend für die europäischen Künstler (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 19), sie waren an einer eigenen Weiterentwicklung interessiert, nicht an einer Erfassung der ästhetischen Werte von fremden Gesellschaften oder gar einer Konfrontation mit der eigenen Ästhetik. Vielmehr glaubten sie an ihren eigenen „intuitiven“ Zugang (vgl. Benzing 1978: 27).

Bei den Interpretationen, die jedoch unweigerlich stattfanden, da man fremde Kunst nur „mit eigenen Augen sehen“ und mit eigenen bekannten Kriterien beurteilen kann, kam es allerdings zu Fehldeutungen. So vermerkt Schomburg-Scherff, dass „die häufigste Fehldeutung afrikanischer Kunst durch die Moderne war [...] die, den oft statischen, streng frontalen und symmetrischen Aufbau der Figuren – mit den Augen der Expressionisten – als Ausdruck von Angst und Entfremdung zu interpretieren. Diese Interpretation geht im Grunde auf ein Vorurteil aus dem 19. Jahrhundert zurück, 'primitive Völker' lebten in ständiger Angst vor den dämonisierten Gewalten der natürlichen und sozialen Umwelt. Angst und Entfremdung waren stattdessen eher Gefühle, die expressionistische Künstler in ihrer eigenen Lebenssituation empfanden“ (Schomburg-Scherff 1986: 20).

Dennoch war es der Verdienst dieser avantgardistischen Künstler, den Wert der „ehemaligen Kuriositäten“ erkannt zu haben und damit ein Umdenken initiierten (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 20).¹⁹ Benzing meint dazu, dass die Kommerzialisierung der Ethnokunst, die danach einsetzte und heute noch andauert, ohne diesem popularistischen Verständnis für die „primitive Kunst“ nicht denkbar gewesen wäre (vgl. Benzing 1978: 22). „Die Maske, die Ahnenfigur, der Fetisch, die

19 Dies sei auch deswegen in dieser Ausführlichkeit und Deutlichkeit hier angeführt, weil die Rezeption und Interpretation der Ausstellungen in China, die im empirischen Teil näher ausgeführt werden, einen bedeutenden Part dieser Arbeit darstellen.

bis dahin als barbarisch, furchteinflößend, dämonisch, bestialisch angesehen worden waren und in den Völkerkunde-Museen, wissenschaftlich legitimiert, als kuriose Belegstücke der Welt des Primitiven fungierten, wurden durch die Anschauung der Kubisten auf den Sockel gehoben, von allen Seiten beleuchtet und, ausgerichtet an den Bedürfnissen der Durchsetzung eigener Anliegen ihrer Richtung der bürgerlichen Kunst und eigener ästhetischer Wertungen, *intuitiv* begriffen und interpretiert“ (Benzing 1978: 23).

Laut Schomburg-Scherff entwickelten sich erst nach dem zweiten Weltkrieg v.a. in den USA neue Forschungsansätze. Nun standen die komplexen künstlerischen Prozesse als neue Forschungsansätze im Mittelpunkt anthropologischen Interesses. Nicht mehr die Objekte allein standen im Fokus der Betrachtung, sondern der Künstler mit seiner Bedeutung und Funktion innerhalb der jeweiligen Kultur und Gesellschaft. Endlich waren auch die „für die in einer Gesellschaft geltenden Maßstäbe ästhetischer Bewertung“ in die Forschung mit eingeflossen (Schomburg-Scherff 1986: 23). Es kam zu einem raschen Anstieg von anthropologischen Forschungen und auch zu neuen Spezialisierungen, v.a. in Großbritannien. „The anthropology of art received support from the renewed interest in symbolism, which in turn articulated with structuralist, semiotic and linguistic approaches to culture viewed as a system of meaning“ (Morphy and Perkins 2006: 9).

Ab den 1960er Jahren gab es vermehrte Aktivitäten in Richtung Kunst. Die Kunstanthropologie profitierte v.a. vom vermehrten theoretischen Interesse an „symbolism and exchange“ (see e.g. Gregory 1982; Munn 1986) (Morphy and Perkins 2006: 10).²⁰ Morphy und Perkins führen dies einerseits auf die veränderten Forschungsansichten der Anthropologie zurück, andererseits auch darauf, weil die westliche Kunst und Kunsttheorie sich dem anthropologischen Gedankengut zuwandte. Auch Schomburg-Scherff erwähnt, dass es in 1960er und v.a. in den 1970er Jahren „eine Flut von Sammelbänden den fachspezifischen Büchermarkt“²¹ gegeben habe (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 23). Sie kritisiert jedoch,

20 In den 70er Jahren kamen andere Interessenschwerpunkte dazu, wie „emotions, gender, the body, space and time. Art, broadly defined, often provided a major source of information“ (Morphy and Perkins 2006: 10).

21 In den 50er Jahren publizierten z.B. Firth 1951; Leach 1954, 1967; Linton 1958; Herskovits. 1959; in den 60er Jahren: z.B. Smith 1961; Fraser 1966; Jopling 1971; Otten 1971; Forge

dass diese theoretischen Betrachtungen beziehungslos einander gegenüber und „völlig unvermittelt neben theoretischen Betrachtungen über die Rezeption von Kunst in einer Gesellschaft“ stehen (Schomburg-Scherff 1986: 23).

Claude Lévi-Strauss, der auch mit den Surrealisten in Verbindung stand, öffnete mit seinen Publikationen²² die Sozialanthropologie für einen interdisziplinären Diskurs. Im Gegensatz zu Lévi-Strauss, der bei der Erforschung des Fremden bleibt, war es für Foucault „selbstverständlich, dass wir die Ethnologie unserer eigenen Gesellschaft erstellen können“ (Foucault 1994: 450ff). Doris Bachmann-Medick beschrieb diesen Zugang, der durch Foucault initiiert wurde, als „Anthropologisierung der Wissenschaften“²³ (vgl. Hartung-Hall 2006: 9f)²⁴

In den USA – Franz Boas war dort einer der Vorreiter in der Anthropologie gewesen, der die „non-European art“ analysierte²⁵ – gab es einen holistischeren Ansatz der Anthropologie (socio-cultural anthropology, biological anthropology, archaeology and linguistic), welche der „material culture“ erlaubte, sich eingezwängt zwischen Archäologie und Sozio-kultureller Anthropologie, weiterzuentwickeln (vgl. Morphy and Perkins 2006: 6).

Marcus und Myers zeigen auf, dass in den USA „long-term influence from culture historical approaches to art“ existierten und dass es bereits einen Einfluss europäischer Kunsttheorien bei Boas und seinen Studenten gab (Marcus und Myers in Morphy and Perkins 2006: 6f), dass die fehlende Kooperation jedoch zwischen den einzelnen Bereichen innerhalb der Anthropologie wenige anthropologische Studien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglichten. So wandte sich die Archäologie, um ihre eigene disziplinäre Unabhängigkeit bemüht, von den Studien materieller Kultur und „the analysis of artifacts in living societies“ ab (Morphy and Perkins 2006: 7), die von den Museen betrieben wurden, die Sozial-

1973, (vgl. Schomburg-Scherff 1986: 23).

22 Claude Lévi-Strauss: „Traurigen Tropen“ (1995), „Strukturelle Anthropologie“ (1958) und „Das Wilde Denken“ (1962).

23 Doris Bachmann-Medick (Hrsg.), Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt/ Main, 1996: 10.

24 <http://www.kunst-buero.de/assets/applets/DISSERTATION-NEU.pdf>.

25 In seinem 1927 erschienenen Buch „Primitive Art“ gab er zwei Untersuchungsrichtlinien vor: „Two principles that, I believe, should guide all investigations of life among primitive people: one the fundamental sameness of mental processes in all races and in all cultural forms of the present day; the other the consideration of every cultural phenomenon as the result of historical happenings“ (Boas 1927: 1; vgl. Morphy and Perkins 2006: 5).

anthropologen nutzten nicht die potentiellen Datenquellen und die Museums-Anthropologen verbanden nicht den sozialen Kontext mit den ausgestellten Objekten (vgl. Morphy and Perkins 2006: 7). „Anthropology became disconnected from the main concerns of the discipline and no longer made a significant contribution to contemporary debates“ (Morphy and Perkins 2006: 7).

Gemeinsam blieb ihnen nur die Skepsis, ob „primitive“ Objekte als Kunst angesehen werden durften: „In the museum world the term „art“ tended to be associated with the more highly valued collections from classical civilizations whose objects were part of European heritage. The arts of classical civilizations were positioned in a trajectory that led to European fine art and were associated with the connoisseurship and value creation process of the art market“ (ebd.).

Die Objekte, die dennoch als Kunstwerke präsentiert wurden, waren westlichen Kriterien unterstellt und wurden ohne deren kulturellen Kontext als „primitive Kunst“ vermittelt (vgl. Morphy and Perkins 2006: 7).²⁶ Einige Museumskuratoren vertraten die Ansicht, dass „it ripped objects out of their indigenous category as types of functioning artefacts and placed them on the pedestal of art“ (Morphy and Perkins 2006: 8).

Bis in die 1960er Jahre wurde Kunst von den meisten Anthropologen als „an artificial category“ angesehen (vgl. Morphy and Perkins 2006: 8): „One might argue that a professional philistinism, a lack of belief in art as an area of significant human activity influenced anthropologists to neglect it“ (Morphy and Perkins 2006: 8).

26 Der Kunstmarkt funktionierte nach denselben Kriterien wie die westliche Kunstgeschichte, teilte ein, kategorisierte und bestimmte, welche Objekte als Artefakt und welche als Kunst anzusehen sind. Sally Price beschreibt in „The Mystique of Connoisseurship“ in ihrem Buch „Primitive Art in Civilized Places“ (1989) sehr gut, wie man sich so einen „Kunstexperten – einen Connoisseur“ vorstellen kann: „The idea of connoisseurship evokes the image of an impeccable gentleman – well bred, well schooled, and well dressed, discreet in behavior, self-confident and measured in judgment, and, above all, a man of supremely good taste. [...] a person whose opinions carry special authority for others; we trust the perceptions of connoisseurs ...“ (Price 1989: 7). Dem gegenüber stellt sie die Antithese eines Prototyps dar: „[...] savage, black, not very well dressed (or often, not dressed at all), [...] not properly schooled [...] shares nothing of the Connoisseur's competence in matters of taste an the fine arts“ (Price 1989: 7). Nun kommen diese zwei so unterschiedlichen Exemplare der menschlichen Rasse zusammen, und zwar „through the market of Primitive Art, which one produces and the other assesses“ (Price 1989: 7).

Die westliche Ideologie „art for art's sake“ – „the concept of high art“ war so fest verankert bei den AnthropologInnen, als Teil ihrer eigenen Kultur, dass sie keinen neutraleren Standpunkt einnehmen konnten. Ein Paradoxon: „On the one hand, they were socialized into the same aesthetic discourse as other members of their professional class while, on the other hand, they were sceptical about the applicability of the concept of art cross culturally“ (Morphy and Perkins 2006: 8).

Fillitz schreibt es Nicholas Thomas und Alfred Gell zu, das Kunstschaffen in den Forschungsbereich der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst eingefordert zu haben, bemerkt jedoch in Bezug auf Gells Theorie: „Grundsätzlich gilt aber, dass der Ansatz der Wissenschaftsdisziplin egalitär verschiedenste Kunstbereiche (oder Kunstformen) innerhalb einer Gesellschaft annimmt“ (Fillitz 2002: 310). Daher scheint es „befremdend, wenn durch eigenbewirkte Auslassung oder durch fremdbewirkte Ausgrenzung eine bestimmte Kunstform, wie die zeitgenössische, nicht thematisiert bleibt. Damit fügt sich die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst dem Machtdiskurs der Hierarchisierung von Kunstformen durch die westliche Welt“ (Fillitz 2002: 310).

Der „ethnologische Blick“ sollte nicht nur Kunstschaffenden z.B. afrikanischer Staaten vorbehalten bleiben, sondern auch auf westliche zeitgenössische Künstler und deren Kunst gerichtet werden, um so den Untersuchungsrahmen der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zu ergänzen. Hier sei erwähnt, dass Fillitz auch anführt, dass sich einige afrikanische Künstler gegen einen „ethnologischen Blick“ wehrten, weil dies ihrer Meinung nach, „ein stereotypes Umgehen des Westens mit ihren Objekten sei“ (vgl. Fillitz 2000: 491).

Wie also kann eine Eingliederung zeitgenössischer Kunst in den Untersuchungsrahmen der Kultur- und Sozialanthropologie erfolgen? Fillitz spricht sich gegen eine „Transposition von Theorien, die zu bestimmten Kunstformen (traditionelle) formuliert waren“, aus, wie es Gell (1998) und Thomas (1999) vorschlugen (vgl. Fillitz 2002: 310). Es gibt demnach keine für eine Gesellschaft oder einen determinierten ästhetischen Ort geltenden Theorien, keine einheitlich bevorzugte visuelle Form die für alle Künstler und deren Kunstwerke gilt, da Kultur in einer Gesellschaft kein homogenes, geschlossenes Ganzes darstellt (z.B. Barth

1989), die Kunst komplexer Gesellschaften niemals homogen sein kann (Hauser 1985) und es zudem in heutigen, modernen Gesellschaften ein Geflecht von Institutionen und Personen gibt, die mit verschiedenen Formen bildender Kunst in Verbindung stehen (vgl. Fillitz 2002: 310).

Vielleicht könnte ein Ansatz sein, Kunst vermehrt „von Innen“ – also von der Seite einzelner Künstler – zu betrachten, da weder ästhetisches Empfinden, noch ethische Ideale oder kulturelle Werte universelle Phänomene darstellen. Brigitta Benzing hatte bereits 1978 in ihrem Werk „Das Ende der Ethnokunst. Studien der ethnologischen Kunsttheorie“ Künstler, deren Schaffungsprozess und deren Rahmenbedingungen in den Fokus kultur- und sozialanthropologischer Untersuchungen gestellt. Schon damals wies sie auf die Notwendigkeit einer „globalen Betrachtung“ des Kunstschaffens aller Gesellschaften hin und forderte eine Neuorientierung kunstethnologischer Forschungen (besonders für die Rezeption „nicht-westlicher Kunst“ in Europa).

Die Aufgabe eines solchen Forschungsbereiches wären für Benzing komparative, auf Empirie begründete Studien über verschiedene Aspekte von Ästhetik bereitzustellen (wie ästhetische Aktivität und Kommunikation), um so „zu einer tieferen Einsicht in das Wesen des Ästhetischen und seiner Entwicklung beizutragen“ (Benzing 1978: 80; vgl. Fillitz 2002: 298). Aufbauend auf Brigitta Benzings These, dass „das ästhetisch agierende Subjekt Struktur insofern schafft, als es seine Lebenswelt sinnlich und geistig zu ordnen sucht“ akzentuiert laut Fillitz Sylvia Schomburg-Scherff 1990 diese „implizit einem Handeln zugrundeliegenden ästhetischen Prinzipien“ und „fordert die Untersuchung von 'Theorie und Praxis als Teile eines Ganzen' (Schomburg-Scherff 1990: 92f) ein, also die Untersuchung der Ästhetik als Verbindung von Kunst und Lebenspraxis in einer Gesellschaft“ (Fillitz 2002: 298).

*„Content is a glimpse of something, an encounter like a flash“
Willem de Kooning in an interview with David Sylvester 1963
(Lake, De Kooning, Schilling 2010: 19)*

1.3 KUNST AUS ANTHROPOLOGISCHER SICHT

„The point so often raised, that there is „no word for art“ in the society concerned, is not an argument against an analytic category of art“ (Morphy and Perkins 2006: 13). Perkins bezieht sich dabei auf Mohawk, wo es zwar kein eigenes Wort für „Kunst“ gibt, jedoch viele unterschiedliche Ausdrücke, die Kunstwerke bezeichnen. Aus Respekt vor denjenigen, die nicht Mohawk sprechen, wird auch oft das englische Wort „art“ benutzt. Perkins vergleicht die Situation im Chinesischen, wo viele Bezeichnungen für Kunst existieren: „[...] the long and nuanced history of indigenous practice in which paintings or other objects, although embedded within complex social systems, have come to be regarded as distinct art objects“ (Morphy and Perkins 2006: 25)

Franz Boas, in den USA als Vater der Anthropologie bezeichnet, führt auf seinem Kulturrelativismus gegründeten Verständnis, folgende Gedanken an: „The very existence of song, dance, painting and sculpture among all the tribes known to us is proof of the craving to produce things that are felt as satisfying through their form, and capability of man to enjoy them [...] The emotions may not be stimulated by the form alone but by the close associations that exist between form and ideas held by the people. When forms convey meaning, because they recall past experiences or because they act as symbols, a new element is added to enjoyment. The form and its meaning combine to elevate the mind above the indifferent emotional state of everyday life (Boas in Morphy and Perkins 2006: 12).

Schon früh erkannte Boas und auch später einige Anthropologen wie z.B. Fernandez (1971) oder Vogel (1997) (vgl. Fillitz 2002: 311), dass traditionelle Kunstwerke mit gesellschaftlichen Vorstellungen und Funktionen in Beziehung stehen und dass sowohl die Materialwahl als auch die Formgebung bezogen auf ihre Funktion „bei solchen Objekten klar determiniert und in vielen Fällen (nicht

immer) schon von verschiedenen Herstellungsphasen an mit rituellen Handlungen verbunden“ ist (Fillitz 2002: 311). Fillitz erweitert die Überlegungen das Werk nicht nur in einen sozialen und gesellschaftlichen Kontext zu stellen, sondern es auch im Kontext des spezifischen Genres zu betrachten, denn auch innerhalb eines Genres können Kontexte variieren, abhängig von den „Beziehungen zwischen anderen künstlerischen Ausdrucksformen, in historischer Perspektive oder ihrer unterschiedlichen Zirkulationsnetzwerke“ (Fillitz 2002: 312): „Abgesehen von den gesellschaftlichen und kulturellen Verknüpfungen wäre ein weiterer Kontext die künstlerische Beziehung der verschiedenen Werke zueinander, beziehungsweise: wie sich diese Form der *'popular art'* zu Kunstformen verhält, die auch unter dieser Kategorie in anderen Staaten geführt werden“ (Fillitz 2002: 312, Hervorhebung durch den Autor).

Die Intentionen, das ursprüngliche Konzept von der ersten Idee bis zur Umsetzung, mögliche Änderungen und Umplanungen, die Wahl des Materials, die Technik und Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Kunstwerk sollten in die Forschung einfließen und mit berücksichtigt werden. Auch Versuche mit unterschiedlichen Materialien, die dazugehörige Literatur, die Umstände der Bedingungen während des Arbeitsprozesses, die formalen Auseinandersetzungen mit kunsthistorischen Vorgaben, etc. sind wichtige Informationen, da all diese Umstände die künstlerischen Ausdrucksformen beeinflusst und die Reflexion der gegenwärtigen Wahrnehmung des Künstlers widerspiegelt. Allerdings kann der Kontext anhand dieser umfassenden und vernetzten Eindrücke und Informationen nicht mehr als Spiegelung gesellschaftlicher Beziehungen oder kultureller Gegebenheiten eines bestimmten Ortes oder Kulturkreises gewertet werden. Fillitz dazu: „Vielmehr ist dem Kunstwerk als Ort komplexer Vernetzungen zu entsprechen. Im Sinne einer solchen Auffassung des künstlerischen Objekts als Komprimierung eines bestimmten Netzwerkes, bedeutet das Werk in den Kontext zu setzen umgekehrt, diesen kulturellen Raum (das Netzwerk) vom Werk ausgehend neu zu entfalten.“ (Fillitz 2002: 312) Fillitz führt diesen Gedankengang noch weiter, indem er „Kontext als lokale Kunstwelt konzipiert und als Diskurs zwischen der modernen afrikanischen und europäisch-amerikanischen Kunstwelt“ auffasst (Fillitz 2002: 313).

„Dabei werden die mit bestimmten Kunstformen zusammenhängenden gesellschaftlichen Verhältnisse und Kommunikations- und Zirkulationssysteme erhellt, sowie die Debatten, die innerhalb einer Kunstwelt geführt werden“ aufgezeigt (vgl. Fillitz 2002: 313; siehe auch Kapitel 3.2).

Der Philosoph Dieter Heinrich und der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser postulieren bereits 1992 in ihrem Buch „Theorien der Kunst“²⁷, in dem sie über die Positionen der Kunsttheorie in der Gegenwart unterrichten, in Zusammenhang mit vielfältigen Theorien²⁸ zu westlich moderner Kunst, dass es keine umfassende Kunsttheorie geben könne, dass es vielmehr viele nebeneinander gebe, die jeweils nur Teilaspekte des Kunstwerks ins Zentrum der Untersuchung einbeziehen (vgl. Belting 1995: 28; Fillitz 2002: 305). Der Kunsthistoriker, Medientheoretiker und Bildwissenschaftler Hans Belting stellt berechtigt die Frage, „warum es bei dieser Vielfalt von Ansätzen in der Kunst auch nur eine einheitliche Theorie geben solle“ (Belting 1995: 28; vgl. Fillitz 2002: 305). Ungefähr zehn Jahre nach Heinrichs These, dass man keine einheitliche Theorie erstellen könne, fordert Dieter Heinrich in seinem Buch „Versuch über Kunst und Leben“, explizit „eine Auseinandersetzung mit Kunst, die immer auch die Auseinandersetzung mit den Subjekten, die Kunst hervorbringen oder wahrnehmen“²⁹, integriert.

Und diese Themen fallen genau in den Aufgabenbereich der Anthropologie der Kunst, die nicht nur das Kunstwerk, sondern dessen gesamten Kontext, am besten auch von Innen, d.h. mit dem Blick der Künstler, in ihre Überlegungen mit einbezieht.

„Anthropology is the study of human societies and hence anthropological categories must be based in the real worlds in which people – including anthropologists – exist“ (Morphy and Perkins 2006: 11). Um Kunst in anthropologische Untersuchungen zu integrieren, bedarf es einer Definition von Kunst aus der Per-

27 Dieter Heinrich und Wolfgang Iser (Hg.), 1992, Theorien der Kunst. Frankfurt am Main (1. Auflage 1982).

28 Phänomenologie-Hermeneutik, Metaphysische Ästhetik, Gestaltpsychologie, Psychoanalyse, Anthropologie-Soziologie, Marxismus, Pragmatismus, Semiotik, Informationsästhetik-Medientheorie und Bedeutungstheorie (vgl. Fillitz 2002: 305).

29 Dieter Heinrich, 2001, Versuch über Kunst und Leben; Subjektivität, Weltverstehen, Kunst, Carl Hanser Verlag, München 2001; Rezensionsnotiz zu Neue Zürcher Zeitung, 23.02.2002; <http://www.perlentaucher.de/buch/dieter-henrich/versuch-ueber-kunst-und-leben.html>.

spektive der Anthropologie. Nun lässt sich Kunst jedoch schwer kategorisieren, einteilen, definieren. So schreibt Alfred Gell aus seiner Perspektive Folgendes: „The anthropological theory of art does not need to provide a criterion for art object status which is independent of the theory itself. The anthropologist is not obliged to define the art object, in advance, in a way satisfactory to aestheticians, or philosophers, or art historians ... the theory is premised on the idea that the nature of the art object is a function of the social-relational matrix in which it is embedded. It has no 'intrinsic' nature, independent of the relational context“ (Gell 1998:7) Im Gegensatz zu Gell versuchen Morphy und Perkins sich an der Definition von Kunst aus anthropologischer Sicht, weisen allerdings darauf hin, dass Anthropologie auf ihrer Metaebene immer von westlichen Einflüssen mitbestimmt wurde und ihre Definition von Kunst darin keine Ausnahme bildet (vgl. Morphy and Perkins 2006: 12):

- „An anthropology definition of art is going to be influenced by the nature of anthropology itself. As a cross-cultural discipline, its definition of categories is affected by the desire to reduce cultural bias; the objective is to make categories as broadly applicable as possible without becoming meaningless. [...]“ (Morphy and Perkins 2006: 11).
- „The bias needs to be acknowledged and taken into account in the construction of the definition. In turn this process of revision may challenge and influence the categorical definitions of the anthropologists' own societies“ (Morphy and Perkins 2006: 12).
- Bis sie schließlich beschließen eine „Arbeitsdefinition zu verwenden, die von Morphy bereits 1994 entwickelt wurde: „Art objects are ones with aesthetic and/or semantic attributes (but in most cases both), that are used for representational or presentational purposes“ (Morphy 1994: 655) (Morphy and Perkins 2006: 12).
- „Art is a term, for better or worse, has been either adopted or recognized on a nearly global scale“ (Morphy and Perkins 2006: 13).
- „Art describes a range of thoughts and practices that employ creativ-

ity in the production of expressive culture, regardless of whether that production adheres to prescribed forms or embodies individual innovation“ (Morphy and Perkins 2006: 13).

- „The anthropology of art encompasses the history of this concept in cross-cultural encounters and the contemporary conditions that are the inheritance of this history. The application of expressive, aesthetic, evaluative terms to the objects concerned would on a priori grounds be good evidence that they fit into the cross-cultural category as we have defined it“ (Morphy and Perkins 2006: 13).
- „The use of aesthetic criteria is not a necessary and sufficient condition“ (Morphy and Perkins 2006: 13).

Für beide Anthropologen gelten nicht ausschließlich die Kriterien der westlichen Kunstwelt, obwohl sie die Überschneidungen schon erkennen. Allerdings wird dadurch oft die Bedeutung, die diese Objekte in der jeweiligen Kultur hatten, nicht berücksichtigt. „The Western category of art has been expanding, selectively swallowing up the arts of other cultures. For much of the twentieth century the categorization of non-European art as 'primitive art' predominated.“(Morphy and Perkins 2006: 13).

Gell definiert zwar nicht, wie Morphy and Perkins behaupten, bezieht dennoch Position:

- Er setzt das Kunstwerk in das Zentrum der Betrachtung, untersucht die objektiven Charakteristika und versucht zu erhellen, wodurch ein solches Objekt seine „Kraft“ erhält (Gell 1998; vgl. Fillitz 2002: 296).
- „The art of the colonial and post-colonial margins, in as much as it is 'art', can be approached via any, or all, of the existing 'theories of art', in so far as these approaches are useful ones“ (Gell 1998: 1).

„Die kritische Ethnographie der Kunstwelten handelt nicht darüber, was Kunst ist. Diese Bestimmung überlasse sie den Schriften der Kunstkritik. Kunst ist ihres Er-

achtens ein zentraler Bereich, in dem Differenz, Identität und kulturelle Werte produziert, beziehungsweise angefochten werden“ (Fillitz 2002: 295).

Laut Gell ist indigene Kunst nur deshalb „Kunst“ (in dem Sinne, wie wir Kunst verstehen), weil wir sie so begreifen, nicht weil diejenigen, die sie hergestellt haben, so denken: „Accepting the art world's definition of art obliges the anthropologist to bring to bear on the art of other cultures a frame of reference of an overtly metropolitan character“ (Gell 1998: 5). Bis zu einem gewissen Grad ist dies nicht zu vermeiden – „anthropology is a metropolitan activity, just like art criticism“ (Gell 1998: 5), doch Howard Morphy, so Alfred Gell, ist nicht bereit, das Urteil einer „(anthropologically uninformed) Western art world“ zu akzeptieren (ebd.). Stattdessen schlägt er eine dualistische Definition vor: „Art objects are those 'having semantic and/or aesthetic properties that are used for presentational or representational purposes (Howard Morphy 1994: 655)³⁰, that is, either art objects are sign-vehicles, conveying 'meaning', or they are objects made in order to provoke a culturally endorsed aesthetic response, or both of these simultaneously“ (Gell 1998: 5). Gell findet beide Definitionen fragwürdig. Weder glaubt er, dass z.B. ein Krieger am Schlachtfeld interessiert sei an ästhetischen Merkmalen der Kampfwerkzeuge des Gegners (er spielt dabei auf die Asmatschilde von Neuguinea an, die im Kapitel 1.3 erwähnt werden). Gell spricht von der Funktion (i.e. to frighten him – the warrior), und erkennt das Objekt unbestritten als Kunstwerk an, aber eben als „a work of art of the kind interesting to the anthropologist, but its aesthetic properties (for us) are totally irrelevant to its anthropological implications“ (Gell 1998: 6). Anthropologisch gesehen ist er kein 'schöner' Schild, sondern ein furchteinflößendes Objekt. Die unzähligen sozialen und emotionalen Aspekte der Artefakte können nicht einfach auf ästhetische Kriterien reduziert werden, zumindest nicht ohne sie so allgemein gültig zu machen, dass sie wertlos werden: „The effect of the 'aestheticization' of response-theory is simply to equate the reactions of the ethnographic Other, as far as possible, to our own“ (Gell 1998: 6). Gell wehrt sich auch dagegen, Kunstwerken eine symbolische Bedeutung zuzusprechen: „We talk about objects, using signs, but art objects are not, except in

30 Howard Morphy, 1994, The Anthropology of Art, in: T. Ingold (ed.), Companion Encyclopedia of Anthropology. London and New York: Routledge. 1994: 648-685.

special cases, signs themselves, with 'meanings', and if they do have meanings, then they are *part of language* (i.e. graphic signs), not a separate 'visual language' (Gell 1998: 6). Statt einer symbolischen Deutung, konzentriert sich Gell auf „agency, intention, result, and transformation“ und sieht Kunst nicht dazu verpflichtet, symbolische Aussagen über die Welt zu tätigen, vielmehr ist sie dazu bestimmt, die Welt zu verändern (vgl. Gell 1998: 6).

Arthur C. Danto, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, beschrieb Kunst folgendermaßen: „To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an art-world“ (Danto 1964: 580; vgl. Fillitz 2002: 269) und bezog sich damit „als unmittelbare philosophische Reaktion (Danto 1996: 52) auf das von Andy Warhol geschaffene Objekt 'Brillo Box'“ (Fillitz 2002: 270). Danto versuchte dabei nicht zu ergründen, warum die Brillo Box von Warhol ein Kunstwerk war, sondern, „wie es möglich sein konnte, dass sie eines war (Danto 1996: 52)“ (Fillitz 2002: 270). Laut Fillitz konnte „nicht mehr nur die äußere, sichtbare Form als alleiniges Kriterium“ herangezogen werden. Danto dazu: „Die *Vision*, die die Stilmatrix (Anm. Fillitz: „eine imaginäre Stilmatrix, in die ein Bild eingeordnet werden könnte und die zeigte, welche anderen Kunstwerke mit ihm verbunden sind.“) unterschreibt – bzw. umgekehrt – bezieht sich darauf, dass Kunstwerke eine organische Gemeinschaft bilden und allein durch ihre Existenz Latenzen in den anderen Werken freisetzen. Dabei stelle ich mir die Welt der Kunstwerke wie eine Gemeinschaft innerlich miteinander verbundener Objekte vor (Danto 2000: 213, Hervorhebung durch den Autor). In dieser „idealen Gemeinschaft“ (Danto 2000: 214) wäre die Kunstwelt nicht nur „radikal egalitaristisch, sondern bereicherte sich auch gegenseitig“. Kunstwerke würden gemeinsam mit Objekten, die nicht über diesen Status verfügten, nebeneinander existieren. Und darüber hinaus konnte nach der „Brillo Box fortan alles Erdenkliche Kunst sein, zumindest insofern, als sich nichts mehr von ihr ausschließen ließ“ (Danto 1996: 22) vgl. Fillitz 2002: 270f).

Wer aber ist für die „Einbringung bestimmter Werke in die Kunstwelt verantwortlich“, wer ist „einer historischen Erklärung der Objekte verpflichtet“? „Es geht um den Diskurs der Gründe für die Zuteilung des Status als Kunstwerk, denn

erst durch diesen Diskurs erhalten Objekte einen solchen Status“ (Fillitz 2002: 271). Fillitz weist auf „den Faktor der Macht in diesen Diskursen“ hin, der dabei nicht übersehen werden darf und auch darauf, dass Danto damit nur die „kunsthistorische Narration im Westen“ gemeint haben kann und dass es Danto in beiden Fällen „um das 'Wesen der Malerei', also um die dem Werk anheftenden Eigenschaft“ geht. Legte Danto den Fokus darauf, wie sich Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet, konzentrierte sich George Dickie 1975 darauf, „welches Objekt von der Kunstwelt zum Gegenstand eines ästhetischen Urteils erklärt wird“ (Fillitz 2002: 271). „Im Grunde sind nach Dickie alle, die sich als Mitglieder der Kunstwelt empfinden, Teil von dieser (Dickie 1975: 35f). Indem mit diesem Ansatz nicht das dem Kunstwerk Wesenhafte gesucht wird, sondern der Institutionszusammenhang mit der Bestimmung des Objekts zum Kunstwerk akzentuiert wird, definiert Dickie diesen Diskurs als Machtdiskurs“ (Fillitz 2002: 271). Fillitz weist auch darauf hin, dass Danto nicht „nach dem Kriterium, das eine Person befähigt, an einem Objekt seine Stellung als Kunstwerk zu erkennen“ fragt (Fillitz 2002: 271). Gell, der sich in der europäischen Tradition der Sozialanthropologie positioniert, legt sein Hauptaugenmerk auf die soziale Komponente, auf die Sozialbeziehungen. „The question which interests me is the possibility of formulating a 'theory of art' which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are 'recognizable' initially, as theories about social relationships, and not anything else.“ (Gell 1998: 5; Fillitz 2002: 300f) Gell bezieht sich dabei auf „Die Gabe“ (1990) von Marcel Mauss, denn auch in Gells Sinn wird das Kunstwerk als Verlängerung von Personen postuliert (vgl. Gell 1998: 9), „das Kunstwerk ersetze in bestimmten Situationen den Menschen als sozial Handelnden“ (Fillitz 2002: 301). In diesem Fall bezieht sich Gell des Weiteren auf Marilyn Strathern und ihrer Theorie der „distributed person“ (Strathern 1988, 1992). Gell entwickelte daraus zwei Konzepte. Das erste „*distributed mind*“ bezieht sich auf das Gesamtoeuvre eines Künstlers. „*Isomorphy of structure between the cognitive process we know (from inside) as 'consciousness' and the spatio-temporal structures of distributed objects in the artefactual realm*“ (Gell 1998: 222, Hervorhebung vom Autor). Laut Fillitz bedeutet das, „dass jedes

einzelne Werk einer Entäußerung innerer, kognitiver Strukturen der Person darstellt. Die Beziehungen der geschaffenen Objekte zueinander ergibt eine Gestalt von Vielfalt mit einer räumlich-zeitlichen Verteilung, die eine dem Oeuvre immanente Kohärenz hat“ (Fillitz 2002: 301). In Gells zweitem Konzept „efficacious agency“, das er selbst auch als „technology of enchantment“ versteht, „haben die Objekte für sich genommen keine Kraft. Die Kraft ihres Ausdrucks liege vielmehr in den symbolischen Prozessen, die sie im Betrachter auslösen, und diese seien unabhängig vom Objekt“ (Gell 1992: 48; Fillitz 2002: 301)

Idealerweise sollte in solch einer Untersuchung der Fokus auf das Kunstwerk nie vergessen und dennoch die gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhänge beachtet werden.

Einige afrikanische Künstler jedoch wehren sich gegen einen „ethnologischen Blick“ auf ihre Arbeiten, und meinen „dass dies ein stereotypes Umgehen des Westens mit ihren Kunstwerken sei“ (Fillitz 2002: 309). Sie meinen, dass man für eine „Kontextualisierung“ wie es die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst üblich ist, nicht das Werk benötige und man mit einer „auf das jeweilige kulturelle oder gesellschaftliche Phänomen konzentrierten Forschung“ bessere Untersuchungsergebnisse erzielen könnte (vgl. Fillitz 2002: 309).

Fillitz verweist darauf, dass sich die Themen der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zumeist auf populäre Kunst in Afrika, „kommerzialisierte traditionelle Kunst“, „popular art“ oder „airport art“ beschränken, die Anliegen der „Weltkunst – Globalkultur“ allerdings ausgespart bleiben. „Scheinbar ist der Begriff des Kontexts innerhalb der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst sehr eng gefasst, und wird auf die kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten eingeschränkt, die den allgemeinen Gegenstand von sozial- und kulturanthropologischen Forschungen bilden.“ (Fillitz 2002: 309f)

Für Morphy und Perkins beschränkt sich die Anthropologie der Kunst weder auf jene Objekte, die durch westliche KunsthistorikerInnen oder durch den internationalen Kunstmarkt zu Kunst deklariert werden, noch orientiert sie sich an durch anthropologische Theorien willkürlich bestimmten Kunstwerken. „Art making is a particular kind of human activity that involves both the creativity of the

producer and the capacity of others to respond to and use art objects, or to use objects as art. [...] Art making as a concept can be applied across media. [...] Anthropological analysis must involve an understanding of how the parts contribute to the whole, and what makes an object an art object may only be determined by analysis across media and across contexts. Anthropology must also be open to classifications of the phenomenal world that do not correspond to Western categories“ (Morphy and Perkins 2006: 12f).

Fragen, wofür es nützlich sein könnte, eine einheitliche Linie innerhalb der Anthropologie der Kunst zu finden oder zu kreieren, wo es doch schon innerhalb der Kunst keine einheitliche Theorie gibt, bleiben offen. Das Kapitel 3.2 über die „Welt der Kunst“ wird Aufschluss darüber geben, wie vielfältig die Zugänge und Auseinandersetzungen mit Kunst sein können, sodass es fraglich ist, ob Schlüsse auf einheitliche Diskurse innerhalb der Kunst und ihrer Kunstwelten bezüglich schöpferischer Prozesse oder Rezeption überhaupt möglich sind.

1.3.1 DAS WERK IM KONTEXT

KONTEXTUALISIERUNG

Da der Aspekt der Kontextualisierung in der Anthropologie der Kunst wesentlich erscheint, so gilt es zu fragen, was dieser Begriff tatsächlich beinhaltet (vgl. Fillitz 2000: 491).

„Der Begriff der Kontextualisierung ist [...] weiter aufzuschlüsseln. In der vorliegenden Arbeit wurde 'Kontext' in einem ersten Schritt auf die Beziehung zwischen Künstler und seinem Objekt hin aufgefasst. Material, Technik und Ausdruck (die formale Lösung) wurden im Zusammenhang mit den Vorstellungen und Intentionen der Künstler untersucht. Was vordergründig als formale westliche „Übernahme“ aussehen mochte, entpuppte sich als schöpferische Lösung, die sich aus der Auseinandersetzung des Künstlers, in seiner Suche nach neuen Lösungsmöglichkeiten mit mehreren Umfeldern künstlerischen Schaffens ergab. Wenn auf der anderen Seite der Künstler die inhaltliche Auseinandersetzung über seine Erfahrung von lokalen kulturellen und gesellschaftlichen Gegebenheiten führt, so transzendiert er diese, indem er sie einerseits in Hinblick auf die Reflexion zukünftiger Perspektiven gestaltet – wobei weder Tradition noch das westliche Modell als Optionen erscheinen – und andererseits auf globale Fragestellungen menschlichen Daseins öffnet (Fillitz 2000: 494).

In einem weiteren Schritt wurde 'Kontext' im Sinne von lokaler Kunstwelt und dann vom Diskurs zwischen afrikanischer und westlicher Kunstwelt konzipiert. In ersterem geht es darum, die Verhältnisse, in denen die Künstler arbeiten, näher zu betrachten. In vielen Gesprächen hatten alle Künstler darauf hingewiesen, wie sehr es ihnen wichtig sei, dass man auf sie zugehe, um ihre Situation zu verstehen [...] Dabei werden nicht nur die mit bestimmten Kunstformen zusammenhängenden gesellschaftlichen Verhältnisse und Prozesse erhellt oder die verschiedenen Debatten, die innerhalb einer Kunstwelt geführt werden. Ein solcher Zugang vertieft ebenso das Verständnis für die Leistung, welche die Künstler mit ihrer schöpferischen Arbeit erbringen (Fillitz 2000: 494).

„Als letztes Konzept für 'Kontext' als analytischen Rahmen biete sich der Begriff der 'Welt der Kunst' an. Das Problem ist nicht, dass Kunst überall stattfindet, sondern wie zeitgenössische afrikanische und westliche Kunst zueinander und jenseits des skizzierten Machtdiskurses in einem großen Feld der Kunst (Beltings 'Weltkunst') gemeinsam stehen können (Fillitz 2000: 496). „Kontext im Sinne lokaler Kunstwelt erweitert das Feld der Wahrnehmung des Werkes auf lokal stattfindende Diskussionen über Kunst. Dieser Aspekt bildet ein wesentliches Glied zur Untersuchung der Machtdiskurse, die zwischen Kunstwelten, vor allem im Verhältnis mit der zeitgenössischen westlichen, bestehen“ (Fillitz 2000: 499).

Wenn der Begriff des Kontextes sich „in vielen spezifischeren Formen“ (Fillitz 2000: 500) definierte, könnten sich der Anthropologie der Kunst vielfältige Forschungsfelder eröffnen. „Eine zeitgenössische Anthropologie der Kunst könnte in ihrer Gesamtheit nicht nur die Machtdiskurse in der Konstitution dieses Raumes entschleiern, sondern durch die Betonung von Ähnlichkeiten und Differenzen in der Praxis des künstlerischen Schaffens und der Auseinandersetzungen in lokalen Kunstwelten dazu beitragen, das Argument des Nicht-Verstehen-Könnens anderer Kunstformen durch die moderne westliche Kunstwelt zu entkräften“ (Fillitz 2000: 501).

aisthesis:

Wahrnehmung, Gefühl, Empfindung

„Aesthetics is to art what ornithology is to birds“

(Newman in Losche 1999: 214)

1.4 ÄSTHETIK IN DER KULTURANTHROPOLOGIE

Obwohl die wortgetreue Übersetzung das sinnliche Empfinden ausdrückt, wird unter „Ästhetik“ zumeist „die Lehre vom Schönen“ assoziiert. Im Altgriechischen versteht man unter „Mimesis“ die Nachahmung der Wirklichkeit in der Kunst. Platon hat dem Schönen große Bedeutung beigemessen, zugleich verurteilte er das, was später „Schöne Kunst“ genannt wurde, weil auf seiner Suche nach Wahrheit ihm die Kunst nicht dienlich sein konnte: „Denn Wahrheit hat nach Platon nichts mit Ähnlichkeit oder Übereinstimmung zu tun, sondern mit dem *Seinsgehalt* einer Sache“ (Hauskeller 1998: 9).³¹ Dass *Sein* nichts Unveränderliches, nichts Immerwährendes bedeutet, ist in sich ein Widerspruch, denn wie kann etwas vergänglich sein, das *ist*?

Platon unterscheidet zwischen sinnlicher Wahrnehmung (Sehen) und Ratio – geistiger Wahrnehmung (Denken, Reflektieren), wobei er das Denken als höhere menschliche Aktivität bewertet. Kunst, die vor allem über die Sinne wahrgenommen wird, ist daher eine niedrige Form von Schönheit, ist „überflüssig“, weil sie nur eine Abbildung dessen darstellt, was über das Sehen wahrgenommen wird und stellt daher nur ein „sinnliches Vergnügen“ dar. Nur gepaart mit einer Reflexion der Vernunft kann Kunst bereichern.

Er unterscheidet weiter zwischen „schöpferischer Kunst“ (darunter versteht er u.a. Tischlerarbeiten) und der als „Mimesis“ bezeichneten Nachahmung des bereits Bestehenden (Malerei, Bildhauerei, Dichtung). In der schöpferischen Kunst werden Ideen umgesetzt, die sich in einem Objekt manifestieren, während die anderen „nur Nachahmer des sichtbar Gegebenen“ sind (vgl. Hauskeller 1998: 11).

³¹ Vgl. Michael Hauskeller, 1998, Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, Verlag C.H.Beck, München.

So maß Platon, der sich selbst ausschließlich von der Vernunft leiten lassen wollte, der Kunst, „die von der Wahrheit ablenke“ (Hauskeller 1998: 15) geringe Bedeutung zu.

Sein Schüler Aristoteles baute zwar auf den Ideen Platons auf, entwickelte jedoch ein „reflektiertes künstlerisches Selbstbewusstsein und schuf die erste systematische Literaturtheorie, die sich ebenso auf andere Bereiche der Kunst übertragen lässt“ (vgl. ebd.). Bei ihm gilt die „sinnlich-gegenständliche Welt [...] nicht mehr als flüchtiges und daher Seins-vermindertes Abbild einer von ihr getrennten, eigenständigen Ideenwelt. Vielmehr existieren die Ideen, das heißt die Formen der Wirklichkeit, nunmehr allein in der Wirklichkeit, haben also keinerlei transzendente Realität. Ebenso wenig wie es einen ungeformten Stoff gibt, gibt es vom Stoff getrennte Formen. Alles, was ist, ist eine Einheit von Stoff und Form, die sich nur gedanklich, nicht aber real zergliedern lässt. Daher macht es auch keinen Sinn zu sagen, die Erscheinungswelt habe weniger Sein als die Formen und ahme diese nur in unvollkommener Weise nach“ (Hauskeller 1998: 15). Aristoteles vollzieht eine Trennung zwischen „dem Guten“ und „dem Schönen“. Das Gute manifestiert sich in menschlichen Handlungen, das Schöne liegt im Materiellen. Das Kunstwerk dient Aristoteles als Zugang zum Guten und unterstützt das menschliche Streben danach. Er bemisst den Wert eines Werkes nicht allein an seinem inneren Wahrheitsgehalt, sondern auch auf seine Wirkung auf den Betrachter. „Ob ein Kunstwerk gut ist, hängt also nicht zuletzt auch davon ab, ob es funktioniert“ (Hauskeller 1998: 17).

Bei Immanuel Kant steht die menschliche Wahrnehmung im Fokus seines Interesses. So unterscheidet er in seinem Werk „Kritik der reinen Vernunft“ verschiedene Arten der Erkenntnisgewinnung:

1. Die Erscheinung oder „Das Ding an sich“ (ist nicht beschreib- oder vorstellbar, weil außerhalb von Zeit und Raum)
2. Sinnesempfindung (visuelle, auditive, olfaktorische, taktile, gustatorische Wahrnehmung – hier wird „das Ding an sich“ in Zeit und Raum wahrgenommen)

3. Verstand (die unsortierten sinnlichen Eindrücke werden durch Anschauungsformen Zeit und Raum gefiltert und kategorisiert)
4. Vernunft (die Idee der Welt – in der Metaphysik Kosmologie bezeichnet, die Idee der Seele – Ich-Identität, in der Metaphysik als Psychologie bezeichnet, die Idee Gottes – Verankerung der Moral, Metaphysik der Sitten).

Kant ist der Überzeugung, dass man Schönheit ohne Erklärungen und Vermittlung erfahren kann, da sie eine Sinneswahrnehmung darstellt. Kant macht keine Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, er vertraut auf die Erfahrung der Form. Durch Wahrnehmung, durch Sinnesempfindung erkennen wir die Form des Objekts. Dies ist ein universaler Zugang. So können Kunstwerke aus allen Kulturen betrachtet werden, ohne die jeweilige Kultur kennen bzw. verstehen zu müssen. Dies deckt sich mit meiner Einstellung, dass Kunstwerke keinerlei Erklärung bedürfen, um deren „Schönheit“ zu erkennen, deren formale Qualitäten zu schätzen. Allerdings ist eine gewisse Bildung des Rezipienten– oder Talent oder eigene Sensibilität – erforderlich, um ein tiefes Wahrnehmungserlebnis zu garantieren. Auch Sinne müssen geschult und trainiert werden, wie auch das Beurteilen von Kunst eine Gabe *und* Bildung voraussetzt.

Die Frage des Schönen hat nichts mit Moral zu tun, sie ist eine Frage des ästhetischen Urteils, das intuitiv und ohne Interpretation gefällt werden kann. Kunstwerke aus allen Kulturen können so betrachtet werden, ohne Vorkenntnisse der jeweiligen Gesellschaften.

Bei der Erforschung eines Kunstobjektes aus kultur- und sozialanthropologischer Perspektive stehen in jedem Fall auch ästhetische Überlegungen an – neben ethischen und kulturellen Werten, neben der Bedeutung, die ein Kunstwerk für die jeweilige Gesellschaft hat. Einen großen Stellenwert nimmt das Aufzeigen des Entstehungsprozesses ein.³²

32 Obwohl „ästhetisches Empfinden und ästhetische Aktivitäten als universelle Phänomene anzuerkennen sind“ (Fillitz 2002: 296) wurden erst in den 1950er, 1960er Jahren ernsthafte Forschungen von „Non-Western societies“ durchgeführt wurden (vgl. Coote and Shelton 1992: 7). Dieses Thema wird im Kapitel 3.3.1 „Noch immer 'Primitive Art'?“ näher behandelt.

Es gilt daher Folgendes zu durchleuchten:

1. das eigentliche Kunstobjekt (inkl. Kontext: d.h. Schaffungsprozess, Auswahl der Materialien, Form, ...).
2. das kulturelle Umfeld, (die jeweilige Situation, Bedingungen, ...).
3. die Rezeption (was in der jeweiligen Gesellschaft einer bestimmten Zeit einer bestimmten Region als Kunst akzeptiert oder auch angegriffen wird).

Alle diese Punkte sind als gleichwertig anzusehen, da eines ohne das andere nicht funktioniert und daher alle dieselbe Bedeutung haben. Ein holistischer Blick ist von Nöten, bedarf es doch nicht nur der Kenntnis über einzelne Kunstobjekte, sondern auch über die der gesamten Kunstwelt, sowie ein Miteinbeziehen der jeweiligen historischen Zusammenhänge während der Produktion, eine Beachtung der kulturellen, sozialen, politischen Umstände der jeweiligen Gesellschaft.

Auch gibt es noch immer kontroversielle Ansichten, was unter einer „Sozial- und Kulturanthropologie der Ästhetik“ zu verstehen ist. Raymond Firth zeigt 1992 in Cootes und Sheltons Sammelband „Anthropology, Art And Aesthetics“ die zentralen Aspekte auf, was generell unter Ästhetik verstanden wird. Dabei hebt er hervor „that it is upon what are conventionally taken to be the fine arts that 'the discipline of aesthetics – the philosophy of taste or, in its broader sense, the study of the conditions of sensuous perception – has been focused“ (Firth 1992: 8). Worauf Gell sofort verweist: „The first step which has to be taken in devising an anthropology of art is to make a complete break with aesthetics“ (Gell in Coote and Shelton 1992: 8). Gell „regards the philosophy of taste, which he takes to be a branch of moral discourse concerned with transcendence and the True and the Good, as a sort of theology of art“ (ebd.). Für ihn hat Ästhetik „as a moral discourse about art“ keinen Platz in der Anthropologie (vgl. Coote and Shelton 1992: 8). Gleichzeitig verweist er allerdings darauf, dass es einen wesentlichen Aspekt der Ästhetik-Debatte innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst gibt, den es zu reproduzieren gilt: „The capacity of the aesthetic approach to illuminate the specific objective characteristics of the art object as an object, rather than as a vehicle for extraneous social and symbolic messages“ (Coote and

Shelton in Coote and Shelton 1992: 8).

Firth dazu: „So in any definition of art one tends to return to a central notion of an object evoking a diffuse kind of reaction often referred to as aesthetic sensibility. To analyse this is not within my competence, but I assume that some complex combination of cognitive and emotive elements is involved. The quality in the art object which provokes this reaction has been described in many ways since classical times, but for some centres has been crystallized as 'beauty'“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 18).

Firth zitiert auch den Philosophen R.G. Collingwood: „Half a century ago R.G. Collingwood, the philosopher, for instance, conceived the root of aesthetic sensibility as lying in imagination, exemplified in the pursuit and enjoyment of beauty. Art for him was an immediate bridge between thought and experience. What art says, he argued, is beautiful, and what art means but does not say, is true (1925: 96f). [...] Ugliness was admitted in the idealist position of Collingwood, but only as frustrated, incoherent beauty (1925: 19-21). Edmund Leach too, while recognizing 'beautiful'/'ugly' as cultural-bound terms, has still regarded them as criteria for distinguishing art from craft“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 18).

Innerhalb der Kunst schien Ästhetik im Sinne von „Schönheit“ seit den frühen 1920er Jahren überholt, und ließ auf „Oberflächlich- und Lieblichkeit“ schließen; vielmehr wurde das „Hässliche,“ die Disharmonie in den Vordergrund gestellt. Firth: „In some cases the quality of violence was scarcely concealed (cf. Rutter, 1926: 114). It had even been claimed that in the red flowering of violence itself beauty can be perceived. But apart from this it is a fair assumption that 'beauty' in any ordinary sense of the word had become a meaningless term as an objective for those artists“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 19).

Firth betont, dass viele KünstlerInnen sich mit technischen Problemen auseinandersetzen, ihr eigentliches Anliegen jedoch ist, das Innere wiederzugeben: „[...] to express some inner vision, some invention of the mind, in as forceful and economical a manner as possible. And one central idea which seemed to lie behind much of this art was to provide images of activity, of power in the relationship handled. Notions of coherence, of integration, might be involved, but so also

might notions of disturbance, disorder, conflict, fear, threat, ferocity, danger. [...] In their different ways, all such experimental movements have focused on challenging the more conventional, accepted views of the nature of aesthetic recognition and aesthetic standards“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 19). Firth stellt diese Tendenz den Anliegen der Anthropologen gegenüber, die sich mit dem „Exotischen, dem historisch Primitiven“ auseinandersetzen, die sich aus dem engen Korsett befreien wollten: „For some anthropologists, of whom I was one, the admission into the graphic and plastic arts of distortion, of change of form from the proportions given by ordinary vision, came as a liberating influence“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 19). Und diese veränderten Sichtweisen konnten nicht nur für die zeitgenössische westliche Kunst angewandt werden, sondern auch für ein besseres Verständnis „exotischer Kunst“ dienen. „Like Romanesque painting and sculpture, much which have long captured my interest, the painting and sculpture which anthropologists encountered in exotic societies could be regarded, not as a product of imperfect vision, technical crudity, or blind adherence to tradition, but as works of art in their own right, to be judged as expressions of artists' original conceptions in the light of their cultural endowment. At the same time, most anthropologists interested in this field rejected as a parody those concepts of 'primitivism' which Western artists might employ to align themselves with what they thought to be the directness and simplicity of 'savage' art“ (Firth in Coote and Shelton 1992: 19f).

Für lange Zeit war die Anthropologie der Kunst auf die Kunst nicht-westlicher Gesellschaften beschränkt. Erst in den 1960er Jahren flossen formale Aspekte, wie Fragen der Ästhetik und des Stils in das Forschungsinteresse ein, die einzelnen Zugänge jedoch waren sehr unterschiedlich (vgl. Fillitz 2000: 470).

Boas stellte 1955 Überlegungen zur Ästhetik in den Rahmen gesellschaftlicher Entwicklungen:

- „When the technical treatment has attained a certain standard of excellence, when the control of the processes involved is such that certain typical forms are produced, we call the process an art ...“ (Boas 1955: 10; vgl. Benzing 1978: 79).

- „Artistic enjoyment ... is based essentially on the reaction of our minds to form. The same kind of enjoyment may be released by impressions received from forms that are not the handiwork of man, but they may not be considered art, although the aesthetic reaction is not different from the one we receive from the contemplation or the hearing of a work of art. When speaking of artistic production they must be excluded. When considering only aesthetic reactions they must be included“ (Boas: 1955 [1927] :349; vgl. Morphy and Perkins 2006: 25).

Die Ethnologin Brigitta Benzing wiederum betont 1978 in ihrem Buch „Das Ende der Ethnokunst“, dass das Ästhetische für jeden Menschen „vorwiegend sinnliche Gestaltung und Ausdruck seines umfassenden Verhältnisses zur Lebenswirklichkeit“ ist (Benzing 1978: 77). Ihrer Meinung nach, entsteht ein ästhetisches Empfinden aus einer „Einheit von *natürlicher* und *gesellschaftlicher Komponente*, beide auf einer materiellen Basis. Zu analytischen Zwecken lassen sich diese beiden Komponenten vorübergehend trennen“ (Benzing 1978: 77, Hervorhebung durch die Autorin). Unter „natürlicher Komponente“ versteht Benzing die menschliche Physis und ihre Umwelt: „Über die Sinne erfasst der Mensch diesen Teil der Lebenswirklichkeit auch formal“ (Benzing 1978: 77). Als „gesellschaftliche Komponente bezeichnet sie „Aktivität und Kommunikation“, wobei sie hervorhebt, dass diese sich zumeist über „Gehör und Gesicht“ vermitteln (vgl. Benzing 1978: 77). Benzing geht von der ästhetischen Aktivität des Menschen als einem „universellen, vorwiegend affektiven, sinnlich vermittelten Verhältnis zu Realität“ aus, dass die Vernunft nicht ausschließt (Benzing 1978: 58). Das Verhältnis besteht demnach sowohl „in der Aufnahme von und Einflussnahme auf Wirklichkeit, als auch in der Vermittlung der gewonnenen, lebendigen Erkenntnis des So-Seins und seiner Veränderbarkeit“ (Benzing 1978: 58). Es besteht also eine Verbindung zwischen sinnlichem Empfinden und Ratio, zwischen „Tun oder Unterlassen“ (vgl. Benzing 1978: 58). Das gewählte Material wird vom „Künstler“ bewusst bearbeitet. Benzing bezeichnet ihn als „das ästhetisch agierende Subjekt“ und hinterfragt,

ob dieser nicht mit dem „*homo structurans* – dem struktur-schaffenden Subjekt“ gleichzusetzen ist. Das würde bedeuten, dass „die intellektuell formende Tätigkeit aus derselben Quelle käme, wie die sinnlich formende oder die beiden miteinander verschmelzen“ (Benzing 1978: 58). Sie nimmt damit eine Trennung zwischen sinnlicher und rationaler Erkenntnis vor und bezieht sich damit auf Alexander Gottlieb Baumgarten, der erstmals im 18. Jahrhundert Ästhetik in diesem Sinne als eine eigenständige philosophische Disziplin in Deutschland begründete. So schreibt sie: „Der Mensch nimmt seine natürliche und soziale Umwelt über die Sinne wahr, die er dann sowohl sinnlich als auch rational bewältigt. Diese Bewältigung ihrerseits verlangt nach Mitteilung, sei es zu ihrer Behauptung und Bestätigung, sei es aus einem spezifischen Bewusstsein ihrer Bedeutung für andere Menschen“ (Benzing 1978: 58). Weiters postuliert Benzing, dass beim zwischenmenschlichen Kommunikationsvorgang „vorwiegend die Sinne Medien der Rezeption“ darstellen. Sie setzt jedoch die menschlichen fünf Sinne nicht gleichwertig nebeneinander, sondern hebt „durch eine, wie auch immer zu erklärende Evolution“ das Sehen und Hören als bedeutender hervor (vgl. Benzing 1978: 58). Diese beiden Sinne erhalten laut Benzing daher „eine Tendenz der Universalität“ (Benzing 1978: 59). Durch die „akustische und visuelle Kommunikation“ kann Reales und Realitätsfremdes erfasst werden. „Dabei wird die *akustische Kommunikation* dominiert durch den Begriff, die Aussage, die Sprache, und ist damit durch Denken und Logik eingebunden. Musikalische Formen der akustischen Kommunikation sind in der Bedeutung dem *Wort* gegenüber untergeordnet. Nun bleibt die *verbale Kommunikation* mit der Erfindung oder Aufnahme der *Schrift* nicht nur akustische Kommunikation, sondern wird auch *visuelle Kommunikation*“ (Benzing 1978: 59). Benzing stellt fest, dass mit dem Zeitalter des Fernsehens nicht nur eine „Deverbalisierung – ein sekundärer Analphabetismus“ in Bezug auf die visuelle verbale Kommunikation eintritt, sondern auch ein „Verstummen“. „Das Bild gewinnt an Bedeutung; die Bildersprache bleibt zwar vorrangig affektiv, es lässt sich aber nicht leugnen, dass ihre kognitive Signalwirkung zunimmt“ (Benzing 1978: 59). Da die Bildende Kunst eng mit Ästhetik konnotiert ist, musste sich die „*Kunstethnologie*, verstanden als *Ethnologie der Bildenden*

Künste (neben einer *Musikethnologie*, *Architekturethnologie* etc.) [...] speziell der *ästhetischen Aktivität* im Bereich der nicht-verbalen, visuellen Kommunikation zuwenden“ (Benzing 1978: 61; Hervorhebung durch die Autorin). Laut Benzing kann dabei von der Prämisse einer „Universalität der ästhetischen Aktivität des Menschen“ ausgegangen werden, allerdings ist zu erforschen, wie und wodurch diese ästhetische Aktivität im Konkreten bestimmt wird (vgl. Benzing 1978: 63). Sie kritisiert auch, dass bisher zu wenige Untersuchungen über emische ästhetische Werte und deren Systeme durchgeführt wurden, dies auch deshalb, weil oft sprachliche Barrieren dies verhinderten (vgl. Benzing 1978: 63). Bewertet wird nicht nur „Schönheit“ – oder „Hässlichkeit“ – im herkömmlichen Sinn. Benzing führt ein Beispiel aus dem Senegal an, wo Schönheit mit der Qualität der Wirkungskraft gleichgesetzt wird. Im Wolof von Senegal werden die Wörter „târ“ und „rafet“, „Schönheit“ und „schön“ vor allem auf Menschen angewandt. Handelt es sich jedoch um Kunstwerke, benutzt das Wolof die Eigenschaftswörter „dyêka“, „yèm“, „mat“, die mit als „was entspricht“, „was gemäß ist“, „was vollendet“ übersetzt werden können (vgl. Benzing 1978: 64). Hier handelt es sich um eine funktionelle Schönheit, die beim Betrachter eine Emotion hervorrufen soll, sei es nun Freude, Heiterkeit oder Schrecken.

Der Anthropologe Anthony Forge, ein Schüler von Raymond Firth, geht von universellen ästhetischen Werten aus. Er forschte bei den Abelam in Papua-Neuguinea und konnte wertvolle Daten dort erfassen: „The Abelam language has no vocabulary of aesthetics; there are two words of approbation used about art; one means *good* and can be used about almost anything; the other appears to mean primarily *correct*, that is traditional, powerful. Neither has any necessary connotations of beauty and I know of no word that has“ (Forge in Morphy and Perkins 2006: 119).

Obwohl es kein eigenes ästhetisches Vokabular gibt, werden Formen und Proportionen untereinander diskutiert und bei der Beurteilung anderer Werke kommen die Rezipienten zu den gleichen Ergebnissen wie die Künstler oder Anthropologen. „Since, with Raymond Firth, I believe in a universal human aesthetic, this is not surprising; what is important, I think, is that the skilful artist who satis-

fies his aesthetic sense and produces beauty is rewarded not for the beauty itself but because the beauty, although not recognized as such, is regarded by the rest as power“ (Forge in Morphy and Perkins 2006: 119).

Zu ähnlichen Einsichten kommt Susan Mullin Vogel, die bei den Baule, Elfenbeinküste, forschte und 1997 ihr Buch „Baule: African Art, Western Eyes“ veröffentlichte: „Over twenty-five years of research on Baule art have left me with the uncomfortable knowledge that Baule categories of objects and experience are so different from those of the culture into which I send this book as to make it impossible to do what I might have wished: to describe Baule art from the perspectives of different Baule men and women. I can attempt to portray how particular individuals live with and speak about the objects that are so important to them, objects that 'bring luck and money', but my Baule friends and neighbors do not recognize a category of object that corresponds to 'art', and do not identify an 'art experience'. They do appreciate and discuss the aesthetic qualities that distinguish certain things from ordinary objects – but they discuss them by their own system of attributes. 'Art' cannot be described from a Baule point of view at all, simply because their view does not include 'art' in the Western sense of the word“ (Vogel 1997).³³ Vogel vergleicht ihre Ergebnisse mit denen von Robert Farris Thompson von den Yoruba im Südwesten Nigerias (1971) und kommt zu dem Schluss, dass „es in beiden ethnischen Gruppen nicht um naturalistische anthropomorphe Wiedergabe geht, sondern darum, die Figur zu gestalten 'looking like an ideal traditional sculpture of a person'. Kultur ist im *emischen* Verständnis ein positiver Wert, der in der Kunst ausgedrückt wird. Nur die Arbeiten, die diesen Wert aufweisen, werden in der Kunstkritik auch unter ästhetischen Gesichtspunkten diskutiert. „I believe that *mimesis at the mid-point* is a crucial element of both Baule and Yoruba aesthetics, but I do not believe that he critics articulated this. It was too obvious to discuss. They measured sculptures against ideal traditional culture which already embodied 'mimesis at the mid-point'. It seems possible that the phrase they used, 'it looks like a person', also reflects a less obvious and more profound concept of sculpture – that it is civilized“ (Vogel 1973: 14). Wieder kann

33 Susan Mullin Vogel anlässlich der Ausstellungseröffnung „Baule. African Art/ Western Eyes“ in Yale University Art Gallery, 30.8.1997, *african Arts*, Vol. 30, No. 4, Autumn, 1997.

man hier nur Vermutungen anstellen und Aussagen und Kunstwerk interpretieren und wieder wird ein allgemeines Verständnis, ein universales ästhetisches Empfinden sichtbar: „The deliberately neutral question of 'which do you prefer' ... was invariably answered with an aesthetic response, 'this one is more beautiful' ... the critics were in almost total agreement on the ranking of figures“ (Vogel 1973: 15).

Benzing tritt für eine *emische* Erfassung des Kunstschaffens und deren zugrunde liegenden ästhetischen Werte aller Gesellschaftsformen ein, aber auch im zweiten Schritt für eine komparatistische Analyse „im Sinne einer Überschreitung der Gesellschaftsformationen“. Sie plädiert, die visuelle Kommunikation in vorkapitalistischen Gesellschaften „auf keinen Fall mit dem ästhetischen Wertesystem der spätbürgerlichen Gesellschaft“ zu beurteilen. Vielmehr muss die jeweilige Gesellschaft „ausgehend von seinen *emischen* Kategorien, in historischer Begrenzung“ gesehen werden (vgl. Benzing 1978: 66).

„Es scheint, dass die ästhetische Aktivität des Menschen universal ist, und dass überall ein ästhetisches Wertesystem dieser Aktivität zugrunde liegt.“ Um dieses fremde Wertesystem erfassen zu können, ist es wichtig „dass der Kunstforscher die erste Schwelle der Funktion des Werkes und die zweite Schwelle des ästhetischen Begriffssystems, bzw. seines Fehlens, überschreitet, um zu den Denkkategorien zu gelangen, die das Ästhetische einer Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe zur *emischen* Ästhetik werden lassen (vgl. Benzing 1978: 66).

Die beiden Kulturanthropologen Jeremy Coote und Anthony Shelton stellen 1992 in ihrem Sammelband „Anthropology, Art and Aesthetics“ fest, dass sowohl in der allgemeinen Anthropologie als auch in der Sozialanthropologie der Kunst mit den gleichen Methoden (Diffusionismus, Funktionalismus und Strukturalismus) gearbeitet und die Kunst – verknüpft damit auch die Ästhetik – nicht als eigenes Forschungsfeld betrachtet wird. Sie streben daher eine Verankerung der Anthropologie der Kunst in der allgemeinen Anthropologie an und ziehen dafür auch nicht-anthropologische Theorien über Kunst hinzu (vgl. Fillitz 2000: 479).

Coote und Shelton, wie auch Robert Layton, postulieren, „dass die Erforschung der ästhetischen Diskurse sich auf traditionelle Kunst und jener, die heute noch auf ihrem Kanon beruht, zu beschränken habe“ (Fillitz 2000: 478). Ihrer

Meinung nach, sollte ein Kunstobjekt als „prime medium for beginning in the intellectual exploration of other societies [...] For this (if for no other) reason, art should be at the forefront of anthropological studies, rather than (as was so often the case in the past), relegated to the final chapter tacked on to introductory books and monographs“ (Coote and Shelton 1992: 3) – und nicht nur im Hinblick auf ihren sozio-kulturellen Kontext untersucht und erforscht werden: „If we wish to establish an anthropology of art, it is these characteristics of the object as object (not its functions or the meanings it communicates) which we must make central to our practice“ (Coote and Shelton 1992: 4). Dazu merkt Fillitz kritisch an, dass eine für abendländische Kunst entwickelte kunsthistorische Formanalyse nicht bei der Untersuchung traditioneller Kunstwerke einer anderen Gesellschaft direkt anwendbar sei, wenn auch eine „Beschäftigung mit ihr erforderlich ist“, „ein großes ethnographisches Wissen“ der jeweiligen Gesellschaft jedoch unabdingbar ist (vgl. Fillitz 2000: 480; 2002: 297).

Coote und Shelton versuchen über ästhetische Kriterien Kunst in den Fokus anthropologischer Untersuchungen zu rücken, erwähnen „ästhetische Prinzipien“ mit Hilfe derer bestimmte Gesellschaften untersucht werden sollen (vgl. Fillitz 2002: 296).

Bereits 1971 widerlegte Carol F. Jopling³⁴ den Irrglauben, dass „Völker von Stammesgesellschaften“ keine ästhetischen Kriterien berücksichtigten und daher Kunst und Ästhetik bisher kein Thema für die Anthropologie gewesen wäre: „Until quite recently it was believed that the peoples of tribal societies had no aesthetic ideas, that art was only a manifestation of religious and magical beliefs. Field studies have shown, however, that neither of these assumptions is true; rather, there is such variation in aesthetic views among preliterate peoples that very few general statements can be made“ (Jopling 1971).

Coote und Shelton gehen nicht von einem herkömmlichen Ästhetikbegriff aus, im Sinne von „Schönheit“. „Ästhetik wird vielmehr im Sinne kognitiver Aktivitäten gesehen, wodurch Werte und Vorstellungen ausgewählt und in den Objekten organisiert werden [...]“ (Fillitz 2000: 472). Die beiden Anthropologen sprechen

34 Carol F. Jopling, 1971, Art and Aesthetics in Primitive Societies. A Critical Anthology.

von „aesthetic 'principles' rather than standards of beauty“ (Coote and Shelton 1992: 7). So behauptet Jeremy Coote, dass es bisher keine Fortschritte bezüglich ästhetischer Aspekte innerhalb der Anthropologie gegeben hätte, weil sie sich zu sehr auf die Kunstwerke und die Frage der Kunst konzentrierte. Er bezog sich dabei auf den Kunsthistoriker Ernst Gombrich, der „the marvels of everyday vision“ (Gombrich 1977: 275)³⁵ fokussierte und jegliche Theorien über Ästhetik und Kunst ablehnte. Coote wollte aufzeigen, wie unterschiedlich Menschen ihre Welt „sehen“: „We all, not just the artists and art critics amongst us, experience [i.e. the marvels of everyday vision] and delight in“ (Coote 1992: 245). Coote, der also „als Ausgangspunkt das Axiom, dass die Menschen verschiedener Kulturen in ebenso vielen visuellen Welten leben“ (Fillitz 2002: 296), wählt, versucht dies anhand einer Analyse der Sprache³⁶. Um der Anthropologie der Ästhetik einen neuen Impuls zu geben, forschte er bezüglich der Kunst und der materiellen Kultur bei den viehzüchtenden Niloten im Südsudan. Er wollte „areas of life to which everyday concepts of art do not apply“ aufzeigen: „The cattle-keeping Nilotes of the Southern Sudan make no art objects and have no traditions of visual art, yet it would be absurd to claim that they have no visual aesthetic. In such a case as this, the analyst is forced to attend to areas of life to which everyday concepts of art do not apply [...] aesthetic concerns [are] more than art and that art is more than aesthetics“ (Coote in Coote and Shelton 1992: 245). Coote kritisiert, dass Anthropologen Kunst anderer Kulturen bisher nur nach westlichen Kriterien betrachteten, und geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er postuliert: „The aesthetic notions so manifested and refined are those of members of the art world, not necessarily those of the general population“ (Coote 1992: 246; siehe auch Kapitel 3.2). Coote stellt fest, dass allen menschlichen Aktivitäten zwar ein ästhetischer Aspekt innewohnt – „We are always, though at varying levels of awareness, concerned

35 Ernst H. Gombrich, 1960, *Art and Illusion. A Study in Psychology of Pictorial Representation*.

36 Im Jahr 2000 schrieb Gombrich in seinem Vorwort von „*Art and Illusion*“: „There never was an image that looked like nature; all images are based on conventions, no more and no less than is language or the characters of our scripts. All images are signs, and the discipline that must investigate them is not the psychology of perception – as i had believed – but *semiotics*, the science of signs. I have little doubt that this reaction is connected with the radical transformation the visual arts have undergone in the past century, when mimesis was indeed rejected as a worthy aim of art.“

with the aesthetic qualities of our aural, haptic, kinetic, and visual sensations“ (Coote 1992: 246) – findet es jedoch unvertretbar, alle menschlichen Aktivitäten oder Produkte als Kunst zu definieren. Stattdessen findet er es angebrachter und zufriedenstellender, von „ästhetischen Aspekten gesellschaftlicher Aktivität und Produkten“ zu sprechen (Coote 1992: 246).

Fillitz betont, dass Coote und Shelton „eigentlich eine 'Anthropologie der Ästhetik'“ meinen, „bei der es allgemein um verschiedenste ästhetische Diskurse gehen soll. [...] Dabei geht es nicht nur um die Erzählung vom gesellschaftlichen Kontext, in dem die Kunstwerke hergestellt werden, Bedeutung erhalten und benutzt werden. Es geht ebenso um die Untersuchung der grundlegenden ontologischen Kategorien, die der Wertezuschreibung als Basis dienen“ (Fillitz 2000: 472).

Coote und Shelton rühmen sich, dass sie in ihrem Werk nur Sozial- und Kulturanthropologen berücksichtigt haben – „to illustrate the distinctive contribution to our understanding of art that anthropologists can make“ (Coote and Shelton 1992: 2) (vgl. Fillitz 2000: 471) und konzentrieren sich ausschließlich auf die traditionelle Kunst und auf solche, „die diesem Kanon entsprechend heute noch produziert wird“ (Fillitz 2002: 305)³⁷

Fillitz hinterfragt die Ausschließung von Fachleuten anderer Forschungsgebiete, weil er die Gefahr erkennt, dadurch „ein ungleiches Verhältnis zwischen diesen und westlichen Debatten implizit zu konstituieren beziehungsweise zu reproduzieren.“ (Fillitz 2002: 297) und auch ihren Ansatz, das Forschungsgebiet der Anthropologie auf traditionelle Kunst einzugrenzen, da sie damit nicht die Veränderung ästhetischer Konzepte berücksichtigen (Fillitz 2000: 480). „Selbst in Gesellschaften, in denen heute noch Objekte nach dem traditionellen Kanon hergestellt werden, muss bedacht werden, dass diese Gesellschaften nicht in Abgeschiedenheit leben. Formale Lösungen können sich daher geändert haben, aber auch das ästhetische System, wobei nicht linear von Änderungen der Form auf solche der Vorstellungen geschlossen werden kann“ (Fillitz 2000: 480).

Alfred Gell hingegen versucht in seinem Werk „Art and Agency“, das 1998 er-

³⁷ Fillitz weist weiters darauf hin, dass es auch bei Layton 1991 eine „Eingrenzung auf die Orte der Entstehung der Kunstwerke“ gab. (Fillitz 2002: 306).

schien, „eine umfassende, sozialanthropologisch begründete Kunsttheorie für alle Kunstformen zu finden“ (Fillitz 2002: 305) und „auch europäische und amerikanische Gegenwartskunst in seine Überlegungen einzubeziehen (Fillitz 2000: 478). Gell „setzt das Kunstwerk in das Zentrum der Betrachtung“ (Fillitz 2000: 474). Nicholas Thomas, der das Vorwort für den 1997 verstorbenen Autor schrieb, betont, dass Gell nicht an den üblichen Fragestellungen der Kunstinstitutionen interessiert war, stattdessen der Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst empfahl, ihren Fokus auf die Kunstwerke selbst zu richten (vgl. Thomas in Gell 1998: VIII). Dabei betrachtet Gell laut Thomas, Kunst nicht so sehr von der ästhetischen Seite, sondern mehr von ihrer technischen Machbarkeit und wehrt sich gegen interkulturell vergleichende ästhetische Zugänge (vgl. Thomas in Gell 1998: IX). Zum einen aufgrund ästhetischer Kriterien – als Beispiel dafür führt er die Asmat-schilde Südwest Neuguineas an, die, seiner Meinung nach, keinerlei ästhetisches Empfinden im herkömmlichen Sinn auslösen sollten, da sie ja als Kampfmittel bei der üblichen Kopffjagd dienten. Hier erhebt sich für mich die Frage, ob nicht auch ein Ornament oder auch nur eine Signatur, die dem Gegner ausdrucksstark entgegenblicken, ihn beeindrucken, ihm Angst einjagen oder die Mächtigkeit des Gegners unterstreichen sollte, nicht auch als ästhetisches Kriterium aufgefasst werden kann. – Zum zweiten bringt Gell das Argument der „linguistic analogies that have been mobilized by so many semiotic and symbolic theories of art“ (Thomas in Gell 1998: IX). Für Nicholas Thomas stellt dies das radikalste Argument in diesem Buch dar: „For many scholars, and indeed in much common-sense thinking about art, it is axiomatic that art is a matter of meaning and communication. This book suggests that it is instead about *doing*“ (Thomas in Gell 1998: IX; Hervorhebung durch den Autor).

Laut Gell ist die Anthropologie der Kunst „constructed as a theory of agency, or of the mediation of agency by indexes, understood simply as material entities which motivate inferences, responses or interpretations“ (Thomas in Gell 1998: IX). Weiters bezeichnet er die anthropologische Theorie der Kunst als eine Theorie sozialer Verbindungen „that obtain in the neighbourhood of works of art, or in indexes“ (Gell 1998: 26). Soziale Beziehungen existieren jedoch nur insofern als sie

in Handlungen münden und sich so manifestieren: „Performers of social actions are 'agents' and they act on 'patients' (who are social agents in the 'patient' position *vis-à-vis* an agent-in-action). Relations between social agents and patients, for the purposes of the anthropological theory of art, obtain between four 'terms' (entities which can be in relation)“ (Gell 1998: 26).

Gell definiert für seine Theorie folgende Begriffe, die er in einem „Art-Nexus“ aufzeigt:

1. „Indexes: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.;
2. Artists (or other 'originators'): to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index;
3. Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index;
4. Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily“ (Gell 1998: 27).

Eine weitere Unterteilung dieser vier Kategorien erfolgt in „agent“ und „patient“. Laut Fillitz sind alle vier Begriffe als „(social agents) – sozial Handelnde“. Sie stehen mit den anderen in Wechselwirkung, können aufeinander einwirken. Je nachdem, ob Handelnder (erzeugender Künstler) oder ob „der schöpferische Akt den gesellschaftlichen Vorstellungen zufolge anderen Kräften zugeschrieben wird“ (vgl. Fillitz 2000: 478) – so berichtete z.B. Christopher Columbus von den Antillen, dass die Bäume bestimmten, wie die Bewohner ihre Götzen zu schnitzen hatten – wird die Person als „agent“ oder „patient“ gesehen. Laut Gell ist der „prototype“ „agent“, wenn er die Handlung des Künstlers kontrolliert und die Erscheinung des „prototype“ vom Künstler imitiert wird, wie im Fall realistischer Kunst (vgl. Fillitz 2000: 478). Bei imaginativer Kunst hingegen, wird der „prototype“ vom Künstler bestimmt und ist daher „patient“. Gell präsentiert dieses komplizierte Beziehungsgeflecht in einer Art Formel-Tafel unter dem Titel „The

Art Nexus and the Index“ (Gell 1998: 29). Wie bereits im Kapitel 1.1 erwähnt, sieht Gell ein „Objekt“ immer in einem sozialen Kontext: „The anthropology of art would not be the anthropology of art, *unless* it were confined to the subset of socialrelations in which some 'object' were related to a social agent in a distinctive, 'art-like' way“ (Gell 1998: 13). Unter „art-like way“ versteht Gell jedoch keine ästhetischen Kriterien, sondern misst diese nach einem „Material-Index“ – einem „visible, physical, 'thing'“, das eine kognitive Reaktion bei dem Rezipienten hervorruft. Diese benennt Gell mit „the abduction of agency“ (Gell 1998: 13). Als Beispiel für so einen Index nennt er „smiling 'meaning' friendliness“ (Gell 1998: 15): „When we see a picture of a smiling person, we attribute an attitude of friendliness o 'the person in the picture' and (if there is one) the sitter of 'subject' of the picture“ (Gell 1998: 15). Den Index erstellt Gell in Anlehnung an das „Semiotische Modell“³⁸ des Anfang des 20. Jahrhunderts geborenen, amerikanischen Philosophen Charles. S. Peirce, ein Pionier der Zeichentheorie, der selbst ein obsessiver Zeichner war, „sich rastlos zwischen Geometrie, Bilderrätsel, Semiotik, Karikatur, Graphenlogik, Kartographie, Maschinenbau, Statistik, Paläographie, Farbenlehre, Chemie, Architektur, Astronomie, Archäologie, Topologie und Tangram bewegte“ (Engel, Queisner, Viola 2012: 39) und von sich selbst behauptete, niemals in Worten, sondern stets in bildlichen Formen zu denken: „I do not think I ever reflect in words: I employ visual diagrams, firstly because this way of thinking is my natural language of self-communion, and secondly because I am convinced that it is the best system

38 „Diese Theorie 'ermöglicht uns, in koordinierter Weise darüber zu sprechen, wie unsere Gedanken über Begriffe der äußeren Welt ausgedrückt werden können' und enthält folgende Einheiten: Das Zeichen: etwas, das wahrgenommen wird, aber für etwas anderes steht. Das Konzept: Die Gedanken oder Vorstellungen im Kopf werden durch die Wahrnehmung des Zeichens hervorgerufen. Das Objekt: Es ist das 'Andere' in der Welt, auf das sich das Zeichen bezieht“

(<http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/bedeutung/semiot01.php>). Der Anthropologe John Michael Krois bezieht sich auf Peirce in seiner „Theorie des Bildakts“ wo er „das Wechselspiel zwischen der im Bild verkörperten sinnlichen Erkenntnis, gegenüber welcher der Betrachter nicht als Erzeuger, sondern als Teilnehmer auftritt, sowie der gemeinschaftlich erzeugten Bedeutung, die als 'Wirklichkeit' definiert wird. [...] Sie beruht auf einem konsensuell erzeugten Verständnis ihrer selbst“ (Horst Bredekamp in: Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce, 2012, Franz Engel, Moritz Queisner, Tullio Viola – Hrsg.).

for this purpose“ (Charles S. Peirce in Engel, Queisner, Viola 2012: 139)³⁹.

Coote und Shelton, Marcus und Myers, wie auch Gell versuchen zu erkunden und aufzuzeigen, was für einen Beitrag eine Sozial- und Kulturanthropologie der Kunst zur Thematik der Kunst leisten kann, „wenn sie sich nur auf genuine Theorien“ bezieht, die in der allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie formuliert wurden und werden“ (vgl. Fillitz 2002: 295).

So unterschiedlich die Ansätze sind, versuchen dennoch alle drei einen „einheitlichen Zugang für die Sozial- und Kulturanthropologie zu postulieren“ (Fillitz 2002: 305).

Howard Morphy and Morgan Perkins hingegen postulieren 2006 in ihrem Buch „The Anthropology of Art, A Reader,“ über „Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice“, dass es keine alleinig gültige anthropologische Theorie für Kunst gibt, da Kunst selbst umfassend ist und von vielen Perspektiven her betrachtet werden kann. Um „The Anthropology of Art“ wirklich verstehen zu können, fordern sie Folgendes ein:

„Understanding the significance of the work requires:

1. placing it in the widest possible context.
2. It is not sufficient – or perhaps possible – to understand its immediate effect or significance without first understanding the historical, social, and cultural backgrounds to its production.
3. One of the advantages of studying art works is that they provide a means to access the processual dimension of culture. They connect events with processes and they connect experiences separated in time“ (Morphy and Perkins 2006:17).

Laut Fillitz sollte innerhalb der Anthropologie der Kunst „die Komplexität des heterogenen Kunstschaffens in den verschiedensten Lokalgesellschaften und Staaten“ und „die Komplexität der mit einer Kunstform verbundenen Kontexte“ berücksichtigt werden (Fillitz 2002: 317).

39 Michael Leja zitiert Peirce: Peirce, Visuality, and the Semiotics of Pictures, in: Franz Engel, Moritz Queisner, Tullio Viola, (Hrg.), Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce, 2012, Akademie Verlag, Berlin.

In der Anthropologie wird Kunst in den ethnographischen Kontext der Kultur gestellt, wo sie produziert wurde. Denn zuerst muss Kunst so gesehen werden, wie sie im eigenen Kulturkreis aufgefasst wird, nicht wie sie in einem anderen Kulturkreis gesehen wird, erst dann kann man zu Interpretationen übergehen. Morphy und Perkins dazu: „Once it is placed in its context we have to discover what kind of thing art is before we can begin to analyze it and see how it in turn contributes to the context in which it occurs. Anthropology is a dialogic discipline precisely because of its holistic approach“ (Morphy and Perkins 2006:15). Erst wenn der Kontext durchleuchtet wurde, kann das Kunstobjekt nach semantischen, ästhetischen, sozialen, politischen, ökonomischen, ... oder geschichtlichen Gesichtspunkten untersucht werden.

Laut Morphy und Perkins muss sich die Anthropologie der Kunst in Zukunft mit genau dem auseinandersetzen, was sie zuvor zu ignorieren versuchte: „It must engage with the study of form at the micro level, seeing in the production of art objects a form of agency that arises from bodies of knowledge. At the macro level it must engage in the study of form for the purpose of comparative and historical analysis“ (Morphy und Perkins 2006:17). Weiters weisen beide darauf hin, dass nur über die Form eine Verirrung in einzelne Interpretationen vermieden und ein Blick auf größere Zusammenhänge gerichtet werden kann: „The study of form opens up a full range of avenues to explore the psychological impact of objects, their cognitive significance, the creative processes that underlie them and their contribution to systems of knowledge and meaning“ (Morphy und Perkins 2006:18). Sie verweisen darauf, dass formale Kriterien Rückschlüsse auf historische Prozesse aufzeigen und auch den Dialog mit anderen Disziplinen fördern können und führen verschiedene Forscher an⁴⁰, die untersuchten, wie sehr Kunst Aufschlüsse auf soziale und kulturelle Entwicklungen geben kann (vgl. Morphy und Perkins 2006: 18). Weiters weisen Morphy und Perkins darauf hin, dass anthropologische Untersuchungen über Kunst einen westlichen Einfluss v.a. auf Studien über „trade and exchange“ und über „the process of globalization“ hatte. „The sale of art objects and craft has been one of the main entry points for small-

40 Fagg 1964, Kasfir 1984, Dietler und Herbich 1998 Fisher 1961 und Berndt 1971.

scale societies into the global economy; it is also one of the main ways in which the image of such societies is created in the imagination of outsiders“ (Morphy and Perkins 2006:18).

Hans Belting, beschreibt 1995 in seinem Werk „Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren“ sehr gut, wie problematisch eine Globalisierung der Kunst sein kann; zum einen, weil sich die westliche Kunst an den Formensprachen der „Primitivkulturen“ anlehnt und sich deren bedient (spätestens seit Picassos „Les Femmes d'Alger“ gab es keine Kunstentwicklung oder Stilrichtung ohne außereuropäischen Einfluss), sondern auch, weil, laut Belting, die Überlagerungen mit westlicher Kultur keine authentische Kunstentwicklung in den Stammeskünsten mehr zulässt (vgl. Belting 1995: 74).

Obwohl Museen seit Mitte des 19. Jahrhunderts, wie bereits im historischen Abriss dieser Arbeit erwähnt, maßgeblich an dem Kunsthandel beteiligt waren, ignorierten Anthropologen diesen Austausch gänzlich. Laut Morphy und Perkins könnte es daran gelegen sein, dass sie die „illusion of the uncontaminated savage“ nicht verlieren wollten, waren sie doch bemüht, die Kulturen vor der Kolonisation aufzuzeigen. Sie ignorierten soziale Veränderungen. Morphy und Perkins erwähnen Nelson Graburn und später auch Nicholas Thomas (1991, 1999), die aufzeigten, dass der Kunsthandel ausschlaggebend für die derzeitigen Beziehungen zwischen „indigenous and non-indigenous societies“ war und auch einen großen Einfluss auf „the colonial process“ hatte (Morphy and Perkins 2006: 19).

Durch den Kunsthandel wurden oftmals falsche Bilder der jeweiligen Kulturen vermittelt und deren Kunstobjekte ausschließlich nach westlichen Kriterien beurteilt: „Art can be one of the means by which the image of a culture is conveyed across time and space. But the images that are created in this way often involve cultural stereotypes that belong to the consuming culture rather than to the producing culture“ (Morphy and Perkins 2006: 19).⁴¹

Die beiden Anthropologen Morphy und Perkins machen jedoch auf den Umstand aufmerksam, dass der Kunsthandel nicht nur Auswirkungen auf die westliche Welt hatte, sondern auch auf die Welt der Produzierenden: „Indigenous people

41 Price, Errington und Karp untersuchten, wie sehr dieser selektive Blick und die Interpretation zu einem verzerrten und falschem Bild auf die jeweiligen Kulturen führt.

have often used art as a means to economic survival, as a demonstration of skills and cultural values, and as a means to assert cultural identity in a changing world“ (Dussart 1997). Art production has also been integral to dynamic processes in the producing societies: changes in the relations between men and women, in religious ideology, in employment and occupation. Art is nearly always produced in contested environments and the study of art in colonial and post-colonial contexts provides a means to access those dynamic processes“ (Morphy and Perkins 2006: 19).

Früher gab es einen Fokus auf „difference“, dann einen auf „global processes“. Morphy und Perkins wünschen sich von einer innovativen Anthropologie der Kunst ein subtileres und nuancierteres Verständnis für die unglaubliche Vielfalt und den Ideenreichtum kultureller Produktion und ein „sophisticated understanding of local contexts of production – not frozen in some precolonial time/space, but dynamic and productive“ (Morphy and Perkins 2006: 20).

Auch Jaques Maquet schlägt vor, den „aesthetic locus“ (Maquet 1979: 30ff) einer Kultur zu suchen. Damit meint er, „dass es in jeder Kultur einen Bereich gäbe, in der eine bevorzugte visuelle Form bestünde. Allerdings basiert sein Konzept darauf, dass diese visuelle Form in einer Periode bestimmend für die gesamte betreffende Kultur sei“ (Fillitz 2000: 492).

„It is widely agreed that ethics and aesthetics belong in the same category. I would suggest that the study of aesthetics is to the domain of art as the study of theology is to the domain of religion. That is to say, aesthetic is a branch of moral discourse which depends on the acceptance of the initial articles of faith: that in the aesthetically valued object there resides the principle of the True and the Good, and that the study of aesthetically valued objects constitutes a path toward transcendence“ (Gell 1992: 41; Fillitz 2002: 304). Fillitz widerlegt diese These, denn „bei solchen ästhetischen Konzepten ist nicht das Erleben des 'Wahren und Guten' das Ziel, sondern die adäquate Handlung der Menschen – angesichts der Beziehungssetzung zwischen den Werten und den sich ändernden gesellschaftlichen Verhältnissen“ (Fillitz 2002: 304). Laut Fillitz „berücksichtigte Gell nicht die heute sehr differenzierten künstlerischen Interventionen, wodurch einerseits das

Kunstwerk nicht mehr nur ein Göttlich-Sublimes als inhaltliche tiefe Schicht hat, und andererseits der Betrachter in unterschiedlicher Weise in den unmittelbaren Akt des Sehens und Erlebens einbezogen wird (s. Stöhr 1996; Fillitz 2002: 304) „Schon bei Adorno geht es nicht mehr um die sinnliche Erfahrung einer transzendenten Wahrheit. Für ihn ist das Fürsichsein der Kunst von Bedeutung, als sie dadurch ihre Beziehung zur Gesellschaft realisieren kann, nämlich Widerstand zu leisten (Adorno 1993: 335ff; s. auch Marcuse 1977). Bürger verweist darauf, dass bei Adorno die Erfahrung oder der Wahrheitsgehalt des Objekts sich aus dem Beziehungsgeflecht – das sich zwischen Künstler, Werk und Betrachter bildet – als Prozess konstituiert (Bürger 1992: 44ff) [...] Während Adornos Ästhetik in der Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse begründet ist, verweigert die Avantgarde mit ihren Objekten die Erfahrung einer gestalteten Weltanschauung – die Sinnstiftung einer positiven oder negativen Substantialität – oder wie Eagleton es auf einen klaren Nenner bringt: 'truth is a lie, morality stinks, beauty is shit'“ (Eagleton in Fillitz 2002: 304f).

Morphy and Perkins wiederum betonen, dass Kunst zumeist mit den beiden Bedeutungen, die mit dem Wort „Kultur“ assoziiert werden, verknüpft wird: einerseits Kultur als Gesamtheit, die mit dem alltäglichen Leben und Wissen verbunden ist, andererseits Kultur als das metaphysische Wesen einer Gesellschaft, in der nur die herausragenden Leistungen berücksichtigt werden (vgl. Morphy and Perkins 2006: 1). Früher bot Kunst einerseits Einblick in die jeweilige Welt einer Gesellschaft, andererseits wurde sie „als das Produkt einer bestimmten Stufe der Euro-amerikanischen Geschichte“ gesehen (vgl. Morphy and Perkins 2006: 2). Pierre Bourdieu sah Kunst abgekoppelt von der Gesellschaft und überdeterminiert in ihrer Rolle innerhalb der Klassenstruktur der westlichen kapitalistischen Gesellschaft (vgl. Morphy and Perkins 2006: 2).

Kunstobjekte wurden zum Symbol dafür, wohin das Geld innerhalb unseres westlichen, kapitalistischen Systems floss und verstärkte den elitären Status. Myers betonte auch, wie sehr die Rolle der Kunst in den westlichen Gesellschaften den globalen Prozess beeinflussten. Kunst diene nicht mehr nur als ästhetisches Werk, um sich daran zu erfreuen (was ohnehin schon immer eine fragliche

Definition von Kunst war, Anm. d. Vfs.). Marcus und Myers Definition von „modern art“ aus dem Jahr 1995 lautete folgendermaßen: „a very specific historically situated art world: namely the contemporary, Western-centered tradition of fine arts that began with the birth of modernism and a transformed art market out of the previously dominant Academy system in nineteenth-century France. This is a world still defined, even with its post-modern attempts at transformation, by the creation of aesthetic experience through the disinterested contemplation of objects as *art* objects removed from their instrumental associations“ (Marcus and Myers in Morphy and Perkins 2006: 23).

Morphy und Perkins stimmen mit Gell überein, dass es eines Ausmaßes eines ästhetischen Agnostizismus bedarf, wenn man Ästhetik interkulturell analysieren will (vgl. Morphy and Perkins 2006: 14), aber sie distanzieren sich davon, Ästhetik vollkommen aus dem kunstanthropologischen Diskurs herauszuhalten. So werfen sie Gell vor, Ästhetik nur auf Schönheit und Genuss zu reduzieren: „Both of these are important components of aesthetic discourse, but the aesthetic dimension must also encompass their opposites – feelings of discomfort, the idea of ugliness and the potential of pain [...] Art does not inhere simply in the aesthetic dimension of objects. It categorizes certain kinds of object and a certain way of acting in the world that shows common elements cross-culturally. The category differentiates art objects from other objects, even if the boundaries of the category are fuzzy around the edges“ (Morphy and Perkins 2006: 14f).



Abb. 1 Video-Still aus "ONEing", China, 2012

„Anthropologists should not stop writing. But perhaps some problems we face when we write linear texts with words as our only tool can be resolved by thinking of anthropology and its representations as not solely verbal, but also visual and not simply linear but multilinear.“

(Sarah Pink 2004)

II. EMPIRISCHE TECHNIK DER WISSENSERHEBUNG

Wie bereits im historischen Überblick erwähnt, wurde durch die zunehmende Reisetätigkeit und durch den vermehrten Handel im späten 19. Jahrhundert das Interesse an empirischer und interaktiver Tätigkeit geweckt: „Fieldwork would put theory to the test; it would *ground* interpretation“ (Clifford 1997: 52f). Man wollte nicht länger auf die Interpretationen und Überlieferungen von Missionaren, Händlern und Reisenden angewiesen sein. „What mattered was not simply the acquisition of fresh empirical data. [...] fieldwork was the act of physically *going out* into a *cleared place of work*. [...] Going out into a cleared place of work presupposes specific practices of displacement and focused, disciplined attention“ (Clifford 1997: 53). Das war ein entscheidender Schritt für die Neupositionierung der Disziplin, in der die Feldforschung noch immer ein zentrales Anliegen für deren Selbstdefinition darstellte (vgl. ebd.).

Innerhalb der Disziplin, aber auch darüber hinaus, ist es allerdings nicht eindeutig klar, was heute als ernstzunehmende „Feldforschung“ angesehen und akzeptiert werden kann: „The range of spatial practice [must be – Anm. d. Vfs.] 'cleared' by the discipline“ (Clifford 1997: 53).

Die „teilnehmende Beobachtung“ wurde von den Anthropologen Lewis Henry Morgan und auch von Franz Boas im späten 19. Jahrhundert erstmals innerhalb ihrer Forschungen eingesetzt. Bronislaw Malinowski⁴² beschrieb die „teilnehmende Beobachtung“ in seinem „Argonauts of the Western Pacific“ und führte diese als neue empirische wissenschaftliche Forschungsmethodik ein. Dabei handelt es

42 Bronislaw Malinowski – seine Arbeit auf den Trobriand Inseln und die Veröffentlichung seines Werkes „Argonauts of the Western Pazifik“ machten ihn zum Vater der Feldforschung. Sein Ansatz der teilnehmenden Beobachtung ebnete einen neuen Weg ethnologischer Forschung.

sich um eine holistische, empirische Datenerfassung – eine „teilnehmende, unstrukturierte Beobachtung“, auch „freie Beobachtung“ (vgl. Girtler 2001: 61f) genannt – die auf Beobachtung und eigenen Erfahrungen basiert, um das alltägliche Leben und Gewohnheiten anderer (Kulturen) erfassen zu können. Da ist es manchmal auch notwendig, wie Malinowski feststellt „to put aside the camera, notebook and pencil and to join [...] in what is going on“ (Malinowski 1922 : 20f). Ganz im Sinne Malinowskis geht es daher sowohl bei Künstlern als auch bei Anthropologen um den „Blick nach Innen“, um ein Innehalten und eine Offenheit des Sehens und Wahrnehmens: „[...] vision is also central to the kind of anthropology, which Malinowski endeavoured to develop. It is manifest in the intensely visual quality of Malinowski's prose. But it is a vision which sharply contrasts with the fragmented, multi perspectival, and above all anxious one of early anthropological modernism. It is built upon innocence, upon the cultivation of the ethnographer's innocent eye. For the Malinowskian project was, at its core, a romantic one. The fieldworker became a visionary, a seer. [...] For the Malinowskian vision is built around the notion of anthropological understanding as an intuitive and uniquely personal moment of insight. Indeed it might best be described as one, which involves revelation, or the transformation of commonplace understandings. The fieldworker has to learn to 'see', to penetrate beneath the surface appearance of things“ (Grimshaw 2001: 44f). Genau dieser Ansatz sollte auch für jede künstlerische Arbeitsweise gelten.

Die Ethnographie als wissenschaftliche Disziplin, die einer objektiven Beschreibung verpflichtet ist, sollte nicht den Blick des Betrachters, sondern den des Betrachteten wiedergeben. Darüber hinaus liegt der Schwerpunkt ethnographischer Arbeit auch heute noch weitgehend auf dem literarischen Verarbeiten der gesammelten Informationen und Daten. Dies hat sich sicherlich durch den Einsatz audiovisueller Techniken verändert, dennoch ist da noch ein enormes Entwicklungspotential vorhanden, so wie es Sarah Pink zu Beginn dieses Kapitels ausgedrückt hat: „[...] by thinking of anthropology and its representations as not solely verbal, but also visual and not simply linear but multilinear“ (Pink 2004).

2.1 ETHNOGRAPHIE

Ethnographie ist die Methode der Sozial- und Kulturanthropologie: durch eine systematische Beschreibung mittels der Feldforschung, teilnehmende Beobachtung, werden die Beobachtungen der langen Aufenthalte bei den betreffenden Gesellschaften schriftlich festgehalten.

Die Ethnographie deckt einen wichtigen Bereich anthropologischer Untersuchungen ab: „Ethnology is often distinguished from ethnography [...] but they are two sides of the same coin. [...] Ethnologists require valid ethnographic descriptions, based on expert field research, if they are to develop explanations and evaluate them, and ethnographers require a knowledge of ethnology if their descriptions are to be of any value to the community of scholars“ (Encyclopedia 1996: 429).

Die wichtigsten Lehre der Ethnographie wurden erstmals Ende des 19. Jahrhunderts in England durch den polnischen Sozialanthropologen Bronislaw Malinowski, dem „Vater der Feldforschung – der teilnehmenden Beobachtung“ verbreitet⁴³, etwa zur gleichen Zeit in den Vereinigten Staaten durch Franz Boas. Es setzt eine genaue Beobachtung und eine intensive Feldforschung voraus, um über verschiedene Kulturen zu berichten. Laut *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, würden Anthropologen der Vereinigten Staaten in Cultural Anthropology drei Bereiche abdecken: „Holism, comparative perspective, and ethnographic description.“

Bezüglich „Ethnographie“ gibt es unterschiedliche Auffassungen:

- „[...] Anthropologists report the results as ethnography. [...] In Britain, ethnography is usually distinguished from ethnology as descriptive from theoretical analysis. In the United States, the distinctions are less clearcut“ (Encyclopedia 1996: 416).
- Stephen A. Tyler (Encyclopedia 1996: 417/18) veröffentlichte 1969

43 „Malinowski established one widely emulated, quoted, and read example of ethnography in his writings about his two years of fieldwork in the Trobriand Islands, which he commenced in 1915. His writings include *Argonauts of the Western Pacific* (1922) [...] Malinowski's description of the process of fieldwork in the introduction [...] is often cited as a model of fieldwork“ (Encyclopedia 1996: 416).

sein Buch *Cognitive Anthropology*. Darin fasste er die Erkenntnisse der „neuen Ethnographie“ oder „Ethnoscience“ zusammen und kritisierte, dass sich Anthropologen bisher zu sehr damit beschäftigten, einheitliche Systeme zu schaffen, um die verschiedenen Kulturen „von Innen“ zu erklären, dass sie viel zu viel Zeit damit verbrachten, geeignete Definitionen zu suchen und Subdisziplinen zu schaffen: „[...] they spent much of their effort classifying ethnographic observation into typologies and defining abstract definitions of types and subtypes“ (Encyclopedia 1996: 418). All dies führe zu eher partikularem als universalem Ansatz.

Die „Neue Ethnographie“ war auf der Vorstellung gegründet, dass alle menschlichen Verhaltensweisen und Emotionen durch das jeweilige kulturelle und gesellschaftliche System beeinflusst sind, und fokussierte ihre Forschungsschwerpunkte eben dorthin: „Based on the assumption that each people comprehends and experiences emotions, things, events, and behaviour according to its own distinctive scheme, the new ethnography focused on discovering these schemes; its goal was to describe how people of the culture think“ (ebd.). Die Frage des Wahrheitsgehalts tauchte auf: „Were anthropologists, for all their detailed procedures, actually describing what they said they were describing? Were they describing cultures, or simply various individual opinions? Perhaps there is massive variability and people manage to get along as well as they do, not because they share cultures but because they systematically misunderstand one another“ (ebd.).

Vier Jahre nach der Veröffentlichung von Tylors Buch, brachte Clifford Geertz 1973 seinen Sammelband „*The Interpretation of Cultures*“ heraus: „Disagreeing with the cognitive approach, he centered on formal models and discovery procedures, and argued that what ethnographers actually do is not specified by their methods but is an exercise in 'thick description' – descriptions of events with sufficient background to make them comprehensible from the point of view of the people involved. He uses the term 'interpretation' in his title, because, he argues, every dimension of the construction of descriptions and background knowledge

rests first on the interpretations of the people and second on the ethnographer's interpretations of those interpretations. The proponents of new ethnography, Geertz, argued, in their attempt to develop formal models of how people see their worlds, did not pay attention to the central dimension of culture: meaning“ (Encyclopedia 1996: 418). Kultur ist für Geertz „the totality of local meanings in terms of which people understand, think about, talk about, and describe behaviour, institutions, events, and process. Culture is public – in the actions people interpret, in their discussions, rituals, and behaviour. It is thus accessible to ethnographers as to the people and thus can ethnographers describe it without having to do anything as mysterious as 'getting into the minds' of the people. The descriptions ethnographers construct of cultures, meanings, are not necessarily the same descriptions the people the ethnographers study would make. They are the descriptions of foreigners – ethnographers – rather than part of the local culture itself“ (Encyclopedia 1996: 418). „Ethnography cannot be divorced from what people do, say, and experience, lest it become empty. A good interpretation, he warns, should take us into the heart of the thing interpreted, not to an admiration of the elegance or cleverness of its author“ (Encyclopedia 1996: 419). Weiters plädiert Geertz dafür, dass ethnographische Interpretationen „stay close to the 'hard surfaces of life' – the economic and political realities of everyday life and the biological and physical realities of life“ (Encyclopedia 1996: 419). Für ihn interpretiert die Ethnographie den Fluss lokaler gesellschaftlicher Diskurse und fixiert sie als historisches Dokument: „Such interpretations are in their own terms, he warns, and thus self-validating, and sometimes validated by the authority of the person who imparts them. Thus externally generated general schemes and classifications are not appropriate“ (ebd.).

1970 entwickelte man daher eine präzisere Methodik für Ethnographie (vgl. Encyclopedia 1996: 419): „The problem with interpretative anthropology is that, as Geertz admonished, the source of the knowledge is neither shared nor sharable experience but private intuition; one has to rely only on the authority of the writer“ (ebd.). Dieses Konzept der Ethnographie führte zu einem weiteren, dass sich vermehrt auf die „activity of interpretation itself“ konzentrierte und „treated

ethnography as literature“ (ebd.).

James Clifford und George Marcus betonen im Vorwort zu ihrem Sammelband „Writing Culture“, dass Ethnographen *schreiben* (vgl. ebd.). Es kam zu Verwirrungen bezüglich der einzelnen Disziplinen und deren Maßstäben: „This led to the importation of concepts and vocabulary from the discipline of literary criticism and to some confusion between ethnography and literary criticism. In literature, there is no confusion between novelists, those who write novels, and literary critics, those who write about literature. Somehow in anthropology, there seemed to be a confusion between ethnography, the writing of interpretations, and writing about it and conflating the two into a single activity governed by the insights of literary criticism rather than anthropology. Although ethnographers write, writing is one medium (film and video are others), not the content, of their work. Physicists also write and interpret experience, but no physicist has confused literature with physics“ (Encyclopedia 1996: 419).

„Die kritische Ethnographie der Kunstwelten handelt nicht darüber, was Kunst ist. Diese Bestimmung überlasse sie den Schriften der Kunstkritik [i.e. Hier bezieht sich Fillitz auf den Kritiker Clement Greenberg, der in den 1950er und 1960er Jahren Künstler wie z.B. Jackson Pollock oder Barnett Newman groß herausbrachte] Kunst ist ihres Erachtens [i.e. Marcus und Myers 1995] ein zentraler Bereich, in dem Differenz, Identität und kulturelle Werte produziert, beziehungsweise angefochten werden“ (Fillitz 2000: 473).

In einem 2010 organisierten Workshop am Institut für Europäische Ethnologie in Berlin zum Thema „Ethnologische versus soziologische Ethnographie – Zur Belastbarkeit und Perspektive einer Unterscheidung“ wurde festgehalten, dass sich die soziologische Ethnographie dezidiert theoretisch und methodologisch positioniert, die ethnologische Ethnographie jedoch außer Konkurrenz operiert. „Sie gilt als *die* Methode der Kultur- und Sozialanthropologie, deren Wahl keiner besonderen Erklärung bedarf. Sie wird nicht in Abgrenzung zu anderen Methoden, in Anlehnung an bestimmte Kulturtheorien oder als Anpassung an den Gegenstandsbereich begründet. Vielmehr fungiert sie als breite Klammer, die qualitative Interviews, Dokumentenanalysen, audio- und videogestützte Beobachtungen oder

gar Surveys umfasst. Mehr noch, Feldforschung gewinnt für die Kultur- und Sozialanthropologie zuweilen den Status einer Initiation: „Die Ethnografie entspricht dann einem Leidensprozess, der die Person der Forscherin/des Forschers transformiert und ihre/seine Erkenntnisfähigkeit begründet“ (Scheffer und Meyer 2011).⁴⁴

Der Terminus „Ethnographie“ hat eine Doppelbedeutung innerhalb der Anthropologie:

- Ethnographie als *Produkt* (anthropologische Studien, Artikel, Bücher publiziert durch Anthropologen)
- Ethnographie als *Prozess* (teilnehmende Beobachtung und Feldforschung) (vgl. Barnard and Spencer 1996: 193).

Ethnographie bedeutet nicht einfach ein Niederschreiben der Notizen während der Feldforschung: „If ethnographies can be seen as the building blocks and testing grounds of anthropological theory, ethnographies and the ethnographic process from which they derive are also shaped and moulded by theory“ (Barnard and Spencer 1996: 193).

Barnard und Spencer sehen Ethnographie vielmehr als einen Punkt eines Dreiecks, das das Feld der Anthropologie wie folgt absteckt:

- Ethnographie
- Vergleich
- Kontextualisierung

„Together the three points of the triangle define the operational system by which anthropologists acquire and use ethnographic data in writing ethnographies. Field notes are filtered and interpreted against comparative theory and against contextual documentary materials“ (Barnard and Spencer 1996: 193).

So stimulieren Ethnographien „comparative theoretical thinking“, neue Problemstellungen und Interpretationen, die sich daraus ergeben, werden durch weite-

⁴⁴ Workshop am Institut für Europäische Ethnologie der HU Berlin 21. und 22. Mai 2010, Ethnologische vs. soziologische Ethnographie Zur Belastbarkeit und Perspektive einer Unterscheidung, Dr. Christian Meyer Fakultät für Soziologie Universität Bielefeld, Dr. Thomas Scheffer Institut für Europäische Ethnologie HU Berlin, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1620/3123#g1>; acc. Juni 2010.

re Feldforschung abgeklärt. Die komparative Komponente des Dreiecks fordert wiederum eine ständige Optimierung der Dokumentation und Hinzuziehung anderer Blickwinkel und einer neuerlichen Wissensgenerierung: „This anthropological triangle of ethnography, comparison and contextualization is, in essence, the way in which socio-cultural anthropology works as a discipline to explain and interpret human cultures and social life“ (Barnard and Spencer 1996: 193).

ETHNOGRAPHIE ALS PRODUKT

Ethnographie fokussiert eine spezielle Bevölkerungsgruppe, einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit, um sie anderen genau zu beschreiben (vgl. Barnard and Spencer 1996: 193).

Die erste ethnographische Beschreibung stammt von Louis Henry Morgan in „The League of the Ho-de-no-sau-nee or Iroquois“ (1851; vgl. Barnard and Spencer 1996: 193), der die Gesellschaft der Irokesen aus deren Sicht zeigt – „the ethnographic point of this triangle“ (Barnard and Spencer 1996: 194), allerdings von einer damals üblichen „monogenist“ anthropologischen Theorie ausgehend. Morgan erhielt seine Informationen von einem im Westen ausgebildeten Irokesen, der für ihn übersetzte und als sein „cultural interpreter“ fungierte. In den 1860er Jahren generierte Morgan selbst Daten während seiner Feldforschung bei den Irokesen, dennoch stammte das meiste Datenmaterial aus Erzählungen von Missionaren und anderen Reisenden „Ethnographic standards slowly improved, and theoretical perspectives became more overt, but contextualization retreated, a victim of anti-historical and ethnocentric evolutionism or diffusionism“ (Barnard and Spencer 1996: 194).

Die Forschungen von Frank Cushing über die Zuni Indianer zu Beginn der 1880er Jahre brachten einen großen Fortschritt innerhalb ethnographischer Aufzeichnungen. Cushing lebte über vier Jahre bei den Zuni Indianern, lernte deren Sprache, beobachtete deren Veranstaltungen und kombinierte die Methode der teilnehmende Beobachtung mit „seated-informant questioning“ (ebd.).

Franz Boas Untersuchungen der Inuit (1883-84) konzentrierten sich hingegen auf die Transkription von Interviews. Diese Art der Datenerfassung war daher bis in die 1930er Jahre innerhalb der Vereinigten Staaten weit verbreitet: „Their goal was the 'salvage ethnography' of 'memory cultures' and not the direct participant observation of human life as it is lived“ (ebd.).

In Großbritannien wurde die Spaltung zwischen den Theoretikern und den Feldforschern – „between armchair theorist and the person on the spot“ – erst 1890 mit der Kooperation Baldwin Spencers und dem Aborigines-Experten Frank Gillen beendet. Bereits bevor ihre Arbeit „Central Tribes of Native Australia“ (1899), die nicht nur eine lebendige Darstellung ritueller und sozialer Organisationen, sondern auch einen anderen Blick auf die Werke Emile Durkheims oder Sigmund Freuds bot, veröffentlicht wurde, bewies der Anthropologe W.H.R. Rivers, dass von einer systematischen Datenerfassung der Genealogie vieles abgeleitet werden kann: „far more than kinship terminologies [...], community history, migration trajectories, marriage patterns, demography, inheritance and succession, and the relation of rules to actual occurrences could all be studied“ (Barnard and Spencer 1996: 195).

Bronislaw Malinowski stützte sich auf diese Erkenntnisse während seiner Forschungen in Neuguinea, „but soon became discouraged with the limits of even this more sophisticated use of the seated informant“ (Barnard and Spencer 1996: 195). Während seines Aufenthalts auf den Trobriand Inseln 1915-1918 lernte er nicht nur die Sprache der Einheimischen, wie es auch Cushing tat, „but he more actively entered the scenes of daily life and made the speech in action he heard and recorded there the basis of his ethnography. Moreover, he maintained detailed fieldnotes that he analysed topically while still in the field, and constantly reread to plan further research activities“ (Barnard and Spencer 1996: 195). Er entdeckte, dass seine Daten von mehreren Perspektiven aus gelesen und ausgewertet werden konnten: „Thus was his functionalism born, 'the mass of gears all turning and grinding on each other'“ (Linton in Barnard and Spencer 1996: 195).

Einer der erfolgreichsten von Malinowskis Studenten war E.E.Evans-Pritchard, beeinflusst von A.R. Radcliffe-Brown.

Bald wurden auch in den USA Boas' Methoden von „Malinowskian-style ethnography“ (Barnard and Spencer 1996: 195) abgelöst.

Margaret Mead, eine von Boas' StudentInnen, entwickelte unabhängig und entgegen der Meinung ihres Mentors, einen ähnlichen Zugang wie Malinowski. „From the 1940s, on both sides of the Atlantic and beyond, a combination of strong ethnography but weak contextualization was widely visible in both anthropological theory and in ethnographies themselves“ (Barnard and Spencer 1996: 195). Diese wurden erst in den 1960er-Jahren vermehrt eingefordert.

ETHNOGRAPHIE ALS PROZESS

Zumeist wird die Wahl des Forschungsgebietes von „unanswered question or outstanding problem in the body of comparative anthropological theory“ bestimmt (vgl. Barnard and Spencer 1996: 195). Auch persönliche Vorlieben, Verbindungen oder auch die Aussicht auf Förderungen können die Wahl beeinflussen, „but the fieldworker still must justify his or her choice in terms of some significant theory to which the project is addressed“ (Barnard and Spencer 1996: 195).

„While ethnographic fieldwork is thus lodged from conception in comparative anthropological theory [...], the comparative point of the anthropological triangle also moulds the ethnographic process in two further ways:

1. Anthropologen sind geschult, Dinge aus einer interkulturellen Perspektive zu betrachten. So stellen sie Erkenntnisse immer in Relation zur „global range of societies with which they are familiar [...] anthropology fixes each case within the widest co-ordinates – all social formations, globally, through human history“ (Barnard and Spencer 1996: 195f).
2. Die komparative Perspektive „focuses ethnographic attention on trends and transitions, not just on similarities and differences at random (which are infinite)“ (Barnard and Spencer 1996: 196). Anthropologen nehmen daher soziale Phänomene immer in einem verglei-

chenden Zusammenhang wahr: „Behind the ethnographic process itself, lies the problem of identifying what is most deserving of close attention within the flux of daily life – the patterns of behaviours and change that effects shifts in the social order at large“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

Zuerst muss der Feldforscher lernen zuzuhören: „Learn the language, the local vocabulary and the current verbal conventions“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

- „Ethnographic fieldwork now turns away from theoretical discourse and to the viewpoints and concepts of the people (informants, subjects, actors, consultants) themselves“ (Barnard and Spencer 1996: 196)
- „Ethnographers aim to document how the people see and talk about their everyday social activities and groupings, and the wider worlds they live in. It is their normal scenes of activity, topics of conversation and standards of evaluation that are the objects of ethnographic fieldwork“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

Ethnographen sollten sich in das alltägliche Leben der zu Untersuchenden mischen, zuhören „move as quickly as possible into natural settings of social life, that places people would be, doing what they would be doing, if the ethnographer were not there“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

Interviews sollten erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen, um danach geeignete Fragen stellen zu können: „to understand culturally meaningful conventions, and to formulate culturally appropriate questions“ (Barnard and Spencer 1996: 196). Teilnehmende Beobachtung beginnt nämlich beim Zuhören, wie es der britische Anthropologe Audrey Richards ausdrückte: „Speech in action“ (Barnard and Spencer 1996: 196). Es muss entschieden werden, wo man sich gerade aufhalten, wem man zuhören, welche Events man verfolgen sollte und was man auslassen oder weglassen kann. Dazu ist ein theoretisches Vorwissen erforderlich, um im Vorfeld, aber auch während der Feldforschung die richtigen Ent-

scheidungen treffen zu können.

Barnard und Spencer beziehen sich auf Michael Agar, der 1980 den Prozess der Feldforschung als „Trichter“ – „fieldwork funnel“ – bezeichnete: Zu Beginn einer Feldforschung ist das „Feld“ noch relativ weit gesteckt. Im Zuge der Untersuchung jedoch, wird der Fokus eingeeengt, „goals sharpen; research design crystallizes as cultural knowledge grows; wide-ranging fieldnotes are reread, and suggest more precise directions to follow; specific bodies of records [...] are collected systematically“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

Weiters beschreiben sie die zwei Seiten der Ethnographie folgendermaßen:

1. „One side of ethnography is unmediated by communication with the actors. As observers, ethnographers watch, count, and record things in their fieldnotes – numbers of people in events, their positions, their comings and goings; objects, sequences, associations, assemblages and arrangements of all sorts.
2. The other side of ethnographic work consists of speech events, scenes of communication in which the ethnographer is a passive or active participant“ (Barnard and Spencer 1996: 196).

Diese „speech events“ verhalten sich wie Agars Trichter: „The speech events of fieldwork [...] also move from wide to narrow, from open to more focused“ und lassen sich in sechs Kategorien einteilen:

- Ethnography begins with situated listening. Here the actors control topically (talking to each other about what they usually do), and the anthropologist is admitted to their turf (the locations they usually occupy). Early on, as trust is established, fieldworkers place themselves in a wide sampling of such places; as the research funnel narrows, an ethnographer becomes more selective about where to listen.
- Still on the informants' turf, and still in the accustomed activities of daily life, the anthropologist soon starts to enter natural conversations, and begins to shift topically to his or her own interests. This process starts gently, by moving appropriately into rounds of chat-

ting, gossiping, and ordinary comment. As cultural competence increases (and as theories of significance start to emerge), the fieldworker also attempts to direct conversation by introducing questions and suggesting topics for responses from informants.

- Though not a major part of ethnographic practice, in some instances, and while still on the informants' turf, the fieldworker may ask direct and pointed questions, and attempt to secure precise pieces of data. Interventions of this sort are dangerous – the inappropriateness of such seizures of topically in everyday settings may be jarring to the actors. Typically speech events of this sort occur in the final days of fieldwork, when local acceptance is at its peak, research goals are most pressing, and the fieldwork funnel approaches its narrow end.
- Usually after some initial period of fieldwork (a few months perhaps), interviews may begin. This class of speech events is disruptive – the informant is removed from her or his turf, either to the ethnographer's household or office, or by transforming an everyday location into a scene of ethnographer-informant dialogue (an activity that would otherwise *not* be occurring there). Typically the earliest of these deliberate breaks in time-place flow reserve topicality for the actor. In such open-ended (or discovery) interviews, the informant moves the conversation according to his or her own interests.
- In later and more productive interviews, the ethnographer begins to assert control. Topics are introduced, allowing the informant to expand freely upon their own point of view and knowledge. In more structured ethnographic interviews, topicality is more firmly shaped and directed by the fieldworker; informant responses move away from orations and free commentaries, and to more specific responses to questions.
- In the most focused form of interview, the ethnographer controls both turf and topicality as fully as possible. Questionnaires and interview schedules may be used, and the objective is to obtain particular

types and pieces of data. These typically include household interviews, psychological tests, or reports of disputes, but may also encompass repeated interview sessions to secure lengthy life histories, with the anthropologist guiding the subject according to pre-set standards of scope and comprehensiveness“ (Barnard and Spencer 1996: 197).

Nun beginnt der Prozess der Kontextualisierung: „Focused interview sessions with seated informants often permit direct transcription of verbal statements. But in open-ended and ethnographic interviews, brief written notes [Simon Ottenberg benützt den Terminus „scratch notes“, Anm. d. Vfs.] are taken during the session, and these form the basis for the construction later of fuller written fieldnotes“ (Barnard and Spencer 1996: 197).

Viele Anthropologen machen sich Notizen, selbst wenn sie die Gespräche aufzeichnen, als „backup to and index of the taped session“, um die „scratch notes“ anschließend ausführlicher zu vervollständigen.

Bei der teilnehmenden Beobachtung gilt die volle Aufmerksamkeit dem jeweiligen Event, Notizen werden erst nachher niedergeschrieben. Dabei ist zu beachten, dass die Aufzeichnungen unmittelbar nach dem Ereignis niedergeschrieben werden sollten, weil man sonst Gefahr läuft, etwas zu vergessen, dass die Erinnerung verblasst oder wie Margaret Mead es ausdrückt: „The nagging pressure to type-up fieldnotes from scratch notes, and about the danger of scratch notes growing 'cold' when this is delayed, even by one day“ (Barnard and Spencer 1996: 197).

Ottenberg nennt diesen Schritt „the interaction of scratch notes to the *headnotes*, the stored memories and interpretations that arise from direct participant observation as filtered by the ethnographer's overall theoretical stance“ (Barnard and Spencer 1996: 197).

Headnotes machen es möglich, dass auch andere die „scratch notes“ verstehen und verwenden können. Da durch die Feldnotizen und „Headnotes“ eine Unmenge an Datenmaterial erfasst wird, empfiehlt Malinowski diese gleich vor Ort zu le-

sen und einzuordnen. Nach der Untersuchung im „Feld“ folgt die komparative Phase: „Fieldnotes and headnotes must now be related directly to the comparative and contextual points of the anthropological triangle. [...] *Indexes* of fieldnotes are refined to locate relevant data for the topics of concern in the writing outlines. The ethnographer then works back and forth along the fieldnote-index-outline-ethnography continuum“ (Barnard and Spencer 1996: 198).

In den 1980er-Jahren kam es zu einem kritischen Umdenken und zur „Writing-Culture“ Debatte, ausgelöst durch die beiden Autoren Clifford und Marcus. „This postmodernist concern with 'the crises of representation' adds to earlier forms of ethnographic criticism that focus primarily on faults of contextualization and which have produced ever higher standards in historical, political-economic, ecological, demographic, statistical and legal backgrounding“ (Barnard and Spencer 1996: 198).

*„The single most significant factor determining whether a piece of research will be accepted as (that magical word) 'anthropological' is the extent to which it depends on experience' in the field“
(Akhil Gupta and James Ferguson 1997: 1)*

*„To get an idea of what fieldwork is like, one would do well to read Malinowski's introduction to Argonauts of the Western Pacific, a classical model for anthropologists, as well as his journals to get a more private view of what it felt like to him to do fieldwork“
(Encyclopedia 1996: 421)*

2.2 FELDFORSCHUNG UND TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG ALS METHODE KULTURANTHROPOLOGISCHER RECHERCHE

In diesem Kapitel geht es nicht nur um die Definition eines Begriffes, dem der „Feldforschung“. Vielmehr sollen hier Einblicke in die Aufgabenstellung der Kultur- und Sozialanthropologie gegeben und hervorgehoben werden, dass sich der „Kern“ der Anthropologie aus empirischer Datenerhebung und deren Analysen zusammensetzt, somit die Feldforschung einen essentiellen Teil der Disziplin darstellt. Weiters werden die wesentlichen theoretischen Methoden und Gedanken angeführt, die für eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Kunstprojekten relevant sind. Dies ist auch deshalb von großer Bedeutung, da verschiedene Ansätze bezüglich der Feldforschung die gesamte Forschung und kritische Reflexionen wissenschaftlicher Arbeiten verändern können „The community does not simply use (define) the term 'fieldwork'; it is materially used (defined) by it. A different range of meanings would make a different community of anthropologists, and vice versa. The sociopolitical stakes in these definitions – issues of inclusion and exclusion, center and periphery – need to be kept explicit“ (Clifford 1997: 55).

Das Bild von Malinowskis Zelt, mitten in einem Dorf auf den Trobriand Inseln, galt lange als Prototyp anthropologischer Feldforschung⁴⁵: „Conceptual definitions use a prototype, often a visual image, to define a core against which variants are evaluated“ (Clifford 1997: 54). Aber Bilder, in denen die Interaktion

45 Siehe auch Kapitel 1.2 – bezüglich Malinowskis Archetypus.

zwischen dem Anthropologen und der zu erforschenden Gruppe abgebildet sind, waren „visions of personal interaction – for example, photos of Margaret Mead leaning intently toward a Balinese mother and baby“ (Clifford 1997: 54). Clifford hebt hervor, dass bei vielen ein Bild eines „bereinigten Bereiches“– „cleared space, cultivation, work, ground“ (ebd.) – heraufbeschworen wird, wenn von Feldforschung die Rede ist: „When one speaks of working *in* the field, or *going* into the field, one draws on mental images of a distinct place with an inside and outside, reached by practices of physical movement“ (Clifford 1997: 54).

Diese Assoziationen müssen genau definiert werden: „Images materialize concepts, producing a semantic field that seems sharp at the 'center' and blurred at the 'edges'“. So betont Clifford, dass „exotic fieldwork“ als die eigentliche, echte Feldforschung angesehen wird, „cross-cultural research“ dagegen „seems less like 'real' fieldwork (Weston in Clifford 1997: 55).

Laut Clifford zeichnet sich die Feldforschung durch folgende Kriterien aus:

- „physically leaving 'home' (however this is defined – Anm. des Autors)
- to travel in and out of some distinctly *different* setting
- intensive 'deep' interaction is required
- can also involve repeated short visits
- teamwork and long-term research“ (Clifford 1997: 58f; Hervorhebung durch den Autor).

Auf jeden Fall, so postuliert Clifford, kann anthropologische Feldforschung nicht nur „im Vorbeigehen“ betrieben werden (vgl. Clifford 1997: 59). Es bedarf demnach mehr als nur ein paar Interviews zu führen, Umfragen einzuholen oder journalistische Berichte zu verfassen. „In most anthropological milieus, 'real' fieldwork continues to be actively defended against other ethnographic styles. [...] The exotic exemplar – co-residence for extended periods away from home, the 'tent in the village' – retains considerable authority. But it has, in practice, been de-centered. The various spatial practices it authorized, as well as the relevant criteria for evaluating 'depth' and 'intensity', have changed and continue to change. Con-

temporary political, cultural, and economic conditions bring new pressures and opportunities to anthropology“ (Clifford 1997:60).

Dass das Feld der „Feldforschung“ nicht leicht abzugrenzen ist, zeigt das nächste Beispiel, das Clifford in seinem Buch „Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century“ (1997) aufzeigt: Was wäre, wenn jemand „Computerhacker“ untersuchen wollte („a perfectly acceptable anthropology project in many, if not all, departments“) und nie in realen Kontakt mit ihm käme? Kann man das jahrelange Interagieren und Prüfen, Recherchieren im Netz „fieldwork“ nennen? Wäre das ein Dissertationsthema? Clifford meinte noch 1997, dass kein Anthropologe dieses Thema akzeptieren würde: „Fieldwork in anthropology is sedimented with a disciplinary history, and it continues to function as a rite of passage and marker of professionalism“ (Clifford 1997: 61). Wahrscheinlich hat sich dieser Zugang mittlerweile verändert.

2.2.1 INTERSUBJEKTIVITÄT

Peter Hervik, der gemeinsam mit seiner Familie einige Jahre in Mexiko verbrachte und dort seine Forschungen über die Mayas durchführte, appelliert in seinem Beitrag „Shared reasoning in the field; Reflexivity beyond the author“ (1994) an die AnthropologInnen, eine reflexive Perspektive einzunehmen: „The concept of reflexivity may provide the connection between shared social experience and a more general understanding of culture“ (Hervik 1994: 79) Dabei ist ihm ganz klar, dass er unter „shared social experience“ nicht eine Auffassung, die auf einen gleichen Erfahrungsschatz beruht, verstehen kann: „Shared social experience does not imply identical experience: this is impossible. It simply implies that we attend to similar categorical conventions and practical tasks. The awareness of living in a common world encourages sameness and fosters an image of shared social experience“ (Hervik 1994: 79).

Unter „Shared Reasoning“ versteht Hervik, eine empathische Situation, einen Bezug zur eigenen Person oder Kultur herzustellen, um leichter Kontakt zu den InformantInnen knüpfen zu können.(z.B. „by the emotional involvement in each other's families“, Hervik 1994: 87). „Shared Reasoning illustrates a kind of reflexivity which is embodied in culture. [...] Reflexivity cannot be reduced to a mental process of the individual, or be separated from the reflexivity in interaction“ (Hervik 1994: 88). Als Beispiel erwähnt Hervik die Mayas, die glauben, dass jeder Mensch eine Welt für sich ist, es daher klare Grenzen gibt, was die Möglichkeiten betrifft, Gefühle zu teilen, empathisch zu sein und den anderen wirklich zu kennen: „The notion of resonance does not deny difference; difference is embedded in the notion. Resonance bridges differences and implies that we embody cultural models in practice and allow ourselves to be involved personally“ (Hervik 1994: 88).

Am Bedeutendsten jedoch ist sicherlich die Tatsache, dass es Gemeinsamkeiten gibt, die über alle konventionellen Überlegungen hinausgehen: „Shared conventions or shared practices are possible without language skills or shared cultural models: “What is relevant is that participants assume they identify and

comment on the same objects in the same world [...] The level of referential uniqueness sustained by speakers is set relative to their motives; some referential contexts require finer individuation and more precise agreement than others” (Hanks in Hervik 1994: 90).

Hervik sieht Reflexivität als „part of the intersubjective context of the fieldwork“ (Hervik 1994: 79). Im Gegensatz zu vielen Anhängern der „reflexive anthropology“, die in ihren Studien die Beobachtungen und Erfahrungen zu Beginn ihrer Forschung nicht mehr notieren, vertritt Hervik die Ansicht, dass genau die ersten Eindrücke eines Forschers/ einer Forscherin die bedeutendsten sein können: „Any ethnographer would probably agree that first encounters generate personal alienation and a sense of extreme relativism that forever marks off the 'field'. First experiences belong to an experiential space that cannot be done away with by literary criticism. [...] In the first few weeks of fieldwork the cultural knowledge of the fieldworker differs maximally from that of the local people, and inevitably predicaments arise“ (Hervik 1994: 80).

Die Geschichte einer Kultur zu kennen, selbst die jeweilige Sprache zu beherrschen, heißt nicht gleichzeitig auch die Gepflogen- und Eigenheiten, die Mentalität, die Gestik und Mimik derjenigen zu kennen und zu verstehen: „Expert native speakers produce and understand speech unreflectively, without evaluation of alternatives and without following rules as such. Instead, relying on extensive familiarity with situations and their outcomes, the expert simply does what is to be done in recognizable situations“ (Hanks in Hervik 1994: 82).

Hervik beruft sich auf den amerikanischen Soziologen Aaron Victor Cicourel, wenn er zwischen „schematic and local knowledge“ unterscheidet.

- „Schematic knowledge, roughly equivalent to cultural models [...] is embodied in prefabricated representations of objects and their relations, and depicts regularities of practice.
- Cultural knowledge, which is organized in cultural models [...] is embedded *in* and sensitive *to* the contexts. [...] Cultural models provide a resource for understanding, for the negotiation of understanding, in short, for making sense of experience“ (Cicourel in Her-

vik 1994: 83). The application of a cultural model is called local knowledge. It is produced as 'an emergent element of the particular setting and the participants project and revise their immediate comprehension over the course of an exchange' (Hanks in Hervik 1994: 83).

Dieses kulturelle Wissen wird uns weitergegeben als unreflektierter „common sense and habit“, auch „Habitus“ genannt (vgl. Hanks in Hervik 1994: 83) oder wie Hutchins es ausdrückt: „Once learned, it becomes what one *sees with*, but seldom what one *sees*“ (Hutchins in Hervik 1994: 83; Hervorhebung durch den Autor): „It is neither conscious nor unconscious; it is implicit meaning, indicating that it exists in a practical state in the agents' practice“ (Bourdieu in Hervik 1994: 83).

Reflexivität und Resonanz decken diese „cultural models“ auf, machen sie sicht- und nutzbar als Quelle für neue Denkweisen und für ein besseres Verständnis: „The notion of resonance indicates that there is more to thinking than 'thinking'. The Balinese ask: 'Can anyone think without the heart?'“ (Wikan in Hervik 1994: 83). Hervik geht sogar so weit zu behaupten, dass ohne Resonanz kein Verständnis oder Verständigung möglich ist. Dafür nennt er Voraussetzungen, wie die Bereitschaft sich auf eine „andere Welt“ einzulassen, andere Ideen oder Leben zu erkunden, die eigenen Erfahrungen zu nutzen: „to try to grasp, or convey, meanings that reside neither in words, 'facts', nor text but are evoked in the meeting of one experiencing subject with another or with a text [...] to transcend the words and to judge correctly what people are doing, we need to attend to the speaker's intention and the social position speakers emanate from. Resonance is a non-verbal means to this end“ (Wikan in Hervik 1994: 84) Daher ist es unumgänglich empirische Erfahrungen im Feld zu sammeln, denn „Repeated experiences of real people cannot be flattened out by unit categories. Thus, experience makes its way into the category system [...]. Categories coexist with their perceived attributes in the form of prototypes and cultural models. Therefore, categories and language cannot exhaust reality, but it must be re-created in separate terms (Ardener and

Hastrup in Hervik 1994: 84).

Die ersten Eindrücke einer Feldforschung können von den späteren Erkenntnissen verändert werden werden, Gefühle und Impressionen bleiben, werden jedoch aufgrund der Erfahrungen danach in einen anderen Kontext erfasst: „My experiences of the first phase of fieldwork have to a certain extent been transcended by cultural models gained from shared social experiences. I can recollect feelings and understandings of the first-hand experiences, but I make sense of them in new ways, because the local knowledge that I bring into them has evolved“ (Hervik 1994: 86).

Reflexives Denken bzw. Wissen enthält nicht nur Nachrichten, sondern auch Informationen darüber, wie es entstanden ist, der Prozess, bei dem es erworben wurde (vgl. Myerhoff und Ruby in Hervik 94f.).

„Some internalized background knowledge-based on shared social experience – is necessary to separate *intended* and *interpreted* meanings of actions. That is the difference between the speaker's intended meanings and the semantic reference, the relationship between language and what it represents on a given occasion“ (Hanks in Hervik 1994: 90). Incongruence is incompatibility of differences; experience is social but not shared“ (Hervik 1994: 90).

2.2.2 DAS FORSCHUNGSFELD

Gupta und Ferguson postulieren in ihrem Buch „Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science“ (1997), dass die Feldforschung noch nie innerhalb der Anthropologie so einen bedeutenden Platz einnahm, wie gerade jetzt: „in terms of both intellectual principles and professional practices“ (Gupta and Ferguson 1997: 1).

Bisher wurde Ethnographie einfach als „mere description“, als „raw material for a natural science of human behavior“ angesehen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 1). Vielleicht angeregt durch den „literary turn (from 'thick description' to 'writing culture')“ (Gupta and Ferguson 1997: 1). oder durch die historische Entwicklung, wurde der Stellenwert der Ethnographie plötzlich verändert. Gupta und Ferguson beziehen sich auf den Anthropologen George W. Stocking, der die Feldforschung als „[...] anthropology's fundamental 'methodological values' – 'the taken-for-granted, pretheoretical notions of what it is to do anthropology (and to be an anthropologist)“ versteht (Stocking in Gupta and Ferguson 1997: 1).

Oftmals wird eine anthropologische Untersuchung anhand der Erfahrungen „in the field“ gemessen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 1).

Obwohl nun dem „field“ so eine markante Bedeutung zukommt, wurde laut Gupta und Ferguson nie wirklich abgeklärt, was unter „field“ selbst eigentlich zu verstehen ist (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 2). Um dieses Thema einem allgemeinen Diskurs zu eröffnen, sind zwei Anschauungs-Imperative notwendig:

1. „The first imperative follows from the way the idea of 'the field' functions in the micropolitical academic practices through which anthropological work is distinguished from work in related disciplines such as history, sociology, political science, literature and literary criticism, religious studies, and (especially) cultural studies“ (Gupta and Ferguson 1997: 2). Die anthropologische Untersuchung unterscheidet sich von den Studien der Nachbardisziplinen hauptsächlich durch die Feldforschung und die teilnehmende Beobachtung. „Field-work thus helps define anthropology as a discipline in both senses of

the word, constructing a space of possibilities while at the same time drawing the lines that confine that space“ (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 2). Feldforschung wird nicht mehr als reine Forschungstechnik oder -methodik angesehen, sondern vielmehr als die grundlegende konstituierende Erfahrung von AnthropologInnen als auch von anthropologischem Wissen (vgl. Stocking in Gupta and Ferguson 1997: 2f). Gupta und Ferguson glauben zu erkennen, dass das Forschungsfeld bisher deswegen nie im Fokus der Untersuchungen und Fragestellungen stand, weil damit Folgendes verbunden wäre: „the opening to question the meaning of our own professional and intellectual identities as anthropologists“ (Gupta and Ferguson 1997: 3).

2. „The second imperative for beginning to discuss the idea of 'the field' in anthropology follows from a now widely expressed doubt about the adequacy of traditional ethnographic methods and concepts to the intellectual and political challenges of the contemporary postcolonial world“ (Gupta and Ferguson 1997: 3). Überlegungen, ob die Forschungsmethoden, die für „small-scale societies“ entwickelt wurden, auch heute in der mobilen, globalisierten Welt überhaupt noch ihr Gültigkeit haben, werden aufgeworfen (vgl. Hymes und Asad in Gupta and Ferguson 1997: 3). Crapanzano zeigt 1980 die Beziehungen zwischen AnthropologInnen und ihren „InformantInnen“ auf, Clifford und Marcus weisen 1986 auf die Schwierigkeiten ethnographischer Texte hin und Appadurai schildert das Problem folgendermaßen: „As groups migrate, regroup in new locations, reconstruct their histories, and refigure their ethnic 'projects', the *ethno* in ethnography takes on a slippery, nonlocalized quality, to which the descriptive practices of anthropology will have to respond. The landscape of group identity – the ethnoscares – around the world are no longer familiar anthropological objects, insofar as groups are no longer tightly territorialized, spatially bounded, historically self-con-

scious, or culturally homogeneous. ... The task of ethnography now becomes the unraveling of a conundrum: what is the nature of locality, as a lived experience, in a globalized, deterritorialized world?“ (Appadurai in Gupta and Ferguson 1997: 3). Laut Gupta und Ferguson kommt es dadurch zu einem widersprüchlichem Verhalten: Die Anthropologie gibt nämlich einerseits ihre fixen Forschungsgebiete auf, und anerkennt eine zunehmend globalisierte Welt, andererseits fordert sie weiterhin lange Forschungsaufenthalte in den jeweiligen Territorien (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 4): „What are we to do with a discipline that loudly rejects received ideas of 'the local', even while ever more firmly insisting on a method that takes it for granted?“ (Gupta and Ferguson 1997: 4). Gupta und Ferguson versuchen eine Annäherung, wie das „field“ von den verschiedenen AnthropologInnen gesehen wird, wie es bestimmte Arten von Wissen ermöglicht, während andere Arten abgeblockt werden, wie es manche Forschungsobjekte und Analysemethoden autorisiert und andere exkludiert, wie die Idee des Forschungsfeldes hilft die Grenzen dessen zu definieren und zu kontrollieren, was man im Allgemeinen oft als „wahre Anthropologie“ bezeichnet (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 4).

„'The field' is a (arguably *the*) central component of the anthropological tradition, to be sure; but anthropology also teaches that traditions are always reworked and even reinvented as needed“ (Gupta and Ferguson 1997: 4).

Gupta und Ferguson stimmen mit James Clifford überein, dass sich die Anthropologie einer Zwischenposition befindet, wo sie sich ständig rechtfertigen und definieren muss. Dies wird solange der Fall sein, solange die gegenwärtige Konfiguration von Disziplinen aufrecht erhalten bleibt (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 5): „The anthropological 'trademark' of fieldwork seems certain to be central to any such disciplinary strategies of self-definition and legitimation, at least in the near future“ (Gupta and Ferguson 1997: 4).



Abb. 2 aus dem Zyklus "kümmerlinge", 2012

2.2.3 ZU DEN ANFÄNGEN DER FELDFORSCHUNG

Der Terminus „fieldwork“ wurde ursprünglich von dem ehemaligen Zoologen A.C. Haddon eingeführt, dessen Forschungsinteresse es war, die Fauna zu studieren und die Formenvielfalt des Korallenriffs aufzuzeichnen (vgl. Stocking in Gupta and Ferguson 1997: 6). Kuklick ist der Überzeugung, dass die Feldforschung im Kontext allgemeiner Transformationen der gesamten Naturwissenschaften angesiedelt sein muss (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 6) und leitet diese Entwicklung zurück bis Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts.

Der Ursprung der Anthropologie als Naturwissenschaft des frühen Menschen ist daher eng verbunden mit der späteren dominierenden Rolle von Feldarbeit innerhalb der Disziplin: „To do fieldwork was, in the beginning, to engage in a branch of natural history; the object to be studied, both intensively and in a limited area, was primitive humanity in its natural state“ (Gupta and Ferguson 1997: 6).

Gupta und Ferguson verweisen darauf, dass innerhalb des Forschungsfeldes nicht immer „natural conditions“ herrschen: „So-called 'salvage anthropology' was a self-conscious attempt to reconstruct such a state from the observation and questioning of natives living under the patently 'unnatural' conditions of a postconquest colonial world“ (Gupta and Ferguson 1997: 6).

Mit Malinowski erlebte diese Tendenz ihren Höhepunkt: „Through an active forgetting of conquest and colonialism, fieldworkers increasingly claimed not simply to *reconstruct* the natural state of the primitive, but to *observe* it directly“ (Gupta and Ferguson 1997: 7). Gupta und Ferguson verweisen auf Joan Vincent, die 1991 die Sozialanthropologie als: „the study of the small-scale society – ahistorical, *ethno*-graphic, and comparative“ beschrieb (Gupta and Ferguson 1997: 7).

Die beiden Autoren beziehen sich auf Stocking, wenn sie weiters darauf hinweisen, dass die empirische Feldforschung erst spät Eingang in die Methodik der Anthropologie fand, denn noch Malinowski selbst verfasste seine Dissertationen ohne empirische Daten zu integrieren. Sogar noch nach den Untersuchungen Malinowskis auf den Trobriand Inseln wurden im Kreise Boas Zeitgenossen weiter-

hin anthropologische „library dissertations“ verfasst (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 7). „As Stocking has shown, it was Malinowski's ambition and 'entrepreneurial talent', rather than simply the intrinsic intellectual merits of his program, that enabled him to secure the support of the Rockefeller foundation for his vision of anthropology, which only then (i.e., after 1930) enabled him to institutionalize his perspective“ (Gupta and Ferguson 1997: 7).

Der größte Erfolg, den Malinowski allerdings verzeichnen konnte, war, „that a naturalistic ideal that had been dismissed as impractical in the actual fieldwork of such founding fathers as Radcliff-Brown and Boas came to be retrospectively asserted as the discipline's foundational methodological strategy“ (Gupta and Ferguson 1997: 7). Alle zu Untersuchenden, die sich außerhalb des „fields“ befanden (wie z.B. Aborigines, die in Städten lebten oder an Farmen arbeiteten), wurden als „weniger geeignete anthropologische Objekte“ angesehen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 7): „The naturalistic genre of ethnography was an attempt to recreate that natural state textually“ (Gupta and Ferguson 1997: 7f). So sollte die Umgebung der zu Untersuchenden dargestellt werden wie die natürliche Umgebung von Primaten und anderen Tieren in den Naturhistorischen Museen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 8).

Laut Gupta und Ferguson klagte der schwedische Anthropologe Ulf Hannerz 1986, dass die Ethnographie noch immer besessen ist von „the most *other* of others“: „He was critiquing a longstanding ethnographic attitude that those most Other, and most isolated from 'ourselves', are those most authentically rooted in their 'natural' settings“ (Gupta and Ferguson 1997: 8).

Bezugnehmend auf Richard Fox (1991) vermerken Gupta und Ferguson Folgendes: „The word *field* connotes a place set apart from the urban – opposed not so much to the transnational metropolises of late capitalism as to the industrial cities of the era of competitive capitalism, as befits the word's period of origin. [...] Going to the 'field' suggests a trip to a place that is agrarian, pastoral, or maybe even 'wild'; it implies a place that is perhaps cultivated (a site of culture), but that certainly does not stray too far from nature. What stands metaphorically opposed to work in the field is work in industrial places: in labs, in offices, in

factories, in urban settings – in short, in civilized spaces that have lost their connection with nature“ (Gupta and Ferguson 1997: 8).

„Anthropology, more than perhaps any other discipline, is a body of knowledge constructed on regional specialization, and it is within regionally circumscribed epistemic communities that many of the discipline's key concepts and debates have been developed (Fardon und Appadurai in Gupta and Ferguson 1997: 8). Das wesentliche Merkmal einer adäquaten anthropologischen Forschung ist das Erlernen der lokalen Sprache und der lange Aufenthalt im jeweiligen Forschungsgebiet: „Regional expertise is thus built into the anthropological project, constituting the other face of a discipline (at least implicitly) predicated on cultural comparison (Marcus und Fischer in Gupta and Ferguson 1997: 8).

Gupta und Ferguson postulieren, dass gerade „the naturalization of cultural difference as inhering in different geographical locales“ die Anthropologie zu einer regionalbezogenen Wissenschaft macht (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 8): „There follows the built-in necessity of travel: one can only encounter difference by going elsewhere, by going to 'the field'“ (Gupta and Ferguson 1997: 8).

„Although we anthropologists devote far less attention today to mapping 'culture regions' than we used to [...], the culture area remains a central disciplinary concept that implicitly structures the way in which we make connections between the particular groups of people we study and the groups that other ethnographers study“ (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 9).

Die Forschungsgebiete werden jedoch abhängig von der jeweiligen Finanzierung ausgewählt: „Ideas about culture areas in the anthropological literature are refracted, altered, and sometimes undermined by the institutional mechanisms that provide the intellectual legitimacy and financial support for doing fieldwork. [...] A few years ago, for instance, there was an effort to carve out a new area, 'Inner Asia', which would be distinct from Eastern Europe and Soviet studies on the one hand, and the Middle East and China on the other. The timing of this development remains mysterious unless one understands the concern with the war in Afghanistan and the fear of the possible ascendance of 'Islamic republics' in the regions adjacent to what was then the Soviet Union“ (Gupta and Ferguson 1997: 9).

„As the institutional mechanisms that define areas, fund research, and support scholarship change, they intersect in complicated ways with changing ideas about 'cultural areas' to produce 'fields' that are available for research“ (Gupta and Ferguson 1997: 9). So werden Forschungen im Mittelmeerraum oder in der Karibik nicht von „major funding agencies“ gefördert (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 9): „The more culturally exotic and geostrategically embattled parts thus become proper 'anthropological' field sites, whereas Western Europe [...] is a less appropriate 'field'“ (Gupta and Ferguson 1997: 9).

Oft bestimmen politische Grenzen und finanzielle Möglichkeiten das Forschungsfeld: „A 'good' field site is made, however, not only by considerations of funding and clearance, but by its suitability for addressing issues and debates that matter to the discipline“ (Gupta and Ferguson 1997: 10).

Zuerst waren diese „cultural areas linked to subject areas“: So wurden in Indien hauptsächlich anthropologische Studien über Religion durchgeführt, in Afrika waren politische Studien vorherrschend, in Melanesien vorwiegend wirtschaftliche Untersuchungen, etc. Es entstanden „subfields“ wie z.B. „legal anthropology“, „economic anthropology“, „psychological anthropology“, die jeweils unterschiedliche Untersuchungsmethoden anwandten (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 10). Gupta und Ferguson beziehen sich auf die Anthropologin Jane F. Collier, wenn sie vermerken, dass diese „subfields“ sich allmählich wieder auflösten: „The growing willingness to question received ideas of 'field' and 'fieldwork' may well be related to the recent decline of the well-defined subfields that once helped to define and bound field sites“ (Gupta and Ferguson 1997: 10). Inzwischen wird das jeweilige Forschungsfeld nach persönlichen Kriterien, wie Interessen, Vorlieben oder Karrieremöglichkeiten ausgewählt (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 11). Allerdings gibt es auch immer wieder Anekdoten, dass selbst erfahrende Forscher „'stumbled' on their field sites entirely 'by chance'“ (Gupta and Ferguson 1997: 11).

Der Archetypus oder die klassische Idee einer Feldforschung ist sicherlich das Bild Malinowskis – des allein arbeitenden, weißen, männlichen Feldforschers, der ein Jahr oder länger unter den Natives lebt (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 11).

Gupta und Ferguson heben hervor, dass dieses Bild leicht zu einem Anachronismus, „einer Karikatur führen kann, die jeder kennt, aber keiner mehr ernst nimmt“ (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 11). Dennoch sind solche Bilder eines Archetypus „ideologically in a way that is peculiarly hard to pin down; their effects are simultaneously ineffable and pervasive. Yet it is impossible to understand the full implications of the anthropological concept of 'the field' without taking account of the deep-seated images of the 'real fieldworker', the 'real anthropologist', that constitute a significant part of the 'common sense' (in the Gramscian usage of the term) of the discipline“ (Gupta and Ferguson 1997: 11f).

Drei Haupttrichtlinien innerhalb des Archetypus der Feldforschung werden von Gupta und Ferguson hervorgehoben:

1. „Radical separation of 'the field' from 'home', and the related creation of a hierarchy of purity of field sites.
2. The valorization of certain kinds of knowledge to the exclusion of other kinds.
3. The construction of a normative anthropological subject, an anthropological 'self' against which anthropology sets its 'Others'“ (Gupta and Ferguson 1997: 12).

2.2.4 FIELD AND HOME

Innerhalb der Ethnographie gibt es zwei Arten von Notizen:

1. Die Daten, die sofort vor Ort niedergeschrieben werden: die „Feldnotizen“ werden zumeist unter schwierigen Umständen notiert. „These 'fieldnotes' are close to experience, textually fragmentary, consisting of detailed 'raw' documentation of interviews and observations as well as spontaneous subjective reactions“ (Gupta and Ferguson 1997: 12).
2. Die Reflexionen, die kritische Auseinandersetzung zu Hause: „reflective, polished, theoretical, intertextual, a textual whole – this is the writing of ethnographic papers and monographs“ (Gupta and Ferguson 1997: 12).

„The two forms of activity are not only distinct, but sequential: one commonly 'writes up' after coming back from 'the field'. Temporal succession therefore traces the natural sequence of sited that completes a spatial journey into Otherness“ (Gupta and Ferguson 1997: 12). Die beiden Autoren heben auch hervor, dass gerade dieses „Betreten“ und das „Verlassen“ einer „anderen Welt“ so bedeutend ist: „The image of arriving in 'another world' [...] tends to minimize, if not make invisible, the multiple ways in which colonialism, imperialism, missionization, multinational capital, global cultural flows, and travel bind these spaces together. [...] Even if we reject ideas of isolated peoples living in separate worlds, the tropes of entry and exit and the idea of a separation of 'fieldwork' from 'writing up' continue to structure most contemporary ethnography“ (Gupta and Ferguson 1997: 13).

Durch diese Unterscheidung zwischen „field“ und „home“ ergibt sich so etwas wie eine „hierarchy of purity“ der einzelnen Forschungsgebiete: „If 'the field' is most appropriately a place that is 'not home', then some places will necessarily be *more* 'not home' than others, and hence more appropriate, more 'fieldlike“ (Gupta and Ferguson 1997: 13, Hervorhebung durch den Autor).

Forschungen werden demnach nach Kriterien wie „distant, exotic, and

strange“ höher bewertet als andere. So wiederholt sich die Debatte, was nun ein besseres Forschungsfeld wäre (früher gab es das Argument „the natural, undisturbed state“, heute gelten Afrikastudien mehr als Studien in Europa, S-Europa mehr als N-Europa, Dorfgemeinschaften mehr als Städte ...) „according to the degree of Otherness from an archetypal anthropological 'home'“ (Gupta and Ferguson 1997: 13).

Als echte Feldforschung wird noch immer Folgendes angesehen: „'Real fieldwork' – that is, worked for a long time in an isolated area, with people who speak a non-European language, lived in 'a community', preferably small, in authentic, 'local' dwellings – while others have less pure field sites and thus are less fully anthropological“ (Gupta and Ferguson 1997: 13).

Das macht sich auch am Studien- und Arbeitsmarkt für Anthropologen bemerkbar: „Exotic fieldwork [...] has been a 'gatekeeper' in Anglo-American anthropology. Since it requires external funding, not everyone can do it, and those who can are therefore marked as a select group. [...] It remains extremely difficult for students who do their dissertation fieldwork entirely within the United States to get jobs at top departments“ (Gupta and Ferguson 1997: 14).



Abb. 3 Video-Geweihe-Installation im Atelier Seitzersdorf/Wolfpassing, 2012

2.2.5 FIELDWORK-BASED KNOWLEDGE

Ein Feldaufenthalt ermöglicht bestimmte Formen des Wissens, blockiert jedoch andere: Die im Feld gesammelten Erfahrungen werden durch ihre direkte Beziehung innerhalb der Community höher bewertet, während Kontakte, die örtlich weniger festgemacht werden können, aus dem Blickwinkel verschwinden (vgl. Thomas in Gupta and Ferguson 1997: 15). Ethnographische Erkenntnisse hängen daher stark von der Anwesenheit und auch der Erfahrung des Forschers ab (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 15).

Gupta und Ferguson zitieren Geertz: „Anthropologists don't study villages (tribes, towns, neighbourhoods ...); they study *in* villages“ (Geertz in Gupta and Ferguson 1997: 15).

„Things that are unfamiliar, 'different', and 'local' (read: not like at home) become defined as suitable anthropological objects, whereas phenomena and objects that are similar to 'home' or already in some way familiar are deemed to be less worthy of ethnographic scrutiny. Thus an account of an indigenous ritual, especially if it is strange, exotic, and colorful, is almost automatically 'anthropological' and eminently suited to publication in a leading anthropological journal“ (Gupta and Ferguson 1997: 16).

2.2.6 THE FIELDWORKER AS ANTHROPOLOGICAL SUBJECT

„Any conception of an Other [...] has implications for the identity of the self“ (Gupta and Ferguson 1997: 16). So muss zuerst die eigene Identität abgeklärt werden, um zu bestimmen, wer „the Other“ ist. Der typische Feldforscher ist noch immer ein „Euro-American, white, middle-class male“ (Gupta and Ferguson 1997: 16). Aber da immer mehr Frauen, Mitglieder von Minoritäten oder Wissenschaftler der „Dritten Welt“ selbst anthropologische Untersuchungen durchführen, wird die Frage, was nun zum Bereich der „Anderen“ gehört, differenzierter zu betrachten sein: „The notion of going to 'the field' from which one returns 'home' becomes problematic for those minorities, post-colonials, and 'halfies' for whom the anthropological project is *not* an exploration of Otherness“ (Gupta and Ferguson 1997: 17). So werden Afrika-amerikanische Wissenschaftler davon abgehalten selbst in Afrika zu forschen, da sie angeblich „too close“ und nicht objektiv urteilen könnten (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 17). Daher gibt es auch heute noch wenige schwarze Anthropologen, wie es auch noch immer viel zu wenig Frauen gibt, die sich in dieser Disziplin wirklich durchsetzen. „The ethnographic novel, however, has also been a preferred form of representation by those (mostly women) for whom academic positions were impossible to attain (Zora Neale Hurston, Ella Deloria in Gupta and Ferguson 1997: 30).

2.2.7 IRRWEGE IN DER ANTHROPOLOGISCHEN FELDFORSCHUNG

Im Gegensatz zu Malinowski, der z.B. die Trobriand Inseln als isoliertes und ein in sich geschlossenes natürliches Labor betrachtete (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 20) und lange daran festhielt, betonte der britische Anthropologe William H. R. Rivers bereits 1922 den rapiden und destruktiven Wandel, den die neuen Imperialismen bei den Bevölkerungsgruppen von Melanesien und anderswo verursachten (vgl. ebd.). Allgemein zeigten die DiffusionistInnen ein Interesse an größeren politischen und wirtschaftlichen Kontexten und dynamischen historischen Abfolgen, die erst viel später wieder entdeckt werden würden (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 20).

Die Entwicklung in den Vereinigten Staaten gestaltete sich anders als die in Großbritannien: „Boas himself conceived of the anthropological task less in terms of observing functioning societies, and more as a matter of compiling documentation for disappearing cultures, with the aim both of reconstructing histories of migration and diffusion and of assembling an archive of primary materials so that the indigenous cultures of the Americas might live on in libraries and museums, much as the ancient and premodern cultures of Europe did“ (Stocking in Gupta and Ferguson 1997: 21). Methodologisch war die „salvage anthropology“ von Boas eklektisch; sie kombinierte Interviews aus erster Hand und Beobachtungen mit der Analyse historischer Texte, Folklore, archeologischem Material, „oral history“ und den Erinnerungen und Expertenwissen der wichtigsten InformantInnen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 21).

Nachdem die amerikanische Anthropologie der „salvage phase“ entwachsen war, gab es zwei verschiedene Richtungen:

1. Die eine näherte sich dem Modell Malinowskis an mit „direct observation of contemporary (and exotic) 'primitive societies'“ (Gupta and Ferguson 1997: 21). Margaret Mead mit ihrer Feldforschung in Samoa und Neuguinea leistete hier einen wertvollen Beitrag und Einfluss.
2. Die andere Richtung konzentrierte sich nicht auf Gebiete außerhalb

der Vereinigten Staaten, sondern versuchte durch kulturelle Anpassung von den „Indian Reservaten“ heraus einen Bezug zur „größeren Amerikanischen Gesellschaft“ herzustellen – „out from the Indian reservation and into the larger American society, via the question of 'acculturation'“ (Gupta and Ferguson 1997: 21): „Like diffusionism, acculturation studies involved the blurring of 'here' and 'there', and challenged the idea of a clearly demarcated space of Otherness. Acculturation was the domain of 'creole' cultures“ (ebd.) – „not the things anthropologists' dreams are made of: Houses constructed of old Coca-Cola signs, a cuisine littered with canned corned beef and imported Spanish olives, ritual shot through with the cross and the palm leaf, languages seemingly pasted together with 'ungrammatical' Indo-European usages, all observed within the reach of radio and television“ (Sidney Mintz in Gupta and Ferguson 1997: 21).

Diffusionistische Studien ebenso wie „acculturation studies“ wurden innerhalb der Disziplin lange nicht anerkannt: „Yet much of the early work on acculturation was an attempt to bring anthropology to bear on contemporary domestic social problems and to engage anthropological expertise with political issues such as racism and immigration“ (Vincent in Gupta and Ferguson 1997: 22).

Gupta und Ferguson beziehen sich in der Diskussion, wer anthropologische Untersuchungen durchführen darf/ kann, auf Paul Radins Werk „The Italian of San Francisco: Their Adjustment and Acculturation“ (1935). Dieser behauptet, dass die wesentliche Qualifikation für einen Beobachter ist, dass er imstande ist, einen direkten und unmittelbaren Kontakt mit seiner Informationsquelle herzustellen und das auf eine möglich unaufdringliche Weise: „The persons almost ideally adapted for bringing about such a relation are salesman and business solicitors such as insurance agents, real estate agents, etc.“ (Radin in Gupta and Ferguson 1997: 23). Er bricht damit das „hard-won Malinowskian/ Boasian dogma that only people with university degrees in anthropology can really get the facts right“ (Gupta and Ferguson 1997: 24). Radin vertritt die Ansicht, dass ansässige Intellek-

tuelle und Spezialisten besser geeignet wären, Daten einzuholen (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 24). Damit wirft er auch die Frage auf, wer wirklich alleine forscht, wer keine „native research assistants“ zu seiner Datenerfassung hinzuzieht? Gupta und Ferguson bemerken, wie anders die Entwicklung der Anthropologie verlaufen wäre, wenn Radins These Anerkennung gefunden hätte.

„Our aim is not to propose a single alternative to the conventional image of 'the field', but only to denaturalize the Malinowskian model, and to rediscover it – not as the necessary methodological foundation of all anthropology, but as one methodological possibility that, in its striking academic-political success, has allowed us to forget the existence, within our own disciplinary history, of alternatives“ (Gupta and Ferguson 1997: 25). Weiterhin werden nämlich die, nicht von AnthropologInnen erworbenen „Insider Ethnographien“ paradoxerweise konsequent abgewertet, obwohl es zu hinterfragen wäre, ob der geschulte Blick nicht manchmal auch verhindert, etwas zu sehen: „A discipline in which 'experience' is so central has been surprisingly unfriendly to the notion that 'experience' is constantly reconfigured by memory“ (Gupta and Ferguson 1997: 32).

Meine künstlerische Tätigkeit, die ich aus einer Perspektive sehe, als wäre sie mein 'field' – kann man als eine erweiterte teilnehmende Beobachtung betrachten, wobei ich zweierlei Positionen beziehe:

- ich in der Position der Beobachteten (als Künstlerin – entspricht den Insider Ethnographien).
- ich in der Position als Beobachtende (mich selbst, meine Kunst, die Umstände und auch mein Umfeld, bzw. die RezipientInnen).

Auch Gupta und Ferguson zeigen auf, dass „'home' is from the start a place of difference“ (Gupta and Ferguson 1997: 33). Am Beispiel eines „native ethnographers“ wird die Subjekt/ Objekt Unterscheidung, auf die eine anthropologische Untersuchung aufbaut, auf einmal aufgehoben (vgl. Gupta and Ferguson 1997: 33).

Die Anthropologin Kath Weston stellt bei ihren Forschungen von Lesben und Homosexuellen folgende Frage: „Who is the native and who is the ethnographer when 'queers study queers?'“ und postuliert: „The virtual anthropologist must al-

ways be the one who lacks an authentic Other – unless she speaks *as* an authentic Other, in which case she ceases to be an authentic *anthropologist*. [...] the very studies that are most suspect in these terms are the ones that 'could complicate [the] dichotomy between Us and Them in useful ways'; the virtual anthropologist may be the one who can contribute most to 'the thoroughgoing reevaluation of the anthropological project that an understanding of hybridity entails' (Weston in Gupta and Ferguson 1997: 33).

Lisa Malkki untersuchte die Hutu Flüchtlinge in Tanzania. Dabei stellte sie fest, dass genau die Dinge, die in der Anthropologie untersucht werden – „the ordinary, the everyday, and the routine“ – von den eigentlichen Dingen, an denen die Flüchtlinge interessiert waren, ablenkten: „the extraordinary and exceptional events that had made refugees of them, and the atypical and transitory circumstances of their lives in a refugee camp“ (Malkki in Gupta and Ferguson 1997: 34). Die außergewöhnlichen Umstände wurden in „Geschichten verpackt“ durch die Presse und Medien ausgeschlachtet, während das Gewöhnliche, das alltägliche Leben in den Flüchtlingslagern still durch anthropologische Studien abgedeckt wurde. „What would it mean to direct an anthropological gaze on singular, exceptional, and extraordinary events? What sorts of fieldwork would be appropriate to studying the 'communities of memory' formed in the aftermath of such events?“ (Malkki in Gupta and Ferguson 1997: 34).

Bei meiner Tätigkeit als Künstlerin bewege ich mich während meiner Recherchen nie wirklich aus dem Feld hinaus⁴⁶. Und obwohl AnthropologInnen in einer

46 Caputo dazu: „One is never able to be completely 'in the field', nor is one ever completely able 'to leave the field'“ (Caputo 2000: 28). Caputo definiert weiters die traditionellen anthropologischen Kriterien wie folgt: „by geographic location, a language different from one's own, a clear separation of home from the field“ (Caputo 2000: 28). Dabei postuliert sie, dass „retaining a spatialized understanding of the field imposes limitations and biases that are unproductive in contemporary anthropological research contexts“ (Caputo 2000: 29). „The practice of conducting fieldwork in the vicinity of where one lives presents many unique challenges that have been left unacknowledged“ (Caputo 2000: 29). „Often judged as 'inadequate science', these first-person narratives have been consigned to the margins of anthropological discourse. In traditional ethnographic practice, if the first-person narrative is allowed to creep into the ethnographic text, it is confined to the introduction or postscript; if a book is devoted to the firsthand experiences of the novice ethnographer, it is after a monograph written in the proper objective manner has been produced“ (Visweswaran 1994: 21). „Once the restrictions of this metaphor of travel are lifted, 'home once interrogated is a place we have never before been'“ (Visweswaran in Caputo 2000: 29). „One no longer leaves home confident of finding something radically new, another time or space. Difference

vernetzten Welt ihre Forschungen gleichzeitig hier und anderswo durchführen können, macht es dennoch einen Unterschied, ob man sich in der jeweiligen Kultur wirklich aufhält: „To go into 'the field' is to travel to another place with its own distinctive culture, to live there is to enter another world, and to come back from 'the field' is to leave that world and arrive in this one – the one in which the academy is located“ (Gupta and Ferguson 1997: 35).

Gupta und Ferguson plädieren dafür, Feldforschung als eine Untersuchungsmethode zu verstehen, die die Verschränkung von multiplen sozialpolitischen Orten und „sites and locations“ fokussiert (Gupta and Ferguson 1997: 37).

Neue Wege einer Feldforschung müssen laut ihnen begangen werden: „Taking away lingering evolutionist and colonialist ideas of 'natives in their natural state', and denying the anthropological hierarchy of field sites that devalues work in so many intellectually and politically crucial areas (homelessness, AIDS, sexuality, the media) that are often deemed insufficiently 'anthropological'“ (Gupta and Ferguson 1997: 38)⁴⁷.

Gupta und Ferguson plädieren für „shifting locations rather than bounded fields“ (ebd.): Anstatt ethnographische Interventionen als Suche nach der reinen Wahrheit im Dienste eines universellen humanistischen Wissens zu verstehen, betrachten die beiden Autoren anthropologische Forschungstätigkeit vielmehr als eine Möglichkeit, bestimmte politische Ziele zu verfolgen und gleichzeitig gemeinsame politische Zusammenhänge herzustellen. Sie beziehen sich dabei auf

is encountered in the adjoining neighborhood, the familiar turns up at the ends of the earth“ (Clifford in Caputo 2000: 29f).

47 Gupta und Ferguson erkennen folgende Prinzipien der Feldforschung: „The fieldwork tradition counters Western ethnocentrism and values detailed and intimate knowledge of economically and politically marginalized places, peoples, histories, and social locations. Such marginalized locations enable critiques and resistances that would otherwise never be articulated (hooks und Spivak in Gupta and Ferguson 1997: 36).

„Fieldwork's stress on taken-for-granted social routines, informal knowledge, and embodied practices can yield understanding that cannot be obtained either through standardized social science research methods (e.g., surveys) or through decontextualized readings of cultural products (e.g., text-based criticism)“ (Gupta and Ferguson 1997: 36).

„Fieldwork reveals that a self-conscious shifting of social and geographical location can be an extraordinarily valuable methodology for understanding social and cultural life, both through the discovery of phenomena that would otherwise remain invisible and through the acquisition of new perspectives on things we thought we already understood. Fieldwork, in this light, may be understood as a form of motivated and stylized dislocation. Rather than a set of labels that pins down one's identity and perspective, location becomes visible here as an ongoing project“ (Gupta and Ferguson 1997: 36f).

Donna Haraway (1988), die den Begriff der „web-like interconnections“ geprägt hat, die verschiedene soziale und kulturelle Orte verbinden sollen: „Applied anthropology and especially activist anthropology have long had the virtue of linking ethnographic practice to a specific and explicit political project“ (Gupta and Ferguson 1997: 39).

In ihrem Ansatz gehen sie davon aus, dass anthropologisches Wissen mit anderen Formen des Wissens koexistiert. Dabei sollen Verbindungen hergestellt werden zwischen den unterschiedlichen Arten des Wissens. Es geht nicht unbedingt darum, Wissen zu teilen, über das einige verfügen, andere nicht, sondern die politische Aufgabe besteht darin, verschiedene Erkenntnisse zusammenzuführen, verschiedene Standorte zu verbinden und mögliche Allianzen und gemeinsame Ziele zu fördern: „In this sense, we view a research area less as a 'field' for the collection of data than as a site for strategic intervention [...] Like any tradition valued by a community, anthropology's fieldwork tradition will manage to secure its continuity only if it is able to change to accommodate new circumstances“ (Gupta and Ferguson 1997: 39).

2.2.8 THE FIELD

Da die Feldforschung jedoch so einen wichtigen Teil innerhalb der Anthropologie darstellt, und das „Feld“ genau definiert werden muss, sei hier noch einmal ein kurzer Exkurs zur Entstehung der Feldforschung angeführt:

Bronislaw Malinowski, der mit seiner Forschung auf den Trobriand Inseln und der Veröffentlichung seines Werkes „*Argonauts of the Western Pacific*“ (1922) zum Vater der Feldforschung und sein Projekt zum Archetypus ernannt wurde, ebnete durch seinen Ansatz der „Teilnehmenden Beobachtung“ einen neuen Weg ethnologischer Forschung. Malinowski führte diese neue Art der Beobachtung und Datenerhebung als empirische wissenschaftliche Forschungsmethodik einer anthropologischen Untersuchung ein. Dabei handelt es sich um eine holistische, empirische Datenerfassung – eine „teilnehmende, unstrukturierte Beobachtung“, auch „freie Beobachtung“ genannt (vgl. Girtler, 2001: 61f) – die auf Beobachtung und eigenen Erfahrungen basiert, um das alltägliche Leben und Gewohnheiten anderer Kulturen erfassen zu können. Die Beobachtungen sollten jedoch „kritisch hinsichtlich einer Verzerrung durch seine [i.e. des Beobachters] Perspektive“ geprüft werden (Girtler 2001: 61). Auch Malinowski selbst war sich dessen bewusst, dass die Beobachtung immer nur aus der Perspektive des Forschers gedeutet werden kann: „I consider that only such ethnographic sources are of unquestionable scientific value, in which we can clearly draw the line between, on the one hand, the results of direct observation and of native statements and interpretations, and on the other, the inferences of the author, based on his common sense and psychological insight“ (Malinowski 1922: 3).

Um eine wissenschaftliche Gültigkeit für diese Methode zu erlangen, stellte Malinowski folgende Prinzipien auf: „The principles of method can be grouped under three main headings:

- First of all, naturally, the student must possess real scientific aims, and know the values and criteria of modern ethnography.
- Secondly, he ought to put himself in good conditions of work, that is, in the main, to live without other white men, right among the

natives.

- Finally, he has to apply a number of special methods of collecting, manipulating and fixing his evidence“ (Malinowski 1922: 6).

Den zweiten Punkt erachtete Malinowski als am Bedeutendsten. So erwähnte er unter „proper conditions for ethnographic work“ (Malinowski 1922: 6) folgende Kriterien: „Cutting oneself off from the company of other white men, and remaining as close contact with the natives as possible, which really can only be achieved by camping right in their villages. [...] There is a difference between a sporadic plunging into the company of natives, and being really in contact with them. [...] On the Ethnographer's side, it means that his life in the village, which at first is a strange, sometimes unpleasant, sometimes intensely interesting adventure, soon adopts quite a natural course very much in harmony with his surroundings“ (Malinowski 1922: 6f).

Manchmal ist es auch notwendig, wie Malinowski feststellt „to put aside the camera, notebook and pencil and to join [...] in what is going on“ (Malinowski 1922: 20f). Dabei beschreibt Malinowski sehr gut die Situation, wie es sich anfühlt, wenn man zum ersten Mal das zu erforschende Gebiet betritt: „The feeling of hopelessness and despair after many obstinate but futile attempts had entirely failed to bring me into real touch with the natives, or supply me with any material“ (Malinowski 1922: 4).

Ganz im Sinne Malinowskis geht es daher sowohl bei KünstlerInnen als auch bei AnthropologInnen um den „Blick nach Innen“, um ein Innehalten und eine Offenheit des Sehens und Wahrnehmens: „[...] vision is also central to the kind of anthropology, which Malinowski endeavoured to develop. It is manifest in the intensely visual quality of Malinowski's prose. But it is a vision which sharply contrasts with the fragmented, multi perspectival, and above all *anxious* one of early anthropological modernism. It is built upon *innocence*, upon the cultivation of the ethnographer's innocent eye. For the Malinowskian project was, at its core, a *romantic* one. The fieldworker became a visionary, a *seer*. [...] For the Malinowski-an vision is built around the notion of anthropological understanding as an intuit-

ive and uniquely personal moment of insight. Indeed it might best be described as one, which involves *revelation*, or the transformation of commonplace understandings. The fieldworker has to learn to 'see', to penetrate beneath the surface appearance of things“ (Grimshaw 2001: 44f).

Der Kulturanthropologe Clifford Geertz, der v.a. in den 1970er und 1980er Jahren durch seine besondere Art und Weise ethnologische Sachverhalte zu beschreiben, die als „Dichte Beschreibung“⁴⁸ bezeichnet wird, Bedeutung innerhalb der Disziplin erlangte, beschreibt Ethnographie folgendermaßen: „Wir reden mit dem Bauern auf dem Reisfeld oder mit der Frau auf dem Markt, weitgehend ohne strukturierten Fragenkatalog und nach einer Methode, bei der eins zum anderen und alles zu allem führt; wir tun dies in der Sprache der Einheimischen, über eine längere Zeitspanne hinweg, und beobachten dabei fortwährend aus nächster Nähe ihr Verhalten“ (Geertz 1985: 38).

48 „Mit dieser soll der Sinn des 'Gesagten' eines sozialen Phänomens/Geschehens rekonstruiert werden, woraus dann sowohl spezifische Schlussfolgerungen über die untersuchte Kultur als auch allgemeinere gesellschaftstheoretische Fragestellungen gezogen werden sollen“ (Wolff 2000: 84-96).

2.2.9 TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG

„Um an einer Kommunikation teilnehmen zu können, bedarf es der Aufnahme einer intersubjektiven Beziehung, die eine objektivierende Einstellung ausschließt. Die Besonderheit kommunikativer Forschung in der ethnologischen Praxis bringen eine zusätzliche 'Komplikation' gegenüber anderen Disziplinen mit sich. Nimmt etwa ein Historiker oder ein Soziologe an dem Kommunikationsprozess in der Regel unter Abzug seiner Aktoreigenschaften mit dem alleinigen Ziel der Verständigung teil, verfolgt der Ethnologe (als 'Feldforscher') in der kommunikativen Alltagspraxis auch eigene Handlungsabsichten. Er geht über die virtuelle Teilnahme an dem Verständigungsprozess hinaus, indem er selbst auf komplexe Weise zum Angehörigen der (untersuchten) Lebenswelt wird. Seine Teilnahme kann nicht mehr nur auf den Selbstzweck gerichtet sein, die Handlungen der anderen Akteure zu verstehen. Will man ihn nicht selbst zum ferngesteuerten Roboter unter dem Befehl der Wissenschaft objektivieren, gilt es, die notwendige Koordination seiner Handlungspläne mit jenen der anderen Akteure, im Rahmen von kooperativen Deutungsprozessen zur Herstellung eines Konsenses mitzudenken. Während des 'Feldaufenthaltes' ist der Ethnologe nicht nur forschendes, sondern auch komplex handelndes Subjekt“ (Kremser in Wernhart und Zips 2001: 8).

Clifford tritt dafür ein, dass Anthropologen innerhalb der Feldforschung nicht nur „aufnehmen“, sondern einen Diskurs initiieren oder an bestehenden teilnehmen: „Once cultures are no longer prefigured visually – as objects, theatres, texts – it becomes possible to think of a cultural poetics that is an interplay of voices, of positioned utterances. In a discursive rather than a visual paradigm, the dominant metaphors for ethnography shift away from the observing eye and toward expressive speech (and gesture)“ (Clifford 1986: 12).

Wie aber ist das heute – fünfzehn Jahre später?

Bevor hier noch weiter fortgefahren werden soll mit trockenen Definitionsversuchen, sei an dieser Stelle eine Untersuchung der australischen Aborigines angeführt die aufzeigt, mit welchen Auseinandersetzungen und Problemen die anthro-

pologische Forschung „in the field“ konfrontiert wird.

So beschreibt der Anthropologe Fred R. Myers in seinem Buch „Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art“ wie die Acrylmalerei der „Western Desert Australian Aboriginal people“, den Weg in den internationalen Kunstmarkt fand. Dies sei deshalb in dieser Ausführlichkeit geschildert, weil die Acrylmalerei für ihn ein Symbol darstellt: Die Acrylmalerei sollte als ein Kontinuum kultureller Produktion der Aborigines wahrgenommen werden, als „forms of activism within a multicultural context“ (Myers 2002: 5). Myers zeigt die Aborigines nicht als „Opfer“ der westlichen Geldwirtschaft, vielmehr versucht er das Bestreben der Pintupi „sichtbar zu werden“ aufzuzeigen. So schreibt Myers: „I make the point in this way to engage from the start with the capacity of Aboriginal acrylic painting to objectify political aspirations and identity, as well as indigenous aesthetic sensibilities. I intend to represent the local sense of 'Making visible' (*yurtininpa*), the power of such objects to affect those they engage and to elicit reciprocal recognition from the settlers and their state. Far from being the mere victims that liberal discourse supposed, Aboriginal people – Yarnangu, as the Pintupi speak their identity – have engaged the settler state with their own political tactics and practices. Objectifying one's identity in activities of exchange with others lies at the heart of traditional self-production as organized in ceremonies (Myers 1986a, 1988a), in which shared social identities are made visible in the project of revelation, or showing esoteric knowledge and images to others. Making visible is conceived equally as a giving of ancestral value. Believing in the power of intrinsic value of what they give, Aboriginal people throughout Australia have usually understood such giving as affecting both the recipient and the giver“ (Myers 2002: 5).

Die Acrylmalerei verkörpert genau dieses Verständnis der Selbstoffenbarung, eröffnet durch den weltweiten Handel „new relationships of power“ (Myers 2002: 5). Die australischen Künstler verstanden sich, zumindest zu Beginn dieser Entwicklung, selbst als Überbringer ihrer Kultur – „The makers of the painting understood themselves to be 'giving' their culture, and they believed that these objectifications of their culture were in themselves efficacious performances of an iden-

tity and of rights that the viewer/ recipient should recognize“ (Myers 2002: 5f). Die Malerei passte genau in das Weltbild der Pintupis: In Zentralaustralien wird das englische Wort „business“ in Bezug gesetzt zu „ritual – as a kind of productive activity“ (Myers 2002: 6). Myers bezeichnet dies als „weak articulation of what might be called a revelatory regime of value with a different political economy of work“ (Myers 2002: 6).

Als Myers vor ca. 40 Jahren nach Australien ging, um „the circulation of cultural products“ der „Pintupi“ in Zentralaustralien zu studieren, waren die meisten Pintupis noch Jäger und Sammler. Sie lebten in den Büschen außerhalb der „zivilisierten Geldwirtschaft“ und waren von den natürlichen Ressourcen wie Nahrung und Wasser, aber auch von ihren sozialen Beziehungen untereinander abhängig (Myers 2002: 2).

In den 1950er und 1960er Jahren kamen die letzten Aborigines, die bisher keinen Kontakt zur westlichen Zivilisation hatten, direkt aus dem Busch in die „Pintupi patrols“. Diese wurden den Aborigines für „direct assimilation“ von der Regierung zur Verfügung gestellt (Welfare Branch). Ungefähr 1.000 Menschen unterschiedlichster Sprachen lebten so nebeneinander. In Papunya, in the Northern Territory, „they became dependent on European goods and services and necessarily involved with the cash economy“.

Wie viele der in der Wüste lebenden Aborigines führten auch sie ein Leben reich an Zeremonien, Riten, Liedern, Mythen, Körperbemalungen ⁴⁹und Objekten: „... the somewhat mysterious events that gave the world its physical form and social order. Men and women of the Western Desert take great interest in their religious knowledge and its dramatic, sensually rich performance“. 1971 begannen ein paar Männer der Pintupi ihre traditionellen Zeichen der Höhlenmalereien und des Körperkults in eine „partly commoditized form“ zu übertragen – sie begannen mit Acrylmalerei auf Leinwänden und Holzplatten (vgl. Bardon 1979, 1991; Megaw 1982; vgl. Myers 2002: 2f): „The works are produced for sale to outsiders

49 Der Kunsthistoriker Hans Belting, der einen anthropologischen Zugang in seinen Untersuchungen, im „Sinne eines offenen, interdisziplinären Verständnisses des Bildes“ (vgl. Belting 2001:12) wählte, versteht den Körper als „lebendes Trägermedium“, in dem die Bilder der Erinnerung und der Phantasie entstehen (vgl. Belting 2001: 13). in: Hans Belting, 2001, Bild Anthropologie.: Entwürfe für eine Bildwissenschaft,, Hans Belting. München: Fink.

[...]. They are not produces for local use [...]. Nonetheless the formal elements and inspiration for most of the paintings, early and late, grew out of an indigenous system of representation in visual media“ (Myers 2002: 3). Bereits Anfang der 1970er Jahre war der Markt hauptsächlich mit Unterstützung des „Aboriginal Art Boards“ gut etabliert. Der Anteil an Verkäufen an Touristen war dabei eher gering. Dann jedoch kam es zu vermehrten Aktivitäten durch die von den Künstlern kontrollierte Handelsgesellschaft „Papunya Tula Artist“ (vgl. Myers 2002: 3). Die daran Beteiligten waren zuerst in Papunya angesiedelt, übersiedelten dann jedoch nach Alice Springs, besuchten die Künstler jedoch weiterhin wöchentlich, bezahlten sie und erwarben neue Werke. Für die Künstler selbst waren ihre Arbeiten jedoch noch immer mit ihren Zeremonien verbunden: „Despite the new audience and function, Pintupi painters continued to think of their commercial paintings related to, and derived from, their ceremonial designs, associated with important myths and therefore possessing value other than that established in the marketplace“ (Myers 2002:3). Für die Pintupi ist nicht die Ausführung wichtig, auch empfinden sie ihre Werke nicht als abstrakt, vielmehr sind diese „Traumdeutungen“. Es war ihnen auch ganz wichtig, den Käufer wissen zu lassen, „that these paintings are 'from Dreaming', that they are 'not made up', and that they are 'dear'“ (ebd.). Nachdem ihre Werke nicht nur innerhalb Australiens in den bedeutendsten Museen und Ausstellungshäusern gezeigt wurden, fanden sie ihren Weg nach New York, Paris, London, bis sie schließlich 1988 in der hochkarätigen und gepriesenen „Asia Society Gallery“ in New York als „Dreamings: The Art of Aboriginal Australia“ als „fine art“ präsentiert wurden. Währenddessen lebten die Aborigines weiter in ihren Siedlungen und malten, die Leinwand am Boden liegend, in der gleichen Haltung, wie sie ihre Sandbilder bearbeiteten: „In the Australian hinterlands [...] Aboriginal people continued to live in close connection to their indigenous traditions and practices“ (Myers 2000: 3).

Donald Kahn, einer der ersten Sammler von Aboriginal Art schreibt hinsichtlich der Ausstellung im Lowe Art Museum in Miami: „On occasion one encounters a painting that makes a particularly intense impression: it establishes immediate communication. These paintings, collected since November 1988, impressed

me to a degree that I have not often experienced. Their most prominent characteristics is utter conviction. The painters who made them share that quality with all the creators of art that lives through time: they are in touch with something outside themselves – bigger, more significant, transcendent. Art through the ages has arisen from many different sources, but I think that most works that survive their own time are inspired by a strong belief of some kind. It can be belief in God and the saints; in the power of myth; in the beauty (or horror) of the natural world; even in the artist's power over the tools of representation. But always there is a strain of idealism, a contact with the transcendent: it is the painting that is important, and the artist is its servant. This is the spirit that is evoked in the best Aboriginal painting. Some have regarded Aboriginal paintings as mere examples of folklore. In this view, they are representations of the myths of a primitive people: their interest, if any, is their total strangeness. But are they any more beyond our ken than a Byzantine portrayal of a saint? The one is no more foreign to our understanding than the other. It does not matter. In both cases, from their remoteness, a richness of belief and invention shines, and reaches out to us. Anthropological curiosities? Surely not. Cultural artefacts abound in our time, but you won't find them here. Better look in the Soho galleries, or the Whitney Biennial (any recent biennium). Read an issue or two of *Artforum*. The 1980s in New York is a treasure trove of anthropology: the market-madness, the gross insincerity, the nitwit theories. What a field day cultural historians will have with all that, fifty years from now! The artists of the Central Desert, on the contrary, are members of the great family of creators who have provided enlightenment and pleasure to the rest of us through all time. I am confident that some of their paintings will live as important art. The men and women who created these beautiful objects are in communion with creative forces that elude most of us. I admire them. I love their creations. I am grateful for their presence in my life“ (Donald Kahn 1991).⁵⁰

Diese Erläuterungen seien deshalb in dieser Ausführlichkeit wiedergegeben, um Kahns Begeisterung spürbar zu machen.

In diesen Zeilen kommt die Unsicherheit, die im Bezug zu dieser Kunst noch

50 Aus einem Vorwort des Kataloges für die Ausstellung im Lowe Art Museum, Miami.

bestand, zum Ausdruck – überzeugende Worte, fast schon eine Verteidigung – aber auch die Leidenschaft, die diese großartigen Werke im Betrachter auslösten. Dies war die Zeit der wohl besten Aborigines Art Ausstellungen, wo die Kraft, die soeben beschrieben wurde, tatsächlich sichtbar war.

Wie konnte es zu so einer Entwicklung (von der Herstellung von Sandbildern, zur Acrylmalerei zur „Weltkunst“) kommen? Wie ist es möglich, dass die Aborigines, die zuvor als „representing the lowest levels of savagery“ (Attwood, Broome in Myers 2002: 6) und „considered to demonstrate such limited cultural achievement“ gesehen wurden, nun als die Schöpfer großartiger Kunstwerke weltweit bezeichnet werden?

Myers zitiert Peter Fannin, einen der ersten „adviser“ der Aborigines Künstler, der daran glaubte, dass ihre Kunst „a powerful antidote to the widely held view of a Central Australian aborigine as lazy, slovenly, and without penetrating world view“ sein könnte“ (Myers 2002: 6). Dieses Umdenken, diesen Prozess der „Umwandlung“ bezeichnet Myers als „'intercultural space' – the variable space of colonialism, primitivism, and globalization“ (ebd.).

Er begann seine Forschung mit Recherchen über das weit gesteckte Thema „the problem of indigenous people's identities in contemporary nation-states“ (Myers 2002: 7) und sieht die Acrylmalerei und deren Verbreitung weiterhin als eines der wichtigsten Problemfelder an, weil sie durch sie ihren Bekanntheitsgrad erreicht haben und damit Einfluss auf die komplexen Beziehungen, die Siedlerstaaten umfassen, nehmen können. Myers zeigt auf, dass es nicht allein um die Malerei selbst geht, auch nicht um deren Inhalte, sondern um die, wie er es nennt, „signifying practice“ – „how the paintings were *made* to have a meaning“ (Myers 2002: 7, Hervorhebung durch den Autor). Es geht demnach nicht nur um die, wie bereits vorhin erwähnten, Bedeutung in den Werken und die wichtigen sozialen Vernetzungen, die aus dem kulturellen Systems der Aborigines entstammen, darstellen, sondern auch und vielleicht ganz besonders um den Diskurs innerhalb der dominanten Euro-Australischen Kunstwelt. Um alle Zusammenhänge diesbezüglich verstehen zu können, ist es notwendig

1. den Weg von der Produktion bis hin zu den verschiedenen Kunstdis-

kursen zu verfolgen: „... follow their paths through the inter-twined arenas of cultural production in both the Australian nation-state and the specific social worlds of art, each of which has discourses for assessing value in cultural form and difference“ (Myers 2002: 7).

2. die Institutionen und deren Praktiken zu durchleuchten „that *make* objects into art (Myers 2002: 7, Hervorhebung durch den Autor).
3. den Fokus auf den „intercultural and the circulating“ Aspekt einzelner Objekte zu richten.

Beim letzten Punkt bezieht sich Myers auf das Werk von Arjun Appadurai „The Social Life of Things“ (1986), dessen Bestreben es ist „to illuminate the social and cultural dynamics of commodity flow“ zu erhellen, indem er den sozialen Hintergrund von Objekten bei der Untersuchung nach ihrer Form, Bedeutung und Struktur, hinzuzieht. Appadurai geht soweit zu behaupten, dass „many small shifts in the cultural biography of things may, over time, lead to shifts in the social history of things“ (Appadurai 1986: 36).

Myers konzentriert sich stattdessen auf „the *making* of meaning“ und die damit verbundenen sozialen Bedingungen: „At the broadest level, my analysis is organized around the institutions and practices implied by the more self-conscious concept of 'cultural production' and a recognition of heterogeneous fields of practice and representation“ (Myers 2002: 7).

Myers stößt mit seinem Vorhaben auf allgemeine Themen und Problematiken einer anthropologischen Forschung: die stete Veränderung. Nicht nur dass das „Forschungsfeld“ selbst in ständiger Veränderung begriffen ist, erfährt auch die Disziplin der Anthropologie laufend neue Ansätze und Denkweisen.⁵¹ Myers erkennt, dass Ethnographie alleine nicht ausreicht, um die „Aboriginal Art“ zu ana-

51 Der US-amerikanische Anthropologe Clifford Geertz beschreibt diesen Vorgang in seinem Werk „After the Fact. Two Countries, Four Decades, One Anthropologist“ (1995) folgendermaßen: „When everything changes, from the small and immediate to the vast and abstract – the object of study, the world immediately around it, the student, the world immediately around him, and the wider world around them both – there seems to be no place to stand so as to locate just what has altered and how“ (Geertz 1995: 2). Geertz versucht in seiner „Dichten Beschreibung“ Kulturen als Systeme mit symbolischer Bedeutung zu sehen und fordert auf, gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse wie Texte zu lesen.

lysieren, dass seinen Aufzeichnungen zu Beginn seiner Studien andere Kenntnisse zugrunde lagen, als vom heutigen Standpunkt aus gesehen: „I did not know Aboriginal painting then as what I perceive it to be now – a sign of an emerging Australian national identity not quite yet brought into social being (Myers 2002: 9).

Es ist interessant zu lesen, dass Myers 1988 mit seiner Studie in Australien begann, gerade als „Aboriginal Art [...] seemed to be reaching a boom [i.e. in the United States]. This was more true of the acrylic paintings from Central Australia than of the previously popular bark paintings from the North“ (Myers 2002: 10). Ich selbst hielt mich 1997 über sieben Monate in Australien auf, um „das Selbstverständnis – die Identität“ australischer zeitgenössischer KünstlerInnen zu untersuchen.⁵² Im Gegensatz zur Kunst der Aborigines, befanden sich diese KünstlerInnen, meinen Aufzeichnungen und Eindrücken zufolge, gerade in einer „Identitätskrise“, weil sie selbst die europäische Kunst viel höher einschätzten als ihre eigene und die Kunst der Aborigines nur als „tourist art“ betrachteten. Dieser Umstand wurde sicherlich von den damaligen Kunstkritikern und Kunsthistorikern massiv beeinflusst.

Durch den Erfolg am Kunstmarkt in den USA und dem ständig anwachsenden Tourismus, begannen die Aborigines sich und ihre Kultur auch im eigenen Land zu vermarkten: überall waren nun Souvenirs, Plakate, Poster, Anhänger mit Aboriginal Art und auch mit Abbildungen der landschaftlichen Sehenswürdigkeiten zu erhalten: „Spurred by political interests on the part of Aboriginal people and economic interests on the part of the Australian state, there was a dramatic intensification in the representation of Aboriginal culture and Aboriginal identity“ (Myers 2002: 11).

Wieder zeigt Myers die Schwierigkeiten einer anthropologischen Untersuchung auf: „The multiplication of mediations constitutes a serious challenge to the conventions of anthropology. As the task of representing Aboriginal culture was moved out of its disciplinary harbor, and the politics and practices of representation were changing, a significant sector of criticism emerged from what was per-

52 Meine Intention und Bestrebung auch „richtige Aborigines Künstler“ zu treffen, wurden durch Erzählungen über touristische Kunst rund um den Ayers Rock, bald untergraben. Da ich damals alleine mit meinem 4-jährigen Sohn unterwegs war, wurde mir abgeraten in die „echten“ Aborigines-Siedlungen im Norden und in Zentralaustralien zu reisen.

ceived as „the art world“. We continue to experience these changes within the discipline, as its objects, its audiences, and its competitors change“ (Myers 2002: 11).

Kritische Überlegungen bezüglich einer ethnozentrischen Sichtweise werden angestellt –

- „Are there Aboriginal activists steeped into Heidegger? (Chatwin in ebd.).
- Can one separate an Aboriginal philosophy from the everyday politics and practices of life? (Muecke, Benterrak, Roe 1984 in ebd.).
- Are Aboriginal people the 'caring, sharing' minority that some activists have rhetorically deployed in their image making?
- Are they rather more challenging to convenient sympathy?“ (Sturmer 1989 in ebd.).

um dann nach all den Überlegungen und Fragen zu postulieren: „Anthropology is, after all, a Western discipline, and our writing is an act of representation“ (Myers 2002: 11). Myers zieht einen Vergleich zu James Cliffords Artikel „On Ethnographic Authority“ (1988), worin dieser nicht nur eine rhetorische Struktur einfordert, um sich von disziplinär angrenzenden Bereichen zu distanzieren, sondern auch die Stimme des „Beobachteten“ in die Untersuchungen miteinbezogen haben möchte. So kam es auch bei den Aborigines vor, dass diese die „anthropological constructions of 'Aboriginal tradition'“ kritisierten: „... seeing these to have worked against Aboriginal projects of self-fashioning or inventions of tradition“ (Myers 2002: 12).⁵³ Myers verweist auf eine allgemeine Skepsis anthropologischer Untersuchungen von Siedlerstaaten⁵⁴ und zitiert eine harsche Kritik eines seiner Kollegen und auch seine Reaktion, die hier in Gänze angeführt werden soll: „Referring to just this moment of transition, Eric Michael's (1987a) review of my monograph (1986a) denounced me as 'the last of the ethnographers' for concern-

53 „Attempts at pan-Aboriginality, claims of special spirituality, or assertions that 'Aboriginality' is 'in the blood' have been challenging examples (Keeffe 1988; Hollinsworth 1992) in which anthropological adjudications of cultural authenticity have faced contemporary constructs, even as some of the images of Aboriginality may themselves owe much to anthropology (B. Attwood 1996, XXV; Maddock 1991)“ (Myers 2002: 12).

54 Myers sieht in der Kritik der Aborigines in Australien Parallelen zu den Studien des indisch-amerikanischen Anthropologen Vine Deloria, der bei den Natives in Nordamerika Ähnliches zu berichten hatte.

ing myself with the totalizing logic of traditional Western Desert social life. Of course, the disappearance of the traditional object of anthropology has long been announced. Michael was heralding, perhaps, a different change: Who would read a detailed ethnography of the kinship relationships involved in Aboriginal painting when we have Chatwin's *Songlines*? Is there still a role for the scholarly book once trade publishing moves into 'our' territory?" (Myers 2002: 12).⁵⁵

Anstatt jedoch diese „nonanthropological representations“ als „limited or erroneous“ zu verurteilen, wählt Myers einen anderen Ansatz und betrachtet sie als „cultural production – transactions in the Aboriginal image – as itself an empirical condition worthy of our study, a condition indeed of Aboriginal social life“ (Myers 2002: 12). Die „Identitätsfrage“ der Aborigines steht nach wie vor, oder jetzt noch verstärkt im Mittelpunkt des Interesses: „It is an increasing problem for Aboriginal people to define themselves in relationship to the universalizing discourses of the West, in which they – Aborigines, the Aboriginal, Aboriginality – are signifiers“ (Myers 2002: 13).

Myers beschreibt auch die Schwierigkeiten bei längeren Forschungsaufenthalten Daten bereits zu publizieren, solange man noch „im Feld“ tätig ist, weil man dadurch das Vertrauen zu der lokalen Bevölkerung verlieren könnte.⁵⁶ So musste er sich den Vorwurf gefallen lassen, „nicht Bescheid gewusst zu haben, was vor sich geht“. Allerdings war die Wahrnehmung „von Außen“ eine andere als „im Feld“ abgeschottet von der Umgebung, ohne Medien, Auto: „To me, it seemed that what was 'going on' within the local communities was quite different from the ethnocentrically scripted accounts. Moreover, the activities around the production and sale of the art were so fraught that I found it convenient to pay little attention. In any case, I had no car, no radio, no newspaper, and [...] doing without [...] admirably concentrates the mind on what is before one: the local situation“ (Myers 2002: 14). Myers berichtet, dass die Bedeutung der Aborigines Malerei innerhalb

55 Der Roman „Traumpfade“ des Briten Bruce Chatwin wurde 1987 veröffentlicht und beschreibt die teilweise autobiografische Reise durch das Innere Australiens. Thematisiert wird dabei das Verdrängen und Aussterben der Kultur der Aborigines.

56 Diese Erfahrung machte ich auch in mehreren meiner Projekte: Ich durfte manche Interviews nicht zeigen, bzw. wurde verhalten über gewisse Themen gesprochen. Vieles wurde mir erzählt, wovon „der Nachbar“ nichts erfahren durfte.

der Künstlergemeinschaft völlig anders wahrgenommen wurde, als von der vorwiegend „weißen Bevölkerung“ außerhalb. Der Verkauf, Handel etc. war für die Aborigines „whitefella business“ (Myers 2002: 15). Myers vermied sich damals damit auseinanderzusetzen, nicht nur weil das nicht unmittelbar in sein „Forschungsgebiet“ gehörte, sondern auch, weil er sich überfordert fühlte: „I [...] did not understand how to approach this rather complex field of what I now see as intercultural production, a field of which my knowledge and desires – for what Aboriginal people 'really' thought – were themselves a part“ (Myers 2002: 15).

Seine Forschungsmethoden waren:

- ethnographic
- interviews
- archival documents
- journalistic accounts

Als Myers Jahre später seine Aufzeichnungen durchsah, um seine Forschungen wieder aufzunehmen, sah er sich mit einigen Änderungen konfrontiert. Nicht nur, dass er mittlerweile einen anderen Zugang und damit auch andere Fragestellungen hatte, und sich Ansichten innerhalb der Disziplin verändert hatten, musste er auch feststellen, dass die ehemaligen Grenzen oder Verbindungen sich verschoben hatten: „The once conventional notions of 'us' and 'them' – whitefella and blackfella, European and Aboriginal, Australian and Aboriginal, Western and Other – have been reshuffled, the absolute sense of difference destabilized“ (Myers 2002: 15). Auch 2011 schreibt Myers „In the contemporary moment, in which longstanding consensus on Indigenous affairs has collapsed and in which ideological positions dominate the analysis of statistically overwhelming “Indigenous disadvantage,” I am interested in revisiting my own earlier research and positions from a new present (Myers 2011, Dept. Homepage).

„Fieldwork as traditionally perceived and practiced is already itself potentially multi-sited“
(Marcus 1995: 83)

„Something of the mystique and reality of conventional fieldwork is lost in the move toward multi-sited ethnography“
(Marcus 1995: 84)

2.2.10 MULTI-SITED ETHNOGRAPHY

George E. Marcus beschreibt in „Ethnography in/ of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography“ (1995) zwei Möglichkeiten ethnographischer Forschung, die sich eingebettet in den Kontext eines historischen und zeitgenössischen Weltsystems von kapitalistischer politischer Ökonomie befinden (vgl. Marcus 1995: 79).

1. „The most common mode preserves the intensively-focused-upon single site of ethnographic observation and participation while developing by other means and methods the world system context. Examples of these other methods include working in archives and adapting the work of macrotheorists and other kinds of scholars as a mode of contextualizing portraiture in terms of which the predicaments of local subjects are described and analyzed“ (Marcus 1995: 79).
2. „The other much less common mode of ethnographic research self-consciously embedded in a world system, now often associated with the wave of intellectual capital labeled postmodern, moves out from the single sites and local situations of conventional ethnographic research designs to examine the circulation of cultural meanings, objects, and identities in diffuse time-space. This mode defines for itself an object of study that cannot be accounted for ethnographically by remaining focused on a single site of intensive investigation. It develops instead a strategy of design of research that acknowledges

macrotheoretical concepts and narratives of the world system but does not rely on them for the contextual architecture framing a set of subjects“ (Marcus 1995: 79f).

Einige AnthropologInnen waren misstrauisch gegenüber „multi-sited“ Ethnographie, da sie einerseits das Grenzen-Ausloten nicht befürworteten, andererseits sowohl eine Schwächung der Feldforschung als auch den Verlust der Subalternen befürchteten (vgl. Marcus 1995: 82f).



Abb. 4 Lama in Kärnten, 2012

2.2.11 GRENZEN-AUSLOTEN INNERHALB DER ETHNOGRAPHIE

„Multi-sited“ Ethnographie erkennt, dass jede Art der Ethnographie einer kulturellen Bildung im Weltsystem bedarf und daher nicht nur in Bezug auf die herkömmlichen „Single-Site-mise-en-scène“ (Marcus 1995: 83) verstanden werden kann. Daher wird eine kulturelle Bildung nicht nur in einem Forschungsgebiet vorausgesetzt, sondern Untersuchungen an verschiedenen Orten eingefordert. Wichtig dafür bleibt die Übersetzung von einem kulturellen Idiom oder Sprache in eine andere. Diese Funktion wird allerdings durch eine „multi-sited“ orientierte Forschung verbessert, da Ethnographie nun nicht mehr in einem konventionellen primär dualistischen „them-us“ Rahmen praktiziert wird (vgl. Marcus 1995: 84): „'Knowing the language' guarantees the integrity of traditional fieldwork and gives the bounded field – e.g., a people, an ethnic group, a community – its most important coherence as a culture, this skill is as important in multi-sited fieldwork and with even more exactitude“ (Marcus 1995: 84). Außerdem wird dann nicht mehr nur eine „multi-sited“, sondern auch eine mehrsprachige Ethnographie existieren, was den inhaltlichen Anforderungen einer traditionellen Feldforschung nicht nur entspricht, sondern sogar darüber hinaus geht (vgl. Marcus 1995: 85). Durch diesen neuen Fokus würde die Aufmerksamkeit vom „Subalternen“ auf andere Bereiche der kulturellen Produktion verlagert.

Donna Haraway macht auf „the impossibility of innocent 'identity'“ aufmerksam: „One cannot 'be' either a cell or molecule – or a woman, colonized person, labourer, and so on – if one intends to see and see from the positions critically ...“ (Haraway in Marcus 1998: 85). Es wäre daher ein Fehler „multi-sited“ Ethnographie so zu verstehen, als ob lediglich Perspektiven „peripherally to the usual subaltern focus“ (Marcus 1995: 85) hinzukämen: „Rather, this kind of ethnography maps a new object of study in which previous situating narratives like that of resistance and accommodation become qualified by expanding what is ethnographically 'in the picture' of research both as it evolves in the field and as it is eventually written up“ (Marcus 1995: 85).

„Multi-sited“ Ethnographie hat ein Revival vergleichender Untersuchungen

innerhalb der Anthropologie hervorgebracht (vgl. Marcus 1998: 86): „In multi-sited ethnography, comparison emerges from putting questions to an emergent object of study whose contours, sites, and relationships are not known before hand, but are themselves a contribution of making an account that has different, complexly connected real-world sites of investigation. The object of study is ultimately mobile and multiply situated, so any ethnography of such an object will have a comparative dimension that is integral to it, in the form of juxtapositions of phenomena that conventionally have appeared to be (or conceptually have been kept) 'worlds apart'“ (Marcus 1998: 86).

Marcus führt auch gleich einige Beispiele für „multi-sited ethnographies“ an:

- Beispiele der Postmoderne: Foucaults „power/knowledge and heterotopia“, Deleuze & Guattaris Rhizom, Derridas Dissemination , Lyotards Sprachspiele.⁵⁷
- Auch innerhalb der Medienwissenschaften wurden „multi-sited“ ethnographische Forschungen durchgeführt (vor allem in der TV- und Filmindustrie). Untersucht und durchleuchtet wurde sowohl die Produktion als auch die Rezeption: „These two functions have been encompassed and related to each other within the frame of individual projects of research, thus making even more complex the trajectory of modes of ethnographic research that had already tended to be multi-sited in their construction of objects of study“ (Marcus 1995: 87).
- innerhalb sozialer und kultureller Studien von Wissenschaft und Technologie: hier hebt Marcus die Laborstudien von z.B. Latour und Haraway hervor (Marcus 1995: 87f).
- innerhalb der Reproduktionsforschung
- innerhalb epidemiologischer Studien
- innerhalb elektronischer Kommunikation und Internetstudien

57 „These concepts anticipate many of the contemporary social and cultural conditions with which the ethnographers and other scholars are trying to come to terms in shaping their objects of study in the absence of reliable holistic models of macroprocess for contextualizing referents of research, such as 'the world system', 'capitalism', 'the state', 'the nation', etc.“ (Marcus 1995: 86f).

- innerhalb von Umweltstudien
- innerhalb der Biotechnologie

Marcus erwähnt auch Appadurais Arbeit über die globale kulturelle Ökonomie, die eine komplexe „multi-sited Vision“ für Forschung innerhalb dieser transnationalen Domäne brachte und die älteren Praktiken Kulturen zu verorten hinter sich ließ (vgl. Marcus 1995: 88) und stellt mehrere Techniken „of multi-sited ethnography“ vor: „These techniques might be understood as practices of construction through (preplanned or opportunistic) movement and of tracing within different settings of a complex cultural phenomenon given an initial, baseline conceptual identity that turns out to be contingent and malleable as one traces it“ (Marcus 1995: 90).

- Follow the People
zeigt wie sich Menschen in unterschiedlichen Gebieten verhalten, „off-stage knowledge“ (Marcus 1995: 91).
- Follow the Thing
„This is perhaps the most common approach to the ethnographic study of processes in the capitalist world system“ – „commodity chain“ (Marcus 1995: 91).
- Follow the Metaphor
„This mode involves trying to trace the social correlates and groundings of associations that are most clearly alive in language use and print of visual media“ (Marcus 1995: 92).
- Follow the Plot, Story, or Allegory
„There are stories or narratives told in the frame of single-site fieldwork that might themselves serve as a heuristic for the fieldworker constructing multi-sited ethnographic research“ (Marcus 1995: 93).
- Follow the Life or Biography
(„Life histories reveal juxtapositions of social contexts through a succession of narrated individual experiences that may be obscured in the structural study of processes as such. They are potential guides

to the delineation of ethnographic spaces within systems shaped by categorical distinctions that may make these spaces otherwise invisible“ (Marcus 1995: 94).

- Follow the Conflict

„Beyond the context of the anthropology of law, most notable contested issues in contemporary society involve simultaneously spheres of everyday life, legal institutions, and mass media. Ethnographic study of these issues thus requires multi-sited construction, perhaps more obviously than do any of the other above modes“ (Marcus 1995: 95).

- Strategically Situated (Single-Site) Ethnography

„Some ethnography may not move around literally but may nonetheless embed itself in a multi-sited context. This is different than assuming or constructing a world system context. [...] The strategically situated ethnography attempts to understand something broadly about the system in ethnographic terms as much as it does its local subjects: It is only local circumstantially, thus situating itself in a context or field quite differently than does other single-site ethnography“ (Marcus 1995: 95).

Bei der Durchführung einer „multi-sited“ Forschung, findet man sich mit allen Arten von Themen und widersprüchlichen persönlichen Engagements konfrontiert. Die Lösung sieht Marcus in „renegotiating identities in different sites as one learns more about a slice of the world system“ (Marcus 1995: 98).

2.2.12 STELLUNGNAHMEN ZU „HOME AND THE FIELD“

- „Home and field invoke the duality of belonging and alienation, familiarity and investigation, which implicitly function as fieldwork strategies“ (Knowles 2000: 54).
- „Fieldwork as it is traditionally practised is already multi-sited“ (Marcus in Knowles 2000: 54).
- „Being there in the field is anthropology's central rite of passage (Gupta and Ferguson, 1992) and the field is traditionally conceptualized as a place in the anthropological imagination“ (Knowles 2000: 54).
- „Fieldwork can also anchor the self in a moving landscape“ (Knowles 2000: 60).
- „Fieldwork is a mechanism which creates the other as a distinct form of peoplehood in a dialogue with the self“ (Gupta and Ferguson, Hastrup, Okely, Callaway in Knowles 2000: 61).
- „The field is about us as researchers in ways that we need to reflect upon and subject to critical analysis“ (Knowles 2000: 67).
- „The field was moving“ (Wulff 2000: 148).
- „Most fieldworkers do depart, carrying friendships and confidences with them, thereby sometimes worrying informants“ (Wulff 2000: 157).
- „Underlying the entire process was my realization that my intentions were mixed and that I had manipulated the relationships for the purpose of research“ (Harrell-Bond in Wulff 2000: 157).
- „Fieldwork is often not the kind of compartmentalized experience or practice it is presented as being“ (Wulff 2000: 157).
- „Having completed my fieldwork, I am still in touch with informants“ (Wulff 2000: 158).

Feldforschung besteht also aus viel mehr als nur dem Aufenthalt im „Feld“. Eine theoretische Vorbereitung im Vorfeld ist von Bedeutung: „You must prepare by reading and talk, and by cultivating knowledge of your own ignorance and an attitude of intense and pure curiosity, rather like the feeling you have just before you utter a question to which you deeply want to know the answer“ (Barnard and Spencer 1996: 231). Im „Feld“ sollte all dies dann beachtet werden, doch „you will find your experience there is mostly a brach, awkward, hit-and-run encounter of one sensibility with others [...] and only curiosity and hope – with a measure of self-organization – will get you through“ (Barnard and Spencer 1996: 231). Selbst bei guter Vorbereitung wird man immer wieder in Situationen kommen, wo alles wieder überdacht werden muss, sich ein „second knowledge“ angeeignet werden muss.



Abb. 5 Atelier Seitzersdorf/Wolfpassing, 2012

*„Anthropology is a dialogic discipline precisely because of its holistic approach“
(Morphy and Perkins 2006:15)*

III. ÜBERLEGUNGEN UND POSITIONEN ZUR SOZIAL- UND KULTURANTHROPOLOGIE DER KUNST

In diesem Kapitel sollen vor allem Positionierungen der Neuformulierung der Aufgabenstellungen der Anthropologie der Kunst der 1990er Jahre aufgezeigt werden, als es innerhalb der Sozial- und Kulturanthropologie der Kunst zu neuen Ansätzen kam. Die Bestrebungen von damals lagen darin, die bisher marginalisierte Stellung der Kunst und damit auch die Stellung der Anthropologie der Kunst innerhalb der allgemeinen Anthropologie besser zu verankern.

Nach den Recherchen bezüglich Definitionen, Begriffserklärungen und dem historischem Überblick der Anthropologie soll nun der Fokus auf die Aufgaben, Theorien und mögliche Themenfelder der Anthropologie der Kunst gelegt werden. Dafür ist es notwendig, den Kunstbegriff mittels des analytischen Begriffs der „Artworld“ von Arthur C. Danto (1964), die „Institutionen – Theorie“ von George Dickie (1975) und die „Art Worlds“ von Howard Becker (1982) zu durchleuchten. Die „Überlegungen zur Anthropologie der Kunst“ (2000) und die „Perspektiven zur Sozial-/ Kulturanthropologie der Kunst“ (2002) von Thomas Fillitz in seiner Habilitationsschrift und seinem Buch über „Die Konstruktion des kulturellen Raumes – vierzehn Künstler aus Cote d'Ivoire und Bénin“ waren dabei sehr hilfreich.

3.1 DIE GLOBALE KUNSTWELT IN DER ANTHROPOLOGIE

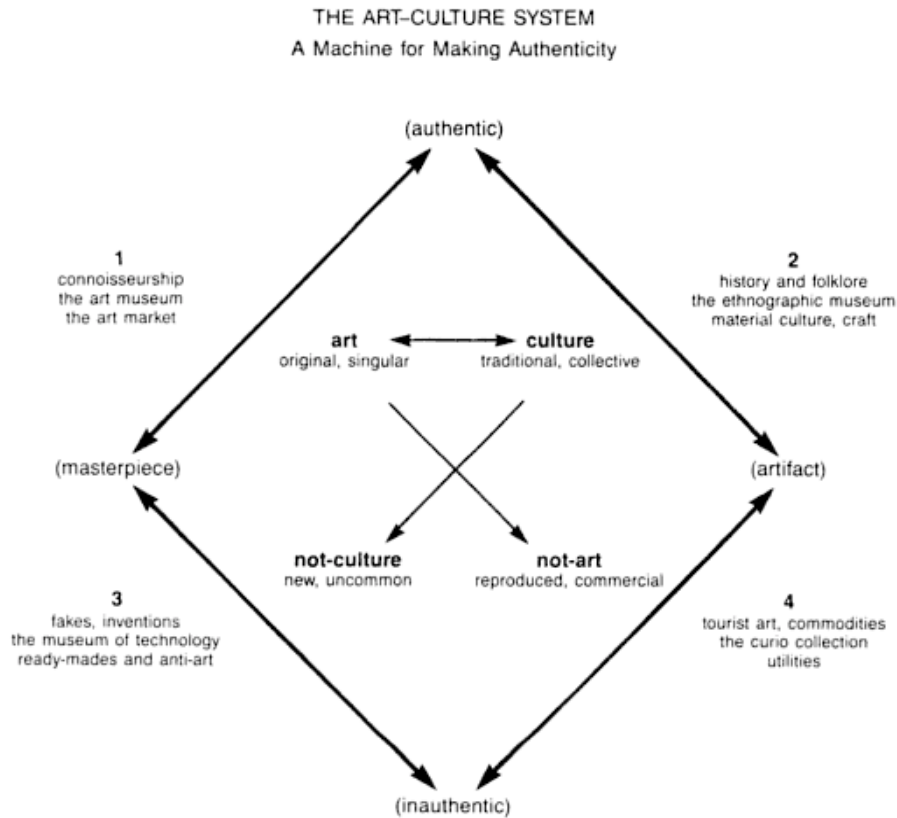


Abb.6 The Art Culture System, James Clifford, 1916
The Predicament of Culture: Twentieth Century
Ethnography, Literature, and Art

Spätestens mit dem Einsetzen der Globalisierungsprozesse, die damit verbundenen Einflüsse und Vernetzungen, den vermehrten Überlappungen der einzelnen Kunstsysteme, dem Interesse der europäischen Künstler an außereuropäischer Kunst, der Zuwendung von Künstlerinnen indigener Gesellschaften an die europäischen Richtlinien und Bewertungen von Kunst und die Einbindung ihrer Objekte in den stetig anwachsenden internationalen Kunstmarkt, war eine globalere Sicht der Systeme innerhalb der Kunstwelt erforderlich.

Bereits 1978 wies die Anthropologin Brigitta Benzing in ihrem Buch „Das Ende der Ethnokunst“ darauf hin, dass es insbesondere hinsichtlich der Rezeption nicht-westlicher Kunst einen neuen Ansatz in der kunstethnologischen Forschung geben müsse.

Der deutsche Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting beschreibt 1995 in seinem Buch „Das Ende der Kunstgeschichte“ die Kunstgeschichte „als Ort von Identität“ (Belting 1995: 68), fügt aber gleich danach hinzu, dass „die sogenannte Geschichte der Kunst [...] immer eine solche der europäischen Kunst“ war (vgl. Belting 1995: 69). Belting zeichnet die Problematik „der Weltkunst“ auf, in der die Hegemonie Europas immer unbestritten war. Dieser einheitliche Begriff passt weder für alle Kulturen, weil sie keine gemeinsame Geschichte haben, und wird auch den Minoritäten innerhalb einer Kultur nicht gerecht, weil sie sich nicht von einer gemeinsamen Kultur vertreten fühlen. „Der Zusammenhang zwischen Kultur und Geschichte, ebenso wie das Verständnis der Kunstgeschichte als Bild der eigenen Kultur, wird evident, sobald es um Konsens und Dissens geht“ (Belting 1995: 68). Inzwischen beherrschen laut Belting die Vereinigten Staaten die Kunstszenen und es wird „nicht mehr allein die amerikanische Kunst vor 1945 umgeschrieben, sondern tritt die Kunst der Minderheiten und besonders die Kunst der Frauen als neues Thema auf“ (Belting 1995: 69). Auch in Europa wird mittlerweile eine Revision der Kunstgeschichte, z.B. in Bezug der Frauenkunst eingefordert, und „schon zeigt es sich, dass die Künstler an der Erfindung regionaler Traditionen eifrig mitarbeiten“ (Belting 1995: 69). Wie am Beispiel Australien, das Joan Kerr deutlich macht (siehe auch Kapitel 4.1.1), wo die Kunsthistoriker maßgeblich am Selbstverständnis der australischen Künstler beteiligt waren, so greifen jetzt vice versa die Künstler direkt in den Arbeitsbereich der Kunsthistoriker (und betreten auch bisher „strikt anthropologisches“ Terrain) ein. „Eine Weltkultur, wie sie etwa in der Unesco vertreten ist, verlangt nach einer einheitlichen Darstellung, in der die Kunst vertreten sein muss“ (Belting 1995: 70). Aber welches Modell könnte allen Kulturen gerecht werden? Sind es doch nicht mehr die empirischen Daten, die als Grundlage für die Geschichte der modernen Kunst dienen: „Es ist die geschriebene und nicht die geschehene Geschichte, die wir inzwischen als un-

seren festen Wissensstand akzeptiert haben“ (Belting 1995: 32).

Thomas Fillitz schließt sich in „Zeitgenössische Kunst in Afrika. Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst“ (2000) den Überlegungen Beltings an, der postuliert, dass die Methoden der Kunstgeschichte nicht mehr ausreichen, um die vielfältigen Erscheinungen moderner westlicher Kunst nachzuzeichnen (Belting 1995: 32; vgl. Fillitz 2000: 496f). Fillitz meint weiter, dass für die Anthropologie der Kunst Beltings Überlegungen insofern wichtig sind, „als sie die Frage aufwerfen, wie die Beziehungen zwischen den verschiedensten Kunstformen in der Welt der Kunst gedacht und bearbeitet werden sollen. Mit ihr ist der Umgang mit zeitgenössischen Objekten aus den verschiedensten Kulturen verwoben“ (Fillitz 2000: 497). Zur Globalisierung innerhalb der Kunst und dem damit einhergehenden Identitätsverlust und möglicher „Neutralisierung jeglicher Kultur- und Kunst“ meint der Philosoph und Kurator Nicolas Bourriaud: „Identitätsverlust ist nicht unbedingt negativ zu bewerten, wenn man Identität vor allem als Absicherung unserer eigenen Wurzeln versteht, die jegliche weitere Bedingungen und Formen unserer Existenz vergisst. Für Kultur ist „altermodern“ das Gegenstück dessen, was in der Politik als „andere Globalisierung“ verstanden wird. Letztere kennzeichnet einen Umgang mit politischen Problemen, der nicht vereinheitlichen oder totalisieren will. Als Metapher hierfür nenne ich gerne ein Archipel [...]. Ein Archipel setzt sich aus vielen singulären Elementen zusammen, die zwar gruppiert, aber nicht vereinheitlicht werden können, was symbolisch für die neue, alternative Moderne steht“ (Bourriaud in einem *art*-Interview zur Tate Triennale 2009).

Führte Fillitz im Jahr 2000 die „Welt der Kunst“ noch als „egalitären, interaktiven Raum“ an, in der das Werk nicht für sich allein steht, sondern mit ihm die Recherchen und Reflexionen des betreffenden Künstlers, die Diskurse der spezifischen Kunstwelt und die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte, in denen es entstand, berücksichtigt sind (vgl. Fillitz 2000: 497) – so wird nun nach einem persönlichen Gespräch im August 2012 auf den Begriff „Welt der Kunst“ verzichtet. Lokale und globale Kunstwelten sind nun die wesentlichen Bausteine.

Fillitz plädiert für eine intensivere Auseinandersetzung mit anderen Wissen-

schaften, die sich mit Kunst befassen (vgl. Fillitz 2000: 500). Er meint weiters, dass die Anthropologie der Kunst durch ihre Textualisierung, die ihr Potential, aber auch ihr Problem darstellt fest in der allgemeinen Anthropologie verankert ist (ebd.). So kann die Anthropologie nicht Forschungen über Gegenwartskunst durchführen, „wenn es sich nicht gerade um Kunstformen handelt, die unmittelbare Bezüge zur Gesellschaft erlauben, wie etwa die Populärkunst“ (ebd.).

Die umfassenden Kontexte der Kunstproduktion schreibt Fillitz Howard S. Becker zu, „der alle Bereiche von Kunst in seiner Arbeit einschließt“ und dies in seinem Buch „Art Worlds“, wie bereits am Beginn der Arbeit erwähnt, 1982 theoretisch untersucht. Beckers Zugang war ein soziologischer, es ging ihm „um die gesellschaftlichen komplexen Netzwerke, wodurch Kunst geschieht“ (Fillitz 2002: 247): „The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and the consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts“ (Becker 1984:1).

Arthur C. Dantos Fokus, der den analytischen Begriff „art world“ (1964) erstmals verwendete, richtet sich auf das Kunstwerk selbst, „auf das Wesen von Kunst“, darauf „was ein Kunstwerk von einem anderen Objekt grundlegend unterscheidet“ (Fillitz 2002: 247). Danto bezieht dabei auch die zeitliche Komponente innerhalb des Kunstschaffens mit ein: „The artworld – a world consisting of works of art, a self-enriching community of ontologically complex objects, often interreferential (...), and which above all had a historical vector, so that something could be part of that world at one time but not at an earlier time“ (Danto 1993: 203).⁵⁸ In „The Artworld Revisited“ zeigt Danto auf, dass ein Objekt erst zum Kunstobjekt gemacht wird: „Something being a work of art is dependent upon some set of reasons, and nothing really is a work of art outside the system of reasons which gave it that status: works of art are not such by nature“ (Danto 1992: 39).

Becker jedoch schließt das gesamte Umfeld, das „mit dem Prozess der materiellen Schaffung des Objekts in Beziehung stehen, wie Händler und Assistenten“

58 Fillitz weist jedoch darauf hin, dass „die historische Ordnung, die für Dantos Konzept (das ohne beherrschendes, westlich-historisches Ordnungsprinzip konzipiert ist, Anm. d. Verf.) wesentlich ist, keine universelle sein kann, sondern nur eine unter vielen – wenn auch die dominierende.“ (Fillitz 2002: 275).

mit ein, aber auch „jene Personen, die an den konstitutiven Diskursen teilhaben, wodurch Objekte als Kunst angenommen werden und als solche in gewisse Zirkulationssysteme (Museen, Kunsthallen, Ausstellungen, Galerien, Privatsammlungen, Medien) eingebracht werden“ (Fillitz 2002: 248). „Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art (Becker 1984: 34).

Kunstwerke werden demnach erst zu „Kunst erhoben“, wenn sie in einen Diskurs mit der sie umgebenden Kunstwelt tritt (Museen, Galerien, Kunstkritiker, Kuratoren, ...). Dickie nennt dies ein „loosely organized, but nevertheless related set of persons“ (Dickie 1975: 35f; vgl. Fillitz 2002: 248). Ich stimme Danto vollkommen zu, wenn er den Personenkreis einschränkt und fordert, dass die betreffenden Personen „theoretisch und historisch ausreichend gebildet sein sollten, um 'Kunstkritik durch Schlussfolgerung' zu betreiben, ... was im Grunde bedeutet, Kunstwerke historisch erklären zu können“ (Danto 1996: 57). In George Dickies Institutionen-Theorie (1975), der den Begriff „art world“ von Danto abwandelte, wird hingegen nicht das Kunstwerk selbst untersucht, sondern es geht „um die Zuordnung des Status des Werkes als „*candidate for appreciation*“ (Dickie 1975:34; vgl. Fillitz 2002: 247).

Becker's „Art Worlds“ (1982) greift Dantos Begriff der Kunstwelt demnach zwar auf, verwendet diesen Begriff allerdings im Plural. „Für Howard S. Becker bildet eine Kunstwelt keine fest umschriebene, fix abgegrenzte soziale Einheit gegenüber anderen Bereichen der Gesellschaft. Daher scheint es auch für ihn schwer zu definieren, wer und welche Institutionen in die Untersuchung einer Kunstwelt einbezogen werden sollen“ (Becker 1984: 34ff; Fillitz 2002: 248). Becker geht von einem soziologischen Ansatz aus und untersucht gesellschaftliche Beziehungen und die Kriterien, „die an einem Ort und zu einem Zeitpunkt eingesetzt werden, um Qualitäten von Kunstwerken zu bestimmen, das heißt ihre Integration in das Ordnungssystem einer Kunstwelt, oder aber ihre Ausgrenzung. Nicht dass zwischen Kunstwerken oder zwischen Kunst und Nicht-Kunst differenziert wird, ist Gegenstand einer solchen Untersuchung, sondern wie, nicht dass Werke in ei-

ner Kunstwelt zirkulieren, sondern in welcher Form und welche Institutionen dafür herangezogen werden“ (Fillitz 2002: 248) „Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art“ (Becker 1984: 34).

George Marcus und Fred Myers (1995) griffen Beckers Konzept der Kunstwelten auf.

„Beide gehen in Bezug auf die bildenden Künste nicht nur von verschiedenen Kunstwelten aus, sondern von der Hegemonie der westlichen in diesem Netzwerk. Sie versuchen von Vorgängen in ihr ein kritisches Verständnis zu erarbeiten – was als Objekt des ästhetischen Urteils von ihr vereinnahmt wird, wie Diskurse über Kunst und damit zusammenhängende Praktiken geführt werden und wie sich diese europäisch-amerikanische Kunstwelt in eine privilegierte Metaposition zu setzen vermag“ (Fillitz 2002: 276).

a) verwenden den Begriff „Kunstwelt“ im Singular: da sie nur die eine europäisch-amerikanische moderne Kunstwelt betrachteten Arthur C. Danto (1964, 1996) George Dickie (1975)

b) verwenden diesen Begriff im Plural: Howard S. Becker (1984), Akhil Gupta und James Ferguson (1997) verstehen kulturelle Differenz als grundlegende Kategorie postkolonialer Machtbeziehungen. Arjun Appadurais (1999) „artspaces“. George Marcus und Fred Myers (1995) „Kritische Ethnographie der modernen (westlichen) Kunstwelt“. Sally Price (1989): für sie ist die „Transformation von Bedeutung bei Veränderungen des gesellschaftlichen Kontexts“ wichtig.

Bennedetta Jules-Rosette (1984, 1992): für sie ist die „Transformation von Bedeutung bei Veränderungen des gesellschaftlichen Kontexts“ wichtig.

Phillips and Steiner (1999): für sie ist die „Transformation von Bedeutung bei Veränderungen des gesellschaftlichen Kontexts“ wichtig (vgl. Fillitz 2002: 313).

„Die westliche Kunstwelt wird bisweilen zu einer Kultur erklärt, die das 'einende

Element einer gegebenen menschlichen Gruppe' (Scheps 1999: 16) bildet – die westliche Kunstwelt als Identitätsstiftung westlicher Gesellschaften“ (Fillitz 2002: 314).

Dies könnte als Schutzfunktion für die Kunst im Westen oder als Bereicherung angesehen werden: Fillitz: „Damit erhält die westliche Kunstwelt eine Schutzfunktion für die Kunst im Westen, beziehungsweise erfährt sie, dieser Argumentation (der Schutzfunktion, Anm. d Vfs.) folgend, ihre Bereicherung durch Anerkennung des Unterschieds von Kunst aus anderen Kunstwelten“ (s. Scheps 1999; Restany 1999; vgl. Fillitz 2002: 314). Fillitz ist demnach der Meinung, dass die westliche Kunstwelt, und deren Kunstwerke geschützt werden müssen, um die Vormachtstellung gegenüber der afrikanischen Kunst zu halten:

„Weder ist eine Kunstwelt eine Kultur, noch geht es darum, dass die westliche Kunstwelt sich über Jahrhunderte hinweg in die Abgeschiedenheit weiter geformt und verändert hätte. Geändert hat sich jedoch heute die Art der Beziehungen. Tatsächlich charakterisieren dieses Machtverhältnis zwei konträr verlaufende Prozesse. Einem globalen Fluss künstlerischer Lösungen, der von der westlichen Kunstwelt universalisiert wird, setzt sie ambivalente Rezeptionsdiskurse entgegen, wodurch ihre Vormachtstellung oder ihre Interessen weiter geschützt werden sollen (Fillitz 2002: 314). D.h. im Westen werden den afrikanischen Kunstwerken jene Kriterien „aufoktroziert“, „wie der Westen die afrikanischen staatlichen Gesellschaften als vielfältige traditionelle ethnische Gruppen sehen will“ (Fillitz 2002: 314).

3.2 WELT DER KUNST

Die Welt der Kunst

- versteht sich als analytischer Rahmen
- verweist auf das jeweilige Eigenverständnis des Künstlers
- und zeigt auf, wie zeitgenössische afrikanische und westliche Kunst zueinander und jenseits des Machtdiskurses in diesem globalen Feld (Beltings Weltkunst) sein können (vgl. Fillitz 2002: 314).

Ein kurzer Exkurs – Assoziationen von Hans Belting, der 1995 „Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren“ publizierte – sei hier angeführt: Belting vertritt darin einen Ansatz, der sich über die Trennung der Bildbegriffe in „ästhetische und technische“ hinwegsetzt und den Körper als den eigentlichen „Ort der Bilder“ ansiedelt (vgl. Belting 2005: 214).

- In der Kunst zeichnet sich wie in den Denkbildern der Kunstgeschichte das Ende einer Tradition ab (vgl. Belting 1995: 22).
- Kunst wird „als *Bild* eines Geschehens ..., das in der Kunstgeschichte seinen passenden *Rahmen* fand“ gesehen (Belting 1995: 23, Hervorhebungen durch den Autor; vgl. Fillitz 2002: 315).
- Kunstgeschichte ist „eine gültige Erzählung vom Sinn und vom Ablauf einer allgemeinen Geschichte *der* Kunst anhand einer inneren Logik, die sich über Zeitstil und dessen Veränderung ergab“ (Belting 1995: 22, 23, Hervorhebung durch den Autor).
- Kunstgeschichte war ein Ort der Identität (Belting 1995: 68), einer Identität der abendländischen Kultur (Fillitz 2002: 315).
- Die Methoden der Kunstgeschichte genügen nicht mehr, um die vielfältigen Erscheinungen moderner westlicher Kunst nachzuzeichnen (Belting 1995: 32) – d.h. „es gibt keinen linearen Ablauf von Ablösungen und Stilen“ (Fillitz 2002: 315).
- Die Weltkunst passe nicht in den Rahmen dieser Kunstgeschichte, da sie für eine bestimmte Kultur entwickelt worden war, und daher

nicht für alle Kulturen gültig sein könne (Belting 1995: 68, 1998).

- stellt die Frage, „wie diese Welt der Kunst als egalitärer, interaktiver Raum zu gestalten ist.“ (Fillitz 2002: 316).

Danto reagiert darauf mit der Idee einer pluralistischen Kunstwelt (Danto 2000: 25; vgl. Fillitz 2002: 316). Allerdings reflektiert Danto dabei nur die westliche, die europäisch-amerikanische Kunstwelt, und meint, dass der Künstler fortan jede Freiheit hätte, „auf alle Formen vergangener Kunst zurückgreifen könne“ (Danto 2000: 253; vgl. Fillitz 2002: 316). Danto schränkt seine Aussage allerdings sofort wieder ein, indem er darauf aufmerksam macht, dass dies in Bezug auf die Höhlenmalerei, ein Problem darstellt, da hier zwar „die Form, nicht aber das Bedeutungssystem dieser Form übernommen wurde.“ (Fillitz 2002: 316) Ebenso kann seine These bezüglich Kunstwelt und Kunstkritik nicht auf die Beziehung zwischen den einzelnen Kunstwelten angewandt werden (vgl. Fillitz 2002: 316). „Jede Arbeit ist nach ihren eigenen Kriterien zu überprüfen und „nach ihren Ursachen, Bedeutungen, Bezügen sowie deren materieller Verkörperung auf einen auf sie zugeschnittenen Verständnisansatz“ zu beurteilen (Danto 2000: 199; vgl. Fillitz 2002: 316). „Ein Kunstwerk steht folglich nicht allein als künstlerische formale Lösung anderen gegenüber. Mit ihm sind die Recherchen und Reflexionen des betreffenden Künstlers, die Diskurse der spezifischen Kunstwelt und die kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte, in denen es entstand, gegeben. Ein Werk steht daher mit seinem Beziehungsnetzwerk, seinem kulturellen Raum, anderen gegenüber“ (Fillitz 2002: 316).

In der Sozial- und Kulturanthropologie werden sowohl historische, politische, ökonomische und gesellschaftliche Beziehungen in die Überlegungen miteinbezogen. Auf die Verbindung europäisch-amerikanische Kunst und afrikanische Kunst angewandt, heißt das, dass auch berücksichtigt werden muss, dass „das westliche Kunstverständnis als Ausbildungssystem schon früh exportiert wurde“ (Fillitz 2002: 316). D.h. „Differenz (z.B. afrikanische Kunst) als Anspruch auf Eigenbestimmung des Erscheinungsbildes ihrer Objekte, aber im Bewusstsein des gemeinsamen, globalen Feldes zeitgenössischer Kunst“ (Fillitz 2002: 316). Als Vergleich

zur Gegenwartskunst sei hier der Philosoph und Kurator Nicolas Bourriaud angeführt, der die Eigenschaften von Gegenwartskunst folgendermaßen sieht: „Wir leben in einer 'hetero-chronischen Ära.' Zum ersten Mal in der menschlichen Entwicklungsgeschichte ist der Planet Erde geographisch vollkommen erforscht, doch die Zeit dieser Entwicklung gibt noch Rätsel auf. Die Erforschung des Tempos unseres Wandels ersetzt die Auseinandersetzung mit den räumlichen Elementen. Man könnte sagen, dass Zeit und Raum gegenseitig ihre Eigenschaften austauschen. Das beobachte ich vor allem bei Künstlern, die Zeit als Raum behandeln und sich darin wie auf einer Reise bewegen. Die Definition dessen, was zeitgenössisch ist, kann so eigentlich nicht mehr stattfinden. Es muss jetzt vielmehr darum gehen, verschiedene Ebenen und Vorstellungen von Zeit parallel existieren zu lassen“ (Bourriaud in einem *art*-Interview vom 03. Februar 2009).

Auch der Kunstkritiker McEvelley sieht Parallelen zwischen der Entwicklung der Kulturanthropologie und zeitgenössischer Kunst: „The critic will come to see art as culture and culture as anthropology“ (McEvelley 1991: 177; Fillitz 2002: 317).

„Die 'Welt der Kunst' bildet den kontextuellen Metakomplex, aus dem heraus sich die Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst zu den allgemeinen stattfindenden globalen Prozessen zur Kunst – sowohl was die Konstitution dieses Raumes anlangt, die Flüsse der formalen Lösungen, die Rezeptionsdiskurse, die Bedeutungsveränderungen – und zu allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie definieren sollte“ (Fillitz 2002: 317).

Außer Arthur C. Danto und George Dickie beschäftigte sich, wie bereits erwähnt, noch Howard S. Becker mit den „art worlds“. Becker meinte damit nicht nur die verschiedenen Kunstgattungen innerhalb der Kunst, sondern auch die verschiedenen Welten innerhalb einer einzelnen Kunstgattung. So ist er der Meinung, dass „some art worlds begin with the development of a new concept, a new way of thinking about something“ (Becker 1984: 312).

Obwohl es bereits lange zuvor schon Anknüpfungspunkte zwischen Kunst und Anthropologie gegeben hatte, wurde diese Verbindung erst in den 1990er Jahren folgendermaßen erklärt: „It [i.e. the connection between art and anthropology]

gives agency to the artist and asserts that cultural context plays an important part in the appreciation of art. Thus it problematizes the universalistic assumptions behind the modernist enterprise. In turn the challenge for anthropology has been to open up its own interpretative practice to the aesthetic and affective dimension of objects“ (Morphy und Perkins 2006: 11). Marcus und Myers (1995) wiesen darauf hin, dass „both contemporary art and anthropology have culture as their object“ (vgl. Morphy and Perkins 2006: 11). Ob diese Annäherung auch aus dem Grund geschah, weil sich Kunst im späten 20. Jahrhundert vermehrt durch Konzeptkunst mit aktuellen politischen Themen auseinandersetzte? Dadurch, dass nun die Idee zum Objekt wurde, konnte die Anthropologie, deren Schwerpunkt noch immer auf Text bezogen agierte, besser umgehen, als erklären zu müssen, ob ein Objekt nun Kunst, Artefakt oder Kunsthandwerk ist.

Neben Coote and Shelton versuchten 1995 auch George E. Marcus und Fred R. Myers in ihrem Werk „The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology“ und 1998 Alfred Gell mit „Art and Agency. An Anthropological Theory“ den Fachbereich gegenüber der allgemeinen Sozial- und Kulturanthropologie neu zu positionieren (vgl. Fillitz 2000: 470).

Marcus und Myers gehen 1995 „von einem einheitlichen Diskurs [...] einer einheitlich avantgardistischer westlichen Kunstwelt“ aus (vgl. Fillitz 2002: 305/306). Sie versuchen die Beziehungen zwischen Anthropologie und modernen Kunstwelten aufzuzeigen (vgl. Fillitz 2000: 473), wobei sie genau definieren, dass sie damit eine „very specific historically situated art world“ meinen (Marcus and Myers 1995: 3): „namely, the contemporary, Western-centered tradition of fine arts that began with the birth of modernism and a transformed art market out of the previously dominant Academy system in nineteenth-century France“ (Marcus and Myers 1995: 3). Beide Anthropologen sind daran interessiert, aufzuzeigen, wie Diskurse über Kunst und Kunstproduktion funktionieren, nicht nur innerhalb der Kunstwelt, sondern auch in allen anderen damit verbundenen Institutionen: „We are interested in how discourse(s) about 'art' and 'art making' circulate broadly within society – within the art world proper as well as within the other institutions, such as primary schools, universities, and government funding pro-

grams, that might be considered its auxiliaries“ (Marcus and Myers 1995: 10). Dabei beziehen sie eine sehr kritische Position gegenüber der Kunstwelt: „As a competing discourse within the same culture, [...] ethnography is likely to contest the key self positioning of the art world which sees its participants as occupying a privileged 'metaposition', one that is capable of absorbing everything else, all difference, within it“ (Marcus and Myers 1995: 33). Genau das jedoch, was Marcus und Myers an der Methode der Kunstwelt kritisieren, nämlich, dass sie eine „us – them“ Position bezieht („the West and the rest“) (Marcus and Myers 1995: 33), genau dieses Separierende und Konkurrierende bauen sie mit ihren Aussagen zwischen der Kunstwelt und der Welt der Anthropologie auf. Sie fordern eine Analyse der Machtverhältnisse mittels: „appropriation, boundary, and circulation“ (Marcus and Myers 1995: 33). „The goal would be to relativize art-world practices by showing effectively the broader contexts of activity in which the art world's appropriations are located“ (Marcus and Myers 1995: 33). Mit „Appropriation“ sind die Ideologien der Kunstwelt, die diskursiven Praktiken und Techniken gemeint, die angewandt werden sollen, um sich ein Kunstobjekt aus einem anderen Kulturkreis „anzueignen“. Dies geschieht, indem die originären Kontexte in den jeweiligen Kunstdiskurs eingebettet und dadurch transformiert werden. Bei jeder Rezeption eines Kunstwerkes fließen die jeweils gängigen Kriterien mit ein, ob bewusst oder unbewusst, sodass der Kontext automatisch transformiert wird. Wichtig erscheint, dass man sich dessen auch bewusst ist.

Mit „Boundary“ sollen die Abgrenzungsmechanismen innerhalb der jeweiligen Kunstwelt untersucht werden. Nach welchen Kriterien wird ein Kunstobjekt in den allgemeinen Kunstdiskurs aufgenommen oder abgelehnt? Wie kann Kunst sich weiterhin abgrenzen, wie ihre Autonomie erhalten? Diese Debatte ist sicherlich nicht nur auf den westlichen Kunstdiskurs und auf außereuropäische Kunstobjekte beschränkt, sondern ist ein allgemeines Phänomen der Kunst. Bedeutend ist hier wohl die Untersuchung der Kriterien, wer in der jeweiligen Kunstwelt die Autorität erhält, zu beurteilen, was Kunst ist oder nicht und den geltenden zumeist ästhetischen Regeln entspricht.

In „Circulation“ wird der Rahmen für die Aufgaben der beiden vorangegangenen Kategorien erweitert, und wird um eine für Anthropologen (auch hier grenzen sich beide Autoren wieder explizit von den „art-world people“ ab) besonders wichtige Perspektive erweitert: „the social life of things“. Hierbei beziehen sich Marcus und Myers auf Arjun Appadurai⁵⁹ „by putting objects and their identities in motion and showing their broadest paths of circulation through a diversity of contexts“ (Marcus and Myers: 1995 34). Die beiden Autoren äußern scharfe Kritik gegen die „engstirnigen Wahrheiten“ der Kunstwelten, „which view themselves as the most cosmopolitan of institutions“. Weiters postulieren sie, dass die Aufgabe der Anthropologie der Kunst darin besteht, sowohl die Aneignung der non-Western-Art durch die westliche Kunstwelt in ihre Forschungen miteinzubeziehen, als auch die Kunstwelt selbst zum Thema zu machen: „At this point, anthropological knowledge might intervene in the art world's own appropriation of cross-cultural things, even contextualizing the art world itself as a site of production in the new traffic in art and culture“ (Marcus and Myers: 1995: 34). Solch eine ethnographische Studie „would not only show the circulation, but might also examine the whole complex – the larger, perhaps transnational system – which constitutes it, beginning with the local producers“ (Marcus and Myers 1995: 34).

Laut Fillitz wenden sich die beiden Autoren mit diesem Ansatz „gegen die herkömmliche Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst, die ihrer Ansicht nach eine Übersetzungsarbeit leistete, indem sie dem Publikum der westlichen Kunstwelt traditionelle Kunstwerke von Gesellschaften in Afrika, Ozeanien etc. durch Erörterung der gedanklichen und funktionalen Zusammenhänge entschlüsselte“ (Fillitz 2002: 299)⁶⁰. Weiters wollen Marcus und Myers mit ihren drei Analysekatoren, die Beziehung zwischen Kunst und Anthropologie intensivieren, da „in contemporary cultural life, art is becoming one of the main sites of cultural production

59 Arjun Appadurai, 1986, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

60 Marcus und Myers waren allerdings nicht die ersten, welche „die Thematik des Flusses und der Aneignung von traditioneller Kunst aus Afrika, Ozeanien etc.“ in den Fokus ihrer Untersuchung stellten. Fillitz bezieht sich auf die „Primitivismus-Debatte – traditionelle Kunst im Verhältnis zur westlichen Moderne“ und erwähnt James Clifford, der die enge Beziehung zwischen künstlerischer Avantgarde und Sozial- und Kulturanthropologie im Paris der 1920er und 1930er Jahre als 'ethnographic surrealism' (Clifford 1988: 117 ff) bezeichnete (vgl. Fillitz 2002: 299).

for transforming difference into discourse, for making it meaningful for action and thought“ (Marcus and Myers 1995: 34f). „Our writing is not, at the moment, concerned with defining 'art' but with understanding how these practices are put to work in producing culture“ (Marcus and Myers 1995: 10). Dazu ist es notwendig, die größeren Zusammenhänge, die Kontexte der Kunstproduktion, aber auch die der Präsentation, der Vermarktung, der Verteilungsstrukturen in die Überlegungen miteinzubeziehen, wie es Howard S. Becker zu erforschen versucht.

Marcus und Myers anerkennen Beckers Theorie bezüglich der Kunstwelten, das Aufzeigen der einzelnen Kunstinstitutionen und Subkulturen, kritisieren jedoch, dass das eigentliche Potential dieser These nicht ausgenützt wurde: „Howard Becker's classic study, *Art Worlds* (1982), is undeniably brilliant in its ethnographic acuity about art institutions and subcultures; however, the potential of the work to be an engaged form of cultural criticism – an engagement that depends on a *working identity*, a sort of recognition of parallel roles, between the critical ethnographer and the art critics – is suppressed by a greater concern with constructing general social theory“ (Marcus and Myers 1995: 1f).

Es ist verwunderlich, dass Becker sich selbst als Künstler in seine Überlegungen nie miteinbezogen hat. Becker war als Musiker, Photograph und auch als Dramaturg tätig, kannte daher die Kunstwelt „von Innen“, hat diesen Umstand jedoch nie in seine Studien integriert (vgl. Marcus and Myers 1995: 2).⁶¹ Umso aktueller scheint mir die vorliegende Arbeit zu sein, die „den Blick von Innen“ – „einen ethnographischer Blick?“ – aufnimmt und ihn mit dem Blick von Außen, mit dem Kontext des Arbeitsprozesses und den Kunstwelten verbindet.

Auch Marcus und Myers sehen in ihrer Arbeit insofern eine Dringlichkeit, weil Kunst sich immer mehr den Aufgabengebieten der Anthropologie annähert: „More recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life. From this

61 Miriam Schumi äußert in ihrer Arbeit „Kunstfotografie als Feld kulturalanthropologischer Praxis – Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger“ (2011) ihre Vermutung, „dass er [i.e. Becker] 'Artworlds' im Plural verwendet, könnte darauf schließen lassen, dass Becker darunter die verschiedenen künstlerischen Genres subsumiert, wie beispielsweise den Tanz, die Malerei, die Musik oder den Film usw.“

perspective, the two arenas in which culture is examined are in a more complex and overlapping relationship to one another than ever before“ (Marcus and Myers 1995: 1).

Außerdem meinen Marcus und Myers, dass es für Anthropologen nicht mehr länger möglich ist „to address subjects – 'cleanly' – that is, as subjects in relation to whom they, or their discipline of study, do not already have a history of relations“ (Marcus and Myers 1995: 2). Beide hatten in ihren Forschungen Kunst nicht als primären Fokus gewählt (Myers forschte seit 1986 bei den Australischen Aborigines, Marcus untersuchte 1992 „American members of capitalist dynasties“), ihre Untersuchungen führten sie aber unweigerlich dazu. Durch diese Erfahrungen, kamen sie zur Überzeugung, dass es eine Notwendigkeit ist, gerade im Kunstbereich, Vernetzungen und Kontexte in jede zeitgenössische Untersuchung integraler Bestandteil werden zu lassen (vgl. Marcus and Myers 1995: 1): „One of the most satisfying and exciting aspects, indeed requirements, of doing long-term ethnographic research today is the discovery of such unanticipated connections“ (Marcus and Myers 1995: 3).

3.3 DER UMGANG MIT „TRADITIONELLER“ KUNST IM WESTEN

Der Anthropologe Alfred Gell tritt dafür ein, dass Kunsttheorien, für jede Art von Kunst gelten und keine Unterscheidung zwischen westlicher und „non-Western-Art“ gemacht wird: „There is no sense in developing one 'theory of art' for our own art, and another, distinctively different theory, for the art of those cultures who happened, one upon a time, to fall under the sway of colonialism. If Western (aesthetic) theories of art apply to 'our' art, then they apply to everybody's art, and should be so applied“ (Gell 1998: 1). Meiner Meinung nach ein sehr gewagter Vorsatz, da keine Kunsttheorie auf alle Kulturen, gleiche Kriterien unmöglich zu unterschiedlichen Zeiten und für unterschiedliche Gesellschaften angewandt werden kann.

Kein rein kulturell, ästhetischer Zugang zu Kunst interessiert Gell, sondern er will „eine Theorie von Kunst formulieren, die in den Zusammenhang der Sozialanthropologie passt“ (Fillitz 2000: 475): „The question which interest me is the possibility of formulating a 'theory of art' which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are 'recognizable' initially, as theories about social relationships, and not anything else“ (Gell 1998: 5) (vgl. Fillitz 2000: 475).⁶² Gell sieht die Aufgaben der Sozialanthropologie der Kunst darin, das Kunstwerk als „Art zu sehen“ (in Anlehnung an den Kritiker Michael Baxandall, 1972;), bezieht sich aber nicht wie Baxandall auf eine „jeweils spezifische historische Periode Europas“, sondern „auf ein bestimmtes kulturelles System irgendeiner Gesellschaft“ (vgl. Fillitz 2002: 300). Voraussetzung für diese Kunsttheorie sind drei Elemente:

1. „sie muss sich auf den sozialen Kontext konzentrieren, nicht auf die Bewertung eines bestimmten Kunstobjektes“ (Gell in Fillitz 2002: 300).
2. sie „handelt von der Mobilisierung ästhetischer Prinzipien in stattfindenden Sozialbeziehungen und kann nicht das Studium der ästheti-

62 Gell positioniert sich damit eindeutig in der europäischen Tradition der Anthropologie, bei der es um Sozialbeziehungen und nicht „um das Konzept der Kultur wie in der Kulturanthropologie der amerikanischen Tradition“ geht (Fillitz 2000: 501).

schen Prinzipien dieser oder jener Kultur sein“ (Gell in Fillitz 2002: 300).

3. Es geht darum, „eine neue Variante einer bereits bestehenden sozial-anthropologischen Theorie zu entwickeln und sie auf die Kunst anzuwenden“ (Gell in Fillitz 2002: 300).

Gell betont, dass er Kunst als ein System erfasst, das dazu bestimmt ist, die Welt tatsächlich zu verändern, anstatt verschlüsselte, symbolische Darstellungen anzubieten (vgl. Gell 1998: 6). Es werden „Aspekte der Handlung, der Intention, des Kausalprinzips, der Auswirkung und der Transformation“ hervorgehoben (vgl. Fillitz 2000: 475). Das Kunstobjekt übernimmt somit eine Art „Vermittlerrolle im sozialen Prozess,– das Kunstwerk ersetzt somit in bestimmten Kontexten den Menschen als sozial Handelnden:“ (Fillitz 2000: 475). „To suggest that art objects, to figure in an 'anthropological' theory of art, have to be considered as 'persons', seems a bizarre notion. But only if one fails to bear in mind that the entire historical tendency of anthropology has been towards a radical defamiliarization and relativization of the notion of 'persons'“ (Gell 1998: 9).

Dies und auch die folgende Sicht von Kunstobjekten als Person „[...] we approach art objects (and members of a larger class of indexes of agency) as if they had 'physiognomies' like people“ (Gell 1998: 15) lehnt sich an die Theorie des französischen Ethnologen und Soziologen Marcel Mauss an („Essai sur le don“ – „Die Gabe“, 1923/24). Mauss arbeitet vorwiegend empirisch und postuliert die Gabe als eine Verlängerung der Person („die Gabe – an „exchange theory as (extensions of) persons“ (Gell 1998: 9).

Das Hauptthema jedoch bei Gell bildet, so Fillitz, einerseits das Konzept der „distributed mind“ (abgeleitet von der Theorie Marilyn Stratherns über „distributed person“, 1998, 1992)⁶³ – „an object having many spatially separated parts with different micro-histories“ (Gell 1998: 221) – andererseits das der „efficacious agency“ (Fillitz 2002: 301). Der Kern seiner Argumentation liegt darin, „that there

63 Marilyn Strathern, 1988 *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley – Los Angeles – London; 1992, *Part and Wholes: Refiguring Relationships in a Post-Plural World*. In: A. Kuper. *Conceptualizing Society*. London and New York.

is *isomorphy of structure* between the cognitive processes we know (from inside) as 'consciousness' and the spatio-temporal structures of distributed objects in the artefactual realm – such as the *oeuvre* of one particular artist“ (Gell 1998: 222; Hervorhebungen durch den Autor; vgl. Fillitz 2002: 301)⁶⁴. Wendet man diese These in Bezug zum Gesamtoeuvres eines Künstlers an, bedeutet das, „dass jedes einzelne Werk eine Entäußerung innerer, kognitiver Strukturen der Person darstellt“ und „die Beziehungen der geschaffenen Objekte zueinander [...] eine Gestalt von Vielfalt mit einer räumlich-zeitlichen Verteilung, die eine dem Oeuvre immanente Kohärenz hat“ (Fillitz 2002: 301).

Gell sieht den Unterschied zwischen „mind – the internal person“ and the „external person, though real“ als relativ an (vgl. Gell 1998: 222). „Efficacious agency“ – vom Autor als „technology of enchantment“ titulierte (Gell 1992, 1998)⁶⁵ ist das Konzept der „Wirksamkeit der Handlung“, die sich auch auf visuelle „Überwältigung“ bezieht (vgl. Fillitz 2002: 301). Das Objekt selbst besitzt bei keine eigene Kraft: „Their power resides in the *symbolic* processes they provoke in the beholder, and these have *sui generis* characteristics which are independent of the objects themselves and the fact that they are owned and exchanged“ (Gell 1992: 48).⁶⁶ Gell bezieht seine „technology of enchantment“ auf die visuelle „Überwältigung“, die es z.B. bei den großen geschnitzten Kanu-Bugtafeln der Trobriander gegeben hat (vgl. Fillitz 2002: 301). „Es entsteht beim Betrachter eine „kognitive Blockade“, das Objekt wird überschätzt – bei den Trobriandern handelt es sich um „superior magic“, bei westlicher Kunst „artistic inspiration“ oder „genius“ – Gell selbst bezeichnet es als „enchantment of technology“ – „Überwältigung der Wahrnehmung und 'Mystifizierung' des technischen Prozesses“ (vgl. Fillitz 2002: 302).

„Efficacious agency“ hingegen hat mit den Handlungen des Künstlers zu tun,

64 Gell hat u.a. das Gesamtoeuvre von Marcel Duchamp für seine Konzept-Analyse herangezogen (Gell 1998: 222; vgl. Fillitz 2002: 301).

65 Alfred Gell, 1992, Technology and Enchantment, in: Jeremy Coote and Anthony Shelton, 1992, Anthropology, Art and Aesthetics.

66 Gell verweist hier auch auf den „halo-effect of resistance“, der abhängig vom Handelswert eines Kunstobjektes, die Haltung und Reaktion gegenüber diesem beeinflusst. „What I want to focus on is the idea that valued objects present themselves to us surrounded by a kind of halo-effect of resistance, and that it is resistance to us which is the source of value“ (Gell 1992: 48).

der, seine „inneren Vorstellungen der äußeren Welt materialisiert“ (Fillitz 2002: 302) (wie bereits dargestellt anhand Gells „Art-Nexus“). Gells Theorie scheint Fillitz dort am überzeugendsten, „wo es sich um Objekte mit religiösen und/ oder magischen Bedeutungen handelt“ (Fillitz 2000: 481), allerdings kann diese These seiner Meinung nach nicht auf die gesamte Kunst angewandt werden. Die Theorie des „Art-Nexus“, womit Gell „die Differenz zwischen realistischer und imaginärer Kunst erklären will (Gell 1998: 29, 52f)“ führt in die ganze Problematik des künstlerischen Darstellens“ (Fillitz 2000: 481) und wird von Fillitz anhand einiger Beispiele in Bezug auf afrikanische Künstler widerlegt (Fillitz 2000: 481).

Ich schließe mich Nicholas Thomas⁶⁷ an, der davon überzeugt ist, dass sich die Anthropologie vermehrt mit Kunst auseinandersetzen wird und das Betätigungsfeld die westliche zeitgenössische Kunst – auch wegen des zunehmenden kulturellen Austausches – miteinbeziehen muss: „Studies of art within anthropology might be reformulated, if the field is explicitly understood as a wide-ranging enquiry rather than as one limited to 'non-Western' art and cross-cultural aesthetics“ (Thomas 1997: 256). In „Collectivity and nationality in the anthropology of art“ legt er offen, dass es zur Zeit kaum Untersuchungen von sozial- und kulturanthropologischer Seite über europäische oder amerikanische Kunst gibt: „In contrast with almost every other area of anthropological enquiry, research on art has persisted in focusing upon small-scale, tribal societies; virtually no work has been done on European or American art, either for a contemporary or any earlier work; while writing on Islamic, Asian, or Mesoamerican art has tended to be curatorial and art-historical rather than anthropological“ (Thomas 1997: 263).

Gleichzeitig stellt Thomas fest, dass die Grenzen zwischen „non-Western-art“ und zeitgenössischer Kunst zunehmend verschwimmen (vgl. Thomas 1997: 272f). Er setzt sich daher dafür ein, einen neuen Diskurs zu initiieren, der nicht von einer Kunstwelt der „Fetischisierung von Innovation und Avantgarde“ ausgeht (vgl.

67 <http://maa.cam.ac.uk/tikiwiki/tiki-index.php?page=Staff%3A+Nicholas+Thomas>: seit 2006 Direktor des „Museums of Historical Anthropology“ in London, ist interessiert an Themen wie „gift and exchange“, kam über Studien der zeitgenössischen Kunst und Politik in verschiedenen Ländern v.a. Ozeaniens und über seine Faszination für „early cultural contacts“ zur interdisziplinären Forschung. Er gründete 1996 ein „Centre for Cross-Cultural Research at the Australian National University“ und verband die Disziplinen Geschichte, Kunstgeschichte und Visual Anthropology.

Thomas 1997: 273). Stattdessen soll aus anthropologischer Sicht „the range of artistic expressions that are not longer adequately compartmentalised by a Western/ non-Western distinction“ diskutiert werden (ebd.).

Thomas postuliert, dass in vielen Bereichen der Anthropologie das Forschungsfeld viel breiter gestreut ist als in der Bezug auf die Kunst: „The research 'at home' [...] has long ceased to be unusual or at all unorthodox“ (Thomas 1997: 263). Als Beispiele nennt er Raymond Firth, der 1956 über „Kinship in London“⁶⁸ forschte und David Schneider, der 1968 seine Forschungen „American Kinship: A Cultural Account“⁶⁹ veröffentlichte. Im Bereich der Kunst blieb das Forschungsfeld weiterhin eng gesteckt: „At one level, this limitation might be easily explained on the grounds that the anthropology of art has emerged directly from the study of 'primitive' art (Jopling 1971⁷⁰; Forge 1973a⁷¹). since both the word and the category have been discredited (Morphy 1994: 648), it has either been declared or presumed that the anthropology of art is the anthropology of non-Western art“ (Layton 1991⁷²; Coote and Shelton 1992 in Thomas 1997: 263).

Sein Hauptinteresse gilt daher der Frage, inwieweit Gegenwartskunst, und dabei spezifisch jene von Weißen, in die Forschung der Anthropologie integriert werden kann (Thomas 1997: 263).

Dabei problematisiert Nicholas Thomas den bislang üblichen Ansatz in der Sozial-/Kulturanthropologie der Kunst, nämlich den kulturellen Kontext und die Besonderheit indigener Kunsttraditionen als ausschließliche Betätigungsfelder zu untermauern (vgl. Fillitz 2002: 306) und plädiert dafür, Kunst und Kultur in den verschiedenen Kulturen analog zu untersuchen: „While the emphasis so far has been upon the cultural context and distinctiveness of indigenous art traditions, it may be useful to draw attention to the ways in which art may work in similar or analogous ways across cultures. The aim is not to develop highly generalised or universal propositions, but to create a common frame of analysis on the basis of

68 Raymond Firth, 1956, Two Studies of Kinship in London, London: Athlone Press.

69 David Schneider, 1968, American Kinship: A Cultural Account, New York: Prentice Hall.

70 Carol Jopling, 1971, Art and Aesthetics in Primitive Societies, New York: Dutton.

71 Anthony Forge, 1966, Art and Primitive Society, New York: Oxford University Press.

72 Robert Layton, 1991, The Anthropology of Art, 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press.

loose affinities, while preserving the orientation toward contextualisation“ (Thomas 1997: 256). Dabei verfiel er, laut Fillitz, jedoch „allzu schnell in eine rein sozial-/kulturanthropologische Betrachtung“ (Fillitz 2002: 306).

Um eine Antwort auf seine Frage, wie – auch westliche – Gegenwartskunst in die Forschung der Anthropologie integriert werden kann, zu finden, nutzte Thomas die Theorie der „collectivity“, die anhand von Untersuchungen der melanesischen Ritualpraxis entwickelt wurde (vgl. Strathern 1988, 1990; vgl. Fillitz 2000: 489). Er wandte diese Theorie für seine „Analyse der Nutzbarmachung von zeitgenössischen Kunstwerken für die Formulierung nationaler Identität“ an (vgl. Fillitz 2000: 489).⁷³ So postuliert Thomas: „Contemporary art is closely engaged with the imaging of nationality and ethnicity“ (Thomas 1997: 273). Nicht der Umstand der pluralistischen Interpretationen der Kunstwerke sei von Interesse, sondern vielmehr der, dass manche Arbeiten in nationale oder ethnische Kontexte gesetzt werden könnten, die durch analoge Relationen zwischen Bildern, Identitäten und Personen charakterisiert sind (Thomas 1997: 266; vgl. Fillitz 2000: 488, 2002: 307), d.h. ein Künstler aus Samoa wird automatisch als „Samoan artist“ gesehen.

„Für Thomas besteht die Lösung einer anthropologischen Interpretation von Gegenwartskunst in der Frage der jeweiligen Kontextualisierung – 'framing' und 'reframing'“ (Thomas in Fillitz 2000: 489). „Art forms that were not made to image collectivities can be transposed into situations in which they are taken to do so“ (Thomas in Fillitz 2002: 307). Thomas erkennt auch die Gefahr, die sich daraus ergeben kann: „Many art works, therefore, at certain phases of their lives are taken as images of a national or ethnic collectivity, and their recognition in these terms often elides other meanings“ (Thomas 1997: 273). Kunstwerke können demnach „lokal für die Neuformulierung nationaler Identitäten benutzt (manipuliert?) werden. [...] Die Vereinnahmung durch Diskurse zu nationaler Identität in der lokalen Kunstwelt werden durch seine künstlerische Auseinandersetzung mit Ort, Nationalität oder Geschichte eröffnet“ (Thomas in Fillitz 2002: 307). Fillitz

73 Auch Gell wandte „anthropologische Thesen, die fundamental mit traditionellem magischen Wissen und Wirken verknüpft sind, auf sämtliche historische und gegenwärtige Kunstformen“ an (vgl. Fillitz 2000: 489).

kritisiert diese Position, weil „damit der Doppelcharakter der Kunst – ihr Fürsichsein und ihre Beziehungen zur Gesellschaft (Adorno 1993: 337) – neuerlich auf den alleinigen Bezug zur Gesellschaft reduziert wird“ (Fillitz 2000: 489). Außerdem vermerkt Fillitz, dass es zu einer „Nutzbarmachung des Objektes für die Interessen bestimmter gesellschaftlicher Gruppen“ kommt, „aber die Erklärung des Objektes fällt aus“ (Fillitz 2000: 490).

Als positive Alternative erwähnt Fillitz den Anthropologen Simon Ottenberg, der eine Mischung aus kulturanthropologischer und kunsthistorischer Methode in seinen Forschungen anwendet (Ottenberg 1997: 13; Fillitz 2002: 307). D.h. er bietet sowohl eine Erklärung nach ethnographischem Sinn, indem er das kulturelle Umfeld, in dem die Werke ihre Bedeutung erlangen, in seine Überlegungen mit einbezieht, als auch betrachtet er die Werke aus kunsthistorischer Sicht und untersucht nicht nur ein einzelnes Kunstwerk und die Interpretation bzw. Umsetzung der „lokalen kulturellen Äußerungen“ in diesem, sondern das gesamte bisherige Oeuvre des jeweiligen Künstlers (vgl. Fillitz 2002: 308).

„Whereas in the Western ideal the artist is a fiercely independent, even rebellious creator of art for art's sake, the African aims to please his public. This does not make all African artists crassly commercial, although that epithet can be justly applied to those who turn out knick-knacks for the tourist trade“

*„African Art Black Magic“, Economist, December 24, 1994
(vgl. Phillips and Steiner 1993)*

3.3.1 NOCH IMMER „PRIMITIVE ART“?

Anfang des 20. Jh. wurde erstmals in Canada, dann später in New York die „primitive Kunst“ der „more sophisticated art“ gegenübergestellt.

Hans Belting schreibt in seinem Werk „Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren“ dazu: „Der sogenannte Primitivismus ist ein untrennbarer Bestandteil der westlichen Kunstgeschichte, wie es die große Ausstellung von William Rubin im Museum of Modern Art in New York 1984 auf eine insgeheim tendenziöse Weise bekräftigte. Was aber über den Primitivismus gilt, das gilt mitnichten für die 'Primitiven' selber, die wir ja gerade außerhalb jeder (und erst recht unserer eigenen) Kunstgeschichte suchen. Wir benutzen sie als Gegenbild unserer Kultur“ (Belting 1995: 73).

Clifford Geertz weist in seinem Buch „Die künstlichen Wilden“ darauf hin, dass man lange Zeit im Westen davon überzeugt war, dass Kulturen ethnischer Gruppen keine Geschichte hätten, sie war eher ein „Bestandteil einer mythischen Existenz [...], in welcher die Zeit stillstand“ (Belting 1995: 73). Belting bemerkt, dass Geschichte „nicht nur aus der Dynamik einer Veränderung lebt, die den Prozess der technologischen Modernisierung steuert, sondern auch im Rückblick auf Vorbilder und Traditionen erfahren werden kann“ (ebd.).

1965 lud die Zeitschrift „Current Anthropology“ zwölf international anerkannte Fachleute ein, sich zu dem Begriff „primitive art“ zu äußern. Die Diskussionsrunde ergab folgendes Abschlussplädoyer: „Primitive ... a damned word“ (vgl. Price 1989: 127). Sally Price schreibt dazu in der Einleitung ihres Buches „Primitive art in Civilized Places“ aus dem Jahre 1989: „I am not aware of any

other term in anthropology or art history that has come under such disgruntled attack by people who feel that they should dissociate themselves from it but still on some level wish to believe in its legitimacy“ (Price 1989: 1). Weiters führt sie z.B. C.A. Burland an, der sich zwar der Problematik bewusst ist, sich jedoch dennoch für den weiteren Gebrauch des Begriffs „primitive“ einsetzt, weil dieser zwar „wooly and inaccurate“ ist, „but by constant usage it has come to mean something which is widely understood“ (Hooper and Burland 1953: 19). Auch H.W. Janson argumentiert noch 1986 in „History of Art“ folgendermaßen: „Primitive is a somewhat unfortunate word. ... Still, no other single term will serve us better. Let us continue, then, to use primitive as a convenient label for a way of life that has passed through the Neolithic Revolution but shows no signs of evolving in the direction of 'historic' civilizations“ (Janson in Price 1989: 1).

Heutzutage wird der Begriff „Primitive Kunst“ wissenschaftlich nicht mehr verwendet, da er die Gefahr birgt, die behandelten Objekte abzuwerten und zu Kuriositäten zu erklären. Es gab zahlreiche Versuche, politisch korrekte Definitionen zu finden, darunter in Frankreich den Begriff „art premier“ (frühe Kunst), der jedoch nicht mehr als eine Verlegenheitslösung darstellt und sich bis heute nicht durchgesetzt hat. In den meisten Fällen ist man dazu übergegangen, die Kunstobjekte nach ihrer genauen Herkunft zu benennen, so beispielsweise „Afrikanische Kunst“ oder „Ozeanische Kunst“.⁷⁴

Phillips und Steiner kritisieren, dass das Miteinbeziehen von non-Western-Art in den westlichen kunstgeschichtlichen Kontext Mitte des 20. Jahrhunderts eine Art Befreiungsakt war, typisch für diese Zeit, dass der Zugang aber gleich blieb und kein Umdenken passierte, d.h. die Arbeiten von non-Western-artists einfach in das unverändert bestehende westliche System eingebunden wurden.

Doch anders als bei anderen hierarchischen Systemen (z.B. „gender and class“ – vgl. Phillips and Steiner 1999: 7) und da westliche Künstler die exotische „primitive art“ hoch schätzten und in ihre Werke miteinbezogen, geschah dies hier mit der Illusion, dass ein „universalist inclusiveness has been achieved“ (Phillips and Steiner 1999: 7).

74 <http://www.dw.de/dw/article/0,,2064512,00.html>.

Phillips und Steiner führen anhand der Kunst amerikanischer Natives an, wie verzerrt das System indigener Völker dargestellt wird, um sie einem Diskurs innerhalb der westlichen Kunstbetrachtung unterzuordnen, obwohl die ästhetischen Kriterien und auch die Wertigkeiten der historischen Traditionen sich völlig von denen der Natives unterscheiden: „In order to identify a corpus of objects that could be identified as fine arts – that is, sculpture (monumental, if possible) and graphic depiction (painted, if possible) – scholars have often privileged objects of lesser status within their producing communities, arbitrarily promoting some regions of the continent over others and ignoring the indigenous systems of value and meaning attached to objects“ (Phillips and Steiner 1999: 7).

Das Interesse der Anthropologen und der Künstler der Moderne für „primitive Kunst“ und die zunehmende Reisetätigkeit im späten 19. Jahrhundert riefen neben einem Markt für traditionelle Kunstobjekte auch einen Markt für Souvenirs und Repliken ins Leben. Phillips und Steiner betonen dabei den intensiven interaktiven Prozess, der damals zwischen den Produzenten und den Abnehmern herrschte: „The interactive process between producer and consumer, which began almost everywhere as soon as contact with the West took place, entered a new phase in the Victorian era, during which far greater quantities and varieties of objects were produced by efficiently organized cottage industries“ (Phillips and Steiner 1999: 7). Dies signalisierte den Einzug der Kolonialvölker „into the industrial-age consumerism, an economic integration forced on many by the destruction of their former modes of subsistence and on others by the introduction into traditional material culture both labor-saving manufactured materials and of attractive new mass-produced Western commodities that could only be acquired with cash“ (Phillips and Steiner 1999: 7).

Laut Phillip und Steiner wurde die rasche Anpassungsgabe auf die Veränderungen „in taste and market“, noch der Scharfsinn der indigenen Künstler weder von den Kunsthistorikern noch von den Anthropologen bemerkt oder gar geschätzt, stattdessen kritisierten sie deren Produkte, bezeichneten sie als gefälscht und bezichtigten sie: „stylistic hybridity, which conflicts with essential notions of the relationship between style and culture, and their production for an external

market , which conflicts with widespread ideas of authenticity“ (Phillips and Steiner 1999: 9). Obwohl diese Kriterien den kunsthistorischen und anthropologischen Denkmustern des 19. Jahrhunderts entspringen, sind sie dennoch inkonsequent, sind doch gegenseitige Kontakt- und Einflussnahme ein wesentlicher Anteil kultureller Entwicklungen. Alfred Haddon zeichnete in seinem Traktat „*Evolution in Art*“ aus dem Jahre 1902 auf, dass Einförmigkeit und Isolation von Völkern eine Stagnation in der Kunstentwicklung bewirkt und dass Verkehr mit anderen Völkern, sei es nun durch Handel, Migration, oder auch durch Kriege geschieht, immer einen stimulierten Effekt auf künstlerische Produktion bedeutet (vgl. Phillips and Steiner 1999: 9). So traten schon Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder Argumente auf, dass Kulturgüter der sogenannten „primitiven Völker“ schwer zu beurteilen wären und deren „style is no longer genuine, but spoiled by European importations“ (vgl. Phillips and Steiner 1999: 9f; Stolpe 1896, 1927:93).

„Primitive Kunst“ wurde also aus pragmatischen Gründen (wegen ihres „hybriden Stiles“) zurückgewiesen, aber auch wegen des Viktorianischen Gedankenguts: „the Victorian biological discourse of race, in which hybridity was defined as degenerative and weakening of a racial 'stock'“ (Young 1995; vgl. Phillips and Steiner 1999: 10).

Das Wort „Inauthentizität“ tauchte auf und der Vorwurf, dass für nur mehr für den Markt, Export, produziert werde und nicht mehr für den eigenen Gebrauch. Diese Behauptung, so Phillips und Steiner, entbehrten jeder Grundlage. Als „authentische“ non-Western art wurde nur „putative preindustrial quality“ (Phillips and Steiner 1999: 10) anerkannt: „The irony of the authenticity paradigm, finally, is revealed by the mounting evidence that many of the objects purchased both as ethnological specimens and as art objects during the heyday of collection in the late nineteenth and early twentieth centuries were, in fact, commercially produced replicas, although curators and collectors were frequently either unaware of this fact or chose to suppress it“ (Phillips in Phillips and Steiner 1999: 10).

Dies trifft auch auf die Masken-Sammlung und Holzschnitzarbeiten der frühen Kolonialzeit in Afrika zu (Schildkrout and Keim 1990), auf die Northwest-Küste Kanadas, auf viele Werkzeuge der Eskimos, die nun in Museen ausgestellt werden

(Lee, Phillips and Steiner), auf Waffensammlungen und Perlenstickereien der Prärieindianer (vgl. Phillips and Steiner 1999: 10).

Es ist so, als ob die Sehnsucht nach Ursprünglichem, Handwerklichem und Authentischen nach dem Einsatz der Industrialisierung so groß war, dass keine Kunstobjekte mehr als authentisch akzeptiert wurden, die etwas mit westliche Formen, Materialien oder Stilen zu tun hatten.

Phillips und Steiner weisen auf die Absurdität hin, dass sowohl Wissenschaftler als auch Sammler einerseits wegen „hybrid and acculturated elements“ die Authentizität der Gegenstände indigener Völker untergruben, andererseits folgendem zustimmten: „one of the basic rationales for the global imposition of colonial rule: that the desired outcomes of the 'civilizing' of indigenous peoples would be their own increased 'industriousness', as evidenced by their more efficient production of 'manufactures', together with the transformation of these populations into consumers of Western manufactured goods“ (Phillips and Steiner 1999: 10).

Die große Ausstellung in London im Jahre 1851, bekannt als „the Crystal Palace“, sollte nach Thomas Richards (1990:17) auf folgender Idee beruhen: „all human life and cultural endeavor could be fully represented by exhibiting manufactured articles“ (vgl. Phillips and Steiner 1999: 11). Laut Richards forderte Prinz Albert damals eine Kategorisierung in vier Gruppen: „raw materials, machinery and mechanical inventions, manufactures, and sculptures and plastic art“ (Phillips and Steiner 1999: 11). Die Organisation dieser Ausstellung wurden allerdings 29 weitere Kategorien hinzugefügt „which cross cut the others, like a department store [...] by which articles of a similar kind from every part of the world could be disposed in juxta-position“ (Richards in Phillips and Steiner 1999: 11).

„In effect, though hardly by intention, the Crystal Palace advanced a prescient vision of the evolutionary development of commodities“ (Richards 1990: 27) Viele der Gegenstände, die damals und auch noch später bei anderen Ausstellungen präsentiert wurden, bilden heute den Kern ethnologischer Sammlungen in ethnologischen und Kunstmuseen. Phillips und Steiner bekunden damit, dass „Science here follows the model of commerce rather than the reverse, as is often supposed“ (Phillips and Steiner 1999: 11). Der Ansturm auf diese „exotischen Arbeiten“ –

„most of which were stylistic hybrids“ – war ein krasser Gegensatz zu „the rejection of these same objects by the intellectual establishment (Richards in Phillips and Steiner 1999: 11). Diese Ausstellung zeigt auch, dass ein neues Kunstverständnis entstand: im Gegensatz zu dem bisherigen elitären, hierarchischen Grundverständnis von Kunst – „reliance on rarity and the handmade), entstand eine „democratization of art made possible by new forms of industrial production“ (Phillips and Steiner 1999: 11). Die Ausstellung in London war ein einschlägiges Ereignis, ließ sie doch viele Wissenschaftler ihre Meinung bezüglich „products of non-European nations“ (Phillips and Steiner 1999: 12) zumindest überdenken. So führen Phillips und Steiner z.B. Gottfried Semper an, der in seinem Traktat⁷⁵ von 1852 seine gespaltene Haltung diesbezüglich offen darlegt: einerseits war er fasziniert von den Objekten, andererseits verachtete er Kunst, die marktorientiert produziert wurde: „He respected the high level of craftsmanship of 'barbaric' peoples in comparison to that displayed by the new Western industrial products, although he remained convinced of the essential superiority of Western aesthetic achievement“ (Phillips and Steiner 1999: 12). Semper postulierte daher Folgendes: „A work of art destined for the marketplace cannot have this relevance, far less than an industrial object can, for the latter's artistic relevance is supported at least by the use for which it is expected to have. The former, however, exists for itself alone, and is always distasteful when it betrays the purpose of pleasing or seducing a buyer“ (Semper in Phillips and Steiner 1999: 12).

Die guten Absichten die aufkeimende Trennung zwischen „the cultural arrogance of art connoisseurship and the levelling of art appreciation that flowed from new technologies for mechanical reproduction“ zu versöhnen, konnte nicht erreicht werden (vgl. Phillips and Steiner 1999: 12). So gab es Bewunderer der „non-Western artists“ für ihre Fachkompetenz und ihr ästhetisches Feingefühl, und Interessenten, wie die Anthropologen, einer romantischen und eher nostalgischen „primitiven“ Kunst „induced by the experience of modernization“ (Phillips and Steiner 1999: 12). Die Sehnsucht nach Einfachheit, neue Einflüsse negierend, war weder auf das viktorianische Zeitalter, noch auf Kunst oder visual culture be-

⁷⁵ Gottfried Semper, 1852 *Science, Industry, and Art: Proposals for the Development of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition*.

schränkt. Bereits im 18. Jahrhundert begegnet man der Suche nach Authentizität, nach dem Einzigartigen, dem Einzigem, das durch die industrielle Massenproduktion verloren schien.

Wie groß die Unsicherheit war, ob nun ein Produkt Kunst ist oder einfach eine einfache Handelsware, zeigt ein Beispiel, das Phillips und Steiner anführen: 1928 sollte eine abstrakte Bronze-Skulptur von Brancusi – *Bird in Space* – in die Vereinigten Staaten importiert werden. Normalerweise konnte Kunst „duty free“ importiert werden. Die Skulptur von Brancusi jedoch wurde am Zoll festgehalten, mit der Begründung, dass „nonrepresentational and abstract forms fell outside the limitations of paragraph 1807 of the U.S. Customs Tariff Act of 1922, which allowed 'original' works of art to enter the country duty free“ (Phillips and Steiner 1999: 14). Als Brancusis Skulptur nicht als Kunst angesehen, und verzollt werden sollte – „composed wholly or in chief part of copper, brass, pewter, steel or other metal“ (United States Treasury Decisions 1928) (Phillips and Steiner 1999: 14) – wurde geklagt „whether the *Bird* was art or merely bronze in an arbitrary shape“ (MoMA 1936: 5) und dem Importeur schließlich Recht gegeben. Die Begründung führen Phillips und Steiner in voller Länge an, was auch hier geschehen soll, weil diese Zeilen aussagekräftiger sind als jede Umschreibung: „The decision [that works of art as defined in paragraph 1807 refer to imitations of natural objects] was handed down in 1916. In the meanwhile there has been developing a so-called new school of art, whose exponents attempt to portray abstract ideas rather than imitate natural objects. Whether or not we are in sympathy with these newer ideas and the schools which represent them, we think the fact of their existence and their influence upon the art world as recognized by the courts must be considered“ (United States Treasury Decisions 1928: 430f; Phillips and Steiner 1999: 14).

Trotz dieser Entscheidung musste das Museum of Modern Art einige Jahre später, 1935, als afrikanische Kunstwerke importiert werden sollten, erneut klagen. Diese Mal wurden die Kunstwerke nur als „second replicas“ angesehen oder man definierte ehemalige Gebrauchsgegenstände weiterhin als solche und erkannte ihren Wert als Kunstobjekt nicht an (vgl. Phillips and Steiner 1999: 14). Phillips und Steiner dazu: „At each point in its movement through space and time, an

object has the potential to shift from one category to another and, in so doing, to slide along the slippery line that divides art from artifact from commodity“ (Phillips and Steiner 1999: 15). Viele Debatten und Unsicherheiten hat es gegeben und existieren noch immer, Anthropologen und auch Kunsthistoriker sind sich inzwischen einig, dass auch Replikate einen gewissen künstlerischen Wert besitzen: „Serious studies by anthropologists and art historians of non-Western objects intended largely for trade and export have recognized the artistic nature of objects classified as artifact and commodity. Far from being a 'mere' commercial craft, many forms of tourist or export art have been shown to exhibit all the communicative and signifying qualities of 'legitimate' or 'authentic' works of art“ (Phillips and Steiner 1999: 15). Sie betonen aber auch, dass jedes Kunstwerk, egal ob non-Western oder nicht, oder ob für den Kunstmarkt produziert oder aus sonstigen monetären Überlegungen produziert, auf jeden Fall ästhetischen Kriterien unterliegt und danach bewertet wird.

Und noch ein Paradoxon wird aufgezeigt: Robert Jensen vertritt in seinem Buch *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994) die Ansicht, dass das blühende Kunstgeschäft gerade wegen der „Anti-Kommerzialisierungsbewegung“ zur Wende des 20. Jahrhunderts entstehen konnte. „Thus, one might say that the delicate membrane thought to encase and protect the category 'art' from contamination with the vulgar 'commodity' has been eroded and dissolved from both sides“ (Phillips and Steiner 1999: 15f). Um dann noch zu einem Résumé zu gelangen: „No longer treatable as distinct and separate categories, the art-artifact-commodity triad must now be merged into a single domain where the categories are seen to inform one another rather than to compete in their claims for social primacy and cultural value“ (Phillips and Steiner 1999: 16).

Die Kunstwerke und Artefakte wurden in den Museen zwar präsentiert, jedoch wie Sally Price aufzeigt, auf unterschiedliche Weise: „For these same displays, the main distinction between Western and Primitive objects is that only the former are presented as having been made by named individuals at specific points in an evolving history of artistic styles, philosophies, and media .In this way, the status of Western art as part of a documented history of civilization (with names, dates,

political revolutions, cultural and religious rebirths, and so forth) is acknowledged (signaled), even though the elaboration of details is reserved for other contexts (catalogs, art history texts, scholarly lectures, art magazines, etc.)“ (Price 1989: 83). Bleibt den Kunstwerken und Artefakten das Museum als Präsentationsort, so fand sich bald ein enormer Markt „for 'natural' objects“ im Einrichtungsbereich. Die dazu passende Literatur hielt den Mythos von Authentizität und „primitivist nostalgia“ (Phillips and Steiner 1999: 16) aufrecht⁷⁶, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts florierte. So waren es nicht die öffentlichen Stellen, welche die Produktion von non-Western art und deren Handel antrieben, sondern vielmehr die privaten Sammler“ (vgl. Phillips and Steiner 1999: 16): „The museum increasingly acts as a purveyor of goods as well as a custodian of art and artifact. Gift shops, offering 'museum reproductions' and commoditized 'fine arts' and 'ethnic arts', bridge the boundary between the academic precinct and domestic consumption“ (Phillips and Steiner 1999: 16).

Zwar steigt die Nachfrage im Westen nach „exotischen“ Objekten stetig, gleichzeitig verurteilt man das durch die Modernisierung und durch den Kontakt mit dem Westen „hybride“ Ergebnis (vgl. Phillips and Steiner 1999: 17).

In Texten über Interior Design werden zumeist drei Kriterien hervorgehoben:

1. 'Ethnic' art is closer to nature and therefore less artificial than its modern counterpart.
2. 'Ethnic' arts of all regions share a common denominator, making them largely interchangeable and somehow comparable on a formal level.
3. 'Ethnic' art represents the final, fleeting testimony to the tenuous existence of rapidly vanishing worlds.

Die „Ethnic world“ wird daher mit einer größeren Naturverbundenheit assoziiert, ihnen werden gemeinsame formale Parameter und eine allgemeine Verbundenheit – „fraternity in otherness“ (Phillips and Steiner 1999: 18) und ein Verständnis untereinander zugeschrieben. Gleichzeitig bleiben sie der westlichen Welt jedoch

⁷⁶ Barnard 1991, Living with Folk Art; Hall 1992, Ethnic Interiors; Innes 1994, Ethnic Style (Phillips and Steiner 1999: 16).

weiterhin „fremd und exotisch“. Das Festhalten von Traditionen in einer flüchtigen Welt sind starke Argumente, um den Handel mit diesen Produkten noch mehr anzukurbeln. Phillips und Steiner zitieren Hall (1992: 10), der wiederum Owen Jones (1856 „The Grammar of Ornament“) zitierte : „If we would return to a more healthy condition, we must even be as little children or as savages; we must get rid of the acquired and artificial, and return to and develop normal instincts“ (Phillips and Steiner 1999: 17). Hall meinte, dass dieses enorme Interesse an „ethnic“ art, „is not a rejection of the way we live, it is almost a way of coming to terms with it by keeping in touch with our fundamental sensual appetites for beauty and creativity. ... [Ethnic arts] work best in the most modern interiors, where crudeness and sophistication can act as a foil to each other“ (Phillips and Steiner 1999: 17). Die Rückkehr zur Natur ist daher nicht unbedingt als Gegenbewegung und als „rejection of the fundamental triumph of industry and capitalism“ (Phillips and Steiner 1999: 17) zu bewerten.

Laut Phillips und Steiner wäre es eine naive Vorstellung, dass die Welt durch gemeinsame Attribute miteinander verbunden sei – „the erasure of inequality“ (Phillips and Steiner 1999: 18) ist ein krasser Gegensatz zur Wissenschaft, die „seeks to complicate this paternalistic model“ (Phillips and Steiner 1999: 18).

Zusammenfassend zweigt sich ein Paradoxon zu „Ethnic art“:

- Authentizität wird mit „purity“ gleichgesetzt (westl. Kriterien siehe Steiner 1994: 100-103).
- Das Makellose, (vom Westen) Unberührte, Reine – wird von hochmütigen „Gelehrten“ gefordert
- der „Masse“ wird vermittelt, diese Hybridität zu verehren, da sowieso alle ethnischen Kulturen ähnlich wären.

So wird auf der einen Seite verlangt, dass sich Kulturen gegenseitig nicht beeinflussen dürfen – „one constructs an artificial world in which there is ideally no contact among cultures“ (Phillips and Steiner 1999: 18), auf der anderen Seite ist ein Kontakt unerheblich, da „primitiveness is a quality shared by all these deemed Others“ (Phillips and Steiner 1999: 18). Laut Belting, ist auch durch die Überlage-

rungen mit westlicher Kultur keine authentische Kunstentwicklung in den Stammeskünsten mehr zulässig (vgl. auch Kapitel 1.4, Belting 1995: 74).

„Finally, recent publications on 'ethnic style' continue to inscribe the idea, articulated a century earlier by Alldridge, that objects of 'ethnic' art are being rescued, like victims of a sinking ship, from vanishing cultural worlds“ (Phillips and Steiner: 1999 18).

Sally Price betont, dass bei Ausstellungen bereits bei der Form der Präsentation Unterschiede gemacht werden, obwohl „the museum visitor's task-pleasure, for both Primitive and Western objects, is conceptualized first and foremost as a perceptual-emotional experience, not a cognitive-educational one“ (Sally Price 1989: 83) und legt die unterschiedlichen Arten der Präsentationsschwerpunkte offen: „For these same displays, the main distinction between Western and Primitive objects is that only the former are presented as having been made by named individuals at specific points in an evolving history of artistic styles, philosophies, and media“ (Sally Price 1989: 83). Die Kunst wird hier als Teil einer Geschichte betrachtet. Eingebettet in historische und politische Daten, werden die Informationen der Künstler und in Publikationen angeführt: „In this way, the status of Western art as part of a documented history of civilization (with names, dates, political revolutions, cultural and religious rebirths, and so forth) is acknowledged (signaled), even though the elaboration of details is reserved for other contexts (catalogs, art history texts, scholarly lectures, art magazines, et.) (Sally Price 1989: 83). Wenn es aber um „Primitive Kunst“ geht, treten die ethnographischen Daten so in den Vordergrund, dass das eigentliche Kunstwerk nicht mehr als solches wahrgenommen wird: „For most displays presenting objects *as ethnography* information about technical, social, and religious functions is elaborated, thus erasing the notion that the aesthetic quality of the work is able to 'speak for itself' – or rather, erasing the entire notion that the object possesses any aesthetic quality worthy of transmission“ (Sally Price 1989: 83; Hervorhebung durch den Autor). Hier wird die emotionale Wahrnehmung der Rezipienten aufgrund der schriftlichen Informationen so gut wie verhindert.

3.3.2 „PRIMITIVE ART“ INNERHALB DER GEGENWARTSKUNST

So kommt es nicht nur innerhalb einer Kunstgattung, innerhalb eines Kulturkomplexes, zu Begegnungen, sondern auch zwischen der europäisch-amerikanischen westlichen Kunstwelt und der sogenannten „Primitive Art“. Fillitz zu der 1984 im Museum of Modern Art in New York gezeigten Ausstellung „Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity between the Tribal and the Modern“, über die moderne Kunst Afrikas der 1960er Jahre, kuratiert von William Rubin, „Wie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts standen Fundamentalität, Natürlichkeit und Verwurzelung für die nicht-westlichen Objekte, Kreativität und Genius für die westlichen Künstler. Auf die gesellschaftliche Ebene gehoben, impliziert das die Gegenüberstellung von 'frühen', 'statischen' ('primitiven') Gesellschaften mit den dynamischen, modernen westlichen in derselben räumlich-universalistischen Dimension, die durch das MoMa repräsentiert wurde“ (Fillitz 2002: 273).

Dass es auch durch die Gegenüberstellung dieser der beiden Kunstwelten innerhalb der Gegenwartskunst zu Zwischenräumen kommen kann, zeigt Fillitz auf, indem er Lebeer zitiert, der ein Gespräch mit Michel Leiris anlässlich des „1er Festival des Arts Nègres“ 1966 aufzeichnete: „Ich fand diese Malerei eine Mischform. Sie (die Künstler, Anm. Fillitz) sind nicht mehr wirklich Afrikaner, denn sie wurden auf westliche Weise gebildet oder hatten viele Kontakte mit dem Westen ... Sie befinden sich in gewisser Weise zwischen zwei Stühlen“ (Lebeer in Fillitz 2002: 273).

1991 stellt Miller dieses Primitivismus-Phänomen in eine „untrennbare Verbindung mit den Interessen des Kapitalismus“ (Fillitz 2002: 299), Sally Price (1989) untersucht die „Vorstellungen, die Sammler und Galeristen in europäischen Metropolen mit Objekten traditioneller Kunst (heute noch bei Kunstgalerien als „primitive Kunst“ bezeichnet) verbinden“ (Fillitz 2002: 299).

Immer mehr steht im Vordergrund, wie man mit dem Fremden umgeht, dabei stellt sich unweigerlich auch die Frage, wie man mit Kunst der „Anderen“ umgeht.

Hans Belting schreibt in seinem Buch „Hybride Kunst?“, dass „der Primitivismus und Exotismus in der Geschichte der modernen Kunst immer dann Konjunktur hatte, wenn die westliche Kunstwelt frischen Wind brauchte.“⁷⁷

Jan Hoedt integrierte in der documenta IX 1992 nicht-westliche Künstler in die Reihen der westlichen zeitgenössischen Kunst, indem er z.B. Anish Kapoor oder Jimmi Durham einlud. Damit regte er „eine Diskussion um die Problematik ethnischer Identität an.“

Wie Wolf Lepenies in „Welt Online“ richtig bemerkt, war das „einst ein avantgardistischer Protest: ‚primitive‘ Objekte als Kunst aufzuwerten und damit die westliche Hochkunst zu attackieren und den gültigen, westlichen Wertekanon der Künste zu revidieren. [...] Die Subversivität der avantgardistischen Beschäftigung mit den bis dahin kaum anerkannten und selten museumswürdigen Artefakten, glaubte man in das Museumskonzept implantieren zu können. Doch es erwies sich als naiv zu glauben, dass es, wie man zunächst vorschlug, heutzutage noch ein Museum mit einer den Art premiers huldigenden Namengebung geben könnte. [...] Dass man sich schließlich für die ‚unschuldige‘ Namensgebung für das Museum nach der Adresse entschlossen hat, ist ein Indiz dafür, dass auch das Konzept zu widersprüchlich ist, als dass sich ein signifikanter Namen finden ließe“ (Lepenies 2008: Die Welt Online). Dieselben Kritikpunkte, die die Ethnologen anführen, wenn es um eine Verbindung mit der Kunst geht, nämlich dass es dadurch zu einer Verflachung der kultur- und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung kommen könnte, finden sich hier bei der Errichtung des neuen Museums wieder. So kritisiert Lepenies, dass „die vom Ausstellungskonzept und –design wie von der Architektur betriebene Ästhetisierung eine kultur- und sozialgeschichtliche Kontextualisierung der Objekte schwächt oder ersetzt. Das war einer der Skandale der Gründung, weil damit auch mit einer Tradition gerade der weltberühmten französischen Ethnologie, die das Musée d l’Homme für sich reklamierte, brach“ (Lepenies 2008: Die Welt Online).

„The illusion of 'authentic art' could probably not persist were it not for the invention of its baser counterparts against which aesthetic merits can be measured

⁷⁷ Jochen Poetter, Kat. Ausst. Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig Köln, Köln, 1999. Modernismus und Primitivismus ein untrennbares Begriffspaar?

and judged. [...] the category 'sacred' could not exist without its 'profane' opposite, so too the authentic could not survive without its unorthodox antithesis – the inauthentic (see Steiner 1996a: 213). But the very impermanence of the boundaries that separate the 'good' from the 'bad' reveals the mystification imposed by the whole system of classification and its judgements of taste. Distinctions between categories of art, artifact, and commodity are projections of individual experience that reveal, in the end, far more about those who collect objects than those who produce them“ (Phillips and Steiner 1999: 19).

„Thus, the solution to defining the authenticity of an object circulating in the networks of world art exchange lies not in the properties of the object itself but in the very process of collection, which inscribes, at the moment of acquisition, the character and qualities that are associated with the object in both individual and collective memories (see S. Stewart 1984). In order to interpret such objects we must begin to unpack the baggage of transcultural encounter with which they travel and search for the meanings and memories stored inside“ (Phillips and Steiner 1999: 19).

*„Es gibt im Leben Augenblicke, da die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist“
(Michel Foucault)⁷⁸*

3.4 VERBINDUNG KUNST UND ETHNOGRAPHIE

Ausgelöst durch die bereits in der Einleitung erwähnte Krise ethnographischer Repräsentation in den späten 1970er und der „Writing-Culture“-Debatte in den 1980er-Jahren, kam es in den 1990er-Jahren, sicherlich beeinflusst vom allgemeinen Trend zur Wissensgesellschaft, zu einem Umdenken innerhalb der Kulturanthropologie in Bezug auf neue Medientechnologien sowie auf Bildgehalte allgemein. Polyvokalität – die Möglichkeit, den Anderen selbst sprechen oder sehen zu lassen – und die Mehrdeutigkeit von Bildern wurden nunmehr als Qualität angesehen und führte zu einem vermehrten Einsatz visueller Techniken innerhalb der Feldforschung und der Repräsentation von Ethnographien. Während diese Entwicklung innerhalb der Kulturanthropologie als „Iconic turn“ bezeichnet wird, vermerken Kunsthistoriker, wie auch Kunsttheoretiker seit den 1980er-Jahren ein zunehmendes Interesse zeitgenössischer KünstlerInnen ethnographische Methoden für ihre künstlerische Recherche einzusetzen, um sowohl das „Andere“, als auch das „Eigene“ zu erforschen. Nicht mehr nur das „Exotische, Fremde“ wird fokussiert, sondern die eigene Identität, das eigene Umfeld wird nunmehr vermehrt mittels ethnographischer Methoden durchleuchtet. Es kam zu einem „ethnographic turn“ innerhalb der Kunst (vgl. Foster 1996: 184, Wynne in Schneider and Wright 2010: 50).

Eine Verbindung zwischen Kunst und Kulturanthropologie ist für mich deswegen fast zwingend oder zumindest naheliegend, da sich beide Disziplinen mit der Wahrnehmung von kulturellen und gesellschaftlichen Phänomenen und Zwängen auseinandersetzen, sich die Kunst jedoch ohne den Druck einer wissenschaftlichen Beweisführung oder auf komparative Gesichtspunkte Rücksicht nehmen zu

⁷⁸ Michel Foucault in Werner Petermann, Die Geschichte der Ethnologie, Wuppertal 2004: 1004. Foucault in Spitzmüller, Warnke 2011: 78.

müssen, in einer Art „Freiraum“ oder „Zwischenraum“ eine alternative Denkweise ermöglicht. Diesbezüglich wird auch im Kapitel 4.1 auf „the impossible place“, so genannt von Walter Benjamin (Benjamin in Foster 1996: 171), verwiesen – ein Ort, an dem der „Andere“/das Eigene so wahrgenommen wird, wie er/es wirklich ist, weil man dessen Position einnimmt.

Im Folgenden soll ein kurzer Exkurs über die Bestrebungen Kunst und Anthropologie zu verbinden, die bereits mehr als 100 Jahre bestehen, aufgezeigt werden. Dabei werden vor allem jene Aspekte hervorgehoben, die auch für meine eigene künstlerische Arbeitsmethode relevant sind.

Das 1878 in Paris gegründete Musée d'Ethnographie du Trocadéro⁷⁹ gilt als das erste anthropologische Museum, das eine Verbindung zur zeitgenössischen Kunst herstellte. Die in den 1930er Jahren am Musée d'Ethnographie du Trocadéro beschäftigten Wissenschaftler gingen von einem weitgefassten Kunst- und Kulturbegriff aus: „Für sie waren die 'schönen' Dinge“, schreibt der Empirische Kulturwissenschaftler Ulrich Hägele⁸⁰, „aus dem Bereich der klassischen Hochkunst genauso von wissenschaftlicher Relevanz wie 'normale' Objektivationen aus dem alltäglichen Gebrauchszusammenhang“ (Hägele 2008: 74).

Die Beschäftigung von KünstlerInnen mit ethnographischen Themen interpretiert die Kunsthistorikerin und Ethnologin Judith Elisabeth Weiss „als Projektion mit ideologischen Impetus, als Darstellung eines gestalterischen Erschöpfungszustandes europäischer Kunst, als kolonialer und postkolonialer Akt mit seinen subtilen Einverleibungsstrategien oder als künstlerische Suche nach dem Elementaren, nach Ursprünglichkeit und Authentizität“ (Weiss 2008: 31).

Als das Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1935 geschlossen wurde, übernahm das Musée de L'Homme, ein Teil des Musée National des Arts et Traditions Populaires, die Sammlung, die nun wiederum sukzessive in das 2006 eröffnete

79 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/MET-presentation.pdf>. acc. 03.06.2008; Marie-France Noël, Du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et traditions populaires. In „Muséologie et ethnologie“. Paris : RMN, 1987: 140-151.

80 Ulrich Hägele forscht seit 2000 am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen. Für sein Buch mit dem Titel „Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft“ erhielt er den Deutschen Foto-buchpreis. (<http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/philosophie-rhetorik-medien/institut-fuer-medienwissenschaft/personen/dr-u-haegle.html>). Acc. 07.10.2008.

Musée du Quai Branly übersiedelt wurde. Insgesamt vereinigt das Musée du Quai Branly also das Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie und das Musée de l’Homme.⁸¹ Mit der Eröffnung des Musée du Quai Branly fand, wie Judith Elisabeth Weiss in ihrem Beitrag „Der gebrochene Blick – Kunstwerke als feed back loops“ (Weiss 2008: 31) schreibt, „die Verquickung von Kunst und Ethnographie ihren musealen Ausdruck, die bereits vor einem Jahrhundert mit der legendären Entdeckerschaft von Stammeskunst unter dem Terminus 'Primitivismus' in die europäische Geschichte der Kunst eingegangen ist.“

Die Tatsache, dass ein ethnographisches Museum auf Kunst fokussierend zum ersten Mal die Artefakte nach künstlerischen Gesichtspunkten und nicht mehr nach rein ethnographischen sortierte, zeigt, dass das Umdenken in Bezug auf eine Verquickung von Kunst und Ethnographie schon stattgefunden hat, aber die Umsetzung noch nicht geklärt ist. Der Architekt Jean Nouvel nennt seinen Entwurf für das Musée „einen Sakralbau für mysteriöse Objekte, Träger geheimer Überzeugungen sowie einen Ort gekennzeichnet durch die Symbole des Waldes, des Flusses und die Obsessionen von Tod und Vergessen.“⁸² Allein dieser Gedanke zeigt, dass selbst der Architekt, der sich sicherlich intensiv mit dieser Thematik auseinandersetzte, noch weit entfernt ist von einer tatsächlichen Verbindung dieser beiden Disziplinen. Deshalb konstatiert Wolf Lepenies, dass „ethnologische Museen auf dem Prüfstand stehen. Das spektakuläre Pariser Museum ist in Vielem neuartig und sehenswert – aber, was es dem eigenen Bekunden nach sein sollte – ein Durchbruch für ein Neudenken des völkerkundlichen Museums – als das gilt es den Kritikern des Museums (derzeit) nicht.“⁸³

Wie kontroversiell eine Verbindung von Kunst und Ethnographie heute noch aufgenommen wird, zeigen die verschiedenen Artikel zur Eröffnung des Museums: So schreibt etwa „Der Tagesspiegel“ vom 30. Dezember 2011, dass hier „Ar-

81 „The Musée du quai Branly opens wide its doors to enable consultation of the whole of its artefacts collection, comprising 267,417 items, 236, 509 of which come from the ethnology laboratory of the Musée de l’Homme, and 22,740 from the former Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie. The Musée du quai Branly has acquired 8,168 artefacts since 1998, and over 3,600 artefacts are on exhibition“ (<http://www.quaibranly.fr/en/documentation/the-artefacts-catalogue.html>; acc.07.10.2008).

82 Wolf Lepenies: Nicht-westliche Kulturen: Was Berlin aus der Debatte über das Musée du Quai Branly in Paris lernen kann, in Die Welt Online, acc. 01.04.2008.

83 Ebd.

tefakte überseeischer Kulturen nicht länger als Studienobjekte in künstlichen Panoramalandschaften präsentiert, sondern als Meisterwerke zelebriert [werden], die es mit einer Mona Lisa aufnehmen können.“⁸⁴ Die „Neue Zürcher Zeitung gibt allerdings zu bedenken, dass „als Staatspräsident Chirac 1996 das 235 Millionen Euro teure Projekt lancierte, eine Debatte über die Frage, ob das Museum ein Kunst- oder ein Wissenschaftsmuseum sein solle, [entbrannte]. Das von Germain Viatte ausgearbeitete und von Nouvel kongenial umgesetzte Konzept verbindet beide Ansätze, den ästhetischen und den anthropologischen. Die Exponate prangen wie Preziosen in 'entmaterialisierten' Vitrinen.“⁸⁵

Abgesehen von allen anderen Prämissen, wie etwa die Kolonialisierungs-Debatte bzw. die Frage, wie Frankreich zu seinen Artefakten kam, zeigt sich beim Musée de Quai Branly, wie sehr noch immer polarisiert, wenn ethnographische Artefakte als Kunstgegenstände ausgestellt werden. Wie Wolf Lepenies in „Welt Online“ richtig bemerkt, war das nämlich „einst ein avantgardistischer Protest: ‚primitive‘ Objekte als Kunst aufzuwerten und damit die westliche Hochkunst zu attackieren und den gültigen, westlichen Wertekanon der Künste zu revidieren [...] Die Subversivität der avantgardistischen Beschäftigung mit den bis dahin kaum anerkannten und selten museumswürdigen Artefakten, glaubte man in das Museumskonzept implantieren zu können. Doch es erwies sich als naiv zu glauben, dass es, wie man zunächst vorschlug, heutzutage noch ein Museum mit einer den *Art premiers* huldigenden Namensgebung geben könnte [...] Dass man sich schließlich für die ‚unschuldige‘ Namensgebung für das Museum nach der Adresse entschlossen hat, ist ein Indiz dafür, dass auch das Konzept zu widersprüchlich ist, als dass sich ein signifikanter Namen finden ließe“ (Lepenies).⁸⁶

Dieselben Kritikpunkte, die Sozial- und KulturanthropologInnen anführen, wenn es um eine Verbindung mit der Kunst geht, nämlich, dass es dadurch zu einer Verflachung der kultur- und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung kommen könnte, finden sich hier bei der Errichtung des neuen Museums wieder. So

84 <http://www.tagesspiegel.de/kultur/musee-du-quai-branly-paris/6005090.html>; acc. 08.10.2008.

85 <http://www.nextroom.at/building.php?id=28618&sid=24519&inc=pdf>. Acc. 09.10.2008.

86 Zitiert nach Wolf Lepenies: Nicht-westliche Kulturen: Was Berlin aus der Debatte über das Musée du Quai Branly in Paris lernen kann, in Die Welt Online, acc.1.4.2008.

kritisiert Lepenies, dass „die vom Ausstellungskonzept und -design wie von der Architektur betriebene Ästhetisierung eine kultur- und sozialgeschichtliche Kontextualisierung der Objekte schwächt oder ersetzt. Das war einer der Skandale der Gründung, weil damit auch mit einer Tradition gerade der weltberühmten französischen Kultur- und Sozialanthropologie, die das *Musée d l’Homme* für sich reklamierte, brach“ (ebd.).⁸⁷

Howard Morphy und Morgan Perkins weisen darauf hin, dass Kunst in der westlichen Welt schon immer in das alltägliche Leben integriert war – „as style, as design, as craft, as architecture, as decor, as dress, as bodily adornment, as advertisement and so on“ (Morphy and Perkins 2006: 22). Hingegen definierte die Anthropologie erst nach den 1960er Jahren die Kunst als einen ihrer Forschungsschwerpunkte: „Now that the significance of this dimension of human action has been realized“, wie Morphy und Perkins feststellen, „an immensely rich field of research has been opened up. Anthropologists are only now beginning to learn how to deal with it analytically. The study of art is essentially an interdisciplinary field that brings together anthropologists, artists, art historians, and social historians in an exciting venture“ (ebd.).

Auch Arnd Schneider und Christopher Wright sehen „the common ground of Art and Anthropology“ und beschreiben in ihrem Werk „Between Art & Anthropology“ (2010) deren Zusammenwirken mit Hilfe einer Metapher aus dem Bereich der Malerei: „A simple analogy is the flow of two liquid coloured paints that are mixed on a surface, where not only do new colours evolve but skeins and threads of both colours are interwoven and intermingled, and yet in places remain completely separate. Despite the two colours maintaining their original identities in places, together they achieve new colours and forms. To think concretely of paintings and the many examples and possibilities where colours are not ‚mixed‘ to achieve a new colour, but are overlaid, encrusted, veiled and sculpted, also suggests how their materiality and relief qualities are fore-grounded, rather than their values as colours. At the same time, such joined separateness also leads to a new perception of the colours themselves; one that could not have been achieved

87 Dies sei deshalb an dieser Stelle so ausführlich erläutert, weil es für zukünftige Vorhaben, die im Kapitel V. näher durchleuchtet werden, von Relevanz ist.

without the encounter of ‚mixing’ with the other“ (Schneider and Wright 2010: 1).

Genau diese Öffnung der Grenze zu den benachbarten Disziplinen als Möglichkeit eines intensiveren Dialogs zwischen den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen, wurde durch die Veröffentlichung des Buches „Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography“ (1986) eingeleitet. Die zwei Autoren James Clifford und George E. Marcus fordern darin nicht nur WissenschaftlerInnen auf, verschiedene Methoden in ihrer Forschung anzuwenden, um somit den Dialog mit andern Disziplinen zu suchen, sondern darüber hinaus noch ihre eigenen subjektiven Wahrnehmungen wiederzugeben, sie aus ihrem persönlichen kulturellen Wissen und ihrer Tradition heraus zu reflektieren und sich selbst als AutorInnen zu identifizieren. Die Kriterien für diese Art ethnographischen Schreibens wurden dafür von Clifford (Clifford 1986: 6) genau definiert und als Teil einer reflexiven anthropologischen Forschung gesehen: „Ethnographic writing is determined in at least six ways:

1. contextually (it draws from and creates meaningful social milieus)
 2. rhetorically (it uses and is used by expressive conventions)
 3. institutionally (one writes within, and against, specific traditions, disciplines, audiences)
 4. generically (an ethnography is usually distinguishable from a novel or a travel account)
 5. politically (the authority to represent cultural realities is unequally shared and at times contested)
 6. historically
- (all the above conventions and constraints are changing).“

Das Buch „Writing Culture“ führte zu einer umfassenden Kritik an der Ethnographie als wissenschaftliches Instrument und wird als die postmoderne Wende innerhalb der Anthropologie bezeichnet.⁸⁸ Aber auch kritische Stimmen, z.B. aus feministischen Kreisen, wurden geäußert: „At this profoundly self-reflexive moment in anthropology – a moment of questioning traditional modes of representation in the

88 siehe dazu auch Jean-Francois Lyotard, 1982/2009 „Das Postmoderne Wissen“.

discipline-practitioners seeking to write a genuinely new ethnography would do better to use feminist theory as a model than to draw on postmodern trends in epistemology and literary criticism with which they have thus far claimed allegiance“ (Mascia-Lees, Sharpe and Cohen 1989: 7).

Die beiden Autoren Marcus und Clifford hingegen traten dafür ein, den zu untersuchenden ProtagonistInnen das Recht einzuräumen, selbst das Wort zu ergreifen und für sich selbst zu sprechen und beenden somit das bisher ungleiche Verhältnis zwischen ForscherInnen und InformantInnen. Sie bezeichnen ethnographisches Schreiben, das sich nach diesen Richtlinien ausrichtet, als „ethnographic fiction“⁸⁹ – „ethnographische Dichtung“ – und sind sich dessen bewusst, dass sie damit auf Widerstand stoßen werden, da in der Wissenschaft der Wahrheitsgehalt als oberste Prämisse gilt: Clifford meint dazu, „It suggests the partiality of cultural and historical truths, the ways they are systematic and exclusive. [...] Interpretive social scientists have recently come to view good ethnographies as 'true fictions', but usually at the cost of weakening the oxymoron, reducing it to the banal claim that all truths are constructed“ (Clifford 1986: 6).

Der Anthropologe Vincent Crapanzano listet in Cliffords und Marcus' Sammelband einige parallele Eigenschaften eines Ethnographen zu Hermes, dem Götterboten auf, der den Sterblichen die Botschaft übersetzt (Crapanzano 1986: 52). Damit betont er die Vermittlerrolle des Ethnographen:

- „The ethnographer [...] marks a boundary: his ethnography declares the limits of his and his readers' culture. It also attests to his – and his culture's – interpretive power.
- The ethnographer has to make sense of the foreign [...] he aims at a solution to the problem of foreignness, and like the translator [...] he must also communicate the very foreignness that his interpretations (the translator's translations) deny, at least in their claim to universality (siehe dazu auch Kapitel 4.2.3 – tage-raum Projekt).
- [i.e. The ethnographer] must render the foreign familiar and preserve its very foreignness at one and the same time. The translator accom-

89 Der Begriff „Fiction“ – kommt aus dem Lateinischen „fingere“, was soviel wie „gestalten, bilden, aber auch erdichten“ bedeutet.

plishes this through style, the ethnographer through the coupling of a presentation that asserts the foreign and an interpretation that makes it all familiar.

- [i.e. The ethnographer] must make his message convincing. It treats the foreign, the strange, the unfamiliar, the exotic, the unknown – that in short, which challenges belief.
- The ethnographer must make use of all the persuasive devices at his disposal to convince his readers of *the* truth of his message. [...] His texts assume a truth that speaks for itself – a whole truth that needs no rhetorical support. His words are transparent“ (Crapanzano 1986: 52).

Allerdings gibt es einen großen Unterschied zu Hermes: „When Hermes took the post of messenger of the gods, he promised Zeus not to lie. He did not promise to tell the whole truth. Zeus understood. The ethnographer has not“ (Crapanzano 1986: 53).⁹⁰

Auch sind sich Clifford und Marcus bewusst, dass sie in ihrem Buch wichtige Fragen⁹¹ bezüglich ethnographischen Schreibens nicht beantworten oder lösen können. Dennoch wollten sie die Grenzen der Ethnographie ausloten, sie der Literatur gegenüberstellen, bzw. sie als Literatur ansehen, um ein Umdenken zu initiieren und eine Weiterentwicklung zu fördern: „Their [i.e. Ethnography's] changing poetic and political grounds will be less easily ignored. [...] And may not the vision of a complex, problematic, partial ethnography lead, not to its abandonment, but to more subtle, concrete ways of writing and reading, to new conceptions of culture as interactive and historical?“ (Clifford 1986: 25).

90 Crapanzano unternimmt einen interessanten Versuch: Er lässt den Leser drei Erzählungen hintereinander lesen, nur eine davon wurde von einem Anthropologen geschrieben: „In all three cases [...] the very figures the authors use to convince their readers – and themselves – of their descriptions in fact render them suspect, and in all three cases this failure to convince is covered by an institutionally legitimated concern for 'meaning' (Crapanzano : 1968: 53).

91 „How are the truths of cultural accounts evaluated? Who has the authority to separate science from art? Realism from fantasy? Knowledge from ideology?“ (Clifford and Marcus 1986: 25).

Die Öffnung der Grenze zu den benachbarten Disziplinen wurde seither immer wieder neu definiert, fruchtbare Kooperationen entstanden, die jedoch ein ständiges Abstecken auf allen Seiten erfordern. So äußert der Anthropologe Peter Hervik folgende Bedenken: „Attention to the interdependence between writer and the 'world' led to a sense of crisis of representation which, for instance, can be seen in a postmodern anthropology style of writing where the writer is not only legitimized but also celebrated for his narrative creativity. However, to turn reflexivity into an issue of the author's presence in the text, of being conscious of the production of the text, and subsequently to turn the ethnographic genre into a question of literary artistry is to reduce anthropology to that 'text' which we have tried to escape for a decade“ (Hervik 1994: 95).

Auch die Kunst der Moderne wurde aufgrund ihrer „'self-sufficiency' of aesthetics and the art form's 'self-designating' absorption with itself“ (Marcus and Myers 1995: 22) kritisiert, da sie darüber hinaus ihre kommunikative Verbundenheit mit der Welt und ihren sozialen und historischen Kontext außer Acht ließ. Kritische Stimmen rund um die Zeitschrift „October“ (gegr. 1976), zu denen u.a. die Kunsttheoretiker Rosalind Krauss und Craig Owens, sowie der Kunsthistoriker Hal Foster gehören, sehen ebenso wie der Soziologe Pierre Bourdieu „art's defensive strategy of self-definition“ nicht als eine neutrale Tätigkeit an, sondern als „a form of cultural production, an exclusionary, boundary-maintaining activity, a hegemonic exercise of power through knowledge“ (ebd.). Sie zeigen die Verbindung von Kunst zum Kunstmarkt und damit zu Macht und Kapital auf, kritisieren „the industry and institutions of art, [...] the fetishization of art making“ und heben Kunst als „besonderes Prinzip menschlichen Handelns“ hervor (vgl. Marcus and Myers 1995: 22; siehe auch Kapitel 4.1).⁹²

Vielleicht war es genau dieser Aspekt, der das von Foster „quasi-anthropologisch“ genannte Modell ermöglichte, in dem marktstrategische Überlegungen in den Hintergrund rückten: „The fact of money value as fundamental or as inextricably entwined with aesthetic value is more apparent and undeniable than it ever has been“ (Ratcliff 1988 in Marcus and Myers 1995: 23). Stattdessen wandte sich

92 In diesem Kapitel zieht Foster Vergleiche zu Walter Benjamin's Werk „The Author as Producer“ (1934).

die anthropologische Forschung, aber auch das Interesse in der Kunst nunmehr der Untersuchung der eigenen Kultur zu. Allerdings wurde damit auch die Autonomie der Kunst – also wie Marcus und Myers feststellen, ihre Meta-Position, um kulturkritische Werte und ein höher ästhetisches Verständnis hervorzurufen (Marcus and Myers 1995: 22) – in Frage gestellt: „If art is no longer conceivable separate from life [...] now that the boundaries which sustained art's separation, if not autonomy, have been powerfully breached, what are artists and other makers of artistic value (dealers, curators, etc.) to do?“ (Marcus and Myers 1995: 23).

Künstler wie Lichtenstein, Warhol, Kruger (vgl. Marcus and Myers 1995: 24) oder auch Wu Shaoxiang (siehe Kapitel 4.5), den ich persönlich in China kennenlernte, verflochten die Kritik am kapitalorientierten Kunstmarkt in ihre Kunstwerke, gliedern sie jedoch weiterhin in diesen ein. In einem Interview in seinem Atelier im Song Zhuang Art Center im Oktober 2011, erzählte mir Wu Shaoxiang: „After I moved to the West, it [i.e. sex] was no subject to me [i.e. any more], because in western countries this topic was free. So sex was a topic before, now I changed my topic to art culture with money. Art world is controlled through financial power, if you look at all the museum, the members – they are all big collectors or bankers, so these men are in charge of art. So many artists unfortunately just hear what these people are saying and do a favor to these people. I use my art – money as a medium for my art, I just try to put this fact into my work“ (persönliche Mitteilung, 2011).

Auch Marcus und Myers weisen auf die Schwierigkeiten hin, den Verlust der Unabhängigkeit der Kunst und der Korruption durch Geld zu akzeptieren und eine künstlerisch kreative Antwort darauf zu finden (Marcus and Myers 1995: 24). Die beiden Autoren sehen die Alternative oder die Antwort in einer „renegotiation of relationship – with allied fields, such as anthropology, on which art has always relied for certain sorts of inspiration“ (ebd.). Allerdings bedeutet dies auch den Verlust der Autonomie der Kunst wirklich zu akzeptieren und daraus etwas Positives zu kreieren: „redefining the boundaries and modes of assimilating influence in order to produce art“ (ebd.).

Wie komplex eine Verwebung zwischen Disziplinen ist, die sich selbst, ihre Grenzen, Zuständigkeiten und Forschungsfelder immer wieder neu definieren und kritisch durchleuchten müssen, kann hier nur angedeutet werden. Die Anthropologin Diane Losche stellt in „Double Vision“ (1999) dazu fest: „Anthropology drags in her train a scientific orientation as well as a scepticism about many of the most cherished ideas of art as an autonomous domain [...] Artists seem to struggle with a sense of marginality, uselessness and preciousness which, from the anthropological stance of insistence on holism – that all aspects of culture are interrelated – seems to be simply a fact of life. Seen thus, the art world's most significant concerns seem both commonsensical and nonsensical while much anthropological discourse, with its dedication to a disinterested scientism, seems disengaged and irrelevant“ (Losche 1999: 212).

Losches Intention ist es, nicht nur Kritik zu äußern, vielmehr will sie die oben angedeuteten Schwierigkeiten durchleuchten und „sichtbar“ machen, um sie in „produktive Methoden“ umzuwandeln. Zweifel und Misserfolge bedeuten demnach kein individuelles Scheitern, sondern ist Teil eines Entwicklungsprozesses: „This journey involves backtracking, false starts, false finishes and a continual sense of being unsure of one's direction. The complexity lies not in the arbitrary use of a postmodern rhetorical device but rather in the most faithful reflection of the process of research – if, that is, one wants the tears in the fabric of discourse formation to be made at least partially transparent“ (Losche 1999: 213). So kann genau in dieser gemeinsamen „Problematik der Postmoderne“ (Marcus and Myers 1995: 19), in der sowohl die Anthropologie als auch die Kunst gefordert sind, eine mögliche (Wieder-)Verbindung gefunden werden.⁹³

Es wird hier insofern auf eine „Wieder-Verbindung“ zwischen Kunst und Anthropologie hingewiesen, weil es insbesondere in unseren westlichen Gesellschaften die Kunst ist, in der Differenz, Identität und kulturelle Werte erzeugt und hinterfragt werden (vgl. Marcus and Myers 1995: 11). Kunstdiskurse hatten demnach schon immer einen großen Einfluss auf die Bildung anthropologischer Theorien

93 „Because the possibility of a new relationship between anthropology and art rests on the consequences of the disruptions wrought by a fundamental shift in the history of modernism – known as postmodernism“ (Marcus and Myers 1995: 19).

und Grundstrukturen, am deutlichsten sichtbar wohl in der amerikanischen „Cultural Anthropology“, deren kulturelle Theorie wiederum ihre Wurzeln in eben dieser Matrix von Ästhetik und Romantik hat, aus der die moderne Kunst laut Marcus und Myers entstanden sein soll (ebd.).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts diente die Kunst indigener Völker v.a. den KünstlerInnen der Avantgarde als Inspirationsquelle. Es war also vorwiegend die Kunst, die zuerst einen Dialog mit der Anthropologie suchte: „Once the central province of anthropology's identity and scholarly location, the 'primitive' has also been a central figure in modernist art practice“ (Marcus and Myers 1995: 14; siehe auch Kapitel 3.3 und 3.3.1).

So schreibt der amerikanische Anthropologe Russel Leigh Sharman, der selber Schriftsteller und Filmemacher ist, über Gauguin als Ethnograph: „Providence or fate firmly planted Gauguin (like myself and so many anthropologists) in the society of Western Europe, which trained him in the aesthetic conventions of that context. But he could see there was more beyond the authority of his social milieu, it was especially visible in the creative products of non -Western society. So he did his research. He spent time in the field doing participant observation, and in some cases doing his best to correct the image of the 'primitive' in the eyes of Europe“ (Sharman in Exploring World Art 2006: 62). Sharman fährt weiter fort: „Gauguin was part of what Danto (siehe auch Kapitel 3.1, 3.2) once described as a critical moment in art history, when art as imitation became art as reality [...] In this way, Gauguin's innovative approach to painting is the aesthetic equivalent to ethnography's innovative approach to writing. As much as anthropologists strive to recount accurately the details of a particular cultural setting, they know their ethnographies are, in a sense, writing those settings into existence for the reader [...] Anthropologists, like Gauguin, aspire to reflect some of the reality of their experience in the field, without presuming to capture it entirely, nor admitting that it is anything less than accurate and valid in itself. The ethnographic present is the literary equivalent to the aesthetic revolution of primitivism of the late nineteenth century. The result is a history of creative production, both ethnographic and on canvas, that attempts to render accurately the cross-cultural practice of producing

art“ (Sharman in Exploring World Art 2006: 63).

Während Sharman Gauguins Annäherung an die Malerei als die ästhetische Entsprechung zu einer Ethnographie mit innovativen Ansatz zum Schreiben vergleicht, führt Hervik dazu Stephen Tylers Version einer postmodernen Anthropologie an, der den diskursiven Aspekt der postmodernen Anthropologie hervorhebt und betont, dass Sprache dabei sowohl ein theoretisches Objekt darstellt als auch als Praxis angesehen wird: Durch den Diskurs wird die Welt erschaffen. Diskurse sind nicht einfach nur Spiegelbilder, die Welt repräsentiert das, was über sie erzählt wird (vgl. Tyler in Hervik 1994: 95).

Allerdings mussten sich ethnographische Texte explizit von Literatur unterscheiden. So wie die Anthropologie die zeitgenössische Kunst lange Zeit ausgeschlossen hat, so akzeptierte sie nämlich auch einzelne Kunstformen, wie die Literatur, nicht als wissenschaftliche Repräsentationsmöglichkeiten. Michel Foucault (1973), Michel de Certeau (1983) und Terry Eagleton (1983) bezeichneten die Literatur als „transient category“: „Since the seventeenth century [...] Western science has excluded certain expressive modes from its legitimate repertoire: rhetoric (in the name of 'plain', transparent signification), fiction (in the name of fact), and subjectivity (in the name of objectivity)“ (Clifford 1986: 5). So wurde z.B. die Literatur als unwissenschaftlich bezeichnet und damit als Repräsentationsform ausgeschlossen: „Literary texts were deemed to be metaphoric and allegorical, composed of inventions rather than observed facts; they allowed a wide latitude to the emotions, speculations, and subjective 'genius' of their authors“ (Clifford 1986: 5). De Certeau hält weiters fest „that the fictions of literary language were scientifically condemned (and aesthetically appreciated) for lacking 'univocity', the purportedly unambiguous accounting of natural science and professional history“ (ebd.). Im 19. Jahrhundert war Literatur „as a bourgeois institution closely allied with 'culture' and 'art' [...] Literature and art were, in effect, circumscribed zones in which nonutilitarian, 'higher' values were maintained“ (Clifford 1986: 5f). In diesem Sinne wäre Kunst ständig in Veränderung begriffen und anfechtbar (vgl. Clifford 1986: 6). Wird „Kunst“ im Zusammenhang mit „Ethnographie“ genannt, dann nur im Sinne „to an older usage – before it had become associated with a

higher or rebellious sensibility“ (ebd.). Ganz im Sinne der Auffassung des 18. Jahrhunderts entsinnt sich z.B. der Autor und Kritiker Raymond Williams(1966), wenn er „art as the skillful fashioning of useful artifacts“ (Clifford 1986: 6) ansieht und behauptet, dass „the making of ethnography is artisanal, tied to the worldly work of writing“ (ebd.).

Bisher waren Text und Sprache die einzigen Paradigmen der Anthropologie für ein gegenseitiges Verständnis „and that meaning can only be discovered by translating or decoding 'texts'“ (Schneider and Wright 2006: 8), einzelne kunstimmanente Methoden wurden automatisch ausgeschieden, bzw. überhaupt nicht beachtet. Der Anthropologe David MacDougall, der selbst ethnographische Filme erstellt und seine eigene Arbeit als „art practice“ bezeichnet, sprach sich überzeugend dafür aus, dass für eine Weiterentwicklung praxisbezogener Projekte innerhalb der Disziplin die Notwendigkeit besteht „to define itself not at all in terms of written anthropology but as an alternative to it, as a quite different way of knowing related phenomena“ (MacDougall in Schneider and Wright 2006: 8). Ästhetische Überlegungen werden dennoch weiterhin der Kunst, Kunstgeschichte und maximal noch der „anthropology of art“ zugeordnet: „There is little or no attention paid to the possibilities of representing research in the anthropology of art, despite the fact that aesthetics is a well-established research topic within that discipline. Aesthetics is an *object* of study, but the strange lack of connections between theory and practice in this area means that it rarely crosses over to become an actively explored constituent of visual anthropology practice. A whole range of practical concerns are effectively unavailable as valid alternatives for making works“ (Schneider and Wright 2006: 9).

Auch die Kunst müsste ihre Skepsis bezüglich einer Text-orientierten Wissenschaft, die sich anscheinend nur um wissenschaftliche Objektivität und Distanz bemüht (vgl. ebd.) ablegen.

Immerhin werden anhand von Cliffords Merkmalen „ethnographischen Schreibens“ auch Parallelen zu künstlerischen Recherchen und Darstellungen sichtbar:

1. „contextually (it draws from and creates meaningful social milieux)
2. rhetorically (it uses and is used by expressive conventions)
3. institutionally (one writes within, against specific traditions, disciplines, audiences)
4. generically (an ethnography is usually distinguishable from a novel or travel account)
5. politically (the authority to represent cultural realities is unequally shared and at times contested)
6. historically (all the above conventions and constraints are changing)“ (Clifford 1986: 6).

Nach den „Wieder-Verbindungsversuchen“ zwischen Kunst und Anthropologie kam es in den 1980er Jahren zu einem Bruch der Beziehung. Marcus und Myers machen die Untergrabung der Kategorien einzelner Disziplinen dafür verantwortlich. Durch die Aufhebung der Differenz, so behaupten die beiden Anthropologen, durch die zuvor systematisch, interpretierbar und letztlich sinnvoll eine Art von Kulturkritik betrieben werden konnte, verloren sowohl die Anthropologie als auch die Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts an Bedeutung (vgl. Marcus and Myers 1995: 19).

Die Hinwendung der Kunst zu anthropologischen Untersuchungen ist tatsächlich alt und leicht erklärbar: Vor allem der Blick auf das „Andere“ – „the other“, aber auch das Interesse am eigenen „Fremden“ und „Unkontrollierbaren“ diente der Kunst als Impulsgeber (die These des Kunstkritikers Hal Foster dazu wird in Kapitel 4.1 ausführlich behandelt). Im Laufe der letzten Jahrzehnte kam es somit immer öfter zu Überschneidungen von soziologischen und ethnographischen Methoden und im Idealfall zu „an especially deep, extended, and interactive research encounter“ (Clifford 1997: 54). Unter „field“ assoziiert Clifford nämlich „mental images of cleared space, cultivation, work, ground. When one speaks of working *in the field*, or *going into the field*, one draws on mental images of a distinct place with an inside and outside, reached by practices of physical movement“ (Clifford 1997: 54).

Unter diesem Blickwinkel gesehen, recherchieren sowohl AnthropologInnen als auch KünstlerInnen „im Feld“ (siehe dazu vor allem Kapitel 2.2). In seinem Buch „Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century“ (1997) erwähnt James Clifford seine beiden Kollegen Akhil Gupta und James Ferguson (1996), die einerseits betonen, dass es seit den 1920er Jahren einen enormen Zuwachs an akademischer Forschungstätigkeit gegeben hat, jedoch andererseits beklagen „that current practice potentially draws on a broad range of ethnographic activities, some of them unorthodox by modern standards“ (Clifford 1997: 53; siehe auch die Überlegungen zur „quasi-anthropologischen Kunst“ von Hal Foster in Kapitel 4.1).

Immer mehr Verbindungen entstehen auch über geografische Grenzen hinaus. 2007 gründeten ein französischer Videokünstler, ein Anthropologe und ein Künstler aus Oakland gemeinsam mit einem Fotografen aus Kasachstan das „Artpologist Collective“, das die Situation der KünstlerInnen der Stadt Almaty in Kasachstan sowohl aus anthropologischer als auch aus künstlerischer Perspektive untersuchte. Für die Recherchen wurden Medien wie Malerei, Zeichnung, Fotografie und Video eingesetzt und anschließend die Ergebnisse im Soros Zentrum für Zeitgenössische Kunst in Almaty präsentiert. Das Artpologist Collective erläutert dazu: „We built relationships with local artists in order to tell their individual stories against the background of the construction boom that had besieged the city over the past few years. This project would not have been possible without the generosity and collaborative energy of Kazakhstani artists, who allowed us to be inspired by the processes of their lives and work, allowing us to visit their studios repeatedly over two months, and even to use their pieces as part of the exhibit’s art-dialogue.“⁹⁴

Das Artpologist Collective bezieht sich bei seinen Untersuchungen u.a. auf die Real-Time Methodik (Real-Time quantitative PCR (qPCR), ein zumeist in der Molekularbiologie eingesetztes Verfahren und stellt damit interkulturelle Bezüge zu sozialökonomischen Bedingungen in anderen Städten her, um die jeweiligen Transformationen dieser Orte zu beschreiben.

94 Acc. 23.02.2012, <http://artpologist.com>.

Weitere Beispiele einer Kooperation zwischen Kunst und Ethnographie stellen die Projekte des Jazzmusikers und Anthropologen Steve Feld dar, der beide Disziplinen – „Sound research and sound practice“ – verbindet (Schneider and Wright 2010: 6). Während nämlich in anthropologischen Studien zumeist visuelles oder akustisches Anschauungsmaterial nur eine zweitrangige Rolle einnimmt, also hinter der Bedeutung von publizierten Artikeln und niedergeschriebenen Thesen steht, versuchte Feld schon in den 1970er Jahren andere Ausdrucks- und Präsentationsformen innerhalb der anthropologischen Arbeitsweisen einzusetzen. In einem Interview des Acoustic Ecology Institute mit Steve Feld heißt es dazu: „Feld was especially taken with the suggestion that the creative interpretation and presentation of sonic field work is an important avenue of both intellectual exploration and public engagement. Quite in contrast to the distinctly secondary role of recordings in most anthropology (as evidenced in generally low-quality source recordings and a relative lack of academic review and attention to audio 'supplements' to written papers), Feld turned his musician's senses toward creating engaging, and eventually (as he prioritized it in his funding outreach) audiophile quality audio documents, beginning with first LP, 'Music of the Kaluli', in 1982.“⁹⁵

Auch Sissel Tolaas, die Chemie und Kunst studierte, verbindet in ihren Forschungen mehrere Disziplinen. Aus ihrem Duftarchiv, das mittlerweile 7800 unterschiedliche Düfte umfasst, sammelte sie für ihr Projekt „The Smell of Fear“, das sie 2006 in einer Galerie präsentierte, Angstschweiß von fünfzehn Männern und malte damit die Wände aus. Somit bediente sie die RezipientInnen ihrer Ausstellung nicht mit visuellen Eindrücken, sondern ließ sie sich auf eine einzige Sinneswahrnehmung konzentrieren, nämlich ihren Geruchssinn. Sissel Tolaas erklärt dazu: „Wir haben verlernt, unsere Nase zu benutzen. Dabei ist sie unser erstes Sinnesorgan, das zum Einsatz kommt, wenn wir unsere Mutter riechen. Leider lehnt der westliche Intellektualismus das Riechen als gefühlsbetont und wenig zivilisiert ab. Heute wissen wir nicht einmal mehr, wie es nach Nichts riecht; wir wissen ja kaum, wie wir selbst riechen [...] Religion, Hautfarbe, Überzeugung, das alles ist überwindbar, aber wenn Sie jemanden nicht riechen können, dann ist

95 Acc. am 15.2.2012 AcousticEcology.org, 2006 Privacy Policy Site Map.

das eine ernste Angelegenheit. In konfliktreichen Zeiten kann es von Nutzen sein, solche Toleranzbarrieren zu überwinden. Und im Straßenverkehr wäre es zum Beispiel nützlich, mal die Nase zu benutzen statt immer nur die Augen. Wo Gefahr droht, warnen uns Gerüche schneller als Warnschilder. Gerüche sind Kommunikation, deshalb werden wir uns eines Tages auch nicht mehr mit fremden Düften übertönen, sondern unseren eigenen Körpergeruch unterstreichen.“⁹⁶

Ein weiteres Beispiel für eine mögliche Verbindung dieser beiden Disziplinen wäre durch Fotografie, Video bzw. Film. Die Verwendung dieser Medien – zur Zeit in der Anthropologie hauptsächlich für Dokumentationszwecke genützt – könnte befruchtende Kooperationen zwischen den Disziplinen hervorbringen. Obwohl diese Interdisziplinarität für beide Seiten äußerst bereichernd wäre, scheitert sie nach wie vor daran, so Schneider und Wright, dass experimentelle Filmbeiträge noch immer bei ethnografischen Filmfestivals ausgeschlossen werden: „It is also revealing of deeper problems with creativity and experimentation and one can point to numerous occasions when more experimental work produced by visual anthropologists or other visual practitioners is refused entry into ethnographic film festivals precisely because it is ‚experimental‘ and therefore seen as outside the remit of visual anthropology. These are moments of effective border policing within anthropology“ (Schneider and Wright 2010: 19).

Auch bei der Rezeption des mit „transdisziplinärer Prägung“ erstellten Filmmaterials kann es zu Verständnisschwierigkeiten kommen. So etwa berichtet Bina Elisabeth Mohn, die sich selbst als „Kamera-Ethnographin“ bezeichnet, von folgenden Reaktionen nach einer Präsentation während einer wissenschaftlichen Tagung: „Das ist doch schon Kunst [...] Du arbeitest jetzt als Kamerafrau und nicht mehr als Forscherin.“ Mohn begegnete hier einem Wissenschaftsverständnis, das „wissenschaftliche Video-Daten als blickfrei und bar ästhetischer Reize“ sehen wollte. Die KünstlerInnen aus ihrem Bekanntenkreis wiederum empfanden „die systematische Auseinandersetzung mit einem Forschungsgegenstand als Verlust künstlerischer Freiheit und Spontaneität“ (Mohn 2008: 61ff).

Interdisziplinäres Arbeiten befindet sich also noch immer in einer Art „Zwi-

96 Acc. am 15.2.2012 <http://www.stern.de/lifestyle/mode/sissel-tolaas-immer-der-nase-nach-559338.html>.

schenraum“, der oft nicht akzeptiert oder verstanden wird, obwohl es sehr fortschrittliche Tendenzen gibt. So wird z.B. sowohl von KünstlerInnen als auch von AnthropologInnen intensiv nach neuen Technologien und Materialien recherchiert, um diese in Forschungen integrieren zu können. Neuartige bzw. bisher kaum für die Kunstproduktion verwendete Materialien, wie z.B. computerunterstützte Intelligenzen, biochemische Substanzen, Polyethylen, gentechnisch erzeugte Haut etc., finden demnach nicht nur immer öfter in zeitgenössischen Kunstprojekten Eingang, sondern auch AnthropologInnen recherchieren nicht mehr nur *über*, sondern auch *mit* diversen Materialien. Die Anthropologin Susanne Küchler beschreibt dies als „Material Mind“ und erwähnt in ihren Texten sogenannte „Intelligent Fabrics“, die menschliche Reaktionen übernehmen können. Dabei handelt es sich z.B. um Stoffe, die auf Temperatur reagieren (Küchler in Schneider and Wright 2010: 18).

Es gibt jedoch auch KünstlerInnen, die sich wieder von der Forschung nach neuen Materialien abgewandt haben: So beherrschte z.B. Tony Cragg bereits 1984 „das zwiespältige Gefühl, dass die Menschheit jahrtausendlang mit denselben Werkstoffen lebte und dass nun fast jeden Tag ein weiterer hinzukommt. Da ist es nicht mehr mein Problem, neue Materialien zu entdecken.“⁹⁷ Dies ist besonders erwähnenswert, zumal dieser Künstler bevor er sich der künstlerischen Tätigkeit zuwandte, in einem biochemischen Forschungslabor arbeitete. Später nutzte er in seiner Kunst sowohl traditionelle Medien, wie Malerei und Bildhauerei, als auch herkömmliche Materialien.⁹⁸

Wie anhand dieses Kapitels zu sehen ist, gab es bereits in der Vergangenheit zahlreiche Überschneidungen und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Disziplinen Kunst und Ethnographie. Allerdings schlug die Anthropologie den Weg hin zur Wissenschaft ein, etablierte sich an den Universitäten, während in der Kunst weiterhin die zwei Strömungen, die angewandte und akademische Ausrichtung, vorherrschten. Tatsächlich könnten Kunst und Anthropologie in großem Ausmaß voneinander profitieren: Indem sich beispielsweise die Kultur- und Sozialanthropologie visuellen Darstellungsformen aus der Kunst öffnet und durch Rückgriff

97 DER SPIEGEL, 11/1984.

98 www.tony-cragg.com.

auf künstlerisch besetzte Medien wie z.B. Fotografie und Video, also audiovisuelle Forschungsmethoden, ein größeres Ausdruckspotential bei Präsentationen erlangt, um so gesellschaftliche Dynamiken eindrucksvoll widerzuspiegeln. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass AnthropologInnen sich nun künstlerisch ausdrücken, bzw. vice versa KünstlerInnen nun als AnthropologInnen arbeiten, das wäre zu anmaßend und ein völlig falscher Ansatz. Vielmehr sollten beide Disziplinen ihre Kenntnisse, ihr Fachwissen, ihre Erfahrungen in gemeinsame Kooperationen einbringen, damit daraus etwas Neues entstehen kann. Eine Möglichkeit eines gemeinsamen Forschungsfeldes sehe ich in dem für beide Disziplinen interessanten als „impossible place“ bezeichneten Raum: „[...] the 'impossible place' [...] is a common occupation of many anthropologists, artists, critics, and historians“ (Foster 1996: 184, siehe auch Kapitel 4.1). Der Raum, in dem der „Andere“ wirklich als der wahrgenommen werden kann, der er ist.

Angelehnt an die Theorie von Lacan und seinen auf Arthur Rimbaud zurückgehenden Ausspruch „Ich ist ein Anderer“ (siehe auch Kapitel 4.2.4 – „non si vede-Projekt“) ist zu überdenken, ob dieser „Andere“ nicht auch in uns selbst zu finden ist oder in unserer unmittelbaren Umgebung, und als zeitgenössisches ethnographisches Dokument aufgezeichnet werden kann.

Auch während des Forschungsprozesses, während der Feldforschung, werden AnthropologInnen mit vielen sinnlichen Erfahrungen konfrontiert (Schneider and Wright 2006: 12). Auf der Documenta X im Jahre 1997 wurden die Arbeiten des deutschen Künstlers Lothar Baumgartens über die Yanomami in Venezuela als „poetic anthropology“ beschrieben und seine Aufzeichnungen als „intimate diary“ empfunden (Schneider and Wright 2006: 15). Im „Documenta-short-guide“ wurde weiters angeführt, „[that] his radical shift to an 'other space' is also an immersion in the space of the other, and his experience among the Yanomami constitutes a critique of the cultural categories of knowledge and an attempt at shedding the self“ (ebd.).⁹⁹ Obwohl Baumgartens Aufenthalt bei den Yanomami bezüglich Länge und Stringenz sehr wohl mit einer anthropologischen Feldforschung vergleichbar wäre, möchte er sich selbst von Thematiken und Diskussionen diesbezüglich,

99 Documenta X: Short Guide, 1997: 30.

ob er nun in seiner Rolle als „Künstler“ oder „Wissenschaftler“ agiert, lösen und wendet sich stattdessen lieber „actions and ways of working“ zu (ebd.).

Schneider und Wright untersuchen dennoch, was Baumgartens Projekt von einer analytischen Studie unterscheidet: Obwohl nämlich die Fotografien allen Ansprüchen eines empirischen anthropologischen Datenmaterials entsprechen, werden sie als Kunstwerke gesehen – der zwingende Unterschied liegt in der Präsentation: „The site of display marks them as art“ (ebd.).

Künstler wie z.B. Martha Rosler integrieren vermehrt „Feldforschung“ in ihre zumeist im sozialen Raum durchgeführten Kunstprojekte. Die Videoarbeit „Drunk“ (1997-1999) der Künstlerin Gillian Wearing, in der sie „street drinkers“ in Süd-London aufzeichnete und deren Arbeiten sich zumeist aus Fotografie, Video und Text zusammensetzen, beschreiben Schneider und Wright folgendermaßen: „It has the aura of 'authenticity' that is a feature of work included in the 'ethnographic turn' of recent art practice, and her work is frequently discussed as a process of collaboration or collusion with others involving her adoption of 'an apparently anthropological, documentary approach“ (Schneider and Wright 2006: 15). Wearing selbst meint zu ihren Projekten: „I'm always trying to find ways of discovering new things about people, and in the process discover more about myself.“¹⁰⁰

Auch der Anthropologe Daniel Miller forschte in Süd-London und beschreibt in sehr eindrucksvoller Weise in „The Comfort of Things“ (2008), was wir über die Beziehung zu einzelnen „Objekten“ über Menschen und unsere Zeit erfahren können. Miller zeichnet darin seine Untersuchungen auf, die er gemeinsam mit Fiona Parrott durchführte. Dabei besuchte er ca. dreißig BewohnerInnen einer einzigen Straße in ihrer Wohnstätte: „Our only hypothesis in starting this work was that we had no idea what we would find on this entirely ordinary-looking street“ (Miller 2008: 3). Ihre einzigen zwei Ziele waren: „An experiment in learning how to read people through their possessions; and to help us appreciate the diversity and creativity of contemporary Londoners“ (Miller 2008: 7).

In den Projekten „IN DER MITTE“ (2010) (siehe Kapitel 4.2.8) forderte ich

100 <http://thespace.org/items/e0000xtc?t=rnnk> , Acc. 15.10.2012.

BewohnerInnen der jeweiligen Ausstellungsorte auf, mir persönliche Objekte – ich nannte sie „Identifikationsobjekte“ – zur Verfügung zu stellen, die ich dann in meine Ausstellungen integrierte. Meist hatten die Beteiligten drei Monate Zeit, um sich zu entscheiden. Diese wurden auch tatsächlich genutzt, denn es wurden u.a. Gespräche bereits im Vorfeld geführt, Überlegungen angestellt und persönliche Geschichten zu den jeweiligen Objekten gesammelt. Soziale Beziehungen und das Verhältnis zu Objekten wurden durch dieses Projekt sichtbar gemacht. So ermöglichen die Präsentationen dieser „Übersetzungen“ Zusammenkünfte und generierten Raum für Diskurse. Obwohl bei diesem Projekt die Kommunikation und der Austausch eine wichtige Rolle einnahm, war dieser Aspekt nur ein Teilbereich eines Gesamten. Die Kunstwerke und die Installation waren meine Reflexionen auf die Erfahrungen, die ich im Vorfeld machte, und daher der Fokus dieses Projektes. Dies sei deshalb besonders hervorgehoben, da ich mich dadurch von dem vielzitierten und gepriesenen Kunsttheoretiker und Kurator Nicolas Bourriaud, auf dessen These in Kapitel 3.5.1 noch näher eingegangen wird, insofern distanzieren, weil ich noch immer ein Kunstwerk, eine künstlerische Intervention, eine Kunstaktion von einem gesellschaftlichen Ereignis – das vielleicht sogar die Kunst zum Thema erhebt – aber dennoch nur ein Event ist, unterscheide.

„Anthropology has no monopoly on fieldwork“ postulieren Schneider und Wright und meinen weiter: „In the expanded sense of a paradigm that spans both disciplines, fieldwork is an arena for radical experimentation“ (Schneider and Wright 2006: 16). Trotz der Skepsis gegenüber der künstlerischen Freiheit demonstrieren diese von KünstlerInnen durchgeführten „Feldforschungen“, dass eine Betrachtung anthropologischer Fragen aus Sicht der Kunst produktiv sein kann (vgl. ebd.). Distanz und Nähe sind sowohl für Künstler, als auch für AnthropologInnen von Relevanz – „an intimacy that is the currency of fieldwork – and both [i.e. artists and anthropologists] now overtly place themselves between their audiences and the world. Fieldwork based artworks are yet another argument for the replacement of polarised oppositional models with active investigations and dialogues“ (ebd.). Die Kunst wiederum könnte sich vermehrt anthropologischen Forschungsmethoden annähern, um innerhalb der künstlerischen Feldforschung

tiefer und subtilere Eindrücke als bisher zu gewinnen und in den Kunstwerken zu reflektieren. Dadurch würde eine weitaus engere Verknüpfung zwischen den beiden Disziplinen ermöglicht, als sie bereits bei vielen künstlerischen Projekten stattfindet. Dem Experimentellen würde demnach eine größere Bedeutung zukommen und innerhalb der Anthropologie eine andere Wertigkeit eingeräumt werden, das „Sinnliche“ in der Forschung Einzug und Akzeptanz finden, den Zwischenräumen – dem „Unfassbaren“, „Unbewussten“, „Anderen“ der „Übersetzung“ zwischen den Medien und dem „Lesen zwischen den Zeilen“ mehr Beachtung geschenkt werden.

Es könnten sich darüber hinaus noch weitere gewinnbringende Aspekte durch Kooperationen entwickeln, die von der Konzepterstellung eines Projektes hinaus bis in die Verarbeitung und Auswertung der gesammelten Materialien reichen. Schneider und Wright sehen eine Verbindung zwischen Kunst und Ethnographie sehr optimistisch, wenn auch nicht unkritisch: „One of our concerns here is with an anthropological practice *with* artists (rather than one that remains *of* artists) and, conversely, an art practice *with* anthropologists. For us this would lead to exciting new possibilities for work that pushes both fields in new directions, while at the same time acknowledging differences, and in fact at times using those differences as productive irritations“ (Schneider and Wright 2010: 5).

Auch mein Ansatz in dieser Arbeit ist nicht so sehr der anthropologische Blick *auf* das Kunstwerk – also nicht, das Werk einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise zu unterziehen. In diesem Fall würde Kunst „passiv“ als „Basis-Datenmaterial“ fungieren, auch das kann spannend und bereichernd sein. Ich selbst versuchte wiederholt durch Positionswechsel auch einen anthropologischen Blick auf meine eigenen Projekte zu werfen.

Vielmehr wäre es mir jedoch ein Anliegen, einen gemeinsamen Fokus auf ein Projekt zu richten, das von ExpertInnen beider Disziplinen in Kooperation initiiert, entwickelt, ausgeführt und präsentiert wird; auch um herauszufinden, was dies für mein eigenes Schaffen bedeuten könnte.

*„There are no natural or intrinsic disciplines. All knowledge is interdisciplinary. Thus, disciplines define and redefine themselves interactively and competitively“
(Clifford 1997: 59)*

3.5 NEUERE ANSÄTZE IN DER ETHNOGRAPHIE

Die Feldforschung, und damit auch die teilnehmende Beobachtung, bleibt – trotz etlicher neuer Ansätze – der zentrale Punkt der Anthropologie (siehe ebenfalls Kapitel 2.2). Obwohl sie in einem vorigen Kapitel bereits ausführlich durchleuchtet wurde, sei zu Beginn dieses Teils der Arbeit noch auf die beharrlich enge Auffassung von Feld- und Feldforschung und die daraus resultierenden Probleme hingewiesen, die neuere Ansätze innerhalb der anthropologischen Wissensgenerierung teilweise sogar verhindern.

Eine längere Anwesenheit „im Feld“, wo Erfahrungen real empfunden werden, wird sowohl von den dänischen Anthropologen Kirsten Hastrup und Peter Hervik (in Amit 2000: 1) als auch von ihrer britischen Kollegin Judith Okely¹⁰¹ eingefordert. Okely nennt diese Erfahrungen „A total experience, demanding all of the anthropologist's resources, intellectual, physical, emotional, political and intuitive“ (Okely in Amit 2000: 1). Die herkömmliche Auffassung von Feldforschung hält sich auch bei Akhil Gupta und James Ferguson, die noch 1997 die Meinung vertraten, dass Feldforschung immer eine Reise möglichst weit weg von zu Hause bedeutet, wo der Forscher/die Forscherin in persönlicher Beziehung zu den jeweiligen BewohnerInnen für eine lange Zeitspanne in die Welt von Einheimischen eintaucht (Gupta and Ferguson in Amit 2000: 2). Sie machen damit auf einen äußerst wichtigen Aspekt aufmerksam, der noch immer für zeitgenössische Forschungen relevant ist, nämlich, dass es eine „hierarchy of purity of field sites“ gibt. Forschungsgebiete, die geographisch gesehen weiter entfernt liegen, werden als „wertvoller“ angesehen als nahe gelegene: „After all, if 'the field' is most appropriately a place that is 'not home', then some places will necessarily be more

¹⁰¹ Okely untersucht u.a. den Prozess der Feldforschung selbst, die Interaktion zwischen AnthropologInnen und den Menschen („encounters in the field“), den Prozess der Interpretation und des „writing up“ (Melhuus, Mitchell and Wulff 2010: 28).

'not home' than others, and hence more appropriate, more 'fieldlike'" (Gupta and Ferguson in Amit 2000: 4).

Die Kultur- und Sozialanthropologin Virginia Caputo erzählt von ihren Schwierigkeiten, die sie während ihres Doktorats und auch noch danach bei der Jobsuche hatte, weil sie ein „home-topic“ gewählt hatte – „Children's songs and narratives in Toronto“ (vgl. Amit 2000: 4): „As I attempted to design and carry out a field-based study of gender in Canadian children's lives in the same city in which I resided at the time, I was continually faced with negotiating with a heavy-handed disciplinary legacy, especially in my own challenge of the central symbol of 'the field'" (Caputo 2000: 19).

Caputo stellte fest, dass traditionelle Feldforschung bei einer anthropologischen Studie noch immer eingefordert wird – „marked by travel, physical displacement, intensive dwelling in an unfamiliar setting away from home, an experience of initiation, and movement in and out of a field“ (Caputo 2000: 22) – und dass die Disziplin sich immer wieder neu definieren muss: „As anthropology increasingly works at broad interdisciplinary levels, it seems that ensuring a separate identity from other related disciplines has become increasingly important. That is, as disciplinary boundaries dissolve and more and more overlap occurs between disciplines, anthropology has responded in part by reestablishing its own borders and reasserting what makes it unique from other disciplines“ (Caputo 2000: 21).

Obwohl Caputo selbst die Grenzen der herkömmlichen Auffassung von „Feld“ herausfordert, versteht sie die Feldforschung weiterhin als das zentrale Symbol für eine anthropologische Arbeit und erachtet sogar eine „Zügelung“ als notwendig, um die Bedeutung der Feldarbeit und die Förderung eines 'traditionellen' Verständnisses zu bewahren, gerade in einer Zeit, in der zeitgenössische AnthropologInnen zunehmend an unkonventionellen Orten arbeiten (vgl. Caputo 2000: 21). Dies ist ihrer Meinung nach, nicht nur im Hinblick auf die disziplinäre Identität, sondern auch in Bezug auf ihre Positionierung innerhalb der Wissenschaft wichtig (vgl. Caputo 2000: 21). Caputo wurde zwar einerseits ermutigt, die Grenzen von „field“ und „fieldwork“ auszuweiten, andererseits sah sie sich mit Erwartungen konfrontiert, die sie wieder in die enge Auffassung einer „echten“ Anthropologie

zurückwiesen. Dabei beschreibt sie einen Zwiespalt, den ich in meinen eigenen Forschungen ebenfalls erlebt habe (siehe dazu Kapitel 4.1.1): „The contradiction I experienced was that on the one hand, my reworking of the concepts of 'field' and 'fieldwork' was encouraged while, on the other, there was an expectation that I would nevertheless attempt to fit my work into a framework of what constitutes 'real' anthropology“ (Caputo 2000: 22).

So beschrieb sie, um den Anforderungen zu entsprechen, ihre Forschungsmethoden und Forschungsfelder wie in einer „traditionellen anthropologischen Forschungsarbeit“: „In order to point out the irony of such a chapter in view of my 'geographic area', I explicitly stated that the chapter appeared in part because of an overarching concern for anthropological legitimacy that continually informed and compelled the writing of the dissertation“ (Caputo 2000: 23). Die Trennung zwischen „home“ und „field“ waren für Caputo schwer zu ziehen. Sie erkannte, dass die Schwierigkeiten, die daraus resultierten, ein wichtiger Teil der Forschung selbst waren und thematisierte diese daher in ihrer Arbeit (vgl. Caputo 2000: 26).

Die Anthropologin Vered Amit schreibt ebenfalls über die Herausforderung einer Feldforschung „close to home“: „Ethnographic research in one's home city is not easier than research far from home. It can be much harder, demanding a degree of self-consciousness that anthropologists may aspire to everywhere but find especially acute in the role conflicts generated by this kind of ethnographic fieldwork. [...] Unlike traditional fieldwork that operates from a space largely removed from everyday situations, relationships and routines, fieldwork undertaken 'at home' involves adding another dimension to the network of one's established social relationships and commitments once fieldwork begins“ (Amit in Caputo 2000: 26f).

Darüber hinaus zeigt Vered Amit in ihrem Sammelband „Constructing the Field“ (2000) auf, dass die oben zitierten Auffassungen von Gupta und Ferguson zwar noch präsent sind, aber nicht mehr den Kriterien einer neuen, zeitgenössischen Feldforschung entsprechen. Vielmehr ist sie der Ansicht, dass persönliche Kontakte eine unabdingbare Voraussetzung darstellen – als „primary vehicles“ dienen, um zu Einsichten und Erkenntnissen zu gelangen (vgl. Amit 2000: 2). Das

ist ein ungewöhnlicher Standpunkt, da bei anderen wissenschaftlichen Diskursen persönliche Bindungen eher als „by-product“ oder sogar als Hindernis angesehen werden. Amit hebt die Schwierigkeiten hervor, weiterhin den Begriff „InformantInnen“ für die Menschen, die an ihren Untersuchungen teilnehmen, zu verwenden, da manche von ihnen bereits gute Freunde geworden waren. Dies sind Situationen, die jede/r Forschende bereits selbst „im Feld“ erlebt hat: „On the one hand, it encourages ethnographers to see people as rounded individuals, as multifaceted social beings with involvements, experiences and stories reaching far beyond the limited purview of any research project. It makes it difficult, if not impossible, for fieldworkers to regard the people with whom they are conducting the research merely as one-dimensional research subjects. Hence the discomfiture many anthropologists have with using terms such as informant, respondent or research subject as textual references for people they have known as friends, neighbours, advisers, etc.“ (Amit 2000: 3). Die Frage, die sich hier erhebt, ist, würde sich dieser Rollentausch, sollte sie ihn berücksichtigen, auch in ihrer Forschung zeigen? Amit berücksichtigt nämlich dabei nicht den Perspektivenwechsel, der sich hier bei ihr selbst vollzieht – nämlich sie in der Rolle als Forscherin und als Freundin.

Es geht also darum, zu möglichst vielen Informationen zu gelangen – „Fieldworkers are still also exploiting this intimacy as an investigative tool“ (Amit 2000: 3) – aber auch um das Selbstverständnis der Feldforschung als wissenschaftliche Methode in einer als Wissenschaft anerkannten Disziplin. Amit erklärt dazu: „It is as if in order to do something different, anthropologists have to reassure themselves and each other that it is not too different [...] Anthropology is validated as a separate discipline through a particular methodology which, while valued for its open-endedness, is in turn legitimated through spatial and social encapsulation. When am I doing anthropological fieldwork? When I am 'there' and doing nothing else“ (Amit 2000: 5).

Für mich als Künstlerin lässt sich das Forschungsfeld nicht, wie von Amit beschrieben, klar abgrenzen. Sarah Pink führt diesbezüglich eine ähnliche Situation an: „Since my 'field' was not located in any one physical space I could not 'go to'

the field any more than I could leave it. Such a relation to ‘the field’ can be understood in terms of a notion of ‘retrospective fieldwork’ (Pink in Amit 2000: 99, siehe dazu auch Kapitel 4.1.1).

Auch der Ethnosoziologe Edmund Leach fordert ForscherInnen auf, mehr Reflexivität in ihren Aktivitäten zulassen und autobiografischer zu berichten, da es an diesbezüglichen Publikationen mangelt (Leach in Knowles 2000: 59). Knowles allerdings gibt zu Bedenken, dass Forschungen oft nur aufgrund von Forschungsgeldern¹⁰² an verschiedenen Orten stattfinden, Feldforschung und Autobiographie daher zwar eng miteinander verbunden, aber eben nicht identisch sind. Vielmehr sieht sie Feldforschung als „a set of mutually adapted parts of processes focussed“ (Knowles 2000: 60; siehe auch Kapitel 4.1.1).¹⁰³

Diesem vermehrten Aufkommen multilokaler Ethnographie gab der Anthropologe George E. Marcus erstmals 1995 den Namen „multi-sited ethnography“ und führt in seinem Aufsatz über „Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography“ (1995) Beispiele „multilokaler“ Feldforschung an. Auch Amit weist darauf hin, dass die zu „Untersuchenden“ heute mindestens ebenso flexibel und reisefreudig sind, wie die Ethnographen selbst. So untersuchte beispielsweise die schwedische Anthropologin Karin Norman in dem kleinen Dorf in Schweden, in dem sie lebte, Kosovo-albanische Flüchtlinge. Um ihre Studien zu vollenden, musste sie mit den Flüchtlingen „mitziehen“, da sich deren Lebensbedingungen während des Untersuchungszeitraumes ständig sowohl

102 „When it comes to funding, and for that matter the organization of research, multi-field site projects need to negotiate the very boundaries across which they are conducted“ (Knowles 2000: 59).

103 Für die Soziologin Caroline Knowles besteht das Forschungsfeld aus vielen verschiedenen Dimensionen und Herausforderungen:

- „It pinpoints a set of intellectual pursuits which may not have an obvious relationship to the researcher's life
- The field is far more than a set of intellectual pursuits; it also has a political context
- There is no neutral position in which we can stand in the field
- The field also describes some specific networks of social relationships which, on the face of it, may also have no obvious relationship to the researcher
- The field also involves choices of locale. Most of the domains of intellectual enquiry covered by anthropology – kinship, ethnicity, religion, symbolism, work, creolization, transnationalism – could actually be studied anywhere“ (Knowles 2000: 57).
- Fieldwork, like theory, is disguised autobiography (Cohen, 1993); the field offers another place in which the shortcomings of our regular life can be, at least temporarily, adjusted.
- Fieldwork would always take different forms in different places“ (Knowles 2000: 58).

räumlich als politisch veränderten und nicht voraussagbar waren (vgl. Norman in Amit 2000: 13). Hastrup und Olwig nennen dies „the deconstruction of 'a place-focused concept of culture' and the allowance instead for a more contingent relationship between collective identity, place, social relations and culture“ (Hastrup and Olwig 1997 in Amit 2000: 13). So begannen AnthropologInnen vermehrt auch Reisende und MigrantInnen und deren Netzwerke in ihre nunmehr transnationalen Forschungen miteinzubeziehen.

Wie aber beschreibt man Geschehnisse, die sich in Abwesenheit des/der Forscher/-in ereignen? Soll man Gelegenheiten für Kontakte initiieren? Gibt es diese „total experience“, die Okely beschreibt, überhaupt bei einer Forschung, die mehrere Orte miteinbezieht? (Okely in Amit 2000: 15).¹⁰⁴ Dieser Ansatz von Amit ist daher zu überdenken, da erschaffene Situationen zu manipulierten Ergebnissen führen können.

Indem Amit zeigt, dass es ein zentrales Anliegen der Anthropologie ist, von Untersuchungen einzelner Individuen bzw. Gesellschaften auf größere Zusammenhänge zu schließen, verweist sie genau auf den entscheidenden Unterschied zwischen einer anthropologischen und einer künstlerischen Recherche. Die Stärke der Anthropologie liegt nämlich darin, dass sie Teilbereiche des Lebens fokussiert und in einen größeren Zusammenhang stellt. Im Bestfall gelingt es so, große Themenbereiche wie z.B. Diaspora, Staat, Globalisierung usw., in ihrer geographischen, politischen und sozialen Reichweite zu erfassen und sie nicht als abstrakt und weit entfernt darzustellen (vgl. Amit 2000: 15f.). Bei der Datenerfassung als Ausgangsbasis für eine künstlerische Übersetzung hingegen (zumindest verstehe ich das bei meinen Projekten so) wird der vergleichende Aspekt im wissenschaftlichen Sinn außer Acht gelassen (zu dieser Thematik siehe auch die Kapitel 4.1.1).

Dennoch gibt es auch in der Wissenschaft unkontrollierbare Elemente, die Amit als sogenannte „open-endedness“ bezeichnet. Damit meint sie, dass das Wesen der Ethnographie in gleichem Ausmaß aus „Spürsinn“ – der Erfassung des Möglichen – als auch aus herbeigeführten Situationen besteht: „Where, when,

104 „They [i.e. the anthropologists] may have to purposively create the occasions for contacts that might well be as mobile, diffuse and episodic as the processes they are studying. But what then of the 'total experience' (Okely 1992: 8) of fieldwork?“ (Amit 2000: 15).

how and whom we encounter can never be subject to our firm control“ (Amit 2000: 16). So begegnete die Sozialanthropologin und ehemalige Ballett-Tänzerin Helena Wulff, die für mehr als zwei Jahre ein Ballettensemble begleitete, während ihrer Forschung Themenbereichen, die sie vorher nicht bedacht hatte: „There are even conscious efforts to hide the exposed and sometimes painful work in run-down studio backstage, since a knowledge of that is believed to tarnish the ethereal illusion on stage“ (Wulff 2000: 149). Zu Beginn ihrer Untersuchung hatte Wulff Schwierigkeiten, akzeptiert zu werden, bis sie ihre Kenntnisse als Tänzerin einbrachte. In diesem Fall war es besonders günstig, sich selbst, sowie eigene Vorerfahrungen in die Forschung miteinzubeziehen. So meint auch Vered Amit: „We cannot disconnect ourselves from our lives to live our fieldwork, just as our subjects cannot disconnect themselves from the world and their pursuits to engage with or to be abandoned by us. They are as likely to leave us when we don't want them to or follow us when we think we have left for good“ (Amit 2000: 16).

Wie bereits im Kapitel 2.2 angeführt, ist laut Clifford das Abstecken eines speziellen „Felds“ eines der wichtigsten Kriterien einer anthropologischen Untersuchung – sich also bewusst in ein anderes Setting hineinzubegeben, bzw. sich von dort wieder zu entfernen und sich intensiv mit den Menschen und deren Umgebung innerhalb des gewählten Forschungsbereiches auseinanderzusetzen (vgl. Clifford 1997: 58f). Das kann entweder alleine oder im Team mit anderen AnthropologInnen geschehen.

James D. Faubion and George E. Marcus präsentieren in ihrem Buch „Fieldwork is Not What It Used to Be. Learning Anthropology's Method in a Time of Transition“ (2009) neuere Ansätze in der Feldforschung und betonen die Notwendigkeit einer „Meta-Methode“, die dieser Disziplin als symbolischer Kern eine Identität verleiht (vgl. Marcus 2009: 12). Marcus erwähnt in diesem Zusammenhang den „reflexive turn“ innerhalb der Anthropologie in den 1980er Jahren – „virtually all ethnographies themselves are interesting sources of such reflection, since they include, almost as a requirement, meditations on their conditions of production“ (Marcus 2009: 1).

So finden die beiden oben erwähnten Autoren, dass die bereits stattgefundenen

Transformationen innerhalb der Forschungspraxis fast in Opposition zu dem tief verwurzelten Commitment zur Methodik als Kern der Disziplin stehen (vgl. Marcus 2009: 3). Daher sind sie der Überzeugung, dass ein breiter gefasstes Modell einer anthropologischen Forschung heute benötigt wird. Die anthropologische Forschung wird nämlich zumeist noch durch Projekte definiert, die in Einzelkonzeption erstellt und durchgeführt werden, um der herkömmlichen Vorstellung einer Feldforschung zu entsprechen, während in der übrigen wissenschaftlichen Forschung fast alles nur mehr in Kooperationen mit anderen Disziplinen, Kollektiven, institutionellen Arrangements und Netzwerken als integraler Bestandteil eines Wissensgenerierungsprozesses stattfindet (vgl. Marcus 2009: 25f).

Während eines Forschungsprozesses gibt es immer wieder Situationen, die den Forscher/die Forscherin veranlassen, die ursprüngliche Idee aufzugeben und einen anderen, unerwarteten, möglicherweise interessanteren Weg zu verfolgen. Dies gehört laut Marcus zu einer „guten und vielversprechenden Feldforschung“ (Marcus 2009: 22). Auch Faubion meint dazu: „The worthiest of questions are not at all guaranteed to remain stable through the empirical course of their resolution, and what instability and mutation they exhibit make unstable and liable to mutation every one of their epistemological and ontological fortifications“ (Faubion in Marcus 2009: 22).

Anhand dieser Aussagen wird die Unvorhersehbarkeit der Feldforschung und, wie es Marcus ausdrückt, ihre tugendhafte Widerspenstigkeit, ihr Widerstand gegen Standard-Ideen der Forschung und Methodologien der Sozialwissenschaften spürbar (vgl. Marcus 2009: 23). Auch machte ich selbst während der Recherchen für meine Projekte die Erfahrung, ebenso wie die Anthropologin Marilyn Strathern es bei Kultur- und SozialanthropologInnen registriert – „Sozialanthropologie hat einen Trumpf im Ärmel“ (vgl. Strathern in Marcus 2009: 23) – nämlich, dass während einer Feldforschung immer mehr Daten eingehoben werden, als beabsichtigt. D.h. es können sich auch im Nachhinein Themen aus dem gesammelten Datenmaterial ergeben, die nicht im Vorfeld geplant waren, bzw. Daten für spätere Studienzwecke herangezogen werden, die zu dem jeweiligen Zeitpunkt nicht mehr zur Verfügung stünden. Es kann also Material generiert werden, dessen Wert man

eventuell erst in der Zukunft erkennen kann (vgl. Strathern in Marcus 2009: 23).

Die tief regulativen Normen der bereits erwähnten Meta-Methode stehen oft im Widerspruch zu den größeren Zusammenhängen, in denen die Anthropologie, laut Marcus, erfolgreich sein muss (wie z.B. Forschungsförderung, disziplinarische Anerkennung, öffentliche und wissenschaftliche Diskurse, in denen die Anthropologie eingebunden sein möchte) (vgl. Marcus 2009: 24). So ist zumindest ein Teil der Solidarität und Identität der AnthropologInnen heute auf der Prämisse eigener disziplinärer Maßnahmen gegründet – „cultural intimacy“ (vgl. ebd.). Marcus bezeichnet dieses gemeinsame Verständnis, dieses „Doppel-Agenten Spiel“ als „Double Agent-cy“: dabei werden Forschungen gleichzeitig für „uns“ und für „sie“ durchgeführt: „Anthropology has in fact been very successful in fitting into funding structures“ (Marcus 2009: 24).

Marcus und Faubion plädieren daher für ein „design of anthropological research“ und bezeichnen diesen Prozess, der sonst noch keine genaue Bezeichnung innerhalb der Disziplin erhalten hat, „Design Process“ (vgl. Marcus 2009: 19). In diesen Design-Prozessen werden sowohl individuelle als auch kollektive Projekte für die Wissensproduktion herangezogen, die ständig durch Berichte und konstantes Feedback von verschiedenen unterschiedlich zusammengestellten Gremien überprüft werden. Das Endergebnis ist, zumindest vom Konzept her, nicht endgültig, da es anhand zukünftiger Forschungen weiterhin geprüft und überarbeitet werden kann (vgl. Marcus 2009: 26f). Die klassische Feldforschung würde noch als Kern der Disziplin erhalten bleiben, ihre Funktionen würden jedoch innerhalb breiterer Zusammenhänge gesehen werden, wie es eine zeitgemäße Forschung einfordert (vgl. Marcus 2009: 27). Der Kernpunkt ihrer These scheint allerdings das Vordringen der anthropologischen Forschung in die experimentelle Dimension zu sein, d.h. in einen Bereich, der normalerweise der Kunst zugeschrieben wird.

Unvollständigkeit wäre demnach eine positive Norm anthropologischer Praxis, fast ein Leitsatz innerhalb einer Forschung, die darauf bedacht ist, möglichst offen zu bleiben, selbst beim Endergebnis. Dabei geht es nicht um die Unvollständigkeit in Bezug auf Unbekanntes, das in der Zukunft liegt, sondern in Bezug auf einen imaginären Forschungsinhalt, der zwar ethnographisch durchdacht, jedoch

nur teilweise untersucht wurde. Dieses sogenannte Teilwissen, das Produkt der ersten Feldarbeit, ist nicht Teil eines unbekannten oder vage konzipierten größeren Ganzen, sondern Teil einer bekannten und durchdachten Unvollständigkeit, ein Terrain für die Möglichkeiten einer imaginierten Ethnographie (vgl. Marcus 2009: 28f): „The process of a design studio would simply make this operation of incompleteness as a practice visible, indeed normative, and metamethodological in a formal way“ (Marcus 2009: 29).

Die Disziplin der Sozial- und Kulturanthropologie ist also wie kaum eine andere dazu prädestiniert, sich mit anderen auszutauschen, zu interagieren und das jeweilige Forschungsfeld variabel zu gestalten. James Clifford vertritt sogar die Auffassung, dass sich die Anthropologie während selektiver Auseinandersetzungen mit relevanten Gesprächspartnern „reproduziert“ (Clifford 1997: 60). Diese breite und interdisziplinäre theoretische Zuständigkeit ist jedoch auch einer der Gründe für die ständige Suche nach Selbstdefinition. Die Anthropologie definiert sich daher noch immer über die Feldforschung als Kern der Disziplin (Clifford 1997: 60).

Im Rahmen des Designs und der Meta-Methode würden auch innerhalb der Feldforschung nunmehr vermehrt Kollaborationen eingefordert werden. Zeitgleich damit wird auch eine größere Öffentlichkeit anthropologischer Arbeiten angestrebt. Daher stellen Marcus und Faubion Überlegungen an, wie dieses Interesse an öffentlicher Repräsentation bereits in die Forschungsprojekte, in die Meta-Methode selbst eingebaut werden kann (vgl. Marcus 2009: 31). Durch Diskussionen und regelmäßige, öffentliche kritische Betrachtungen der einzelnen Forschungsprozesse durch unterschiedlichste Zielgruppen, fänden Repräsentationen einen integralen Platz in der Produktion der anthropologischen Forschung (vgl. Marcus 2009: 31).

Stand bisher nur das ethnographische Endergebnis im Fokus der Betrachtung, rückt das gesammelte Datenmaterial im Rohzustand, wie Feldnotizen, Skizzen etc. auch von anthropologischer Seite her plötzlich als neue Repräsentationsmöglichkeit in den Mittelpunkt des (Repräsentations-) Interesses (vgl. Marcus 2009: 21): „Still, what are ethnography and the labors of fieldwork all about if not basic

materials that have specific forms and processes of presentation in which they can be collectively discussed and reviewed at some phase of research? It is perhaps ironic that outside the culture of method of anthropology, those intimate materials of the field are probably more public in character than they have ever been. In their raw form, they exist as documents among overlapping documents and discourses of a parallel nature being produced by others – subjects, media, parallel inquiries – in the field of research [...]. As such they are subject to constant change and engagement with their counterparts even as they reside in fieldwork notebooks (or whatever other media of recording are in play today). As such, research, including fieldwork, conceived of as a design process or design studio [...], might allow for the capturing of this dynamic character of data through the staged presentation of basic materials at different points of development, along with continual revision. Such an opportunity is lacking now“ (Marcus 2009: 21f). Damit greift die Anthropologie künstlerische Zugänge auf – in der Kunst steht der Produktionsprozess oftmals im Fokus, bzw. ist Teil der Präsentation – oder versteht ethnographisches Schreiben selbst als Design. Ethnographie wird demnach in eine Atelier- oder Laborsituation verlegt, bzw. findet auch innerhalb der Disziplin den Weg an die Öffentlichkeit. Innerhalb der Kunst fanden diese Aufzeichnungen, Notizen, Zeichnungen, Skizzen schon längst ihre Aufmerksamkeit, wie auch die dOCUMENTA13 (siehe Kapitel 3.5.2) beweist. Genau dieser Ansatz war einer der Ausgangspunkte für die vorliegende Arbeit und Ansporn auch meine Projekte als „ethnographisches Rohmaterial“ anzusehen, bzw. sie als „Ausgangsmaterial“ für eine anthropologische Untersuchung in Betrachtung zu ziehen.

Sollten die Feldnotizen, das ethnographische Rohmaterial, auch innerhalb der Anthropologie mehr und mehr öffentliche Beachtung finden, könnten sich daraus verschiedenartige Kollaborationen und Repräsentationsmöglichkeiten ergeben. Außerdem würde, laut Marcus, durch diesen „Design-Prozess“, der eine ständige Überprüfung miteinschließt, die anthropologische Forschung mit der Feldforschung als ihren Kern, zunehmend an Bedeutung gewinnen (vgl. Marcus 2009: 22).

„The social bond has turned into a standardised artefact“
(Bourriaud 2002: 9)

3.5.1 RELATIONALE ÄSTHETIK

Der französische Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud, der Gründer des Pariser Palais de Tokyo, thematisiert in seinem, in kunstgeschichtlichen Zusammenhängen viel rezipierten Werk „Relationale Ästhetik“ (1998, engl. Übersetzung 2002), die sozialen Strukturen, die *durch* ein Kunstwerk oder eine Ausstellung geschaffen werden. Wiebke Gronemeyer meint in seinem Artikel im „art Das Kunstmagazin“: „Bourriaud [...] erschafft eine Phantasiewelt, in der die Ausstellung ein Archipel ist und Künstler zu Handlungsreisenden werden.“¹⁰⁵

Relationale Kunst entstand als Antwort auf eine kapitalistische, kommerzialisierte Gesellschaft –eine auf Gewinnmaximierung orientierte Welt – in der zwischenmenschliche Beziehungen nicht mehr direkt stattfinden können oder durch Kontrollmechanismen auf ein Minimum reduziert werden: „These days, communication are plunging human contacts into monitored areas that divide the social bond up into (quite) different products“ (Bourriaud 2002: 8). Bourriaud bezieht sich bei seinen Überlegungen auf Guy Debords Werk „Society of the Spectacle“ (1967), in der eine Gesellschaft beschrieben wird, wo menschliche Beziehungen nicht mehr direkt erfahren, sondern verschwommen nur mehr als spektakuläre Repräsentationsformen wahrgenommen werden (vgl. Bourriaud 2002: 9) und untersucht unter diesen Gesichtspunkten die wirklichen Herausforderungen der zeitgenössischen Kunst und ihre Verbindungen mit Gesellschaft, Geschichte und Kultur (vgl. Bourriaud 2002: 7).

Im Gegensatz zu Debord, der in der Kunstwelt nur mehr ein „reservoir of ex-

105 Zitiert aus einem art-Interview vom 03/02/2009; http://www.artmagazin.de/kunst/15026/nicolas_bourriaud_tate_triennale; hier sei auch ein Vergleich zu Hal Fosters Ansatz angeführt, den der Kunsthistoriker und Kurator Christian Kravagna wie folgt umschreibt: „Der Künstler als Ethnograph imaginiert den Schauplatz künstlerischer Erneuerungen im Anderswo, begibt sich an die als authentisch gedachten Orte der (kulturellen) Differenz und übersetzt die dort vorgefundenen Begebenheiten – oft in Zusammenarbeit mit den Subjekten der Differenz – in künstlerische Projekte mit kritischem Anspruch“ (Kravagna in Schumi 2011: 113).

amples of what had to be tangibly 'achieved' in day-to-day-life“ sah, sieht Bourriaud in der künstlerischen Praxis einen Boden für soziale Experimente, einen geschützten Raum, in dem die Vereinheitlichung von Verhaltensmustern aufgehoben wird (vgl. Bourriaud 2002: 9). In einer Welt nämlich, die durch Arbeit, Spezialisierung, Rentabilität und Profitdenken geregelt ist, wo alles vorprogrammiert und durchorganisiert wird, obliegt es der Kunst, diese getrennten Sphären wieder zu vereinen.

Genau in dieser „relational form“ versteht Bourriaud den Kernpunkt der Aufgaben der zeitgenössischen Kunst und sieht dies in der Realisierung einiger Projekte, die eine Wiedervereinigung, eine Verbindung getrennter Sphären anstreben, bestätigt: „Artistic activity, for its part, strives to achieve modest connections, open up (one or two) obstructed passages, and connect levels of reality kept apart from one another“ (Bourriaud 2002: 8). Das bedeutet, dass sich die Kunst unmittelbar auf die Umgebung bezieht – sowohl auf die räumliche als auch auf die soziale – und diese in ihre Werke einbezieht. Die Künstler reagieren somit auf das Kommunikationsbedürfnis und die Dialogbereitschaft der Besucher und schaffen mit ihren Kunstwerken und deren Präsentation einen Kommunikationsraum für das Publikum – eine Art Zwischenraum.

Auch die Kunsthistorikerin Maren Ziese analysiert in „Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen“ (2010) mögliche kuratorische Praktiken zeitgenössischer Kunstaustellungen, in denen der Rezipient als partizipatorisches Element einer Ausstellung gesehen wird, um einen Dialog und Austauschprozess zwischen Besuchern zu initiieren. Dabei nimmt sie u.a. auch auf Bourriauds „Relationale Ästhetik“ Bezug und untersucht das Potential eines Ausstellungsraumes als sozialen Ort: „Unter Relation definiert Bourriaud die durch das Kunstwerk zustande kommenden Beziehungen zwischen Individuen und Gruppen, zwischen Künstlern und der Welt sowie zwischen Betrachtern und der Welt. Deshalb stünden in der Kunstproduktion nun die Produktionsprozesse, in die Künstler und Rezipienten involviert seien, im Vordergrund, und nicht mehr die Objekte an sich. Besonders markant sei für die aktuelle Kunst, dass diese die Kommunikationsstrukturen übernehme, das heißt Netzwerke produziere. Dadurch

werde die durch die Kommunikationstechnologien ausgeübte Macht subversiv gewendet“ (Ziese 2010: 80).

Bourriaud fokussiert die kommunikative Qualität der Kunst und rückt die zwischenmenschlichen Beziehungen in den Fokus seiner Intention. Für ihn stellt die Kunst einen sozialen Zwischenraum dar, den er noch über ihre merkantile Natur oder ihren semantischen Wert positioniert (vgl. Bourriaud 2002: 16). Er verfolgt damit einen partizipativen Denkansatz und postuliert, dass relativistische Kunstwerke zwischenmenschliche Beziehungen initiieren und Verbindungen zwischen Kunst und Politik ermöglichen können.

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, sieht Bourriaud genaue diese Art der Ausstellung zeitgenössischer Kunst – in der freie Zonen und Zeiträume geschaffen werden, deren Rhythmus kontrastiert mit der üblichen Strukturierung des Alltags – als Reaktion auf die kapitalistische Kontrollgesellschaft. Der Ausstellungsraum wird somit zu einer Art „Austauschplattform“, wo Kommunikation und zwischenmenschliches Interagieren ermöglicht wird. Es wird Raum geschaffen, der sich von den üblichen „kommunikativen Zonen, die uns auferlegt werden“, unterscheidet (vgl. Bourriaud 2002: 16-18).

Bourriaud sieht Kunst als eine Art Zwischenraum, eine Nische, aber auch als Zeitzeugnis unserer Gesellschaft: „The interstice is a space in human relations which fits more or less harmoniously and openly into the overall system, but suggests other trading possibilities than those in effect with the system“ (Bourriaud 2002: 16). Für ihn ist künstlerische Tätigkeit ein Spiel, dessen Formen, Muster und Funktionen sich je nach zeitlichen und sozialen Kontexten unterschiedlich entwickeln (vgl. Bourriaud 2002: 11). Kunstwerke erzeugen keine imaginären und utopischen Wirklichkeiten mehr, sondern spiegeln die reale Welt, das Leben, unser Sein wieder (vgl. Bourriaud 2002: 13f); sie sind geprägt von sozialen Umständen der Arbeitssituation und des Herstellungsprozesses. Es wäre daher absurd anzunehmen, dass die zeitgenössische Kunst nicht politisch wäre, oder ihre subversiven Aspekte nicht auf irgendeiner theoretischen Grundlage basierten (vgl. Bourriaud 2002: 14). Durch die voranschreitende „Vertechnisierung“ unserer Umwelt und die Verarmung an Kommunikation ist Bourriaud der Ansicht, dass die zeitge-

nössische Kunst insofern darauf reagiert, indem sie in den relationalen Bereich vordringt und zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert (vgl. Bourriaud 2002: 17). Außerdem versteht Bourriaud relationale Kunstwerke „als Mittel gegen gesellschaftliche Entfremdung und als Überbrückung existierender kommunikativer Gräben“ (vgl. Ziese 2010: 83).¹⁰⁶

Durch relationale Kunst werden Räume für soziale Kontexte geschaffen und zwischenmenschliche Interaktion evoziert, es geht nicht länger nur um die Geltendmachung eines „unabhängigen, privaten symbolischen“ Raumes (vgl. Bourriaud 2002: 14). Bourriaud richtet sich gegen den privaten unabhängigen Raum der Moderne, bezieht sich auf die jeweilige Umgebung und Publikum und wirft neue Fragen bezüglich ästhetischer Kriterien sowie kultureller und politischer Ziele auf. So meint er, die heutige Technik zeige, dass Form nur in der Begegnung und in der dynamischen Beziehung von einer künstlerischen Aussage mit anderen Formationen existiert, es keine Formen in der Natur gebe und es alleine unser Blick sei, der diese schafft, indem er in die „Tiefe des Sichtbaren“ vordringt. Formen verändern sich; was gestern als formlos oder informell betrachtet wurde, ist es heute nicht mehr (vgl. Bourriaud 2002: 21). Bourriaud erwähnt den polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz, der behauptet, dass jedes Individuum seine eigene Form durch sein Verhalten dem Anderen gegenüber kreiert: „This form comes out in the borderline area where the individual struggles with the Other, so as to subject him to what he deems to be his 'being'“ (Bourriaud 2002: 21). Für Gombrowicz ist unsere Form eine relationale Eigenschaft, die uns mit denen verbindet, die uns durch die Art, wie sie uns sehen, reifizieren (vgl. Bourriaud 2002: 21). Es gibt keinen objektiven Blick auf sich selbst: Wenn jemand glaubt, einen objektiven Blick auf sich selbst werfen zu können, irrt er, denn das ist bereits der analytische Blick der anderen: „Eine Betrachtung ist nichts anderes, als das Ergebnis ewiger Transaktionen mit der Subjektivität der anderen [...]“ (Bourriaud 2002: 21f). Auch jedes Kunstwerk – bzw. jede/r Künstler/-in fordert durch ihr/sein

106 Die Entfremdung entsteht nach Bourriaud durch das kapitalistische System, der Künstler stiftet als Gegenmaßnahme Gemeinschaft und Austausch, erzeugt neue Situationen und neue Gemeinschaften, es kommt zu einer Wirksamkeit und Nachhaltigkeit über den Ausstellungsraum hinaus und zu einer tatsächlichen Erschaffung einer Gemeinschaft, statt lediglich zu einer Bebilderung (vgl. Ziese 2010: 83).

Werk einen Dialog ein und lädt dazu ein, gemeinsam über ein Thema zu reflektieren. Durch Kunstwerke entstehen Beziehungen, Verbindungen und Netzwerke. Für Bourriaud ist jedes einzelne Kunstwerk ein Vorschlag, in einer gemeinsamen Welt zu leben, über die Arbeit eines Künstlers Beziehungen mit der Welt herzustellen, was wiederum zu anderen Beziehungen führt. Für ihn ist es „ad infinitum“ (vgl. Bourriaud 2002: 22; siehe auch Kapitel 4.3 ONEing).

Für Thierry de Duve ist ein Kunstwerk nichts anderes als eine „Summe von Entscheidungen“ des Künstlers während des Schaffungsprozesses, sowohl in Bezug auf die Kunstgeschichte als auch vom ästhetischen Standpunkt her: „To paint is to become part of history through plastic and visual choices [...] Practical 'judgement' [...] is peremptory and final in each instance, hence the negation of dialogue, which, alone, grants form a productive status: the status of an 'encounter'“ (Bourriaud 2002: 22). Intersubjektivität, als Teil dieser relationalen These, ist daher nicht nur für die Rezeption von Kunst von Bedeutung, sondern wird auch die Quintessenz künstlerischer Praxis (ebd.).

Bourriaud glaubt zu erkennen, dass Kunst eine „zunehmende Verstädterung“ erfährt: „It is no longer possible to regard the contemporary work as a space to be walked through (the 'owner's tour' is akin to the collector's). It is henceforth presented as a period of time to be lived through, like an opening to unlimited discussion. The city has ushered in and spread the hands-on experience: it is the tangible symbol and historical setting of the state of society, that 'state of encounter imposed on people' [...] Art is the place that produces a specific sociability. It remains to be seen what the status of this is in the set of 'states of encounter' proposed by the City“ (Bourriaud 2002: 15f). Es werden soziale Zwischenräume kreiert, in denen Künstler und Besucher zusammentreffen, Produktionsprozesse sichtbar werden und Rezipienten aufgefordert sind, zu interagieren. Das Kunstobjekt selbst tritt in den Hintergrund, bzw. ist der Austauschprozess selbst bereits das Kunstwerk: „This *inter-human game* which forms our object (Duchamp: '*Art is a game between all people of all periods*') nevertheless goes beyond the context of what is called 'art' by commodity“ (Bourriaud 2002: 19). Der Autor betrachtet das Kunstwerk als eine Summe von subjektiven Momentaufnahmen, ein „Ensemble

einzelner Einheiten“, die durch den Betrachter wieder aktiviert werden (vgl. ebd.: 20)¹⁰⁷ und versteht jedes Kunstwerk als „relational object“ (vgl. ebd.: 26): „When an artist shows us something, he uses a transitive ethic which places his work between the 'look-at-me' and the 'look-at-that'“ (ebd.: 23). Bourriaud zitiert Marcel Duchamps berühmten Ausspruch: „It's the beholder who make pictures“ (Duchamp in Bourriaud 2002: 26) und argumentiert, dass Kunst schon immer eine Vermittlerrolle einnahm: zuerst zwischen den Gottheiten und der Menschheit, dann ab der Renaissance zwischen dem Menschen und der Welt (vgl. ebd.: 27).

Bourriaud entwirft eine Typologie, benennt darin unterschiedliche Relationen und stützt diese mit einigen praktischen Beispielen:

- Connections and meetings – Verbindungen und Zusammentreffen
Die 1960er und 1970er Jahre waren davon geprägt, die Grenzen der Kunst auszuloten und vorgegebene Strukturen von Präsentationsformen aufzubrechen: „Contemporary art is often marked by non-availability, by being viewable only at a specific time“ (i.e. e.g. performance, verschiedene Kunstaktionen (Bourriaud 2002: 29). So demonstrierte z.B. Marcel Duchamp bereits mit seinem „Rendez-vous d'art“, – bei dem er zu einem willkürlich festgelegten Zeitpunkt jeden Tag das erste in seiner Reichweite befindliche Objekt zu einem „readymade“ erhob – nicht nur, dass für ihn die Auswahl eines Gegenstandes bereits ein künstlerischen Akt darstellt, sondern unterstrich auch die Willkürlichkeit der Selektion.
- Conviviality and encounters – Geselligkeit und Begegnungen
Die Generation der 1990er Jahre nahm diese Anliegen auf; allerdings ging es nunmehr nicht mehr um die Erweiterung der Grenzen innerhalb der Kunst, sondern um das Erleben der Kunst im sozialen Bereich: „Yesterday, the stress laid on relations inside the art world, within a modernist culture attaching great importance to the 'new'“

107 Bourriaud bezieht sich dabei auch auf Emile Durkheim, der „social fact“ als ein „Ding“ bezeichnete, wenn er postuliert, dass „the contemporary artwork's form is spreading out from its material form: it is a linking element, a principle of dynamic agglutination. An artwork is a dot on a line“ (Bourriaud 2002: 20; siehe auch Kapitel 4.3 ONEing).

and calling for linguistic subversion; today, the emphasis put on external relations as part of an eclectic culture where the artwork stands up to the mill of the 'Society of the Spectacle'“ (Bourriaud 2002: 31). Die subversive und kritische Funktion der zeitgenössischen Kunst wird nunmehr im Individuellen wie im Kollektiven erreicht, in temporären und mobilen Konstruktionen gesucht, wo Künstler verwirrende Situationen konstruieren (Bourriaud führt u.a. auch die Eat Art Daniel Spoerri an): „A work may operate like a relational device containing a certain degree of randomness, or a machine provoking and managing individual and group encounters“ (Bourriaud 2002: 30f).

- Collaborations and contracts – Kollaborationen und Verträge
 Darunter werden künstlerische Werke verstanden, die thematisch Momente von Soziabilität behandeln oder Objekte, die Soziabilität erzeugen: „The exploration of relations existing between, for instance, the artist and his/her gallery owner may determine forms and a project“ (Bourriaud 2002: 33). So „beschreibt“ z.B. die französische Künstlerin Dominique Gonzalez-Foerster in ihrer Arbeit den „unausgesprochenen Vertrag“ zwischen Galeristen und Künstlern oder widmete eigene Ausstellungen den Biografien ihrer Galeristen.
- Professional relation: clienteles – Professionelle Beziehungen: Kunden
 In den vorangegangenen Punkten ging es um bereits bestehende Typen sozialer Beziehungen. Unter „Professionelle Beziehungen: Kunden“ werden Künstler zu Dienstleistungs-Anbietern, engagieren sich selbst im Bereich der Warenproduktion: „Here, the artist works in the real field of the production of goods and services, and aims to set up a certain ambiguity, within the space of his activity, between the utilitarian function of the objects he is presenting, and their aesthetic function“ (Bourriaud 2002: 35). Bourriaud bezeichnet dieses Schwanken zwischen „contemplation and use“ als „operative real-

ism“ (ebd.). So verwandelte der z.B. Künstler Fabrice Hybert das Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 1995 in einen Supermarkt: „This project [...] focuses on the desiring dimension of the economy“ (Bourriaud 2002: 37). Hybert empfindet Kunst als eine von vielen sozialen Funktionen, als „a permanent 'digestion of data', the purpose of which is to rediscover the 'initial desires that presided over the manufacture of objects“ (ebd.).

- How to occupy a gallery – Eine Galerie besetzen.

Das Setting in einer Galerie oder im Museum kann als „Rohmaterial“ – „raw matter“ – für eine künstlerische Arbeit angesehen werden. Die Vernissage ist zumeist ein wesentlicher Teil, und wird von einigen Künstlern zur Inszenierung als Teil ihres Werkes gesehen und verwendet. Der Austauschprozess wird zum eigentlichen Werk. Im Jahr 2000 initiierte die österreichisch-italienische Künstlergruppe „Osmosi“, deren Mitglied ich bin, das Projekt „abitare la galleria, Massenzio Arte, in Rom. Wir „bewohnten“ während dieses Projektes die Galerieräume und betrachteten die Räume als Atelier-, Austausch- und Diskurs-Stätte.

Bourriaud erkennt geschichtliche Zusammenhänge mittels der Kunst: So zieht er Vergleiche zur Ölkrise im Jahr 1973, wo die westliche Welt sich „von gewissen Narrativen und Utopien [...], die die Moderne einmal als richtungsweisend vorgeschlagen hatte [i.e.: gesellschaftliche Vorstellung der Erfüllung der Gemeinschaft im Kommunismus oder in der Kunst das so oft postulierte Ende der Malerei]“¹⁰⁸ verabschiedete, diese Prinzipien, die nicht mehr gelebt werden konnten, jedoch als Rituale weiterführte, und der Finanzkrise von 2008, „wo der Finanzmarkt auf Grund seiner immateriellen und blasenartigen Form explodierte und wir uns wieder von vielen Versprechungen verabschieden [mussten].“¹⁰⁹ Und da Kunst mit ihrer „(relative) social transparency“ (Bourriaud 2002: 41) ein Spiegel der gesell-

108 Bourriaud in art Das Kunstmagazin, 03.02.2009; http://www.art-magazin.de/kunst/15026/nicolas_bourriaud_tate_triennale; acc. 06.09.2012.

109 Ebd.

schaftlichen und politischen Ereignisse ist, zeigt sich die Qualität eines Kunstwerkes in folgenden Kriterien: „It will invariably set its sights beyond its mere presence in space: it will be open to dialogue, discussion, and that form of inter-human negotiation that Marcel Duchamp called 'the coefficient of art', which is a temporal process, being played out here and now. This negotiation is undertaken in a spirit of 'transparency', which hallmarks it as a product of human labour“ (Bourriaud 2002: 41). So verrät das Kunstwerk über den Herstellungsprozess, über die Funktion, über die gesellschaftlichen und politische Verhältnisse, darüber hinaus auch etwas über den Künstler selbst, was der französische Philosoph Hubert Damisch als „necessary product“ bezeichnet (vgl. Bourriaud 2002: 41). Bourriaud sieht in der Kunst a priori keine nützliche Funktion, auch wenn er sie nicht als sozial nutzlos empfindet. Vielmehr ist sie für ihn unendlich, verfügbar und flexibel. Er vergleicht sie mit „commerce“ und spielt mit der Doppeldeutigkeit, die diesem Wort innewohnt: Austausch und Kommunikation (vgl. Bourriaud 2002: 42). Für den Kunsttheoretiker und Kurator ist Kunst ein „Zustand der Begegnung“, eine menschliche Tätigkeit, die auf Kommerz basiert; daher ist Kunst zugleich das „Objekt und Subjekt einer Ethik“ (vgl. Bourriaud 2002: 18). Im Gegensatz zu anderen Aktivitäten nämlich besteht ihre einzige Funktion darin, ausgetauscht/gehandelt/weitergegeben zu werden: Kunst ist für Bourriaud das „abstrakte generelle Equivalent“ (vgl. Bourriaud 2002: 42). Bourriaud bezieht sich dabei auf Marx, der Kunst als die „absolute Ware“ bezeichnete. Ein Kunstwerk stellt demnach – besser noch *ist* der abstrakte Wert einer erbrachten Arbeitsleistung: „[...] it represents the '*absolute merchandise*', because it is the actual image of the value [...] the amount of abstract labour“ (ebd.). Bourriaud betrachtet Kunst als ein Tauschgeschäft, die künstlerische Aktivität kann jedoch nicht von einer beliebigen Währung oder „einer gemeinsamen Substanz“ reguliert werden: „It is the division of meaning in the wild state – an exchange whose form is defined by that of the object itself, before being so defined by definitions foreign to it“ (Bourriaud 2002: 42). Künstler bauen über ihre ästhetischen Objekte Beziehungen zu den Menschen und ihrer Umwelt auf und arbeiten in einer „relationalen Sphäre“ der zeitgenössischen Kunstszene – der Betrachter/die Betrachterin wird zum

Nachbarn/zur Nachbarin, zum direkten Gesprächspartner/zur direkten Gesprächspartnerin. So definiert sich laut Bourriaud die Künstlergeneration der 1990er Jahre genau über diese auf Kommunikation aufgebaute Haltung und betrachtet ihr eigenes Werk aus dreierlei Blickwinkel:

1. aus ästhetischer Sicht (formale Lösung, Material)
2. aus kunsthistorischer Perspektive (wie wird das Werk in die Kunstgeschichte eingebunden, was gibt es für Referenzwerke)
3. aus einem sozialen Verständnis heraus (vgl. Bourriaud 2002: 43-46).

Bourriaud gibt Folgendes zu bedenken: „When relational art makes reference to conceptual and Fluxus-inspired situations and methods [...], it is to convey lines of thought which have nothing to do with their own thinking“ (Bourriaud 2002: 46). Unter „Relationaler Kunst“ soll nämlich nicht das Wiederaufleben einer Bewegung oder eines Stils verstanden werden, sondern diese Kunstrichtung ist ein Spiegel gegenwärtiger künstlerischer Aktivitäten. Ihr Anspruch, die Sphäre menschlicher Beziehungen als „artwork venue“ zu präsentieren, hat keine Entsprechung in der Kunstgeschichte (vgl. Bourriaud 2002: 44).

Bourriaud ist der Meinung, dass diese KünstlerInnengeneration Intersubjektivität und Interaktion weder als Modeerscheinung sieht, noch als Alibihandlung in Bezug zur herkömmlichen künstlerischen Praxis versteht. Vielmehr wird der Raum der Interaktion, der Raum der Offenheit, wo Kommunikation und sozialer Austausch stattfinden kann, für sie Ausgangspunkt und gleichzeitig das Endergebnis ihrer Tätigkeit (vgl. Bourriaud 2002: 44). Obwohl Bourriaud, wie er selbst argumentiert, somit nur die gängigen Tendenzen in der Kunst aufgreift, gilt es zu hinterfragen, ob ein zur Verfügung-Stellen eines Raumes, wenn es nicht von KünstlerInnen, sondern von einem Kurator/einer Kuratorin initiiert wird, dann auch noch eine eigene Kunstform darstellt.

Da die Repräsentation einen wichtigen Aspekt der künstlerischen Arbeit darstellt, und auch KünstlerInnen vermehrt Technologien einsetzen, die ihnen zur Umsetzung ihrer Ideen als geeignet erscheinen (so verwenden KünstlerInnen Technologien, wie z.B. Video-Kameras, ohne sich jedoch als „VideokünstlerIn-

nen“ zu verstehen¹¹⁰), wäre es wichtig zu klären, welche Ausstellungsmethoden in Bezug auf den kulturellen Kontext und in Bezug auf eine Kunstgeschichte, wie sie derzeit aktualisiert wird, in Frage kommen (vgl. Bourriaud 2002: 46).

Seine theoretischen Ansätze stützt Bourriaud auf das Gedankengut Félix Guattaris, der Kunst als etwas Lebendiges auffasst, das ins Leben integriert ist; für ihn ist Kunst nicht nur einfach ein Gedankenkonstrukt, etwas Abstraktes, sondern etwas, das nachhaltig Spuren hinterlässt: „The important thing is to know whether a work makes an effective contribution to a changing production of statement“ (Guattari in Bourriaud 2002: 86).¹¹¹ Bereits vor nunmehr fast 40 Jahren setzte sich Guattari für soziale Mikro-Prozesse ein, die selbst heute noch für die zeitgenössische Kunst relevant sind: „Just as I think it is illusory to aim at a step-by-step transformation of society, so I think that microscopic attempts, of the community and neighbourhood committee type, the organisation of day-nurseries in the faculty, and the like, play an absolutely crucial role“ (Guattari in Bourriaud 2002: 31). Ziese sieht diese relationale Kunst als „utopischen Gegenentwurf des Informationszeitalters“ und als einen „Ort für die Herausbildung neuer Soziabilität und neuer Subjektivitäten“ (Ziese 2010: 81).

Wie aktuell dieses Thema ist, zeigt ein Workshop, der Mitte Oktober 2012 an der „Akademie der Bildenden Künste“ in Wien organisiert wurde. Das „Begriffliche Universum Guattaris“ war der Ausgangspunkt für Auseinandersetzungen mit Praktiken der „Subjektivierung“¹¹², eines der zentralen Anliegen Guattaris: „Wie lässt sie [i.e. die Subjektivierung] sich erzeugen, einfangen, anreichern, permanent

110 „This medium merely turns out to be the one best suited to the formalisation of certain activities and projects. Other artists thus produce a systematic documentation about their work, thereby drawing the lessons of Conceptual Art, but on radically different aesthetic bases“ (Bourriaud 2002: 46f).

111 Dies sind Themen, die sich auch in meinen Projekten wiederfinden, wie das Thema der Einzel-Identität, Authentizität oder Praktiken der Subjektivierung. Ich versuche durch das Aufzeigen unbewusster Wünsche und Visionen, durch eine „Übersetzung“ dieser „Zwischenräume“ über das „Sein“ zu reflektieren und durch das Festhalten von Momentaufnahmen ein Nachdenken über die eigene Situation zu initiieren. Es geht um das Leben jedes Einzelnen, um das Realisieren seiner eigenen Wünsche und Visionen, um ein Utopia, innerhalb einer Sozietät. Daher war ich über die Einladung meine Werke in China zu präsentieren sehr erfreut und nutzte diese Gelegenheit, um diesbezüglich vor Ort zu recherchieren (siehe Kapitel 4.4.1 Projekt China-Dialogue).

112 http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/aktuelles/veranstaltungen/vortrage/2012/akbild_event.2012-09-24.9638560875?set_language=de&cl=de. acc. 17.10.2012.

neu erfinden, und zwar so, dass sie mit den in Veränderung begriffenen Werte-Universen in Einklang gebracht werden kann? Wie auf ihre Befreiung hin arbeiten, das heißt, in Richtung ihrer Re-Singularisierung? Alle Disziplinen müssen ihre Kreativität zusammenlegen, um die Wunden der Barbarei zu heilen.“¹¹³ Guattari verschrieb sich den zwei miteinander verwobenen „Subjektivität erzeugenden Systemen“ – nämlich der Psychoanalyse und der Kunst – sah Kunst als „special terrain for this individuation [i.e. still to be won], providing potential models for human existence in general [...] We must thus learn to 'seize, enhance and reinvent' subjectivity, for otherwise we shall see it transformed into a rigid collective apparatus at the exclusive service of the powers that be“ (Bourriaud 2002: 88f).

Bourriauds Paradigma gründet sich auf zwischenmenschliche Beziehungen, konzentriert sich auf gesellschaftlichen Austausch und thematisiert Kommunikationsprozesse und Interaktionen mit den Besuchern einer Ausstellung. Das Kunstwerk wird im Hinblick auf dessen Potential, mögliche Diskurs- und Kommunikationsprozesse zu initiieren geprüft und nicht mehr nach rein Rezeptions-ästhetischen Kriterien bewertet. Diese Entwicklung zur relationalen Kunst hin ist als Gegenbewegung des zunehmenden Fetischismus und Kult innerhalb der Kunst zu sehen, was als notwendig und erstrebenswert zu werten ist. Ein Werk kann nur in der Auseinandersetzung mit dem RezipientInnen und in einem größeren Kunstdiskurs „funktionieren“. Die Nachhaltigkeit eines Kunstprozesses, eines Kunstwerkes und damit der Einfluss auf gesellschaftliche Phänomene – wie Bildung von Gemeinschaften, Austausch, verbindungsfördernde Tendenzen, das Entgegenwirken gegen zunehmende Entfremdung und Distanz einzelner Individuen – sind zu unterstützende und lobenswerte Vorhaben und teilweise auch Auswirkungen von Kunstaktionen. Dennoch ist zu hinterfragen, ob diese Funktion eines Kunstwerkes in den Fokus und über die Kontemplation desselben zu stellen ist, weil damit das Werk nur mehr zur „Rahmenhandlung“ eines gesellschaftlichen Events degradiert wird.

Ein weiterer kritischer Ansatz ist die „Erhebung“ der Kuratorentätigkeit zur „Kunstform“. Die Bedeutung dieser Tätigkeit steht außer Frage, denn ein Kunst-

113 http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/aktuelles/veranstaltungen/vortrage/2012/akbild_event.2012-09-24.9638560875?set_language=de&cl=de. acc. 17.10.2012.

werk erhält erst mit der Präsentation und dem Ausstellungsort seine Wertigkeit, kann erst durch die richtige Präsentation und Umgebung seine Kraft und Wirkung entfalten, dies als eigene „Kunstform“ zu bezeichnen, ist jedoch Thema einer eigenen (Definitions-)Debatte. An dieser Stelle sei ein Ausschnitt aus einem Interview mit Daniel Spoerri (2012) angeführt: „Vor 30 Jahren oder noch länger hieß es, 'Kunst spricht für sich', und 'Kunst berührt einen direkt und geht mitten ins Herz wie der Pfeil von Amor'. Es genügt in eine Ausstellung zu gehen, und man wird betroffen von der Kunst. Und das ist einfach nicht wahr. Ich glaube es nicht. Stellen sie einen Rothko, über den so unheimlich viel heute gesagt wird gerade beim einem Rothko, um Gottes Willen, nicht einmal der Titel des Künstlers [...] darf daneben stehen, alles kann stören, es genügt davor zu stehen und man kann sogar die Augen schließen und meditiert vor einem Rothko. [i.e. Aber] stellen sie den Rothko in einen Urwald ... Es ist einfach nicht wahr.“¹¹⁴

So obliegt es der Fähigkeit und der Sensibilität eines Kurators/einer Kuratorin ein Werk zu einem bedeutenden Kunstwerk zu erheben oder es unbedeutend wirken zu lassen. Großartige Kunstwerke haben ihren Wert, werden jedoch nur von den wenigsten erkannt, wenn sie falsch (oder gar nicht) präsentiert werden. Das Talent eines Kurators liegt zweifellos in der Selektion der Arbeiten: Ein „Kunstwerk“ in der letzten Ecke eines schmutzigen Ateliers oder Staulagers als solches zu erkennen, ist eine hervorzuhebende Leistung, die sowohl große Kenntnisse, Erfahrung als auch Begabung erfordert.

Die Kuratorin Claire Bishop hebt in ihrer 2004 in der Kunstzeitschrift „October“ erschienenen Kritik „Antagonism and Relational Aesthetics“ hervor, dass Hal Foster bereits Mitte der 1990er Jahre davor warnte, dass „the institution may overshadow the work that it otherwise highlights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the director-curator becomes the star“ (Bishop 2004: 53). Bishop skizziert in eindrucksvoller Weise die „curatorial modus operandi of art“, die in den 1990er Jahren Einzug hielten. So beschreibt sie diese Entwicklung, wo zeitgenössische KünstlerInnen eingeladen werden, mit oder gegen Museumsstrukturen zu arbeiten und das Museum als prozessorientiertes Labor zu nutzen als Ge-

114 „Daniel Spoerri im Gespräch“; Ö1 vom 15.08.2012.

genbewegung zu dem „White cube“ Modell (vgl. Bishop 2004: 52). Auch Bourriaud betont, dass er das Palais de Tokyo als eine Art „interdisciplinary *kunstverein* – more laboratory than museum“ sieht (zitiert in: ART Das Kunstmagazin, Tate Triennale, 03/02/2009 und „Public Relations: Bennett Simpson talks with Nicolas Bourriaud“, Artforum, April 2001: 48). Dies sei als Reaktion auf die künstlerischen Arbeiten der 1990er Jahre gesehen, deren Werke oder Projekte „open-ended, interactive, and resistant to closure“ waren und sich oftmals als „appearing to be 'work-in-progress'“ darstellten (vgl. Bishop 2004: 52).

Einem persönlichen Gespräch mit einer Sprachwissenschaftlerin, die ihre Erfahrungen bezüglich des Palais de Tokyo bei ihrem Besuch im Sommer 2011, schildert, entnahm ich, dass der von Bourriaud angestrebte „Laborcharakter“ nicht immer auf Begeisterung stoßen muss. Hier ein Ausschnitt aus dem Gespräch:

„Wir freuten uns auf den Besuch im Palais de Tokyo, weil wir im Vorfeld schon über den experimentellen Charakter dieser Ausstellungsinstitution informiert wurden und gingen auch aufgrund des interessanten Namens voller Erwartung dorthin. Schon der erste Eindruck war enttäuschend, im Treppenaufgang roch es nach Urin, überall lagen leere und zerbrochene Flaschen herum, der Verputz war abgebröckelt, und Skater verwendeten das Stiegen-Gelände für ihre Aktivitäten. Es hatte etwas Verlorenes, Beliebiges. An die Ausstellung selbst kann ich mich kaum erinnern, ich weiß nur, dass mehrere KünstlerInnen präsentiert wurden und auch das Bild einer Installation mit lebenden Ameisen hat sich mir eingeprägt. Aber auch da hatte ich den Eindruck, dass alles so beiläufig war. Eine Baustelle gab es auch noch; ob die zur Ausstellung dazu gehörte, weiß ich nicht. Diese Verunsicherung, mit der der Betrachter hier konfrontiert wird, ist mir unangenehm aufgefallen. Danach gingen wir schräg gegenüber ins Musée du Quai Branly, das war dann wie eine Erholung.“¹¹⁵

Vielleicht funktioniert Bourriauds Konzept nur, wenn man tatsächlich am Event teilnimmt, eingebunden in Gespräche ist und die vielen Facetten einer Kunstbetrachtung – das Wahrnehmen, das Darüber-Sprechen, Reflektieren – erst zum Leben erweckt. Ansonsten wirkt die Ausstellung eben nicht wie in einem

115 Dieses Gespräch wurde im Oktober 2012 aufgezeichnet.

Museum, sondern eher so wie die Left-Overs einer Party am Tag danach.

Kongruent zu Bourriauds Auffassung wird in dieser Arbeit die Präsentation als ein entscheidender Prozess gesehen, der ein Kunstwerk völlig verändern oder in einen anderen Kontext stellen kann. Viele Kuratoren ziehen es vor, eine Kooperation Künstler/Kurator zu vermeiden, weil sie ihre eigene Sicht darstellen möchten. Dies ist ein legitimes Anliegen, und kann auch für den Künstler spannende Aspekte erzeugen, da es die Wahrnehmung seines eigenen Oeuvres aus Sicht eines „Anderen“ – also von Außen – wiedergibt. Bishop zeigt jedoch zu Recht auf, dass dies „An effect of this insistent promotion of these ideas as artists-as-designer, function over contemplation, and open endedness over aesthetic resolution is often ultimately to enhance the status of the curator, who gains credit for stage-managing the overall laboratory experience“ (Bishop 2004: 53).

In Bourriauds Ansatz steht hauptsächlich die Zusammenarbeit und Partizipation im Zentrum seiner Projekte. Es ist nicht ersichtlich, ob er außer über gesellschaftliche Mikro-Prozesse weitere große politische Ansprüche verfolgt. Im Vordergrund steht immer die Idee der Veränderung – welche Veränderung wird genau angestrebt? Der Ausgang bei Projekten mit sozialer Partizipation, bei dem menschliche Beziehungen zentral im Mittelpunkt stehen, ist nicht leicht, wenn nicht sogar unmöglich, zu bestimmen. Auch der Erfolg ist schwer zu bemessen. Auf jeden Fall scheint Partizipation bei Bourriaud positiv besetzt zu sein und wird nicht hinterfragt. Was ist, wenn RezipientInnen nicht zu Mitspielern werden wollen, keine Kooperationsbereitschaft zeigen? Sind sie dann ausgegrenzt aus der (neuen) Gemeinschaft? Die Grenze zwischen Kunst und Leben soll überbrückt werden, aber ist Kunst nicht ohnehin ins Leben integriert?

Der Kunsthistoriker und Kurator Christian Kravagna bezieht sich ebenso wie Hal Foster auf Walter Benjamins „Der Autor als Produzent“, wenn er in „Modelle partizipatorischer Praxis“ (1998) meint, dass „in den beiden 'proto-partizipatorischen' Richtungen des Dadaismus sowie des russischen Konstruktivismus und Produktivismus [...] wohl die Anfänge einer 'Geschichte der Partizipation' als Sub-Geschichte der Avantgarde zu suchen [sind]. In der Sowjetpresse, so Tretjakow, 'beginnt die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum ... zu verschwin-

den. Der Lesende ist dort jederzeit bereit, ein Schreibender ... zu werden“ (Kravagna 1998).¹¹⁶ Kravagna führt die partizipatorischen Methoden in der Musik von John Cage an – der Bewegungen wie Fluxus, Happening, Rauschenberg mit seinem „White Paintings“ folgen – schreibt die Forderung „den Gegensatz zwischen Ausführenden und Hörenden ... zu beseitigen“ jedoch schon dem Komponisten Hanns Eisler zu (ebd.).

Manchmal müssen Gegensätze beseitigt werden, um eine bessere Kommunikation zu erlangen. Manchmal sind sie jedoch nützlich, um einen Dialog überhaupt erst zu ermöglichen. Partizipation ist konstruktiv, wenn dadurch ein besseres Verständnis erzeugt werden kann. Wird jedoch der Dialog nur mehr zwischen Kurator und Besucher und nicht mehr zwischen Kunstwerk und Rezipient angestrebt, dann wird die Kuratorentätigkeit tatsächlich zu einer neuen „Kunstform“, deren Bezeichnung noch nicht festgelegt wurde. Das Kunstwerk einzig als Initiator von Events zu missbrauchen, ist dabei sicherlich nicht der richtige Ansatz.

116 http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.pdf. acc. 18.10.2012.

3.5.2 dOCUMENTA13

Carolyn Christov-Bakargiev, Kuratorin der dOCUMENTA13, definiert die Kunst in „dOCUMENTA13. Das Buch der Bücher/ 100 Notizen – 100 Gedanken“ (2012) als Rätsel: „Das Rätsel der Kunst besteht darin, dass wir nicht wissen, was sie ist, bis sie nicht mehr das ist, was sie war. Darüber hinaus wird Kunst ebenso durch das definiert, was sie ist, wie durch das, was sie nicht ist; durch das, was sie tut oder tun kann, wie durch das, was sie nicht tut oder nicht tun kann; sie wird sogar durch das definiert, woran sie scheitert“ (Christov-Bakargiev 2012: 30). Die Kuratorin, folgende Themenbereiche als Kernthemen der dOCUMENTA13 ansprechen wollte: „Belagerungszustand“, „Einheit Kunst und Natur“, „Wiederaufbau“ und „Hoffnung“, erwähnt dies in Bezug zu einem Projekt der Künstler Guillermo Faivovich und Nicolás Goldberg, die den zweitgrößten Meteoriten der Welt – „Dieser 37-Tonnen-Fels, ein Objekt, das wesentlich älter als die Erde ist, ein winziges Fragment eines großen Meteors, der in die Erdatmosphäre eintrat und in zahlreiche Bruchstücke oder Meteorite zerschmettert wurde, kam aus einer sehr großen Entfernung und stürzte vor tausenden von Jahren auf unseren Planeten“ (Christov-Bakargiev 2012: 30) – für die dOCUMENTA13 von Nordargentinien nach Kassel bringen wollten. „Es wäre wahrscheinlich das schwerste Objekt gewesen, das jemals von Menschen bewegt worden wäre, von einem Punkt der südlichen Hemisphäre unseres Planeten an einen fernen Punkt der nördlichen Hemisphäre, wo er zu einem zeitweiligen Bezugspunkt und Anlass der Meditation über Objekthaftigkeit, Zeit und Ort werden sollte“ (Christov-Bakargiev 2012: 30).

Dieses Projekt stieß allerdings auf Widerstand bei einigen AnthropologInnen und der indigenen Gemeinschaft der Moqoit, „die als seine traditionellen Hüter“ mit dem Transport nicht einverstanden waren. Wie wollten, dass er dort bleiben sollte, „wo die Natur ihn positioniert hatte“ (Christov-Bakargiev 2012: 30). „Die Gegner waren sicher auch von anderen berechtigten gesellschaftlichen und politischen Kämpfen motiviert – in der belasteten und gewaltsamen Geschichte der Vergangenheit ist der Raub von indigenem Leben, von Ländereien und Kulturgütern während der Kolonialzeit und, in vielen Teilen der Welt, bis zum heutigen

Tag allgemein verbreitet“ (Christov-Bakargiev 2012: 30). Das Projekt deshalb von den Künstlern und von der documenta abgebrochen, „die nicht danach strebten, Menschen zu spalten, sondern vielmehr danach, Menschen durch dieses Objekt zusammenzubringen“ (Christov-Bakargiev 2012: 30). Christov-Bakargiev stoppt allerdings nicht bei den Überlegungen aus der Perspektive der Künstler, der documenta, der indigenen Völker, der Gegner – sie geht viel weiter in ihren Gedanken über dieses Projekt: sie versucht die Perspektive des Felsen zu durchleuchten („Hat *er* irgendwelche Rechte, und wenn ja, wie können diese ausgeübt werden? Kann er fordern, wieder eingegraben zu werden [...] oder hätte er den Kurztrip zu einer Kunstaussstellung, anstatt zu einer Wissenschafts- oder Weltausstellung, womöglich genossen?“ Christov-Bakargiev 2012: 30) und dann noch weiter die Auswirkungen eines solchen Nicht-Transports betreffend: „Ein Meteorit auf der Erde ist per definitionem eine aufgehaltene Bewegung durch den Raum; er ist das, was von einem Aufprall übrig bleibt. Welche Art des Aufpralls erzeugt die vorgeschlagene Bewegung nach Kassel und das Aufhalten dieser Bewegung durch lokale Ansprüche für die documenta? Welche Art von kosmischen Staub verbindet Argentinien und Kassel in diesem Aufprall von Abwesenheit oder in diesem abwesenden Aufprall?“ (Christov-Bakargiev 2012: 31).

Christov-Bakargiev sieht die documenta als einen „Geisteszustand“, entstanden „aus einem Trauma, in einem Raum, in dem Zusammenbruch und Wiederaufbau zum Ausdruck kamen [...] zu einem Zeitpunkt, an dem die Kunst einerseits als internationale Sprache und als Welt gemeinsamer Ideale und Hoffnungen von größter Bedeutung zu sein schien und zugleich als nutzloseste aller denkbaren Aktivitäten – im Zustand der Autonomie, wie man in der Moderne behauptete – empfunden wurde“ (Christov-Bakargiev 2012: 31). Ihre Arbeit als Kuratorin der documenta bezeichnet sie selbst als „Choreographie“ sieht die Ausstellung als „gemeinsamen Tanz“. Aber nicht, wie es in der Imagination 1990er Jahren vorherrschend war, um zu neuen Formen von Übereinkunft und zu einer demokratischen Ästhetik zu gelangen. Stattdessen sieht sie die „Choreographie“ der documenta als „*unharmonisch und frenetisch*“ an (Christov-Bakargiev 2012: 31). Die rasante Entwicklung der Technologien, Überflutung von Informationen und die daraus

folgende Schnelllebigkeit mit nur kurzen Aufmerksamkeitsspannen, sowie die weiterhin wachsende Kluft zwischen Arm und Reich, Unterwerfung von Wirtschaft, Gesellschaft und Natur unter die Finanzsysteme – all diese traumatischen Momente, Wendepunkte, Unfälle, Katastrophen und Krisen – „Ereignisse, die jene Momente prägen, an denen sich die Welt verändert“ – sollten in der dOCUMENTA13 dargestellt werden. Dabei handelt es sich um Momente, „an denen sich Beziehungen mit Dingen kreuzen, um Momente, in denen Materie Bedeutung erlangt, wie in der Geschichte des Meteoriten El Chaco“ (Christov-Bakargiev 2012: 31).

Ihre Absicht lag darin, durch alternative Allianzen und Verbindungen und durch ein Zusammenspiel von Bewegungen an mehreren Orten, eine gemeinsame Verständigung zu kreieren, gleichzeitig jedoch die Unmöglichkeit einer globalen Synchronisation aufzuzeigen (vgl. Christov-Bakargiev 2012: 31). So setzten sich die Teilnehmer dieser documenta dieses Mal aus Kunst und vielen verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft, wie „Physik, Biologie, ökologische Architektur und Landwirtschaft, Forschung zu erneuerbaren Energien, Philosophie, Anthropologie, Wirtschafts- und politische Theorie, Sprach- und Literaturwissenschaften, Romane und Lyrik inbegriffen“ zusammen, um sich aus unterschiedlichen Wissensperspektiven „die Welt neu vorzustellen“ (vgl. Christov-Bakargiev 2012: 31). Dabei ging es Christov-Bakargiev nicht darum, Kunstobjekte als Initiatoren für einen Dialog, für eine Auseinandersetzung zu missbrauchen, vielmehr gab es inhaltlich Wichtigeres zu transportieren, als sich mit der Frage auseinanderzusetzen, was nun Kunst ist oder nicht: „Was diese Teilnehmer tun und was sich auf der dOCUMENTA (13) 'ausstellen', mag Kunst sein oder nicht. Doch ihre Handlungen, Gesten, Gedanken und Kenntnisse erzeugen Verhältnisse und werden durch Verhältnisse hervorgebracht, die man als Kunst interpretieren kann, Aspekte, die Kunst behandeln und aufgreifen kann. Die Grenze zwischen dem, was Kunst ist und was nicht, wird unwichtiger“ (Christov-Bakargiev 2012: 31). Tatsächlich wird vielmehr „der künstlerischen Forschung und Formen der Imagination, die Engagement, Materie, Dinge, Verkörperung und aktives Leben in Verbindung mit Theorie untersuchen, ohne sich jedoch der Theorie und epistemologischen Begrenzungen

unterzuordnen“ (ebd.) Platz eingeräumt, was ein mutiges und – das Scheitern als Teil des Experiments miteingeschlossen – erfolgreiches Unterfangen war. Politisches wird als „untrennbar von einem sinnlichen, energetischen und weltgewandten Bündnis zwischen der aktuellen Forschung auf verschiedenen wissenschaftlichen und künstlerischen Feldern und anderen, historischen ebenso wie zeitgenössischen Erkenntnissen“ gesehen (vgl. Christov-Bakargiev 2012: 31). Christov-Bakargiev versucht das menschliche Denken nicht hierarchisch über die Fähigkeiten anderer Spezies und Dinge zu stellen: „Das heißt nicht, dass wir immer in der Lage sind, Zugang zu diesem anderen Wissen zu erlangen, auch wenn Wissenschaftler, und insbesondere Quantenphysiker, dies durchaus versuchen – beispielsweise, wie Photonen zusammen tanzen und denken; doch es gibt dem Blick auf unser eigenes Denken eine besondere Perspektive. Es macht uns demütiger; es ermöglicht uns, das Partielle der menschlichen Handlungsmacht zu erkennen, und ermutigt uns, einen weniger anthropozentrischen Standpunkt einzunehmen“ (Christov-Bakargiev 2012: 34). Sie sieht in der gemeinsamen Entwicklung, die auf gegenseitigem Respekt basiert, im „'Werden-mit' ['becoming with']“ mehr Potenzial als in „Misstrauen, Angst und Wettbewerb um Ressourcen und Möglichkeiten“ (Christov-Bakargiev 2012: 34). Christov-Bakargiev bezieht sich auf die Philosophin und Wissenschaftlerin Vinciane Despret, für die „Vertrauen eine Form von Liebe ist, und dass das Gefühl des Vertrauens es dem Potenzial ermöglicht, Realität zu werden. Man bringt sich in eine Position der Offenheit, des Glaubens, der Leidenschaft: Das Wissen 'leidenschaftslos' zu machen, führt uns nicht zu einer objektiveren Weltsicht, sondern nur zu einer Welt 'ohne uns', und damit auch ohne 'sie – Grenzen werden so schnell gezogen. Und solange uns diese Welt als eine Welt erscheint, 'die uns egal ist', wird sie auch eine verarmte Welt sein, eine Welt aus Verstand ohne Körper, aus Körpern ohne Verstand, Körpern ohne Herzen, Erwartungen, Interessen, eine Welt von begeisterten Automaten, die fremdartige und stumme Kreaturen beobachten; anders gesagt, eine schwach artikulierte (und sich schwach artikulierende) Welt“ (Despret in Christov-Bakargiev 2012: 34).

Christov-Bakargiev nennt in einem Interview¹¹⁷ u.a. das Kunstwerk „The refusal of time“ von William Kentridge, in dem die Geschwindigkeit des digitalen Zeitalters abgelehnt wird, als Schlüsselwerk, um diese documenta zu verstehen. Weiters das Werk von Pierre Huyghe mit seinem Labor des Lebens: „Es ist mitten im sehr organisierten Auepark, aber es sieht aus wie eine Müllhalde. Es sieht aus wie eine Matrix des Lebens mit Ameisen und Pflanzen und Hunden und Bienen, und es gibt eine Statue. Die Frage der Bienen ist für mich sehr wichtig. Die Skulptur spricht zu den Bienen und die Bienen zu der Skulptur und sie beschützen einander. Das ist eine Allianz von Kunst und Natur.“¹¹⁸



Abb. 7 Pierre Huyghe, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012

117 http://www.hr-online.de/website/specials/documenta13/index.jsp?rubrik=72974&key=standard_document_45787599; acc. 18.10.2012.

118 Ebd.

Anders sieht das der Politikwissenschaftler und Journalist Jens Janssen, der sich an den Ausspruch eines berühmten Theaterkritiker anlehnt, wenn er meint, dass Hunde, Fahrräder und Nackte nichts auf der Bühne zu suchen hätten. „Die Bemerkung ist weniger borniert, als sie scheint. Sie hat einen logischen Kern, der auf der Einsicht beruht, dass im Theater nun einmal alles Kunst ist, also nichts echt [...] Das berühmte Ineinander von Kunst und Leben, das die Moderne so liebt, das Verwischen der Grenzen, ist in Wahrheit nicht so leicht herzustellen. Der Künstler, wenn er seine Objekte an einem Ort arrangiert – in diesem Fall die Bienen, den Hund, den Gärtner oder Penner, die Skulptur –, macht zweifellos Kunst. Aber zwei von diesen Objekten lassen sich nicht in Artefakte verwandeln. Der Gärtner oder Penner lässt sich verwandeln, er weiß ja, wofür es geht. Die Skulptur mit der Bienenwabe lässt sich einbauen, sie ist ja schon Kunst. Aber die Bienen und der Hund, sie bleiben sie selbst.

Nur im Kopf des Betrachters könnten sie mit den übrigen Elementen auf eine Ebene gebracht werden. Schwer zu sagen, was das für eine Ebene sein sollte. Aber das Publikum ist ja nicht blöde. Wahrscheinlich ist es die Ebene der Documenta, auf der man alles zusammenbringt.“¹¹⁹

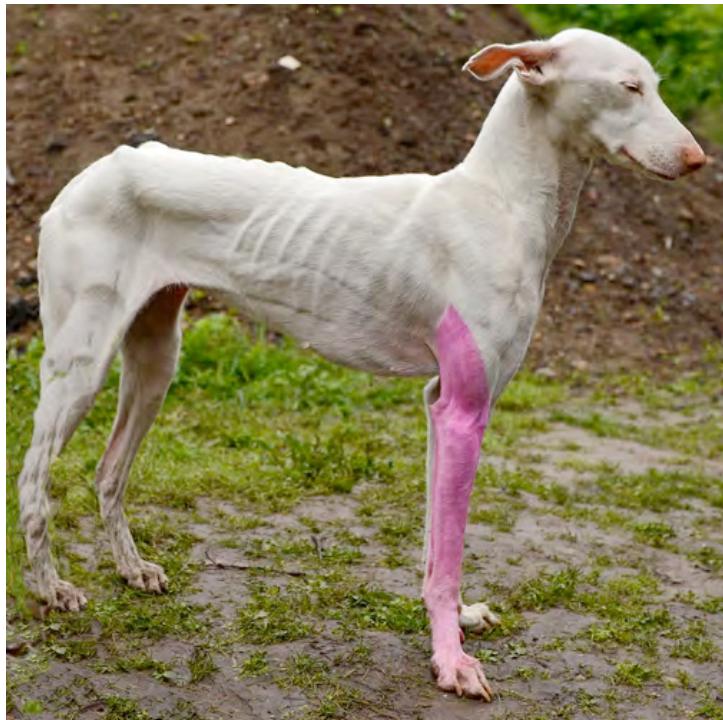


Abb. 8 Pierre Huyghe, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012

Die Kuratorin will nämlich alle Sinne der documenta Besucher fordern: so füllt der englische Künstler Ryan Gander die Eingangsräume der Kunsthalle Fri-

¹¹⁹ <http://www.zeit.de/2012/24/Documenta-Huyghe>. Acc.18.10.2012.

dericianum nur mit einem Windhauch und lässt sie ansonsten fast leer. Der Performance-Künstler Tino Sehgal, führt den Besucher in einen dunklen Raum, in dem man vorerst nur „gesangsähnliche Geräusche“ hört. Der Kunst- und Kulturvermittler Andreas Hoffer beschreibt seine Erlebnisse dazu folgendermaßen: „Der Raum, den man betritt, ist komplett dunkel. Als wir eintreten, hören wir nur eine Stimme Englisch sprechen, und wir gehen, am Ausgang stehend, bald wieder. Die Soundinstallation im Dunkeln interessiert uns nicht. Im Hugenottenhaus spricht mich ein Aufseher an, ich solle zurückgehen, die Arbeit würde sich erst nach zehn Minuten erschließen. Wir sind ihm noch jetzt dankbar für diesen Hinweis. Also wieder zurück in den dunklen Raum. Nun gehe ich weiter hinein und diesmal sind gesangsähnliche Geräusche zu hören, nach und nach gewöhnen sich die Augen an die Dunkelheit und man erkennt, dass der Raum voller Performer ist, die tanzen, sich durch den Raum bewegen und singen, rhythmische Geräusche produzieren und manchmal auch die Besucher mit einbeziehen. Großartig, diese langsame Verschmelzung von Realität und Kunst, einer Kunst die wirklich sinnlich ist und Lust macht auf mehr.“¹²⁰

Die Künstlergruppe AND AND AND organisierte im Vorfeld der dOCUMENTA13, weit entfernt von medialer Aufmerksamkeit, Veranstaltungen und Interventionen an verschiedenen Orten. Ihre Intentionen waren „Ermutigung der Kulturen und Gemeingüter, nichtkapitalistischem Leben, Praktiken der 'Aufhebung' überlieferter Werte und Normen sowie Praktiken des künstlerischen Lebens“ (Christov-Bakargiev 2012: 35). Die Künstler engagierten sich mehrere Jahre für dieses Projekt, das sie selber wie folgt darstellen: „AND AND AND is an artist run initiative, which has used the time between 2010 and dOCUMENTA (13) in 2012 to consider with individuals and groups across the world the role art and culture can play today and the constituent publics or communities which could be addressed. The series of interventions, situations, and occurrences entitled AND AND AND are part of dOCUMENTA (13) and compose a map of emergent positions, concerns, and possible points of solidarity [...] Commoning is an action not an object. It indicates that there is something to be done together. It also indicates that the

120 <http://esslmuseum.wordpress.com/2012/08/21/essl-museum-documenta-13-heilung-durch-kunst-kassel-und-kabul/>; acc. 19.10.2012.

common(s) is what is produced in struggle, through the emergence of new social relations and practices. What ideas and projects can we imagine initiating and taking part in, in Kassel and elsewhere which link to the growing struggles for the common(s). How can we find our allies, friends, in the city and beyond?“¹²¹

Christov-Bakargiev betont, dass dieser langsame Prozess nur deshalb möglich war, weil die documenta alle fünf Jahre stattfindet: „Die documenta-Zeit, die – im Gegensatz zur heutigen Geschwindigkeit und ihren kurzen Aufmerksamkeitsspannen – vor allem durch Dauer charakterisiert ist, verläuft nicht in die Richtung von Effizienz und 'Pseudoaktivitäten' einer produktiven Gesellschaft. Die documenta kann sich dort verorten, wo die Lücken der Sprache, die Momente der Stille und die Worte, die nicht einmal unter Hypnose ausgesprochen werden, bedeutsam werden. In dieser Stille entstehen Gefühle, die das Durcheinander der heutigen Zeit durchbrechen können. Sie stellt den konstruierten Strukturen der Aktualität ein Element der *Rechtzeitigkeit* gegenüber. Sie lässt Raum für das Nichtfunktions-tüchtige und Nichtwahrnehmbare, für das Nicht-ganz-Erscheinende“ (Christov-Bakargiev 2012: 35).

Die Videoarbeit der Künstlerin Mariam Ghani, in der sie die komplexe Geschichte des Dar ul-Aman Palasts in Kabul, Afghanistan, sowie die des Museums Fridericianum in Kassel wiedergibt, führt neben der „Natur und Kunst“-Debatte zum eigentlichen Ansinnen der Kuratorin: „Ich liebe die documenta, aber ich hätte die documenta in Kassel nie gemacht, wenn ich nicht das Projekt in Afghanistan hätte machen können. 35.000 Menschen in der Kabul-Ausstellung. Es ist die meistbesuchte Ausstellung in der Nach-Taliban-Ära“¹²²

Der Palast Dar ul-Aman wurde 1929 im Zusammenhang mit dem Plan König Amanullahs gebaut, in Afghanistan eine utopische Stadt zu errichten. Nun ist er eine Ruine. Im Vergleich dazu, steht das 1779 fertiggestellte Fridericianum, das nach der Bombardierung Kassels durch die Alliierten 1943 zerstört und schließlich aus Ruinen wieder aufgebaut wurde. Seit 1955 fungiert es als Hauptausstellungsort der Documenta, die alle fünf Jahre stattfindet, sich vom Kunstmarkt di-

121 <http://andandand.org>; acc. 18.10.2012.

122 http://www.hronline.de/website/specials/documenta13/index.jsprubrik=72974&key=standard_document_45787599. Acc. 18.10.2012.

stanziert und eher die großen Ideen in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Der Titel der dOCUMENTA13 „Collapse and Recovery“ – Zusammenbruch und Wiederaufbau – bleibt mit den Parallelaktivitäten in Kabul kein leerer Titel, nicht einfach nur ein Schlagwort für einen möglichen Kunstdiskurs. 2001 begann die militärische Operation „Enduring Freedom“, ein Programm gegen den internationalen Terrorismus; elf Jahre lebt die Bevölkerung in Kabul bereits in einem „Ausnahmestand.“

Christov-Bakargiev schlägt mit der Kunst eine Brücke, indem sie Analogien zwischen den beiden Städten Kassel, das Ende des Zweiten Weltkrieges völlig zerstört wurde, und dem von Krieg und Gewalt gezeichneten Kabul herstellt und Künstler der documenta einlud, in Kabuls Queen-Palace, in einem völlig anderen Kontext, ihre Werke auszustellen.

Der Kulturjournalist und Essayist Ingo Arend schreibt über seine Eindrücke in Kabul: „Wer durch die Kabuler Documenta streift, versteht die Kasseler plötzlich besser [...] Wichtiger als die Ausstellung war ihr [i.e. Christov-Bakargiev] das Programm, mit dem sie Kreativkräfte Afghanistans stimulieren wollte. Darin band sie Akteure vor Ort ein wie Afghanistans einzige Kunsthochschule für Frauen. Und unbeachtet von der Öffentlichkeit arbeiteten die Chefin selbst und einige der Documenta-Künstler schon seit zwei Jahren in 15 Seminaren mit 25 afghanischen KunststudentInnen und KünstlerInnen. Michael Rakowitz ließ junge Bildhauer in Bamiyan die von den Taliban zerstörten Buddha-Statuen nachbilden. Mariam Ghani durchforstete mit jungen Filmemachern das afghanische Filmarchiv, das den Bildersturm der Taliban überstand. Wer diesen Schatz eines Tages systematisch erschließt, wird die kulturelle Identität des Landes mitformen. Und der argentinische Künstler Adrián Villar Rojas demonstrierte seinen Studenten, wie sie aus Alltagsmaterialien eine neue Welt erschaffen können. Die riesige Mauer aus Lehm, mit der er die Piazza des Palastes teilte, erinnert an die Mauern Kabuls. [...] Das alles belegt, dass Bakargiev in Kabul keine Geschenkpäckchen Westkunst abgestellt hat.“¹²³

Christov-Bakargiev nahm somit Arnold Bodes Gründungsidee der documenta

123 <http://www.taz.de/!9610/>; acc.18.10.2012.

„Kunst als Aufbauhelfer“ nach der Katastrophe des Krieges wieder auf und sagt dazu: „Kunst muss eine Rolle im sozialen Prozess der Rekonstruktion spielen und Imagination ist die treibende Kraft darin.“¹²⁴

Christian Saehrendt – selbst in Kassel geboren, studierte Freie Kunst und Kunstgeschichte, früher selber Künstler, derzeit ist er als Autor tätig¹²⁵ – hat nicht nur ein sehr kritisches Verhältnis zur Kunst¹²⁶, sondern besonders auch zu dieser documenta und damit zu Christov-Bakargiev, die er, wie sie in documenta-Kreisen genannt wurde, mit „CCB“ bezeichnet. So schreibt er in einem Kunstmagazin: „Die Vision von der heilenden Wirkung der Kunst bediente in idealer Weise die Sehnsüchte einer hochneurotischen Gesellschaft, und wirkte den Überdrusser-scheinungen einer vom Burn-Out bedrohten Kunstszene entgegen [...] Die d (13) [...] verkörperte die perfekte Mischung von Themen und Gattungen, bediente den Zeitgeist mustergültig, war glatt und glitschig, immun gegen jede Art von Kritik – ganz wie die Chefin selbst, die stets zu Gedankensprüngen neigte, und sich niemals auf bestimmte Aussagen festlegen ließ. Diese ganze Maybe-Rhetorik der Kunstvermittlung, die Sichtschutzwände endloser Textgebirge, die allerorten aufsteigenden verbalen kosmischen Nebel der Ambivalenzen und Relativierungen machten diese documenta unangreifbar. Jede Art von Kritik war schon impliziert und damit unwirksam. Am Ende war es eine fast schon an der Grenze zum Zynismus operierende Arroganz, mit der CCB ihre Enttäuschung und Verwunderung über das Ausbleiben von Kritik und „interessanten Diskussionen“ ausdrückte. Letztlich befasste sich die d (13) nicht nur mit traumatisierten Gesellschaften und Objekten, sondern hinterließ auch traumatisierte Kunstkritiker. Doch eine do-

124 <http://www.taz.de/!9610/>; acc.18.10.2012.

125 Herausgeber des documenta Reiseführers „Ist das Kunst – oder kann das weg? Documenta-Geschichten, Märchen und Mythen“ oder „Das kann ich auch“ oder „Blamage! Geschichte der Peinlichkeit“.

126 In einem Interview mit WDR erklärte er, dass ihn an der Kunst der elitäre Gestus stört und dass er Kunst als „soziales Distinktionsmittel“ sieht, d.h. dass man sich über Kunst von den anderen abgrenzt, dass Kunst sozusagen ein Abgrenzungsritual darstellt. Weiters meint er, dass sich viele Menschen von Kunstwerken provoziert fühlen (z.B. „kann ein Eimer Scheiße als große Kunst behandelt werden“), d.h. bestimmte Händler und Sammler bestimmen, was Kunst ist, sehen sich als privilegiert an, Kunst zu definieren, egal was andere davon halten. Es entsteht so etwas, wie eine Subkultur von reichen Sammlern. Was Saehrendt stört, ist diese arrogante Haltung, die dabei eingenommen wird, wenn sich Geld als geistige Haltung und als Geschmack tarnt. <http://www.einslive.de/medien/html/1live/2012/06/22/einsweiter-gefragt-documenta.xml>; acc.18.10.2012.

cumenta, die allzu einhelliges Lob und Zufriedenheit hervorruft, hat ihre Aufgabe nicht erfüllt: Gilt es doch als kontrovers wirkendes und unverwechselbares Ausstellungsformat den Kunstdiskurs auf Jahre hinaus zu stimulieren. *In diesem Sinne ist Kritik überlebensnotwendig für die documenta.*“¹²⁷

Christov-Bakargiev war selbst verwundert, dass sie nicht mehr Kritik hervorrief. Anscheinend geht es ihr so wie den Besuchern bei der Installation von Tino Sehgal, deren Augen sich erst an die Dunkelheit anpassen mussten. Obwohl sicherlich einige Kritikpunkte, wie die Aktion gegen eine Ausstellung in der benachbarten Elisabeth-Kirche, die „überwachten“ Arbeitsprozesse der Künstler, der Pflichtbesuch der Gedenkstätte Breitenau für die teilnehmenden Künstler¹²⁸ strittig sind, überwiegt die von Ingo Arend als Bakargievs weiteres Stichwort genannte „Hoffnung“: „Wenn die junge Studentin Zainab Haidary [...] diese Ermutigung mitnimmt: „Ich komme aus einem armen Land, das mit den Folgen des Kriegs kämpft. Aber ich komme mir reich vor. Denn ich kann malen“.

Für Ingo Arend wird „Bakargievs Brückenschlag Kabul–Kassel [...] als rarer Fall einer Intervention in die Kunstgeschichte eingehen, die wirklich die Kräfte der Zivilgesellschaft weckte, die das Afghanistan der Zukunft tragen muss. 'Unser Freiheit' hat sie am Hindukusch damit nachhaltiger verteidigt als das Militär, das zur Eröffnung in Kabul so massiv aufmarschierte, wie wohl bei keiner Kunstausstellung der letzten zehn Jahre.“¹²⁹

127 <http://www.art-magazin.de/blog/2012/09/14/perfekte-wellness-kur-fur-kunstneurotiker—eine-documenta13-bilanz-von-christian-saehrendt/>; acc.18.10.2012.

128 Ebd.

129 <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=sw&dig=2012%2F06%2F26%2Fa0091&cHash=343539a6a8>; acc.18.10.2012.

IV. ASPEKTE DES FORSCHUNGSGEHALTS AUS SICHT DER KÜNSTLERIN

„Kunst ist für mich nur interessant, wenn sie auf das Leben bezogen ist, wenn sie an der Trennung von Kunst und Leben kratzt“

Christoph Schlingensiefel¹³⁰

„Genius is one percent inspiration, ninety-nine percent perspiration“

Umberto Eco 1986

4.1 „THE ARTIST AS ETHNOGRAPHER“ (nach Hal Foster)

Wie bereits im Kapitel 3.3 erwähnt, war Kunst in der westlichen Welt immer in das alltägliche Leben integriert, nahm jedoch innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie bis zu Beginn der 1990er Jahre eine eher unbedeutende Rolle ein. Erst nach der „Writing Culture“-Debatte folgten wissenschaftliche Arbeiten, die Kunst in den Mittelpunkt ihres Interesses stellten. Dabei handelte es sich vorwiegend um außereuropäische Kunst einzelner kultureller Gesellschaften, „westliche“ zeitgenössische Kunstprojekte zählten nicht zu den klassischen Forschungsgegenständen dieser Disziplin.¹³¹ Da Kunst schon immer signifikant mit sozialen und politischen Begebenheiten verwoben war, können durch Bewegungen und wechselnde Bedeutungen von Kunstwerken Rückschlüsse auf die nationale und internationale Kunstwelt gewonnen werden.

Es ist daher erwiesen, dass kulturanthropologische Untersuchungen westlicher Künstler durch die Darstellung ihrer Arbeitsbedingungen und Einstellungen, durch Informationen zum Kontext ihrer Werke, einen bedeutenden Beitrag gerade auch im Hinblick der zunehmenden Globalisierung der „Kunstwelt“ leisten können (vgl. Thomas 1999: 256).

130 So „beschreibt Schlingensiefel seinen inneren Antrieb, der ihn im Laufe seines Lebens zu einem Künstler werden ließ“, <http://orf.at/stories/2144864/2144887/>, acc. 09.10.2012.

131 In Kapitel 1.3 und 3.3 wurden kritische Positionen, wie z.B. die des Kulturanthropologen Nicholas Thomas oder Alfred Gell, bereits angeführt.

Der Wissenschaftler Michael Richardson, der sich selbst mit seinen Forschungen an der Schnittstelle zwischen Archäologie und Anthropologie bewegt, weist anhand des Oeuvres des Malers Josef Sima (1891-1971) auf die immaterielle Situation des Seins hin: „[i.e. His] work is concerned precisely with the existence of boundaries, with the question of what it means to cross a border, and with how otherness is inscribed in the very structures of the world [...] We may, doubtless provisionally, describe this as a kind of 'ethnography' of infinity, an extension of investigation into the realm of the unseen“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 63).

Durch die politischen Umstände geprägt, „with an identity frequently under threat as a result of political realities“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 64) widmete er sich in seinem Werk einem Grenzbereich: „The nature of the other within the sensibility“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 65). Josef Sima war tschechischer Abstammung, lebte jedoch seit 1921 in Paris und wurde 1926 französischer Staatsbürger. In seinen Werken drückte er seine persönlichen politischen Erlebnisse in seiner eigenen künstlerischen „Sprache“ aus: „If Sima's painting eschew any overt social or political comment, such themes are nevertheless not entirely absent: Sima, among this century's painters, is one of those most concerned with the fluidity of boundaries, the way in which – solid one moment, torn apart the next – boundaries have a tendency to dissolve without warning and this in itself has a certain political charge. These boundaries may be strictly metaphysical, existing in realms that are beyond those of ordinary perception, but they nevertheless cannot entirely be sundered from the latter“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 64).

Ersichtlich wird durch dieses Beispiel:

1. Die Wahl des Themas und dessen Sichtweise hat immer auch mit dem Forschenden/der Forschenden selbst zu tun (Grenzbereiche).
2. Kunst kann auch durch subjektive, abstrakte Darstellung, ohne Ereignisse direkt „anzusprechen“ oder abzubilden, als ein historisches, kulturelles und ethnographisches Zeitdokument dienen¹³²: „Sima's

¹³² So zeigt das Museum für Moderne Kunst in Paris im Oktober 2012 erstmals eine Ausstellung zum Thema „Kunst im Krieg. Frankreich 1938-1947“. Es wird veranschaulicht, wie Künste-

commitments, in which immediate events were not separated from cosmological reality, nor vice versa: recognition of the temporality of the here and now – even in the most terrible of circumstances – is crucial to his vision“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 64f).

Sima war Teil einer Splittergruppe der Surrealisten, „Le Grand Jeu“, deren Hauptanliegen darin lag, „the possibility of going to the limits of human experience“ zu erkunden (vgl. Richardson in Schneider and Wright 2006: 65). Bemerkenswert an seinem Werk ist, „that it is not simply an expression of what is seen or even unseen, but that the process of creation itself, the mode of painting, offers what may be called



Abb. 9 Josef Sima, *Orphée*, Öl auf Leinwand, 1958

an 'anthropological' exploration of the nature of reality“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 66). Richardson sieht hierin Parallelen zu der Auffassung des Philosophen Emmanuel Levinas, der „the nature of otherness in cosmic terms“ erforschte, „showing how the Other is not merely other people or things but repres-

rInnen selbst in den schlimmsten Zeiten ihrem Leben einen Sinn geben, ihr eigenes Schicksal in die Hand nehmen und ein gewisses Maß an Freiheit dadurch erreichen, dass sie mit ihrer Kunst auf Zustände extremen Mangels antworten. Alles, was nicht ausgesprochen werden durfte, wird in den Arbeiten sichtbar gemacht. Auch wenn ihre Werke nicht als „Widerstandsarbeiten“ explizit gemeint waren, stellen sie doch eine Art und Weise dar, wie sich KünstlerInnen gegen Widerstände gewehrt haben. (vgl. Ö1 Morgenjournal, 15.12.2012).

ents a primal frisson between being and infinity“ (ebd.). Sima wollte in seiner Malerei das Wesen der Realität erforschen, in der sich die Einheit der Welt, aber auch das Gefühl der Zerbrechlichkeit des Lebens plötzlich – jedoch nur für einen Moment – offenbart“ (vgl. Richardson in Schneider and Wright 2006: 67).

Dies sei deshalb in dieser Ausführlichkeit hier angeführt, weil auch ich diesen Bereich zwischen verschiedenen Realitäten in meinen Projekten einfange: „tage-raum“ (1999/2000) – Identität und politische Realität, „Non si vede“ (2000) – Momentaufnahme des sichtbar Nicht-Sichtbaren, „Making the Invisible Visible (2011) – ein Dialog zweier Zivilisationen¹³³, „ONEing“ (2012) – „being and infinity“. Ich bewege mich dabei in einem Raum zwischen der sinnlichen Wahrnehmung der Kunst und der Kulturanthropologie, der Wissenschaft, die sich empirisch und gegenwartsbezogen mit dem menschlichen Sein auseinandersetzt. Wie bei Sima ist es auch mein Bestreben in meiner Malerei zu enthüllen, was sich jenseits der offensichtlichen Wahrnehmung befindet: „Sima regarded painting as a material activity with the possibility of opening up the sensibility to what lay beyond it, of showing the unity of objective and subjective states, and of giving a glimpse of what the pressures of everyday living force us to suppress“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 68). Eines unterscheidet uns jedoch grundlegend: Während Sima primär nicht an Kunstproduktion interessiert war, sondern für ihn der Forschungsprozess im Vordergrund stand, sind für mich die Recherchen im Vorfeld, das Experimentieren während der Schaffungsphase sowie auch die Erschaffung eines Kunstwerkes einzelne wesentliche und gleichwertige Schritte eines Gesamtprozesses. Weiters hatte Sima, soweit bekannt, keinerlei Interesse an anthropologischen Themen gezeigt. Dennoch zieht Richardson vorsichtig eine Parallele zwischen anthropologischen Erkenntnissen und “the process by which a painter seeks to gain an understanding of the sensible world around him, there seems to be something to be gained by subjecting a quest“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 69).

Anhand dieses Beispiels wird eine kritische Grundsatzfrage innerhalb der Dis-

133 Zivilisation: Kultur im Sinne der anglophonen Unterscheidung – Zivilisation als kulturelle Errungenschaften (religiöse, moralische, juristische, technische, wissenschaftliche) einer größeren Gruppe von Gesellschaften. Hingegen Kultur als besondere Charakteristik einer bestimmten Gesellschaft.

ziplin aufgegriffen: Diese Art von Malerei, wie sie Simas Arbeit darstellt, ist nämlich nur dann von anthropologischer Bedeutung – wie es auch Richardson betont – wenn die Kulturanthropologie sich als eine Wissenschaft versteht, die sich nicht nur dem „Anderen“ oder dem, was außerhalb von uns liegt, zuwendet (vgl. Richardson in Schneider and Wright 2006: 70): „If, however, we are prepared to see it not as a thing but as a relation, in which otherness is located on a borderline of consciousness and in which it is important to seek out correspondences and continuities between perceptions as it contemplates the nature of reality and the phenomena of the world, rather than as being located in defined cultural configurations, then a visual exploration [...] – beyond the social masks they respectively wear – may bring together the concerns of the anthropologist and the artist“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 70).

Bezogen auf den Ausspruch des Philosophen Michel Serres: „Literature gets through where expertise sees an obstacle [...] philosophy can go deep enough to show that literature goes still deeper than philosophy“, benützt Richardson dies als Metapher um zu hinterfragen, ob der Künstler noch immer die Anthropologie als Vergleich benötigt, um aufzuzeigen, dass Kunst in der Lage ist, tiefer in das Wesen der Realität menschlichen Beziehungen vorzudringen? (vgl. Richardson in Schneider and Wright 2006: 70).

Wie eingangs erwähnt, gab es bereits früh Überschneidungen zwischen diesen beiden Disziplinen, die gegenseitige kritische Haltung ist jedoch noch immer spürbar und mündet zeitweise sogar in Anfeindungen, die jedoch konstruktiv genutzt werden könnten.

Die Anthropologen Arnd Schneider und Christopher Wright zeigen in „ContemporaryArt and Anthropology“ (2006) Gemeinsamkeiten beider Disziplinen auf. Sie sehen eine „statisch stabile Einheit, deren Grenzen definitiv zurückverfolgt werden können“ (vgl. Schneider and Wright 2006: 2).

- „Both are disciplines in the sense of having canons of practice (however loosely defined)
- accepted histories (although these are frequently disputed and rewritten)

- and their own academies and institutions
- both have been active in criticizing and extending their own boundaries
- they still involve broadly defined ways of working
- regular spaces of exhibition
- and sets of expectations“ (vgl. ebd.).

Die beiden Autoren drücken jedoch auch die bereits oben erwähnte Skepsis aus, die einerseits von Seiten der Kunst die wissenschaftliche Disziplin als „zu sehr eingeschränkt“ ansieht, und andererseits von Seiten der Anthropologie die Kunst als zu „inhärent verführerisch, illusorisch und unkontrollierbar“ (vgl. Schneider and Wright 2006, 8), zu emotional, subjektiv, unvorhersehbar, zu experimentierfreudig, etc. empfunden wird. Allerdings verweisen sie auch darauf, dass die Unterschiede zwischen Kunst und Anthropologie, die beide sowohl kulturell, regional als auch historisch eine breite Palette abdecken, mehr im Bereich der Präsentations- und Ausstellungsstrategien liegen, jedoch Parallelen in Bezug zu Absichten oder Praktiken zu finden sind (ebd.).

Das sensorische Interesse und Engagement innerhalb der Kunst spiegelt unser menschliches „Sein“ wieder, lässt uns erkennen, wie die Welt um uns durch die Sinne, durch Gefühle, erfahren wird, und ist daher auch für die Kulturanthropologie von Relevanz. Wie aber können genau diese „nicht sichtbaren Zwischenbereiche“ als „wissenschaftliche Repräsentanz“ der Anthropologie dienen? Wie können sie dargestellt werden?

Richardson bezieht sich auf den französischen Philosophen Gaston Bachelard, wenn er erkennt, dass „reality as we understand it is not constituted simply by its material components but also by the perception that we as humans have of it“ (Richardson in Schneider and Wright 2006: 63).

Um eine solche Art der Präsentation innerhalb der Anthropologie möglich zu machen, schließe ich mich den Bestrebungen von Virginia Caputo¹³⁴ und auch von

134 Caputo beschreibt ihre Schwierigkeiten, denen sie begegnete, weil sie ein für die Disziplin „ungewöhnliches Dissertationsthema“ durchführte (vgl. Caputo 2000: 19). Sie betrieb Studien über Kinder an ihrem Wohnort in Kanada: „(...) one of the difficulties peculiar to research

Kamala Visweswaran an, die dafür eintreten, den traditionellen Begriff von „field“ zu erweitern und u.a. auch „home“ als Forschungsfeld anzuerkennen. „Home“ kann hier noch erweitert werden und als „das Innere, tiefst Eigene“ aufgefasst werden. Ein Aufbrechen der Grenzen, was als anthropologische oder künstlerische Praxis angesehen wird, ist damit gefordert. Die beiden Anthropologinnen Vered Amit und Judith Okely beharren schon lange auf einer autobiographischen Reflexion des Forschenden: „Judith Okely has been a long-standing critic of the exoticist bias in anthropological orthodoxies which artificially position 'field' versus 'home'. She has argued strongly for the importance of an autobiographical reflexivity as an integral element of ethnographic fieldwork“ (Amit 2000: 5). So untersuchte Okely z.B. ihre eigene Kindheit in einem englischen Internat unter anthropologischen Gesichtspunkten und postuliert, dass „the quintessence of what makes ethnographic fieldwork anthropological continues to be a commitment to a process of utter social immersion“ (Okely in Amit 2000: 5) und weiters, dass „the anthropologist is not involved as an anthropologist, but as an individual and a representative of a cultural category“ (Okely in Hervik 1994: 91).

Auch Peter Hervik sieht eine reflexive Perspektive als sein generelles Anliegen an, um damit eine innovative Debatte über die Wahrnehmung und das Verständnis sozialer Praxis zu initiieren. So versucht er nachzuweisen, dass Reflexivität als ein wesentliches Mittel zur Wissensgenerierung sozialer Transformationen bei anthropologischen Untersuchungen herangezogen werden kann (vgl. Hervik 1994: 79).

Der so genannte „ethnographic turn“ und der vermehrte Einsatz digitaler Technologien innerhalb der Kunst seit Beginn der 1960er Jahre, ließ die Verbindung zwischen Kunst und Anthropologie noch bedeutender erscheinen, weil sich dadurch auch neue Möglichkeiten innerhalb der Anthropologie eröffneten. Schneider und Wright erkennen die Dringlichkeit eines Umdenkens, erkennen, dass das Ausschöpfen des kreativen Potentials eine neue Periode innerhalb der zeitgenössischen Anthropologie einleiten würde. Dafür genügt es allerdings nicht, ethnographische Texte einfach zu illustrieren oder in multimediale Texte umzuwandeln.

conducted close to home is that one is never able to be completely 'in the field', nor is one ever completely able to 'leave the field'“ (Caputo 2000:28).

Wenn die Kunst-Wissenschaft Dichotomie überwunden werden soll, dann muss ein neuer Zugang bezüglich Kreativität und der Bedeutung von Bildern in der visuellen Kultur gefunden werden (vgl. Schneider and Wright 2006: 3).

Bezüge zwischen den beiden Disziplinen gab es, wie bereits erwähnt, schon früh – es existierte sogar eine „Avantgarde“ innerhalb der Anthropologie, die sich der Kunst und ihren Aufgaben sehr verbunden fühlte, diese wurde allerdings durch das Bestreben sich als wissenschaftliche Disziplin an den Universitäten zu etablieren, in den eigenen Reihen „erstickt“ (vgl. Schneider and Wright 2006: 4). Die Intention eines Dialoges zwischen den beiden Disziplinen ging daher hauptsächlich von Seiten der Kunst aus: „There has been relatively less traffic in the opposite direction. Post-structuralist philosophy, literary theory, ethnopoetics, and experimental writing all heavily influenced the important 'writing culture' debate in anthropology in the 1980s in which the written nature of anthropology was subjected to a self-reflexive critique“ (Schneider and Wright 2006: 3). Hal Foster zeigt die Gefahren auf, die damit verwoben sein können; dies wird allerdings zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb dieses Kapitels näher erläutert. Hier soll zuerst nicht nur die Frage gestellt werden, ob eine reflexive Perspektive innerhalb anthropologischer Überlegungen einfließen darf/ soll/ muss, sondern auch noch eine essentielle Klärung gesucht werden, wie die Kunst von Seiten der Anthropologie betrachtet wird: Bleibt die Kunst weiterhin, wie nach traditioneller Auffassung üblich, selbst ein „Forschungsobjekt“ für die Anthropologie, oder wird sie als gleichwertiger Partner angesehen?

Andrew Irving sieht diese Problematik bereits in der Titelgebung des Buches von Schneider und Wright „Contemporary Art and Anthropology“, wenn er hinterfragt, ob der Titel nun als Kommentar über das Verhältnis zwischen zeitgenössischer Kunst und Anthropologie aufgefasst werden soll, bei dem die Anthropologie den traditionellen Part einnimmt: Kunst daher – der traditionellen Auseinandersetzung innerhalb der Disziplin entsprechend – als Gegenstand der Untersuchung angesehen wird und nicht als eine Ressource, mittels derer menschliches Verhalten und auch anthropologische Theorien besser verstanden oder reflektiert werden könnten. Oder deutet der Titel vielmehr darauf hin, dass Kunst und An-

thropologie gleichwertige Partner darstellen, wobei das Präfix „zeitgenössisch“ sich nicht nur auf die „Kunst“ bezieht, sondern auch auf „Anthropologie“? (vgl. Irving 2006).¹³⁵ Verfolgt man diesen Gedankengang weiter, muss man nachforschen, was nun tatsächlich die Merkmale einer zeitgenössischen Anthropologie sind? Irving sieht diese zurzeit „festgefahren in der Methodik, Beweisführung und der (Un-)Möglichkeit der Repräsentation“ (ebd.).

Damit rührt Irving an einer der essentiellen Kernfragen dieser Arbeit, denn es soll hier angeregt werden, dass nur in einem gleichwertigen Miteinander, mit Respekt und Akzeptanz für die Potentiale beider Disziplinen etwas Neues kreiert werden kann. Ansonsten findet lediglich ein Methodenaustausch statt, eine Disziplin würde zum „Handlanger“ der anderen degradiert werden und es käme zu einem Dilettantismus, der beiden nur schaden würde. Vielleicht ist es genau das, was Hal Foster unter „quasi-anthropologischer“ Kunst versteht (Foster 1996: 177f). Es wäre anmaßend zu glauben, eine Disziplin könnte ohne geeignete Fachkenntnis die Agenden der anderen übernehmen.

Auch Foster äußert sich skeptisch bezüglich dieser pseudoethnographischen Rolle, die einzelne KünstlerInnen einnehmen (Foster 1995: 306) und verurteilt viele Projekte, in denen KünstlerInnen von Organisationen engagiert werden, um ortsspezifische Projekte durchzuführen als „constructed as readymade for representation“ (Foster 1995: 306): „Few of the principles of the ethnographic participant-observer are observed, let alone critiqued. And despite the best intentions of the artist, only limited engagement of the sited other is effected. Almost naturally the focus wanders from collaborative investigation to 'ethnographic self-fashioning', in which the artist is not decentered so much as the other is fashioned in artistic guise“ (Foster 1995: 306).

Leider konnte Malinowskis Vorhaben, seinen langjährigen Freund Stanislaw Witkiewicz als „photographer and draftsman“ auf seine Forschungsreise auf die Trobriand Inseln mitzunehmen, 1914 nicht realisiert werden (vgl. Schneider and Wright 2006: 6). Es wäre interessant gewesen, zu sehen, welche Entwicklung dies für die gesamte Disziplin bedeutet hätte. Witkiewiczs Selbstportrait verrät nämlich

135 Anthropology Matters, Vol.8, No.1; <http://www.anthropologymatters.com/index.php>; acc. 14.10.2012.

eine gegensätzliche Auffassung zu Malinowskis Haltung gegenüber der Wissenschaft. Er wollte als Fotograf „the metaphysical face behind the surface appearance“ einfangen (ebd.). Diese und noch eine ganze Reihe unterschiedlicher Zugänge gegenüber visueller Darstellung – wie jene zwischen Oberfläche und Tiefe – trüben noch heute die Beziehung zwischen Anthropologie und Kunst (ebd.). So sind Arbeiten, die sich in diesem Zwischenbereich bewegen, weiterhin sehr umstritten, ästhetische Aspekte und z.B. „the effects of film in their own right“ werden von AnthropologInnen kaum anerkannt (ebd.). Obwohl Filme als das bevorzugte Medium innerhalb der visuellen Anthropologie gelten, werden Filme ebenso wie sonstige Kunstobjekte, laut Schneider und Wright, weiterhin wie Texte behandelt. Im Gegensatz zur Fotografie oder zur Malerei – den „still images“ – die nach Meinung vieler AnthropologInnen zu viele Interpretationsmöglichkeiten zulassen, gilt der Film als sowohl zeitlich, wie auch inhaltlich strukturiert (Schneider and Wright 2006: 8). Vielleicht wird auf diesem Wege die Auseinandersetzung mit sinnlicher Wahrnehmung, mit „difficult issues like affects“ umgangen (vgl. Schneider and Wright 2006: 5). Interessant wäre es, zu erkunden, ob Video-Installationen auf ephemeren Bildträgern, wie z.B. Seifenblasen, die ich in meinen Projekten „China-Dialogue. Making the Invisible Visible“ (siehe Kapitel 4.4.1) verwende, für die Anthropologie von Relevanz sein können und welche Bedeutung sie hätten?

Anselm Kiefer stellte mit seinen Büchern, z.B. „The Burning of the Rural District of Buchen“ (1974) eine schöne Verbindung zwischen Kunst und Anthropologie her (emotionale Sinnlichkeit in Buch-Form), AnthropologInnen reagierten dennoch gleichgültig oder sogar ablehnend und antworteten mit der Erzeugung eigener visueller Objekte, wie Film, Fotografie oder eben Bücher (vgl. Schneider and Wright 2006: 5). Bevor also eine Kooperation mit der Kunst von Seiten der Anthropologie initiiert wird, werden AnthropologInnen eher dazu aufgefordert „to focus on the performative aspects of artefacts, and on the agency of images and artworks“ (siehe Gells „Art and Agency“ (1998); vgl. Schneider and Wright 2006: 5), womit aber nicht die eigene visuelle Praxis gemeint ist, sondern nur die Artefakte der Kulturen, die sie untersuchen (ebd.).

Sinnliche, emotionale und körperbezogene Aspekte finden in der anthropologischen Forschung und Repräsentation kaum Beachtung. „Experimentieren“ oder „Kreativität“, wichtige Parameter der Kunst, werden völlig unterschiedlich bewertet: „There remains an ambiguous and at times hostile relation between those two terms within anthropology [...] experimentation and creativity walk a fine line between being an asset and a burden“ (Schneider and Wright 2006: 4). Um eine Kooperationen zwischen Kunst und Anthropologie zu ermöglichen, ist es daher notwendig, ein Umdenken einzuleiten, wie es auch die beiden Autoren treffend beschreiben, und die Ikonophobie innerhalb der Anthropologie zu bekämpfen (vgl. Schneider and Wright 2006: 4, Grimshaw 2001: 5, 176)¹³⁶. Ebenso gilt es, die selbst auferlegte Beschränkung des visuellen Ausdrucks gegenüber der innerhalb der Disziplin gängigen textbasierten Modelle durch eine kritische Auseinandersetzung mit sinnlichen Praktiken und Materialien der zeitgenössischen Kunst zu überwinden (vgl. ebd.).

In „The Return of the Real“ (1996) untersucht Hal Foster die Paradigmen der Ethnographie. Sein Modell „The Artist as Ethnographer“ zeigt vice versa den Künstler/die Künstlerin in der Rolle als Ethnograph/-in. Dabei bezieht sich Foster auf Walter Benjamins Werk „The Author as Producer“, erstmals veröffentlicht im Jahre 1934, der damals beeinflusst u.a. von Bertolt Brecht die linksorientierten Künstler aufforderte „to side with the proletariat [...] to intervene, like the revolutionary worker [...] to transform the 'apparatus' of bourgeois culture“ (Benjamin in Foster 1996: 171; vgl. Foster 1995: 302). Diese Aufforderung war damals in Paris nicht außergewöhnlich radikal, der Zugang allerdings schon (vgl. Foster 1996: 171). Hervorzuheben ist außerdem, dass die unleidliche Debatte („familiar and unfruitful“) bezüglich der zwei Gegensätze in Bezug auf die Kunstrezeption – nämlich „ästhetische Qualität versus politische Relevanz“, bzw. „Form versus Inhalt“, bereits 1934 geführt wurde (vgl. Foster 1996: 172). Benjamin versuchte vergeblich, diesem Diskurs durch Hinzufügen eines dritten Parameters, der „Produktion“, ein Ende zu bereiten.

136 Lucien Taylor führte den Terminus „Iconophobia“ ein. Siehe dazu: Taylor, Lucien. 1996. „Iconophobia: how anthropology lost it at the movies“. In: *Transition* 69. 1996: 64-88 (Grimshaw 2001: 5, 176).

Galt das Interesse in den 1930er Jahren dem politischen Engagement für das Proletariat¹³⁷, so registrierte Foster zu Beginn der 1980er Jahre eine ähnliche Bewegung:¹³⁸ „[...] a new paradigm structurally similar to the old 'Author as Producer' model has emerged in advanced art on the left: *the artist as ethnographer*“ (Foster 1996: 172; Hervorhebung durch den Autor). Auch hier trat man gegen „bourgeois-capitalist institution of art [...] its exclusionary definitions of art and artist, identity and community“ (Foster 1996: 173) ein, jedoch mit einem veränderten Fokus: „It is the cultural and/ or ethnic other in whose name the committed artist most often struggles“ (Foster 1996: 173). Es kommt zu einer Verschiebung des Sujets: Nunmehr handelt es sich nicht mehr um wirtschaftlich definierte Beziehungen, sondern um kulturelle Identität (vgl. Foster 1996: 173).

Foster zieht Parallelen zwischen diesen beiden Paradigmen und stellt zeitgenössische Kunst in den Diskurs mit der Sozial- und Kulturanthropologie: „Despite this shift, basic assumptions with the old productivist model persist in the new quasi-anthropological paradigm“ (Foster in Marcus and Myers 1995: 302). Gleichzeitig warnt er vor einer „ideologischen Schirmherrschaft“ (Foster 1996: 173), da sie auf folgende Annahmen aufbaut:

1. Der Ort der politischen Veränderung ist auch zugleich der Ort der künstlerischen Veränderung („and political vanguards *locate* artistic vanguards and, under certain circumstances, substitute for them“) (ebd.).
2. Dieser Ort ist immer außerhalb angesiedelt („*elsewhere*, in the field of the other – in the producer model with the social other, the exploited proletariat; in the ethnographer paradigm, with the cultural other, the oppressed postcolonial, subaltern, or subcultural – and that this elsewhere, this outside, is the Archimedean point from which the dominant culture will be transformed or at least *subverted*“) (ebd.).
d.h. „Der Künstler als Ethnograf imaginiert den Schauplatz künstlerischer Erneuerungen im Anderswo, begibt sich an die als authen-

137 d.h. die Antwort Benjamins auf die „Ästhetisierung der Politik im Faschismus“.

138 „Theory versus activism“; dies war die Antwort einiger KünstlerInnen und KritikerInnen auf die zunehmende „Kapitalisierung der Kultur“ und „Privatisierung der Gesellschaft“ unter Reagan, Thatcher und Kohl (vgl. Foster 1996: 172).

tisch gedachten Orte der (kulturellen) Differenz und übersetzt die dort vorgefundenen Begebenheiten – oft in Zusammenarbeit mit den Subjekten der Differenz – in künstlerische Projekte mit kritischem Anspruch“ (Kravagna in Schumi 2011: 107).

3. If the invoked artist is *not* perceived as socially and/or culturally other, he or she has but limited access to this transformative alterity, and that if he or she *is* perceived as other, he or she has automatic access to it“ (Foster 1996: 173; Hervorhebung durch den Autor).

Foster sieht die Gefahr darin, dass automatisch eine Trennung zwischen „author/worker or artist/other“ (ebd.) angenommen wird. Diese Gefahr kann sich vertiefen, wenn der Künstler/ die Künstlerin gebeten wird, die Rolle der Einheimischen und Informanten sowie des Ethnographen zu übernehmen (vgl. Foster 1996: 174). Der Autor nimmt daher eine strenge Abgrenzung zwischen „identity“ und „identification“ vor: „Identity is not the same as identification, and the apparent simplicities of the first should not be substituted for the actual complications of the second“ (Foster 1996: 174). Der Autor hebt den Perspektivenwechsel hervor¹³⁹ und betont, dass sowohl das Modell von Benjamin, als auch das „Ethnographen Paradigma“ „fails to reflect on its *realist assumption*: that the other, here postcolonial, there proletarian, is somehow in reality, in truth, not in ideology, because he or she is socially oppressed, politically transformative, and/or materially productive“ (Foster 1996: 174). Oft ist diese Annahme mit einer „primitivist fantasy“ verknüpft: „that the other, usually assumed to be of color, has special access to primary psychic and social processes from which the white subject is somehow blocked“ (Foster 1996: 175). Dabei hinterfragt Foster das automatische Codieren scheinbarer Unterschiede „as manifest identity and of otherness as outsideness“ (ebd.).

Foster hebt zwei Präzedenzfälle des ethnographischen Paradigma innerhalb der zeitgenössischen Kunst hervor: In den 1920/30er Jahren die Kritiker, die sich von den Surrealisten abwandten, wie Georges Bataille oder Michel Leiris, und in

¹³⁹ „[...] the politics of the other, first projected, then appropriated, that interests me“ (Foster 1996: 174).

den frühen 1950er Jahren das „*négritude* movement“: „In different ways both movements connected the transgressive potential of the unconscious with the radical alterity of the cultural other“ (Foster 1996: 175). Obwohl diese Gedanken heute kaum noch in der „quasi-anthropologischen Kunst“ zu finden sind, hält sich die Auffassung, dass „the other is *dans le vrai*“, was dazu führen kann, dass KünstlerInnen nicht mehr in ihrem eigenen Tätigkeitsbereich arbeiten: „[...] the quasi-anthropological artist today may seek to work with sited communities with the best motives of political engagement and institutional transgression, only in part to have this work recoded by its sponsors as social outreach, economic development, public relations ... or art“ (Foster 1995: 303).

Foster verweist weiters auf die Gefahren, die eine solche Ansiedlung politischer Wahrheit in einem projizierten „Anderen“ neben einer „automatischen Codierung von Identität gegenüber 'alterity'“ noch beinhaltet. Der Künstler muss sich davor hüten, die „einzig gültige Wahrheit nur in diesem konstruiert Anderen“ zu sehen. Obwohl es nämlich für eine kritische Kunstpraxis wichtig ist, sich selbst in die Rolle des anderen zu versetzen, warnt Foster vor „Eigenabsorption, ethnographischer Selbstgestaltung und narzisstischer Selbstbereicherung“ (vgl. Foster 1996: 180).¹⁴⁰

Foster inszeniert folgendes Szenario:

Zuerst kommt es zu einer Projektion eines „outside – other“:

Diesbezüglich zitiert Foster Johannes Fabian, der in „Time and the Other: How Anthropology Makes its Object“ (1983) erörtert, dass die Anthropologie – basierend „auf einer mythischen Abbildung von Zeit auf Raum“ – auf zwei Annahmen aufbaut:

1. Die Zeit ist immanent, also deckungsgleich mit der Welt (oder Natur, Universum, ...)
2. Beziehungen zwischen Teilen der Welt (im weitesten Sinne von natürlichen und soziokulturellen Einrichtungen) können als zeitliche Beziehungen verstanden werden. Eine räumliche Verbreitung reflek-

¹⁴⁰ „The outside is not other in a simple sense; this siting of politics as outside and other, as transcendental opposition, may distract from a politics of here and now, of immanent contestation“ (Foster 1996: 177).

tiert eine zeitliche Abfolge. Raum und Zeit sind so aufeinander abgestimmt, dass ein „dort drüben“ einem „damals“ gleichgesetzt wurde und die entlegensten Orte als die primitivsten angesehen wurden (immer von einem europäischen Standpunkt aus gesehen) (vgl. Foster 1996: 177). In der westlichen Welt bedeutet „primitive“ immer auch gleich „dark“ – was natürlich eine rassistische Annahme ist (vgl. ebd.). Dennoch hält sich diese Vorstellung hartnäckig. So existieren zwei unterschiedliche Auffassungen von „Primitive“ in der westlichen Welt: Der Terminus „das Primitive“ wurde als Ur-Bühne der Kulturgeschichte aufgefasst, später für das Ursprüngliche, das Ur-Wesen eines Individuums verwendet. In „Totem and Taboo“ (1913) präsentiert Freud das Primitive als „gut erhaltenes Bild eines frühen Stadiums unserer Entwicklung“ (Freud in Foster 1996: 178). Primitivistische Fantasien rufen Assoziationen hervor, wie „primitiv und prähistorisch“ und/oder „pre-Oedipal“, oder „das Andere und das Unbewusste“ (vgl. Foster 1996: 178).¹⁴¹

Dann kommt es zu einer Politik des „outside – other“: In unserer globalen Welt ist ein „pure outside“ fast nicht mehr existent: „This is not to totalize our world system prematurely, but to specify both resistance and innovation as immanent relations rather than transcendental events“ (ebd.). Foster erwähnt den Psychiater und Philosophen Frantz Fanon, der in der oppositionellen Logik der „négritude-Bewegung“ eine unbeabsichtigte Bestätigung der europäischen Kultur sah. Nun aber fand eine Verschiebung innerhalb der künstlerischen Praxis und Theorie statt: Von binären Strukturen des Andersseins hin zu relationalen Modellen von Verschiedenheiten, weg von separaten „space-times“ hin zu „mixed border zones“ (ebd.). Theoretiker wie Lacan, Foucault; Deleuze und Guattari idealisieren „the other as the negation of the same“ – was sich schädlich auf die Kulturpolitik auswirkt:

So könnte es immer wieder zu neuen privilegierten Gruppen „as the new sub-

141 Nach Bataille oder Leiris ist dieses „Andere“ in uns; sie meinen sogar, dies ist der beste Teil von uns; in diesem Sinne lebt diese Fantasie noch immer in der quasi-anthropologischen Kunst weiter (vgl. Foster 1996: 178).

ject of history“ kommen (in sozialen, ethnischen, sexuellen Bereichen, etc.), die sich zeitlich begrenzt, chronologisch so lange ablösen, bis das System durch zu viele Positionen innerhalb der unterschiedlichen Gruppierungen zusammenbricht: „The result is a politics that may *consume* its historical subjects before they become historically effective“ (Foster 1996: 179). Michel Foucault erklärt in „The Order of Things“ (1966), dass im 19. Jahrhundert die Wahrheit im „unthought – the unconscious and the other (this is the philosophical basis of the primitivist crossing of the two)“ gelegen ist und dass eine Enthüllung des Unbewussten die Wahrheit aller Wissenschaften vom Menschen wäre (vgl. Foucault in Foster 1996: 179). Foucault bezieht sich auf Claude Lévi-Strauss, der in „The Savage Mind“ (1962) prophezeit, dass „man will be *dissolved* in the structural-linguistic refashioning of the human sciences“ (Lévi-Strauss in Foster 1996: 179; Hervorhebung durch den Autor).

Die Gefahr für den Künstler/die Künstlerin als Ethnograph/-in besteht demnach nach Foster nicht nur, wie zuvor erläutert, in einer „ideological patronage“ (Foster in Marcus and Myers 1995: 303), sondern er unterliegt auch der Gefahr das „Anders-Sein“ mit „Außenseiter“ gleich zu setzen, „otherness as outsiders“ zu sehen. Foster hebt daher folgende Problemstellungen hervor, die hier noch einmal zusammenfasst werden:

„Outsideness“ – Da wir heute in einer globalisierten Welt leben, gibt es kaum mehr ein „outside“.

„The projection of alterity“ – Da diese Alterität immer mit unserem eigenen Unbewussten verwoben ist, kann es passieren, dass wir das „Andere“ mehr in uns selbst sehen, als „uns“ im Anderen: „As this alterity becomes always imbricated with our own unconscious, its effect may be to 'other' the self more than to 'selve' the other“ (Foster 1995: 304).

Foster weist diesbezüglich auf die Gefahr hin, dass „such self-othering easily passes into self-absorption, in which the project of 'ethnographic self-fashioning' becomes the practice of philosophical narcissism“ (ebd.). Dadurch kann Reflexivität zwar vorgefasste Bilder hinterfragen, aber auch verwirren: „Who in the academy or the art world has not witnessed these testimonies of the new empath-

etic intellectual or these *flâneries* of the new nomadic artist?“ (Foster 1996: 180).

Laut Foster wurde eine solche Entwicklung nur ermöglicht, weil AnthropologInnen, u.a. auch durch Cliffords und Marcus' „Writing Culture“ (1986) ermutigt, künstlerische Fähigkeiten und Freiheiten bewundern und sich diese auch aneignen wollen. Der Künstler wurde zum Vorbild einer formalen Reflexivität, ein selbstbewusster Leser einer Kultur, die als Text verstanden wurde. Aber, so hinterfragt Foster, „ist der Künstler das Exemplar hier, oder nicht eher eine Projektion eines Idealbildes des Anthropologen: der Anthropologe als Collagist, als Avantgardist, als künstlerischer Interpret eines kulturellen Textes?“ (vgl. Foster 1996: 180).

Die neue Anthropologie begegnet Kulturen demnach sowohl textlich als auch ästhetisch. Pierre Bourdieu kritisiert in „Outline of a Theory of Practice“ (1972), dass die „ethnographische Autorität“ aufgrund des „Text-Modells“ durch diskursive Paradigmen des Dialogs und der Polyphonie gefordert wird und dass soziale Beziehungen zu „kommunikativen Beziehungen“ und zu „decoding operations“ reduziert werden (vgl. Foster 1996: 181). Die Ideologisierung des Texts – diese „Umkodierung der Praxis als Diskurs“ (ebd.) – existiert sowohl in der neuen, als auch in der „quasi-anthropologischen Kunst“ (ebd.).

James Clifford schrieb 1986 in seinem zuvor erwähnten Buch, dass eine neue Figur die Bühne betreten hat – der „Indigene Ethnograph“ (vgl. Clifford 1986: 9). Durch den Blick auf die eigene Kultur können neue Perspektiven aufgezeigt und ein tieferes Verständnis gefördert werden (vgl. ebd.).

Diese „Innenschau“ auch innerhalb des Kunstbereiches zu berücksichtigen, kann für eine kritische Selbstreflexion hilfreich sein. Denn sowie AnthropologInnen ihre Texte hin zu kulturellen Interpretationen weiterentwickeln wollen, streben KünstlerInnen durch das Hinzuziehen Feldforschung-ähnlicher Praktiken an, Theorie und Praxis zu vereinen.

Wie bereits im Kapitel 3.3 erwähnt, war der Blick auf das „Andere – „the other“, aber auch das Interesse am eigenen „Fremden“ und „Unkontrollierbaren“ immer schon von großem Interesse für die Kunst. Dies war im Surrealismus z.B. das Unterbewusstsein und – in der Art Brut die „erlösende anti-zivilisierte Zuflucht“ – „redemptive anti-civilizational resource“ [hier vertritt der Kunstkritiker Hal Foster

eine recht romantische Sicht der Art Brut] (vgl. Foster 1996: 181), während es im Abstrakten Expressionismus „the other“ als „der Ur-Künstler“ angesehen wurde. In den 1960er und 1970er Jahren folgte „the Primitivism of earthworks, the world as anthropological site, and so on“ (Foster 1995: 305).

In der zeitgenössischen Kunst, in der „quasi-anthropologischen Kunst“ existieren diese „primitivistischen Assoziationen des Unterbewussten und des 'Anderen'“ kaum: „[...] sometimes [...] the primitivist fantasy becomes absorbed into the realist assumption, so that now *the other* is held to be *dans le vrai*“ (Foster 1996: 177).

„Was aber zeichnet den jetzigen 'ethnographic turn' innerhalb der zeitgenössischen Kunst aus, außer dem zunehmenden Selbstverständnis bezüglich ethnographischer Methoden?“ hinterfragt Foster und nennt folgende Argumente (Foster 1996: 182):

- „Anthropology is prized as the science of *alterity*; in this regard it is, along with psychoanalysis, the lingua franca of artistic practice and critical discourse alike.
- It is the discipline that takes *culture* as its object, and this expanded field of reference is the domain of postmodernist practice and theory (thus also the attraction to cultural studies and, to a lesser extent, new historicism).
- Ethnography is considered *contextual*, the often automatic demand for which contemporary artists and critics share with other practitioners today, many of whom aspire to fieldwork in the everyday.
- Anthropology is thought to arbitrate the *interdisciplinary*, another often rote value in contemporary art and criticism.
- The recent *self-critique* of anthropology renders it attractive, for it promises a reflexivity of the ethnographer at the center even as it preserves a romanticism of the other at the margins“ (Foster 1996: 182).

All diese Gründe forderten die Kunst heraus, sich des Gebietes, das vormals der Anthropologie vorbehalten war, anzunehmen. Außerdem wurde der „ethnographic turn“ noch durch zwei Epistemologien, die Foster mit der „double inheritance of anthropology“ verquickt, beeinflusst:

1. „Symbolic logic“ – in terms of exchange systems und
2. „practical reason“ – in terms of material culture“ (Foster 1996: 182).

Diese beiden Denkmodelle dominieren die zeitgenössische Kunst, daher ist, laut Foster, der Schluss zulässig, dass die Anthropologie ohnehin mit der Kunst verwoben ist: „With a turn to this split discourse of anthropology, artists and critics can resolve these contradictory models magically: they can take up the guises of cultural semiotologist and contextual fieldworker, they can continue and condemn critical theory, they can relativize and recenter the subject, all at the same time“ (Foster 1996: 183).

In der Literatur hat bereits ein solcher Austausch stattgefunden, jedoch weist Foster auf die Problematik der Projektion und Reflexion hin: So genügt es nicht, einfach die Methodik einer anderen Disziplin aufzugreifen, um interdisziplinär zu arbeiten, oder den anderen um dessen „spielerischen Umgang“ bezüglich Präsentation, um dessen Freiheit in Bezug auf viele Themenbereiche zu beneiden: „In this case an ideal practice might be projected onto the field of the other, which is then asked to reflect it as if it were not only authentically indigenous but innovatively political (vgl. Foster 1996: 183).

Foster sieht hier zum Teil die Projektion des Eigenen widergespiegelt; er erkennt, dass durch die Anwendung von neuen und alten ethnographischen Methoden viel durchleuchtet, jedoch einiges vom „Anderen“ auch ausgelöscht werden könnte. Dies verurteilt Foster massiv: „This is the opposite of a critique of ethnographic authority, indeed the opposite of ethnographic method, at least as I understand them. And this 'impossible place', as Benjamin called it long ago, is a common occupation of many anthropologists, artists, critics, and historians“ (Foster 1996: 184).

Genau dieser Zwischenraum jedoch – dieser „impossible place“ – soll in dieser Arbeit aufgegriffen werden. Es soll auf die Schwierigkeiten hingewiesen werden, von einem Ort des Anderen Untersuchungen anzustellen oder zu denken, aber auch aufgezeigt werden, dass eben genau dieser Bereich einen besonderen Reiz und Herausforderung für die Kunst darstellt – nämlich einen Bereich aufzuzeichnen, wo der „Andere“ als der wahrgenommen wird, der er wirklich ist. Die Besonderheit liegt darin, dass dies kein „realer“ Ort sein kann, sondern nur eine subjektive Denkmöglichkeit.

Foster erwähnt weiters, dass der „ethnographic turn“ nur durch die bereits zuvor stattgefundene Minimal Art in den 1960er und durch die Konzeptkunst, Performance, körper- und ortsspezifische Kunst in den frühen 1970er Jahren ermöglicht wurde (vgl. Foster 1996: 184). Es kam zu einer Auflösung von gängigen Definitionen, weder Kunstinstitutionen, KünstlerInnen, noch RezipientInnen ließen sich nunmehr genau festmachen. Es kam sowohl zu thematischen – „the siting of art“ – als auch zu örtlichen Verschiebungen – „mapping“ – innerhalb der Kunst: „Mapping in recent art has tended toward the sociological and the anthropological, to the point where an ethnographic mapping of an institution or a community is a primary form of site-specific art today“ (Foster 1996: 184f.). So werden beispielsweise („inside sponsored“) dekonstruktivistisch-ethnographische Untersuchungen als Kunstprojekte in Auftrag gegeben, die eine Institution wie ein Museum durchleuchten sollen: „[...] so new site-specific work often seems a museum event in which the institution *imports* critique, whether as a show of tolerance or for the purpose of inoculation (against a critique undertaken by the institution, within the institution)“ (Foster 1996: 191). Bei solch einem Vorgehen kann es zu einem, wie Foster es nennt, „insider game“ kommen, das die jeweilige Institution nicht transparenter und öffentlicher, sondern im Gegenteil verschlossener und narzisstischer erscheinen lässt, als einen „Ort nur für Eingeweihte, „where a contemptuous criticality is rehearsed“ (Foster 1996: 196).

Foster bezeichnet dies als „irony *inside* the institution“; ebenso kritisiert er Kunstprojekte, die zwar von außerhalb der zu untersuchenden Institution, Gruppe, finanziert werden, jedoch “often in collaboration with local groups“ (Foster 1995:

306): „Here, values like authenticity, originality, and singularity, banished under critical taboo from postmodernist art, return as properties of the site, neighborhood, or community engaged by the artist“ (Foster 1995: 306). Foster tritt nicht prinzipiell gegen ein Sponsoring auf, jedoch nur solange dieses nicht nur aus eigennützigen Beweggründen oder als Marketingstrategien zu Werbezwecken eingesetzt wird: „In this case, the institution may displace the work that it otherwise advances: the show becomes the spectacle where cultural capital collects“ (Foster 1995: 306).

So meint Foster, dass es oft zu „quasi-anthropologischen“ Szenarien kommt, wo ethnographische Grundprinzipien missachtet werden, wie z.B. die einer teilnehmenden Beobachtung, und es zu keiner kritischen Auseinandersetzung kommt: „Almost naturally the project strays from collaboration to self-fashioning, from a decentering of the artist as cultural authority to a remaking of the other in neo-primitivist guise“ (Foster 1996: 196f; siehe auch Kapitel 4.1).

Weiters zeigt Foster auf, dass KünstlerInnen durch Institutionen auch instrumentalisiert und durch Finanzierung einzelner Projekte beeinflusst werden können: „In this case the artist is primitivized, indeed anthropologized, in turn: here is your community, the institution says in effect, embodied in your artist, now on display“ (Foster 1996: 198).¹⁴²

Es gibt demnach eine Verschiebung innerhalb der Kunst von formalen zu thematischen Kriterien, „from medium-specific to discourse-specific practice“ (Foster 1996: 199). Foster bezieht sich auf Leo Steinbergs „Other Criteria“

142 Ein Beispiel, wie man auf konstruktive Weise einer solchen Situation begegnen kann, ist das Projekt über „ökonomische Utopien“ meines ehemaligen Studienkollegen, des Künstlers Oliver Ressler, der in seinem Projekt „Alternative Economics, Alternative Societies“ die Erwartung, mit künstlerischen Mitteln über dieses Thema nachzudenken, zurückwies: „Stattdessen“, stellt Weber fest, „hat er [i.e. Ressler] diese Zuweisung geschickt subvertiert, indem er seinerseits SozialwissenschaftlerInnen und AktivistInnen befragte und sich auf eine Rolle als Medium zurückgezogen, somit den Ball zurückgespielt hat“ (Weber 2011). Dafür sammelte Ressler Konzepte, Modelle und Utopien für alternative Ökonomien und Gesellschaften und führte Interviews, die er auf Video aufzeichnete: „Die Videos bilden einen unhierarchisch gegliederten Pool, der Anregungen und Vorschläge zum Nachdenken über gesellschaftliche Alternativen und Handlungsmöglichkeiten anbietet. Künstlerisch folgt Ressler einem dokumentarischen Ansatz, die ästhetische Formgebung ist betont zurückhaltend, ja reduktionistisch“ (ebd.). Resslers Interviews wurden anschließend transkribiert und in der Vierteljahresschrift *Kurswechsel* (Heft 1/2005) veröffentlicht und die Arbeit sozusagen in den sozial- bzw. wirtschaftswissenschaftlichen Diskurs re-importiert“ (Weber 2011).

(1968), wenn er von einem „vertikalen Modell“ spricht, einem „picture-as-window“, im Gegensatz zu einem „horizontalen Modell“ als „picture-as-text“: „from a 'natural' paradigm of image as framed landscape to a 'cultural' paradigm of image as informational network“ (Steinberg in Foster 1996: 199). Dies sah Steinberg als den Beginn postmoderner Kunst an“ (Foster 1996: 199). Diese horizontale Entwicklung künstlerischer Aktivität kultureller Werte wird sowohl in quasi-anthropologischen Kunstprojekten als auch in cultural studies vorangetrieben: Man sucht sich ein Forschungsgebiet, begegnet einer anderen Kultur, lernt deren Sprache, konzipiert und präsentiert ein Projekt, um sich danach dem nächsten Gebiet zuzuwenden. Dabei vollzieht sich mit der räumlichen auch eine thematische Verschiebung (vgl. Foster 1996: 202).

In der postmodernen kreuzte die horizontal-räumliche Achse die vertikal-zeitliche, jedoch in einer konstruktiven Weise: „In order to extend aesthetic space, artists delved into historical time, and returned past models to the present in a way that opened new sites for work“ (Foster 1996: 202). Heute, so Foster, wird die vertikal-zeitliche Achse in den künstlerischen Arbeiten oft vernachlässigt (vgl. Foster 1996: 202).

Die horizontale Arbeitsweise setze nämlich voraus, dass KünstlerInnen und KunsttheoretikerInnen sowohl über die Strukturen als auch über deren geschichtliche Entwicklung der jeweiligen Kulturen genau Bescheid wissen. Das bedeutet eine unheimliche Last und Verantwortung: „[...] this move has rendered contemporary art dangerously political“ (Foster 1996: 202).

Bedenken äußert Foster auch in Bezug auf die Reflexivität innerhalb der Kunst: Reflexivität ist seiner Meinung nach als Schutz vor einer „over-identification with the other (through commitment, self-othering, and so on) that may compromise this otherness“ unabdingbar (Foster 1996: 203). Diese Überidentifikation könnte die Anderen nämlich weiter entfremden.

Aufgrund dieser Problematik – zu wenig oder zu viel Distanz – plädiert Foster für eine parallaktische Arbeitsweise, nämlich „to frame the framer as he or she frames the other“ ohne aber dabei jemals zu vergessen, dass Reflexivität zu „hermeticism, even a narcissism“ führen kann (vgl. Foster 1996: 203).

Anhand der folgenden Kunstprojekte soll genau dieses Thema der Selbst- und Fremdwahrnehmung durch die Frage nach dem eigenen Ich und nach Visionen sowie durch das Einfangen persönlicher Geschichten und Ideen in Videosequenzen und auf der Suche nach einem Identitätsobjekt – „an experiment in learning how to read people through their possessions“ (Miller 2008: 7) – durchleuchtet werden. Weiters wird versucht, eine mögliche Antwort zu generieren und das verbal Nicht-Gesagte in meinen Kunstwerken und -projekten einzufangen. Die Kunst dient mir dabei als Kommunikationsmittel, als Mittler zwischen verschiedenen Welten, der Welt zweier oder mehrerer Personen im Hier und Jetzt, um einen Diskurs zu initiieren und gesellschaftliche Werte nicht nur kritisch zu hinterfragen, sondern um neue Ansichten zu generieren.

„The aesthetic approach subordinates the desire for an intellectual scheme to the need to experience alien ways of life from within“
(Mills 1973: 397)¹⁴³

4.1.1 EINBLICKE IN DIE KÜNSTLERISCHE ARBEITSWEISE

Die Kulturanthropologin Brigitta Benzing bezieht sich auf George Mills, wenn sie einfordert, allgemeingültige theoretische Denkmodelle – die durch Beobachtung von außen, d.h. etisch, erstellt wurden – „immer wieder unter Zuhilfenahme emischer Kategorien“ (i.e. mit den Augen eines Insiders) in Frage zu stellen, um sie auf diesem Weg zu überprüfen und, wenn sie nicht widerlegt werden, mit konkreten empirischen Inhalten zu füllen (vgl. Benzing 1978: 63): „Von einer Ethnologie der visuellen Kommunikation und einem dialektisch-materialistischen Ansatz der Kunstbetrachtung auszugehen, bedeutet [...] nichts anderes, als von der Prämisse der Allgemeingültigkeit solcher etischen theoretischen Denkmodelle auszugehen“ (Benzing 1978: 62f).

Bei der Darstellung der künstlerischen Praxis als Forschungsfeld wird nicht nur auf meine Tätigkeit als Künstlerin Bezug genommen, sondern es werden auch weitere Kunstprojekte, die sich im Schnittfeld zur Anthropologie bewegen, angeführt. Kunst ist ja für sich schon eine Interpretation bzw. Übersetzung, wie es der Kulturanthropologe Nicholas Thomas formuliert: „Art works need not be taken as objects of analysis, as sources to be interpreted. Rather, they can be seen as interpretations in their own right (...) and invite comparison with texts of various kinds“ (Thomas 1999: 4).

Daher werden in diesem Kapitel Einblicke in die künstlerische Arbeitsweise, Erfahrungen und Beobachtungen eigener vergangener künstlerischer Projekte beschrieben, um den Entstehungsprozess eines Werkes oder den eines Werkzyklus besser zu veranschaulichen. Bei meinen Recherchen und Ausarbeitungen werden die gewonnenen Informationen keiner qualitativen Inhaltsanalyse mit genauer Co-

143 George Mills in: „The traditional artist in African societies“, 1973: 397 (vgl. Benzing 1978: 62).

dierung unterzogen, vielmehr werden sie in künstlerischer Form transkribiert und „übersetzt“. Dabei war es mir wichtig, das von den beiden Kulturanthropologen Kirsten Hastrup und Peter Hervik hervorgehobene „intersubjektive Erleben“ in meine Arbeiten zu integrieren: „Shared reasoning and the embodiment of tacit cultural knowledge are the first steps towards understanding and ultimately towards written anthropological knowledge. Yet, reasoning itself still does not take the full step from 'knowing' the social space as participants to 'understanding' as detached analysts“ (Hervik in Hastrup and Hervik 1994: 90). Ich griff sowohl auf Methoden der qualitativen als auch der interpretativen Datenerhebung zurück, um meine Informationen einzuholen. Interviews, Audio- und Videoaufnahmen, Wahrnehmungen der nonverbalen Kommunikation (Gestik, Mimik, Körperhaltung, Zögern, ...) – flossen als Informationsquellen in meine künstlerischen Arbeiten ein. Hastrup und Hervik meinen dazu: „[...] Any study of experience is also a study of values, emotions and motives. These domains of experience are not easily captured in language, as we know“ und zitieren E.M. Bruner, der betont, dass „every ethnographer is painfully aware of the discrepancy between the richness of the lived field experience and the paucity of the language used to characterize it“ (Bruner in Hastrup and Hervik 1994: 7). Hastrup und Hervik heben die Intensität der eigenen Erfahrungen während einer Feldforschung hervor und betonen, dass die Aufzeichnung – eine Übersetzung – immer nur eine abgeschwächte Version des tatsächlich Erlebten sein kann (vgl. Hastrup and Hervik in Amit 2000: 11) Dies trifft auch auf die Beschreibung eines visuellen Kunstwerkes zu. Die beiden Autoren unterstreichen damit die Bedeutung von Emotionen und Empfindungen während einer Feldforschung, die als Träger kultureller Muster über das sprachliche Ereignis hinaus ragen (vgl. Amit 2000: 11).

Menschliche Befindlichkeiten und Verhalten in den jeweiligen Rollen des alltäglichen Lebens, sowie Körperhaltung, Ausdruck, Gestik und Mimik sind Schwerpunkte meiner künstlerischen Arbeit. Ein besonderes Anliegen ist es mir darüber hinaus, einen Dialog zu initiieren bzw. in meiner Kunst die Zwischenräume innerhalb einer (interkulturellen) Kommunikation aufzuzeigen oder darzustellen, sie ins Bewusstsein zu rufen und das Nicht-Gesprochene einzufangen. Auch

um aufzuzeigen, dass multiple Perspektiven und Erfahrungen (kultureller) Diversität auch ohne Worte kommuniziert werden können.

Ausgehend von Sinneswahrnehmungen stehen in vielen meiner Projekte aber auch Themen wie Identität, Authentizität und Namensgebung im Vordergrund. Die Untersuchung multipler Persönlichkeiten oder der verschiedenen Rollen, die Menschen innehaben, wurde oftmals zur Triebfeder meiner Projekte, die entweder im ländlichen Raum, abseits des allgemeinen, oder aber auch inmitten des Kulturbetriebes durchgeführt wurden.

Während der Arbeit an diesen Projekten stellte sich häufig heraus, dass ähnliche Vorgangsweisen und Recherchen auch unter ethnologischen Gesichtspunkten angewendet werden konnten. Denn durch die von Malinowski in der Ethnographie etablierte „teilnehmende Beobachtung“ bekam ich Kontakt zu den Menschen, konnte die Umgebung meiner „Ausstellungsstätte“ erforschen und Datenmaterial sammeln, das ich später in meine Arbeit aufnahm und übersetzte. Dabei handelt es sich um ein selektives Vorgehen, einen selektiven Blick, denn die Gespräche hängen stets von dem ab, der sie führt, verlaufen also differenziert, sodass Dialoge mit unterschiedlichen Gesprächspartnern auch unterschiedliche Ergebnisse hervorbringen. „The process of revealing the other also brings the self clearly into view as not the other; and so it can be argued that fieldwork, in its outcome if not its intent, is as much about the autobiography of the researcher as it is an investigation of the other“ (Knowles 2000: 61). Knowles führt weiters an, dass Autobiographie und Feldforschung nicht dasselbe sind:

- Fieldwork is a mechanism facilitating a selective and analytical recounting of the lives of others. It negotiates, in no predictable way, the researcher's account of the self.
- Autobiography [...] is a selective narrative reconstruction of the life of the researcher, an account of the self“ (Knowles 2000: 62).

Von der Malerei kommend – einem während der Arbeit höchst einsamen und auch bei der Präsentation introvertierten Medium – pendle ich somit zwischen Einsam-

keit und Kommunikation.¹⁴⁴ Nach einer Begegnung ist es vor allem die nonverbale Kommunikation, die in Erinnerung bleibt, also Gefühle, Empfindungen und Emotionen. Genau diese möchte ich in meinen Arbeiten einfangen: „Making the invisible visible“ – das Dazwischen, also das scheinbar Nicht-Fassbare ist das Faszinierende für mich. Die Kommunikation ist deswegen so wichtig, weil die Eindrücke im „Außen“ erfahren werden, die ich später im Atelier verarbeite. So ist das Arbeiten im Dialog ein ganz wesentlicher Bestandteil meiner künstlerischen Projekte. Meine Ausdrucksformen und Methoden richten sich nach der jeweiligen Aufgabenstellung, bzw. Gesprächssituation und können nie im Vorhinein bestimmt werden, was das Arbeiten so spannend macht, da jedes Projekt neu und experimentell bleibt. Dabei stehen weder die Suche nach Wahrheit noch nach Erkenntnis im Vordergrund, sondern Authentizität und sinnliche Wahrnehmung.

Auf der Suche nach einem Ausdruck der Gefühle, der Empfindungen und des Denkens der Menschen – „Kirsten Hastrup discusses this in terms of the absent body – an absence which is also reflected in the lack of awareness of the degree to which experience and memory are embodied and not only (re-)cognized in language“ (Hastrup and Hervik 1994: 5) – bewege ich mich als Forscherin und Künstlerin interdisziplinär, wobei ich mich der jeweiligen Methoden bediene und sie kombiniere. So betrachte ich die Recherche, die ich im Vorfeld meiner Projekte durchführe, als „partizipatives Handeln“, prüfe die Inhalte und untersuche die sich daraus ergebenden Kontexte.

Dabei geht es um den „Blick nach Innen“, um ein Innehalten und um eine Offenheit des Sehens und Wahrnehmens – ganz im Sinne Malinowskis, dem Begründer der modernen Ethnologie, der die Methode der teilnehmenden Beobachtung

144 Daniel Buren beschreibt und stellt diese Introvertiertheit der Kunst bei der Repräsentation in seinem Buch „Reboundings“, Belgium, Daled & Gevaert, 1977, in Frage: „The work of art is so frightened of the world at large, it so needs isolation in order to exist, that any conceivable means of protection will suffice. It frames itself, withdraws under glass, barricades itself behind a bullet-proof surface, surrounds itself with a protective cordon, with instruments showing the room humidity, for even the slightest cold would be fatal. Ideally the work of art finds itself not just screened from the world, but shut up in a vault, permanently and totally sheltered from the eye. And yet aren't such extreme measures, bordering on the absurd, already with us, everyday, everywhere, when the artwork is exhibited in those vaults called galleries, museums? Isn't it the very point of departure, the end, and the essential function of the work of art that it should be so exhibited?“

innerhalb der Ethnologie etablierte¹⁴⁵: „It is built upon *innocence*, upon the cultivation of the ethnographer's innocent eye. For the Malinowskian project was, at its core, a *romantic* one. The fieldworker became a visionary, a *seer* [...] For the Malinowskian vision is built around the notion of anthropological understanding as an intuitive and uniquely personal moment of insight. Indeed it might best be described as one, which involves *revelation*, or the transformation of commonplace understandings. The fieldworker has to learn to 'see', to penetrate beneath the surface appearance of things“ (Grimshaw 2001: 45).¹⁴⁶ Ich schaffe mir mein eigenes „Forschungsfeld“, kreierte eine „kultur- und sozialanthropologische Situation“ und erkunde Prozesse während meiner eigenen Kunstproduktion, indem ich Werte wie „Unvoreingenommenheit“ und „Innenschau“ integriere. Durch Einsichten in das Selbstverständnis eines Künstlers/einer Künstlerin, durch die Kenntnis seiner/ihrer Absichten, Materialwahl, Intentionen zu seiner/ihrer Arbeit, wird eine Annäherung an das Werk nicht mehr nur formal möglich. Das impliziert nicht, dass das Werk damit vollständig erklärbar wird, es lässt jedoch womöglich eine genauere Interpretation zu.

Voraussetzung für das Wahrnehmen des „Eigenen“, aber auch des „Anderen“ ist allerdings ein „innocent eye“ notwendig, wie es Anna Grimshaw (Grimshaw 2001: 45) umschreibt. Durch Bewusstmachen von Prozessen, die scheinbar am Rande passieren und nicht im Zentrum des öffentlichen Interesses stehen, können Veränderungen herbeigeführt werden. Dies gilt auch im Bezug auf die Vernetzung einzelner Disziplinen. So behauptet der Anthropologe George E. Marcus: „This shift of theoretical concern toward problems of microsocial description and contextuality can hardly be attributed to intellectual fashions alone. Even continuing efforts to build macro perspectives are infused with concerns about matters of micro description and interpretations“ (Marcus in Clifford and Marcus 1986: 166f).

In unserem zwischenmenschlichen Verhalten jedoch werden wir immer mehr von unseren eigenen Wertvorstellungen geleitet, oft geprägt von Stereotypen und

145 Bronislaw Malinowski –seine Arbeit auf den Trobriand Inseln und die Veröffentlichung seines Werkes „Argonauts of the Western Pazifik“ machten ihn zum Vater der Feldforschung. Sein Ansatz der teilnehmenden Beobachtung ebnete einen neuen Weg ethnologischer Forschung. (siehe auch Kapitel 2.2).

146 Grimshaw, Anxious visions: Rivers, Cubism and anthropological modernism. In: *The Ethnographer's Eye Ways of Seeing in Modern Anthropology*, 2001: 32-43.

Glaubenssätzen und nicht mehr durch unsere eigene „sinnliche“ Wahrnehmung. Alle wichtigen Themen unseres Seins führen zu der Frage nach der eigenen Identität und wie die Welt um uns herum wahrgenommen wird.

In meinen Projekten findet daher beides statt: Das „Nach-Außen-Gehen“, das „Sich-Selbst-in-der Gemeinschaft finden“, aber auch der „Rückzug“, das „Alleinsein“ und das „Mit-sich-selbst-Auskommen“. Auch wenn künstlerisches Netzwerken immer größere Bedeutung erlangt, (siehe Kapitel 3.5.1), ist die eigene Reflexion für das künstlerische Schaffen unabdingbar. Ein kurzer Exkurs aus einem Gespräch mit einer Kollegin während meines Aufenthalts in China belegt dies:

K: Wenn man als Künstlerin arbeitet, ist man doch sehr viel mit sich beschäftigt...

SK: Ja, ich brauche auch immer wieder die Zeit alleine im Atelier, das ist die Zeit der Reflexion.

K: Die muss man einfach haben.

SK: Aber dann muss ich hinaus. Ich brauche Kontakt zu anderen Menschen, ich brauche diesen Austausch, ich muss spüren ... Das brauche ich, um mich dann wieder zurückzuziehen. Darum finde ich das so eine feine Kombination – zu recherchieren, zu kommunizieren, zu spüren, aufzunehmen – und dann alles im Atelier zu verarbeiten, zu „übersetzen“. Allein diese erste Woche hier in China, die war so intensiv. Ich spüre, wie hier alles sprudelt, sich bewegt und tut. Diese Dynamik ist unglaublich! Ich bin schon neugierig, was ich dann zu Hause mit all diesen Eindrücken und Informationen machen werde. Ich will diese Energie in meine Arbeit einfließen lassen, will sie nutzen.¹⁴⁷

Nicht nur für transkulturelle Begegnungen sind unterschiedliche Perspektiven von großer Bedeutung. Empirische Inhalte können nur durch Informationen von Innen gewonnen werden, was meine Annahme unterstützt, dass Kunstobjekte von einem Innenleben erzählen, für sich sprechen und keine zusätzlichen Informationen benötigen, wenn sie formal beurteilt werden sollen. Da jedoch jede Rezeption unweigerlich eine Interpretation darstellt, ist es hilfreich – aber nicht zwingend notwendig – zusätzliche Informationen zu einem Kunstwerk direkt vom Künstler einzuholen.

Wie bereits erwähnt, konzentrierte sich die Kultur- und Sozialanthropologie

147 Ausschnitt aus einem Gespräch mit R. in Hangzhou im Mai 2011.

der Kunst vorwiegend auf das Ausdrucksvermögen außereuropäischer, indigener Gesellschaften. Dabei wurde nicht nur das Werk in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt, sondern der jeweilige Kontext mit in die Überlegungen einbezogen. Interdisziplinäre Projekte, die zunehmenden Vernetzungen durch Reisetätigkeiten und Überlappungen vor allem mit anderen Kunstsystemen, erforderten nicht nur eine Erweiterung der Untersuchungsfelder, sondern auch einen holistischen Blick.

Der internationale Kunstmarkt entdeckte den (Handels-)Wert indigener Objekte und die Kunsthistoriker dominierten nun nicht mehr nur die westliche Kunstwelt mit ihren Anschauungen, sondern manipulierten und kontrollierten teilweise auch deren Entwicklung. So berichtet und durchleuchtet die australische Kunsthistorikerin Joan Kerr 1999 die Situation der australischen Künstler in ihrem Aufsatz über „Past Present: the Local Art of Colonial Quotation“ (1999). Darin äußert sie nicht nur eine massive Kritik an den Gepflogenheiten der australischen Kunsthistoriker, sondern auch des „tyrannischen Regelcodex des internationalen Modernismus“ (vgl. Kerr 1999: 231).

Wie sehr die allgemeine Einstellung der Kunsthistoriker sich auf das Selbstverständnis der australischen Künstler auswirkte und auch deren Weg bestimmte, beschreibt Joan Kerr folgendermaßen: „Australian art historians were confining themselves almost exclusively to the role of handmaid to the 'male-stream' of the western world, exalting each local ripple and ignoring anyone swimming against the imported tide. Those of us who survived the flood now realize that we were not drowning but waving. By resisting exclusively Eurocentric art-historical models and searching for more pluralistic, regional histories, we were helping transform not only the past but the future. Until independent visual traditions are locally accepted and internationally circulated our art will continue to be evaluated as fundamentally emulative, hence second-rate“ (Kerr 1999: 231).

Joan Kerr plädiert dafür, „the European grid over our visual past“ zu entfernen (ebd.) und zeigt auf, wie weit der Einfluss der Kunsthistoriker auf das Kunstschaffen war und ist: „Art historians have undoubtedly provided the vehicle that drove artists along this particular route, then helped to find the tools with which it could

be dismantled“ (ebd.) Kerr nennt als Beispiel die „flourishing postmodern 'quotation art', die weltweit in den 1980er Jahren einsetzte, wobei alte Kunstwerke in zeitgenössischen Arbeiten zumeist als Collagen „zitiert“ werden. Kerr setzt sich jedoch nicht nur mit einem kritischen Blick über die gewohnten Sichtweise des Kunsthistorikers auseinander, sondern untersucht auch die „Quellen“: „Thus I am also looking at the role art historians have played in defining the character and meanings of certain historic images employed in the postmodern quotation game. My focus is more on the colonial source than the contemporary quotation, on seeing which images have been stolen from the past. My intention is to have that theft recognized, and question the motives behind it“ (Kerr 1999: 232).

Als ich im Jahr 1998 aufgrund eines Lehrauftrages und einer Ausstellung nach Australien reiste und ein Projekt zu der Frage nach dem Selbstverständnis australischer Künstler untersuchte, empfand ich eben dieses Gefühl, das Kerr dem Leser so deutlich vor Augen führt: „It is [...] absurd to pretend that we [i.e. Australians] are or have been no more than exiled Europeans“ (Kerr: 1999: 231). Wie immer reiste ich mit der Intention offen für die Themen zu sein, die sich als dringlich erweisen. Das Thema eröffnete sich mir gleich zu Beginn meines Aufenthaltes: Australische Künstler waren auf der Suche nach den eigenen Wurzeln, nach ihrer eigenen Identität, die sie in Europa zu finden hofften. Ich hatte den Eindruck, dass europäische Kunst zu dieser Zeit einen viel höheren Stellenwert einnahm als die zeitgenössische australische Kunst. So traf ich immer wieder australische KünstlerInnen, für die es von Bedeutung war, ihre europäischen Wurzeln hervorzuheben, seien die Verbindungen auch noch so entfernt.

Diese nicht unproblematische Verbundenheit zu Europa, versuchte ich in meiner Ausstellung, die ich zeitgleich in Italien und in Australien zeigte, zu demonstrieren. „Ethnographien“, die ich während meines Aufenthaltes in Australien (1998) erstellte, übermittelte ich via Scanner von Melbourne nach Viareggio und so konnten die Werke in Melbourne und in Italien zum selben Zeitpunkt gezeigt werden. Sogar die Vernissagen der Ausstellungen fanden genau zum selben Zeitpunkt statt. Ich wollte damit zum Einen die Verbundenheit der australischen Künstler mit Europa aufzeigen, zum Anderen das Zusammenwachsen von Orten

und Kulturen durch das Internet demonstrieren. Das Selbstverständnis australischer KünstlerInnen und die Frage nach deren eigener Identität waren Themen, die in meinem Projekt angesprochen werden sollten.

Wie auch Hal Foster in „The Artist as Ethnographer“ (1996) festhält, zeigt der künstlerische Arbeitsprozess bei der Realisierung ethnographischer Projekte Parallelen zu einer anthropologischen Feldforschung (vgl. Foster 1996: 202, siehe auch Kapitel 4.1). Auch in meinen Projekten sind durch die Beschäftigung mit den jeweiligen Kulturen, den langen Aufenthalten, die Suche nach InterviewpartnerInnen, das Sammeln von multimedialen Datenmaterial, Ähnlichkeiten erkennbar. Das Sichten, die „Übersetzungsarbeit“ im Atelier – auditiv, visuell und literarisch – und die visuelle Repräsentation stellt dann allerdings einen eigenen Bereich dar.

Während meiner künstlerischen Projekte musste ich immer wieder unterschiedliche Rollen einnehmen. Teilweise war ich in der Beobachterrolle, teilweise in der Teilnehmerrolle, dann wieder Protagonist meiner eignen Inszenierung. Diese Vielfalt habe ich anfangs völlig unterschätzt, obwohl ich mich schon lange mit „Multiplen Persönlichkeiten“ in uns und die multiplen Rollen, die wir innerhalb unserer Umgebung und Gesellschaft einnehmen, auseinandersetze. Dennoch machte ich während meiner Doppelrolle als Künstlerin und Beobachterin die Erfahrung, dass mich das teilweise überforderte – ich wechselte immer wieder von einer teilnehmenden Beobachterin, die in das Geschehen integriert ist, zu einer stillen Beobachterin, die entweder die Anderen oder sich selbst aus einer unterschiedlichen Perspektive beobachtet. So fühlte ich mich ständig gefordert, Geschehnisse und Informationen auch über mich selbst notieren und dokumentieren zu müssen. Caputo scheint ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben, wenn sie diesen Zustand als „a series of partial identities that abruptly shifted according to changes in context“ beschreibt (Caputo 2000: 27).

Reflexivität sehe ich, so wie Peter Hervik, nicht ausschließlich als eine Angelegenheit der Untersuchung aus der Position des Autors an, vielmehr ist es Teil eines intersubjektiven Kontextes innerhalb der Feldforschung (vgl. Hervik in Hastrup and Hervik 1994: 79). Wichtig erscheint mir dabei, wie es auch Judith Okely ausdrückt, dass nicht nur der Intellekt gefordert wird: „Contrary to those,

like Geertz, who fear the mystery of empathy, I suggest that the anthropologist has no choice but to use body and soul, in addition to intellect, as a means of approaching others' experience“ (Okely in Hastrup and Hervik 1994: 61).

Da ich in dieser Arbeit versuchte, mein eigenes Kunstschaffen als „Feldforschung“ zu betrachten – wo Daten erfasst, gesammelt, beobachtet und notiert werden und wo mit den am Projekt Beteiligten interagiert wird – und ich auch mein Atelier, meine künstlerischen Arbeiten, die Präsentation und die Reaktion der RezipientInnen durchleuchtete, war die Gefahr gegeben, dass sich nicht nur die jeweiligen beruflichen Positionen, sondern auch die persönlichen und privaten Rollen miteinander vermengten. Es fand nämlich eine intensive Auseinandersetzung statt, wie sie auch von Okely eingefordert wird: „A total experience, demanding all of the anthropologist's resources, intellectual, physical, emotional, political and intuitive“ (Okely in Amit 2000: 1, vgl. Kapitel 3.5). Okely hebt weiters hervor, dass Feldforschung keine einsame Erfahrung ist, vielmehr besteht sie aus den Kontakten und Beziehungen, die währenddessen zwischen den ForscherInnen und den zu Untersuchenden geknüpft werden (vgl. ebd.).

In meiner künstlerischen Arbeit ist es mir ein Anliegen, sowohl die Realität meiner Empfindungen wiederzugeben, als auch eine Art Traumwelt/Übersetzung zu erzeugen. Diese Aufzeichnungen sollen Einblicke in die Entstehung meiner Werke geben und mich in der Rolle als Künstlerin durchleuchten. Dadurch werden nicht nur Informationen zu meinem eigenen Werk offengelegt, sondern auch Einblicke in die politischen, historischen und sozialen Begebenheiten gewährt.

Im Atelier arbeite ich oft, während ich gleichzeitig Nachrichten und Dokumentationen im Radio höre. Diese Eindrücke fließen in meine Arbeiten ein, verwoben mit meinen Gedanken und Empfindungen, die sie hervorrufen. Allein im Atelier zu arbeiten und gleichzeitig über die Nachrichten mit der Welt verbunden zu sein, gibt mir, selbst in der Abgeschiedenheit des Ateliers, ein Gefühl der Verbundenheit.

Zumeist ist der Ausgangspunkt meiner künstlerischen Recherchen die Frage nach den unterschiedlichen Ausdrucksformen menschlichen Seins. Dem Thema der Außen- und Innenwahrnehmung, dem Positionswechsel der Beteiligten meiner

Kunstprojekte und späteren RezipientInnen gilt mein empirisches Interesse.

Als bildende und visuelle Künstlerin ist es für mich von besonderem Interesse, Kunst auch Menschen näher zu bringen, die sonst keinen Zugang haben oder Interesse zeigen, deren soziales Empfinden und Selbstwahrnehmung zu beeinflussen, sie für Kunst zu begeistern und sie aufzufordern, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Wie auch der Künstler Daniel Spoerri bin ich der Meinung, dass man zur Rezeption von Kunst nicht nur Talent und Sensibilität, sondern auch Kenntnisse einbringen muss: „Kunst ist Kultur und Kultur ist etwas, worüber man sich einig sein muss – über die Kriterien und die Parameter mit denen man sie lesen kann. [...] Kunst muss gelesen werden wie ein Alphabet. Wenn Sie nicht Deutsch lesen können, dann können Sie nicht Deutsch lesen. Punkt und Schluss. Und wenn Sie nicht Tizian lesen können, können Sie nicht Tizian lesen. Dann kann man nur Bildchen anschauen. Man kann auch nicht einfach Beethoven hören – ich glaub's nicht (in einem persönlichen Gespräch mit Daniel Spoerri bezüglich eines Ö1-Interviews, 2012).

Kunst hat demnach in jeder Sozietät zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort eine intersubjektive Definition, deren Kriterien ständig im Umbruch sind. Sie ist ein in ständiger Veränderung begriffenes Feld, das jedoch historisch bestehen bleibt. Die Gesellschaft ist allerdings nicht immer fähig, ihre Künstler zu erkennen. Deren Anerkennung verschiebt sich demnach oft bis weit nach ihrem Tod. Schwierige Fragen ergeben sich daraus, die nur im Nachhinein klärbar sind.¹⁴⁸ Die Erörterung der Frage, was, ob und ab wann etwas Kunst ist, würde, wie bereits eingangs erwähnt, den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Vielmehr soll versucht werden, den „Blick von außen“ einzufangen, Feldforschung im Bereich der eigenen Zugänge und Kunstprojekte durchzuführen, die Situation auch aus Sicht einer Anthropologin anzusehen und möglichst viele Ebenen der Reflexion und Erörterung des Bildmaterials zu erfassen.

Um die verschiedenen Perspektiven betrachten zu können und einen Bezug zu einer ethnologischen Arbeitsweise herzustellen, werden in der vorliegenden Arbeit meine Projekte auf mehreren Ebenen durchleuchtet: Eine Ebene beschreibt mich

¹⁴⁸ War z.B. Van Gogh schon Künstler als er seine Werke schuf, oder erst ab dem Zeitpunkt als die RezipientInnen begannen, seine Kunst anzuerkennen?

in der Funktion als „Künstlerin“: Hier werden meine persönlichen Eindrücke, Erlebnisse und Feldnotizen wiedergeben, wie auch auf meinen Zugang zu den einzelnen Themen und Arbeitsweisen detailliert eingegangen wird. Als Künstlerin arbeite ich nicht nur im Atelier. Ich begegnete daher Schwierigkeiten, die sowohl Caputo, bezogen auf „home as research field“ als auch Pink in „Informants who come home“ (2000) wie folgt beschreiben: „One of the difficulties peculiar to research conducted close to home is that one is never able to be completely 'in the field', nor is one ever completely able to 'leave the field'“ (Caputo 2000:28). „Since my 'field' was not located in any one physical space I could not 'go to' the field any more than I could leave it. Such a relation to 'the field' can be understood in terms of a notion of 'retrospective fieldwork [...]. If the field is simultaneously 'everywhere and nowhere', 'the research' may be defined in terms of the researcher's decision to engage in the act of producing anthropological knowledge; that is (re)classifying interaction as research. [...] In a project that depends significantly on autobiography, this definition of fieldwork as only arbitrarily defined, and on research as retrospective demands a consideration of 'selfhood'. The use of 'self to study others' [...] is a fundamental principle of this fieldwork“ (Pink in Amit 2000: 99; siehe dazu auch Kapitel 3.5).

Eine andere Ebene behandelt u.a. das visuelle Datenmaterial und die themenspezifischen Recherchen, die abseits des Kunstprojektes erstellt wurden. In diesem Fall agiere ich aus Sicht der „Untersuchenden“, erfasse möglichst viele Ebenen der Reflexion und Erörterung des Bildmaterials. Sarah Pink beschreibt ihre Erfahrungen mit der Videokamera folgendermaßen: „I distinguish between face-to-face and electronic domains of the research in order to discuss continuities and differences between them, stressing how the self is experienced and represented differently in different contexts of the research. Different theories of self offer different explanations regarding how electronic communications are experienced and therefore what type of knowledge they may produce“ (Pink in Amit 2000: 99f). Pink bezieht sich in ihrem Artikel auf den Sozialanthropologen Anthony Cohen, der das Experimentelle fokussiert: „Cohen stresses the significance of the experimental. He sees the individual as self-driven and argues that 'selfhood, the sense

of personal identity, is not merely contingent or relative, but has a certain absoluteness, or a self-driven element' [...]. Cohen's point is convincing because he grounds his argument in the experience of self" (Pink in Amit 2000: 100).

Ich erhebe keinerlei Anspruch, dass diese Aufzeichnungen für jeden anderen Betrachter/jede andere Betrachterin gleich gewesen wären, oder dass diese Studie stellvertretend für andere KünstlerInnen gilt. Dennoch soll hier hervorgehoben werden, dass diese Untersuchung mit der Absicht durchgeführt wurde, meine Eindrücke möglichst ohne vorgefertigte Erwartungen und Bilder zu sammeln.

Die Thematik der Allgemeingültigkeit fand E. Marcus bei Raymond Williams, der sich zwar primär auf Probleme des sozialistischen realistischen Romans im 20. Jahrhundert konzentrierte, aber wie Marcus festhält, sind die Problematiken bezüglich Praxis und Kontextualisierung in der Ethnographie und der interpretativen Analyse ähnlich (vgl. Marcus in Clifford and Marcus 1986: 170).

„Given the past commitment of anthropology to holistic representation and al-
lusion in ethnography, how might an adequate account be constructed in the terms we have so far discussed? What is holism once the line between the local worlds of subjects and the global world of systems becomes radically blurred? How, then, is the representational space of the realist ethnography to be textually bounded and contained in the compelling recognition of the larger systems contexts of any ethnographic subjects?“ (Marcus in Clifford and Marcus 1986: 171).

So zeigt Marcus die Unmöglichkeit auf, zufällige Querverbindungen in der modernen Welt herzustellen¹⁴⁹, und schlägt stattdessen vor, die bestehenden Systeme zu durchleuchten und einen ethnografischen Bericht über sie und das lokale Leben in ihnen zu verfassen, um dann das System neu zu überdenken: „Rather, the point of this kind of project would be to start with some prior view of a system and to provide an ethnographic account of it, by showing the forms of local life that the system encompasses, and then leading to novel or revised views of the nature of the system itself, translating its abstract qualities into more fully human terms“ (Marcus in Clifford and Marcus 1986: 171).

149 Marcus vergleicht z.B. die geistige Gesundheit der Amerikaner mit den Teepreisen in China: „If the intent were merely to demonstrate random interdependencies by which everyone is unexpectedly connected to everyone else in the modern world, if only you looked hard enough, this would be an absurd and pointless project ...“ (Marcus in Clifford 1986: 171).

Wie sehr das Kunstschaffen in ein gesellschaftliches System eingebunden ist und hegemonialen Marktkriterien unterliegt, wurde bereits im Kapitel 3.2 „Welt der Kunst“ erörtert: „Markets (Adam Smith's invisible hand) and capitalist modes of production, distribution, and consumption (Marx's version of the invisible hand – commodity fetishism) are perhaps the most obvious views of systems as objects for experimentation with multi-locale ethnographies“ (Marcus in Clifford and Marcus 1986: 171).

Marcus macht auf die Schwierigkeiten von Querverbindungen aufmerksam, die aufgrund von Untersuchungen an zwei oder mehreren Schauplätzen zeitgleich oder über einen längeren Zeitraum hergestellt werden. Dabei erwähnt er lobend den Journalisten Stephen Fay,¹⁵⁰ der die Zusammenhänge des Silbermarktes aus verschiedenen Perspektiven berichtet und versucht, sowohl die Haltung der Amerikaner, Texaner, und die Saudi-Arabiens wiederzugeben. „Fay has to juggle over a dozen locales and actor's perspectives, simultaneously and blindly influencing one another, and in addition he must sustain a narrative sequence of events. He explains how commodity markets work; he speculates about what the Hunts of Dallas are thinking, as well as portraying their social background; he does the same for the Saudis; he explains the operation of federal regulatory agencies and other bureaucracies, as well as their response to events; he explains the perspectives and actions of other major commodity traders; and he describes man-on-the-street and industry reactions to the crisis in the silver market (Marcus in Clifford and Marcus 1986: 172).

Die Darstellung einer holistischen Sicht – in der Ethnographie oft heraufbeschworen, aber noch nicht realisiert – ist laut Marcus das Hauptaufgabengebiet der Ethnographie. Die Eindrücke von Außen sollten mit dem kritischen Blick von Innen vermengt und in eine formal-ästhetische Entscheidung gezwängt werden. Ebenso sollten gesellschaftspolitische Kontexte berücksichtigt werden, genauso wie die Wortwahl und der Ausdruck.

Bei meinen Interventionen untersuche ich nicht nur das gesammelte Material, sondern auch meine Reaktion, Reflexion darauf. Ich beobachte kritisch meinen ei-

150 Stephen Fay, *Beyond Greed* (1982).

genen Blick und lege diesen in meinen künstlerischen Arbeiten offen. Dabei ist mir klar, dass dieser Zugang kein objektiver ist. Dies entspricht wohl dem Forschungsbild von James Clifford und George Marcus, die in ihrem Werk „Writing Culture“ dafür plädieren, eine reflexive Anthropologie zu betreiben, d.h. die Subjektivität einer Feldforschung hervorzukehren: „Ethnographic truths are thus inherently *partial* – committed and incomplete. This point is now widely asserted – and resisted at strategic points by those who fear the collapse of clear standards of verification. But once accepted and built into ethnographic art, a rigorous sense of partiality can be a source of representational tact“ (Clifford in Clifford and Marcus 1986: 7).

Was ich während meiner Interviews erfahre – ob die Erzählungen nun mittels Video (Bild und Ton), mit dem Tonaufnahmegerät (Ton) oder durch handschriftliche Notizen aufgezeichnet werden – beeinflusst zumeist meine Arbeitsweise, die Wahl des Materials, aber auch die Form der Präsentation. Bei den Ausstellungspräsentationen wiederum werden die Reaktionen der RezipientInnen in spätere Untersuchungen miteinbezogen und sind manchmal Ausgangspunkt für Folgeprojekte. So wurde z.B. eine Rezeption auf meine Werke von der Schriftstellerin Sylvia Kummer 1996 innerhalb des „Sylvia Kummer x 3 oder eye [ai] : I [ai]“-Projekts als Dichtung präsentiert. In anderen Projekten wurden Interviews und sonstige Informationen von mir in „Ton (Sound)-Installationen“ umgewandelt. Auch dies entspricht der Auffassung von Clifford und Marcus, die für eine Polyphonie in ethnographischen Texten eintreten. Da ich die an einem Projekt Beteiligten zumeist auch zu den Präsentationen einlade, greife ich den Ansatz der kritischen Anthropologie auf (vgl. Clifford und Marcus und Michel Leiris¹⁵¹) und gebe den Beteiligten nicht nur die Möglichkeit sich selbst zu präsentieren, sondern auch auf meine Interpretationen zu reagieren (vgl. auch die Theorie der Relationalen Ästhetik Bourriauds, Kapitel 3.5.1).

Hervorheben möchte ich auch, dass trotz der Parallelen bezüglich der Vorgehensweise der Recherchen, meine Projekte primär immer den künstlerischen

151 Der französische Anthropologe Michel Leiris forschte bereits 1937 am neu begründeten Musée de l'Homme und innerhalb der Ethnologie und auch sich selbst gegenüber immer einen kritischen selbstreflexiven Standpunkt ein.

Aspekt fokussieren. Ich distanzieren mich damit eindeutig von den Ansichten z.B. Bourriauds, der die soziale Interaktion als den eigentlichen Kunstprozess betrachtet. Ich halte (noch immer) daran fest, dass das Kunstobjekt die eigentliche „Kunst“ darstellt. Um sie „lesen“ zu können, wie bereits angeführt, sind Kenntnisse und Vorwissen erforderlich. Anthropologische Untersuchungen können diese Informationen bezüglich Prozess, historische Einbindung, etc. bereit stellen.

Viele Aufzeichnungen führte ich als Künstlerin und warf erst anschließend einen „anthropologischen Blick“ auf mich selbst.

Erstaunlich und unerwartet war für mich die Reaktion der Anderen auf meine jeweilige Rolle. Als Künstlerin hatte ich den Eindruck, zu wesentlich offeneren und interessanteren Informationen zu gelangen – Kunst diene in diesem Fall, wie es Vered Amit bezeichnet, als „primäres Vehikel um Ergebnisse und Erkenntnisse zu lukrieren“ (Amit 2000: 2). Viele der InterviewteilnehmerInnen identifizierten sich mit dem jeweiligen Projekt und waren neugierig, wie das Datenmaterial künstlerisch umgesetzt wird. Zumeist wurden die Beteiligten in den Prozess mit einbezogen. Durch diese Interaktion wurde ich oft selbst zur Beobachteten, über die reflektiert werden konnte, was die Positionen „Forscher – Forschungsobjekt“ auflöste. Auch Hervik betont hierzu, dass bei interkulturellen Begegnungen AnthropologInnen und Beteiligte ständig ihre Positionen – als Subjekte und Objekte – ändern und zitiert Okely diesbezüglich: „Reflexivity inevitably forces us to think through the consequences of our relations with others, whether it be conditions of reciprocity, asymmetry or potential exploitation. There are choices to be made in the field, within relationships and in the final text“ (Okely in Hastrup and Hervik 1994: 93).

Sarah Pink beschreibt ihre Erfahrungen mit der Videokamera folgendermaßen: „I distinguish between face-to-face and electronic domains of the research in order to discuss continuities and differences between them, stressing how the self is experienced and represented differently in different contexts of the research. Different theories of self offer different explanations regarding how electronic communications are experienced and therefore what type of knowledge they may produce“ (Pink in Amit 2000: 99f). Pink bezieht sich in ihrem Artikel auf den Sozial-

anthropologen Anthony Cohen, der das Experimentelle fokussiert: „Cohen stresses the significance of the experimental. He sees the individual as self-driven and argues that ‘selfhood, the sense of personal identity, is not merely contingent or relative, but has a certain absoluteness, or a self-driven element’[...]. Cohen’s point is convincing because he grounds his argument in the experience of self“ (Pink in Amit 2000: 100).

Wie Amit erkannte ich im Zuge meiner Projekte während des Erfahrungsaustausches unterschiedlich intensive Phasen: „To view ongoing relationships from altered perspectives as ethnographers ask different questions on 'entering' and 'leaving' the 'field'“ (Amit 2000: 6). Die Arbeit an einem Projekt untergliedert sich also und findet oft nur zum Teil im Atelier statt.

Der Beginn einer Recherche für ein Projekt ist oft durch eine intensive Phase der Beobachtung, des „Erspürens“ gekennzeichnet, gefolgt von fotografischen sowie skizzenhaften Aufzeichnungen. Die Reflexionen des Erlebten werden anschließend im Atelier weiterverarbeitet und finden sich schließlich in meinen Werken wieder. Oftmals knüpfe ich an das vorherige Projekt an, versuche wieder das faszinierende Nicht-Sichtbare, Transzendente, Wiederholbare – und doch nicht Wiederholbare – einzufangen. Dennoch bleibt jede einzelne Phase ein Experiment, weil sich nie voraussagen lässt, wie sich die einzelnen Projekte entwickeln werden. Ein Sujet, an dem ich gerade arbeite, lässt mich nie los: Im Arbeitsprozess kann ich sozusagen versinken und in einen Bewusstseinszustand höchster Konzentration eintreten. Ich bewege mich dadurch auf einem Terrain, wo ich experimentieren und bewusste, aber auch unbewusste Vorgänge aufzeigen kann.

Erst anschließend stelle ich meine eigene Arbeit in einen allgemeinen Kunstkontext „to look for such an overarching sense of order in relation to the much wider study of society or culture. [...] pay attention to the details, but then consider each composition as a whole“ (Miller 2008: 5f).

Meist sind die Zwischenphasen einzelner Projekte, in denen ich mich nicht unmittelbar mit einem Thema befasse, zumindest ebenso wichtig, wie die „aktiven“ Zeiten. Der Beginn einer Arbeit ist daher nicht an einem bestimmten Punkt festzumachen, sondern es handelt sich um einen graduellen Prozess: Manchmal beginnt

ein Projekt nämlich bereits vor der tatsächlichen Konzepterstellung bzw. Realisierung, während ich noch an etwas ganz anderem arbeite. Wie man an den „lebenshäuten“ und anhand des Projektzyklus „IN DER MITTE“ erkennen kann (siehe Kapitel 4.2.8), können sich einzelne Projekte oder Werke aus den vorangegangenen entwickeln. Die tatsächlichen Wege der Realisierung erweisen sich erst während des Arbeitsprozesses. Manchmal fällt mir in der Nacht etwas ein, das ich dann gleich am nächsten Morgen oder sogar noch in der Nacht notiere, egal ob es tatsächlich in die Realität umgesetzt werden kann oder nicht.

Zum Beispiel sah ich – auf der Suche nach einer geeigneten Projektionsfläche für den Projektzyklus „IN DER MITTE“ (2010; siehe Kapitel 4.2.8) – im Traum einen durchsichtigen Vorhang.

In den folgenden Tagen suchte ich nach verschiedenen Materialien, die dafür geeignet schienen. Ich stellte den Videoprojektor mitten im Atelier auf und drehte mich mit dem Gerät im Kreis auf der Suche nach geeigneten Reflexionsflächen. Auf diese Weise traf die Projektion schließlich auf eine Folie, die gerade an die Wand gelehnt war und interessante Bilder wiedergab.



Abb. 10 Folien-Video-Installation, 2010

Während der Erfassung einer visuellen Aufzeichnung oder der Arbeit an einem Objekt bzw. an einem Gemälde – zumeist entstehen meine Werke in Zyklen –

beziehe ich in den meisten Fällen schon die Präsentationsparameter, soweit diese zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt sind, in meine Überlegungen mit ein: Denn obwohl die Ausstellungstätigkeit ein weiterer, nächster Schritt, sozusagen eine „andere Phase“ bedeutet, berücksichtige ich sowohl die architektonischen, als auch die sozialen Bedingungen im Vorfeld. Thematisch bin ich bestrebt, in meine Projekte unterschiedliche Kulturkreise und Mentalitäten zu integrieren, verschiedene Länder zu bereisen, Menschen in ihrem Alltag zu erleben und auf diese Weise ihre Erlebnisse und persönlichen Geschichten in meine Arbeiten einzubauen. Dafür verwende ich unterschiedliche Medien, arbeite mit Materialien, die abgestimmt auf das jeweilige Thema passend erscheinen.

Auch Videoaufzeichnungen erweisen sich immer wieder als geeignete Mittler oder Kommunikatoren. Die Sozialwissenschaftlerin Sarah Pink zeigt dazu in ihrem Buch „Doing Visual Ethnography“ (2001) und in dem von ihr gemeinsam mit dem Chemiker Laszlo Kürti und der Kulturanthropologin Ana Isabel Afonso herausgegebenen Band „Working Images“ (2004) mögliche produktive Verknüpfungen einer Visuellen Anthropologie mit Kunst auf und bespricht Methoden der wissenschaftlichen Forschung, die den Gebrauch und Einsatz von „neuen Medien“ befürworten. Das geschriebene Wort soll und kann nicht ersetzt werden, vielmehr dient der Einsatz „neuer Medien“ zur Erweiterung der Sinne. So können ganz neue Perspektiven im und mit dem Umgang von Werkzeugen wie Zeichnung, Fotografie, Film und Video für eine sozialwissenschaftliche Forschung mit Menschen erschlossen werden.

Obwohl es vielen Menschen zunächst unangenehm ist, vor der Kamera zu stehen, überwiegt in den meisten Fällen der Reiz, die Neugierde und auch der Hang zur Selbstrepräsentation. Dabei konzentriere ich mich hauptsächlich auf Zwei-minütige Videosequenzen, da die Erfahrung gezeigt hat, dass innerhalb dieser ersten Minuten das Wesentliche spontan ausgedrückt wird. Interessant zu beobachten war das große Mitteilungsbedürfnis vieler Menschen, das im täglichen Leben keinen Platz zu haben scheint. Was nämlich nach dem Abschalten der Kamera passiert, ist immer wieder ein Phänomen für sich: Als ob die Videokamera ein Initiator, ein Tor, wäre, gibt sie einen Impuls für eine Gesprächigkeit und auch Vertrau-

enswürdigkeit. Ich werde in Intimitäten eingeweiht, lang Verborgenes tritt an die Oberfläche und ein Mitteilungsbedürfnis wird erkennbar, das ich zu Beginn meiner Tätigkeit nie vermutet hätte und das mich immer wieder verblüfft. Die Gespräche vor und nach den Videoaufzeichnungen sind allerdings meist sehr unterschiedlich: Häufig wird es im sogenannten „off“ erst persönlich und informativ, weil die „Beobachtung“ durch die Kamera wegfällt. Auch Helena Wulff machte ähnliche Erfahrungen in ihrem Forschungsprojekt „Methods for a multilocal study on ballet as a career“ (2000), als ihr nach anfänglichem Misstrauen plötzlich Vertrauen entgegen gebracht wurde: „Then I moved on to deal with confidences like: 'What I'm going to tell you now, Helena, you mustn't write in your book, but ...'“ (Wulff 2000: 151). Der Vorteil einer Untersuchung von „Innen“ ist nicht nur das empathische Miterleben und -fühlen, sondern auch das Erleben einer wechselnden multiplen Subjektivität, die Helena Wulff, selbst einmal Tänzerin, in ihrer Forschungstätigkeit über das Schwedische Staatsballett einfordert: „Helena Wulff's access to the backstage of the Royal Swedish Ballet Company, her ability to contextualize some of the dancers' biographical narratives, her understanding of the non-verbal bodily work entailed in ballet were made possible by experiences and relationships which she had shared as a dancer herself long before her re-entry into the 'field' of ballet as an ethnographer. Wulff argues that the stark dichotomy between native and anthropologist posited by Kirsten Hastrup has to give way to the more nuanced shifting multiple subjectivity experienced by many anthropologists“ (Amit 2000: 7).

Außerdem ermöglicht eine „Sicht von Innen“ auch bei der Entstehung eines Kunstwerkes, genauso wie bei einem langen Aufenthalt im „Feld“ eine intensive Einsicht in den Prozess und in die einzelnen Phasen der Annäherung an ein Thema: „To see the people as rounded individuals, as multifaceted social beings with involvements, experiences and stories reaching far beyond the limited purview of any research project“ (Amit 2000: 2).

Bei vielen meiner Reisen und Recherchen zu den einzelnen Projekten war das Forschungsfeld vorgegeben durch Einladungen oder Stipendien, wie auch Knowles es in Bezug auf anthropologische Studien unterstreicht: „When it comes to funding, and for that matter the organization of research, multi-field site projects need to negotiate the very boundaries across which they are conducted“ (Knowles 2000: 59). Die Methode des offenen Interviews hat sich bei meinen Arbeiten immer bewährt, wobei ich in den meisten Fällen, wie bereits erwähnt, Zwei-Minuten-Interviews anstrebe, da spontane Antworten den meisten Informationsgehalt aufwiesen (siehe Projekt Schrattenberg, Kilb, Missouri, NÖ-Art, GlobArt, ...). Allerdings gibt es auch immer wieder Situationen, wo ich längere Aufnahmen aufzeichne (z.B. Kilb – Mundartdichter). Ich reagiere daher flexibel in der jeweiligen Situation und halte mich nicht starr an ein vorgefertigtes Konzept. Auch bei der Erstellung der Fragen warte ich auf Themen, die an mich herangetragen werden. Da ich in vielen Fällen meine Interviewpartner auf der Straße oder in Lokalen anspreche, ist die Qualität der Aufnahmen, v.a. die Tonqualität, manchmal aufgrund des Lärmpegels nicht sehr gut, was das anschließende Verarbeiten des Materials erschwert. Erfahrungen zeigten jedoch, dass Gespräche in einem gewählten Setting (wie z.B. in den Wohnungen der Befragten) einen völlig unterschiedlichen Verlauf nehmen. Wahrscheinlich auch deswegen, weil zumeist zu diesem Zeitpunkt bereits eine Beziehung zu den am Projekt Beteiligten besteht und die Gesprächsbasis daher eine andere ist.

Daniel Miller besucht in „The Comfort of Things“ (2008) die BewohnerInnen einer Londoner Straße und beschreibt in anschaulicher Weise den Beginn seines Projektes: „Our only hypotheses in starting this work was that we had no idea what we would find on this entirely ordinary-looking street“ (Miller 2008: 3). In seinem gleichnamigen Buch beschreibt Daniel Miller diese 30 Situationen seiner anthropologischen Untersuchung über 100 Haushalte einer Londoner Straße, die er gemeinsam mit Fiona Parrott, eine seiner StudentInnen, durchführte: „The primary grounds for the practice of anthropology is empathy, the ability to see the world from perspectives other than one's own, and empathy is not a million miles from sentimentality – it is the generic as opposed to the personal expression of

feeling“ (Miller 2008: 80).

Bevor ich im nächsten Abschnitt dieser Arbeit einige meiner Projekte eingehender beschreibe, durch die ich versuche Klischees und stereotypes Denken aufzulösen oder eine kritische Betrachtungsweise auf unsere Identität und unseren Ursprung zu richten, möchte ich noch hervorheben, dass ich mich der Auffassung derjenigen zeitgenössischen AnthropologInnen anschließe, die die Kulturanthropologie für einen Blick auf zeitgenössische europäische Kunst und heimische Forschungsfelder öffnen (siehe z.B. den oben erwähnten Daniel Miller „The Comfort of Things“, 2008). Dadurch werden sowohl die Werte unserer Gesellschaft sichtbar gemacht, unser Selbstbild widergespiegelt, als auch der bereits bestehende Kulturmix und unser Umgang mit dem „Eigenen und Fremden“ aufgezeigt.

4.2 BEZÜGE ZU MEINEN PROJEKTEN

In den folgenden Kapiteln sollen einige meiner Projekte, welche diese zentralen Themen meiner Kunst repräsentieren, und die unmittelbar mit der vorliegenden Arbeit zu tun haben, ausführlicher dargestellt werden: Dazu zählen „Sylvia Kummer, Eine Recherche oder eye [ai] : I [ai]“ (1995/96), wo ich mich selbst, meinen Namen und Namensvettern als Forschungsfeld betrachtete. Weiters das Projekt „Non si vede – Momentaufnahme des sichtbar Nicht-Sichtbaren“ (2000), das schon allein von der Titelgebung eine Verbindung zur Projektreihe in China „Making the Invisible Visible“ herstellt. Einen weiteren direkten Bezug zu den Projekten, die ich in China durchführte und die in dieser Arbeit als Beispiel für Kunst als Ethnographie herangezogen werden, stellen die Projekte „Spiel der Identitäten“ (2004), bei dem Kinder vieler Nationalitäten auf einem Spielplatz aufeinander treffen und sich „zu erkennen“ beginnen, sowie „lebenshäute“ (2008) und „IN DER MITTE“ (2010) dar.

Mein Interesse an der Verbindung von Anthropologie und Kunst geht weit zurück und die Überschneidungen und auch die Zusammentreffen mit anderen KünstlerInnen, die ebenfalls in diese Richtung arbeiten, ergeben sich oft automatisch oder zufällig.

So führen Schneider und Wright den angolanischen Künstler António Ole an, der mit seiner Kunst, in der er z.B. Gegenstände wie Türen, Fenster, Werkzeuge etc. sammelt und sie in seinem Werk verbindet, gegen die Ikonophobie und auch die Chromophobie – nicht nur in der Anthropologie, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst – auftritt. Speziell in China gab es eine auffallend heftige Reaktion auf die Farben in meinen Werken, die in der Modern Art Gallery ausgestellt wurde. Mehrmals wurde darauf hingewiesen, dass die Farben in meinen Arbeiten so kraftvoll seien, sie die innere Energie widerspiegeln, starke Emotionen vermitteln und auslösen. Einige chinesischen RezipientInnen und Kunstkritiker bezeichneten diese Kraft, die sie dabei spürten, unabhängig voneinander als „Whomp brain“.

Der schottische Künstler David Batchelor bemerkt besonders in der westlichen Kunstwelt eine „fear of colour“: „Chromophobia manifests itself in the many and varied attempts to purge colour from culture, to devalue colour, to diminish its significance, to deny its complexity. [...] This purging of colour is usually accomplished in one of two ways. In the first colour is made out to be the property of some 'foreign' body – usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological. In the second, colour is relegated to the realm of the superficial, the supplementary, the inessential or the cosmetic. [...] Colour is dangerous, or it is trivial, or it is both. [...] Either way, colour is routinely excluded from the higher concerns of the Mind. It is other to the higher values of Western culture. Or perhaps culture is other to the higher values of colour. Or colour is the corruption of culture“ (Batchelor 2000: 22f) (vgl. Bourriaud und die Gegenreaktion zum „White Cube“).

Nikolaus Lang, der 2012 gemeinsam mit mir in der Ausstellung im Spoerri Museum ausstellte, wurde von Schneider und Wright 2006 zur Anthropologie in seiner Kunst befragt: „The influence of anthropology on the contemporary art world is enormous and growing, due to globalization and the dominance of industrialized nations. [...] Anthropological influence is an important part of my work. The techniques I often use are very close to anthropological ones. Before visualization of a project, I involve myself first with theoretical concerns, then confront myself with a particular situation on site or in the field, I collect and put objects into a pseudo-scientific order“ (Schneider and Wright 2006: 138). Der Künstler Lang sieht nur dann eine Chance einer Kooperation zwischen Anthropologie und Kunst, wenn „the white man questions his dominant view“ (Schneider and Wright 2006: 139), betont aber, dass eine Kooperation von Kunst und Anthropologie zu einem besseren Verständnis auf beiden Seiten führen könnte (vgl. auch Lang, Schneider and Wright 2006: 139). Weiters kritisiert Lang, dass viele AnthropologInnen Kunstwerke nicht „untersuchen“, sondern „aestheticize an object by putting it on pedestal, whereby the spiritual content of an object is frequently not taken into consideration“ (ebd.).

Die Auffassung vom eigenen „Sein“, vom „Selbst“ ist der Fokus meiner Recherchen. Gerne zeichne ich Persönliches auf, bin auf der Suche, wie Identität und Individualität gelebt werden. Der Unsicherheitsfaktor dabei ist, dass man oft kaum voraussagen kann, ob sich Menschen finden, die sich an dem Projekt beteiligen wollen bzw. ob mein Projekt angenommen wird. Bereits im Vorfeld meiner Recherchen versuche ich daher mit den BewohnerInnen des jeweiligen Ausstellungs-ortes in Kontakt zu kommen, beobachte, stelle Fragen und warte ab, welche Themenbereiche sich zusätzlich eröffnen. Die Fragen, die ich während meiner Recherchen stelle, versuche ich auch selbst verbal in meinen Tagebuch-Eintragungen zu beantworten oder diese direkt in meiner künstlerischen Arbeit auszudrücken.¹⁵²

Das während meiner Recherchen gesammelte Datenmaterial lässt sich in zwei Bereiche unterteilen: Einerseits dienen die Daten meinen künstlerischen Projekten, wo sie frei nach meinem Ermessen selektiert, gekürzt und verändert werden, andererseits können sie als Basis für anthropologische Studien herangezogen werden, wofür sämtliche aufgenommenen visuellen Daten, Informationen und Notizen als „Rohmaterial“ dienen.¹⁵³

Meine Tagebuch-Eintragungen stellen daher einen wichtigen Teil meiner künstlerischen Arbeitsweise dar: Ich schreibe in meine Werke, zeichne das auf, was ich nach Abschalten der Kamera erfahre, das Persönliche, das nicht für die Öffentlichkeit Bestimmte. So sind diese Informationen zwar in meinen malerischen Werken spürbar, wo sie durch unzählige Schichten, durch ständiges Überarbeiten und Überschreiben unlesbar gemacht werden. Es entstehen sogenannte „Palimpseste“. Oder wie es Sigmund Freud in seinem Brief an Wilhelm Fließ 1896

152 Obwohl ich mir die Fragen z.B. nach dem Sein, nach dem „Wer bin ich?“ und nach „Was bedeutet Kunst für mich?“ immer wieder selber stelle, war ich verblüfft, diese Fragen bei einem Interview in China und auch bei einer Ausstellungseröffnung in Österreich vor Publikum gestellt zu bekommen. Jedes Mal war es eine andere Antwort, eine andere Momentaufnahme, die spontan von mir dazu geäußert wurde. (siehe Kapitel 4.4.1 Ausstellungseröffnung China-Dialogue; *making the invisible visible*, August 2011, Österreich); Freeman meint dazu: „Fieldwork offers the transnational researcher the prospect of reconnection with a former life or the prospect of escape; it sustains the possibility of alternate senses of belonging and self, deftly buried in conceptions of work and intellectual enterprise. The self is not a thing but a selective and imaginary interpretation of the words and actions used to speak about lives and an ongoing project“ (Freeman in Knowles 2000: 60).

153 Sollte es sich dabei um vertrauliche Mitteilungen handeln, werden diese jedoch nur in meine Erwägungen und Überlegungen einbezogen und ansonsten nur in meinen privaten Aufzeichnungen belassen.

ausdrückte: „Du weißt, ich arbeite mit der Annahme, dass unser psychischer Mechanismus durch Aufeinander-schichtungen entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt. Das wesentlich Neue an meiner Theorie ist also die Behauptung, dass das Gedächtnis nicht einfach, sondern mehrfach vorhanden ist, in verschiedenen Arten von Zeichen niedergelegt“ (Freud 1896 in Dirkopf, Härtel, Kirchhoff, Lippmann, Rothe (Hg.) 2008: 173; Hervorhebung durch den Autor).

Neben Fotografie und Video sind für mich Zeichnung und Malerei nach wie vor wichtige Ausdrucksmittel, die meinem haptischen und sinnlichen Zugang zu Kunst entsprechen. Der Philosoph und Professor für Sprache und Ästhetik Burghart Schmidt,¹⁵⁴ der meine Arbeiten schon seit meiner Studienzeit an der Universität für Angewandte Kunst in Wien begleitet, beschreibt diesen Medienwechsel und auch meine unterschiedlichen Arbeitsphasen folgendermaßen: „[...] solange man künstlerisch im Medien-wechsel arbeiten möchte, im Cross-Media, und damit nicht nur das Montieren aus den Neuen Medien meint, sondern die alten Medien einzuschließen vorhat, dann kommen im Sinn der Alten Medien von Zeichnung, Malerei, Skulptur die Rückzugszwänge auf zu Phasen der einsamen Arbeit, während neu-medial mit Ausnahme vom Konzipieren der Ideen nur im Team gearbeitet werden kann, jeder andere Schritt hinge dort in der Luft. Die Ausstellungen Sylvia Kummers spiegelten das immer aufs Neue wider, die leidenschaftliche Arbeit im Zusammenwirken mit Menschen und das immer einmal erfolgende Sich-Zurückziehen zu dem, was man nur in Einsamkeit hervorbringen kann. Spannung zwischen Kommunikation und Einsamkeit, auch das gehört zur Sozialkritik Sylvia Kummers: Engagement für die Chancen zu Einsamkeit und ihren werkenden Lüsten.“¹⁵⁵

154 Siehe Text Burghart Schmidt: „Zwischen Kommunikation und Einsamkeit“, Begleittext zur Ausstellung im Haus der Kunst in Baden, November 2010. www.sylviakummer.com.

155 Laut Sloterdijk entspricht diese Arbeitsweise jedoch nicht den gegenwärtigen Trends: „Mit der Verschiebung von der Kunst als Herstellungsmacht (mitsamt ihrem altmeisterlichen ‘Ballast’) zur Kunst als Ausstellungsmacht (mitsamt ihrer Freiheit der Effekte) gelangt eine Imitationsform zur Dominanz, die der Werkstatt den Rücken kehrt, um den Ort der Präsentation ins Zentrum des Geschehens zu stellen. Auf diese Weise dringt ein unkontrollierbar überbordendes Element von „Selfishness“ nicht nur in den Kunstbetrieb ein, sondern in die Kunstwerke selbst. Man sieht es ihnen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt deutlicher an, dass sie sich immer weni-

Wie bereits in den vorigen Kapiteln erwähnt, versuche ich in meinen Projekten einen ständigen Positionswechsel zu vollziehen. Das bedeutet zumeist, dass ein thematisch auf einen bestimmten Ort fokussiertes Projekt nicht im Atelier beginnt, sondern, wenn immer möglich, direkt vor Ort. Zumeist beginne ich erst an einem theoretischen Konzept zu arbeiten und mit der eigentlichen Recherche, nachdem ich mich mit der Umgebung, mit der Architektur, mit den Menschen, die dort leben, vertraut gemacht habe: Zuerst beobachte ich nur, schaue, nehme wahr, notiere Eigenschaften, Vorlieben, Interessen der Bewohner, bringe in Erfahrung, womit sie sich beschäftigen und welche Kunst sie umgibt. Auch Materialien werden zumeist vor Ort gesucht, bzw. projektbezogen eingesetzt.¹⁵⁶

Helena Wulff teilt die Entwicklung einer Feldforschung in drei analytische Phasen:

1. „The first is characterized by a granting of formal access to hang around,
2. the second which is the longest usually consists of more participation as well as observation,
3. and the last is a hectic period of finalizing interview series and observational sequences to be followed by a reorientation back to the university“ (Wulff 2000: 152).

Weiters beschreibt die Anthropologin den Übergang von der ersten zur zweiten Phase wie folgt: „[It] often takes the form of a dramatic event pushing the field-worker deeper into the setting“ (ebd.).

Während meiner Projektphasen verflechte ich meine Sicht der Dinge mit dem Vorhandenen, bringe meine Ideen, Sichtweisen, Kategorien und Erfahrungen ein.

ger für ihre Herstelltheit und immer mehr für ihre Ausgestellttheit interessieren“ (Sloterdijk 2009: 687). Auch an den Universitäten ist diese Entwicklung spürbar: Neue Medien und Konzeptkunst verdrängen nach und nach die „Werkstättenkünste“. Sloterdijk schreibt dazu: „[...] Das Kunstsystem steht an einem Scheideweg: Entweder es geht den Weg zur Korruption durch Nachahmung des außerkünstlerischen Effekts im Ausstellungs- und Sammlungswesen zu Ende und stellt die Kunst definitiv als Tummelplatz des Letzten Menschen bloß, oder es besinnt sich auf die Notwendigkeit, die schöpferische Imitation in die Werkstätten zurückzuholen und dort die Frage neu aufzunehmen, wie das Wiederholungswürdige vom Nicht-Wiederholungswürdigen zu unterscheiden sei“ (Sloterdijk 2009: 690).

156 Während meines Australienaufenthalts 1998 stellte ich z.B. eine Werkserie mit australischen Sandpigmenten her.

Diese Arbeitsweise lässt sich mit der Methodik der teilnehmenden Beobachtung vergleichen, jedoch wird hier auch den intuitiven, subjektiven, teilweise irrationalen Argumenten Platz eingeräumt, da in der Kunst auf keine wissenschaftliche Beweisführung Rücksicht genommen werden muss und alles auf einer subjektiven Ebene belassen werden kann. Dieser scheinbar spielerische Zugang lässt verschiedene Verbindungen und Überlappungen zu und erlaubt mir im besten Fall ohne Wertung frei und unbeschwert auf ein Thema zuzugehen.

Manchmal gelingt mir dieser freie Zugang sogar bei meinen eigenen Arbeiten – sei es in der Malerei, bei meinen Objekten oder Texten. Dann nähere ich mich ihnen nach einiger Zeit mit der nötigen Distanz, kann mich ganz neu mit den Werken auseinandersetzen und sie gegebenenfalls mit einer anderen „Handschrift“ überarbeiten. Eine andere „Handschrift“ deswegen, weil ich nun mit einem anderen Erfahrungsschatz an sie herantrete. So können oft Jahre bis zur Fertigstellung eines Werkes vergehen. In der Malerei ist es manchmal notwendig, einzelne Stellen, Details, die gelungen scheinen, wieder zu zerstören und zu übermalen, um ein Gesamtbild entstehen zu lassen. Da ich darüber hinaus zumeist in Zyklen arbeite, müssen die einzelnen Arbeiten außerdem noch aufeinander abgestimmt werden. Zeitlicher und emotionaler Abstand hilft oft, um Entscheidungen treffen und etwas abschließen zu können. Die besten Skizzen oder Zeichnungen sind dann oft jene, die genügend Freiraum lassen, damit der Rezipient die Möglichkeit hat, sich sein eigenes Bild zu schaffen, die fehlenden Teile zu ergänzen und sie nach eigenen Vorstellungen zu kreieren. Allerdings ist ein langer Arbeitsprozess nicht zwingend, denn manche Werke werden auch wieder sehr schnell fertiggestellt,¹⁵⁷ wobei es hilfreich sein kann, die Medien zu wechseln, d.h. Visuelles in Text zu übersetzen oder Texte zu visualisieren um dann wieder im Visuellen oder textlich weiter-

157 An dieser Stelle sei eine Geschichte über einen Künstler angeführt, der gebeten wurde, einen Hahn zu zeichnen. Dieser bat den Auftraggeber nach einiger Zeit wieder zu kommen, da er sich in die Materie erst „einarbeiten“ müsse. Der Sammler kam nach dem vereinbarten Zeitraum, wurde jedoch wieder vertröstet. So ereignete sich das einige Male, bis er nach ca. drei Jahren wieder ins Atelier kam, um „seinen Hahn“ abzuholen. Daraufhin zeichnete der Künstler vor ihm den Hahn innerhalb weniger Minuten auf ein Blatt Papier und übergab es dem Sammler. Dieser nahm das Werk verdutzt entgegen und wunderte sich: „Und dafür habe ich drei Jahre lang gewartet, obwohl das so schnell fertig gestellt werden kann?“ Daraufhin wurde er im Atelier herumgeführt, wo er Räume vollgefüllt mit Zeichnungen von Hähnen sehen konnte. Der Künstler hatte drei Jahre lang für Studien gebraucht, um dieses Werk nun in wenigen Minuten beenden zu können.

arbeiten zu können.

Ähnlich kann es auch in der Ethnographie sein, denn der Soziologe Stefan Hirschauer vertritt in seiner Schrift „Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen“ (2001)¹⁵⁸ die Auffassung, dass „Ethnographie vor der Aufgabe steht, etwas formulieren zu müssen, was zuvor noch nicht in Worte gefasst war.“ Hier wird also ebenso Visuelles in Texte gefasst und beschrieben, wodurch ein Wechsel in ein anderes Medium stattfindet.

158 Stefan Hirschauer, Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen Zu einer Methodologie der Beschreibung Zeitschrift für Soziologie, Jg. 30, Heft 6, Dezember 2001: 429–451/429.

4.2.1 PROJEKT: SYLVIA KUMMER – EINE RECHERCHE ODER EYE [ai] : I [ai] (1995/96)

Der Ausgangspunkt für dieses Projekt war eine Recherche zu Familiennamen, in der untersucht werden sollte, ob und wie weit Namen Auswirkungen auf das eigene Verhalten und auf das Verhalten der Anderen haben. Diese Fragestellungen waren der Kern meiner Recherchen, als ich im Jahr 1995/96 nach anderen Frauen innerhalb Österreichs zu suchen begann, die ebenfalls mit dem Namen Sylvia Kummer geboren worden waren. Untersuchungsthemen waren das Befinden und der Einfluss des Namens auf die Identität einer Person. Weiters sollte in diesem Projekt meine Kunst als Impulsgeber für weitere künstlerische Reaktionen dienen. Für mein Projekt kamen nur jene Frauen in Frage, die mit diesem Namen auch aufgewachsen waren. Dass sich unter den Frauen auch Künstlerinnen befinden würden, war nicht vorhersehbar.



Abb. 11 Einladung zu Projekt *Sylvia Kummer*, Artothek Wien, 1996

Unter den vielen Frauen, die diesen Namen trugen, fanden sich nämlich auch eine Schriftstellerin und eine Musikerin. Mit uns drei Künstlerinnen aus verschiedenen Sparten – also bildende Kunst, Literatur, Musik – begann ich schließlich mein „Identifikationsprojekt“.

Wie bereits zuvor erwähnt, waren Überlegungen, ob ein Name Identität bedeutet, wie man Gleichheit und Verschiedenartigkeit zeigen kann oder ob Kunst immer eine Reaktion auf das bereits Bestehende, Gesehene ist, die Grundlage für meine Recherchen. Auch die Möglichkeit und der Reiz, eine andere Identität anzunehmen oder im Anonymen zu versinken, waren Motivation für dieses Projekt.

Während eines ganzen Jahres beobachtete ich uns drei Frauen, sammelte Material und führte Gespräche mit den anderen beiden Künstlerinnen. Gesprächsnotizen, Fotos, Videoaufnahmen und Objets trouvés waren mein Ausgangsmaterial. Die Ergebnisse meiner Recherche wurden künstlerisch aufbereitet und – nach Absprache mit den anderen beiden Künstlerinnen – für eine Ausstellung von „Identitätsmerkmalen“ vorbereitet. Eine Installation, bestehend aus drei lebensgroßen Fotofolien, wurde so installiert, dass der Rezipient/die Rezipientin davorstehend nur eine Person wahrnahm – nämlich Sylvia Kummer (tatsächlich jedoch bestehend aus drei Sylvia Kummer). Es kam zu einer Auflösung einer definierten Persönlichkeitsstruktur.



Abb. 12 Foto-Installation Sylvia Kummer, *Eine Recherche oder eye [ai] : I [ai]*, Artothek Wien, 1996



Abb. 13-16 Zyklus *Sylvia Kummer x 3*, Mischtechnik auf Glas, Foto, 50 x 40 cm, 1996

Weiters fotografierte ich unsere Ellbogen – einen Körperteil, den man selbst nur im Spiegel betrachten kann – als zusätzliche Persönlichkeitsspur. Diese Fotos wurden dann so bearbeitet, dass Assoziationen mit Brüsten oder Knien nahe liegend waren. Als Medium der Umarbeitung der Fotos verwendete ich eine Mischtechnik aus Pastell, Kreide, Graphit, Dispersion und Acryl auf Glas und Fotopapier.

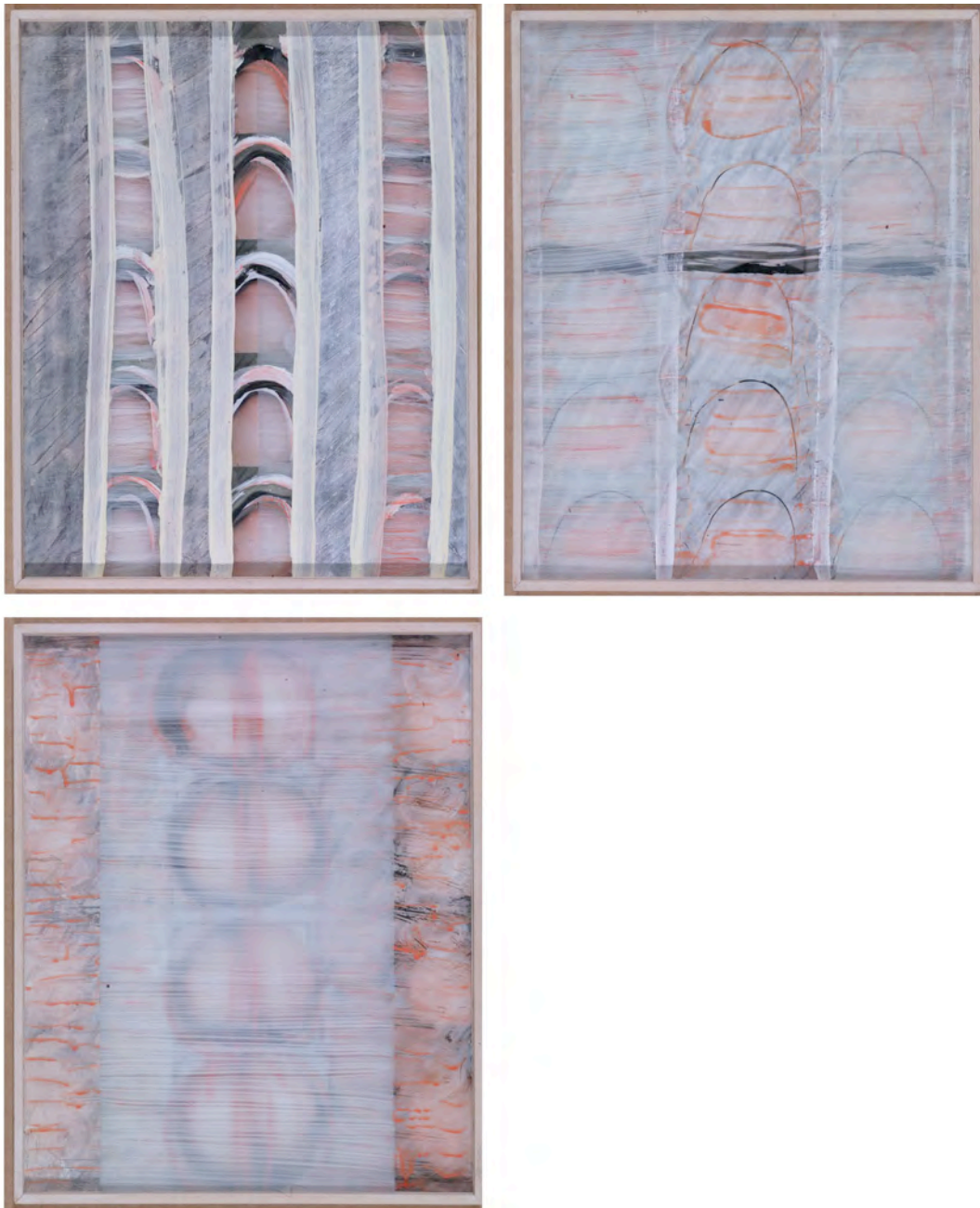


Abb. 17-19 Zyklus *Sylvia Kummer x 3*, Mischtechnik auf Glas, Foto, 50 x 40 cm, 1996

Ebenso wurden lang getragene Schuhe als sekundäre Identitätsmerkmale ausgestellt und ein Video produziert, worin unsere Hände, einen Teig knetend, sichtbar wurden. Durch diese Vermischung dreier Identitäten, die im Kunstbereich tätig sind, wurde die individuelle Autorenschaft aufgehoben.

Die öffentliche Präsentation, eine Ausstellung von „Identitätsmerkmalen“, er-

folgte 1995 in der Artothek in Wien und eine weitere, sich an die Räumlichkeiten orientierende Installation fand 1997 in der Galerie Mölkersteig in Wien und in Lucca, Italien, statt. Für Lucca, das Seidenwebzentrum Italiens, ließ ich einen Stoff weben, wobei ein malerisches Werk von mir als Vorlage diente.

Drei Jacken wurden geschneidert, mit demselben Schnitt – dennoch entstanden durch das Wenden und unterschiedliche Einsetzen des gewobenen Stoffes drei sich voneinander differenzierende Kleidungsstücke. Dass dieser Stoff später noch für ein Hochzeitskleid verwendet wurde, war ein unvorhergesehener Höhepunkt des Projektes.

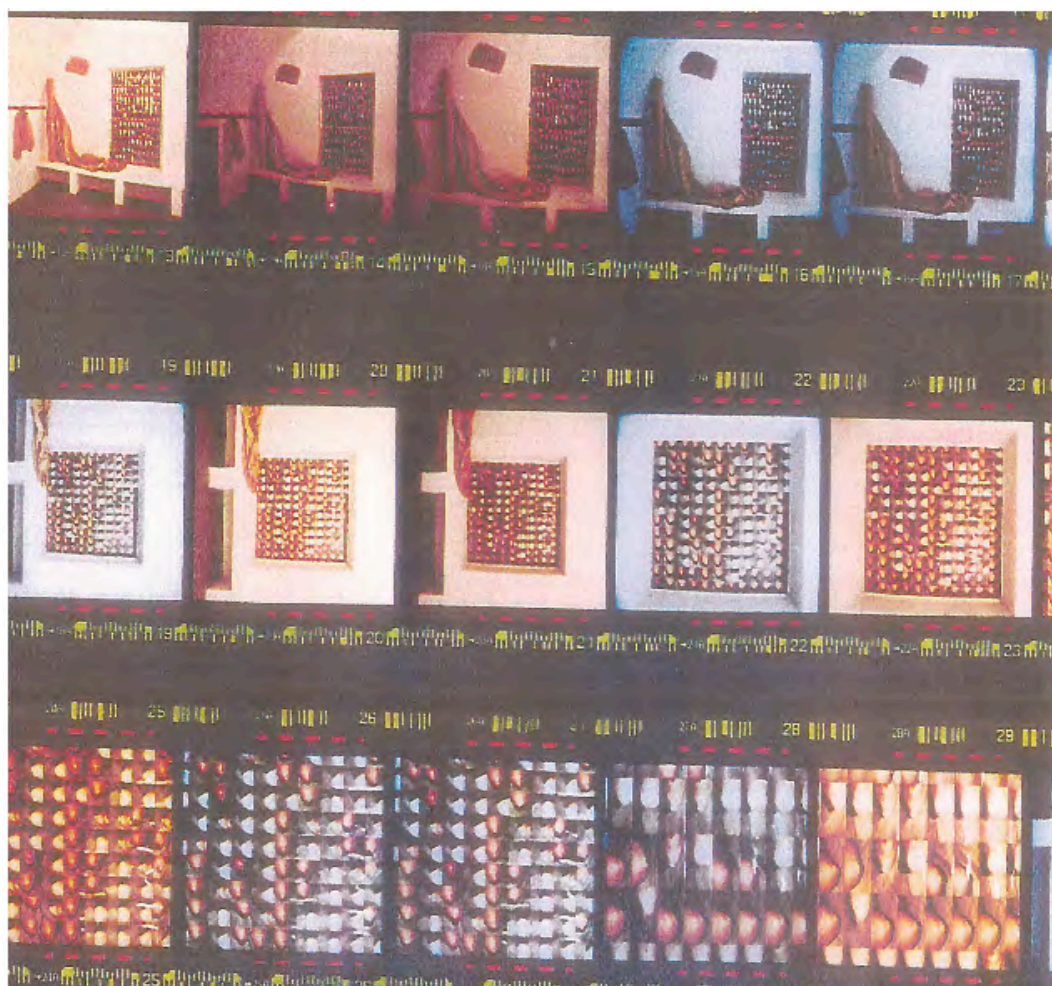


Abb. 20 Foto-Installation Galerie, *Il limite*, Galerie Mölkersteig Wien, 1997

Es war für mich eine ganz besondere Erfahrung, mich diesen Frauen sehr nahe und verbunden zu fühlen, obwohl wir einander erst kurze Zeit kannten. Auch lie-

ßen sich einige gemeinsame Charakterzüge und Zugänge zu verschiedenen Themen erkennen. Retrospektiv betrachtet, konnte man beobachten, wie wir uns gegenseitig positionierten. Wir alle waren in diesem Projekt miteinander verbunden. Es war mehr als einfach ein „aufeinander Reagieren“, vielmehr waren wir alle um einen ständigen Austausch bemüht.

Das Besondere an diesem Projekt war auch, dass ich mich nicht nur in einer Doppelrolle befand – der Untersuchenden und der Informantin – sondern ich mich selbst ständig gleichzeitig von außen beobachtete und mich wahrzunehmen versuchte. Dabei versuchte ich, das Einzelinteresse zugunsten des Ganzen, „verschmolz das Äußere“ der drei Sylvia Kummer quasi zu Einer, sodass wir zu dritt EINE Außenwahrnehmung hatten, wodurch nicht nur die Autorenschaft aufgehoben war, sondern auch ein intensiver Austausch innerhalb des künstlerischen Prozesses initiiert wurde:



Abb.21 Sylvia Kummer-Projekt, Medienbericht, 1996

„Fieldwork is woven around the life of the researcher in a complex, unpredictable web. It can take the researcher home and organize her exposure to home. It can precipitate movement and fix in place. It is a firmly separated set of social relationships in which the self and the other are staked out in their respective pro-

jects of autobiography and fieldwork“ (Knowles 2000: 62).

Vervollständigt wurde das Projekt durch die Weiterführung dieser Auflösung der Persönlichkeitsstrukturen durch die Galerie Com Art in Graz, die mein Projekt aufgriff, ihre eigenen Codes über meine Arbeiten legte und sie anschließend ins Web stellte, sodass Autor und Rezipient und Produzent vollends ineinander übergingen und damit auch eine Vermischung verschiedener Medienrealitäten (Fotografie, Malerei, Sprachzeichen, graphische Überlagerungsmöglichkeiten) stattfanden (vgl. NZ vom 26.12.1996; vgl. auch China-Projekte Kapitel 4.4.1.5).

„In unserer globalisierten Welt, in der politische, ökonomische und kulturelle Fragen über nationale Grenzen hinweg miteinander verflochten sind, hat sich auch die Unterscheidung zwischen lokalen und globalen Themen so gut wie aufgelöst. Die Notwendigkeit und die Schwierigkeit, sich über kulturelle und historische Schranken hinweg zu verständigen, ist heute ein unvermeidlicher Aspekt unseres Lebens. In diesem Zusammenhang ist die Übersetzung — im sprachlichen wie im übertragenen Sinn — ein elementares Werkzeug für unser Verständnis der Wirklichkeit. Mehr als je zuvor müssen wir überdenken, was durch Übersetzungen verloren oder gewonnen werden kann und welche Auswirkungen diese endlos erscheinenden Umwandlungen auf unsere Welt haben“ (aus dem Flyer zur Ausstellung im Berliner Guggenheim „Lost in Translation“ vom 28. Jänner bis 9. April 2012; vgl. auch Kapitel 4.2.3, 4.3 und 4.4.1).

4.2.2 PROJEKT FLASCHENPOST (1998)

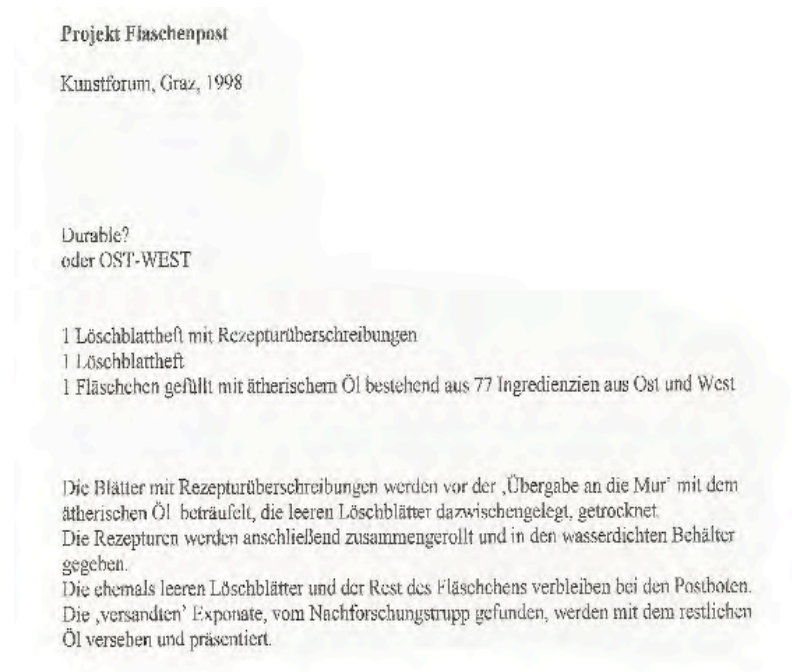


Abb. 22 Projekt *flaschenpost*, Beipacktext, 1998

Auf Einladung zu einer Gemeinschaftsausstellung im Jahr 1998 zum Thema „Flaschenpost“ präsentierte ich olfaktorische Werke. Rezepte ätherischer Öle wurden mit Tusche auf Löschpapiere geschrieben, mit den verschiedenen Ölen getränkt, zusammengerollt in kleine Fläschchen gegeben und anschließend in der Mur versenkt. Ein „Nachforschungstrupp“, an dem sich auch die Bevölkerung von Graz und Umgebung beteiligen konnte, sammelte jene Arbeiten, die als „Flaschenpost“ wieder aus der Mur gefischt werden konnten, ein. Diese wurden anschließend im Kunstforum Stadtpark in Graz ausgestellt. Nicht nur Themen über die Wertschätzung eines Kunstwerkes (Versenken im Wasser), oder das Auffinden dessen nach dem Zufallsprinzip (das Entdecken von Kunst) wurden bei diesem Kunstprojekt aufgegriffen, sondern es sollte ebenso die Vergänglichkeit (Hypes und Moden) angesprochen werden, indem ich Düfte in den Vordergrund der Wahrnehmung rückte – denn im Laufe der Ausstellung nahm der Duft ab und wurde von der visuellen Qualität der ausgestellten Arbeiten abgelöst.

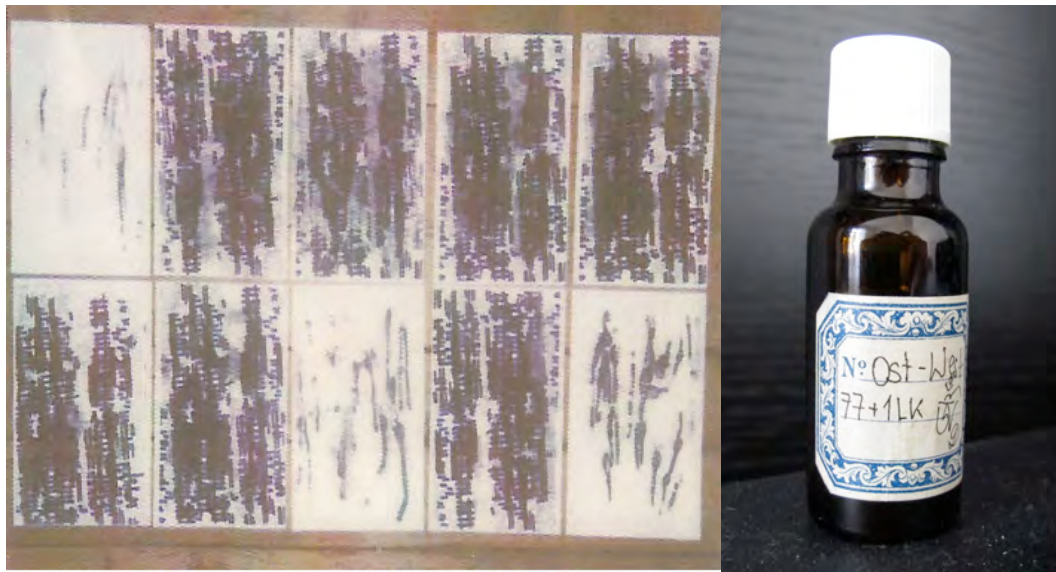


Abb. 23 Olfaktorische Installation, Forum Stadtpark Graz, 1998

Speziell der Geruchssinn wird oft zu Unrecht vernachlässigt behandelt, finden doch über ihn die meisten unserer Aktivitäten und Entscheidungen unbewusst statt¹⁵⁹. Der Geruchssinn, dessen Zentrum im limbischen System liegt, einer Region nahe dem Hirnstamm, steht in enger Verbindung mit dem Zwischenhirn, wo das Gefühlsleben bestimmt wird, zum Kontext adäquates Agieren und Reaktionen auf Reize ausgelöst werden. Dies bedeutet, dass durch Gerüche eine Verbindung zur Gefühlswelt eines Menschen aufgebaut werden kann und emotions- und affektrelevante Reaktionen ausgelöst und durch Düfte Gefühle und Erinnerungen wieder wachgerufen werden können. Sissel Tolaas, die Duftkünstlerin, ist überzeugt, dass sich die Kosmetikindustrie erübrigt, wenn es eines Tages gelingen sollte, Pheromone nachzubauen. Ihre Hauptaufgabe – sexuelle Attraktivität und Aktivität zu steigern – hätte sich mit dem Nachbau dieser Duftstoffe erledigt.¹⁶⁰

159 Kurier, 31. Jänner 2012, S. 15: Es wurde unlängst ein mit 383.000 Euro dotierter Forschungsauftrag über die „Duftmarke Wiens“ veröffentlicht. Die Ergebnisse der Studie werden bereits von Designern und Stoffherstellern genutzt.

160 Acc. am 15.2.2012; <http://www.stern.de/lifestyle/mode/sissel-tolaas-immer-der-nase-nach-559338.html>.

„Home [...] is both political and emotional, and inevitably it is partial“
(Knowles 2000: 67)

4.2.3 tage-raum-PROJEKT (1999/2000)



Abb. 24 tage-raum-Projekt1999/2000

Das tage-raum Projekt war ein Versuch, die Hilflosigkeit und Fassungslosigkeit über die Tatsache zu überwinden, dass Kriege als Problemlösungsversuche geführt werden, und so ganze Völker in unermessliches Leid stürzen.

Bereits bei Erzählungen meines Großvaters über Kriegereignisse hatte ich wahrgenommen, dass es wohl in keiner anderen Situation so überlebenswichtig war, dass sich Menschen aufeinander einlassen, gegenseitig erkennen, akzeptieren und anerkennen können. Eine Tatsache, die der Konfliktforscher Otto Hondrich treffend in seinem Text „Lehrmeister Krieg“ formuliert: „Und genau dieses 'Sich-Aufeinander-Einlassen' gilt gerade für die modernen Gesellschaften, deren tragen-

de integrative Institutionen und Rituale solche des Kampfes sind: Ohne Konkurrenzkämpfe, Wahlkämpfe, sportliche Wettkämpfe, die Kämpfe der Parteien vor Gericht hätte unser progressiver Alltag nicht einen Tag Bestand. Im Kampf – und nicht in seinem Ausgang – äußern und erneuern sich die zeitlosen Werte der Gleichrangigkeit, der gegenseitigen Anerkennung und der Würde, also die Werte, die den Menschenrechten zugrunde liegen.“¹⁶¹

Ich stellte mir demnach schon früh folgende Fragen:

- Was aber ist das Eigene?
- Was ist Selbstbestimmung?
- Wie nimmt man SICH SELBST wahr?
- Für das Eigene wird gekämpft – aber
- wie weit reicht das Eigene? (vgl. auch Einleitung).

Es gibt einerseits den kapitalistischen Ansatz (in dem das Paradies nicht auf Erden stattfinden kann und jeder Mensch seine Grenzen hat), andererseits wird, obwohl Grenzen unvermeidbar und stets als so bedeutend hervorgehoben werden, die Gesellschaft als Einheit gesehen. Oft hat das einzelne Individuum jedoch Schwierigkeiten sich unterzuordnen, einzugliedern und in der Gemeinschaft zu bestehen. Ein grundlegendes Moralgesetz des sozialen Lebens ist die Präferenz für das Eigene, aus der auch der moderne Wert der Selbstbestimmung entspringt.

Als ich in den Nachrichten von dem Eintreffen der Kosovo-Albaner in Wien hörte, lag ich gerade auf einem Bett in einer Almhütte – befand mich also in einer „heilen Welt“. Die Flüchtlinge sollten in einem ehemaligen, zu dieser Zeit leer stehenden, Kinderspital untergebracht werden. Dieses befand sich nahe meinem damaligen Atelier.

Dies veranlasste mich wieder vermehrt über das Phänomen Krieg nachzudenken und für den Zeitraum eines Jahres eine Zusammenarbeit mit den Flüchtlingen zu initiieren. Von den Tatsachen ausgehend, dass Flüchtlinge außer ihrem Schlafplatz keinen Raum zur Verfügung hatten, keiner täglichen Beschäftigung nachge-

161 DIE ZEIT, 27. Mai 1999, Otto Hondrich, Experte für Konfliktforschung, „Lehrmeister Krieg“, 1992.

hen durften und ihnen sogar das Verweilen in der Öffentlichkeit verboten war (was ich für einen untragbaren Zustand halte), stellte ich mein Atelier als Ort für Aufenthalt, Beschäftigung und Reflexion der eigenen Situation zur Verfügung. Die Flüchtlinge setzten sich aus einem Konglomerat von Menschen unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher sozialer Schichten und Bildung sowie ethnischer Zugehörigkeiten zusammen. Eine sinnvolle Verwendung ihrer unbestimmten Zeit wurde einerseits zur Verbesserung der Ausbildung der Einzelnen verwendet, andererseits gab es einen Perspektivenwechsel – ich wollte ihnen die Möglichkeit bieten, nicht nur „Empfänger“ zu sein, sondern auch selbst etwas zu vermitteln.

In der Verwirklichung eines in dieser Zeit laufenden künstlerischen Projektes wurden Ausdrucksmittel wie Video, Fotografie, tagebuchartige Aufzeichnungen und Ähnliches verwendet. Die angestrebten Kontakte waren als kultureller Austausch zwischen den Flüchtlingen und dem Unterbringungsland gedacht.

Das Projektziel war schon alleine damit erreicht worden, dass die an diesem Projekt beteiligten Flüchtlinge während eines Jahres die Möglichkeit erhielten, sich mitzuteilen und darüber hinaus die Chance für eine Verarbeitung des als grausam erlebten Krieges bekamen.

Es gab aber auch noch weitere, ungeplante und unerwartete Ergebnisse als Folge des Lernbedürfnisses vor allem der jugendlichen Flüchtlinge: Diese hatten die Möglichkeit, einander mit einer Videokamera aufzunehmen und auf diese Weise ihre Wünsche, Bedürfnisse und Visionen an- und auszusprechen. Dadurch, dass sie in diesem Jahr filmen, sichten, schneiden und redigieren lernten, war es ihnen möglich, einen Dokumentarfilm über sich und ihre derzeitige Situation zu erstellen. Ausschnitte dieses Filmes wurden als Reaktion gegen die fremdenfeindlichen Aussagen im Zuge des damals herrschenden Wahlkampfes in einer Wiener Galerie im Rahmen einer Ausstellung des Künstlers Julius Deutschbauer gezeigt.

Caroline Knowles bemerkt dazu: „The field is far more than a set of intellectual pursuits; it also has a political context“ (Knowles in Amit 2000: 56). Als dieses Projekt begann, war es weder als Kunstprojekt noch als anthropologische Untersuchung geplant, sondern als „Aufarbeitung für die Betroffenen“.

Hier sei auch Sarah Pink zitiert, die in ihrem Artikel „Negotiating common

ground ('homes?') with a stranger“ schreibt „[...] one participant (of a conference on migration, december 1995) felt my research and that of others who were not working with (constructed as) vulnerable, marginalized immigrants who must be helped by the knowing anthropologist was worthless [...]“ (Pink in Amit 2000: 106).

Außerdem ereignete sich noch etwas, das mich sehr betroffen machte: Monatelang blieb ich oft ratlos und verzweifelt über die unerklärlichen Reaktionen der Kosovo-Albaner zurück. Ich wies dies den gegebenen extremen Umständen und dem unterschiedlichen kulturellen Hintergrund zu. Bis ich eines Tages von einem Mädchen aus der Gruppe der jugendlichen Flüchtlingen, die sich an einem meiner Angebote beteiligte und Englisch sprechen konnte, darauf aufmerksam gemacht wurde, dass der Dolmetscher falsch übersetzte. Dieser war zwei Jahre zuvor nach Wien gekommen und musste sich sicherlich sein Dasein hart erkämpfen. Anscheinend war er eifersüchtig auf die „Privilegien“ gewesen, die den Neuankömmlingen geboten wurden. Daher übersetzte er nicht sinngemäß, was zu den eigenartigen Reaktionen führte. Die Kosovo-Albaner, ohnehin schon vom Krieg und Trennung von ihren Familien gezeichnet, waren misstrauisch und vermuteten, dass ich von der Regierung beauftragt wurde über ihre Befindlichkeiten zu schreiben.

Erst als ich dies abklären konnte und weiterhin mit dem Mädchen als Dolmetscherin arbeitete, veränderte sich die Haltung mir gegenüber.

Abschließend scheint es mir wichtig, zu betonen, dass meines Erachtens nach Feldforschung oder anthropologische Untersuchungen sich nicht nur auf Minderheiten oder Benachteiligte fokussieren sollten. Wie die vorliegende Arbeit verdeutlicht, sollte vermehrt auch westliche Kunst, die unmittelbare Umgebung, ja sogar das eigene „Ich“ Forschungsgegenstand anthropologischer Studien sein.

4.2.4 NON SI VEDE – MOMENTAUFNAHME DES SICHTBAR NICHT-SICHTBAREN (2000)

In diesem Abschnitt soll ein Projekt angeführt werden, das bereits durch die Titelform eine Verbindung zu den in China durchgeführten Projekten herstellt: „Non si vede – Momentaufnahme des sichtbar Nicht-Sichtbaren.“ Die Zunge, in der Traditionell Chinesischen Medizin oder auch früher beim Hausarzt ein wichtiges Diagnoseorgan, zeigt den momentanen Zustand aller inneren Organe eines Menschen. Als Identitätsmerkmal und Momentaufnahme des Inneren veranlasste sie mich, dies aufzugreifen, bewusst zu machen und sie als Merkmal unserer Identität zuzuordnen. Es fand ein Eindringen in eine Tabuzone statt, in den intimen Bereich der Mundhöhle, „der Blick bis in die Eingeweide“, wozu es zu einer „Entcodierung des Motivs“ kam.¹⁶²

Während eines internationalen Symposiums fotografierte ich die Zungen einiger Symposiums-TeilnehmerInnen. Mit ihrem Einverständnis konnte ich die Ergebnisse in einer Installation in einer Galerie bei New York zeigen, die einen Schauraum und eine große Auslage zur Straße hin hatte. Ich installierte die Fotos am Boden, an den Wänden und in der Auslage. PassantInnen schauten interessiert durch das Fenster, entdeckten den dort montierten Spiegel und sich selbst darin. Durch die umliegenden Zungenfotos wurden die meisten dazu animiert, ihre eigene Zunge im Spiegel zu betrachten und diese in weiterer Folge mit den anderen Zungen zu vergleichen. Nach kurzen Gesprächen und Erläuterung meines Projektes waren die meisten einverstanden, ihre eigene Zunge fotografieren zu lassen und gaben die Aufnahmen zur weiteren Verwendung frei. Der Großteil dieser Personen besuchte tags darauf die Galerie, um die eigene Zunge zu suchen, die in die bestehende Installation eingearbeitet worden war. Ganz spontan kam es zu einer Interaktion zwischen Künstlerin und RezipientInnen bzw. Teilnehmenden: Gesprächsstoff war nicht nur die Kunst oder der Zugang zur Kunst, sondern auch der Gesundheitszustand (die Zunge als Ausdrucksmittel von Befindlichkeiten) bis hin zu bedeutenden, einschneidenden Erlebnissen im Leben jedes Einzelnen.

162 Aus Peter Moeschls, „Non si vede“ – Begleittext zur Ausstellung, 1999 (gesamter Text siehe www.sylviaakummer.com).

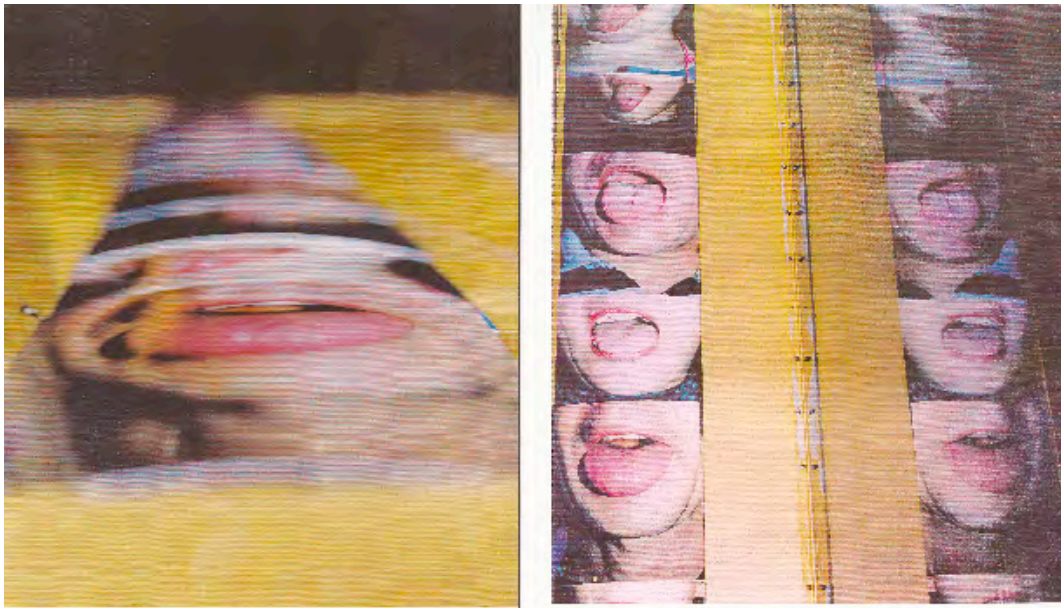


Abb. 25 Fotoinstallationen, *Non si vede*, Ruth Morpeth Gallery, NJ, 1999

Es war überraschend zu sehen, wie bereit-willig fast alle Angesprochenen ihre Zunge zeigten und einverstanden waren, deren Abbild für eine Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen, möglicherweise deshalb, weil die Anonymität gewahrt blieb. Das eigene Interesse und das Erstaunen über den Anblick der eigenen Zunge war größer als erwartet. Den Beteiligten dürfte nach diesem Projekt die Existenz und die wichtigen Funktionen – Sprechen, Schmecken, Kauen, Lieben, etc. – ihrer eigenen Zunge bewusster geworden sein, wodurch sie vielleicht dieses Sinnesorgan dann auch in der Zukunft genauer beobachten würden.



Abb. 26 aus dem Zyklus *Non si vede*, 1999

Es war riskant, dieses Projekt in einer Galerie durchzuführen, da es bei einer banalen Präsentation von Zungenfotos hätte bleiben können. Durch die rege Beteiligung allerdings initiierte dieses Projekt eine intensive und ausgedehnte Kom-

munikation sowohl zwischen BetrachterInnen und Aussteller als auch zwischen den BetrachterInnen untereinander. Weiters wurden die RezipientInnen mit sich selbst konfrontiert.

Die Zunge diente bei diesem Kunstprojekt als Spiegel des Inneren, wurde durch Fotografie sichtbar gemacht und anschließend mittels Graphit, Kreide und Siebdruck-Collagen auf Glasplatten präsentiert. Der Betrachter konnte dadurch mit dem eigenen Ich konfrontiert und dazu animiert werden, auch seine eigene Zunge zu betrachten und zu beobachten.

Peter Moeschl zu dieser Ausstellung: „[...] Nicht zuletzt ist es also die konsensuelle Dynamik in der sinnlichen Wahrnehmung, auf welche Sylvia Kummers Arbeit ‘non si vede’ anspielt. Ihre Bilder von Zungen fordern zu einem permanenten Hin- und Hergehen zwischen der sinnlichen Welt des Sehens und des Tastens auf. Im Besonderen fungiert hier der Sehsinn, welcher die Zungen unter dem Aspekt des Außen abbildet, dadurch aber auch eine Kontaktempfindung virtuell konstruiert, als ein verschwindender Vermittler. Als solcher bleibt er gerade nicht dem Visuellen verhaftet. Er verschwindet insofern, als er sich und sein Medium der Distanz in der Rekonstruktion der sinnlichen Erfahrung von Berührung (und deren gleichzeitigem Innen- und Außenaspekt) immer wieder zurücknehmen muss“ (Moeschl 1999).¹⁶³

Auch hier bestünde durchaus die Möglichkeit im Sinne eines ethnologisch-kunstwissenschaftlichen Ansatzes, den Kommunikationsaustausch, der durch diese Ausstellung generiert wurde, als Ausgangsmaterial, als empirisches Datenmaterial, für eine weitere Analyse zu verwenden.

163 http://www.sylviakummer.com/d/pdf/1999_Moeschl_Peter.pdf.

4.2.5 SPIEL DER IDENTITÄTEN, „WER BIST DU?“ (2004)

Im Rahmen der von ARTWORKS organisierten Trainingswoche mit der Intention die Zusammenarbeit von NPOs (Non Profit Organizations) und KünstlerInnen zu fördern, entstand die Idee, mein Projekt von Sylvia Kummer „wer bist du?“ in einem Jugendzentrum (NPO) zu initiieren. Das Projekt fand in Hirschstetten, einem Stadtteil an der Peripherie Wiens, im 22. Wiener Gemeindebezirk statt. Das städtebauliche Bild dort ist geprägt von einer kommunalen Wohnbauarchitektur. Die auf das nötigste reduzierte Infrastruktur für die BewohnerInnen in der Umgebung bestand aus Schule, Bank, Supermärkten und dem oben erwähnten Jugendzentrum.

Gemeinsam mit einer Playback-Theater Künstlerin und der Leitung des Jugendzentrums entwickelte ich ein in seiner Struktur offenes Projekt. Dabei sollte die dem Jugendzentrum vorgelagerte Sport- und Parkfläche („ACTiN Park“) den BesucherInnen des Jugendzentrums als ein künstlerisches Experimentierfeld dienen. Das Projekt „Spiel der Identitäten“ hatte das Ziel, den Jugendlichen eines Jugendzentrums die Möglichkeit zu bieten, ihr Selbstbild mittels künstlerischer Methoden zu reflektieren, bzw. zukunftsorientierte Gedanken und Wünsche auszudrücken. Das Projekt war prozessorientiert, die einzusetzenden Methoden wurden vor Ort mit den Beteiligten festgelegt. Angeboten wurden eine Kombination aus Methoden des Playback-Theaters, des Trickfilms, der Fotografie, Video und Malerei. Außerdem sollte dieses Projekt das Verständnis der Jugendlichen für verschiedenartige Identitäten fördern und den Zugang mit kreativen Methoden ermöglichen. Die Teilnehmenden sollten den Umgang mit künstlerischen Mitteln bzw. die Annäherung an ein Thema auf unterschiedlichen Ebenen erproben können. Geplant war eine intensive Workshop-Phase mit einer konstanten Gruppe von max. 12 TeilnehmerInnen in der ersten Ferienwoche. Die Jugendlichen des Jugendzentrums hatten demnach fünf Tage lang die Gelegenheit, sich im Rahmen des „Spiels der Identitäten“ mit diesem Thema – mit ihrer eigenen Identität sowie mit jener der anderen und ihrem Bild davon auseinander zu setzen. Indem sie sich dem Thema auf kreative und erfahrungsorientierte Weise annäherten, konnten sie

die Vielfalt und das Entwicklungspotenzial von Identitäten erfahren. Außer mit den o.a. Medien konnten sie auch mittels Interviews und Performance ihrem Konzept von Identität spielerisch-kreativ auf die Spur kommen.

Von Beginn an waren die einzelnen Projektphasen von einem ständigen Agieren und Reagieren bestimmt. Die ursprünglichen Ideen, einen Trickfilm oder ein Playback-Theater mit einer Gruppe von Jugendlichen zu produzieren, traten nach einer Untersuchung des lokalen Umfelds in den Hintergrund. Es stellte sich heraus, dass die BesucherInnen des Jugendzentrums und des ACTiN Parks auf die jeweiligen Angebote, sich an den Projekten zu beteiligen, sehr spontan reagierten und es schwer war, zeitliche und räumliche Verbindlichkeiten herzustellen. Ebenso ergab die Recherche vor Ort, dass die verschiedenen Gruppierungen jeweils ihre Interessen verfolgten und kaum in Kontakt zu anderen traten. Dies war ausschlaggebend, die Kommunikationsstrukturen und die räumliche Positionierung der ParkbesucherInnen ins Zentrum der Auseinandersetzung zu rücken. Fragen nach den unterschiedlichen Beweggründen für den Aufenthalt im Park, nach den Interessen und Bedürfnissen bildeten dabei, neben der Initiierung einer Darstellungsplattform für die BesucherInnen, den inhaltlichen Rahmen für den weiteren Projektverlauf. Die Beobachtungen ergaben, dass die verschiedenen Interessengruppen jeweils die für sie eingerichteten Plätze „besetzten“, wie SkaterInnen die Halfpipe, Eltern die Bänke, BallspielerInnen den Sportplatz, die jüngeren Kinder das Kletternetz. Daraus ergaben sich voneinander klar getrennte Nutzungsräume. Um eine Irritation bzw. eine Störung der bestehenden Strukturen herbei zu führen, stellte ich kommentarlos meine Videokamera mit Stativ im Zentrum des ACTiN Parks auf. Die Kontaktaufnahme mit den verschiedenen ParkbesucherInnen fand über die Kamera statt, die sofort im Mittelpunkt des Interesses stand. Bei dieser Methode der Kameraführung stand nicht im Vordergrund die Aufzeichnungen zu einem späteren Zeitpunkt auszuwerten und zu verstehen, sondern vielmehr durch das Material etwas über die an dem Projekt Beteiligten zu erfahren. Es bedurfte keiner weiteren Instruktionen, die Anwesenden zur Beteiligung zu aktivieren.

Das Benutzen der Kamera bzw. der Geräte für die Tonaufnahmen gaben verschiedene Aufgaben vor, die sich die Kinder und Jugendlichen selbständig zu ei-

gen machten. Es stellte sich heraus, dass die Kamera als Instrument für die Darstellung und Positionierung der eigenen Person gerne angenommen wurde. Das Bedürfnis, sich selbst zu inszenieren, und die anderen zu befragen, woher sie kommen, wer sie sind und welche Wünsche sie haben, waren die von den Jugendlichen ins Projekt hineingetragenen Themen. Im Projektverlauf eigneten sich die Kinder und Jugendlichen die Kamera mehr und mehr an und nutzten diese dazu, ihre Ideen festzuhalten. Die „Storyline“ der Aufnahmen wurde vorerst von der Darstellung der einzelnen Personen und Tätigkeiten im Park bestimmt, änderte sich jedoch im Laufe des Projektes durch den Standortwechsel der Kamera in die Räumlichkeiten des Jugendzentrums. Aus der allgemeinen Selbstdarstellung der Personen im Park entwickelten sich Rollenspiele mit Fantasiethemen bis hin zur theatralischen Darstellung von Begriffen wie Wüste, Sonne, Wasser und vieles mehr. Die Videoaufzeichnungen wurden anschließend auf einer großen Leinwand im Rahmen eines „ACTiN-Park“-Festes präsentiert.

Der Einsatz von Kamera und Mikrophon lenkte das Thema und den Verlauf des Projektes und die daraus entstehenden Rollenverteilungen. Selbstverständliche Nutzungsformen und festgefahrene Strukturen wurden durch die Aktivitäten des Kunstprojektes unterlaufen, indem Kommunikationsmöglichkeiten geschaffen wurden, die zu einer Vernetzung bzw. zu einem Austausch innerhalb der unterschiedlichen Interessengruppen führten. Nicht zuletzt zeigte die hohe Anzahl an Beteiligten den Bedarf an künstlerischen Interventionen und Methoden, da der Umgang mit gewohnten Strukturen kreativ reflektiert werden konnte und Raum für ungewöhnliche und selten thematisierte Inhalte geschaffen wurde.

Als künstlerisches Projekt fand dies mit der Präsentation seinen Schlusspunkt. Als ethnographische Dokumentation betrachtet, könnte z.B. die visuelle Selbstinszenierung analysiert werden, da hier nämlich ein deutlicher Unterschied bezüglich der Handhabung und der Selbstinszenierung zu erkennen war, und zwar je nach sozialer und kultureller Herkunft. Das „eigene Selbstbild“ wurde nach außen gekehrt und ermöglichte dadurch einen „Blick nach Innen“. Es wurde die tatsächliche Situation innerhalb der Gruppe gespiegelt bzw. wurden auch Visionen und Wünsche ausgedrückt (wie z.B. die oben erwähnten Fantasiethemen, die von

den Kindern selbst thematisiert wurden), aber eben nicht wie gewohnt verbal, sondern ausschließlich über Bilder. Denn wie William Mitchell zu Bedenken gibt, „stößt Sprache allzu gern ins Terrain der Bilder vor und führt dabei leichter zu Blindheit als zu Erkenntnis“.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Acc. 29.02.2012, http://lectures.iconic-turn.de/iconicturn/home/?tx_aicommblog_pi1%5BshowUid%5D=114&cHash=f0148a00db23.07.2008, Stefan Heidenreich | Thema: Iconic Turn, Bildbegriff, Bildwissenschaft.

4.2.6 PROJEKT: DEMOKRATIE – EINE LEBENDIGE HERAUSFORDERUNG (2009)

Auf Einladung von GLOBArt, einer interdisziplinären Denkwerkstatt für Zukunftsfragen, führte ich 2009 in Pernegg ein Projekt zum Thema „Demokratie – eine lebendige Herausforderung“ durch. Dabei wurden verschiedene Videosequenzen von Interviews, die ich vor Ort mit den TeilnehmerInnen des Symposiums aufnahm, in einer eigenen Installation gezeigt.



Abb. 27 Alte Andreas-Kapelle, Pernegg, 2009

Als Präsentationsort wählte ich eine alte Kapelle – normalerweise ein Ort für Meditation und Kontemplation. Diese Kapelle wurde jedoch zur Zeit meiner Besichtigung des Klosters auf der Suche nach einem geeigneten Präsentationsort, als Abstellkammer genutzt und war bis zur Decke vollgeräumt mit alten Möbeln und Matratzen. Dennoch konnte ich die Räumung veranlassen, sodass ich die Installa-

tion an diesem Ort zeigen konnte. Ich wollte den Altar nutzen und stellte den Menschen in den Mittelpunkt des Seins, erhob ihn, baute „Seitenaltäre“ und zeigte die Projektion neben dem Heiligen Andreas, dem Märtyrer, der in der Mitte des Altars stumm herabblickte. Der Ton überlagerte das Visuelle, in einem Stimmenwirrwarr konnten nur mehr einzelne Sprachfetzen registriert werden und statt Ruhe trat Verwirrung in den Vordergrund. Wem folge ich? Wem schenke ich meine Aufmerksamkeit? Wer dominiert bei den „Dialogen?“

Die Persönlichkeit eines Menschen macht zu einem großen Teil die Verwendung seiner Sinne aus. Seine Individualität wird über die Intensität seiner Sinne definiert, aber auch dadurch, welche Sinne besonders gefördert werden, weil er in seinem Inneren eine Affinität dazu verspürt bzw. durch den kulturellen Hintergrund dazu gebracht wird.



Abb. 28 *Demokratie – eine lebendige Herausforderung*, Videoinstallation, im Rahmen von GLOBArt, 2009

4.2.7 lebenshäute (2008-2010)

Im Zentrum dieses Kapitels steht jenes Projekt, das weiterführend einen Projektzyklus ergab. Betrachtet werden die ersten Überlegungen, Vorbereitungen, Recherchen und die Wissenserhebungen dazu, sowie die Vorgangsweisen bei der Projektdurchführung selbst, bis hin zur tatsächlichen Umsetzung.

Die vielen verschiedenen Ebenen eines Projektes werden anhand der „lebenshäute“ aus dem Jahr 2008 und dem Projektzyklus „IN DER MITTE“ veranschaulicht, der 2010 in verschiedenen Orten Niederösterreichs realisiert wurde und eine Weiterentwicklung der „lebenshäute“ darstellt.



Abb. 29 *lebenshäute*, Ehemaliges Bürgerspital, Kilb 2008,
Holzskulpturen: Johann Feilacher

Auch die Ausstellungen in Hangzhou und Beijing im Jahr 2011 hatten ihren Ursprung in diesem Projekt und nahmen direkten Bezug darauf. Ziel der Projekte war es, die Bevölkerung der jeweiligen Orte und deren Umgebung kennenzulernen, um sie dann in das Kunstprojekt zu integrieren. Damit sollten auch jene Menschen erreicht werden, die normalerweise nicht in das Kunstgeschehen eingebunden sind. Das Zusammenspiel aller Komponenten dieses umfassenden Kunstobjektes hatte weiters zum Ziel, das Bewusstsein der Bevölkerung für den Begriff

„Zeitgenössische Kunst“ nicht nur zu hinterfragen, sondern auch durch persönliche Beteiligung zu einem Teil ihres Lebens zu machen. Darüber hinaus sollte ein Innehalten initiiert, die Vielfalt unseres Seins aufgezeigt und die verschiedenartigen Facetten und Rollen im Leben jedes einzelnen veranschaulicht werden. Ein Auszug aus meinem Konzeptentwurf „Die Kunst und die Kamera als interkommunikatives Medium“ – während der einzelnen Planungsphasen der jeweiligen Projekte immer wieder überarbeitet – soll hier genaueren Aufschluss zu den verschiedenen Überlegungen geben

Das Konzept soll darauf abzielen, individuelle Zugänge zu Ausstellungsinhalten zu ermöglichen. Auf diese Weise wird das Erforschen des eigenen Seins und das Experimentieren mit unterschiedlichen Wahrnehmungszugängen unterstützt und alternative Rezeptionsmethoden können trainiert werden. Circa 50 BewohnerInnen ausgewählter Orte Niederösterreichs¹⁶⁵ erhalten die Gelegenheit, selbst in Aktion zu treten, kreativ zu arbeiten und ihre eigenen Erfahrungen mit Kunst und persönlicher Geschichte zu machen. Diese Personen, nach dem Zufallsprinzip ausgewählt, werden aufgefordert, zu den Themen Sein, Kunst, Glück, Identität zu sprechen, persönliche Geschichten zu erzählen und ein „Identifikationsobjekt“ zu nennen bzw. auszusuchen. Dieses „Objekt“ ihrer Wahl, wird dann innerhalb einer Installation in der Ausstellung gezeigt. Spontane Antworten werden aufgenommen und in Videosequenzen bearbeitet. Diese Aufnahmen werden dann, mit dem Einverständnis der Beteiligten, veröffentlicht. Die Film-Einstellungen wähle ich möglichst neutral und statisch aus, um durch nichts vom Bild und Wort abzulenken. Die Informationen, die ich möglicherweise erhalte, sobald die Kamera abgestellt wird, halte ich in einem Gedächtnisprotokoll für die spätere Aufarbeitung fest.

Aufgrund der Bedeutung dieser Arbeit – wie bereits erwähnt, diene sie als Ausgangspunkt vieler Folgeprojekte – soll auf das Projekt *lebenshäute* (2008) hier ausführlicher eingegangen werden:

Zusammen mit dem Bildhauer Johann Feilacher¹⁶⁶ wurde ich Ende 2007 vom

165 Kilb, Scheibbs, Rappottenstein, Groß Gerungs und Baden bei Wien.

166 Johann Feilacher: 1954 in Villach geboren, Bildhauer. Sein vorwiegendes Material war bis nach der Jahrtausendwende Holz, das er für Indoor und Outdoor-Skulpturen bis zu monumentalen Formaten bearbeitet. Seit 2002 erweiterte er seine Materialien auf Kombinationen Holz-Stahl sowie Kunststoff (glasklare Holz-Güsse aus Polyurethan) und baut Installationen aus kombinierten Materialien und geschichteten, gefärbten Holzstücken. Erste Großskulpturen entstanden in England (Hildon House Park, 1988) und danach in den USA wie im Socrates

Kulturverein Kilb (einer Gemeinde mit ca. 2.500 EinwohnerInnen)¹⁶⁷, einer Vereinigung engagierter Menschen, die Wert darauf legen, dass Kunst und Kultur nicht nur in den Großstädten stattfindet, sondern auch direkt in ihrem Heimatort, zu einer Ausstellung eingeladen. Die Vernissage war für September 2008 in den Räumen des ehemaligen Bürgerspitals in Kilb geplant. Angedacht war eine konventionelle Ausstellung von Skulpturen und Malerei. Doch schon während der ersten Gespräche mit den VertreterInnen der Kilber Kulturwerkstatt im Atelier und der Besichtigung des Ortes sowie der Ausstellungs-Räumlichkeiten, entschied ich mich, nicht nur meine bereits bestehenden Arbeiten anzuliefern, eine Vernissage zu veranstalten und nach etwa vier Wochen die Werke wieder abzutransportieren – die gewohnte Vorgangsweise bei einer Ausstellung. Vielmehr sollte eine Projektreihe, die in ähnlicher Form bereits an anderen Orten realisiert wurde, fortgeführt und die Bevölkerung dieses kleinen Ortes in Niederösterreich in das Kunstprojekt miteinbezogen werden.

Das Projekt begann mit der Kontaktaufnahme und dem Besuch der VertreterInnen der Kunstwerkstatt Kilb im Atelier in Seitzersdorf/Wolfpassing, was einer ersten empirischen Phase entspricht.¹⁶⁸ Etliche Besuche, Besichtigungen und Telefonate folgten, bis mit dem eigentlichen Projekt begonnen werden konnte. Die Videosequenzen, die als visuelles Referenzsystem meiner Recherchen gelten sollten, wurden schließlich während der Sommermonate 2008 erstellt.

Weiters wurde die künstlerisch-experimentelle Aneignung des topografischen und sozialen Raumes dokumentiert (z.B. welche Überlegungen zur bildnerischen Gestaltung im ehemaligen Bürgerspital stattfanden). Um dies zu veranschaulichen, sei hier ein kurzer Exkurs aus dem „Erstkonzept“ gebracht – „Sozialintegratives, interdisziplinäres Projekt, das die Bevölkerung von Kilb zum Teil eines Kunstprojektes erhebt“:

Sculpture Park in New York City und Kouros Sculpture Center in Ridgefield, CT, USA. 1997 schuf er die derzeit größte zeitgenössische Holzplastik im Laumeier Sculpture Park in Saint Louis, Missouri, USA.

167 In persönlichen Gesprächen wurde mir das ehemalige Bürgerspital in Kilb als „Spital für die Seele“ vorgestellt, das im 14. Jahrhundert für kranke Priester errichtet, 1974 von der Gemeinde gekauft und vor über 10 Jahren für Ausstellungszwecke restauriert wurde. Die Kulturwerkstätte Kilb nützt diese Räumlichkeiten seit 1997 für kulturelle Veranstaltungen.

168 „It begins from the moment a fieldworker selects a problem to study and ends with the last word in the report or the ethnography“ (Fetterman in Pink 2007: 118).

Im Rahmen des Zyklus interaktiver Projekte soll nach der Frage „wer bist du?“ recherchiert werden. Zusätzlich bietet sich durch die Kleinheit der Gemeinde die Möglichkeit, einen hohen Prozentsatz der Bevölkerung dieses umschriebenen Dorfes zu erreichen. Dadurch könnte ein gutes Abbild der ganzen Bevölkerung erzielt werden. Darüber hinaus ist die Kunst-ablehnende Art des derzeitigen Bürgermeisters eine möglicherweise beeinflussbare Variable, wenn ein Großteil seiner Bürger an einem Kunstprojekt teilnimmt. Vielleicht wird durch die Präsentationen der Ergebnisse nicht nur der Narzissmus der einzelnen BewohnerInnen, sondern auch jener der Obrigkeit im Sinne der Freiheit zeitgenössischen Kunstverständnisses befriedigt. Interviews dienen der Kontaktaufnahme und bilden die Grundlage der Material- und Informationssammlung für die Videoinstallation mit den Interviewsequenzen. Die Texte der Aufnahmen und Gespräche sollen in einer eigenen Technik auf Lederhäute transformiert und transkribiert werden. Der Bezug zu den Holzskulpturen soll erkennbar werden. Warum Leder? Die Haut, die Oberfläche, das Medium, mit dem wir unseren eigenen Körper spüren und andere Körper wahrnehmen.¹⁶⁹

Und ähnlich zu den Jahresringen eines Baumes, setzt sich die Haut, aber auch unsere Individualität aus vielen Schichten zusammen. Die Informationen auf den *lebenshäuten* entsprechen nicht dem Gesprochenen, sind keine Transkriptionen. Wenn ich mich mit jemanden unter-



Abb. 30 *lebenshaut*, 2008

halte – dann weiß ich danach manchmal nicht einmal mehr die Haar- oder Augenfarbe, oder kann mich auch nicht mehr wortwörtlich an das Gespräch erinnern, aber, was ich fühlte, bleibt in Erinnerung. So bin ich viel mehr daran interessiert das einzufangen., was sich in den sogenannten „Zwischenräumen“ befindet. Ich übertrage nicht genau, was ich gehört habe, schreibe vielmehr meine Assoziationen dazu nieder. Das können dann auch Textstellen aus zuvor gelesenen Büchern sein.

¹⁶⁹ Haut bedeutet für mich Kommunikation, die Grenze zwischen „Innen und Außen“, wo sich Reize, Erfahrungen, Blessuren zeigen, sich das Alter niederschreibt und sich Spuren des Lebens einzeichnen.

Der Prozess des Projektes war klar mit offenem Ausgang definiert und verwies auf die Veränderung der Wahrnehmung von genau zugeschriebenen Identitäten. Weiters wurde die konstante Suche nach dem spezifisch Singulären und Einzigartigen in Verbindung mit dem Kollektiven thematisiert.

In Vorankündigungen, die vom Kulturverein verfasst und an allen öffentlichen Stellen, wie z.B. Rathaus, Gemeindeamt, Bäckerei, Kaffee- und Wirtshaus angebracht worden waren, wurde die Bevölkerung aufgerufen, dieses Projekt zu unterstützen und sich an den Befragungen zu beteiligen. Auf diese Ankündigung hin gab es unterschiedliche Reaktionen: Teilweise wurde ich mit Gleichgültigkeit, Desinteresse, Ablehnung, Unverständnis, ja sogar mit Aggressivität konfrontiert („Was erlaubt sich da eine Fremde, sich in unsere Angelegenheiten zu mischen?“), aber auch Begeisterung, Zuspruch und Lob wurden mir zuteil.

Mit meiner ersten Interviewpartnerin begann schließlich eine konstruktive Zusammenarbeit, die während des gesamten Projektes insofern andauerte, als sie mir Kontakte und Zugänge ermöglichte, die mir alleine wohl verwehrt blieben. An dieser Stelle sei ein Schreiben angeführt, das sie mir nach Beendigung des Projektes überreichte:

Es ist ganz verrückt, den Verlauf dieses Projektes mitzuverfolgen: Frau Kummer und ich sind uns zufällig über den Weg gelaufen. Spontan nahm ich ihr Angebot ihr zu assistieren an, jedoch ohne große Erwartungen. Ich selber wurde anfangs interviewt und war von den Fragen überrascht. 'Womit identifizierst du dich?' war eine der drei Fragen und ich muss ehrlich zugeben, dass sie keineswegs so leicht zu beantworten war. Im Laufe dieser vielen Umfragen bemerkte ich, dass man über die am Interview beteiligte Person viel erfährt. Oft sind es nur sehr kleine Details, nur ein Blick oder ein Lächeln, die uns viel über den Menschen verraten. Anfangs, muss ich zugeben, war ich skeptisch bezüglich dieser Umfrage, doch ich muss sagen, dass ich nicht der gleiche Mensch bin wie zuvor – ich habe mich verändert. Die Menschen reden zu hören, zu sehen, wie sie sich dem Gespräch wirklich hingeben und ihre Gefühle zeigen, die tief unter die Oberfläche dringen – das löst solche Glücks- und Freude Momente aus ... Ich habe viele neue Menschen kennengelernt oder einfach Menschen neu kennengelernt, sehe sie nun so, wie ich sie zuvor noch nie gesehen habe.

Wie
Vulgarer Talente habe ich gefunden, und Menschen mit einer
besonderen Einstellung zum Leben entdeckt.
Ich habe jetzt das Gefühl, dass es in Kilb und doch überall
viel mehr zu entdecken gibt, als wir je geglaubt haben.

Abb. 31 Ausschnitt aus dem Schreiben meiner „Assistentin“, 2008

Es gibt so viele Menschen, die andere Menschen mit ihren Worten und Taten berühren, von denen man gar nichts gewusst hat. Ich selbst hatte riesige Freude, dass ich das machen durfte. Es war für mich weniger ein Job, sondern viel mehr eine Reise ins Unbekannte, die wunderschön war.

Ich würde es gerne wieder tun und bin dankbar, geholfen haben zu dürfen.

Sie haben mir ermöglicht, vieles mit anderen Augen zu sehen und Momente der Freude anderer hautnah miterleben zu dürfen. Das Gesicht des Mannes hat mich sehr berührt, da ich ganz genau gespürt habe, dass er es mit ganzem Herzen und ganzer Seele und aus tiefstem Inneren gern und mit so viel Liebe getan hat. Solche Momente geben so viel Kraft und sind so bedeutungsvoll. Nur für solche Augenblicke lebt man [...].

Mit meiner „Assistentin“ wurde zunächst vereinbart, dass sie bei den Interviews selbst nicht anwesend sein sollte, um bei den Befragten keine Befangenheit auszulösen¹⁷⁰. Mit der Zeit bekamen wir eine gewisse Routine und es entstand eine angenehme, entspannte Atmosphäre. So ergriff meine „Assistentin“ zeitweise selbst die Initiative und filmte mich mit einer kleinen Handycam spontan aus einiger Distanz, während ich selbst mit der großen HD-Kamera die Gespräche aufnahm. So wurde die Beobachtende zur Beobachteten.

Im Projekt *lebenshäute* war Johann Feilacher ebenso „Informant“, gleich den im Kunstprojekt Befragten oder Beteiligten. Ich selbst versuchte beide Rollen zu erfüllen – die der Informantin und die der Beobachtenden. Die Aufzeichnungen dienten, wie bereits erwähnt, nicht primär einem Forschungs-, sondern einem

¹⁷⁰ Die Dialoge, die ich während und nach den Aufnahmen führte, unterschieden sich maßgeblich von den Gesprächen, die in Anwesenheit einer Assistentin (wie in Kilb) oder in Anwesenheit eines Kameramannes (wie während des Projektes „IN DER MITTE“), geführt wurden.

Kunstprojekt. Meine Projekte wollten darüber hinaus Verbindungen schaffen, d.h. Einzelindividuen zusammenbringen, wie auch Plätze, Vereine, Objekte und Momente, Ereignisse, die normalerweise nicht in Konnex stehen. Es sollten Stereotypen und Identitäten neu evaluiert werden. Die BetrachterInnen wurden aufgefordert, ihre Einstellung als Einzelindividuum, aber auch als Teil eines Kollektivs zu überprüfen, die Zwischenräume und „Überschneidungen“ zu beobachten. Das „Dazwischen“, das „In der Mitte Sein“ wieder zu spüren in einer Welt, die immer mehr und mehr von Medien und Neuen Technologien beherrscht wird. Es hat eine Art Bestandsaufnahme, ein Zurücktreten, Innehalten und Reflektieren über das Jetzt, sich Selbst und seine Umgebung stattgefunden.

Als Künstlerin war es mir weiters wichtig, dass sich die Beteiligten Gedanken über ihre Aussagen machten und abwogen, welche „Rolle“ sie zeigen oder einnehmen wollten. Ihr „Identifikationsobjekt“ sollten sie sehr sorgfältig auswählen, wobei es mir weniger um die Objekte selbst, als um die Beschäftigung damit, ging: Neben einem abgetragenen Rennanzug, alten Skiern, einer selbstgebrannten Schnapssammlung, Fotos, Bildern, selbstgemalten Ölgemälden, Aquarellen, Blumen, Gedichten, einer selbstgebauten Drehleier, Gesangseinlagen, Performances mit Hanteln oder einer Kettensäge und noch vielen anderen Beiträgen wurde auch ein kleiner, drei Monate junger Stier in einer eigenen Box als „Identifikationsobjekt“ angeliefert.¹⁷¹

171 Die Besitzerin wollte den ‚Kindern aus der Stadt‘ das Landleben näher bringen.



Abb. 32 „Identifikationsobjekt“, Kilb 2008



Abb. 33 „Identifikationsobjekte“, Kilb 2008

Außerdem wurden von einem Teilnehmer, der eine Bäckerei besitzt, mehrere Auslagen innerhalb des Ortsverbandes derart gestaltet, dass sie Bezug zu meinen Arbeiten und Figuren in meiner Malerei nahmen.



Abb. 34 Bäckerei-Auslage, Reaktion auf meine Ausstellung, Kilb, 2008



Abb. 35 Ausschnitt aus *neubeginn*, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2006

Die Beziehung zu den einzelnen Objekten spiegelte oft auch jene zu den Mitmenschen wieder. Manchmal ist man ja verführt zu glauben, dass Beziehungen zu materiellen Werten nur oberflächlichen Menschen zugesprochen werden kann. Aber oft ist genau das Gegenteil der Fall: Wer Beziehung zu einzelnen Objekten aufbauen kann, ist zumeist auch in der Lage, mit seinen Mitmenschen zu kommunizieren und eine Verbindung herzustellen. Darüber hinaus erfuhren die „TeilnehmerInnen“ an den Projekten ebenso etwas von mir als Person und meiner Arbeit als Künstlerin, als auch ich mit vielen Informationen bezüglich ihrer Wünsche, Sehnsüchte, Visionen, Einstellung zur Kunst „belohnt“ wurde und einen Einblick in die verschiedenen Familienverhältnisse, Vorlieben, Befindlichkeiten usw. erhielt. In weiterer Folge fand relativ rasch auch ein Informationsaustausch zwischen den einzelnen „InformantInnen“ statt, der zuvor nicht existiert hatte, obwohl sie einander schon lange gekannt und teilweise sogar nebeneinander gewohnt hatten.

Außerdem gab mir dieses Projekt einen Einblick in das „Landleben“, das oft von den Städtern romantisiert oder mystifiziert wird. In vielen Fällen beginnt dieses bereits wenige Minuten außerhalb der geografischen Stadtgrenze. Das Leben der Menschen (zumindest in Österreich) findet zumeist in Privaträumen statt. Emotionen, Gedanken, Vorlieben, Sehnsüchte und Probleme bleiben eher im Verborgenen. Deshalb war es für viele TeilnehmerInnen meines Projektes ungewöhnlich, zum Teil auf der Straße oder in öffentlichen Einrichtungen zu ganz privaten Themen wie „Identität“ befragt zu werden. Der Einsatz von Kamera und Mikrofon lenkten das Thema, den Verlauf des Projektes und die daraus entstehenden Rollenverteilungen. Selbstverständliche Nutzungsformen und festgefahrene Strukturen wurden durch die Aktivitäten des Kunstprojektes unterlaufen, indem Kommunikationsmöglichkeiten geschaffen wurden, die zu einer Vernetzung bzw. zu einem Austausch innerhalb der unterschiedlichen Interessengruppen führten. Was während der Aufzeichnung erzählt wurde, wirkte oftmals nur wie ein oberflächlicher, überdachter, teilweise einstudierter Text der TeilnehmerInnen, obwohl bei meinen Projekten niemand vorher informiert wird, zu welchen Themen Stellung bezogen werden soll. Das jedoch, was nach Abdrehen der Kamera im sogenannten

„Off“ erzählt wurde und nicht mehr Teil der Inszenierung war, eignete sich weit mehr für ein aufschlussreiches anthropologisches Material: Hier ging es nämlich in den meisten Fällen um Dinge, die den Einzelnen bewegten, über die normalerweise nicht gesprochen wurde, die im Alltag keinen Platz hatten, sowie um Privates und Zwischenmenschliches. Lang zurückliegende Ereignisse wurden rekonstruiert und nacherzählt, wieder ins Gedächtnis gerufen und Unbewusstes angesehen. Mit Hilfe des Projekts erfuhr ich in relativ kurzer Zeit viele Zusammenhänge und Aspekte des „Landlebens“, wie auch ganz Privates und Persönliches. Durch die Konfrontation mit der Kamera und das Hinterfragen der eigenen Identität wurden Themen aufgebrochen und angesprochen, die oft im Verborgenen oder Unbewussten das Sein bestimmen.

Nicht zuletzt zeigte die hohe Anzahl an Beteiligten den Bedarf an künstlerischen Interventionen und Methoden, durch die der Umgang mit gewohnten Strukturen kreativ reflektiert werden kann und Raum für ungewöhnliche und selten thematisierte Inhalte geschaffen wird. Gedanken über individuelle und kollektive Identität, multiple Identitäten und persönliche Beiträge, die der Gemeinschaft dienen können, wurden geäußert, Prioritäten im Leben, wie Familie, Gesundheit und Umwelt häufig angesprochen.

Die Ausstellung wurde danach „mit anderen Augen gesehen“: Es war interessant zu beobachten, dass es eine Wahrnehmungsverschiebung gegeben hatte, die durch den vorangegangenen Prozess der Selbst-Reflexion ausgelöst worden war. Kunst beeinflusst unsere Wahrnehmung, sie beeinflusst unser „Sehen“, sie zwingt uns zu „fühlen“ und zu „denken“ und sie prägt die Öffentlichkeit durch ihre bloße Gegenwart.

Ein schönes Erlebnis war die Begegnung mit einem Mann, der ein sehr einfaches Leben führte. Zufällig begegneten wir ihm, während er sein Feld bestellte. Ich machte mir kaum Hoffnungen, dass er seine Arbeit unterbrechen und auf meine Fragen antworten würde, was er jedoch sehr ausführlich machte, indem er selbsterstellte Mundartgedichte rezitierte, die er noch nie zuvor aufgeschrieben hatte. Als ich ihm die Aufnahmen vorspielte, begannen ihm die Tränen vor Glück über die Wangen zu laufen. Die Notizen meiner Assistentin zu dieser Begegnung

verrät, wie berührend dieser Augenblick war:

Ich werde oft an den Moment zurückdenken, so er wirklich einzigartig schön war. Selbst wenn ich jetzt noch zurückdenke, bekomme ich Gänsehaut und ein gutes Gefühl. Du hast dem Menschen extrem viel Freude beschert und das finde ich so toll [...] Es war eine tolle Erfahrung und auch weiterhin werde ich die Augen offen halten und schauen, ob ich solch schöne Momente einfangen kann, denn es lohnt sich ganz bestimmt.

Darüber hinaus gab es in Kilb eine Finissage mit einer Lesung aus „Holzfäller“ von Thomas Bernhard¹⁷² sowie Rezitationen dieses Projektteilnehmers, der seine Mundartgedichte vortrug: „Bei den Interviews war ich nie anwesend“, heißt es in einem Feedback Johann Feilachers zu den Präsentationen in Kilb, „sondern habe diese erst nach der Fertigstellung des Filmes gesehen. Auffallend war für mich der Ernst, mit dem die einzelnen Themen behandelt und besprochen wurden. Alle Befragten schienen sich der weittragenden Bedeutung ihrer eigenen Worte bewusst. Dass die Interviews nicht nur in fremder Umgebung, sondern in ihrer eigenen Gemeinde öffentlich gezeigt werden sollten, hat wahrscheinlich zu dieser Bedeutung der jeweiligen sehr persönlichen Aussagen geführt. Bei der Eröffnung und der Finissage war die Anhörung der Interviews für die meisten Besucher das Bedeutendste; sie lauschten gespannt und völlig konzentriert dem Film in jeder Sekunde. Störungen durch andere wurden sofort mit Mahnungen geahndet. Jeder wollte sich selbst, aber auch alle anderen hören und sehen. Das relativ neutrale Setting und die visuelle Beschränkung auf Kopf oder höchstens Oberkörper konzentriert die Aussage auf das gesprochene Wort. Die Interviews haben die Bürger der Gemeinde Kilb in eine Spannung versetzt, wie es bisher keines der mir bekannten Kunstprojekte getan hat“.

172 Thomas Bernhard soll – so wird es in Kilb erzählt – dieses Stück im Kirchengasthaus geschrieben haben, während er auf seine große Liebe wartete, die hier ansässig war (angeblich Österreichs erste Zeichentrickfilmerin – leider konnte ich ihren Namen nicht ausfindig machen).

4.2.8 IN DER MITTE (2010)



Abb. 36 Plakat *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2010

„lebenshäute“ in Kilb war, wie bereits erwähnt, das „Startprojekt“ für den darauf folgenden Zyklus „IN DER MITTE“, der an vier weiteren Orten zwei Jahre später realisiert wurde und auf das „Erstkonzept“ Bezug nahm, das – immer wieder er-

gänzt und überarbeitet – die Ausgangsbasis lieferte. Die Grundgedanken blieben bei jedem Projekt gleich, es gab jedoch genügend Freiraum, um auf die jeweilige Situation und Reaktion der BewohnerInnen eingehen zu können. In zwei-minütigen Videoaufzeichnungen, deren Inhalt vorher nicht angekündigt wurde und daher auch nicht überdacht werden konnte, wurden die Themen Kunst, Identität, die Einzel- aber auch die kollektive Identität, Visionen und Wünsche, persönliche Geschichten, die Frage nach dem Sein und einem „Identifikationsobjekt“ erläutert.¹⁷³



Abb. 37-39 „Identifikationsobjekte“, Museum Roiten, 2010

Mir war bewusst, dass der vorbereitete Fragenkomplex große Themenbereiche umfasste. Auf diese Weise hielt ich mir selbst wie auch den Befragten die Möglichkeit offen, auf die Fragen formal, abstrakt oder sehr persönlich einzugehen.

¹⁷³ An manchen Orten wurde auch „der körperliche Ausdruck des momentanen Befindens“ mittels Fotografie eingefangen. Das war jedoch nicht immer möglich, weil manche Begegnungen mitten auf der Straße oder in Fußgängerzonen stattfanden und keine entsprechende „Bühne“ für „Selbstaussdruck“ bereitete werden konnte.

Das Sprechen vor der Kamera erzeugte ein gesteigertes Bewusstsein, weil jedes Wort, wie auch das Verhalten selbst, dokumentiert wurde. Wieder wurden die Befragten anschließend durch eine öffentliche Präsentation der Video-Aufnahmen im Rahmen eines Kunstraumes zu RezipientInnen ihrer eigenen Aussagen und erfuhren Wesentliches von den anderen Mitgliedern der Untersuchungsgruppe. Und auch dieses Mal diente die Videokamera dabei als Kommunikationsmittel.¹⁷⁴ Die Befragung und Aufzeichnung mittels Videokamera stellte stets den Ausgangspunkt meiner Recherchen dar. Wie bei den vorangegangenen Projekten wurden einige Sequenzen innerhalb des Kunstprojektes gezeigt, das Originalvideo blieb als „ethnographisches Datenmaterial“ in der Rohversion (d.h. nicht geschnitten) erhalten. Diese Technik hat sich als besonders adäquate, empirische Praxis bei der qualitativen Feldforschung erwiesen. In manchen Fällen, etwa bei den Gesprächen nach dem Video-Interview, oder dort, wo eine Videoaufnahme nicht möglich oder erwünscht war, musste diesem Umstand mit anderen methodischen Vorgehen begegnet und andere qualitative Techniken der Aufzeichnung (wie z.B. Feldnotizen oder Diktafon) mussten angewendet werden. Diese Tonaufnahmen dienten dann ausschließlich dazu, sie „übersetzt“, d.h. anonymisiert, fragmentiert oder verändert in meine Kunstwerke zu integrieren, wohingegen die Bilddaten beiden Ansprüchen gerecht werden sollten.

Hier sei angemerkt, dass ich vor und während des Projektes *lebenshäute* in Kilb immer alleine gearbeitet habe, d.h. dass sowohl die Kontaktaufnahme, die Interview- und gleichzeitige Kamera- und Tonführung von mir übernommen wurde. Eine Arbeitsmethode, die sich als äußerst anspruchsvoll und anstrengend erwies. Daher entschloss ich mich, für das Folgeprojekt, dem Zyklus *IN DER MITTE*, mit einem eigenen Kameramann zu arbeiten, was neue Möglichkeiten der Bildgestaltung erschloss, da ich nun nicht mehr gleichzeitig Gespräche führen und mich auf die Kameraeinstellung konzentrieren musste. Trotzdem entschied ich weiterhin selbst über Bildkomposition, Positionierung, Bildhintergrund und Ästhetik, weil

174 Das ‚Bild‘ ist Teil unseres Informations- und Kommunikationssystems geworden, durch die Kamera können wir passiv andere Welten entdecken und Einblicke gewinnen. Selbst einmal aktiv auf der Seite zu stehen, die Informationen liefert, und gefilmt zu werden, versprüht Skepsis, übt aber auch einen Reiz aus.

dies ein maßgeblicher Teil meines Konzeptes war.¹⁷⁵ Zur genaueren Erläuterung sei hier noch ein Ausschnitt aus den ersten „Überlegungen zur Methodik“ angeführt¹⁷⁶:

Um ein ganzes Dorf zu befragen, wird es notwendig sein, zu den BürgerInnen vor oder in ihr Haus/Wohnung zu gehen, ihnen auf der Straße oder im Wirtshaus zu begegnen. Auch die Tageszeit wird variabel sein, sodass ein buntes Bild der Umgebung und des Settings zustande kommt. Diese Variation der Hintergründe soll gleichzeitig den Vorstellungen nach einer Umgebung für das eigene Interview der Befragten entsprechen und wird daher auch ein sichtbares Zeichen der Identifikation des Einzelnen sein. Ein ganzes Dorf mit seinen offenen und geheimen Strukturen, den persönlichen Wertungen und Selbstvorstellungen zu hinterfragen und aufzuzeigen, wird fast einem literarischen Projekt als Spiegel einer dörfischen Sozialstruktur in Österreich entsprechen. In der Verwirklichung des Projektes sollen Videosequenzen von zwei Minuten pro Befragung aufgenommen, in weiterer Folge zu einem Gesamtporträt zusammengefügt, zur Präsentation im Rahmen einer Ausstellungseröffnung gezeigt werden. Eine Installation wird, als Ergänzung der Videopräsentation, das Abbild der Gemeinde vervollständigen. Durch den Positionswechsel vom Beteiligten/von der Beteiligten zum Rezipienten/zur Rezipientin bei der Präsentation kann es zu weiterem Austausch, aber auch zu einem besseren Kennenlernen bzw. Verständnis für „den Anderen“ (Nachbarn, verschiedene Altersgruppen, Anders-Denkende, „Zuagroaste“ und Pendler) kommen.

Sowohl für die Präsentation in Kilb „Lebenshäute“ als auch in dem Projektzyklus „IN DER MITTE“ wurde durch die andere Form der Präsentation – ich bezog die Beteiligten meiner Projekte bei der Ausstellung mit ein und so waren sie nicht nur RezipientInnen, sondern auch am Ausstellungsprozess selbst beteiligt. Durch diesen „Kunstgriff“ bereitete ich ihnen sozusagen eine Bühne ganz nach dem Motto Shakespeares: „Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Männer und Frauen bloße Spieler“¹⁷⁷. Jeremy Rifkin beschreibt diese Situation in seinem neu veröffentlichten Buch „Die empathische Zivilisation“ treffend, wo es heißt: „Offenheit und ge-

175 Ich hatte diese Arbeitsmethode verändert, was sowohl als technische Entwicklung aus künstlerischer Sicht, aber auch aus anthropologischer Sicht berücksichtigt werden sollte. Intensive Gespräche mit meinem Assistenten und Anleitungen ermöglichten, dass er das verwirklichte, was ich für dieses Projekt im Sinn hatte.

176 Feldnotizen vom Dezember 2007.

177 siehe Shakespeare, As You Like It, II. Akt, 7. Szene

gegenseitige Akzeptanz gehören zu den Rahmenbedingungen einer Spiel-situation [...] ¹⁷⁸:“

Auch die Anthropologin Judith Okely erkennt, dass Feldforschung „a social rather than a solitary experience [...] mediated by and constituted through the fieldworker's relationships with others“ ist (Okely in Amit 2000: 1).

Obwohl es anfangs nicht einfach war jemanden zu finden, der sich an den Projekten beteiligen wollte, konnten schließlich jeweils fast sechzig Momentaufnahmen aufgezeichnet werden. ¹⁷⁹ Ich durchlebte Zeiten des Zweifels und des Hinterfragens des gesamten Projektes, da der Beginn oftmals so schwierig war. Virginia Caputo erwähnt ebensolche Bedenken bei ihrem Projekt mit kanadischen Kindern: „The fieldwork was more stressful than I had imagined and I feared that I was not 'getting any data' [...]. Self-doubt and insecurity regarding ideas [...] were put at ease as my adviser guided me through what, I learned later, was a typical stage of research“ (Caputo 2000: 27).

Ich erarbeitete einen gesamten Fragenkomplex: So sollte die Frage „Was bedeutet Kunst für Sie?“ einen Zugang zum „Inneren“ des Befragten herstellen ¹⁸⁰. Oft stellte ich absichtlich zuerst die Frage nach „Kunst“, wissend, dass sich viele Beteiligte nicht wirklich mit Kunst auseinandersetzten. Dennoch kam recht rasch eine (manipulierte?) Antwort. Die Stimme war meist viel sicherer und bestimmter als bei der nächsten Frage – die nach der eigenen Identität. Diese Frage diene als Reflexion zur Selbst- und Fremdwahrnehmung, provozierte einen Positionswech-

178 Jeremy Rifkin, Die empathische Zivilisation, Eine empathische Deutung der Evolution, Hamburg 2010: 79 Obwohl die Handlungen der Mitspieler Folgen haben, sind alle Beteiligten bereit, sich selbst auszudrücken und sich Blößen zu geben, weil im Spiel alles verziehen wird [...] Ein Spiel hat normalerweise kein festgelegtes Ende. Es findet in einem zeitlosen Raum statt [...] 'Spielplätze' sind Zufluchtsorte jenseits der 'wirklichen Welt'. Ein Spielplatz ist kein Ort, der jemandem gehört, sondern eine Rollensituation, in der man für eine gewisse Zeit gemeinsam agiert.“

179 Wie bereits erwähnt, konnte ich einige Gespräche oder Ausschnitte, die vor oder nach den Aufnahmen bzw. während meines Aufenthaltes in den jeweiligen Orten entstanden, nicht öffentlich wiedergeben bzw. bekam jedoch nicht von allen die Erlaubnis, ihre visuellen Daten gesamt oder teilweise zu veröffentlichen.

180 An dieser Stelle seien einige Gedanken erwähnt, die geäußert wurden: Wenn von einem Kunstwerk die Idee gestohlen werden kann – ist das dann dennoch „eigene Kunst“? Kunst kommt von künstlich / Ideen sammeln ist wie Identitäten sammeln, eigene Geschichten, eigene Fantasien / Kunst ist, etwas daraus machen, nicht nur stehen lassen (zum Unterschied zu Forschern, Wissenschaftlern) / Kunst erzeugt Verlangen – kann dieses Verlangen aber nicht stillen. So bleibt die Spannung. / Kunst ist ihr eigenes Produkt, wirbt nur für sich selbst.

sel der Beteiligten und zwang zur Positionierung eigener Wertvorstellungen. Darüber hinaus war auch hier die Frage nach einem „Identifikationsobjekt“ Teil meines Projektes: Jeder konnte seinen ganz persönlichen Gegenstand in der Ausstellung zeigen und „seine Botschaft vermitteln“. In den meisten Fällen wurde sehr schnell und überraschend abstrakt geantwortet, d.h. es wurden Wünsche visualisiert oder Gedanken dazu ausgesprochen, aber keine (Kunst-)Gegenstände in Betracht gezogen.

Was dann tatsächlich als „Identifikationsobjekt“ ausgestellt wurde, unterschied sich allerdings in vielen Fällen von den ersten Gedanken dazu. Zwischen der Befragung und der tatsächlichen Ausstellung lagen mehr als sechs Wochen, die genutzt wurden, um abzuwägen, auszuprobieren, etwas extra herzustellen oder bereits Ausgesuchtes wieder zu verworfen und sich für etwas Anderes zu entscheiden. So wurde z. B. der langgehegte Wunsch sich malerisch oder zeichnerisch auszudrücken, endlich in die Tat umgesetzt: eigene Objekte/Plakate wurden erzeugt, alte Urlaubssouvenirs beschrieben, oder eigene Aufzeichnungen über die genaue Anordnung einzelner Gegenstände erstellt.

Das „Identifikationsobjekt“, das zumeist aus dem persönlichen Umfeld stammte und die jeweilige Person oder ihr Leben charakterisierte, wurde anschließend innerhalb einer eigenen Installation gezeigt. Dabei ging es jedoch nicht mehr um die genaue Zuordenbarkeit eines Gegenstandes zu einer bestimmten Person und damit um das „Ich“. Vielmehr unterbrach „das Zusammenstellen“ – „die In-



Abb. 40 Installation im Haus der Kunst, Baden, 2010

szenierung“ aller überbrachten Gegenstände zu einem „Kunstwerk“ – diesen Zusammenhang.



Abb. 41 Reaktion auf die Installation im Haus der Kunst, Baden, 2010

Durch die Beschäftigung mit den Aussagen, mit den Objekten als Identifikationsmerkmal, aber auch durch die spezielle Beziehung innerhalb der Installation, konnten sich die beteiligten Personen in Kilb bzw. in den Veranstaltungsorten des Projektes „IN DER MITTE“ viel besser in die „Rolle“ eines Künstlers versetzen.



Abb. 42 Haus der Kunst, Baden, 2010

So formulierte Wolfgang Pauser¹⁸¹ zum Projekt in Groß Gerungs folgendermaßen: „Die Künstlerin tauscht also mit dem Publikum die Rollen – sie bringt die Leute hier im Ort, also die möglichen Besucher der Galerie, dazu, selber zu Produzenten zu werden, zu Darstellern, zu Leihgebern, zu Ausstellungsmachern und auch zu Künstlern. Sie sind es, die sagen, was sie glücklich macht, was wichtig ist, und was wert ist, ausgestellt und angeschaut zu werden. So macht Sylvia Kummer ihre Begegnung fruchtbar und produktiv, verwandelt sie in etwas Neues, provoziert ungewohnte Aktivitäten und am Ende neue Arten, einander wahrzunehmen und miteinander zu sein. Sie führt uns heraus aus dem Alltag und hinein in ein miteinander hervorgebrachtes und geteiltes Erlebnis.“

181 Dr. Wolfgang Pauser, Kulturtheoretiker, Kulturwissenschaftliche Produktanalysen, Texte zur Konsumkultur, aus Text zur Ausstellung IN DER MITTE am 22. November 2010 in der Galerie zum alten G'richt, Groß Gerungs.



Abb. 43 Galerie im alten G'richt, Groß Gerungs, 2010

Abschließend sei noch ein Auszug aus Burghart Schmidts Text zu meiner Projektreihe „IN DER MITTE“ (siehe dazu auch Kapitel 4.2.8) angeführt: „Kummer geht auf die zu, für die sie arbeitet, mischt sich unter sie, redet mit ihnen auf Augenhöhe, partnerschaftlich, nicht aufklärend und missionierend. Allerdings geht es um ihre Themen, die sie einwirft, die Identität in Porosität, die Mitte zwischen Innen und Außen, das Glück und sein Versäumnis, die Kommunikation, sich herauswindend aus dem Verdrängen der Information. Das sind ja aber auch die Themen der Anderen, sonst fände sie gar keine Gesprächspartner, sie hat die Themen von den Anderen [...] Vielmehr sucht sie ständig unter ihnen zu weilen, mit ihnen zu kommunizieren. Nur hin und wieder gibt es Produktionsphasen des Rückzugs daraus. Was vorhergeht, was nachher, das läuft durcheinander. Es geht nicht um Anstoß und dann Evaluation, es geht um permanente Dialektik des Kommunizierens mit noch enthaltener Information [...]“ (Schmidt 2010).¹⁸²

¹⁸² Bezugnehmend auf das „tage-raum“ Projekt, das in Kapitel 4.2.3 näher erläutert wird.

4.3 ONEing

Das vorliegende Projekt wendet sich der künstlerischen Suche nach dem Elementaren zu, nach Ursprünglichkeit und Authentizität und richtet damit den Blick auf die künstlerische Praxis, die „[...] als Rückkehr zum Originären und Schaffen eines kollektiven Mythos oder gar eines Weltethos“ aufgefasst wird (Weiss 2008: 31). Es geht um eine Auseinandersetzung, die auf einem universellen Bewusstsein basiert, in Zusammenhang mit intersubjektiven Kontexten. Trotz des Bewusstseins der Differenz, sollen verstärkt auch Gemeinsamkeiten und ähnliche Erfahrungen in die Betrachtungen mit einbezogen werden.

Ein wichtiger Impuls für das Projekt *ONEing* war ein Vortrag eines chinesischen Professors (H.J.) der Hangzhou Normal University in China, den er 2010 im Rahmen eines internationalen Symposiums zum Thema „East of the West – West of the East; New Approaches in Art and Design“ an der Marmara University in Istanbul hielt. Es war kein Zufall, dass so ein Thema gerade in Istanbul diskutiert wurde, einer Stadt, die den asiatischen Raum mit Europa, Ost und West, verbindet. Das Besondere an diesem Vortrag war, dass er die Kernpunkte meiner eigenen künstlerischen Arbeit und auch der vorliegenden Studie behandelte:

- Wer bin ich?
- Wo hört Eigenes auf?
- Wo beginnt Fremdes
- Die Unmöglichkeit der Übersetzung¹⁸³

Der Titel dieses Vortrages lautete „Oneing – West And East, The Potential of 17th Century Chinese Art Theory in Modern Art Education“. Es wurde versucht, die uralte Theorie des „oneing“ in Bezug zur zeitgenössischen Kunst zu setzen und eine Verbindung zum philosophischen Hintergrund des Daoismus und Buddhismus herzustellen. Dazu berief sich H.J. auf einen Künstler, Theoretiker und einem vom Buddhismus zum Daoismus konvertierten Mönch aus dem 17. Jahrhundert

¹⁸³ Siehe auch Kapitel 4.4 und 4.4.1.

namens Shi Tao¹⁸⁴, der ein uraltes philosophisches Konzept, genannt „Oneing“¹⁸⁵, in seinem Werkzyklus „Words On Painting“ 画语录, niederschrieb.

Shi Tao verwendete auf seinen Bildern klassische Schriftzeichen, wie sie im Alten China verbreitet waren, aber seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr in Gebrauch sind. Diese Schriftzeichen – 文言文, Weng-yan-weng, „decorated language writing“¹⁸⁶ or „educated language writing“ – waren auch zu Shi Taos Zeiten den meisten Chinesen unbekannt, da diese nur den Intellektuellen und Gelehrten für formale Anlässe, akademische Studien und ernster Literatur vorbehalten waren.

Die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Worte kann aufgrund der Unklarheiten und Mehrdeutigkeiten der Schriftzeichen nicht wirklich übersetzt oder eruiert werden, weshalb die Übersetzung vage und unpräzise bleiben muss.

Im ersten von insgesamt achtzehn Kapitel von Shi Taos Werkzyklus „Words On Painting“ 画语录 – „The Single Stroke“ 一画章 – wird die Bedeutung eines einzigen Striches – „The Single Stroke“ beschrieben: „Once the Chaos is scattered, the law of the *Single Stroke* is established; Once the law of the *Single Stroke* is established, all things are seen. So, I shall say: My way is to stick to the way of the *Single Stroke*.“ (自太樸散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰：



Abb. 44 Words On Painting – 画语录, Shi Tao, 17. Jh.

184 Shi Tao, geb. ca. 1638, gest. ca. 1720, zum Daoismus konvertierte als ca. 40-Jähriger zum Daoismus, lt. Vorlesung, Marmara University, Juni 2010.

185 Bei „Oneing“ wird die Zahl „one“ als Verb verwendet, wie es in der chinesischen Grammatik üblich ist, wo die Worte nicht konjugiert oder angepasst werden.

186 Persönliche Mitteilung eines chinesischen Universitätsprofessors.

吾道一以贯之。),¹⁸⁷

Dieser Satz ist ein gutes Beispiel, um die Vieldeutigkeit der chinesischen Sprache und der Komplexität des Denkens aufzuzeigen¹⁸⁸:

adj. + n.	—	画
	the single	stroke
obj. + vb.	—	画
	the one	to be drawn
sub. + vb.	—	画
	the one	draws
adv. + vb.	—	画
	unanimously	paint

Die Übersetzung „Single Stroke“ ist nur eine von vielen möglichen Übersetzungen, denn diese erfolgt je nach Zuordnung zu den einzelnen Wortarten:

Wenn 画 als Verb betrachtet wird und — als Objekt, dann kann die Übersetzung als Passiv mit „the one to be drawn“ erfolgen. Wenn — jedoch als Subjekt betrachtet wird und 画 als Verb, dann kann es „the one draws“ heißen. Wird 画 jedoch als Verb angesehen und — als Adverb, dann kann diese Zeichenkombination als „to paint unanimously“ übersetzt werden. Alle Übersetzungen sind bereits in 一画 beinhaltet.¹⁸⁹ Weder das heutige Chinesisch, noch die englische Sprache reichen aus, um den tatsächlichen Sinngehalt eindeutig wiedergeben zu können.

In H.J.s Definition steht — (*one* oder *Yi*) als Verb, das sich als philosophischer Begriff in den drei Denkweisen des Daoismus, Buddhismus und Konfuzianismus finden lässt. Denn das traditionelle chinesische Denken gründet seine Ideologien auf diese drei philosophischen Richtungen.¹⁹⁰ So findet man z.B. in dem klassischen Werk über Daoismus von Laozi folgende Aussagen: „The Tao gave birth to

187 Zitiert nach einem unveröffentlichten Vortrag des chinesischen Universitäts-Professors H.J.

188 Die folgende Grafik ist ebenfalls dem Vortrag (2010) entnommen.

189 Es wurden hier die englischen Übersetzungen angeführt, um durch einen weiteren Übersetzungsprozess Ungenauigkeiten zu vermeiden.

190 Um das Jahr 1369 n. Chr. wurde die drei Denkweisen (Daoismus,Buddhismus und Konfuzianismus) zusammengeführt.

one; one gave birth to two; two gave birth to three; three gave birth to all things. [...] The unnamed status is the pregnancy or beginning of the world; while naming gives birth to all things.“¹⁹¹

Für die Bezeichnung „Onening“ bedeutet dies:¹⁹² „— (One) is the minimalist naming and an abstraction of naming anything. The process of first naming is called „One“. Therefore — (one) can be regarded as a gerund in English grammar, that is a verb in its -ing from. One gave birth to Two, because once you are „one-ing“, or naming, something, you are differentiating it from its origin, Tao, just like a baby from its mother.“¹⁹³

In „Words On Painting“ macht Shi Tao, der sich weder einer Richtung noch einer (Mal-) Schule unter- oder einordnete, auch provokant auf seinen eigenen Stil aufmerksam: „My own method is 'no method'“.¹⁹⁴ Shi Tao gehört daher zu einem der „Four Monk Painters of Qing Dynasty“¹⁹⁵, die sich über die rigiden Techniken, tradierten Stile und den Schönheitsstandards des späten 17. Jahrhunderts hinwegsetzten. Ein anschauliches Beispiel



Abb. 45 Lawrence Weiner, Öffentliche Installation im Het Spui, Amsterdam, 1996

für diese innovative, revolutionäre, aber auch subversive Einstellung Shi Taos

191 Vortrag „East of the West – West of the East; New Approaches in Art and Design“, Marmara University, Juni 2010.

192 Vortrag „East of the West – West of the East; New Approaches in Art and Design“, Marmara University, Juni 2010.

193 Auch in der Bibel (Joh.1,1-4) wird der Beginn der Welt mit dem Wort gekennzeichnet: Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist.

194 Shi Taos Theorie wird als die Spitze der klassischen chinesischen Shan-Sui (übersetzt: Berg und Wasser) Philosophie angesehen und verehrt. Für viele chinesische KünstlerInnen, auch zeitgenössische, Kunsthistoriker und Kunstkritiker, die sich mit dieser Theorie auseinandersetzen, stellt diese eine Herausforderung dar, weil sie nicht klar und eindeutig übersetzt werden kann.

195 Qing Dynasty“ (1644-1911).

zeigt sich vor allem in seinem Werk „10.000 hässliche Tintenflecken“ aus dem Jahr 1965.

Es ist erstaunlich, dass diese Malerei bereits an Jackson Pollocks Action Painting erinnert, die er ab 1946 entwickelte. Max Ernst meinte in dem Dokumentarfilm „Max Ernst. Mein Vagabundieren – Meine Unruhe“, dass diese „Dripping-Technik“ seine Idee war. Es war jedoch Pollock, der damit zu einem der bedeutendsten amerikanischen Künstlern wurde. Pollock stellte mit dieser Technik, wo Farbe teilweise ohne Pinsel auf die Leinwand gespritzt oder getropft wird, den Prozess des Kunstwerkes in den Vordergrund, was dem chinesischen Gedankengut entspricht. Sowohl die Arbeiten Shi Taos, als auch oben erwähnte Äußerung von Max Ernst zeigen, wie sensibel mit dem Ursprung von Gedankengut umgegangen werden muss, auch mit dem Bewusstsein, dass sich eines aus dem Anderen entwickelt.

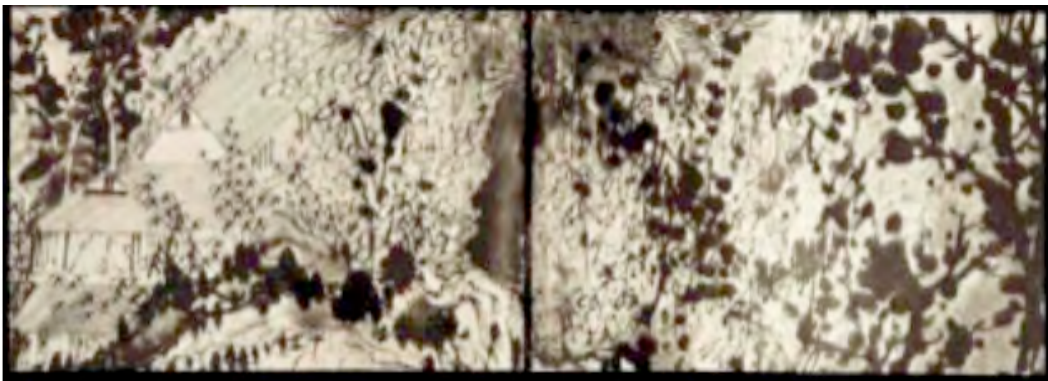


Abb. 46 10.000 hässliche Tintenflecken, Tusche auf Reispapier, Shi Tao, 1965

Durch die ironische Bezeichnung „hässlich“ im Titel des oben gezeigten Bildes greift Shi Tao das Thema „Schönheit in der Kunst“ auf. Die „hässlichen Flecken“ beginnen eine neue ästhetische Sinnesbetrachtung zu provozieren, so wie der Expressionismus im späten 19. Jahrhundert in Frankreich bzw. wie der abstrakte Expressionismus in den Vereinigten Staaten Mitte des 20. Jahrhunderts die gewohnten Standards aufzubrechen versuchte.

In seinem Buch „Die chinesische Kunst“ führt Helmut Brinker dazu Folgendes an: „Im Chinesischen begegnet uns bei der Bewertung ästhetischer Qualitäten nur selten der Begriff des „Schönen“. Stattdessen ist des Öfteren vom „Geist“

oder von der „Seele“ alter Meisterwerke die Rede. An die Stelle des „Schönen“ tritt in der traditionellen chinesischen Kunstkritik vielfach auch das „Lebendige (qi), der Lebensatem“, der im weiteren Sinne die vitale Essenz meint, welche kraftvoll die ganze belebte und unbelebte Natur durchflutet. Im Hinblick auf die Schriftkunst und Malerei sprachen Künstler und Kunsthistoriker schon früh von jener intellektuell nicht zu begründenden emotionalen „Resonanz (yun)“ oder von dem „Widerhall des lebendigen Atems“ (qiyun), der durch die sichtbaren Spuren im Betrachter zum Klingen gebracht wird und ihn auf diese Weise mit dem Künstler in Kontakt treten lässt. „Qiyun“ ist ein Kardinalbegriff der gesamten chinesischen Kunsttheorie, der vermutlich von der Poetik ausgehend in die Theorie der Schriftkunst und Malerei übernommen wurde“ (Brinker 2009: 8).

Wie man anhand von Shi Tao gesehen hat, ist die ästhetische Wahrnehmung von Kunst von kulturellen und zeitlichen Faktoren abhängig. Dies ist ein wichtiger Ausgangspunkt für jene Gebiete der vorliegenden Arbeit, die die Ästhetik und unterschiedlichen Reflexionen auf Kunstwerke behandeln.

Als ein gutes Beispiel sowohl für die Philosophie des „Onening“ als auch für die Verflechtung von Kunst und Ethnographie (siehe Kapitel 3.4), sei hier Bruce Naumans Objekt *Window or Wall Sign* von 1967 angeführt. Dieses Neon-Glas Objekt greift die Themen auf, die in dieser Arbeit beleuchtet werden sollen: Es geht um die Beschäftigung mit dem Selbst, um Identität, sowie um Kunst und Rezeption, wie auch um die Viel-deutigkeit der Übersetzung (vgl. dazu auch Kapitel 4.4.1).



Abb. 47 *Window or Wall Sign*, Bruce Nauman, Neon-Glas Objekt, 1967

Bruce Naumans Objekt ist ein beeindruckendes Statement, das gleichzeitig eine Fragestellung implementiert, die Ambivalenzen im Leben aufzeigt, die Rolle

der Kunst in der Gesellschaft hinterfragt und philosophische Themen an ein breites Publikum weitergibt. Nauman bedient sich eines allgemein bekannten Mediums, nämlich Neonleuchten als Trägermaterial: „The most difficult thing about the whole piece for me was the statement. It was a kind of test—like when you say something out loud to see if you believe it. Once written down, I could see that the statement [...] was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It's true and not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it's still a very strong thought.“¹⁹⁶

Darüber hinaus verbindet Nauman mit seinem Kunstwerk verschiedene Kulturen, gilt doch die Spirale in der chinesischen Kunst als Symbol für Naturgesetze und Zeit.

Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die prozessorientierte Arbeitsweise. In Naumans Fall bedeutet das, dass man nicht nur über das Objekt – Naumans Statement – sondern auch über Kunst im Allgemeinen, über die Kultur und den Zeitgeist, in der das Kunstwerk entstand, nachzudenken beginnt. McMahon bemerkt dazu: „In this sense, Nauman's neon sign isn't only an object, it's a process, something that continues to make us think about art, artist, and the role that language plays in our conception of both. The words continue to ask this of each beholder who encounters them. Does the artist, the 'true artist' really 'reveal mystical truths'? Or confined to the specific culture that it was made in? If we are to believe the statement (remember, it is not necessarily Nauman's, he merely borrows it from our shared culture), then we might, for example, recognise Leonardo da Vinci as a Neo-Platonic artist who showed us ultimate and essential truths through painting. On the other hand, if we reject the statement, then we would probably recognize the artist as just another producer of a specific set of objects, that we call 'art'.“¹⁹⁷

196 Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons*, Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1982: 20, (exhibition catalogue).

197 Acc. <http://smarthistory.khanacademy.org/naumans-the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths.html>.

Nauman selbst behauptet in einem Interview mit „DIE ZEIT“¹⁹⁸, dass es ihm „um sehr präzise Erfahrungen, nicht um irgendetwas Beliebigen, nicht ums Herumspielen“ gehe. Ihm sei bewusst und er bedaure, dass er „am Ende keinen Einfluss auf die Rezeption“ habe, dafür könne er aber „klare Vorgaben machen“. Auf die Frage, warum Figuren in seinen Videos oft wie in einer Art „Endlosschleife“ gefangen wirken, ununterbrochen um sich selbst kreisen und immer wieder dasselbe tun, antwortet Nauman folgendermaßen: „Ja, die Unfähigkeit sich zu entwickeln, sich zu verändern, dieses Gefühl, sich selbst nicht entkommen zu können, spielt schon in vielen Videos eine Rolle. Ich weiß auch nicht, woher ich das habe. Manches kommt wohl aus der Musik, von Leuten wie Phil Glas, Steve Reich oder La Monte Young, die mich mit ihrer Endlosmusik schon früh begeistert haben.“¹⁹⁹

Auch meine Projekte haben insofern mit „oneing“ zu tun, als ich die verschiedensten Eindrücke aufnehme, um sie zu meinem Eigenen zu machen. Ich nehme Vorgefundenes auf und „übersetze“. Um jedoch etwas zu meinem Eigenen machen zu können, muss ich das Eigene (er-)kennen und es vom Fremden trennen. Es geht daher um eine Innenschau und um eine Außenwahrnehmung, um Aktion und Reaktion. Aus dem „Einem“ wird etwas Neues. Zu meinen eigenen Ideen nehme ich Einflüsse von außen auf, die sich wieder verbinden – es geht um ein in-einander Übergreifen, Vereinen, Rückführen. Nicht nur wenn ich verschiedene Medien miteinander verweben, sei es in meinen interaktiven Projekten, wo ich einen Austausch zwischen RezipientInnen und KünstlerInnen initiiere, oder in meinen Installationen, wo ich Zwei-Dimensionales als Drei-Dimensionales zeige, sondern auch wenn ich die Informationen, die ich im Vorfeld während meiner Recherchen einhole, reflektiert, in Kunstwerke „übersetzt“, bei der Präsentation wieder den „InformantInnen“ und RezipientInnen „zurückgebe“. Der französische Kurator und Kunsttheoretiker Nicolas Bourriaud, beeinflusst von seiner Vision einer „Altermoderne“²⁰⁰ meint Folgendes dazu: „Ich möchte für den/die Besucher/in

198 Acc. 14.01.2012, DIE ZEIT 14.10.2004 Nr.43.

199 Acc. 14.01.2012, DIE ZEIT 14.10.2004 Nr.43.

200 „Altermoderne: nichtlineare Fortführung der Moderne: Dieser Begriff wurde zunächst von Nicolas Bourriaud in einem kunsttheoretischen Kontext mobilisiert und steht dort für eine Neu-Übersetzung kultureller Werte der Moderne im Dienste von Fragen und Problemen des 21. Jahrhunderts“ (Auszug aus: Avanesian, Armen; Hennig, Anke: „Präsens. Poetik eines Tempus“, Berlin 2012; <http://www.spekulative-poetik.de/component/content/article/2-stati->

eine möglichst mehrstimmige Erfahrung schaffen. Und diese wird hoffentlich überwältigen, und nicht so einfach auf nur eine Sichtweise herunter zu brechen sein“ (Bourriaud 2009).

Bei der Verknüpfung von Kunst und Ethnographie geht es darum, die Kreuzungspunkte zweier Disziplinen zu finden und etwas Neues daraus zu kreieren (siehe auch Kapitel 3.4), andere Sichtweisen zu ermöglichen und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu formen. Dieses „Neue“ kann weiterwachsen, etwas Eigenständiges werden und sich wiederum verbinden. So wie im Chinesischen die Spirale oder der Kreis das Zeichen für Unendlichkeit und Zeitlosigkeit darstellen und es keinen eigentlichen Ausgangs- oder Endpunkt gibt.

Die Kuratorin der dOCUMENTA13 (2012) Christov-Bakargiev meint ebenso, dass „eine neue Beziehung der Menschen zu ihrem uralten Wissen“ notwendig sei. Dies versteht sie auch auf einer sehr pragmatischen Ebene: So fordert sie auf, für den eigenen Unterhalt und Nahrungsmittel zu sorgen, um sich damit von der industriellen Nahrungsmittelproduktion unabhängig zu machen und um der „Entmachtung des Menschen“, wie sie in den letzten 10.000 Jahren stattfand, zu entkommen (vgl. Christov-Bakargiev 2012: 34). Daher wurde die dOCUMENTA13 „von einer ganzheitlichen und nichtlogozentrischen Vision angetrieben, die die Formen und Praktiken des Wissens aller belebten und unbelebten Produzenten der Welt teilt und respektiert“ (ebd.).

Der „Blick nach Innen“, der zumeist in der Kunst seine Berechtigung findet, kann – über das Innehalten und die Offenheit des Sehens und Wahrnehmens hinweg – das, was in sozialen Bereichen nicht verbalisiert wird, durch „Übersetzung“ in ein anderes Medium seinen Ausdruck finden. Vor allem aber könnten durch die Kunst neue Wege der Präsentation ethnographischer Aufzeichnungen beschritten werden. Schneider und Wright sehen allerdings Schwierigkeiten bei dieser „Übersetzung“ und warnen davor, dass eine visuelle oder auditive Umsetzung der Materialien einer Feldforschung möglicherweise nur zu einer flachen illustrativen Darstellung führt und die derzeitigen wissenschaftlichen Standards daher nicht gehalten werden können. Zur Untermauerung ihrer Argumentation führen sie einen kri-

sche-inhalte/41-glossar-band-1-buchreihe-spekulative-poetik-praesens-poetik-eines-tempus-auszug.html).

tischen Beitrag des Anthropologen Lucian Taylor an, der – selbst Filmproduzent (alle co-directed mit Ilisa Barbash²⁰¹) – in seinen Werken²⁰² Anthropologie und Kunst verbindet: „Visuality itself becomes merely ancillary, illustrative rather than constructive of anthropological knowledge. This is a key point and the subject of ongoing struggle within the discipline“ (Schneider and Wright 2010: 2). Trotz dieser Bedenken unterstreichen die beiden Autoren die Notwendigkeit einer Öffnung für Neuerungen und Experimente, die in Verbindung mit Kunst stattfinden könnten und für beide Seiten eine Bereicherung bedeuten würden: „Our concern is to encourage the kinds of experimentation that would result in new and dynamic directions for both contemporary art practices that revolve around various kinds of documentation, and to enlarge the range of work being produced within anthropology and within visual anthropology in particular.“ (Schneider and Wright 2010: 3).

Um AnthropologInnen als auch KünstlerInnen eine Plattform für einen gegenseitigen konstruktiven Austausch zu ermöglichen, veranstalteten Schneider und Wright 2003 eine Konferenz in der Tate Modern zu dem Thema: „Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology.“ In diesem Sinn hieß es in der Ankündigung für die Konferenz: „Recent shifts in art and anthropology suggest an apparent overlap between the concerns and practices of those working in each field. The increasing use of ‘fieldwork’ by many artists and the ‘ethnographic turn’ described by art theorists, invite comparisons with anthropology. In anthropology, critiques of ethnography and fieldwork have raised fundamental questions about the nature of representation – questions which have implications for art. Can developments in each field illuminate the principles and practices of the other? What similarities and differences exist in how artists and anthropologists engage with and represent events, experiences, and others?“²⁰³

Der Gegenstand der Konferenz warf Fragen auf, die heute immer noch aktuell

201 <http://www.miriad.mmu.ac.uk/caa/profile.php?initial=LT>; acc. 08.10.2012.

202 „Made in U.S.A“, 1990, „a film about sweatshops and child labor in the Los Angeles garment industry“; „In and Out of Africa“, 1992, „a video about authenticity, taste, and racial politics in the transnational African art market“ (<http://www.miriad.mmu.ac.uk/caa/profile.php?initial=LT>; acc. 08.10.2012).

203 Acc. am 11.02.2012; <http://channel.tate.org.uk/media/37110346001>.

sind, nämlich wie Gemeinsamkeiten und Unterschiede konstruktiv für Wissenschaft und Kunst genutzt werden und die jeweiligen Ergebnisse aus beiden Bereichen präsentiert werden können. Zemirah Moffat von der University of Westminster war bei dieser Konferenz dabei: „Indeed the practice of ethnography seemed to be being redefined and contested at this conference as 'imaginative skills applied to representations of the natural world'. [...] Anthropology was criticised by Dominic Willson, Tate Modern curator of the event, of being seduced by this magic of art, letting down the critical guard and seeing art as its 'utopian horizon.' He continued saying much of art was trash and rubbish, with little regard to the ethics that the anthropologists' hold dear. Of course he was being provocative, but there is a point that in a certain core of anthropologists reacting against positivism they may swing too much the other way, and may be horrified when they eventually land“ (Moffat 2003).²⁰⁴

204 Zemirah Moffat, 2003, Notes on „Fieldworks: Dialogues between art and anthropology“ (Friday 26th-Sunday 28th September, 2003); <http://www.visualanthropology.net/reviews/moffat.htm>, (acc. am 26.01.2012).

4.4 AUSSTELLUNGEN IN CHINA

*„All translation is only a somewhat provisional way of coming to terms
with the foreignness of languages“
(Walter Benjamin 1969: 75)*

4.4.1 MAKING THE INVISIBLE VISIBLE – CHINA DIALOGUE oder ALLES IST EINE ÜBERSETZUNG

Mein Vorhaben in China sollte an die vorigen Projekte anschließen, dennoch waren die Themen nicht vorgegeben. Die Absicht war „das zu ergründen, was man spürt, aber nicht beschreiben kann, das Unsichtbare sichtbar zu machen – making the invisible visible“, d.h. es sollten auch Dinge aufgezeichnet werden, die nicht in Worte gefasst werden können oder dürfen.

Ohne ein westliches Konzept verfolgen zu wollen, fasste ich daher vor Antritt meiner ersten Reise nach China einen einzigen Begriff – dennoch ein sehr breites Themenfeld – als Zentrum meiner Recherche ins Auge: Ein Thema, das ich bereits in etlichen Projekten zuvor anvisierte – das Thema des „Seins“. Dieser so wichtige Grundbegriff unseres westlichen Denkens und der westlichen Philosophie sollte als zentraler Gedanke rund um Themen, die sich vor Ort ergeben, dienen. Unbewusst griff ich damit das zentrale Thema unseres „Anders-Seins“ auf.

Ich war daher freudig überrascht zu entdecken, dass das Wort „Sein“ – Ausgangsbasis auch all meiner vorigen Projekte, und, wie bereits erwähnt, eine wichtige Grundlage des westlichen Gedankenguts sowie der westlichen Philosophie – im chinesischen Sprachgebrauch gar nicht existiert. Dennoch sollte dieses Unterfangen bestmöglich umgesetzt werden. Die Schwierigkeiten bei der Übersetzung waren damit jedoch vorgegeben:

D²⁰⁵: Your projects are very interesting, but there is one problem.

S: What?

D: I can't translate the word 'being'. There is no Chinese word for that.

S: [lacht] No!?

D: No, because that's the „-ing-word“ for „to be“ – „to be“ is a verb, right? But in Chinese we don't have this verb. There's no „to be“. Also, the Chinese word for „existence“ could not be understood. What does that mean? Existence? Existentialism? You know, even the word „identity“ is hard to translate.

S: That's exactly what is so challenging for me here in China.

D: I really don't know how to translate. So I can translate it only according to the condition, the situation. I use different words for different situations. But that's a total different thing, like „I am here“. You have an „I am“ here. But in Chinese „you sit here“ or „you stand here“. There is no „am“. So we don't have that verb. You say „I am a man“ [...] In English it's the same thing, but in Chinese you have to decide on situations. That's totally different. So if you want me to translate, I can do that, but it will be a different thing. I even thought about your subtitles. I had my students to translate them [...] see, it's quite funny because they don't understand what is „to be“. or „being“ (*lacht*).

S: But see, that's exactly the point, that's exactly what I want to show.

D: I think you are at a good point. You see, you have your exhibition with the title, „You are wherever you are“. and „making the invisible visible“.

But I can't translate it to Chinese. In Chinese translation it means a different thing.

S: This is exactly what I want to show....„making the invisible visible“ – you can't depend on words, you can't depend on philosophy. What you just can depend on is what you feel.

D: Yes.

Vincent Crapanzano schreibt in seinem Aufsatz über „Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description“ erschienen 1986 im Sammelband „Writing Culture“ von James Clifford und George E. Marcus, dass Ethnographie sich wie eine Übersetzung darstellt: „Like translation, ethnography is also a somewhat provisional way of coming to terms with the foreignness of languages – of cultures and societies“ (Crapanzano 1986: 51). Der Unterschied liegt nur darin, dass der Text erst erstellt werden muss. „Despite its frequent ahistorical – its synchronic – pretense, ethnography is historically determined by the moment

205 Der Dolmetscher, ein Kollegen der Universität in Hangzhou, wird hier mit D. angeführt.

of the ethnographer's encounter with whomever he is studying [...] The ethnographer is a little like Hermes: a messenger, who given methodologies for uncovering the masked, the latent, the unconscious, may even obtain his message through stealth. He presents languages, cultures, and societies in all their opacity, their foreignness, their meaninglessness; then like the magician, the hermeneut, Hermes himself, he clarifies the opaque, renders the foreign familiar, and gives meaning to the meaningless. He decodes the message. He interprets“ (Crapanzano 1986: 51).²⁰⁶

In einer Ausstellung „Found in Translation“ (Hommage an Sofia Coppolas Film über Einsamkeit in unserer globalisierten Welt „Lost in Translation“) im Berliner Guggenheim, in der es um das Ringen um Sprache in Gesellschaft, Politik und Geschichte geht, zeigt der chinesische Künstler O Zhang anhand eines Plakates von 2008 „Salute to the Patriots“, welche unterschiedliche Wahrnehmung und Missverständnisse es geben kann, wenn ein Text übersetzt wird. Neun KünstlerInnen, aus unterschiedlichen Teilen der Welt, wurden ausgewählt zu diesem Thema Arbeiten zu zeigen. Hier ein Auszug aus dem Flyer zur Ausstellung im Berliner Guggenheim zum Thema „Lost in Translation“ vom 28. Jänner - 9. April 2012: „In unserer globalisierten Welt, in der politische, ökonomische und kulturelle Fragen über nationale Grenzen hinweg miteinander verflochten sind, hat sich auch die Unterscheidung zwischen lokalen und globalen Themen so gut wie aufgelöst. Die Notwendigkeit und die Schwierigkeit, sich über kulturelle und historische Schranken hinweg zu verständigen, ist heute ein unvermeidlicher Aspekt unseres Lebens. In diesem Zusammenhang ist die Übersetzung — im sprachlichen wie im übertragenen Sinn — ein elementares Werkzeug für unser Verständnis der Wirklichkeit. Mehr als je zuvor müssen wir überdenken, was durch Übersetzungen verloren oder gewonnen werden kann und welche Auswirkungen diese endlos erscheinenden Umwandlungen auf unsere Welt haben.“²⁰⁷

206 Crapazano bringt dies als Metapher über Hermes, dem Götterboten, der den Sterblichen die Botschaft überbringt und sie übersetzt, – „the tutelary God of speech and writing, and speech and writing, we know, are themselves interpretations“ (Crapanzano 1986: 52).

207 An dieser Stelle sei auf das in Kapitel 4.2.3 erörterte Projekt „tage-raum“ verwiesen, das ich 1999/2000 durchführte und bei dem ich erst nach Monaten bemerkte, dass mein Dolmetscher völlig falsch oder nicht sinngemäß übersetzte.

4.4.1.1 VON DER PROJEKTIDEE ZUR UMSETZUNG

Aufgrund einer Einladung für eine Personale in der Modern Art Gallery in Hangzhou, reiste ich im Mai 2011 erstmalig nach China. Ich war über diese Einladung besonders erfreut, denn obwohl ich mich schon lange für das Land und dessen Bevölkerung interessiere, war es mir nie ein Anliegen gewesen, als Touristin das „Reich der Mitte“ zu bereisen. Dies hängt v.a. mit der chinesischen Politik zusammen, die ich, wie wohl der gesamte Westen, eher kritisch beobachte.



Abb. 48 Plakat Hangzhou 2011

In dieser Arbeit soll der chinesischen Politik jedoch nur soweit begegnet werden, wie es aufgrund der Gespräche mit InterviewpartnerInnen, der Kommentare oder der Themenwahl notwendig erscheint.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich den Umstand, dass ich von vielen Seiten (auch von chinesischer Seite) aufmerksam gemacht wurde, keine brisanten Themen anzuschneiden und nicht „aufzufallen“, dass ich zeitweilig keine Internetverbindung hatte oder der e-mail Kontakt nicht immer funktionierte und einzelne Nachrichten innerhalb Chinas nicht abgerufen werden konnten.

Im Zuge meiner Vorbereitungen auf die China-Reise holte ich bereits in Österreich Informationen ein,²⁰⁸ die hier im Westen über China erhältlich waren: U.a. sammelte ich Medienberichte und führte Gespräche mit ChinesInnen, die in Wien leben und arbeiten. Ich recherchierte daher bereits in Österreich themenspezifisch. Dieses Material diente mir als Grundlage für meine „Übertragung“. Denn an-

²⁰⁸ In meinen Projekten steht immer wieder die Suche nach dem Individuum, nach Authentizität im Vordergrund. Diesen Fokus wollte ich besonders in China nicht aus den Augen verlieren. In China spielen Politik und Philosophie in alle Lebensbereiche hinein. Diese Arbeit soll jedoch, wie bereits erwähnt, weder eine politische noch philosophische Abhandlung sein, dennoch werden immer wieder Bezüge zu finden sein.

schließlich „transkribierte“ und „übersetzte“ ich diese Informationen und Assoziationen auf großformatigem Papier. Die Art des Papiers musste sorgfältig ausgewählt werden. Um mich auf das Gastland einzustellen, experimentierte ich zuerst mit chinesischem Papier, das ich von verschiedenen Kunsthändlern bezog. Ich hatte eine bestimmte Vorstellung, was ich auf diesem Papier realisieren wollte. Auf Papier zu arbeiten unterscheidet sich grundlegend von Leinwandarbeiten: Auf Leinwand trage ich Schicht um Schicht auf, es verschwinden viele Darstellungen, werden wieder zerstört oder sind nur mehr an einigen Stellen des Bildes sichtbar. Dieses Ausloten bis an die Grenzen betreibe ich auch auf dem Papier und versuche Techniken, die primär nicht dafür vorgesehen sind. So musste ich erkennen, dass das chinesische Papier, das ich hier in Österreich erhielt, nicht genügend strapazierfähig und daher für meine Art der Umsetzung nicht geeignet war. Außerdem gefiel mir die Struktur des Materials nicht und auch nicht die Streifenbildung, die entstand und sichtbar wurde, sobald man das Material mit Farbe in Berührung brachte. Das chinesische Papier war sehr empfindlich, sobald es mit Feuchtigkeit in Berührung kam, da chinesische Papiere hauptsächlich für Grafit und Tusche gedacht sind. Meine Versuche, sie auch mit Leinöl oder Terpentin zu bearbeiten, misslangen. Ich bearbeitete die Papiere auf der Wand und auch am Boden und verwendete – außer wenn ich in die Papiere hineinritzte – einen weichen Stoff als Unterlage.

So fiel nach etlichen Experimenten und Versuchen die Entscheidung, ein ganz spezielles japanisches Masa-Papier zu verwenden, das trotz seiner fragilen und zarten Erscheinung sehr robust ist. Masa-Papier besteht zu 100% aus Baumwolle und besitzt keinen Holzanteil. Es lässt keinerlei Korrekturen oder Überarbeitung zu – eine Tatsache, die für mich einen besonderen Reiz ausübt. Zudem muss man, wenn man so wie ich mit Eingravierungen arbeitet, sehr schnell vorgehen, da man einzelne Vorgänge nur durchführen kann, während die Farbe noch nass ist. Gleichzeitig ist das Papier aber genau während dieser Phase besonders empfindlich, kann leicht reißen oder verzieht sich, wenn man nur an einer Seite arbeitet. Diese Lebendigkeit des Materials und dieses präzise Arbeiten-Müssen, also diese Verletzlichkeit, macht die Attraktivität dieses Materials für mich aus. Das Format,

das ich benötigte, war nicht in Österreich erhältlich. Daher musste ich es speziell aus den USA importieren.

Wie bereits erwähnt, arbeite ich zumeist in Zyklen. Das endgültige Konzept entwickelt sich zumeist erst während des Arbeitsprozesses. Einen ähnlichen Zugang fand ich bei Francis Bacon, der dies in einem Interview mit David Sylvester folgendermaßen erklärte: „You know in my case all painting – and the older I get, the more it becomes so – is accident. So I foresee it in my mind, I foresee it, and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transforms itself by actual paint. I use very large brushes, and in the way I work I don't in fact know very often what the paint will do, and it does many things which are very much better that I could make it do. Is that an accident? Perhaps one could say it's not an accident, because it becomes a selective process which part of this accident one chooses to preserve. One is attempting, of course, to keep the vitality of the accident and yet preserve a continuity“ (Sylvester 1987: 16f).

Bei den Werken für den „China Dialogue – Making the Invisible Visible“ benutzte ich zumeist nur für „Weiß“ oder für die „Sandfarbe“ fertig abgebundene Acrylfarben. Die restlichen Farben stellte ich selber aus reinen Farbpigmenten und Erdfarben her, die ich mit Leinöl anrührte. Ich löste dabei die Pigmente einige Stunden zuvor in Wasser auf und verrührte sie erst danach mit Leinöl. Ich wusste nicht, wie das Papier auf das Öl reagieren würde. Auch nicht, welche Reaktion nach dem Trocknungsprozess stattfinden würde. So musste ich zunächst einige Tage zuwarten, bis ich mit meiner Arbeit fortfahren konnte. Schließlich jedoch erreichte ich genau den Effekt, den ich erzielen wollte: Nämlich dass die Zeichen, Symbole und Schriften oft erst durch eine spezielle Beleuchtung oder nur durch einen speziellen Blickwinkel zum Werk sichtbar werden. Beim chinesischen Papier, das sicherlich eine ganz besondere Qualität hat und einen einzigartigen Reiz ausübt, wäre dies jedoch nicht möglich gewesen.²⁰⁹

In China allerdings musste ich mich während meiner Vorlesung an der Universität und auch während der Galerie-Führungen für den Umstand rechtfertigen, ja-

209 Die Skizzen, die ich später dann auch meiner Ausstellung in Österreich beifügte, sind demnach noch auf chinesischem Papier ausgeführt, die Originalarbeiten hingegen wurden auf japanischem Masa-Papier fertig gestellt.

panisches statt chinesischem Papier für meine Arbeiten verwendet zu haben. Mir entsprach die Idee auf Papier zu arbeiten sehr, da Papier eine völlig andere Qualität besitzt als z.B. Leinwand: Es wirkt skizzenhafter und spontaner und vermittelt, meines Erachtens eine gewisse Sinnlichkeit. Darüber hinaus weckt es Assoziationen zu Schrift, Buch, Literatur, Kommunikation und Komposition. Außerdem hat Papier den großen Vorteil, leichter und kostengünstiger transportiert werden zu können – in meinem Fall wurde es gerollt in einem Abflussrohr als persönliches Zusatzgepäck nach China „importiert“²¹⁰.



Abb. 49 „Transportobjekt Abflussrohr“

Das löste Erstaunen und Misstrauen aus, da die Galeristin nicht glauben konnte, dass so „wenig Kunst“ für eine 700 m² große Ausstellungshalle ausreichte.

210 Der Transport der gerahmten Leinwandarbeiten hätte sich aufgrund der Zollformalitäten derart umständlich und teuer gestaltet, sodass ich mich für diese Lösung entschied. Es benötigte allerdings sowohl bei der An- als auch bei der Rückreise jeweils einen ganzen Tag, um die Papiere in gerollter Form in dem Abflussrohr zu verstauen.



Abb. 50 *Making the Invisible Visible*, Mischtechnik auf Papier, 175 x 110 cm, 2011



Abb. 51 *Making the Invisible Visible*, Mischtechnik auf Papier, 181 x 110 cm, 2011



Abb. 52 Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Ich stellte mich demnach nicht nur materialmäßig, sondern auch in Bezug auf Effizienz und Improvisationsgeschick auf das Gastland ein. Brinker beschreibt die chinesische Flexibilität wie folgt: „Wegen des platz sparenden Formats konnte man selbst auf engstem Raum eine Anzahl von Rollen und Alben aufbewahren. Zudem ließen sie (Anm. die Werke) sich leicht transportieren. Überhaupt unterscheiden sich alle chinesischen Bildformen, natürlich mit Ausnahme der Wandmalerei, in einem wesentlichen Punkt von der abendländischen Malerei und ihren traditionellen Formaten: Sie sind mobil und flexibel, vermögen losgelöst von ihrer Bindung an die Wände der Architektur zu existieren. Sie können so in unterschiedlichster Umgebung und unter wechselnden Bedingungen genossen werden“ (Brinker 2009: 15).

Zusätzlich zeigte ich in der Modern Art Gallery in Hangzhou zwei Videoinstallationen: Ausschnitte aus den Interviews und Assoziationen zum Thema „Sein“ und „Glücklich-Sein“, die ich in Österreich aufgezeichnet hatte, wurden den Aufnahmen, die vor Ort in China entstanden, gegenübergestellt. So sollten die unterschiedlichen Antworten und Ansätze, die ja schon innerhalb eines Kulturkreises

zu finden sind, um einen weiteren, völlig anderen, nämlich den chinesischen ergänzt werden.

Diese Videoinstallationen fanden in einem dunklen, in zwei Bereiche geteilten Raum – einer Art Blackbox – statt. Einer der beiden Bereiche wurde mit Seifenblasen, die als Projektionsträger dienten, gefüllt.²¹¹

Die Projektion spiegelte sich auf den Seifenblasen solange wieder, bis diese zerplatzten und dann wieder von einer eigenen Maschine durch neue ersetzt wurden. Man wusste nie, wie lange sie im Raum herumschwirrten, wann sie zerplatzten und nicht mehr als Projektionsfläche zur Verfügung standen. Deren stete Veränderung, aber auch deren unkontrollierbare Existenz sollten als Metapher für unser Leben gesehen werden, wo sich die Fragilität der Existenz, aber auch das gesamte Farbspektrum widerspiegelt und jeden Moment zu etwas ganz Eigenem und Besonderen macht.

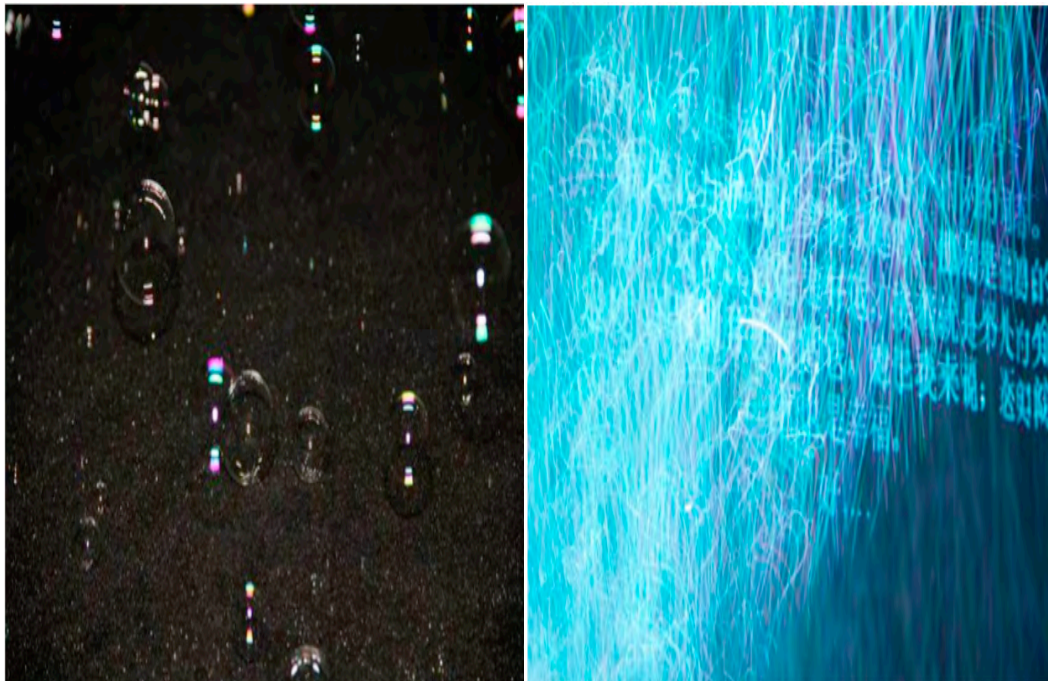


Abb. 53, 54 Seifenblasen-Ton-Installation

Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

211 Seit Jahren schon haben sich Seifenblasen als Material in meinen Projekten bewährt. Sie zeigen durch ihre Fragilität, aber auch durch ihr Farbenspektrum die Vielfalt unseres Seins auf.



Abb. 55 Seifenblasen-Ton-Installation, Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Eine Dokumentation der Seifenblasen im Dunklen ist nur schwer und in veränderter Form möglich und sollte als Metapher für unsere Visionen und Illusionen verstanden werden. Das, was wir sehen, ist ja oft auch nur eine Projektion. Fragen über Wahrnehmung, Illusion oder Existenz werden aufgeworfen: Haben die Seifenblasen überhaupt existiert? Oder war alles nur Illusion?

Wie bereits erwähnt, arbeite ich oft mit unterschiedlichen Materialien. Innerhalb eines Materials reize ich alle Möglichkeiten aus und erforsche seine Kapazität. Dabei gehe ich oft über die Grenze des Machbaren und untersuche, wie vielseitig man mit dem jeweiligen Material umgehen und was man daraus schöpfen kann. Unkontrollierbar und zeitlich begrenzt, schweben die Blasen durch den Raum und können nur in seltenen Fällen berührt werden, ohne gleich zu zerplatzen. Dennoch animieren sie zum Angreifen, zum Verzaubert-Werden und versetzen den Betrachter in seine Kindheit zurück.

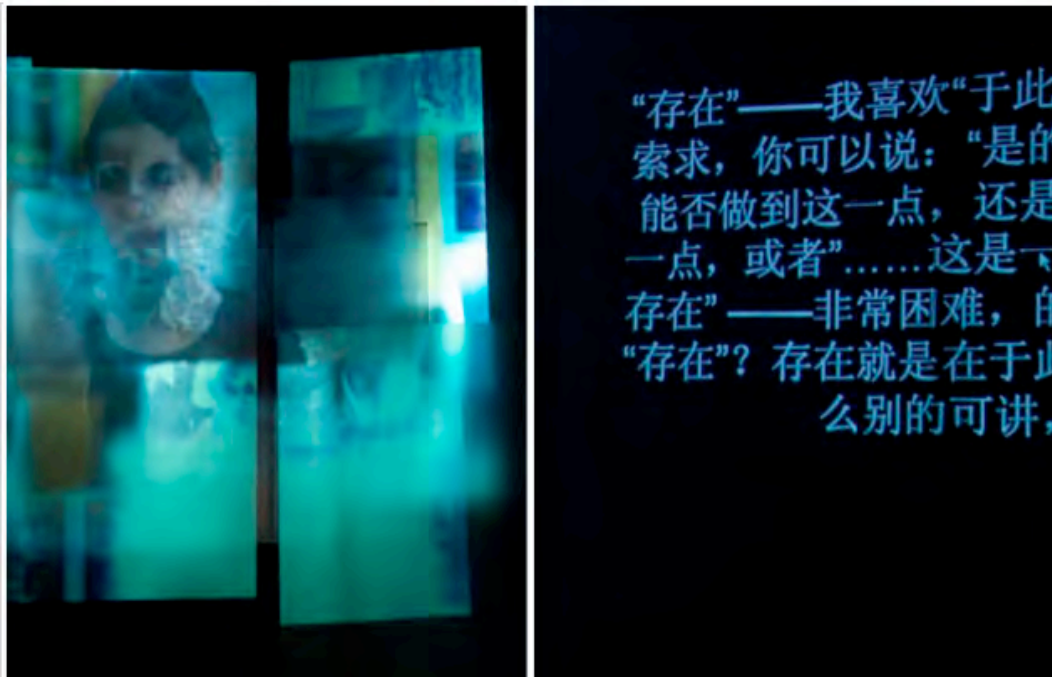


Abb. 56 Folien-Ton-Installation, Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Die zweite Installation bestand aus Kunststoff-Folien, die in unterschiedlichen Positionen die Projektion der Aufzeichnungen einfingen, zerstückelten und verzerrten. Die Personen waren nur teilweise bzw. je nach Position und Blickwinkel überhaupt sichtbar. Damit sollte ausgedrückt werden, dass unterschiedliche Perspektiven und Sichtweisen existieren, ihre Gültigkeit haben und nicht ständig bewertet werden müssen. Die dazugehörige Toninstallation ließ die Aufmerksamkeit von einem Sprecher zum nächsten wandern, was dem Betrachter eine besondere Konzentration abverlangte, damit er nicht ständig von etwas Neuem abgelenkt wurde. Es war nämlich schwierig, die Aufmerksamkeit bei einem Vortragenden zu belassen, wodurch dem Betrachter bewusst gemacht wurde, wie sehr der Fokus auf Äußerlichkeiten, wie Ausdruck, Präsenz und Lautstärke ausgerichtet ist. Der Gesprächsinhalt wurde dabei oft zweitrangig, weil die Präsentation im Vordergrund stand.

Der Zweck dieser Arbeiten in China war aber auch, den Blick von Innen, d.h. meinen ganz persönlichen Blick, mit all meinen Gefühlen, die durch die unterschiedlichen Informationen bezüglich chinesischer Philosophie, Anschauungsweisen, politischer Strategien usw. ausgelöst wurden, wiederzugeben. Aber auch der Blick von Außen sollte vermittelt werden, also der einer Künstlerin, die im Westen geboren wurde und lebt. In den Arbeiten fanden demnach nicht nur formal-ästhetische Aspekte Eingang, sondern es wurde auch bewusst kontextuell gearbeitet.

4.4.1.2 REISE, AUSSTELLUNG

Um zu vermitteln, wie sich die Reise von Anfang an gestaltete, wird hier ein kurzer Einblick in die ersten stichwortartigen Feldnotizen angeführt. Ohne nämlich irgendeinen Bereich vorzugeben, wurden sofort zwei meiner Themen, die ich in den letzten Jahren, u.a. auch in den letzten Projekten in Niederösterreich „IN DER MITTE“ angesprochen habe, aufgegriffen: „Das Sein“ – (wer bist du?) und „Glücklich-Sein“.

4. Mai 2011

Ankunft Flughafen um 7:15 Uhr. Einchecken der Kunstwerke über Sondergepäck „heavy bags“. Im Flugzeug von Amsterdam Richtung Hangzhou: Noch vor Abheben des Flugzeugs Kontakt mit J. aus Eindhoven in Holland. Hat seit März eine Textilfirma in Hangzhou aufgemacht., ist ganz begeistert von dieser Gegend und von den Menschen, die dort leben. Seiner Meinung nach herrscht dort ein „europäischer Geist“: am Abend und am Wochenende schlendern die BewohnerInnen herum. Das sonst so geschäftige Treiben findet man dort nicht. J meint, dass es mir gefallen könnte. Er selbst ist beruflich dort, ist interessiert an neuen Kontakten.. Er hat zuvor bei Samsung gearbeitet und meint ganz pragmatisch: „Wenn man in einem Bereich nicht genügend Erfolg hat, dann muss man wechseln und einen anderen Beruf ergreifen“. Später machte J. noch Bemerkungen zu Kunst, nachdem er erfahren hat, dass ich in Hangzhou in der Modern Art Gallery ausstellen werde: „Die Chinesen sind sehr, sehr kunstorientiert und auf dem Weg wieder ihre eigene Tradition zu finden, die sie eine Zeit lang verloren hatten. Chinesen kaufen hauptsächlich chinesische Kunst, geben auch sehr viel Geld dafür aus.“

Später Gespräch mit einem französischen Geschäftsmann, der seit einigen Jahren regelmäßig nach China fährt und sich eine berufliche Basis dort aufgebaut hat. Stelle absichtlich keine Fragen oder gebe Themenbereiche vor, um nicht mit einem „westlichen Konzept“ meine Arbeit in China einzuschränken. Besonders spannend für mein Projekt, waren die Erfahrungsberichte – den Blick von Außen– von einem Europäer, aufzunehmen. Er beschrieb „die Chinesen“ als sehr einfache Menschen, die bemüht sind, andere zufrieden zu stellen: „Es gibt da kein 'ja, aber', sondern entweder machen sie etwas, und dann machen sie es gründlich und schnell und lassen keine Bemühung aus ihr Ziel zu erreichen. Oder aber sie lehnen von vornherein ab“. R. hebt auch noch hervor, dass er die Chinesen als glückliche und zufriedene Menschen erlebt: „La première

chose qui m'a marqué c'est qu'ils ont le bonheur marqué sur leur visage, c'est de vrais 'smiler', ils sourient tout le temps, ils sont contents, ils saluent beaucoup, beaucoup plus que chez nous. Nous on salue beaucoup dans nos campagnes. Eux ils saluent tout le temps, ils sont contents, ils sont heureux de nous voir. Ils sont vraiment contents, ils sont vraiment gais. Eux ils n'ont pas de poils, moi j'en ai beaucoup alors ils touchent, ils ne se disent pas lui c'est un patron et moi je suis un ouvrier, il va toucher mes poils comme ça et ça l'amuse. Ils sont gais, ils sont drôles, moi, je les adore“.

Weiters, so der Geschäftsmann, sind die Chinesen sehr froh darüber, dass sich Europäer mit ihren Unternehmungen in China niederlassen und unterstützen diese Projekte in jeder Hinsicht. Außerdem sind sie bemüht und lernbegierig – die besten Voraussetzungen für ein erfolgreiches Unternehmen. Wenn sie etwas Neues ausprobieren, dann versuchen oder experimentieren sie solange, bis etwas klappt. Sie setzen qualifiziertes Fachpersonal ein, das sehr engagiert ist. Im Sommer arbeiten viele StudentInnen in den Fabriken als FeriapraktikantInnen. Es kommen auch viele Bauern in die Stadt, die von ihrer Feldarbeit nicht mehr leben können und nun ihre Arbeit in den Fabriken verrichten wollen. Es ist nicht unähnlich der Situation in unseren Fabriken. Der Familienzusammenhalt macht jedoch den großen Unterschied aus.“

Somit hatte R., ohne es zu wissen, den dritten Themenkreis angesprochen, den ich bereits in meinen früheren Projekten untersucht hatte – die Bedeutung der „Familie“:

Die Unternehmen funktionieren zumeist so, dass die gesamte Verwandtschaft „eingespannt“ wird und auch in der Fabrik wohnt. Die Arbeiter arbeiten ca. 11 Stunden pro Tag, die Händler ca. 8 Stunden und bei den Ingenieuren ist es unterschiedlich. Und da kommt es schon auch vor, dass ein Arbeiter während der Arbeitszeit schläft, aber das wird akzeptiert: „Les ouvriers vont travailler 11 heures, les commerciaux vont travailler 8 heures, les ingénieurs ça dépend. Mais ils sont chez eux donc c'est assez curieux, de temps en temps il dort, alors comme je suis avec le patron de la boîte, je me dis il va se faire engueuler quand mais non pas du tout, il dort, c'est qu'il est fatigué. Il faut le laisser dormir, dans la journée pendant les heures de travail. Il est fatigué, et bien il dort. C'est surprenant, chez nous.“

Weiters bemerkt M., dass in Frankreich– und nicht nur in Frankreich – eine Anti-Chinesische Kampagne betrieben wird. Dennoch zahlt es sich trotz einer Inflationsrate der Gehälter von ca. 30% in den letzten Jahren für ein Unternehmen aus, weiterhin in China produzieren zu lassen.

Ich lege bei allen Ausstellungen großen Wert und Konzentration auf das Raumkonzept. Die Leere zwischen den Arbeiten – das Dazwischen – ist für mich von ebenso großer Bedeutung wie die Arbeiten selbst. Wie bereits erwähnt, stellen die Gedankengänge, Recherchen und die Arbeit im Atelier einen eigenen Teil des Arbeitsprozesses dar. Bei der Gestaltung einer Ausstellung werden meine eigenen Arbeiten jedoch zu abgeschlossenen Objekten, mit denen ich den Raum „bearbeite“. Das ist als eigenständige Aufgabe zu sehen, ein anderer Zugang, der mit der Herstellung der Werke nichts mehr zu tun hat. Ganz im Gegenteil, es braucht unbedingt die nötige Distanz, d.h. es muss eine neutrale, objektive Haltung zu den eigenen Werken eingenommen werden. Daher ist es oft für einen Kurator einfacher eine Ausstellung zu installieren, als für den Künstler selbst, weil er viel objektiver mit den Kunstwerken umgehen kann.

Da ich zwar die Pläne und den Grundriss der Räume in der Modern Art Gallery in China vor meiner Ankunft studieren aber eben nicht besichtigen konnte, erbat ich mir drei Vorbereitungs- und Hänge-Tage, um den Raum zu „erspüren“ und ein eigenes Konzept zu erstellen. Tatsächlich wurde die Galerie jedoch erst am Vortag der Ausstellungseröffnung geräumt, was für mich eine ziemliche Herausforderung bedeutete.



Abb. 57-59 Aufbau Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Die Feldnotizen vom Mai 2011 veranschaulichen dies:

7:45 Uhr: in der Früh begrüße ich zwei StudentInnen, die mir assistieren sollen. Es gibt Schwierigkeiten mit der Elektrizität. Es gibt keinen Strom!

Wir brauchen den ganzen Tag, zuerst noch ohne Techniker, um funktionierende Anschlüsse zu finden und Verlängerungskabel zu organisieren.

14:27 Uhr: Die Putzfrau will die Räume reinigen und wir haben noch nicht einmal angefangen, die Arbeiten aufzulegen. Ich entscheide mich, die Seifenblaseninstallation nun aufgrund der Umstände in einem Raum zu machen, den ich zuvor nicht dafür vorgesehen hatte, der aber am leichtesten verdunkelt werden kann. Leider ist zu wenig Stoff vorhanden und die Abdeckung funktioniert nicht. W. und B., die zwei StudentInnen, helfen fleißig, sind aber schon ziemlich erschöpft.

Um 19:00 verabschiedet sich die Galeristin. Sie ist sehr misstrauisch, weil noch immer kein Bild an der Wand hängt und sie von der Installation noch nichts sieht. Am nächsten Morgen ist die Pressekonferenz geplant.

Erst um ca. 21 Uhr beginnen wir dann endlich mit dem eigentlichen Aufbau der Ausstellung und Installation. Um vier Uhr morgens sind wir endlich fertig.

B. hat sich in der Zwischenzeit schon zwei Mal hingelegt und geschlafen (die Schilderungen meines französischen Interviewpartners haben sich bestätigt, denn sie tat dies mit einer Selbstverständlichkeit, die auffallend war). Schließlich verabschiedete sie sich um ein Uhr morgens. W. hielt durch, obwohl ich ihm mehrmals anbot, ebenfalls schlafen zu gehen.

Ich bin mit der Ausstellung zufrieden, doch die chinesische Seifenblasen-Maschine funktioniert leider nicht und muss noch vor der Pressekonferenz ausgetauscht werden.²¹² Am nächsten Tag: Vereinbarter Treffpunkt 8:30 Uhr in der Mensa. Fahre mit dem Taxi zum Geschäft, um die Maschine auszutauschen, Presseempfang,

Beginn des Workshops mit den StudentInnen an der Uni am Nachmittag, Eröffnung der Ausstellung mit nochmaligem Presseempfang abends mit anschließender zweistündiger Vorlesung an der Uni, gemeinsames „Nachtessen“ danach ...

Alles funktioniert mit einer unheimlichen Geschwindigkeit, folgt unmittelbar aufeinander ...

212 Dass ich später noch zwei weitere Male das Gerät umtauschen musste, wusste ich zu diesem Zeitpunkt Gott sei Dank noch nicht.

Unter diesen Bedingungen freute ich mich daher besonders über eine Reaktion einer Besucherin zur Ausstellungsgestaltung: „Diese Arbeiten scheinen für diesen Ort konzipiert zu sein, daher dachte ich, dass die Räumlichkeiten schon vorher bekannt waren und die Werke speziell für diesen Ort konzipiert wurden [...] Das verleiht einen Durchblick, das hat sehr viel mit 'Dahinter-Schauen' zu tun.“



Abb. 60 Atelier Seitzersdorf/Wolfpassing, 2012

4.4.1.3 PRÄSENTATION (2011)

In meiner Installation „China-Dialogue“, die anschließend an die China-Reise in Österreich stattfand, wurde eine Videoaufzeichnung auf einem speziell dafür angefertigten pneumatischen Objekt gezeigt. Darauf wurden Gesichter von chinesischen Frauen abgebildet, die ich in China zu verschiedenen Themen (being, family, happiness, utopia, visions, fears, ...) befragt hatte. Der Fokus dieser Aufnahmen lag demgemäß auf dem Gesprochenen, dem Inhaltlichen, wohingegen bei der Präsentation das Augenmerk auf das Visuelle gelegt wurde. Die Stimmen waren zwar zu hören – jedoch nur auf Chinesisch, ohne Übersetzung, und sich gegenseitig überlagernd.



Abb. 61 *China-Dialogue*, Videoinstallation, 2011

Durch den Fokus auf das Visuelle wurden Bewegungen in den Gesichtern wahrnehmbar, die vorher nicht aufgefallen waren. Es lag hier demnach keine reine

Abbildung vor, sondern ein Ausdruck dessen, was auch non-verbal vermittelt werden sollte. Die Geräusche dominierten und drängten die Stimmen der Interviewten in den Hintergrund.

Bereits bei der Aufzeichnung wurden wesentliche Entscheidungen getroffen, z.B. in welchem Winkel die Kamera aufgestellt wird oder wohin der Blick der einzelnen TeilnehmerInnen gerichtet werden sollte. Es fand demnach eine selektive Wahrnehmung statt, was den Betrachter bei der Präsentation einen ganz bestimmten Blick einzunehmen zwang. Die Kamera wurde so zum Werkzeug für audiovisuelle Feldnotizen. Es wurde im Vorhinein selektiert und aus komplexen Situationen ein bestimmter Ausschnitt gewählt. Das Weglassen und Nicht-Zeigen spielte dabei eine wesentliche Rolle. Auf die einzelnen Stimmen wurde zwar nicht verzichtet, sie wurden jedoch absichtlich in den Hintergrund gerückt und von den unverständlichen Geräuschen eines voll besuchten chinesischen Restaurants überlagert.²¹³ Hans-Jürgen Heinrichs schreibt in einem Artikel²¹⁴ über den als „hörenden Philosophen“ bezeichneten Peter Sloterdijk: „Der Mensch, der sich über das Sehen definiert, steht gleichsam 'am Rand' der Welt: Er schafft sich eine Distanzwelt. Dagegen kann kein Hörender glauben, 'am Rand des Hörbaren' zu stehen.“²¹⁵

In meinen Projekten Dialog I und II versuchte ich 1996 eine non-verbale Kommunikation aufzuzeigen. Dazu lud ich JournalistInnen, LiteratInnen, SchriftstellerInnen, KunsthistorikerInnen, FotografInnen und bildende KünstlerInnen ein, jeweils zwei Stunden in einem ca. 120 m² leeren Raum non-verbal zu kommunizieren. Beim ersten Dialog gab es nichts, nicht einmal ein Trinkglas, an dem man sich „anhalten“ konnte. Beim zweiten Dialog, der einige Wochen später mit den gleichen Personen durchgeführt wurde, gab es die Option, eine Foto- oder Videokamera mitzunehmen, wovon nicht alle Gebrauch machten. Bisher dachte ich immer, obwohl aus einer Fotografen-Familie kommend, dass die Kamera eher eine Barriere und Distanz schaffen würde. Anhand dieses Experimentes zeigte sich aber genau das Gegenteil: Diejenigen, die sich mit einem Aufzeichnungsgerät

213 Wer schon einmal in einem chinesischen Restaurant war, weiß wie laut es dort zumeist ist und was für eine schlechte Akustik herrscht, sodass man sich kaum, und wenn doch, dann nur sehr laut, miteinander unterhalten kann.

214 „Vom Sehenden zum Inneren Hörenden.“

215 Hans-Jürgen Heinrichs, DIE ZEIT, 28.06.2007 Nr. 27.

ausstatteten, konnten viel intensiver mit den anderen Kontakt aufnehmen. Die Kommunikation, die nur auf Empfindungen und Beobachtungen aufgebaut war, funktionierte besser als bei den Gesprächen, die danach als Reflexion durchgeführt wurden. Nelson Goodman beschreibt Ähnliches in seinem Vortrag „The Way the World is“ treffend: „Obviously enough the tongue, the spelling, the typography, the verbosity of a description reflect no parallel features in the world. Coherence is a characteristic of descriptions, not of the world: the significant question is not whether the world is coherent, but whether our account of it is. And what we call the simplicity of the world is merely the simplicity we are able to achieve in describing it.“²¹⁶

Bei meinen Kunstprojekten und Installationen werden also immer mehrere Sinne angesprochen. Ich möchte den Rezipienten, die Rezipientin durch neue, ungewohnte Situationen herausfordern und ihn/sie in all seinen/ihren Empfindungen und Sinnen ansprechen. In jedem von uns sind unterschiedliche Schwerpunkte der Empfindungen verankert. Diese „ungewohnten Situationen“ sind überall zu finden, auch in der nächsten Umgebung, wie es Gupta und Ferguson sehr anschaulich darstellen: „Traditionally, the romance of anthropology rests in the exploration of remote and exotic places which are only remote and exotic in relation to the everyday world of the anthropologist and her audience here at home. The field as a domain of investigation is hence enlivened by the mundanity and knowability of home; and the researcher is the conduit by which they are connected, the 'link between an unproblematised 'home' and 'abroad'“ (Gupta and Ferguson in Knowles 2000: 55).

216 Acc. 28.01.2012, Nelson Goodman, The Way the World Is, in: *The Review of Metaphysics*, Vol. 14, No. 1. Sep., 1960: 48-56. Published by: Philosophy Education Society Inc. <http://www.jstor.org/stable/20123803>.

4.4.2 CHUAN MEN – VISIT YOUR FRIEND'S HOUSE

4.4.2.1 ALLGEMEINE RAHMENBEDINGUNGEN



Abb. 62 Einladung ASAP – Chuan Men, 2011

Aufgrund der Ausstellungen in Hangzhou wurde ich von ASAP, the Austro Sino Arts Program, ein paar Monate später zu einer Gemeinschaftsausstellung in Beijing eingeladen. KünstlerInnen aus Deutschland, Holland, Dänemark, Kambojscha, Indonesien, den Vereinigten Staaten und Australien, die einen Bezug zu China hatten, waren daran beteiligt. Manche von ihnen lebten schon einige Zeit in Beijing oder China, andere wiederum arbeiteten kontextuell zur historischen oder aktuellen Situation in China.



Abb. 63 Amelie Gallery, Beijing, 2011

Die Ausstellung fand in einer Galerie im Art District 798, in Dashanzi, einem ehemaligen Staats-Fabriksgelände im nordöstlichen Teil Beijings statt, wo früher hauptsächlich elektronische Geräte erzeugt wurden. In den letzten zehn Jahren siedelten sich immer mehr KünstlerInnen und Kulturorganisationen innerhalb dieses Geländes an, Galerien entstanden, Restaurants und Bars wurden eröffnet. Es entstand ein Künstlerviertel. Mittlerweile ist dieses Gebiet jedoch sehr kommerziell und hochpreisig geworden, viele der damaligen Künstlerateliers wurden von Galerien übernommen oder zu teuren Lofts umgebaut und die aktuelle Kunstszenen ist abgewandert – eine ähnliche Entwicklung wie in Soho in New York.

Laut Angaben der Begründer von ASAP war es schwierig, einen geeigneten Ausstellungsort zu finden, da in den meisten Galerien hauptsächlich chinesische Kunst ausgestellt, bzw. das Programm von „höheren Stellen“ beeinflusst wird²¹⁷. Aufgrund der hohen Mieten wird in den meisten Galerien verkaufsorientiert agiert. Außerdem werden private Museen und Galerien durch den Ausstellenden

217 In Beijing sind „Today Art Museum“, „Caochangdi, Liqueur Factory“, „Beiziwan“ etc. dem bestehenden Kunstzirkel vorbehalten.

finanziert bzw. die Kosten der Galerie durch den Erwerb von Kunstwerken gedeckt.

Das Besondere an der Ausstellung *Chuan Men* in Beijing war die Präsentation von Arbeiten, die sich mit dem sozialen Umfeld, mit dem Gastland und dessen Einflüssen auf das jeweilige Werk auseinandersetzten und sich den oben angeführten Kriterien verweigerten. Neue Interpretationen zum Thema „China“ sollten einem breiten chinesischen Publikum eröffnet werden.

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs des Gesprächs mit den österreichischen Kuratoren und Kunstkritikern der Ausstellung, auf die Frage nach ihren Beweggründen, solch eine Ausstellung zu organisieren, angeführt:

K: Weil ich euch alle kennen lerne. Ich lerne durch jede einzelne Ausstellung. Immer gibt es Überraschungen, ob es nun die Motivation, den Hintergrund, die Methodik betrifft, die verschiedenen Personalitäten ... Für mich ist es ein toller Lernprozess. Ich mag diese Vielfältigkeit der Menschen. Die einen sind freundlich, die anderen total unfreundlich, von ignorant zu arrogant, von nett und höflich bis und dann siehst du deren Arbeiten – und manchmal passt das gar nicht zusammen.

Aber es braucht auch nicht konform zu gehen. Manche sind total „schlechte“ Menschen, aber sie produzieren gute Arbeiten. Manche sind nett, aber machen ganz uninteressante Werke. Das hat nichts damit zu tun.

L: Ich hätte einige KünstlerInnen nie gezeigt, habe ihre Arbeiten erst „verstanden“, nachdem ich in den Ausstellungs- und Kuratoren-Prozess involviert wurde. Dann versteht man die Arbeiten auf einmal viel besser als wenn man nur ein Besucher der Ausstellung ist, ein „Zuseher“.

Manche Arbeiten verbinden sich tatsächlich mit der Thematik, mit der Umgebung, mit den anderen Werken – und manche tun das nicht. Und manche Arbeiten funktionieren überhaupt nicht in einem bestimmten Umfeld.

S: Veränderte diese Tätigkeit eure eigene künstlerische Arbeit?

K: Jede Arbeit beeinflusst die eigene Arbeit, auch wenn man das nicht ausgesprochen anstrebt.

Andere KollegInnen innerhalb des Arbeitsprozesses zu beobachten, hinterlässt starke Spuren und Eindrücke.

Einwurf eines beteiligten Künstlers B.: Es ist ungewöhnlich – die meisten KünstlerInnen machen doch ihre eigene Arbeit und sind überhaupt nicht interessiert an der Arbeit der KollegInnen.

Viele: Das stimmt nicht.

B: Das ist auf jeden Fall mein Eindruck.

K: International gibt es viele KünstlerInnen, die befreundet sind und heutzutage gemeinsam arbeiten. Es gibt viele Kooperationen, gemeinsame Netzwerke, gemeinsame Projekte. Es ist vielleicht ein typisch österreichisches Phänomen, dass es viele Einzelkämpfer gibt, viele KünstlerInnen, die alleine vor sich hin werken.

L: Die sind genauso bürokratisch, genauso wie es das österreichische System ist.

K: Ich glaube, es ist auch ganz wichtig, dass KünstlerInnen ihre eigenen Ausstellungen kuratieren. KuratorInnen wissen ja nichts über die Arbeit, die realisieren nur ihre eigenen Strategien. Business and strategies. Ich persönlich bin überhaupt nicht daran interessiert, „Stars“ auszustellen oder „No-Stars“. Mir ist es ganz egal, ob da jemand ein „Star“ ist oder „kein Star“ ist. Mich interessiert die Arbeit, die da ist. Auch wenn ich sie nicht gleich zu Beginn verstehe, weil ich z.B. zu wenig Zeit oder zu wenig Konzentration dafür aufwende, aber nach einer Weile beginne ich zu verstehen. Oft weiß ich am Anfang gar nicht 100%, warum ich etwas auswähle. Manchmal wird mir jemand empfohlen. Dann schaue ich mir das an, und manchmal „wächst“ die Arbeit dann erst in mir.

So arbeiten wir beide oft, – the work grows – und manchmal sehe ich erst während der Arbeit am Katalog, kurz vor Beginn einer Ausstellung, wie die Arbeit tatsächlich ist.

L: Manchmal sehen wir die Arbeit erst tatsächlich in der Ausstellungssituation. Wir sehen oft Bilder, Reproduktionen, die Fotos in anderen Katalogen Da kann man die Arbeit oft noch nicht wirklich verstehen. Man versteht vielleicht die Idee, glaubt ein Gefühl dafür zu haben – aber sobald die Arbeiten hängen, im Raum sind, im Dialog mit den anderen Arbeiten stehen, dann siehst du erst, ob es wirklich Sinn macht. Wenn du dich wirklich mit der Arbeit auseinandersetzt, kannst du beginnen, wirklich zu verstehen, nicht nur in dieser „short passive form like being in a gallery“.

Als Galerist bist du wirklich mit der Arbeit verbunden, du bist „engaged“.

K: Als ich z.B. deine Arbeiten sah, und du mir gesagt hast, dass du dafür Podeste brauchst, war das nicht nur ein Job für mich, sondern ab diesem Moment war ich selbst davon überzeugt, und ich konnte nur davon überzeugt sein, weil mich die Arbeit sehr anspricht.

Ab diesem Zeitpunkt war ich mit deiner Arbeit „verbunden“, dann wurde das eine Einheit, dann konnte ich mich damit identifizieren²¹⁸. Bei einer Gemeinschaftsausstellung achten wir darauf, dass es möglichst viele verschiedene Arbeiten von Kunstwerken, viele verschiedene Zugänge gibt. Die meisten anderen KuratorInnen mögen das nicht. Die wollen immer eine ganz spezielle Grundhaltung, Grundlinie – eine strikte, stringente Haltung, eine gewisse Art von Ästhetik.



Abb. 64 *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2011

Ganz im Sinne des Titels der Veranstaltung „Experience the fun of Chuan Men“ – der auf die Beziehung zwischen Gastgeber und Gast anspielt, die sich gegenseitig besuchen, austauschen und anvertrauen, ist der Beitrag des Art Directors der Galerie: „The *chuan men* exhibition is a spontaneous and unofficial activity of art exchange. 27 artists from Austria, the Netherlands, the United States and so on, all are highly curious about China. They create works of art based on their experiences of living and travelling in china, mediating between the Chinese and the Western cultural context. Daily adventures and cultural conflicts blend with each other in the works, which makes the exhibition highly interesting, with their novel perspective and particular 'misreadings'. [...] The works exhibited in *chuan men* are possible only in present-day China. It is in China, where the phenomena

218 Im Gegensatz zu der Ausstellung in der Modern Art Gallery in Hangzhou, wo ich meine eigenen Arbeiten nach China transportierte, wurden die Arbeiten für Beijing vom Kurator vorweg in Österreich im Atelier ausgesucht und in einem eigenen Transport nach China gebracht.

shown in the works are happening now. Momentary appearances can be historical records, which are sincere and precious. Their mode of creation carries a strong improvisational feature: Facing brand-new Chinese experiences, the foreign artists feel strange, curious and excited. They react rapidly with their creation, revealing their instinct spontaneously, which restores the primitive nature of artistic creation in a sense. The improvisational spirit of literati has been valued since ancient China. The peak works of calligraphers such as Wang Xizhi and Huai Su were mostly created by following the feelings, and not deliberately [...] Many contemporary Chinese artists have gradually lost their unrestricted passion in the deep consideration in creation. They are addicted to the practice of ingenious techniques and are weighing and considering the preferences and tastes of the market. They have begun to be absent from the mental essence of art.“ Ungewöhnlich kritische Worte eines chinesischen Galeristen. Als ich ihn zu einem Gespräch bat, wollte er allerdings zuerst einen Fragebogen zugesandt bekommen, um sich vorbereiten zu können. Auch war es nicht mehr möglich, einen Termin mit ihm zu vereinbaren, solange ich in Beijing war.

Auffallend bei den vielen Interviews, die ich in China führte, war das prozessorientierte Denken, das sich auf das Jetzt und auf die stets stattfindende Veränderung konzentriert: „Der Glaube an die substanzielle Unveränderlichkeit und Beständigkeit bestimmt sowohl die westliche Vorstellung der moralischen Subjektivität als auch die der normativen Objektivität. Das chinesische Denken ist dagegen insofern von Anfang an dekonstruktivistisch, als es mit dem Sein und Wesen radikal bricht“ (Han 2011: 9).

Was diese Sichtweise für den Status des Kunstwerkes bedeutet und wie weit dies mit meinem Thema des *Seins* verknüpft ist, wurde mir erst während meines zweiten Aufenthaltes in China, also in Beijing, bewusst. Die Geschwindigkeit des Lebens und die bereits eingangs erwähnte Flexibilität des Denkens ist im Alltag überall spürbar.

Die Veranstalter der Ausstellung beschrieben meine Arbeiten – in Beijing stellte ich „lebenshäute“ aus, die im Kapitel 4.2.7 durchleuchtet wurden – folgen-

dermaßen: „Sylvia Kummer's drawings and writings on leather skins are like traces, rolled, becoming sculptures from an unknown tribe.“

Die Objekte für Beijing, im Gegensatz zu der Ausstellung in der Modern Art Gallery in Hangzhou, wo ich meine Arbeiten selbst nach China transportierte, wurden vom Kurator selbst im Atelier in Österreich ausgesucht und auch transportiert.

Hier seien kurze Passagen aus dem Interview mit dem Kurator K., einer der Gründer von ASAP, angeführt. Dieses Mal jedoch wurde ich befragt und zwar zum Thema „Haut“:

S: Faszination Haut – Die Haut als Grenze zwischen Innen und Außen, dem ICH und DU, zwischen dir und dem Anderen – der Geruch ist sehr wichtig , wie weit lasse ich jemanden an mich heran, kann ich jemanden riechen, muss ich Distanz halten? Die Haut als das größte menschliche Organ – fühlen, tasten, empfinden, auf der Haut zeigen sich Alter, Erfahrungen und Wunden prägen sich ein. Auf der Haut zeigen sich innere Gefühle und Empfindungen.

Was ich beim Arbeiten mit Leder besonders schätze, ist die Vielfältigkeit des Materials. Manchmal ist das Leder ganz weich, dann wieder hart, widerspenstig, glatt oder rau. Es gibt Oberflächen, die gar keine Flüssigkeit aufnehmen, dann wieder scheint die Farbe darin zu versickern. Man kann ritzen, zerren, kann die Objekte jedes Mal unterschiedlich präsentieren. Sie verändern sich mit den jeweiligen Ausstellungsbegebenheiten, genauso wie sich die Haut an äußere Begebenheiten anpasst.

Während der Ausstellung in Beijing erfuhr ich, dass Haut in China reproduziert werden kann, dass es einen chinesischen Künstler, gibt, der sich Schweinehaut in seine eigene Haut implantierte und dies als Kunstprojekt bewarb und wurde gefragt, warum ich nicht mit Menschenhaut arbeite. Ich erinnerte mich, vor einiger Zeit eine wunderbare Ausstellung tibetischer Thangkas in Österreich gesehen zu haben, wovon eine Arbeit aus Menschenhaut bestand. Dies durfte allerdings nicht erwähnt werden, da es anscheinend verboten ist, in Österreich Menschenhaut auszustellen.

Auch im Naturalis Museum in Leiden wurde im Rahmen der Ausstellung „Designers & Artists 4 Genomics“ neben „singenden Würmern“ auch „bullet proofed

skin“ ausgestellt. Die niederländische Künstlerin Jalila Essaidi präsentierte ein Stück Haut, das in Zusammenarbeit mit Randy Lewis, einem Molekularbiologen an der University of Wyoming aus den Vereinigten Staaten, dem „Forensic Genomics Consortium Netherlands“ (FGCN) und dem LUMC Hospital entstand. Essaidi war von Lewis inspiriert worden, der eine besondere Erfindung realisierte: „He managed to genetically engineer goats whose milk contains the proteins that create spider silk“.²¹⁹ Dabei wurden Zellen der menschlichen Haut mit transgenen Spinnweben verbunden. Jalila Essaidi dazu: „Yes, it's something that instantly captures your imagination. You think of goats with eight legs and stuff. I just thought, what would this new invention mean for the public, for the audience? And why not directly apply it on humans? How far do we want to go to feel really safe in this world? [...] The big idea was to show that it works, that it's not only a crazy idea, but to show that if you mix human skin cells with spider cells, it might actually work – and it did work with slow bullets. But it's to start a discussion about futuristic things, about how we can play with human genes and do we want to include ourselves in these things that are happening in science? How far do we want to go with feelings of safety, and do you feel better when you're wearing bulletproof skin?“²²⁰

WissenschaftlerInnen des Fraunhofer Instituts für Grenzflächen- und Verfahrenstechnik IGB in Deutschland stellen ebenso menschliche Haut her, wobei tierische Zellen entfernt und mit menschlichen Zellen besiedelt werden.²²¹ Als Trägerstruktur dient hier Schweinedarm.

So faszinierend diese Errungenschaften für die Medizin sind, so kritisch bin ich bezüglich dieser Erfindungen im Zusammenhang mit Kunst. Kann es ethisch vertreten werden, reproduzierte Haut in einem Kunstprojekt einzusetzen?

Wenn ich nicht beim Ausstellungsaufbau in Beijing dabei gewesen wäre, hätten die Kuratoren meine „lebenshäute“ sicherlich anders präsentiert. So aber konnte ich mit meinen Kunstwerken direkt auf den Raum reagieren. Als Präsentationsform wählte ich, wie vom Kurator bereits erwähnt, Podeste, die eigens in

219 Deutsche Welle, Sci-Tech, Genetics, 19.August 2011

220 Deutsche Welle, Sci-Tech, Genetics, 19.August 2011

221 Deutsche Welle, Wissen & Umwelt, 2. Februar 2012

Beijing angefertigt wurden. Teilweise rollte und schnürte ich die Lederhäute zu Rollen zusammen.

Ein Objekt jedoch wurde mitten in den Raum gehängt, sodass sowohl Vorder- als auch Rückseite sichtbar waren. Auf der Rückseite dieser Arbeit befand sich ein Stempel – hier jedoch nicht, wie bei chinesischen Werken üblich, von einem Sammler – sondern vom Gerber.

Ich wurde gefragt, ob es mich stört, dass die BesucherInnen meine Häute angreifen, daran riechen, neugierig sind, was darunter, dahinter ist, versuchen „hineinzusehen“, zu lesen, was im Inneren geschrieben steht. Bei den Häuten ist das besonders gut nachvollziehbar, da über die Haut Berührung stattfindet. Diesem Phänomen, des Angreifen-Wollens



Abb. 65 *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2011

begegnete ich auch im „Westen“, denn gerade die Hautobjekte provozieren diesen taktilen Zugang – es entsteht ein haptischer Dialog. Bei den Papierarbeiten war dieser Zugang allerdings problematisch, da dieses Material viel empfindlicher reagiert.

Es war hier bei der Präsentation und bei der Rezeption eine Offenheit gegeben, die auch den chinesischen Kunstwerken eigen ist.

K.: Was mir so imponiert hat, war besonders, dass du eine der wenigen KünstlerInnen bist, die es schaffen, vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale zu wechseln, hinein in die Skulptur. Du hast da eine schöne Lösung gefunden. Die meisten Künstler kämpfen damit, machen entweder Bilder oder Skulpturen, aber kaum jemanden gibt es, der diese beiden Disziplinen so gut verbinden kann – das ist sehr selten.

S: Auch die Papierarbeiten, die normalerweise nur 2-dimensional sind, werden zu Objekten oder Skulpturen, indem sie von beiden Seiten zu besichtigen sind und in den Raum hinein gehängt werden können. Auch das Licht, der Betrachtungswinkel sind entscheidend.

Ebenso werden die Videoprojektionen zu Rauminstallationen, indem ich sie nicht einfach an die Wand projiziere, sondern eigene Installationen dafür kreiere. Ich arbeite immer mit dem Raum, in verschiedenen Schichten, die das Bild „brechen“. Ein Bild wird dadurch nicht mehr zum Bild, sondern füllt den gesamten Raum, der Raum wird mitbezogen – das ist mir wichtig.

Die Projektion auf den Seifenblasen z.B. hatte dann noch zusätzlich das Zeitmoment inkludiert, weil man nie wusste, wann die Projektionsfläche wieder verschwindet oder ob und wo sich die nächste Projektionsfläche – die Seifenblase – befinden wird.

Ich arbeite immer mit dem Raum und versuche das Bild in eine Skulptur zu verwandeln.

2005 präsentiere ich eine Installation in einer Galerie in St. Louis, Missouri, auch eine Seifenblasen-Installation in einem dunklen Raum, aber ganz anders als in der Modern Art Gallery in Hangzhou. Die Projektion wurde nämlich auf eine Art Seifenblasen-Wand – ich konstruierte ein Gerüst, wo man einen mit Mullbinden umwickelten Stab, der in Seifenblasenwasser getaucht war, hochzog, auf diese Wand wurde projiziert. Gesehen hat man aber nur die riesengroße Reflexion auf den gegenüberliegenden Wänden. Und wenn die „Seifenblasen-Wand“ zerplatzte stand man im Dunkeln und konnte nur den Ton hören. Wollte man wieder ein Bild dazu bekommen, musste man den Stab wieder aus dem Wasser ziehen. So entstand eine interaktive Skulptur, Installation, Videoprojektion.

Ich mag Installationen, die ohne Menschen nicht funktionieren, da gibt es dann nur den leeren Raum – man kann nicht einmal erkennen, dass es da eine Ausstellung gibt.

Das „Bild“ ist nur mehr Illusion. Das Kunstwerk entsteht nur durch die Interaktion. Ein Haus ohne Bewohner ist leer, seicht, hohl – es verfällt. Dies ist eine Metapher für alles – wir brauchen die Auseinandersetzung, wir brauchen den Austausch, wir brauchen die Interaktion, Kommunikation, um Dinge am Leben zu erhalten.

4.5 (IM-)POSSIBLE PLACES

Bei beiden Chinaaufenthalten war es meine Absicht, nicht nur meine Werke vor Ort auszustellen, sondern – wie schon in einigen meiner vorangegangenen Projekte – auf die jeweilige Situation Bezug zu nehmen und Rahmenbedingungen, Reaktionen sowie Beobachtungen einzelner RezipientInnen aufzuzeichnen und diese Informationen in meine Arbeiten zu integrieren. Dafür musste ich einen Positionswechsel von der ausstellenden Künstlerin zur „Beobachterin der Beobachter“ vollziehen. Es sollte durch diesen Positionswechsel möglichst der „Andere“ bzw. das Eigene so wahrgenommen werden, wie er/es wirklich ist, was Walter Benjamin jedoch, wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, als „impossible place“ bezeichnet. Dass dadurch die Projektion des Eigenen widergespiegelt wird, und daher kritisch hinterfragt werden sollte, wurde ebenfalls bereits im Kapitel 4.1 durchleuchtet.

In diesem Abschnitt der Arbeit sollen daher verschiedene Gedanken, Reflexionen angeführt werden, die die unterschiedliche Wahrnehmung und Betrachtungsweise künstlerischer Arbeiten aus westlicher und chinesischer Sicht aufzeigen. So wird z.B. in China ein Kunstwerk höchster Qualität mit physischer Gesundheit gleichgesetzt. Brinker führt einen Abschnitt des berühmten „Plans der Pinsel-Schlachtordnung“ (Bizhentu) aus dem 4. Jh.an: „Schriftkunstwerke von Meistern, die gute Pinselkraft besitzen, haben viel Knochensubstanz. Solche von Meistern, die keine gute Pinselkraft besitzen, haben viel Fleisch, Schriftkunstwerke mit viel Knochensubstanz, aber wenig Fleisch, nennt man Sehnen-Schriften, solche mit viel Fleisch, aber dünnem Knochenbau Tusche-Gesudel. Ein Schriftkunstwerk von großer Kraft und reich an Sehnen hat das Niveau alter Weiser. Ein solches, das weder Kraft noch Sehnen hat, ist krank“ (Brinker 2009: 9). Weiters erwähnt Brinker die Einheit im konfuzianischen Sinne, nämlich „der Tugend gemäß zu handeln und sich an den Künsten zu ergötzen“ und hebt hervor, dass die Kunst der Kultivierung und Entwicklung der Persönlichkeit dient (vgl. Brinker 2009: 8): „Sie ist gleichsam das Instrument zur Vervollkommnung des eigenen Charakters und trägt insofern zur Festigung der Kardinaltugenden bei, zur Realisierung eines

humanistischen Ideals“ (ebd.). Dies erläutert, warum Künstler in China meist als Gelehrte angesehen wurden.

Von diesen Betrachtungen ausgehend, ergaben sich Fragestellungen, von denen die aussagekräftigsten – nämlich „Kopieren“ und „Übersetzen“ – in einem eigenen Kapitel behandelt werden sollen (siehe Kapitel 4.6). So konnte ich beispielsweise beobachten, wie meine künstlerischen Werke zum Ausgangspunkt und Auslöser für eigene künstlerische Darstellungen der Betrachter wurden. Handelt es sich dabei jetzt um Kopieren, Übersetzen oder Transferieren? Ist dieses Phänomen ein rein chinesisches oder kann man dies auch in Österreich beobachten? Dies gilt es genauer zu untersuchen.

In einer Art „Zwischenwelt“ befanden sich aber auch KünstlerInnen, die ich während meiner Recherchen in China traf und die sich zwischen „Ost und West“ bewegten: Beispielsweise eine österreichische Künstlerin, die ihre Heimat verlassen hatte, um zu sich selbst zu finden, eine kolumbianisch-französische Künstlerin, die eine Offenheit gegenüber ihrer Kunst in China genießt, die sie in Europa nicht findet oder ein chinesisches Ehepaar, das Künstlerfreunde während der Ereignisse am Tian'anmen-Platz im Jahre 1989 verloren hatte, nach Österreich emigrierte und mittlerweile je ein halbes Jahr in China und Österreich verbringt; weiters ein chinesischer Künstler, der in Wien studierte, um „seinen Horizont zu erweitern“, eine österreichische Filmemacherin, die sich schon mehr in China als in Österreich zu Hause fühlt und ein Engländer, der in Australien lebt, sich aber in China mehr angenommen fühlt als in seinen „Heimaten“. In vielen dieser Gespräche mit den oben angeführten KünstlerInnen ging es zumeist um Themen, die selbst, wenn man einen Positionswechsel vornimmt, die unterschiedlichen Kulturen (er-)lebt, dennoch immer „das Andere“ von Außen betrachtet. Ähnlich wie bei meinem Versuch zwei Disziplinen zusammenzuführen – nämlich die Kunst und die Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst – wird es auch bei unterschiedlichen Kulturen immer verschiedene Sichtweisen geben, die nie vollends verstanden oder assimiliert werden können.

4.5.1 REFLEXIONEN AUF MEINE WERKE

Die nun folgenden Aufzeichnungen²²² wurden absichtlich in Gesprächsform belassen, da sie eine unmittelbarere Einsicht in die Eindrücke der RezipientInnen, aber auch meiner Arbeitsweise vermitteln. Durch eine reine Nacherzählung würde viel von der Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Dialoge verlorengehen.

Um die Anonymität der beteiligten Personen zu wahren und die einzelnen Aussagen weder örtlich, noch zeitlich rekonstruieren oder zuordnen zu können, werden keine genauen Zeit- oder Ortsangaben genannt. Auch werden die Beobachtungen der einzelnen Personen mit erfundenen Initialen angeführt, außer es wurde die namentliche Nennung gewünscht.²²³

222 Die Aufzeichnungen wurden im Zeitraum Oktober 2010 bis August 2011 im Raum Shanghai, Hangzhou und Österreich durchgeführt und beruhen auf Notizen, die in einem Feldtagebuch bzw. auf Tonbandaufnahmen oder Videoaufzeichnungen festgehalten wurden.

223 In seltenen Fällen wollte ein Interviewpartner namentlich erwähnt und hervorgehoben werden (siehe z.B. Projekt Baden). Dem Wunsch nach Anonymität begegnete ich allerdings auch in anderen Ländern, u.a. auch in Österreich bei meinen vorangegangenen Projekten. Sei es, um dem Klatsch innerhalb der Dorfgemeinschaft zu entkommen oder um eine schlechte „Nachrede“ zu vermeiden. Manchmal ist es auch der soziale Druck, der das alltägliche Leben und Miteinander maßgeblich bestimmt. Die meist überschaubare Kunstwelt ist ein gutes Beispiel dafür. Hier werden Informationen zurückgehalten, es wird in besonderer Weise agiert und ohne dass darüber gesprochen wird, verhält sich jeder den „ungeschriebenen Gesetzen“ konform.

REFLEXIONEN EINER ÖSTERREICHISCHEN KÜNSTLERIN

Wie unwahrscheinlich es auch klingen mag: Ich traf während meines China-Aufenthaltes eine Studienkollegin – in dieser Arbeit als R. bezeichnet – in Hang-zhou wieder, die ich seit unserer Studienzeit in Wien nicht mehr gesehen hatte. Ein chinesischer Kurator und Kunstvermittler stellte den Kontakt her.²²⁴ Sie hatte nach Abschluss ihres Studiums in Österreich weitere zwölf Jahre an der Akademie in Hangzhou traditionell chinesische Malerei studiert. Dies ist sehr außergewöhnlich, da normalerweise in China keine „Westler“ – so bezeichnet sie sich selbst - akzeptiert werden. Schon zu Beginn brauchte sie Zeit und viel Überzeugungskraft, bis ihr die Möglichkeit eröffnet wurde, die Aufnahmeprüfung in die Meisterklasse zu absolvieren und als Studentin akzeptiert zu werden. R. erzählte weiter, wie sie nach China gekommen war und mit der chinesischen Kalligraphie vertraut wurde, in die Arbeit „eintauchte“ und später damit nicht aufhören konnte, weil es sie „einfach so packte“.

Die Reflexionen R.s werden vor allem deshalb als erstes angeführt, weil sie nicht nur die Position einer Rezipientin, sondern auch als Künstlerin einnimmt. Obwohl sie in Österreich geboren wurde, fühlt sie sich nach ihrem langen Aufenthalt bereits als „Chinesin“ (wie sie mir später erzählte, hatte sie aus Österreich „flüchten“ müssen, um zu sich selber zu finden). R.s Eindrücke sind auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie als Künstlerin einerseits von der österreichischen Tradition, andererseits aber auch durch die Einflüsse ihrer jahrelangen Ausbildung in China geprägt wurde. Ihre unterschiedlichen Beobachtungen sowohl in China, als auch bei ihrem Besuch in Österreich, wo sie über meine Werke reflektierte, ergaben eine Art „Außen-Innen-Schau in einem Außen-Innen-Raum.“

Ich selbst nehme als Künstlerin sowohl auf den architektonischen Raum der

224 Auszug aus meinen Feldnotizen: Der chinesische Kurator (S.) kam zur Ausstellung in die Galerie, um meine Werke zu besichtigen. Da er nicht zur Eröffnung kommen konnte, vereinbarte er einen separaten Termin mit mir. Nach einem kurzen Rundgang durch die Galerie telefonierte er eine ganze Weile, was ich als unhöflich empfand. Wie sich herausstellte, telefonierte er mit einer österreichischen Künstlerin, erzählte ihr von meiner Ausstellung und meinte sie müsste sich unbedingt meine Ausstellung ansehen. Daraufhin trafen wir einander zwei Tage später vis á vis von der Akademie in einem französischen Kaffeehaus. Es war eine ziemliche Überraschung für uns beide, da wir einander noch vom Studium an der „Angewandten“ in Wien kannten.

Ausstellungssituation Bezug, wie ich auch das soziale Umfeld berücksichtige und in meine Projekte und künstlerischen Arbeiten integriere. Außerdem nehme ich insofern eine Doppelrolle ein, indem ich einerseits den Betrachter/die Betrachterin meiner Werke und dessen/deren Reaktion (wie verhält sich der Rezipient/die Rezipientin, wenn er/sie meine Werke sieht?) beobachte, andererseits mich selbst als Künstlerin aus einem kulturanthropologischen Blickwinkel heraus betrachte.

Der vorliegende Dialog eignete sich besonders für eine derartige Studie, weil es keiner Aufforderung oder Fragen meinerseits bedurfte, sondern R. als Rezipientin frei assoziierte und betrachtete.²²⁵ R. erweckte den Eindruck, dass es ihr ein Anliegen war, über meine Arbeiten zu reflektieren und Querverbindungen zu ihren Erfahrungen mit der Traditionell Chinesischen Malerei herzustellen. Dieser Umstand begegnete mir auch bei anderen RezipientInnen meiner Ausstellung in China (siehe z.B. Reflexion H.J.) und bewog mich, einen Vergleich der unterschiedlichen Wahrnehmungs-, Betrachtungsweisen und Rezeptionen anzustellen. Dieser wird jedoch in dieser Arbeit weitgehend unberücksichtigt bleiben, da dies ein eigenes Forschungsfeld eröffnen würde.²²⁶

Durch die offene, informative Art über das Gesehene zu reflektieren, der ich in China begegnete, wurde mir eine Wahrnehmungsebene zuteil, die ich oft bei den RezipientInnen hier in der „westlichen Welt“ vermisse. Ohne meine Arbeiten vorher jemals gesehen zu haben, richtete R. ihren Fokus sofort genau auf die Bereiche und Themen, die mir in meiner eigenen Arbeit am Wesentlichsten erscheinen. So wies sie gleich zu Beginn auf die Transparenz in meinen Werken hin, auf das Ausreizen des Materials und die „Zwischenposition“ zwischen Zwei- und Dreidimensionalität (ist das nun ein Bild oder eine Skulptur?). Dabei wurden Fragen aufgeworfen, wie z.B.: Was bedeutet die Schrift in meinen Arbeiten, ist es mir wichtig, dass der Text gelesen werden kann, wie beginne ich eine Arbeit, was haben die Interviews bzw. Gespräche für einen Einfluss auf meine Papierarbeiten, Objekte und Videoinstallationen) u.ä. Darüber hinaus wurden auch Hinweise und

225 Fragen oder Themen, die ich bei meinen Recherchen einsetze, dienen zumeist auch als Initiator für weitere Themenbereiche, die sich dann aus dem Gespräch ergeben. So können sich Bereiche eröffnen, die vorerst unbeachtet blieben.

226 Daher wird in dieser Arbeit kein Anspruch auf eine vollständige rezeptionsästhetische Abhandlung gestellt.

Verbindungen zu anderen Arbeiten hergestellt, etwa zur traditionell chinesischen Malerei, zur Kalligraphie oder zu literarischen Texten. Wir kamen auch auf eine wichtige Arbeit in meinem Werkzyklus zu sprechen: Ein Triptychon – jeder Teil davon ist 420 x 860 cm – das ich aufgrund seiner Dimension noch nie in seiner Gesamtheit ausstellen konnte.²²⁷

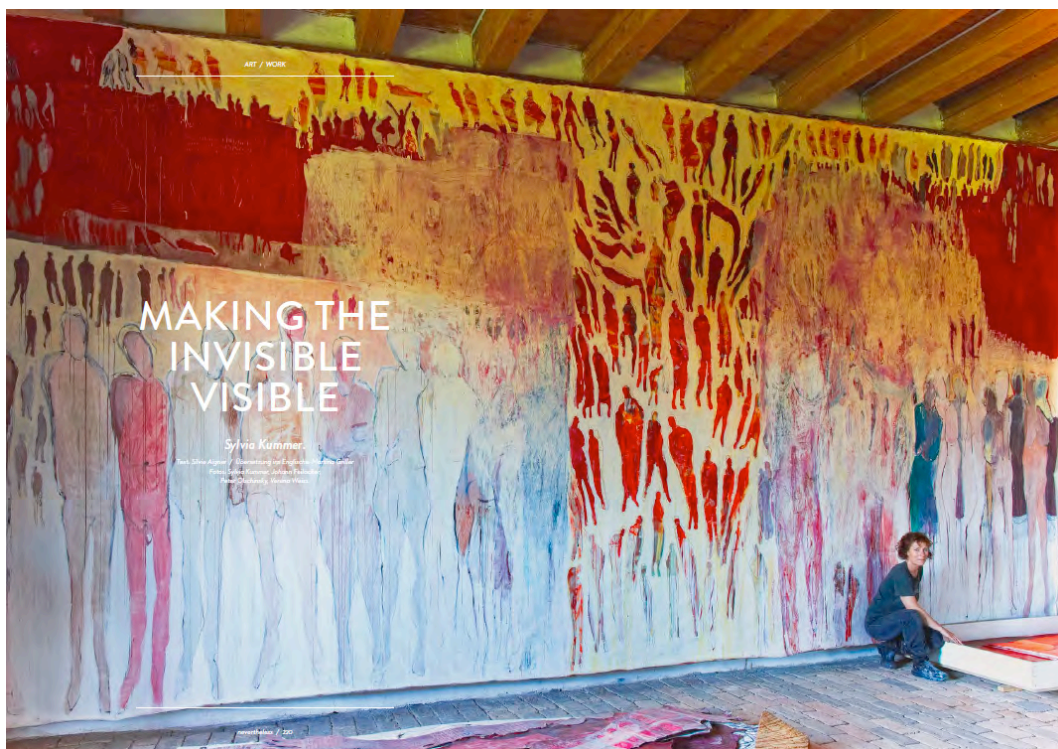


Abb. 66 Hauptteil des Triptychons sinn-süchte, 420 x 860 cm, 2006, Foto Peter Olschinsky

In China hatte ich den Eindruck, dass eine subtile Auseinandersetzung mit den Werken stattfand. Im Gegensatz dazu, setzen sich die RezipientInnen in der westlichen Welt – und das ist vielleicht jetzt überzeichnet – hauptsächlich, oder zumindest im Vorfeld, mit den Katalog- oder Begleittexten auseinander.

Bei der Besichtigung meiner Ausstellungen in China wurden oftmals Bezüge zur eigenen Situation, zu chinesischer Kunst oder Kunstpraktiken hergestellt. So beschrieb auch meine ehemalige Studienkollegin ihre Situation als österreichische Künstlerin in China:

²²⁷ Das ursprüngliche Konzept war, dieses Triptychon in einer Kirche auszustellen, begleitet von einer improvisierten Klanginstallation.

Wenn der Professor etwas gesagt hat von mutig oder kraftvoll, dann war das nicht das selbe „mutig“ und „kraftvoll“ wie zum Beispiel bei uns.²²⁸ In der chinesischen Malerei können auch ganz feine Linien mutig sein oder kraftvoll.

Ein ganz bedeutender Unterschied zwischen der Malerei des Abendlandes und der Malerei in China war für R., dass es hier nicht mehr vorrangig darum ging, möglichst innovativ oder expressiv zu sein oder seinen eigenen Stil zu finden. So musste sie Vorurteile ihrerseits abbauen, um sich wirklich auf eine neue Arbeitsweise einlassen zu können.

Ich habe eine ganze Weile gebraucht, um mich umzustellen. Und da hab ich gespürt, dass auch ich viele Vorurteile z.B. gegenüber feinen Linien hatte oder, dass ich feine Linien oder feine Arbeiten mit Strickerei oder Frauenstickerei in Verbindung brachte.

Ein Assistent an der Akademie in Wien hatte R.s Zeichnungen und Reiseskizzen mit chinesischer Tuschemalerei und Kalligrafien verglichen, worauf sie um ein Auslandsstipendium ansuchte. Dennoch wollte sie anfangs nicht nach China reisen. So erfüllte sie sich zuerst ihren Traum in einer indigenen Gesellschaft zu leben, die Natur, die Freiheit und auch die Musik zu genießen und verbrachte zwei Jahre in Ägypten und Mexiko. Sie war begeistert von diesen Ländern, die sie als lebensfreudig und bunt erlebte. Ihre Assoziationen zu China hingegen waren „Massen und irgendetwas Graues“.

So entschied sich meine ehemalige Studienkollegin, zunächst für ein Jahr nach China zu reisen, erwartete sich dabei aber nicht viel. Mittlerweile lebt sie seit nunmehr 18 Jahren in China und ist seit fünf Jahren mit einem Chinesen verheiratet.

228 Auffällig war, dass sich R. in den unterschiedlichen Gesprächen einmal unserem Kulturkreis zugehörig fühlte, dann wieder dem chinesischen. Es hing davon ab, von welcher Periode ihres Aufenthalts in China sie gerade berichtete. Als sie dann in Österreich zu Besuch war, vermischte sich das ‚wir und sie – die anderen‘ ständig.



Abb. 67 Übungsblatt eines Studenten, Kalligrafie

Erst durch die Distanz zu den eigenen Kriterien, konnte R. Kunst wieder in einem größeren Rahmen sehen. Die Auseinandersetzung mit den ProfessorInnen oder mit den StudentInnen und ihr gesamtes Umfeld halfen ihr, sich auf die neue Situation einzulassen. Sie betonte immer wieder, wie wichtig es war, bereits viele Jahre in China gelebt zu haben, um überhaupt eine Ahnung von der „anderen Welt“ zu erhalten. Denn auch nach fünf oder sechs Jahren konnte sie die Unterschiede noch immer nicht voll erfassen und die „völlig andere Anschauungsweise“ nicht verstehen.

Jetzt fühlt sie sich als „Halb Österreicherin, Halb-Chinesin“ und in beiden Kulturen sehr wohl. Laut eigener Aussage, hat sie nun zu Österreich auch den nötigen Abstand und kann es sehr genießen, wenn sie im Sommer in ihre Heimat zurückkehrt. In China fühlt sie sich jetzt auch schon zu Hause und kann als freischaffende Künstlerin gut arbeiten. Ein Kunstmanager vermittelt ihre Arbeiten an Sammler.

Ein kleiner Exkurs diesbezüglich aus einem unserer vielen Gespräche:

S: Wovon lebst du hier in China?

R: Ich arbeite frei, was immer mir in den Sinn kommt, male, und mein Manager verkauft meine Arbeiten.

S: Das ist kein Galerist, sondern...?

R: Nein, das ist eigentlich... *(zögernd)*

S: Ein Vermittler?

R: Ja genau.

S: Das heißt, dieser Manager vermittelt an Galerien oder an Sammler?

R: An Sammler. Es sind mehr Sammler. Da gibt es zum Beispiel Sammler, die auf der Insel Hainan lange Zeit gelebt haben und nun als Andenken von dieser Insel Bilder haben wollen. Dann werde ich eingeladen, auf dieser Insel einige Zeit zu leben und Arbeiten von der Insel herzustellen. Aber, wie ich die mache oder... da bin ich ganz frei. So lerne ich viele verschiedene Gebiete kennen.

S: Und wie bist du dazu gekommen?

R: Ich habe mir nie Gedanken gemacht, wie ich von meiner Malerei leben kann oder was ich mit meinen Bildern mache. Ich hab mir nie Gedanken darüber gemacht, ich war einfach beschäftigt, alle diese Prüfungen durchzuziehen, wo ich doch Prüfungen so gehasst habe.

Aber wenn man schon die Möglichkeit hat, hier an der Akademie zu studieren – denn das ist schon ein großes Glück und das wollte ich mir nicht selber verderben, dann zieht man das auch durch. Durch die finanzielle Unterstützung meines Vaters konnte ich dann auch wirklich so lange studieren.

S: Wie lange hast du hier studiert?

R: Zwölf Jahre. Damals gab es auch zum ersten Mal für StudentInnen der traditionellen chinesischen Malerei, die Möglichkeit, ein Doktorat zu machen. Und wenn man in China etwas das erste Mal macht, dann ist das eine ganz wichtige Sache. So bin ich sehr froh, dass ich in diese erste Klasse gekommen bin und mit einem Doktorat abschließen konnte.

S: Mit praktischen Arbeiten ein Doktorat?

R: Praktische Arbeiten gekoppelt mit theoretischem Forschungsinhalt.

Theorie und Praxis werden in China erst seit Beginn der Kunstakademien – vom Westen beeinflusst – getrennt gelehrt.

R: In der Zeit von Konfuzius galt ein Gelehrter als Experte folgender Bereiche – diese waren hierarchisch eingeteilt:

1. Literatur
2. Kalligraphie
3. Li (Ritus) – Ausdruck, Performance, Tanz, Glockenspiel
4. Reitkunst
5. Musik
6. Bogenschießen

Kunst war verbunden mit Geschick und Fähigkeit.

Während der Ming Dynastie wurde in einer Abschrift von Dong Qi Zhang genau definiert, wer als Gelehrter galt: die Literaten, die auch mit Tusche malten – schwarz, weiß, waren angesehener als die Hofmaler, die auch Farbe – vornehmend Grün-Blau und Gold – einsetzten.

Ab der Ming Dynastie galten die Beherrschung folgender Bereiche als Kriterien eines Künstlers. Diese haben in der heutigen Zeit wieder besondere Bedeutung gewonnen (mit den geringsten Mitteln soll das beste Ergebnis erzielt werden):

1. Musik/Gujing (ein Saiteninstrument)
2. Wei Qi (ein Spiel, Yin-Yang, Fülle-Leere)
3. Kalligraphie
4. Malerei

Heute benennen sich die Professoren an den Kunstakademien wieder als „Literatenmaler“. Durch die Nähe zur Natur soll man sich selbst vergessen, durch Malerei die Verbindung von Taoismus und Buddhismus ausgedrückt werden. Durch das Sichtbare in der Malerei (z.B. Berge) soll das Unsichtbare und Grenzenlose erahnt werden können. Daher wird zwischen Form und Nicht-Form unterschieden. Das Formlose verkörpert Vergänglichkeit und Transformation.

R.s Forschungsarbeit trug den Titel „Farben in der Chinesischen Kunst“. Sie wählte dieses Thema, um die Unterschiede in der Westlichen Malerei und der Chinesischen Malerei aufzuzeigen. Bezüglich Farbinterpretation, Symbolik der einzelnen Farben und auch bei deren Anwendung:

R: In der chinesischen Philosophie wird immer der Zustand beschrieben. Das Ur-Element, das weder Yin noch Yang ist, wird „Hun-Dun“ genannt: Ein Geschöpf mit menschlichem Antlitz, allerdings ohne Augen, Nase oder Mund, das sich noch im Urchaos befindet. Ihm sollte ein Geschenk gemacht werden. Als man ihn mit den fünf

Sinnen ausstatten wollte, ihm dafür Löcher für Augen und Mund bohrte, verstarb dieser jedoch.

Der Kopf [i.e. bezogen auf eine meiner ausgestellten Arbeiten] schaut ein bisschen aus wie Hun-Dun; langsam bilden sich Augen, Nase und Ohren.

Ich glaube, das ist wirklich wichtig, dass man sich in das Unbewusste begibt... dass man nicht alles schreiben oder definieren kann, dass man einfach Unbewusstes oder Ungeformtes akzeptiert und es sein lässt. Dann sieht oder spürt man richtig, wie das Gehirn unproportional wichtig wird ... wenn nur mehr die eigenen Definitionen wichtig werden, und die Wirklichkeit immer mehr verschwindet. Wenn du das damit sagen wolltest, dann hast du das gut ausgedrückt

Da kann man sich nur wünschen, dass da bei dem hellen Fleck wirklich ein drittes Auge entsteht, das noch mehr leuchtet, damit der Monolog überstrahlt wird. Aber in dem Zustand stecken wir alle, das ist ja das Gemeine (lacht). Lustig, hat mich irgendwie gleich an einen Brotlaib erinnert ... ist mir irgendwie in den Sinn gekommen... so ein Teig-Geformtes. Hattest du da das Gefühl von einem Brotteig?

S: „An dieser Stelle nicht, als ich jedoch das Sylvia Kummer Projekt initiierte, habe ich mit Brotteig gearbeitet.“

R: Im Buddhismus oder im Daoismus²²⁹ heißt es, dass man einen Monolog führt und vom eigenen Monolog bestimmt wird. Man glaubt zwar, das ist man selber – aber das ist eben nur etwas ganz Undefiniertes, ein winziger Teil, eine Illusion. Und genau das erkennt man bei deinen Arbeiten sofort. Und auch, dass sie ganz konzentriert wirken. Der Kopf, das Gesicht, selber ist einfach dargestellt, es ist nichts zu viel, kein Liniengewirr und dies und jenes, sondern alles ganz klar. Nur so hat man die Ruhe den Monolog zu erkennen. Was man sich da antut, mit so einem Monolog? Dass man sich da nicht besser behandelt? Lustig, das könnte immer weiter gehen bis dann irgendwo ein Auge übrig bleibt (lacht).

S: An ongoing research...

R: Ja, genau. Irgendwie fast wie Skulpturen. Das ist ganz etwas Transparentes. Das leuchtet so richtig heraus. Manche Arbeiten von dir wirken durch die spezielle Beleuchtung selber schon wie eine Lampe.²³⁰

229 Daoisten sind davon überzeugt, dass durch bloßes Beobachten eigene Gedanken beeinflusst werden können und dadurch bereites eine Veränderung vollzogen wird. Diese ist im Gesicht und auch durch die Haltung sichtbar. Sie sind überzeugt, dass sich nach der Form eines Gesichtes der Charakter bestimmen lässt und haben sich durch lange Zeit der Beobachtung ein Wissen angehäuft.

230 Die Beleuchtung ist von großer Bedeutung. Mit einer unterschiedlichen Ausleuchtung kann man Arbeiten völlig verändern. Daher ist die Präsentation eine eigene Thematik, die oftmals unterschätzt wird.



Abb. 68 Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

An dieser Stelle sei der französische Filmkritiker Serge Daney angeführt: für ihn ist „Form“ eine Metapher für „Gesicht“ „all form is a face looking at us“ (Daney in Bourriaud 2002: 23). Er ist der Ansicht, dass die Darstellung einer „Form“ nichts anderes als das Begehrens ausdrückt, mögliche Begegnungen zu initiieren und einen Austausch zu schaffen (Bourriaud 2002: 23).

Für den Philosophen Emmanuel Lévinas, der die bedingungslose Hinwendung zum „Anderen“ lehrte, wiederum repräsentiert das Gesicht „the sign of the ethical taboo [...] the face is, what orders me to serve another [...] symbolises the responsibility we have towards others: the bond with others is only made as responsibility“ (Lévinas in Bourriaud 2002: 23).

Eine der Reaktionen von R., als sie durch meine Ausstellung in der Modern Art Gallery in Hangzhou ging, war diese: „Je einfacher die Sachen werden, desto schwieriger sind sie zu lesen. Etwas Einfaches kann zu leer sein, aber wenn man im Einfachen herumwandern kann, dann wird das Einfache sehr, sehr schön. Das

da mit der Linie ... das passt sehr, sehr gut – die feinen Linien zu dem Flächigen. Und obwohl du immer das gleiche Papier verwendest, wirkt es jedes Mal total anders.“



Abb. 69 Ausstellung im Atelier Seitzersdorf/Wolfpassing 2011; Holzskulpturen von Johann Feilacher

Als R. einige Monate nach meinem China-Aufenthalt nach Österreich zur Preview *China Dialogue* kam, war sie fasziniert, wie anders die Arbeiten an diesem Ort aussahen und wirkten. In China hatte ich das Licht nicht direkt auf die Arbeiten, sondern auf die Wand dahinter gerichtet, damit es von hinten reflektiert wurde. In Österreich beleuchtete ich die Werke teilweise direkt von vorne oder direkt von hinten.

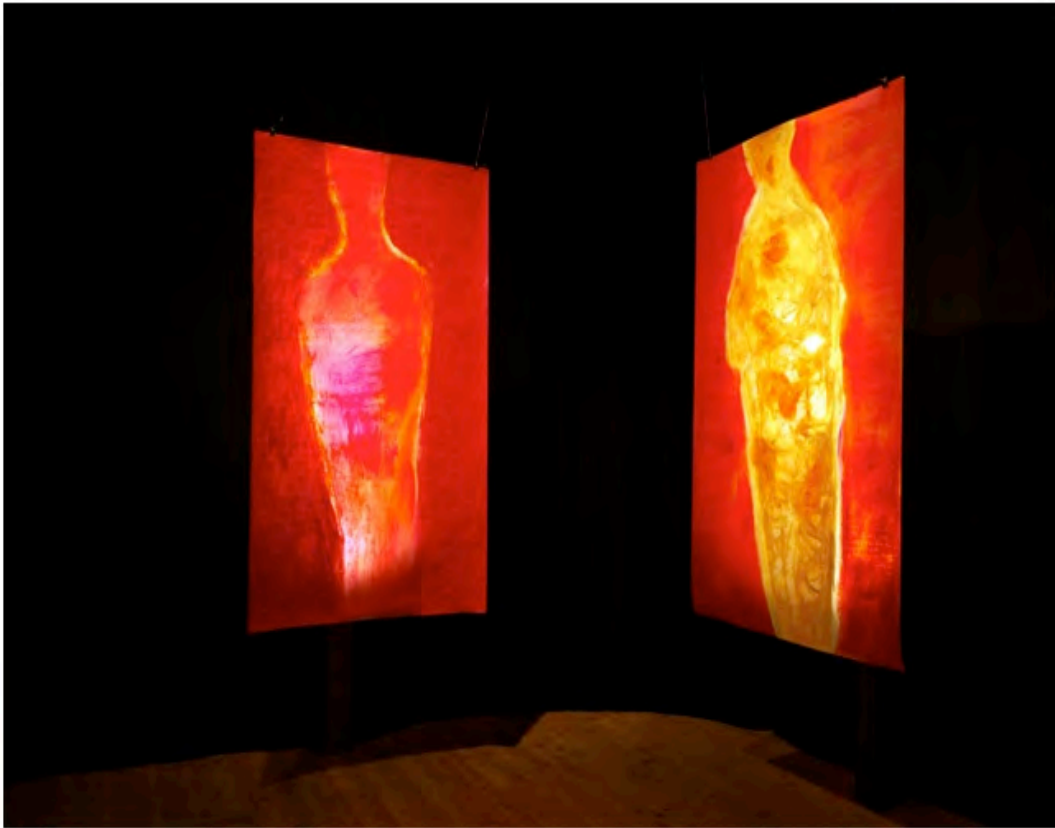


Abb. 70 Papierarbeiten mit Hintergrundbeleuchtung, Atelier Seitzersdorf/ Wolfpassing, 2011

Ich nahm das Thema „Veränderung desselben durch äußere Umstände“ – you are what you are, wherever you are (– but not the same) – auf und erzeugte mit denselben Werken einen völlig anderen Eindruck. Veränderungen, Momentaufnahmen, unterschiedliche Blickwinkel, Licht, Raum, Umgebung – all dies sollte berücksichtigt werden.

Rimbaud sagte einmal: „Ich ist ein anderer“²³¹. So ist es auch mit Kunstwerken: Sie verändern sich mit der jeweiligen Umgebung, auch dann noch, wenn sie fertig sind.

231 Jean Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), „Ich ist ein anderer“ – Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871, zweiter Seherbrief (Original franz.: „Je est un autre“ „Car Je est un autre“).



Abb. 71 Papierarbeiten, Atelier Seitzersdorf/ Wolfpassing, 2011

R: Diese Arbeit von dir finde ich auch sehr interessant, weil die Farben nur ganz fein voneinander abgestuft sind und auch die Schrift nur ganz leicht sichtbar ist. Es gibt sehr viele feine Details, ist nicht irgendwie einfach nur auf Wirkung aus und trotzdem sind die Arbeiten auch formal sehr gelungen. Also ich kann mir gut vorstellen, dass ich sie länger betrachten könnte. Sie würden mich nicht ...nervös machen. Manche Bilder sind schön, aber wenn man sie in einen Raum hängt, dann wird es viel zu viel. Deine Arbeiten haben etwas Monumentales und trotzdem auch etwas, das einen zur Ruhe kommen lässt. Und trotz dieser starken Aussagekraft – sie brauchen wirklich Raum – nehmen sie sich gleichzeitig zurück.

Selbst die rote Farbe... das ist ja die Farbe mit der man den Stier reizt ... ist nicht zu viel, ist gut bewältigt. Fein, dass da nicht zu viel ist.

Das ist das Eigenartige, dass deine Arbeiten einen schon sehr anziehen. Man will also ...ich will mir auch irgendetwas vorstellen. Zum Beispiel, das hier (deutet auf eine Arbeit) will ich mir als Herz vorstellen. Und trotzdem löst es sich doch wieder auf – gleichzeitig; es tut es einfach, es...

S: Vor Jahren bekam ich ein wirklich schönes Geschenk von einem Sammler. Er hat über Jahre hinweg seine Empfindungen, Ideen, Gedanken, Assoziationen zu meinen

Arbeiten mit Diktafon festgehalten und mir nach Jahren diese Aufzeichnungen, Reflexionen über meine Arbeiten, geschenkt. Er sah immer wieder etwas Neues in meinen Werken. Und betonte, dass er wirklich mit den Arbeiten lebt.

R: Was für ein tolles Geschenk!

S: Weißt du, wenn sich Dinge verändern, mit dir verändern, und du immer wieder etwas Neues entdecken kannst, das ist ...

R: Das ist schon sehr, sehr schön. Weil man oft als Künstler, als Künstlerin daran zweifelt... also ich hab das zumindest, dass ich zweifle, ob ich einen Beitrag für die Gesellschaft leiste. Aber wenn man dann so einen Reaktion erfährt, merkt, dass da jemand wirklich glücklich ist mit den Werken, die man gemacht hat, das ist eines der tollsten Geschenke.

S: Wenn man jemanden findet, den die Arbeiten berühren, dann hat man das erreicht, was man will. Dann war's ein Erfolg.

MANN MIT SELBSTAUSLÖSER

Während der Ausstellung in Hangzhou entdeckte ich eines Tages einen Mann, der vor meiner Video-Installation Kung-Fu- und Schattenübungen ausübte und sich dabei mit Selbstauslöser fotografierte. Er war schon öfter in der Galerie gewesen. Dieses Mal aber brachte er seinen Fotoapparat und sein Stativ mit und bezog sich auf meine Arbeiten, indem er sich vor die Projektion stellte und mittels Schattenspiel eine eigene Aufführung kreierte, die er gleichzeitig mit Selbstauslöser dokumentierte.

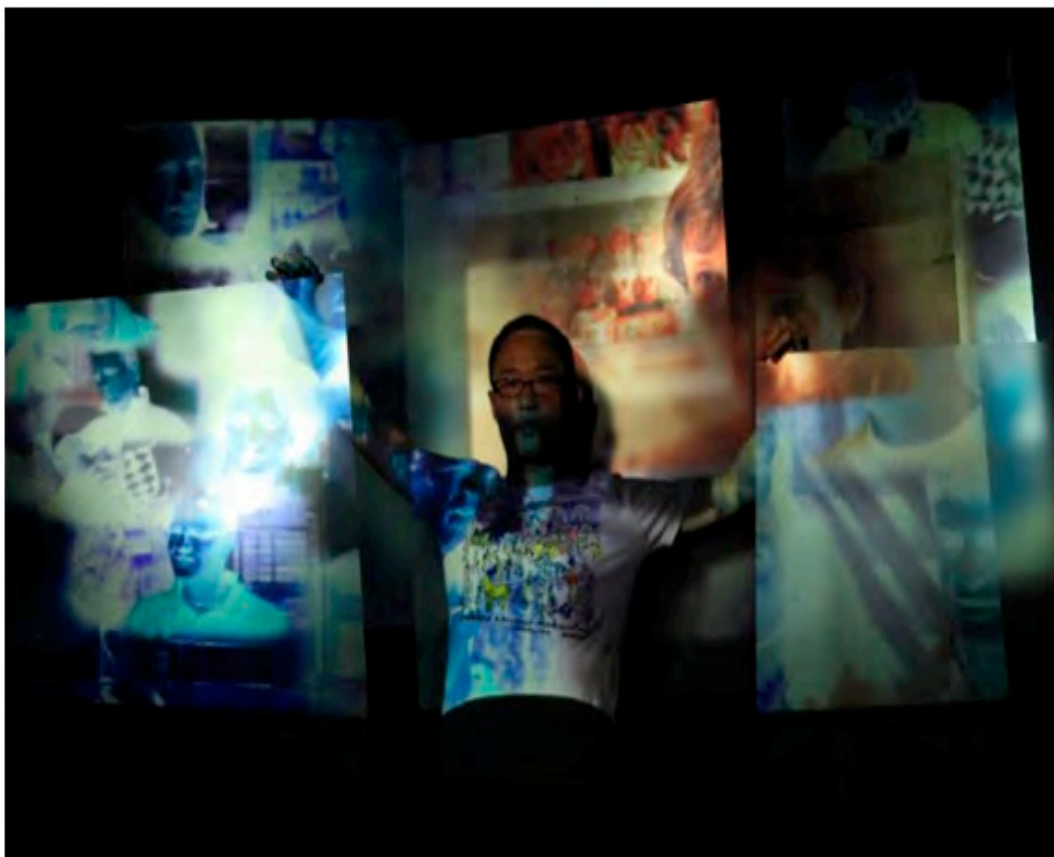


Abb. 72 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011



Abb. 73 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

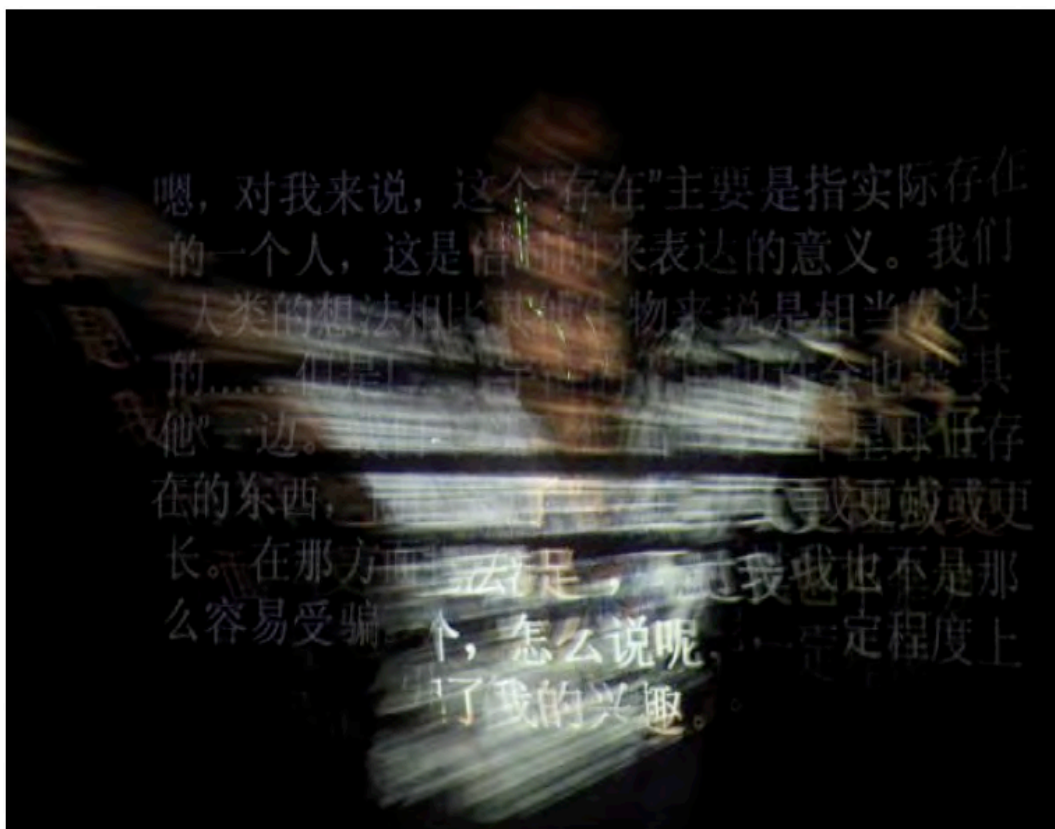


Abb. 74 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011



Abb. 75 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Aber dieser Besucher ging noch weiter: Er fotografierte sich nicht nur vor und inmitten der Projektionen, sondern auch vor meinen Papierarbeiten und bearbeitete dies anschließend im Photoshop. Der Eingriff in ein bestehendes Kunstwerk wurde ohne Bedenken durchgeführt und anschließend stolz weitergereicht.

Manche meiner Projekte sind derart konzipiert, dass sie als Impulsgeber für Folgeprojekte dienen oder Interaktionen provozieren können. Dieses Mal jedoch war dies von mir nicht beabsichtigt und daher eine Überraschung.



Abb. 76 Intervention eines Besuchers der Ausstellung in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011

Ähnlichen Zugängen begegnete ich in China immer wieder: Es besteht ein großes Bedürfnis, das eigene traditionelle kulturelle Erbe mit dem Einbringen westlicher Ideen weiterzuentwickeln. Jo-Anne Birnie Danzker bezeichnet dies treffend mit dem Begriff des „Aufschnappens“ (Danzker 2004: 65). Die Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ist in China noch immer stark spürbar und wird in folgender Reihenfolge ausgeübt: „anregen, abwandeln, erneuern“.²³²

Bei den Reflexionen in China hatte ich den Eindruck, dass eine subtile Auseinandersetzung stattfand, im Gegensatz zur westlichen Welt – wo, und das ist vielleicht jetzt überzeichnet – Katalog- oder Begleittexte mehr Beachtung finden als die eigentlichen Kunstwerke.

²³² Vgl. dazu Diplomarbeit von Daniela Dahlke. 2009. *Der Sozialistische Realismus in der VR China unter Mao Zedong und in der DDR, 1949-1976 – ein Vergleich.*

REFLEXIONEN EINES CHINESISCHEN UNIVERSITÄTSPROFESSORS

Die Reflexionen einer meiner chinesischen Kollegen (H.J.) an der Hangzhou Normal University, an der ich einen Lehrauftrag hatte, dokumentieren neben den sprachlichen Barrieren auch das Herantasten eines Rezipienten an eine künstlerische Arbeit. Wieder wird ein Bezug zur eigenen Kultur hergestellt. Es findet nicht nur Wahrnehmung statt, sondern sofort auch Assoziation, eine Identifikation, ein Vergleich zur eigenen Kultur und ganz persönlichen Erfahrungen. Dieser „Übersetzungs-Prozess“ findet vermutlich unbewusst statt.



Abb. 77 Zwei Besucher beim Lesen der „Inskriptierungen“, Modern Art Gallery, Hangzhou

Folgender Dialog soll diese Behauptung unterstreichen:

H.J: Do your writings on the paintings have any meaning?

S: Yes, it is like a diary, all the impressions, all the informations that I collected about China ... are reflected in my work. Until years ago, I wrote a diary, but one day I decided not to lose my time by writing a diary instead of working in the studio. So I connected these two kind of reflections on my paintings.

H.J.: Some made a comparison of your work with Chinese art. They feel there is a similarity and that there is a poetry in your painting which is similar to that of



Chinese art. In Chinese Abb. 78 Ausschnitt aus einer Papierarbeit, 2011

there are words to express

this kind of work, but they are very hard to translate. „Qi“ e.g. means the unity, the harmony of the difference. This is to the highest [...] of the work. And some believed that your work has already got to this kind of level ... but there is still a little difference to the Chinese. There is a very special thing in Chinese art: In Chinese art, we believe that there is an ultimate thing. There is something that ... it's like you go somewhere ... there is always a top. That's not believed by the western culture. They believe that things can develop always, continue to go endlessly higher, higher and higher. But In Chinese Art we believe there is a top.

S: And what do you do when you reached the top? You stop working?

H.J.: Enjoy it.

S: But is there any artist who thinks really that he or she has reached the top?

H.J.: Not really. That's it.

Demnach gibt es in der chinesischen Kunstauffassung so etwas wie ein Optimum, eine Grenze oder „Spitze“, die erreicht werden kann. So eine Auffassung ist mir in der westlichen Kunst nicht bekannt.

Willy Tonn, ein deutscher Sprachexperte und Sinologe²³³, 1939 nach Shanghai ausgewandert, schildert die wichtigsten Prinzipien der asiatischen und westlichen Kultur in „The Unifying Spirit of Asiatic Culture“: „So the Asiatics“ heißt es bei Tonn, „form the world in their mind ‘from within’ and endeavour to bring it into harmony, to perfect it, whereas the Western people see the world, being out of their sphere, ‘from without’ and try to command it, to master it. Asiatic insight principally depends on intuition, inspiration and innermost manifestation, whereas Western knowledge since Aristotle is mostly derived from the measurable, logical and objective investigation.“²³⁴

Tonn vergleicht Kunstauffassungen westlicher, durchwegs jüdischer Künstler mit denen Chinas. Für ihn scheint es Gustav Mahler als einem der wenigen modernen europäischen Meister gelungen zu sein, „durch seine Hingabe und tiefe Liebe zur Natur und Kosmos ‘von innen’ nicht nur diese äußere Sinnlichkeit zu überwinden, sondern uns auch das bunte Leben in all seinem Auf und Ab innerhalb des großen Weges vom Tao zu erschließen.“²³⁵

Auch bei dem Maler Max Liebermann findet Tonn Parallelen zur fernöstlichen Kunstauffassung: „Innerlich befreit von Schule und Theorie ging er unbeirrt seinen Weg. Ihm war gleichgültig, was er sah und malte, wesentlich blieb für ihn, wie er irgendein Sujet sah und malte. Stets suchte er die Stimmung festzuhalten und gab anstatt der bisher verwendeten schönen, vollen Farben den Ton der Atmosphäre, die Belebung des Charakters der Landschaft und die Vitalität und den

233 Willy Tonn, geb. 28.01.1902 in Berlin, schrieb manchmal unter dem Pseudonym Wolf Torno, veröffentlichte 1951 *Lao Tse. Tao Te King* (Zürich) und starb am 15.11.1957 in einem Schweizer Sanatorium (vgl. <http://access.cjh.org/home.php?type=extid&term=121503#1>; acc. 13.10.2010).

234 The Unifying Spirit of Asiatic Culture by W.Y.Tonn, S.III (Manuskript), in: Leo Baeck Institute, Willy Tonn Collection, AR 7259, Box 2 Folder 2/10.

235 Gustav Mahler in der Kunstbetrachtung Ostasiens, von W.Y. Tonn, S. III (Manuskript), in: Leo Baeck Institute, Willy Tonn Collection, AR 7259, Box 3, Folder 3/6 Add. 10. Matthias Messmer weist in seinem Buch „China: Schauplätze west-östlicher Begegnungen“ darauf hin, dass Mahler in einem seiner bedeutendsten Werke, dem „Lied von der Erde“, sieben chinesische Gedichte vertont hat.

Rhythmus im Menschen, den chi-yun.“²³⁶

Matthias Messmer führt in seinem Buch „China: Schauplätze west-östlicher Begegnungen“ noch einen Künstler an, den Dichter Heinrich Heine, der laut Tonn Ähnlichkeiten zur chinesischen Kunstauffassung aufweist: „Durch wenige Worte eine reiche Wirkung zu erzielen und durch zarte Andeutung die Idee in rhythmisch-melodischer Harmonie bildhaft und gedankenklar wiederzugeben, ist das Ziel chinesischer großer Künstler. Die Chinesen sind hierin Universalisten und bestätigen dies in ihrer Kunst auch dadurch, dass sie das Persönliche, das Ich als nur ein Wesen in der Natur ganz in den Hintergrund treten lassen, um die Idee nicht zu beeinträchtigen.“²³⁷

Themen, die ich in meinen Vorprojekten bereits aufgegriffen habe, wurden auch für China relevant. Tonn betont diesbezüglich in „The Concept of Chinese Poetry“: „The idea, the spirit will come first, and a human being is only one subject among ten thousands of beings in nature [...] A human being is not as important and placed above nature as in Europe, and nature itself is no art.“²³⁸

236 Max Liebermann in der Kunstbetrachtung Ostasien, von W.Y.Tonn, S. II (Manuskript), in: Leo Baeck Institute, Willy Tonn Collection, AR 7259, Box 3, Folder 3/6 Add. 10. Der Ausdruck „chi-yun“ bedeutet die „künstlerische Idee“ bzw. die ästhetische Aussagekraft hinter einem Kunstwerk, eben der Ton der Atmosphäre, das wesentliche Axiom chinesischer Kunst. – China: Schauplätze west-östlicher Begegnungen von Matthias Messmer.

237 Shanghai Jewish Chronicle, 14. Juni 1942, S.7 (Heinrich Heine in der Kunstauffassung Ostasiens von W.Y. Tonn.

238 aus: The Conception of Chinese Poetry by W.Y.Tonn, S.IV (Manuskript), in: Leo Baeck Institute, Willy Tonn Collection, AR 7259, Box 5).

4.5.2 UNTERSCHIEDLICHE SICHTWEISEN

H.J. gab mir während und nach einer Exkursion in der Nähe von Hangzhou, Einblicke in die chinesische Denkweise. Hier Auszüge aus meinen Feldnotizen:

Mai 2011: Kanalrundfahrt/ehemalige Tempelanlage

Das Verständnis der Welt laut traditionell chinesischer Denkweise war an den Inschriften der alten Palastanlagen zu lesen : IMPROVE THE MORAL AND PROMOTE LOYALTY

H. J.'s Erklärungen dazu: 'That means worship simplicity and act in simplicity.'

Continuity, sustainable development – peaches and also windows are the symbol for longevity, flowers are the symbol of simplicity and beauty – all these signs in different forms, you can find everywhere on the traditional Chinese buildings. This is a very deep understanding of the world, these are very traditional Chinese ideas. It explains how you should behave and how the world will develop.

In der traditionell chinesischen Sprache existiert kein Wort wie 'beauty- Schönheit' – das heutige Äquivalent würde vielmehr 'simplicity – Schlichtheit' entsprechen. Schlichtheit wird als höher, reiner eingestuft und ist ein ästhetisches Merkmal, kann daher nicht mit unserem Terminus „Schönheit“ verglichen werden.

H.J.: Actually in traditional Chinese aesthetics we don't have the word for 'beauty'. In contemporary Chinese there is an equivalent for 'beauty'. In traditional aesthetics the value of 'beauty' is not important. 'Simplicity' is of a higher value ... it's an aesthetic value. So it's not right to translate 'simplicity' as 'beautiful'. It's not the right way in the Chinese tradition. We just like 'simplicity'. That's good. Whether something is beautiful or not, that's not important. And if we have to choose a word for the description of 'beauty' we choose the word 'big'. It's 'big'! It's the highest value of Chinese aesthetics. 'Big' in Chinese aesthetics means 'strong', 'healthy' and all the good things, but not the size. That's what we mean by 'truth'. The 'big way', that's 'the truth'. When we take the right way, we say 'we take the big way'. We don't say we take the 'true way'. Because 'true' in Chinese traditional culture has no meaning. True or false, they are the same things. We have to take the 'big way'. And 'simplicity' is 'big'. The simplest thing is the biggest thing. Look at the sky, it's simple! It's the same color, everything, nothing, just no details. That's big. Have a look at the sea, the ocean, it's big, it's simple. You look at it, but there is a lot of energy in it, and it's sustainable. You look at nature, the forest, that's 'big', that's beautiful. There is life in the bigness. And whatever humans make – they try to make it 'big'. But everything is still small com-

pared with nature.

So the Traditional Chinese Aesthetics does not mean: To construct a big building in the big world, make big money. No, that's not 'big', that's small.

In der Museumspädagogik gibt es eine Rezeptionsmethode, die „Chinesischer Korb“ genannt wird und erstmals 1986 im Museum Moderner Kunst erprobt wurde. Die Redewendung „Ich verstehe nur Chinesisch“ wird hier als Metapher eingesetzt, um unverständliche Kunstwerke verständlich zu machen (Hildebrand 2001: 11f). Jeder Rezipient sieht aufgrund seiner individuellen Voraussetzungen etwas Eigenes in einem Kunstwerk, entwickelt seine eigenen Assoziationen dazu. Dadurch wird viel über den Betrachter verraten. Bettina Uhlig teilt den Rezeptions-Prozesses z.B. bei SchülerInnen in Phasen ein: „Die erste Ebene der Begegnung mit einem Kunstwerk besteht nur aus Assoziationen und vagen Vermutungen, gefolgt von einer Analyse der Zusammenhänge zwischen Inhalt und Form. Nach dieser vertieften Rezeption folgen Interpretation und Transformation“ (Uhlig 2005: 148). Sollten alle Phasen erfolgreich verlaufen, kann die Auseinandersetzung mit Kunstwerken, laut Uhlig, die Persönlichkeitsbildung von Kindern beeinflussen.

Vergleicht man diese Vorgangsweise der Rezeption mit dem Arbeitsprozess eines Künstlers, werden einige Parallelen sichtbar: Die Idee eines Kunstwerkes besteht vorerst aus Assoziationen und vagen Vermutungen und wird dann dem Inhalt entsprechend in eine Form gebracht. Während des Arbeitsprozesses entwickelt sich der grundlegende Gedanke weiter und wird transformiert. Nicht selten haben auch in der bildenden Kunst Katalogtexte und Eröffnungsreden nichts mit den ausgestellten Arbeiten zu tun, sondern sind reine Gedankenkonstrukte und narzisstische Präsentationen der Redner bzw. Schreibenden.

Obwohl, wie bereits erwähnt, auf der einen Seite ein sehr subtiler Zugang zu Kunst spür- und merkbar war, scheint das allgemeine Kunstinteresse in China sehr gering zu sein. Kunst wird in vielen Fällen bloß als Kapitalanlage gesehen oder wie an der Börse gehandelt. Die Kunstwerke sind daher eher auf Auktionen oder in Lagern zu finden als an den Wänden oder in privaten Räumen. Sie dienen nicht

wie bei uns dazu, sich daran zu erfreuen.²³⁹ Gekauft und gehandelt werden vorwiegend Kunstwerke chinesischer Künstler. Europäische Werke finden nur auf höchstem Niveau Eingang in den Kunstmarkt. Es zählt hierbei mehr der Name, als ästhetische oder individuelle Vorlieben.²⁴⁰

239 Hier will ich auch noch anmerken, dass ich während meines Aufenthaltes nur einmal in die Privaträume eingeladen wurde. Dies ist auch auf den Umstand zurückzuführen, dass die private Wohnsituation für einen Besuch nicht ausgerichtet ist – so wurde mir zweimal entschuldigend erklärt.

240 In verschiedenen Gesprächen mit KunstvermittlerInnen und GaleristInnen konnte ich eine Veränderung diesbezüglich vermerken, obwohl in vielen Fällen noch immer bevorzugt traditionell, chinesische Kunst, chinesische zeitgenössische Kunst, und da wiederum hauptsächlich figurative Arbeiten, angekauft und präsentiert werden.

INTERVIEW MIT ANGEHÖRIGEN DER ÖSTERREICHISCHEN BOT- SCHAFT IN BEIJING

Chinesische Zeitgenössische Kunst ist grundsätzlich geradliniger, leichter verständlich, man kommt sich als Nicht-Experte nicht so verloren vor, der einen Übersetzer, Berater, Kunstvermittler benötigt, um die Arbeit überhaupt zu verstehen. In China wird bei den Ausstellungen nur ein Thema fokussiert, nicht mehrere und das Thema ist zumeist nicht so subtil, leichter verständlich. Im Gegenzug dazu gibt es noch immer die traditionell chinesische Malerei, die sich nicht weiterentwickelt hat. Es gibt die typische Landschaftsmalerei und Kalligrafie. Es kann allerdings durchaus sein, dass sich diese nur in Facetten weiterentwickelt, die allgemein nicht verständlich ist.

Der Zugang zur Kunst ist auch anders: die Chinesen sind eher neugierig, haptischer, sie versuchen auch das Material zu verstehen, zu ergründen oder zu begreifen, im wahrsten Sinne des Wortes. Im Allgemeinen ist, zumindest die Oberschicht sehr kulturinteressiert, da allerdings vor allem an internationaler Kunst, nicht nur an chinesischer. Da der Real Estate Markt, der Immobilienmarkt, abflaut, liegt viel Geld brach, der Kunstmarkt boomt, man kann zur Zeit sehr gut damit verdienen. Es gibt Anlageobjekte und diese werden oftmals deswegen gekauft, weil eine Wertsteigerung erhofft wird. Auch internationale Kunst wird gekauft – da muss man allerdings sagen, dass hauptsächlich klassische Sachen gefragt sind. Der Chinese will sicher sein, dass das, was er erwirbt, in 50 Jahren immer noch etwas wert sein wird. Dieser Aspekt ist enorm wichtig, deswegen ist keine 'ausnehmend moderne Kunst' gefragt, die der normale Konsument erstens einmal nicht versteht, weil die ist ja auch schwer zu verstehen – und zweitens sagt ihm das nichts. Das spricht niemanden wirklich an. Aber alles, was irgendwie klassisch ist, geht in China irrsinnig gut, das wird sehr geschätzt. Damit kann man sich selber auch international, gebildet, kosmopolitisch geben – das macht man nämlich auch gerne. Alles, was das Selbstbild fördert, kommt in China sehr gut an.

Generell ist es bei Konsumgütern so: Wenn man sich auf China konzentriert, kann man in Europa ruhig in der zweiten, dritten, vierten, fünften Reihe sein, das ist in China wirklich egal, man kann sich über geschicktes Marketing in China so darstellen, als wäre man zu Hause eine große Nummer. Und wenn man das glaubhaft vermittelt, dann wird es auch gekauft, dann hat man hier einen Namen und ist hier in der ersten Reihe, spielt dort mit. Das Gleiche ist, wenn man daheim in der ersten Reihe ist, das hier aber nicht ordentlich propagiert, dann ist man hier in der fünften oder sechsten Reihe. Selbstrepräsentation, Darstellung und v.a. Marketing ist enorm wichtig. Man muss präsent sein. Das ist das Um und Auf. Das ist kein Selbstläufer, man muss da wirklich dran sein und den Markt aktiv bearbeiten, soviel wie möglich hier sein, eine Dependence

hier haben, wo man ständig sein Netzwerk, seine Kontakte erweitert. Und nur so geht's. Bei den Konsumgütern ist es so, dass Leute oft glauben, sich über einen Distributor vertreten lassen, und glauben, der macht mir den Markt, aber das funktioniert nicht, das geht nur schief, man muss selber mit sehr viel Einsatz hier sein oder zumindest jemanden haben in seinem Unternehmen, der das einem macht – aber hauptberuflich. China ist nicht eine eigenes Land, sondern ist ein eigener Kontinent und eigentlich auch eine eigene Welt. Das muss den Leuten klar werden.

Mir ist ein haptischer Zugang aufgefallen, , sie greifen alles an.

In China geht man mit eigenem Erbe ganz anders um, alte Tempel werden weggerissen und neu gemacht oder kleben Polyestermasse rundherum, Original ist nicht wertvoll per se – ein ganz anderer Zugang. Benützungsspuren werden bei den Rollbildern akzeptiert und nicht wie bei uns ausgelöscht. Es war ein Gebrauchsgegenstand.

Es gibt einen Unterschied zwischen Kopie und etwas sich 'anverwandeln'. Erfahrungen, und seinen Horizont zu erweitern. Ich reise, um meinen Horizont zu erweitern. Die Einstellung zur Kunst und auch zur eigenen hat sich etwas verändert. Das chinesische Kunstverständnis von Kopieren, und sich langsam verändern, über Jahrhunderte, Jahrtausende hinweg ist ein Gegenmodell zu unserer total individualisierten Welt, wo jeder schaut ständig etwas Neues zu erfinden, entwickeln, schnell, möglichst individuell zu sein – einfach ein anderes Tempo existiert – eine Verlangsamung, zumindest in der traditionellen Kunst, nicht mehr in der zeitgenössischen Kunst. Veränderung durch Langzeitprojekte – 4 Jahre langsam gearbeitet und geschrieben. Will sich auch beeinflussen lassen.

GESPRÄCH MIT EINEM BRITISCHEN KÜNSTLER

Wie unterschiedlich Wahrnehmungen sein können, zeigen folgende Aussagen zum Thema „Kunstproduktion“, die sich von den vorhergehenden stark unterscheiden. M.D., selbst in England geboren, begann seine Karriere in Europa. Er konnte eine große Ausstellung über seine „Industrial Landscapes“ in London realisieren, die dann auch in Paris im Centre George Pompidou und im zeitgenössischen Kunstmuseum in Barcelona gezeigt wurde. So hatte er in Europa bereits „einen Namen“. Allerdings fühlte er damals schon, dass er irgendwie „etikettiert“ wurde – als derjenige „mit den exzentrischen Landschaftsarbeiten“. 1990/91 emigrierte er nach Australien, fühlte sich von Beginn an als Außenseiter, der selbst nach zwanzig Jahren nicht als australischer Künstler akzeptiert wird, obwohl er die australische Staatsbürgerschaft besitzt. Seiner Meinung nach werden chinesische KünstlerInnen in Australien mehr akzeptiert, ja sogar fast „verehrt“ werden, weil sie nicht so „flippig“ sind und über fundiertes Wissen und Kenntnisse verfügen. Für viele war es schwierig wieder in ihre Heimat nach Peking zurückzukehren, weil sie nicht im gleichen Maße anerkannt wurden und mit den Ressentiments chinesischer KünstlerInnen konfrontiert wurden, die in China geblieben waren. Diese lehnten sich gegen jene, die sich ins Ausland „abgesetzt“ hatten, Karriere machten und dann zurückkehrten, auf. Er fühlt sich deshalb „an den Rand gedrängt“, schiebt das auf seine Aussprache, auf seinen britischen Akzent. Nun hält er sich hauptsächlich in China auf.

Red Gate Gallery, Beijing, Oktober 2011:

M.D.: I am an artist of late mid career – I have been painting for 40 years – I was consumed by academic for quite a while, now travel around and stay for 3-4 months.

I am interested in sounds in negative spaces – traffic noise, movement of wind – try to manifest this in 3-dimensional objects. Chinese are not in control of the speed. I find this stimulating – buildings appear, disappear, driven by progress – this gives my work a tremendous inspiration.

In China there is a different approach to art: the commercial aspect of art, which we in our Western world of art are so used to – does not exist. People do not produce for the market, to sell, to make a lot of money, they don't produce commodities. Many of their

work has a social-political basis. A lot of the artists, who produce art have academic jobs. It is a confusing system to some degree, they tempt to be revered for their status as teachers or as artists. Here in Beijing there is a lot of fabrication done, possibly because of the fact that these people are multitasking, multi skilled, but they employ people to make things, they are no commercial entities, they are statements for very complex metaphors for the state of China or the state of a human mind or whatever. China seems to be far less 'flipped' than the West in the things that it does. I find that very interesting. They are much more considered more valuable. Artists have a higher standard in society, they are not being seen just as sales-people, like objects, they are seen like poets, philosophers and writers, they are articulators of the higher values of society.

The art world all over the world is multilayered. There are parallel universes of art: but there is a layer of higher integrity in the work here in China.

To a lot of the artists I have met here, there seems to be a tremendous sense of purpose, which is beyond of just making money. I was with some Chinese artists just a few days ago – they talk about politics, they talk about philosophy, they talk about sociology, they talk about issues of great concern to them, about China. They are very patriotic Chinese artists, very critical with the government, but they very much want to be part of the future of their country, so they have a sense of integrity, they are interweaving with this country, far more than an artist does in the West. We can move between countries as a sales-man, manufacturing things. The artists here in China seem to have a higher purpose behind what they are doing, which maybe is historical. Maybe this has been suppressed for the last 50 years and certainly during the cultural revolution.

Is this the reason why Western art is not much respected by Chinese collectors?

Comments from Chinese artists about Western art: they condemn the artist for not being able to actually draw or paint or whatever. And they make remarks about Western art schools compared to their academies. When they look through Western art magazines, obviously they take from what they see – in general they are very skeptic about the Western art world – it is almost part of this nationalism, the sense of purpose. They see themselves very different to Western artists. They want to set themselves apart from the „lala-art“ they see coming in to Beijing.

For a long time I was working in a Tasmanian school of art – the events in China 1989 caused many Chinese artists overseas to stay there in exile. The government of Australia granted thousands of Chinese students a right to stay after what has happened at Tian'anmen-Square. Some of them, who were part of the diaspora of Chinese artists, built a career in Australia and were then willing to work in the West.

[...] What was interesting: I actually experienced the sense of being detached, I could

observe things, because I was involved with the Australian methodology, I was doing my own thing, I was kind of a lonely fellow. But coming to China, I really envy their sense of belonging, their sense of being Chinese, this country is Han-Chinese, they feel a very strong sense of togetherness, even though a very, very large number is against their government. They constantly talk about their stupid government. A lot of them experienced the bad side of what is going on here, but they feel a bond. And I envy that. I am a kind of lost soul. And I think I am finding within the Chinese environment something that I would love to be part of.

I have been back to Europe and it does not exist in the same way. Again there are a lot of wandering artists, who are feeling detached, we are not part of our culture, disfranchised through economics and new politics. Culture is not important in the West in the same way as it is in China. It is not seen as a central pillar to the existence. It is seen as a commercial commodity. And I find that very sad. So I enjoy being in China for that reason. I also identified this in other countries of southeast Asia, like in Indonesia, because they are coming from a very ancient civilization – Asia is very capitalist now – they still have this sense, that culture is a nuclear part of the society. You still have a role. ... you are still seen as an articulator of conundrums and dilemmas and conflicts within a society. Your voice is heard, you are brought into arguments and debates. I find that really interesting and I envy it.

INTERVIEW MIT EINEM GALERISTEN

Beijing, Red Gate Gallery, Oktober 2011

Unterschied zwischen West und Ost

The Western audience is more sophisticated, than the Asian audience – like in Korea, Japan, even Taiwan. They have been involved with contemporary art for a long time, so they are more familiar with the range of it. It is easier for them to appreciate. Whereas with the Chinese, once you are outside of a media-art circle, it is all new to them. So as a general trend I probably prefer more realistic works, because this is more accessible. But they are learning and also that circle, that audience, is growing. Particularly in the cities.

There has always been an audience especially expat Westerners around Asia, or America or Australia or Europe. It is only recently, that the domestic audience started to buy art, but a lot of them has been buying for a quick investment. That has to go through a development stage. We see already developments in different areas – e.g. biennales, triennials, art fares, auctions of course, it is all creating a wider audience here in China. For a lot of them it has been an investment, I am advising them. I have been doing it for already 20 years, we are the oldest private gallery, so people respect us, so they do come to us for advise.

It was not hard to build up such a business, although at the beginning there was little interest, the costs were much lower then – this has changed now of course – but now there are many more people interested. We always had good artists.

JOURNALIST AUS SCHOTTLAND

B.C. lebt seit 25 Jahren in Beijing

Beijing and China are my home. I have a great life here, I have seen a lots of changes, have seen the deelopment, have seen many, many things hapening here. I feel hapiness here. And if you are happy somewhere – you stay.

I have seen the transormation of Chinese art: very much so. When I came here, the Chinese art was a very traditional painting: the landscapes, the rivers, the clouds, the trees, the birds – very traditional in design. But over the last three years, you have seen very, very creative art, a lot of installation art developing here, a lot of art using electronic media, and a lot which almost is a resembling to the old Chinese skills of art, but is combining aspects of Western art with lots of new ideas developing here. And some of it is very colorful. The last exhibition, about four weeks ago, you thought you are looking at cartoons. But they weren't, they were actually very thoughtful images of contemporary society, using a cartoon medium. In the past you never saw something like that in China. If you looked closely, you could see faces of some of the characters were almost like traditional Chinese characters in the paintings [...] It was very interesting to see how the whole thing has changed, taking an old medium, something that is almost hundreds of years old, but making with it a modern form of art. A lot of people show what is going on here, you see people thinking of a modern society, looking at modern design.

One artist had an exibition of motor cars in here, which is obiously a very contemporary topic in China, because of the world's biggest market for cars. And he was using the cars as a theme for night time scenes, it was raining, car headlights reflecting on the water. And this one would have never seen in old Chinese art, because there were no motor cars.

There are areas in old Beijing, where there is a lot of very creating art going on. It used to be 798²⁴¹, but things have moved, has become the exibition area for Chinese art, for coffee shops, books, fashion, design, ... but when you go to ... there you find the artists' villages, where they are creating the art. and what we are seeing also, is that Western people are beginning to produce art here. Art is becoming collecting items, also – Chinese are very good business people – a lot of the art is here for speculation. Westerners or private galleries, a lot of art has been kept and stored, because they realize this potential here. It is fascinating, always fascinating to see all that, to look at it

241 So wird ein Künstlerviertel in Beijing genannt.

and to be involved with it – I love it here, it is great.

Have the Chinese contemporary artists been to the West?

Some of the artists have been to the west – particularly to Australia, there was a big movement. Many artists studied at the art schools in Melbourne and Sydney. And obviously they have been influenced. Some have been to Europe, but a lot of it is home-growing talent, that is developing. They obviously see aspects of Western art, they see ideas. But what happens in China – Chinese often jump a leap. In the west things develop gradually, slowly. If you take e.g. photography – China has just gone straight into digital cameras, from a society where very few cameras existed. Now you can hardly buy film in China, because everybody is using the very latest digital cameras. In the west it is not the same level of development. Here people are using iPod – computer graphics – produce new forms of art. So there has been a lot of home-growing talent, very innovative, very creative. If you see some of the exhibitions in here- there is a lot of digital technology. Well, this is Chinese art today.

Sometimes you see people questioning the past, looking at what society was like – it seems very creative, a lot of them are very deep, very thinking. Many of them are looking at their childhood, how things were, because again things have moved very fast. So people often are looking back at their childhood in their village or in a small industrial apartment, parents working in the factories, no cars, but bicycles – you can see references to the past and then references to the modern society, how things have moved so quickly, moved from one level of the society right over to a whole new generation. Some things have never happened, many things have never changed, some things are backwards, slipping, ... follow the artists – how does one cope with this? Things have changed so fast. In Beijing e.g. here we are in a Ming Dynasty watchtower. 50 years ago Beijing was a walled city, a compact city with Hutong and courtyard-houses and not a city with 20 million people, great sky-scrapers, modern international airports, expressways, cars, metros, high-speed trains, everything. For many people it is quite hard for some of the older people it is quite hard to be able to adjust sometimes, because ... I find it hard myself. Streets that you knew, have gone, there is an express-way, there is a shopping mall, there is an international department store. Some things are very old, some of them are very modern. In the art they use the modern technologies, to produce some very exciting things – next time you come back to China, you will see more

DREI AUSSTELLUNGSBESUCHERINNEN

Die drei Ausstellungsbesucherinnen in der Amelie Galerie in Beijing stammen aus Österreich, Deutschland und der Schweiz. Ihre Männer sind in China im auswärtigen Dienst tätig. Beijing, Amelie Gallery, Oktober 2011

B1: ca. 60 Jahre, Volksdeutsche, in Siebenbürgen, Rumänien, geboren. Sie wanderte 1972 nach Deutschland aus und ist seither nicht mehr nach Rumänien zurück gekehrt. Sie ist seit drei Jahren in China, weil ihr Mann hier arbeitet, ihre Kinder sind nun in Deutschland und in der Schweiz, nachdem die Familie zuvor in Singapur, Philippinen, Ägypten usw. lebte. Wenn sie die Länder miteinander vergleicht, findet sie an jedem Land etwas Positives und Negatives. In Beijing ist sie glücklich, es gefällt ihr gut, bis auf die Luft, die findet sie furchtbar. Deshalb ist sie auch öfter krank, aber „das muss man in Kauf nehmen“.

B2: ca. 60 Jahre, Schweizerin, lebte in Bangladesh, Vietnam, in den 80er Jahren in Thailand, ist nun seit zwei Jahren in China, weil ihr Mann hier arbeitet. War Krankenschwester und ist an Kunst interessiert. Wollte zuerst nicht nach China kommen, erst als sie hier war und die einzelnen Menschen kennen lernte, entdeckte sie das „facettenreiche China“: „Von Außen“ – in der Schweiz, war China immer „sehr, sehr kritisch verkauft worden“ – es wurde nur das Tragische und Schlechte gezeigt, kaum jemals etwas Gutes. Seitdem sie hier leben, und obwohl ihr Mann „in einem sehr schwierigen Feld“ arbeitet, sehen sie sehr viel Positives. So meint sie: „Das muss man relativieren können. Ich glaube, jedes Land bringt einen irgendwie einen Schritt weiter und das behält man. Auf jeden Fall bin ich nun viel großzügiger und offener und zufrieden.“

B3: Österreicherin, ca. 60 Jahre, mit einem Italiener verheiratet, lebte davor in anderen Ländern. Wollte immer beobachten, wie das jeweilige Land auf sie wirkt. Mit der italienischen Sprache veränderte sie sich sehr stark: „Es war immer meine Intention zu spüren, wie das Land auf mich wirkt, wie ich mich mit der Sprache verändere. Also mit dem Italienischen, hab ich das ganz stark gemerkt. Welchen Input ein Land hinterlässt, das ist das Spannende – denn es ist doch auch mühsam, immer wieder von einem Ort zum anderen zu ziehen, aber es hat auch eine Faszination. Wir, als Frauen, die wir so mitgehen müssen, wir haben ja nicht immer die Möglichkeit, einer bestimmten Beschäftigung nachzugehen. Die Meditation in China, die Philosophie, die Auseinandersetzung mit mir selbst und mit der Kultur hier finde ich sehr spannend.“

B3: Dieses Kunstwerk hier, die Haut, die die Grenzen aufzeigt: Wo bin ich, wo sind die anderen, und das alles auf der Haut dargestellt zu sehen, ist für mich eine ganz tolle Er-

weiterung. Ich bedanke mich dafür.

B1: Ja, das mit der Haut ist für mich auch sehr spannend ... man ist sehr angreifbar.

B3: ... und so kommt man mit anderen in Kontakt ...

Es wird lebendig. Stimmen durcheinander.

B3: Wie reagiert die Haut.

Eine Diskussion über Verantwortung, Sich-Etwas-Zutrauen, Spüren, Wahrnehmung entsteht, die Frage der eigenen Identität wird in den Raum gestellt.

B1: Es gibt unterschiedliche Empfindungen bei der Kunstbetrachtung. Dinge, die nicht wirklich sichtbar sind, werden unterschiedlich aufgefasst. Anfangs konnte ich mit diesem Lederobjekt überhaupt nichts anfangen, erst nachdem ich Informationen dazu erhielt, begann ich zu verstehen. Dann nämlich kann man mehr hineininterpretieren.

S: Man sieht sowieso nur das, was in einem schon vorhanden ist. Wenn man ein Buch öfter liest, kann man immer etwas Neues entdecken, sieht auf einmal das, womit man sich gerade beschäftigt, trifft auf einmal Menschen, die sich auch damit auseinandersetzen und es eröffnen sich ganz neue Welten. Auch hier, kann ich nur sehr subjektiv meine Empfindungen wiedergeben und kann die des Rezipienten nicht bestimmen, kann nur einen Impuls setzen. Dieser kann aber ganz unterschiedlich ausfallen, das ist bei jedem anders. Es gibt kein RICHTIG und kein FALSCH – es IST einfach.

B2: So wie der Mensch ist.

B3: ... da drin. Genau! (*zeigt auf ihr Herz*)

B2: Ich schreibe für eine Zeitschrift über Themen, die mich interessieren, worüber ich reflektieren will.

S: Schrift ist ja auch eine Signatur. Schrift ist etwas ganz Eigenes. Für mich ist Zeichnen – Zeichen setzen – etwas ganz Persönliches, der persönliche Ausdruck.

B1: Wir haben Riesenglück, dass wir Sie kennen lernen konnten. So haben wir nun einen anderen Zugang zu ihren Werken. Vielleicht wären wir ansonsten nie darauf gekommen, was Sie damit sagen wollen.

B2: Ich hatte gedacht: Leder ganz schön und gut. Mir gefallen die Farben und die Kombination gefällt mir sehr gut, aber was soll das eigentlich? Und dann hätte ich mich lang hinstellen müssen und überlegen müssen ...

B2: Und ich dachte, vielleicht steht was dort.

B1: Ja, das ist unser westlicher Zugang. Anstatt wir uns davorstellen und uns fragen, wie das jetzt auf mich wirkt ... Mir ist aufgefallen ... als ich davor stand, dachte ich mir, jetzt musst du schon wieder zuerst lesen . so absurd das ist.

B2: Ja, ich bin da vorbei und dachte, was das soll. Und da habe ich nach einer Erklärung gesucht. Vielleicht steht da irgendetwas. Man verfällt immer wieder in diese alten Muster ... weil man sieht ja nicht sofort, worum es geht.

S: Man sieht schon, worum es geht. Wir trauen es uns nur selber nicht mehr zu.

B1 + B2: Ja, wahrscheinlich.

S: Das Eigene lässt man fast nicht mehr zu. Das ist auch hier so: Warum kann ich nicht einfach darauf achten, was ich sehe. Es geht sofort darum, was ich sehen SOLL.

B1: Ja, was soll das ausdrücken?

Lautes Durcheinander

B2: Da können wir von den Kindern lernen. Die Kinder gehen noch ganz natürlich damit um. Die fühlen sich noch nicht gezwungen das zu sehen, was man sehen sollte. Die haben einen ganz natürlichen Zugang. Das habe ich auch bei meinen eigenen Kindern beobachtet ... die waren immer ganz offen und haben wirklich gesagt, was sie spüren ... die gehen nicht irgendwohin und lesen zuerst, die schauen die Sachen erst einmal an und dann sagt jeder, was er davon hält. Als Schweizerin verhält man sich da z.B. ganz anders als die Amerikaner ... Wir sind es gewohnt, so zu sein, wie man sich zu verhalten hat, und so ... Man traut sich oft nicht zu fragen, weil man Angst davor hat, dass es eine blöde Frage ist.

B3: Der Verstand, der uns immer leitet und uns nicht in Frieden lässt. Und immer wieder heißt es, wir müssen es verstehen, wir müssen lesen, wir müssen begreifen, einordnen aber wie wirkt das auf mich? Was sehe ich? Gut, dass es Erklärungen dazu gibt.

INTERVIEW MIT EINEM CHINESISCHEN KÜNSTLER

I was teaching in Australia at the university – I feel the problem of the Australian art schools is – they do not focus on the basic techniques. They are all thinking of the ideas, and of modern techniques like the computers. But I think the importance of art is your eyes, your ideas, but also your hands – the three things together. The hands, the techniques are also very important – this is my opinion.

In China there is a very hard training and discipline for the hand trainings. The drawing-work maybe takes one week, maybe 100 hours to finish one work. But in the west, in Australia, they spend just ½ hour for one drawing. The students are not very patient, because after having finished after ½ hour, they don't know how to go deep. They just can draw very quickly – ½ hour is the longest time, some of them finish after 10 minutes, 5 minute, 2 minutes and one pause. That's when I did in Australia also some commission work, I invited some assistants, first some Australian artists, but they were technically not good enough, I had to spend a long time to train them. I wasted a lot of time, because they could not do my work, I had a time frame for the commission-work. So I finished my work with Chinese assistants. They could follow my ideas and had enough technical skills. Since then I have always worked with Chinese assistants, they have a good training of drawing and colors. I think this is very important. The way you do the painting or the sculpture or anything, the technical basis is very important for the work. Western people focus so much on the concepts, they forgot about the hand technique. I think they should make it together. Concepts are important, hand drawings are important, too. And they should go together.

In China the students spend two years for basic drawing. After this two years, you can work on the computer. All the Chinese students are technical so good, but they forgot the ideas. I don't know how to keep the balance for the technique and the concepts. Now I am not teaching any more – I do my own work. The individual expression, language is very important. I spent more than 10 years in Australia to create my works, keep my personal way. The audience followed my work, but recognized it just after 10 years. It takes time, after 10, maybe 20 years they recognize the work. So you slowly, slowly influence the audience. Also in China. My work is quite individual, quite international, because my work – here in this exhibition you just see some of my drawings – but when you look at my old work, I showed a lot of nude people. There are many nationalities. You can see Western people, Asian people, African people, just human beings, not folks of a special country. The whole human life. On one side it is very individual, on the other side very international. That's why my work is for the universe, that is my way of working.

I have a very strong concept. I spend a lot of time reading, there I get new ideas, interesting things that happen in the world. My way is always to create stories. I am personally interested in Eastern and Western culture and secondly in environmental things, like the pollution. The third topic is politics, like immigration in Australia. I am interested in Australian history. In this exhibition I show a series of drawings how the Chinese discovered Australia, 350 years earlier than James Cook. I don't care whether this is true, this is my own story, history for Australia.

Each time I am doing a new work, I am very conceptual. After the concept I spend most time doing the research, to make drawings and then I finish with my technique. I follow the three elements, which are very important for my work: The first layer is the humor: people are interested in your work then, and they enjoy to laugh, that is very important. Also the Australian people like humor. Also my background, the Manchurian background, there is a humor, too. My family was humorous, too. The second element: knowledge, after the laughing, there is some philosophy, some stories, ideas behind. The third element: is wisdom, because in the postmodern time, nowadays, we can either use computer or animation. There are different cultures: Islam, Christian, Chinese, Asian. Art is not from real nature, not a cultural thing, but you organize the things. When you organize the things, you must be clever.

These are my elements in my work. My personal secret I just told you. For an artist intuition and inspiration are very important. Through reading I catch up with some topics, first I am not clear, but after my research I am absolutely clear.

INTERVIEW MIT EINEM CHINESISCHEN KÜNSTLER

L.W. studierte vier Jahre in Beijing an der China Central Academy of Fine Arts und lehrte vier Jahre an der Filmakademie. Anschließend ging er nach Europa, um in Österreich an der Akademie der Bildenden Künste Malerei zu studieren.

L.W.: Als 14-Jähriger begann ich bereits zu zeichnen und zu malen, entwickelte Interesse an moderner Malerei. Ich verglich die abstrakte Malerei, die spannend für mich war, mit traditionell chinesischer Malerei, die ich als „offen, reduziert auf eine Farbe, eine Linie, die jedoch sehr viel bedeutet“, beschreiben würde.

Chinesische Tuschezeichnung ist Malerei mit schwarzer Tusche auf weißem Reispapier, es war daher sehr spannend für mich ein für mich neues Material auszuprobieren: Öl und Acryl auf Leinwand. Ich ging nach Europa, um zu studieren, sah mir viele Meister an, entschied mich für Prachensky, „der ganz easy Striche und Schwung hatte“. Bei ihm studierte ich schließlich weitere vier Jahre bevor ich nach New York aufbrach zu einer einjährigen Studienreise. Seither vergleiche ich oft, was chinesisch, europäisch, amerikanisch ist und empfinde alles als überhaupt nicht gleich, aber dann auch wieder sehr ähnlich.

Auch wenn das gleiche Medium verwendet wird, optisch das Gleiche gesehen, oder das Gehörte zum Gedanken wird – man spürt die unterschiedlichen Mentalitäten. Ganz gleich, ob es sich um ein Objekt, um ein Tafelbild, irgendeine Installation oder um ein Video handelt, die Umsetzung ist eine völlig andere.

Nach einem Jahr ging ich wieder nach Europa zurück, empfand Wien als hübsch, aber ein bisschen klein, reiste weiter nach Berlin. Diese Stadt würde ich nun als „super groß – zwar nicht in chinesischem Sinne, aber größer als Wien – sehr kaputt, sehr offen, sehr lebendig“ beschreiben. Berlin empfand ich großzügiger und freier – mein Interesse für Raum entstand dort: In Berlin entwickelte ich eine große Installationen auf dem Teufelsberg und Interesse für Raumkunst, wollte nicht mehr nur malen, ich begann mich für andere Materialien zu interessieren, wie Polyurethan oder Fiberglas und verband das mit chinesischen Materialien, z.B. Reispapier. [...] In Berlin entwickelte ich riesige Installationen, meine Projekte wurden immer größer, in Wien benützte ich mehr Farben, in New York arbeitete ich schwarz-weiß und flächig. [...] Jetzt möchte ich wieder mehr malen, möchte ruhiger werden, mehr denken, das ist sehr wichtig. Ich stelle mir immer wieder die Frage: Kommen deine Konzepte aus dem Kopf oder von deinem Herzen?

Es gibt große Unterschiede zwischen Westen und Osten, z.B. denken die Deutschen im-

mer geradeaus, machen dann eine Kurve oder agieren eckig, die Chinesen hingegen sind sehr locker, arbeiten immer fleißig, aber ungenau. Die Qualität ist immer fraglich hier, aber ich bin überzeugt, dass Chinesen sehr schnell lernen werden, selbständig zu denken und dass dann auch technisch genau umzusetzen. Wenn sie diese Verbindung schaffen, dann werden sie reüssieren.

Ich denke viel, habe jedoch immer das Gefühl, viel zu wenig Zeit zum Denken zu haben, weil ich oft zu müde bin, zu viel arbeite:

Aber das ist vielleicht das Leben: Wenn Künstler etwas Neues schaffen wollen, müssen sie denken, und das ermüdet. Wenn Ideen von Innen herauskommen, dann ist man nicht ruhig. Leben mit der Kunst beinhaltet: das Leben genießen, mit Problemen zu leben, erfolgreich zu sein oder manchmal auch sehr niedergeschlagen zu sein, keine gute Laune zu haben. Das ist normal. Ständig stellt man sich die Frage oder muss entscheiden, ob man weitermachen will. Für die Kunst zu leben, ist eine tägliche Entscheidung. Lebensplanung, wie geht es weiter. Als Künstler kann man immer und überall arbeiten. Zumeist interessiert es mich etwas Neues zu schaffen. Sich Gedanken zu machen, über sich selber, über die Gesellschaft, über seine Arbeit – das finde ich sehr wichtig. Ich selber bin sehr fleißig, arbeite viel und lege Wert darauf genau zu arbeiten, aber noch wichtiger ist, was man denkt, was man wirklich will, welche Entscheidungen man trifft, wie man mit den Mitmenschen umgeht, wie man mit verschiedenen Kulturen umgeht, was man aussagen will. Ich experimentiere, starte verschiedene Versuche, beziehe mich jedoch immer auf den Raum. Egal ob in der Malerei oder in Installationen – Raum ist wichtig – Raum zum Atmen, um Freiheit zu spüren. Menschen brauchen Raum.

Was ist Kunst? Was ist zeitgenössische Kunst, was ist moderne Kunst?

Hier in China kann man alles machen, man muss nur auf die Qualität achten.

Die westliche Kultur dagegen hat immer eine Regel. Kunst entwickelte sich aus der Tradition heraus, arbeitete aber immer dagegen, wollte nicht „traditionell“ sein, wollte sich immer weiterentwickeln. Bei der Musik ist das anders. Mozart war und ist ein weltbekannter Meister. Er wurde populär. Ich habe einen anderen Zugang. In der modernen Kunst machst du, was du willst. Da gibt es Futuralismus, Realismus, Abstrakte Kunst, Politische Kunst, Pop-Art – ganz egal, was man will. Künstler wählen ihren eigenen Weg, können machen, was sie wollen. Heute schön, morgen Müll – das ist dann Pech. Heute schlecht, morgen Gott. Besser: morgen Gold, die Leute denken immer an Wert. Das ist Glück. Aber diese Sache ist nur oberflächlich.

Das wichtigste in deinem Leben, in deiner Kunst ist, dass es mit dir, mit deiner Persönlichkeit zu tun hat. Dass du das machst, was du willst. Ob es auch funktioniert, das ist eine andere Frage. Man muss sich Mühe geben, aber weiß nie, ob es funktioniert. Aber man hat seine Bedingungen. Wenn es einem egal ist, dann: vergiss es. Wenn du es

willst, dann machst du es. Vielleicht klappt es morgen nicht, aber vielleicht übermorgen? Momentan ist China sehr lebendig. Menschen sind in Bewegung: Wanderarbeiter gehen zum Staat, Staatsarbeiter arbeiten in einem anderen Staat, gehen ins Ausland. Auch die Wirtschaft ist lebendig, Kunst sowieso. Manchmal ist alles durcheinander: so wie auf den Straßen, da fährt ein Auto irgendwie, dort ein Fahrrad, dort gehen Arbeiter ... aber so ist das Leben.

Kunst ist persönlich, es geht darum, was man bewegt – ob es funktioniert, kann man nicht sagen. Vielleicht kann man davon leben oder nicht, aber es gibt nur deinen Weg. Egal wo, ob in China, in Amerika oder in Europa. Ein Konzept gibt es nicht. Ein Konzept kann nie perfekt sein, bevor du eine Arbeit wirklich gemacht hast. Und danach ist es auch nicht perfekt. Man ist nie zufrieden, man will es immer besser machen. Aber man geht weiter. Learning by doing. Vieles kann man vorher nicht abschätzen, man weiß nicht, was passiert. Aber ich weiß ungefähr, was ich will. Ungefähr 80% kann ich vorher einschätzen. Obwohl ... beim Malen weniger, da ist mehr Risiko involviert, da sind es nur 60%, die ich vorhersagen kann. Es geht also immer um das Konzept und die Umsetzung – mit Technik, mit Aussage, mit Effekt. Wichtig ist einfach, das Weiterdenken, immer weiter vorwärts streben. Ich denke nie an nur eine einzige Sache, nicht nur an ein einziges Bild. Das ist auch ein Objekt, wie eine Kette. Das ist eine Kugel von 1.000, 10.000. Alles zusammen ergibt dann einen Raum. Freiheit! Was machst du? Mach, was du willst. Ob es gelingt, hängt von dir und von vielen anderen Umständen ab. Aber Hauptsache, du bist der Künstler. Dass ich nicht an einem Stil, einem Material „festgemacht“ werden kann, ist für mich kein Problem. Vielleicht für den Markt, für den Sammler, aber mir ist es egal. Ich mache, was ich will. Aber ich will gute Qualität. Ich versuche immer 200% zu erreichen. Ich arbeite nicht nur an einem Objekt, ich will alles probieren. Warum soll ich mein Leben lang auf Reispapier arbeiten? Ich will auch Leinwand, Druckpapier, Acrylglas probieren.

„Kunst ist frei“ – das ist eine sehr europäische Sache. Wenn die Leute so denken, dann ist Kunst nicht mehr frei. Die Europäer brauchen nicht mehr zurückzuschauen, sie kennen ihre Tradition und Kultur, wollen weiter sehen. [zitiert die Diskussion um Nitsch] Aber auch hier gibt es Regeln: aus philosophischen Gedanken werden Gesetze. Der Chinese hat die alte traditionelle Mentalität. Chinesen haben schon immer abstrakt gedacht. Europa ist vom Gegenstand zur Abstraktion gekommen. Die Chinesen allerdings haben das schon vor 1.000 Jahren praktiziert. Nun sind die Chinesen gegenständlich geworden, die Europäer abstrakt.

GESPRÄCH IN EINEM RESTAURANT IN SONG ZHUANG
ARTIST'S COMMUNITY, BEIJING

M. ist Künstler, ca. 60 Jahre, in England geboren, lebt derzeit in Australien und China.

C. ist Restaurant-Inhaberin und Galeristin in New York (nur für chinesische Kunst), in China geboren, studierte Marketing.

C: I like art. I think this is no job, this is for fun. You can make money, you can find funds, so why not? Art is good for the future. I just work with just a few artists. You have to be careful. I myself am Chinese, so I know many Chinese characters [sic], for e.g. about cooperation. I think most of the Chinese people need to study how to cooperate with others, to respect and accept the responsibility, to contribute yourself, this is why I say, I should be careful (spricht sehr leise).

The Chinese art market is very different from the Western market – auction is the first thing artists go to, then the gallery. In New York the gallery is the first contact.

M: Many artists pay 25% of the set auction price to the auction houses, even they don't sell the work. So the auction houses don't lose anything. It is a marketing decision [Es gibt einen eigenen Ausdruck für Kunst, die man kauft, weil sie einem gefällt: „Subjective preference“]: when you like art. otherwise it is an investment.

C: I am searching for young Chinese artists at the university of arts and have my restaurant especially here to find young artists. I have some artists friends and some investment friends to help me to choose the young artists.

The approach to art is the same here in China and in New York.

M: The Chinese diaspora is very important for all of us, under Mao or after Tian'an-men²⁴². The rich Western Chinese, are still very patriotic, they have the sense of China. The Chinese are very proud of China, even if they are not part of China. The whole market in the West for art is animated by the Chinese, or is about China. These people can tap into that. Bizarre, this is one of the great paradox of our society, our world, that the most communist, socialist country in the world is China, but probably the most astute capitalist, mercantilist country in the world is China. Because they have thousands of years of trading experience. They know how to do it.

I cannot see what happens in the Western countries through purely investment orientation. That conceptual art can get to a point, where you can produce the most rarefied

242 „One million Chinese can be considered a small number“ Deng Xiaoping, Juni 1989, Information aus einem persönlichen Gespräch.

and obscure thing and sell it for a huge amount of money. I can't see that happening in China, because of Confucius' ethical of respect. I think somehow in Chinese contemporary art – there is going to be a point reached, where Chinese contemporary art has stretched its potential for „mockism“. They are not going to the extremes of deconstruction of an object and of the factitiousness, that has happened in the West, because the factitiousness will not stretch beyond leaving skill behind.

BESUCH EINES CHINESISCHEN KÜNSTLEREHEPAARS

Beide sind Bildhauer und leben in Österreich und in Beijing.

Treffen im Song Zhuang Art Center, im Atelier von W. S. und J. S.

November 2011

W. S. hat China Ende der 80er Jahre verlassen, Hauptthema: männliche und weibliche Sexualorgane, Gegensätze wie hart - weich, rau - delikat findet man in seinen Arbeiten.

W. S: I am an artist, one foot is in China, one in Europe. In China it is often not allowed to show my work, it is underground work. After I left China, there was a big chance. Now the society is more open in economic ways. Also the sex-situation in China is more open, you can find more prostitutes than anywhere in the world. But still officially this is forbidden. After I moved to the West, it was no topic for me, because in Western countries this was not forbidden. So sex was a topic before, now I changed my topic to art culture with money. The art world is controlled through financial transactions. If you look at all the museums, the members, they are all big collectors or bankers, so these men are in charge of art. So many artists unfortunately just hear what these people are saying and do a favor to these people. I use my art – money as a medium for my art, I just try to put this fact into my work. People should think about whether this is art or this is not art. And what is the value of art. This is what I am doing now. Many collectors have my art. I used some of their collections and joked with them. But that does not matter, now I do what I want, because in the art world money is a tabu. They say they don't care about money, but this is not true. Many people, the collectors, the museums – if you look at the Modern Art Museum in New York – even these highest museums in the world – most of the time they are just thinking about the money. While they organize an exhibition, they think about the money, thinking about sponsorship, they put the works into auctions – this is all business. This is the Western world. In China, in 1998, the Western art was so highly admired, so pure, like a religion, but after we have moved to Western countries, we discovered that we were wrong, it is not really as we thought. Now there is not difference any more. China is maybe even more commercialized now, art and money are more connected now in China than in the Western World, more open. In Western they are not so open. In China they declare it openly that they buy art to make money. They talk openly how much a work was worth two years ago, and how much it is now. It is like a stock-market. So

this is a horror for artists and also for culture, but this is the situation in China.

I don't sell my art myself, I have an agent, they sell the art for me. Of course, even I criticize this thing, I have to make my living with my art, otherwise I cannot produce and continue my work, but I am not doing the collectors a favor. Actually most or many collectors don't like my work, they thought that I was joking with them.

Is the Chinese art world influenced by the Western art?

Many have used the Western art to copy it – of course you also find good artists, who have their own background and history and mix this, but all the situations of the contemporary art is from Western. Also the term „contemporary art“ is from the Western world. In China contemporary art is mixed. One part is the political influence from the Chinese government. The other part of influence are from those who give the money: collectors, private museums. But most of the art is influenced through the Western art world.

Is there still Chinese philosophy in art work?

Some Chinese artists use philosophy in their work, but most of them are not so much in connection with traditional Chinese philosophy. Most of the young artists did not study the traditional Chinese philosophy, so they don't know too much. Most of the contemporary artists in China recently think more about the market. So I don't think there is really work with a deep basement on Chinese old philosophy.

Do I have a message?

I just want people to think about what art is. What is contemporary art? Is this art or not?

I don't focus on China, but my background is the Chinese culture. I try to find some common language between the West and China. Because in contemporary art ... see, this is a dollar, everybody knows dollars ... in a globalized world, this is a common language, I try to use this, people can see then a part of Chinese culture, part of a society.

J.S. betont gleich zu Beginn unseres Gespräches (zum Unterschied von W.S., der nur über seine Arbeit und immer in Ich-Form sprach), dass sie die Ehefrau von W.S. und Mutter eines 25-jährigen Sohnes ist, der letztes Jahr mit seinem Masterstudium fertig wurde und nun an der Universität in Stuttgart arbeitet.

Wir haben vor 20 Jahren China verlassen nach den Vorfällen am Tian'anmen-Platz.²⁴³ Nun sind wir aus Österreich zurück. Haben vor ca. sechs Jahren dieses Atelier gebaut – leben die halbe Zeit in Österreich, die halbe Zeit in Peking. Als Künstler ist es ein neues Erlebnis, so viele verschiedene Kulturen kennen zu lernen, ist ein aufregendes Leben hier in China. In Österreich ist es ruhig, schön und überall frei. China ist das ganze Gegenteil – überall so laut und manchmal so aber aufregend. Wir brauchen diese Kombination. Unsere Wurzeln sind hier, haben viel Nahrung gehabt von Ausland auch von Österreich. Verschiedene Einflüsse moderner Kunst von überall, aber unsere Wurzeln sind hier.

Meine Arbeit ist sehr beeinflusst von chinesischer Volkskunst. Neue Ideen – nun habe ich ein Markenzeichen, das kam einfach so, war keine Absicht. Ich finde, es ist interessant für uns, verschiedene Kulturen kennen zu lernen. Und neue Energie zu bekommen. In Österreich finde ich so einen inneren Frieden, aber langsam fühlt man sich wie ein Pensionist.

In China ist es manchmal hart, man ist müde. Aber der Kampf gegen so viele Sachen, wie Schmutz, Lärm und die vielen Kontrollen – das bringt auch neue Energie. Und das ist für Künstler wichtig.

Wurde ihre Kunst durch Pendeln beeinflusst?

China und Europa sind verschieden, nicht nur von draußen, von ihrer Ideologie. Die Mentalität ist eine andere. Durch das Pendeln kann man von den verschiedenen Kulturen viel lernen, das ist wichtig für mich.

Für Sammler gibt es keinen großen Unterschied in der Rezeption der Kunst. In China wird allerdings Kunst im Moment als Investment gesehen. Vielleicht auch in Europa? Aber in Europa findet man auch Kunstliebhaber, viel Kunstinteresse – das liegt schon in der Tradition. Die Menschen haben eine Ausbildung diesbezüglich, deshalb verstehen sie vielleicht mehr von Kunst. In China gibt es das auch, aber die Mehrheit betrachtet Kunst als Investment. Das ist schon ein Unterschied.

Meine Arbeiten werden in Europa und in Asien verstanden, und dann gibt es Leute, die keine Ahnung von der Kulturrevolution haben, die verstehen nichts, weder dort noch

243 Am 4. Juni 1989 hatte die kommunistische Führung am Tian'anmen Platz, dem Platz des himmlischen Friedens, Panzer gegen die chinesische Demokratiebewegung eingesetzt, bei der zuvor bereits viele Menschen getötet wurden.

da. Was aber anders ist: In Europa, besonders in Österreich, sind wir gute Künstler, in China sind wir TOP-Künstler. Meine Arbeit ist eine Ironie über die Geschichte, Geschehnisse in China. Die Rotgarde früher waren Maos junge Studenten, die an seine Ideologie geglaubt haben. Sie waren gegen den Kapitalismus, gegen andere Traditionen, andere Idee. Aber unsere Generation hat eine komplett andere Ideologie. Jetzt zählt nur Geld. Deswegen habe ich meine Skulpturen so gemacht, Rotgarde mit Gold. Früher wurde Kapitalismus kritisiert, jetzt wurde Geld zum Ziel. In China gibt es keinen Kommunismus mehr, es ist ein spezielles System: Kommunismus-Kapitalismus. Das ist das Hauptthema meiner Arbeit.

Fühlen Sie sich zensuriert?

Manchmal schon. Meine Arbeit wurde noch nicht öffentlich publiziert oder gezeigt, nur in Privاتمuseen, nie in einer staatlichen Kunsteinrichtung.

Was halten Sie von Kopieren?

Früher studierten die Künstler an den Kunstakademien durch Kopieren von großen Meistern. Während der Studienzeit ist das ok, wenn man als Künstler kopiert, dann ist man immer noch Schüler, dann hat man keine eigenen Ideen. Als individueller Künstler muss man eigene Ideen schaffen, sonst wird die Arbeit nicht bestehen. Jetzt gibt es unheimlich viele Angebote zu produzieren, Kunstkurse zu belegen, klassische oder moderne Kunst zu erlernen, oder verrückte Ideen zu entwickeln. Aber es bedarf einer Persönlichkeit, man muss die eigene Haltung erkennen können, nicht die eines anderen, nur dann gibt es eine nachhaltige Kunst.

Ist ein Markenzeichen notwendig?

Die Erkennbarkeit von Kunstwerken ist für mich nicht so wichtig, obwohl viele sagen, dass meine Skulpturen wie ein Markenzeichen sind. „Aber das ist so natürlich gekommen.“ Das ist wie eine Sprache. Wenn ich die Sprache beherrsche, dann kann ich viel reden, aber das ist nur ein Medium für mich. Aber das ist nicht das Ziel, das ich suche.

Botschaft?

Meine Botschaft – ich sage manchmal: Ich mache Spielzeug. Ich genieße meine Arbeit, empfinde Lust dabei und hoffe, dass sich diese Lust auch auf die Betrachter überträgt. Aber sie bekommen auch etwas zum Nachdenken.

INTERVIEW MIT EINER KOLUMBIANISCH-FRANZÖSISCHEN KÜNSTLERIN

F.B.M. besitzt ein eigenes Atelier in Song Zhuan, bei Beijing.

I lived in Columbia longtime and came to Europe about 10 years ago, the difference between the relations in Europe, especially in France and the difference the way they look at each other is very different from Columbia, South America and is very different from China. In South America and China people don't judge you from what you know, from the intelligent way of speaking, from your culture, education – it is less important. People here in China are very sensitive and you can notice, if they like you. And this not because you have a good education, there is something beyond and in South America it is the same. There is not so much competition between the people. People speak, laugh and it is easier than in Europe, especially in France. It is nice to be here in China, because it is like being in the United States in the 50th, when the United States were out of war and booming, a new period was coming. This is now here in China. China is really very open and kind of free since ten years. 10-15 years ago Chinese young people did not meet so many strangers, foreigners. Now they can and they are still very happy to meet us and they are very nice to us, very nice and very curious. That gives me the pleasure to be here in this country and to be a foreigner. I like being here, I really enjoy every day and every day is a very rich day. Every day, when you get up in the morning, you don't know whether you will meet a new person, like today I meet you. In China, when you meet a person, it is easier to become friends, which is not the case in Europe. We are more blasé in Europe – gleichgültig, abgestumpft – you meet somebody, then you say good bye, the person disappears and you disappear, too, because you are leading this kind of life. Here people stick together. This is a different behavior, different kind of friendship, it is very fresh and nice and of course everybody says, that Chinese people are hard working, they are precise. Especially in our field, in art and culture, Chinese are honest. This is of course, not always the case, e.g. when you are buying shoes, ... but in the field of art we have the privilege to be with really nice people – very curious and helping us and inviting us. All foreigners, we are always invited to have dinners and this is really warm.

S: Diff approach of the recipients?

The big difference in the approach of the recipients is that they are curious and they look and they love to work with you. In Europe you have the impression, that it would be very expensive to make an exhibition, of course immediately the gallery owner or

the agent tells you, that he don't sell, that he is out of cash, that he has financial problems. He tells you, what you do is nice, but he needs time, etc. this is the usual talk in Europe. Here it is contrary. They want to do something very fast with you and they are calling you back and they are inviting you at the restaurant, ... that is the big difference. And they also want to be your friend.

Also the recipients are very much interested in my work, especially because I use Chinese ink, I use a lot of red and black, and my abstract art is appealing like the Chinese calligraphy. They are kind of proud, that I have this approach and that I might be inspired by their calligraphy. Chinese people are proud of their country, very proud of their country. Any foreigner, who is inspired by something Chinese, is a joy for them. This is music to their ears.

In France my art is appreciated, but they don't care what my inspiration is.

S: They don't feel offended that you use their calligraphy, which they study for years and years and years?

It is the contrary, they feel proud. Since ten years the majority of Chinese painters are painting hyper-realistic paintings. That is the most appreciated way of expression by Chinese collectors and Chinese recipients. Then they can see, that it is painted in a very academic way, almost like a photo. Now still this is the most appreciated current painting, It is changing fortunately, because they should not stick to that forever to that hyper realistic art. They start to understand, that there are other expressions, but of course among the most traditional collectors, for maybe over 50 years, they still do not very well understand abstract art. It is difficult, it needs time and some education. They need to know the painters of the 50th or 40th, some history of art. It takes time, maybe the next generation will understand and really appreciate expressionist and abstract art. But it is coming.

S. Did your art change during your stay in China?

It changed of course. I visited the art school in Columbia, and of course I started to imitate Botero. So I painted for few years quite big women, combing hair in front of the mirror or men, playing guitar at the fiesta. So my beginning was figurative. Then I was very inspired by American painters, wanted to be freer and did not want to continue painting figures on canvas. Little by little I swifted to more and more abstract work.

I exhibited in Columbia before I left. Now I live in France and China, go back and forth, also work in France, where I have a gallery in Paris, a gallery in Barcelona, and one in Morocco in Casablanca. Every 2 ½ - 3 months I travel to China and then I stay for 2-3 weeks.

S: What is the message in your work? What do you focus on?

In my work I have no message, I don't care for messages. I paint in a very quick way,

when I paint I don't think, so I would be lying, if I said, that I have a message. I really paint for the moment, when I finish my painting and I can see my finished work and that I am happy, because I did something beautiful. I can look at my painting the next day and I am still proud of me. This is a very nice feeling. It is pure adrenalin. You feel happy for what you did for yourself and you hope that your work will make somebody else happy and that the painting will live it's second life in somebody's home. That is the aim. The painting should not stay here in the studio, should leave and live it's life for the next generations.

S: I myself was very interested in the Chinese philosophy. But I would have never come here as a tourist because of the political situation. How is it for you?

Of course here is still a very authoritarian regime, but on the other way, when I am here in Beijing, and I am on the street and I look at the people – of course I almost know just privileged Chinese people, who are wealthy, and I don't know people from less but I really have the impression that Chinese people are not so unhappy, that they are quite proud of their country, and that they are driven by the faith, that it will be better. They really believe, that in the coming years, individually it will be better. This is very important in a country. In Europe it is the contrary. People are very upset, they are on the street, they think each year their income will decrease, they are very occupied with their children. There is really kind of a hysterical crisis and some people do not believe in future any more. Here it is the contrary. The Chinese, even here the countryside people, they are taking apart their houses, they are building studios for foreigner painters, they are already earning much more than 15 years ago, their children go to high-school, they study – so they really believe in the future. Here in this village, everybody is happy. This is important and we should not forget that. I cannot criticize China, because I am not Chinese, because I don't live here and because I cannot say something about a way of life I don't know. I went to Tibet and it was ... I must say it is for a shame, what the Chinese did 20, 30 years ago, when they were killing monks and tearing down monasteries. But this is the past and what can I do.

S: The individual is not that important, it is more the collective. Has this changed?

I don't know China 40 years ago, but I still feel the collective sense is very strong here. The sense of family, the sense of helping each other. This you feel as being a friend of them. Between friends there is a big solidarity, between artists as well, there is a lot of solidarity. They come together, they eat together, they help each other, it is very strong and for sure, it is stronger than in Europe.

S: Pollution?

The pollution is not really on my mind every day. Me personally I am not suffering from the pollution. Mainly because I have a happy life in China and I have other things

I enjoy, so the pollution I just put up with it. This is due to the history of this country. The government is trying to get rid of the factories all around here. It is not an easy problem to be solved, we have to live with it. The pollution is part of our human history. I must admit, I am not so „green“, and I strongly believe, that the human being, since prehistorical time, is so strong, that he can overcome any disaster. The pollution is a disaster, but I think, since ten or hundred millions of years, there have been more disasters and each time life goes on. Maybe in 100 years we will overcome the pollution by new techniques. Without questions: People cannot imagine how you can feel free and how you can be happy, if you live in a country like China with an authoritarian regime, a country where you have no political parties, where you can't say anything you want, in a country where you cannot have an opinion completely different and in opposition with the government's way of thinking, especially about some topics like Tibet, but still Chinese people take it like it is and they live their life happy, they don't care too much. It is like this and in everyday life they have their aims, their hopes, they get together and that's it. They don't have existentialism problems. While in Europe people are always worrying.

S: Being? The word “to be “ does not exist. I came here – our Western philosophy is based on „to be or not to be“. Wanted to be open and just had this in mind, what is it to be here. What is the individual being here? And then I learnt in Chinese there is no word like „being“ „to be“. There is no „I am“, it exists just always in a context. „I am the brother, I am in the room“ always relative, always collective. But never just as a single individual. I thought I am so lucky, because I hit right the center of my interest. So I went around and asked people, who they are, how they identify themselves. And they did not even understand the question. What do you mean?

M: Do you think they will be become aware of that sort of existentialism?

S. It is a negative influence as well. Like in the Western art world – there is competition. The authorship of ideas for example. Best thing not to tell any of your ideas otherwise you get exploited of your interests. If you want to explore something or want to have an exchange ... it is hard. When you are successful, then they are jealous, they say it is just commercial, that is why you are successful. When you are not successful, then you don't count. I experienced, going abroad it was always better ... to meet people. And even, if you don't work in the same media it is like that. And here you exchange ideas, and you maybe work together. When I started to study art, I was so idealistic, I thought through art we are improving the world, the world grows together, art is some kind of a tool to communicate – and I still think it is – but it is hard – either it is an art market, so it is just an investment and people don't treat art as art, they don't see the art any more, it is just money. But this happens on both sides – also from the artist's side.

M: I think this sense of selfness collides with Confucianism. Confucianism is still so strong here, the respect for hierarchies and elders and so on and that is embedded in their art as well and it always will be, I think. The country will break apart, if it does not, because it is that, what holds it together. Communism and Confucianism are very closely related. The meritocracy does not exist in China at the moment, as it should do, and that is the big chance that is coming. They got to free women, they got to free talent, regardless of your background. I think this is another problem the princely idea, that you got to be a son of the revolutionary heroes. They won't get anywhere as long as they have a narrow, frugal base like that. But once they open it up, within a kind of socialist system, it could be an amazing place, because they still have a sense of community with everyone contributing to the fullest, which is communism.

S: And it is not for yourself, it is for the community. I still believe, that we have to work for all of us. Work and live and think.

M: It is a really interesting part of the world to be in our time. I made the choice to come here, because there is nowhere else in the world like it. Europe is tearing itself apart. America is stuffed, is just collapsing through its own greed and stupidity. But this place has certain potential.

S: Although there is a lot of greed.

M: Of course there is. But the government is gonna handle that. That's going to be very interesting. I can see all sorts of crisis coming, they got to kneel a new maoist coming taking over – the next one, the next president lined up is even more maoist – so they have to going to have to try to reign that greed and at the same time grow. This is a very interesting challenge with 1.4 billion people. I am watching it with interest.



Abb. 79 *reihung*, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2002

„Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten“
(Walter Benjamin 1980: 477)

4.6 KUNSTVERSTÄNDNIS EINMAL ANDERS: KOPIEREN ERLAUBT

Zu Mao's Zeiten mussten sich die Künstler „selbst-zensurieren“, da die Kunst einzig und allein der Politik dienen sollte. Morgan Perkins beschreibt dies folgendermaßen: „Like all artists working in China during the Mao era, Zhang (Hongtu – a Chinese artist, who immigrated to the US in 1982) had learned a form of self-censorship that evolved with the changes in political policy. Mao's official policy asserted that the only proper function for art was to serve politics. He sought to abolish the elite nature of art in order to make it useful to the masses on a practical level [...] A similar effort to mix cultural forms and practices, by facilitating a direct encounter between artists of different cultures, lies at the heart of the on-going landscape painting project that Zhang once described as an effort to ‚hide himself‘ using a profound intimacy with medium, style and practice“ (Perkins in Schneider and Wright 2010: 140f).

Um das Kunstverständnis dieses Kulturkreises verständlich zu machen, könnte man aber auch den genuin modernen Begriff der Unendlichkeit von Nietzsche heranziehen: „Die ewige Wiederkehr des Gleichen, die ewige Repetition, Kunst gewissermaßen als Wiederholung des immer gleichen Programms,“ wie es Judith Elisabeth Weiss in „Der gebrochene Blick – Kunstwerke als *feed back loops*, Kunst und Ethnographie“ (2008) anführt (vgl. Weiss 2008: 32f).

Wang Shu, ein chinesischer Architekt und Professor und Vorstand des Instituts für Architektur an der Kunstakademie Hangzhou erzählte in einem Gespräch mit Eva Germann und Bernhard Steger, dass „wenn die chinesische Architektur nach

westlichen Prinzipien beschrieben wird, dann werden immer nur ein paar Punkte angeführt. Tatsächlich aber sollte das gesamte Thema 'Bauen' mit den Begriffen 'Atmosphäre' und 'Landschaft' in Zusammenhang gebracht werden. Die chinesische Architektur ist nicht wie die europäische als Kunstgeschichte dokumentiert, sondern hat mehr mit dem Menschen und mit Humanismus zu tun. Europäer können oft nicht verstehen, dass in China eine Sache, sobald sie gut ist, sofort kopiert wird. Doch das Kopieren hat mit unserer Kultur zu tun. Allerdings ist das Kopieren, das heute vielfach geschieht, nicht jenes Kopieren der chinesischen Tradition. In der traditionellen chinesischen Architektur lautet das wichtigste Prinzip 'dem Gesetz der Natur folgen'. Die Lage eines Gebäudes, die Beziehung zwischen seinem Inneren und Äußeren und die damit zum Ausdruck gebrachte Lebensart, die Wahl der Materialien und die Konstruktionsweise sind viel wichtiger und entscheidender als sein Design. Das gleiche Gebäude in unterschiedlichem Kontext ist eben nicht dasselbe. Es gibt immer kleine Adaptionen entsprechend des Kontextes oder der umgebenden Landschaft. Heute geraten diese feinen Unterschiede in China in Vergessenheit. Kopien sind entweder völlig gleich oder völlig unterschiedlich. Nur wenige Architekten in China beherrschen noch das feine Spiel mit dem Kontext. Die meisten setzen nur ein paar beliebige Zeichen – ohne jegliche Bedeutung.“²⁴⁴

Auch ich wurde gleich zu Beginn in Beijing in eine Diskussion über „Kopieren und Originale“ verwickelt und von der Mitbegründerin von ASAP, Kuratorin für Ars Electronica Linz, die zur Zeit in Shanghai lebt, auf ein Buch aufmerksam gemacht, das meine Wahrnehmung, die ich im Laufe meines Aufenthaltes machte, bestätigte: „Shanzhai – Dekonstruktion auf Chinesisch“ (2011) von Byung-Chul Han.

„Shanzhai“, ein chinesischer Neologismus für „Fake“ beschreibt eine ganze „Shanzhai“-Kultur (Shanzhai-Bücher, Filme, ... sogar einen Shanzhai-Nobel-

244 *Pragmatischer Utopist*. 2008. Architekturzentrum Wien: Wang Shu im Gespräch mit Eva Germann und Bernhard Steger: „Das Interview ist Auftakt einer Reihe mit dem Titel 'Warten auf Wunder. Positionen zu Architektur und Nachhaltigkeit', die mit Sommersemester, 2008 an der TU – Wien/Abteilung Raumgestaltung und Entwerfen startet (www.raumgestaltung.tuwien.ac.at)“; acc. Juni 2011: http://mohr-steger.at/projekt01/media/pdf/08_Ein-pragmatischer-Utopist.pdf.

preis), wobei es sich nicht immer nur um Fälschungen handelt. Die Produkte werden oft, nachdem sie kopiert wurden, noch verbessert oder es werden technische oder ästhetische Modifikationen vorgenommen und somit eigenständige Produkte kreiert. Rasch kann auf individuelle Situationen, Bedürfnisse und Nachfragen reagiert werden – eine Flexibilität, die in einem großen Unternehmen oft nicht möglich ist.

An dieser Stelle seien kurze Auszüge zum Thema der Originalität und Anspruch auf Autorenschaft aus meinem Gespräch mit der Kuratorin im Oktober 2011 in Beijing angeführt:

K: Die chinesischen Autoren überreagieren zum Teil, wenn sie auf ihrem Copyright beharren ... bei Sachen, die im Netz, so wie z.B. bei google books, publiziert werden. Da stellt sich die Frage, ob Autoren dabei wirklich verlieren würden, das weiß man einfach nicht. Dennoch mussten solche Portale geschlossen werden, weil dort auf offizieller Ebene keine rechte freie Literatur abrufbar war, zumindest nicht durch „User-generierten Content“. Früher gab es diese Möglichkeiten nicht. Ich war erstaunt, mit welcher Vehemenz dies von den Autoren eingefordert wurde, und wie schnell das weg war – schneller als bei uns. Da gibt es schon, glaube ich, eine starke Differenzierung inzwischen, ob das eine Person betrifft, die etwas geschrieben hat, oder ob es sich um ein Gadget²⁴⁵ handelt, das verbessert wird. Das ist schon etwas anderes. Unser westliches Gedankengut, nämlich dass man sich schützen muss, fließt hier ein. Ein Ur-chinesischer Gedanke war das nicht, da gab es keinen Autorenbegriff. ... Obwohl in der Literatur schon, ...ich weiß da zu wenig darüber ...

Wie in der Einleitung bereits erklärt, und durch Shi Tao demonstriert, ist es in China Usus Originale nicht nur zu kopieren, sondern zu „transformieren“ und „sich anzueignen“. Byung Chul Han erklärt dies als einen Grundgestus des chinesischen Weltzugangs: „Die Leerheit im chinesischen Buddhismus bezeichnet in Wirklichkeit die Negativität der *Ent-Schöpfung* und des *Ab-Wesens*. Sie entleert und ent-substantialisiert das *Sein*“ (Han 2011: 8f; Hervorhebung durch den Autor).

Kopieren ist eine Jahrtausende alte Technik in China, das Thema jedoch auch

245 Mit Gadget meint die Kuratorin kleine technische Geräte, wie Mobiltelefone, Smartphones, Notebooks, Tablet-Pcs, Fotokameras etc.

in Europa ein hoch aktuelles, wie Diskussionen um das Urheberrecht von digitalen Datenträgern beweisen – Musikportale werden z.B. geschlossen, und wie Plagiatsauseinandersetzungen in den Fällen Guttenberg und Hegemann²⁴⁶ unlängst in Deutschland zeigen. Ein Bericht von Sabine Oppolzer von Ö1 – Kultur aktuell (Österreichischer Kultur-Radiosender) vom 12. Jänner 2012 zeigt, wie es auch in der bildenden Kunst – immer öfter – zu Diskussionen bezüglich gefälschter Kunst kommt, da in sehr vielen Fällen eine Fälschung schwer zu beweisen ist und „Gutachten gegen Gutachten“ steht. Otto Hans Ressler, gerichtlich beeideter Sachverständiger und ehemaliger Leiter des Palais Kinski, bezeichnet Kunst sogar als „eine Glaubenssache“. Weiters behauptet er, dass „Bilder schön sind, auch wenn sie gefälscht sind [...] Irren ist menschlich. Ich habe nicht einmal, sondern einige Male erlebt, dass sich Künstler in Bezug auf ihr eigenes Werk katastrophal geirrt haben. Wenn sich der Künstler, der Autor selber, nicht mehr auskennt, was er gemacht hat und was er nicht gemacht hat, dann ist es von einem Experten, eventuell auch mit einer zeitlichen Verzögerung, ein bisschen viel verlangt, sich nie zu irren.“²⁴⁷

In einigen Fällen wird die Fälschung zwar erkannt, sogar in einem Gutachten bestätigt, dennoch wird das Kunstwerk nicht als Fälschung offen gelegt, da alle dabei nur verlieren würden. Dazu Edelbert Köb, ehemaliger Leiter des Museum für Moderne Kunst in Wien: „Wer ein Werk in gutem Glauben gekauft hat, der enttäuschte Liebhaber, der naive, will es im Prinzip nicht wissen (Anm.: ob die Arbeit eine Fälschung ist) und wer es verkauft hat, vielleicht in gutem Glauben, der ist als Experte blamiert. Museumsdirektoren oder andere Experten, die darin involviert sind, sind noch stärker blamiert – und so ist niemand interessiert, dass es öffentlich wird.“²⁴⁸

Hier sei noch einmal auf Byung-Chul Han verwiesen, der sich ja, wie bereits erwähnt, mit dem Status des Kunstwerkes im westlichen und im fernöstlichen Denken auseinandersetzt und diesbezüglich eine sehr radikale Haltung vertritt: „Jeder soll die Bilder besitzen, die er verdient. Nicht der Kauf, sondern die Ken-

246 Helene Hegemann; „Axolotl Roadkill“.

247 Bericht von Sabine Oppolzer von Ö1 – Kultur aktuell (Österreichischer Kultur-Radiosender) vom 12. Jänner 2012.

248 Ebd.

nerschaft allein entscheidet über die Rechtmäßigkeit des Besitzes“ (Han 2011: 32f).

Als Gutachter kann in Österreich jeder auftreten, der sich rühmt, etwas von der Sache zu verstehen. Edelbert Köb findet die Expertisen in Österreich schlechter als die Gutachten anderer deutschsprachigen Länder: „Gutachten haben keinerlei wissenschaftliche Qualifikationen, sind höchstens als Behauptungen einzustufen.“²⁴⁹

So ist dieses Thema sowohl für den Westen als auch für den Osten interessant und hochaktuell, der Umgang jedoch ein völlig unterschiedlicher. Unterschiede findet man indessen auch, wie von Edelbert Köb bereits erwähnt, innerhalb Europas. Dazu Ernst Schöller, leitender Kriminal-Hauptkommissar im Dezernat Kunst und Antiquitäten im baden-württembergischen Landeskriminalamt: „Wir müssen die Fälschungen an den letzten Eigentümer zurückgeben. In Frankreich wird die Fälschung eingezogen, Punkt.“²⁵⁰ In Deutschland hingegen können Händler die Fälschungen wieder auf dem Kunstmarkt anbieten. Außerdem gelten Kunstgegenstände in Deutschland als „gebrauchte Gegenstände“ und dafür gibt es keine Gewährleistung. Sabine Oppolzer in einem Bericht im Ö1 Morgenjournal am 18. Jänner 2012: „In Österreich bekommt man den Kaufpreis rückerstattet, wenn jemand bei einer Auktion eine Fälschung erwirbt. Auktionshäuser haben daher großes Interesse Fälschungen zu erkennen. Gefälschte Kunstwerke werden jedoch nicht vernichtet, daher tauchen Fakes (v.a. Weiler, Walde) immer wieder im Kunsthandel auf.“ Fälschungen werden daher immer wieder angeboten und auch gekauft. Außerdem gibt es immer wieder Sammler, die bewusst Kopien in Auftrag geben, weil ihnen das Original zu teuer ist und sie sich mit einer Reproduktion zufriedengeben.

Doch auch diese Kopien oder Reproduktionen können einen hohen Wert erlangen, z.B. wie die erst kürzlich im Prado Museum in Madrid entdeckte „Zwillingschwester“ der „Mona Lisa“. Laut dem Museum hing das Bild seit Jahren an der Wand, aber erst jetzt sei bei Restaurierungsarbeiten festgestellt worden, dass das

249 Sabine Oppolzer in einem Bericht im Ö1 Morgenjournal am 18. Jänner 2012.

250 Süddeutsche.de, Kultur, Fälschungen auf dem Kunstmarkt, Ein Jäger falscher Schätze, 17.2.2008.

Werk parallel zum Original entstanden sei und gleichzeitig mit dem Original von einem seiner Schüler, Giacomo Salai oder von Francesco Melzi, in Leonardo da Vincis Werkstatt gemalt wurde: „Die Kopie hat fast dieselben Maße wie das Original der „Mona Lisa“. Mit Hilfe von Infrarotstrahlen wurde festgestellt, dass der Maler bei seiner Arbeit an dem Bild dieselben Korrekturen vorgenommen hat wie da Vinci am Original. Dies zeige, dass beide Werke simultan entstanden seien – Anfang des 16. Jahrhunderts. 2008 wurde eine Schriftquelle aus dem Oktober 1503 bekannt, nach der da Vinci zu jenem Zeitpunkt an einem Porträt der Lisa del Giocondo arbeite. Bei der Porträtierung unterscheiden sich die Gemälde durch deutliche Nuancen, etwa in der Augenpartie – so sind bei der Kopie Augenbrauen dargestellt, im Original keine – oder dem sprichwörtlichen Lächeln, erkennbar in einer interaktiven Grafik des „Guardian“. Die Kopie sei besser erhalten als das Original. Ihre Entdeckung werde es den Kunstexperten ermöglichen, neue Einzelheiten über die Entstehung des Originals zu erfahren. Die „Mona Lisa“ von da Vinci befindet sich im Louvre in Paris, der Ursprung der Kopie wurde auch vom Louvre bestätigt. Der Restaurierungsprozess ist noch nicht komplett abgeschlossen, das Bild soll am 21. Februar offiziell vorgestellt werden.“²⁵¹

Dirk von Gehlen beschreibt in seinem Buch „Mashup“²⁵², Lob der Kopie“ (2011) wie durch die (Re-) Kombination von Bestehendem Neues geschaffen wird und bezeichnet „das Kopieren als kulturelle Errungenschaft“ (Von Gehlen 2011: 13): „Kopien begegnen uns häufig an Orten, an denen wir sie zunächst nicht erwarten, sie sind notwendiger und präsenter, als ihr schlechtes Image vermuten lässt, sie sind eine Grundlage der Kreativität, und ja, sie sind überlebensnotwendig für unsere Kultur. Dabei entspricht das Bild, das Nachahmer in der öffentlichen Wahrnehmung genießen, keineswegs dem Stellenwert dieser Kulturleistung“ (Von Gehlen 2011: 12f). Durch die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung werden diese Vermischungen immer öfter v.a. im Kunstbereich angewandt. Gehlen postuliert weiters: „Wer die Kopie einseitig verdammt, greift damit die Grundlagen unserer Kultur an“ (Von Gehlen 2011: 15) und führt den Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich an, der in seinem Werk „Raffinierte Kunst: Übung von Repro-

251 (APA/red) derStandard.at, Kultur, Bildende Kunst, 1.2.2012.

252 to mash = dt.: vermischen.

duktionen“ (2009) die Theorie Gehlen’s unterstützt, dass die schädliche Fixierung des Kunstinteresses auf Originale zu einer künstlerischen Verengung des Blicks führe (vgl. Von Gehlen 2011 15f): „Es wäre schon viel erreicht, wenn man im Original künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche suchte, sondern zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe“ (Ullrich in Von Gehlen 2011: 16).

Um die Kopie als etwas Lobenswertes und Kreatives anzusehen, definiert Gehlen drei grundlegende Kriterien:

1. Die Quellen müssen offen dargelegt werden
2. ein neuer zeitlicher, sozialer und räumlicher Kontext muss gewählt werden
3. es muss ein eigenschöpferisches Element geben (vgl. Von Gehlen 2011: 20f).

Wenn man also bedenkt, dass jeder schöpferische Prozess immer auf etwas bereits Bestehendem aufbaut oder sich daraus herausbildet, dann stellt man damit aber sogleich „das Konzept des singulären Künstlers [...] als kreativen Schöpfer“ in Frage (Von Gehlen 2011: 21).

Von Gehlen zitiert auch den Medientheoretiker und Kurator Felix Stalder, der Folgendes in seinen „Neun Thesen zur Remix-Kultur“ als eine zentrale Eigenschaft des Remix definiert: „Die Erschaffung neuer Authentizität, die die Quelle, aus der sie schöpft, offen bekennt, aber frei mit ihr umgeht und daraus etwas Neues schafft, das auf derselben Stufe mit dem Ausgangsmaterial stehen kann, in diesem Sinne eben nicht abgeleitet oder derivativ ist“ (Stalder in Von Gehlen 2011: 22). Laut Stalder stehen alle Kunstwerke „nicht nur in einem generellen Sinne in ihrer Zeit, sondern beziehen sich auch direkt auf spezifische andere Werke. Die Idee des solitären Werks ist nicht nur theoretisch unmöglich, sondern – auch im Hinblick auf herausragende Werke – empirisch nicht haltbar“ (Stalder in Von Gehlen 2011: 171). Von Gehlen hält es daher für notwendig, „sich vom solitären Werk als Begriffsgegenstand des Originals zu lösen“ (Von Gehlen 2011: 171) und sieht stattdessen das Kunstwerk „als Bestandteil eines Netzes“ (ebd.).

Byung-Chul Han bezieht sich diesbezüglich auf die Leerheit im chinesischen Buddhismus, die „in Wirklichkeit die Negativität der *Ent-Schöpfung* und des *Ab-Wesens*“ bezeichnet (Han 2011: 8f, Hervorhebung durch den Autor): „Der Glaube an die substanzielle Unveränderlichkeit und Beständigkeit bestimmt sowohl die westliche Vorstellung der moralischen Subjektivität als auch die der normativen Objektivität. Das chinesische Denken ist dagegen insofern von Anfang an dekonstruktivistisch, als es mit dem Sein und Wesen radikal bricht“ (Han 2011: 9). Es wird weiters angeführt, dass der chinesische Weg einen „anfang- und endlosen Prozess“ darstellt, der sich Veränderungen anpasst, während das Wesen dem Wandel widersteht (ebd.).

Während meines Aufenthaltes in China war diese Unterscheidung der chinesischen Vorstellung von „Weisheit, Wahrheit und Wahrhaftigkeit“ (vgl. Han 2011: 15), die sich von der westlichen insofern unterscheidet, als diese „auf Unveränderlichkeit und Beständigkeit beruht“ (ebd.) sowohl in Gesprächen als auch im täglichen Leben spürbar: das Leben lässt sich dort nicht auf ein einmaliges Ereignis zurückführen. Es wird zumeist situationsbezogen gehandelt, man kennt zwar konventionelle Normen oder Regeln, aber die Handlungen sind meist von einem sich ständig anpassenden oder sich den veränderten Umständen anpassenden Bewusstsein geprägt. Termine werden verschoben, und es wird „im JETZT“ agiert, weil man nie weiß, wie die (politische) Situation in der nahen Zukunft aussieht. Auch Byung-Chul Han verweist auf den Begriff „quan“, der die Fähigkeit, sich den sich veränderten Umständen anzupassen und daraus Nutzen zu ziehen, beschreibt: „Das chinesische Denken ersetzt das Schwergewicht des Seins durch das Laufgewicht des *quan* und somit die Gravitation durch die Situation“ (Han 2011: 15; Hervorhebung durch den Autor). Weiters hebt Han hervor, dass im fernöstlichen Denken „weder die Emphase des Todes wie bei Heidegger noch die Emphase der Geburt wie bei Hannah Arendt“ entstehen (Han 2011: 10).²⁵³ Laut Han stellen

253 Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1981: 317: „Das 'Wunder' besteht darin, dass überhaupt Menschen geboren werden, und mit ihnen der Neuanfang, den sie handelnd verwirklichen können kraft ihres Geboreenseins [...] Dass man in der Welt Vertrauen haben und dass man für die Welt hoffen darf, ist vielleicht nirgends knapper und schöner ausgedrückt als in den Worten, in denen die Weihnachtsoratorien 'die frohe Botschaft' verkünden: 'Uns ist ein Kind geboren'. Laut Han bewirkt „das Sein zum Tod bei Heidegger die heroische Vereinzelung und die Entschlossenheit zu sich“ (vgl. Han 2011: 11).

Heidegger's „Holzwege“ Wege dar, die „sich nicht verlaufen, sondern vertiefen“ (vgl. Han 2011: 11), was nicht charakteristisch für das chinesische Denken ist: „Der chinesische Weg verläuft dagegen *flach*, verändert ständig seinen Lauf, ohne 'jäh' aufzuhören, ohne sich ins 'Unbegangene' zu vertiefen oder sich dem 'Geheimnis' anzunähern [...] Das chinesische Denken ist pragmatisch im besonderen Sinne. Es spürt nicht dem Wesen oder dem Ursprung, sondern den veränderlichen Konstellationen der Dinge (pragmata) nach. Es gilt, den veränderlichen Lauf der Dinge zu erkennen, ihm situativ zu entsprechen und daraus Nutzen zu ziehen. Das chinesische Denken misstraut festen, unveränderlichen Wesenheiten oder Prinzipien“ (Han 2011: 11f).

Dies wird hier deshalb in dieser Ausführlichkeit dargestellt, weil diese Ansicht sich auch auf den Umgang mit Kunst, Originalen und das Kopieren überträgt und auch, weil ich „diese Geschmeidigkeit oder Anschmiegsamkeit, die auf die Wesenlosigkeit, auf die Leerheit zurückgeht“ (Han 2011: 12) und die Hegel offenbar als „listig, unwahrhaftig oder unmoralisch“ (ebd.) empfindet, als eine besondere Qualität ansehe. Auch Kunstwerke nehmen oft keine endgültige Form an, entziehen sich nicht jeder Veränderung, passen sich der jeweiligen Umgebung, (Ausstellungs-)räumen an. Meine eigenen Werke entstehen zumeist in Zyklen, reagieren aufeinander und ergeben in der jeweiligen Zusammenstellung immer wieder „Neues“. Sie erhalten somit eine „Prozessualität“, die ich initiiere und auch an die BesucherInnen einer Ausstellung weitergebe. Ich entwerfe nicht nur in meiner Malerei, die oftmals aus vielen Schichten und manchmal auch Materialien besteht, sondern auch mit meinen Objekten stets Arbeiten, die sich durch keine endgültige Gestalt auszeichnen, sondern jeweils verändert werden können – durch die Zusammenstellung, aber auch durch die jeweilige Form, die sich annehmen können; sie unterliegen einer ständigen Wandlung. Und obwohl die Papierarbeiten, die ich in China ausstellte, nur durch ihre Präsentationsform, nicht jedoch durch ihre Schaffungsform – sie sind in einer Technik ausgeführt, die keine Veränderungen mehr zulässt – wandelbar waren, erkannten viele BesucherInnen in China die verwandte Annäherung an ein Kunstwerk. Viele konnten nicht beschreiben, warum sie eine Nähe zur chinesischen Kalligrafie oder chinesischen Malerei erkannten,

aber sie „spürten“ eine Art Vertrautheit. Byung-Chul Han verteidigt mit dieser Seins-Auffassung Reproduktionen, die in diesem Sinne erschaffen werden – nämlich durch Auflösung der Autorschaft und des Ursprungs – und beruft sich darauf, dass selbst Konfuzius die Autorschaft seiner Lehre verleugnet hatte. So meinte er über sich selbst, dass er kein Schöpfer sei, sondern ein Medium und dass er nur das vermittelt, was schon gewesen ist: „Ich überliefere, statt zu schaffen. Ich glaube an das Alte und liebe es“ (Lunyu in Han 2011: 13). Han betont, dass der Ferne Osten solche prädekonstruktiven Größen wie Original, Ursprung oder Identität nicht kennt (vgl. Han 2011: 20): „Vielmehr *beginnt* das fernöstliche Denken *mit* der Dekonstruktion. Das Sein als Grundbegriff des westlichen Denkens ist etwas, das nur sich selbst gleicht, das keine Reproduktion außerhalb seiner selbst zulässt“ (ebd.; Hervorhebung durch den Autor). Er bezieht sich auch auf Platon, der durch sein Mimesis-Verbot das Schöne und Gute als etwas „Monoeides“ – etwas „Eingestaltiges“ sieht, das keine Veränderung zulässt (vgl. ebd.). Platon geht sogar soweit, dass er bereits Abbildungen des Originals als „unrein“ verurteilt, wenn er postuliert, dass „jeder Abbildung ein *Seinsmangel* anhaftet“ (vgl. ebd.): „Die Grundfigur des chinesischen Denkens ist dagegen nicht das eingestaltige, einmalige *Sein*, sondern der vielgestaltige, vielschichtige *Prozess*. Ein chinesisches Meisterwerk bleibt sich nie gleich. Je mehr es verehrt wird, desto mehr verändert sich sein Aussehen“ (ebd.). In China werden Meisterwerke nämlich von Sammlern regelrecht überschrieben: „Mit Inschriften und Siegeln schreiben sie sich in das Werk ein. So überlagern sich auf ihm Einschreibungen wie in jenem psychischen Apparat mit Erinnerungsspuren. Das Werk selbst ist einem kontinuierlichen Wandel, einer permanenten Umschrift unterworfen. Es *ruht* nicht in sich. Vielmehr ist es *fließend*. Die *Spur* verflüssigt es [...] Je berühmter ein Werk ist, desto mehr Einschreibungen weist es auf. Es präsentiert sich wie ein Palimpsest [...] Man könnte auch sagen: Je größer ein Meister ist, desto leerer ist sein Oeuvre. Er ist ein Signifikant ohne Identität, der immer mit neuer Signifikanz aufgeladen wird. Der Ursprung erweist sich als eine nachträgliche Konstruktion“ (Han 2011: 20-23). Chinesische Gemälde sind demnach von Anfang an auf die späteren Einschreibungen hin angelegt: „Mit leer gelassenen Bildflächen als kommunikativen

Räumen fordern sie die Betrachter geradezu auf, sich einzuschreiben. Mit seinem Siegel setzt der chinesische Maler also nicht seine Präsenz als Schöpfersubjektivität. Vielmehr eröffnet er damit ein Dialogfeld, wobei er nur eine Spur markiert, die es fortzuführen gilt“ (Han 2011: 44f). Hier könnte man Parallelen zur Kunstauffassung Adornos erkennen, der ein Kunstwerk als etwas „Geistig-Lebendiges, das fähig ist zur Veränderung“ begreift (vgl. Han 2011: 24). Im Gegensatz zur chinesischen Auffassung wird das Kunstwerk hier jedoch als eine Art „Wandlungsleib“ verstanden, der sich nicht durch „eine Veränderung des *Selben*“ ausdrückt, sondern „aus *sich selbst* heraus verwandelt: „Lebendig und verwandlungsfähig machen es der *innere* Reichtum und die *innere Tiefe* des Werkes“ (Han 2011: 24).

Bei einem chinesischen Werk werden jedoch ständig äußere Veränderungen vorgenommen, sei es, wie bereits erwähnt, durch die Stempel der jeweiligen Sammler, sei es durch Anpassung an den jeweiligen Kunstgeschmack: Sammler verändern ein Oeuvre eines Künstler nach den jeweiligen Nachfragen des Kunstmarktes oder sonstigen kommerziellen Erwägungen, indem sie Arbeiten zurückhalten, Formate verändern, Retuschen vornehmen oder sogar Fälschungen bewusst zu dem „originalen“ Werkverzeichnis hinzufügen.²⁵⁴

254 Han führt dazu das Rembrandt-Werkverzeichnis von Wilhelm Valentine an (1921), das 711 Gemälde umfasste, 1935 listete Bredius 630 Gemälde als eigenhändige auf, 1968 wurden nur mehr 420 Bilder von Horst Person als authentisch eingestuft und das Rembrandt-Research-Project, das auch die Bilder seiner Mitarbeiter aussondert, verzeichnet nur mehr 300 Werke (vgl. Han 2011: 23).

“Art is likely to create a simulacrum or false copy of the ideal rather than a true representation.”
(Losche 1999: 214)

Bei uns im Westen hingegen wird jedes Kunstwerk vom Gedanken des Originals bestimmt. Die Subjektivität des Künstlers/der Künstlerin steht im Vordergrund, sein/ihr Versuch etwas Einmaliges zu schaffen, seine eigene „Handschrift“ zu finden. Das chinesische Kunstwerk hingegen bleibt nicht das Werk des Künstlers, es lädt die Betrachter, die Sammler dazu ein, Spuren zu hinterlassen. Jeder Sammler kennzeichnet sein Bild mit seinem Stempel, mit seiner Botschaft: „Der Betrachter entleert sich, hält subjektlos Einzug ins Bild, das sich seinerseits deshalb so zu öffnen vermag, weil es von niemand beseelt und bewohnt ist, weil es eben ein Bild des Abwesens ist“ (Han 2011: 60). Bourriaud meint dazu: „The signature, which seals into the artistic economy, the exchange mechanisms of subjectivity (an exclusive form of its distribution, turning it into a commodity), implies a loss of 'polyphony', of that rough form of subjectivity represented by many-voiceness, in favour of a sterilising, reifying fragmentation“ (Bourriaud 2002: 93).

Eine Neuschöpfung aus dem bereits Bestehenden ist daher nicht nur geduldet, sondern erwünscht. Damit konnte ich auch die Reaktion des Fotografen, der sich in meine Arbeiten „hineindigitalisierte“, besser verstehen: es war wie ein Stempel eines Sammlers, nur mit neuen Mitteln, den digitalen Medien.

Aber nicht nur Siegel verändern das Aussehen eines Kunstwerkes. Vielmehr dient in China das Werk als Initiator für kommunikative und interaktive Prozesse, die nachträglichen Veränderungen gehören sogar selbst zur Bildkomposition, werden derart entworfen, wo dies von Anfang an berücksichtigt wird.

Hinsichtlich der Originalität eines Werkes existieren laut Han bei den Chinesen zwei Arten von Kopien („Fuzhi“):

1. „fangzhipin“ sind Nachbildungen, bei denen der Unterschied zum Original offensichtlich ist, z.B. kleine Modelle oder Kopien, die man im Museumsshop erwerben kann.

2. „fuzhipin“ ist eine exakte Reproduktion des Originals, die für die Chinesen mit dem Original gleichwertig ist. Sie ist überhaupt nicht negativ konnotiert“ (Han 2011: 62f).

Diese Auffassungsunterschiede führten oft zu „Missverständnissen und Kontroversen zwischen China und westlichen Museen“ (Han 2011: 63).

Dieser Umgang mit dem Original und der Kopie spiegelt sich auch in der Architektur wieder. Abgesehen von der Kulturrevolution, wo die meisten Kulturgüter aus politischen Gründen vernichtet wurden, wird auch das Alte durch Neues ersetzt und nicht bewahrt. Dies scheint für viele Chinesen effektiver zu sein als zu konservieren oder restaurieren. Erst durch Zuwachs des Tourismus werden Denkmäler bewahrt oder erhält Altes musealen Ausstellungswert.

Han vergleicht dieses Vorgangsweise mit einem natürlichen Vorgang: „Auch der Organismus erneuert sich durch einen ständigen Austausch von Zellen. Nach bestimmter Zeit hat er eine Nachbildung von sich. Die alten Zellen werden einfach durch eine neues Zellmaterial ersetzt. Hier stellt sich die Frage nach dem Original nicht. Das Alte stirbt ab und wird durch das Neue ersetzt. Identität und Erneuerung schließen sich nicht aus. in einer Kultur, in der die ständige Reproduktion eine Technik der Erhaltung und des Bewahrend darstellt, sind Nachbauten alles andere als bloße Kopien“ (Han 2011: 67).

Soeben wird eine exakte Kopie der oberösterreichischen Kleinstadt Hallstatt in China errichtet (allerdings mit kleinen Veränderungen, wie das „Dazuschmuggeln“ der Salzburger Getreidegasse inklusive Mozart-Geburtshaus – weil Mozart in China so beliebt ist. Oder das Vergrößern der Fenster, deren Größe bei uns aufgrund des Denkmalschutzes nicht verändert werden darf). Jahrelang wurden Messungen und Aufnahmen dieser bisher einzigartigen Stadt durchgeführt und 1:1, jedoch seitenverkehrt, in China umgesetzt. Bisher wurde jedoch noch niemandem Eingang gewährt, ja bis vor Kurzem wurden sämtliche Informationen diesbezüglich geheim gehalten. Erst im Juni 2011, kurz vor Fertigstellung des chinesischen Replikats des von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärten Ortes, wurde in den Medien berichtet, dass ein chinesisches Metallunternehmen „die Beliebtheit und

Bekanntheit der Ortschaft für ein Wohnprojekt in der aufstrebenden, reichen Provinz Guangdong in der Nähe der Stadt Huizhou nützen möchte.“²⁵⁵ Es sollen sowohl die evangelische Kirche, die dann als Restaurant genutzt wird, der Marktplatz mit seinen umgebenden Häusern, dazu die Dreifaltigkeitssäule, der Badergraben und sogar der Hallstätter See (dieser allerdings nicht maßstabgetreu) nachgebaut worden sein. Niemand von den Einwohnern hat anscheinend bemerkt, dass bereits seit Jahren Informationen für diese detailgetreue Kopie eingeholt wurden. Hallstatts Bürgermeister Scheutz dazu: „Wir werden nicht zulassen, dass die unseren Ort einfach nachbauen. [...] Es wird hoffentlich eine Möglichkeit geben, so etwas zu unterbinden. Man kann das doch nicht machen, ohne die Behörden oder die Eigentümer der Häuser zu fragen.“²⁵⁶

Die rechtliche Lage muss allerdings noch überprüft werden. Hans-Jörg Kaiser von Icomos Austria, dem nationalen Rat für Denkmalpflege, einer Unterorganisation der Unesco, meinte, dass „Gebäude zu fotografieren und dementsprechend nachzubilden, sei prinzipiell legal: Alles, was außen ist, ist öffentlich zugänglich. Nur für eine Vermessung braucht es das Einverständnis des Eigentümers.“²⁵⁷

In einem persönlichen Gespräch mit einer österreichischen Film-Künstlerin, die längere Zeitabschnitte in China verbrachte, erfuhr ich diesbezüglich Folgendes: „Kopieren ist Teil der Kultur hier, hat Tradition, angefangen von der Malerei, das Kopieren der Meister, das andere sind nur Themenparks. Die ganze Welt wird in China nachgebaut, man kann französisch essen gehen und fühlt sich wie in Frankreich. Shopping Malls werden zu Ersatzwohnviertel, es gibt keine Stadtzentren, dafür Themenparks und Shopping Malls – kleine nachgebaute künstliche Welten. Das fällt uns schwer, das zu begreifen. Überall wird mit neuen Immobilienprojekten geworben, die Bezug nehmen auf europäische Städte. Plakate zeigen weiße Frauen, europäische Träume werden verkauft, anstatt auf traditionelle Kultur zurückzugreifen. Hutongs werden abgerissen und Betonbaracken oder aber europäische Ersatzstädte aufgebaut. In ungeheurer Schnelligkeit verschwinden ganze Stadtviertel und werden neu gebaut.“

255 Die Presse, Print-Ausgabe, 15. Juni 2011.

256 Die Presse, Print-Ausgabe, 15. Juni 2011.

257 SPIEGEL Online, Thema China-Reisen, acc. 16.6.2011.

Nach westlichem Verständnis geschieht eine Veränderung eines Kunstwerkes selbst durch unterschiedliches „Lesen“, durch einen anderen Blickwinkel (örtlich oder zeitlich).

Chinesische Werke hingegen werden laut Han als „in sich *leer* und *flach*“ (Han 2011: 25) betrachtet: „Es ist ohne Seele und ohne Wahrheit. Die ent-substanzialisierende Leere öffnet es für Einschreibungen und Umschriften“ (ebd.). Deshalb ist auch das Werk eines Meisters „wandlungsfähig“: „Nicht die Innerlichkeit des Wesens, sondern die Äußerlichkeit der Überlieferung oder der Situation treibt den Wandel voran“ (ebd.). So kann es in China sogar vorkommen, dass das Oeuvre eines Meisters durch Zuführung von Fälschungen oder Weglassen von nicht „stilgerechten“ Originalen, die nicht dem jeweiligen Zeitgeist entsprechen, verändert wird. Han dazu: „In diesem Fall haben die Fälschungen einen höheren kunsthistorischen Wert als wirkliche Originale. Ja, sie sind originaler als die Originale“ (ebd.). Tatsächlich hat das Kopieren in China einen komplett anderen Stellenwert als bei uns. Kopieren ist quasi eine Lobpreisung an das Original, das wert ist, kopiert zu werden. Han bezieht sich auch auf Delacroix, der bedauerte, dass „die Übung des Kopierens, die für alte Meister wie Raffael, Dürer oder Rubens eine unverzichtbare, unerschöpfliche Quelle des Wissens gewesen sei, immer mehr vernachlässigt werde“ (Han 2011: 27). In den Augen der Chinesen ist der Schöpfungsprozess ein PROZESS, der nicht plötzlich passiert, sondern „eine lange und intensive Auseinandersetzung mit dem Gewesenen erfordert, um aus diesem zu schöpfen. Schöpfung ist in dem Sinne primär Schöpfen. Das Konstrukt des Originals eskamotiert das gewesene, das Vorgängige, aus dem es geschöpft wird“ (ebd.).

Im westlichen Kulturkreis wird „Kopieren“ allerdings oft mit „Fälschen“ verglichen. Fälschungen werden einem besseren Handwerk gleichgestellt, jedoch nicht als Kunst angesehen. Meines Erachtens entsteht Kunst im Kopf, das Handwerk stellt die Basis für die Realisierung der Kunstwerke dar. Oftmals werden handwerkliche Fertigkeiten ausgelagert und Experten übertragen, wie z.B. auch der chinesische Künstler Ai Weiwei bei all seinen Projekten mit Experten zusammen arbeitet. In persönlichen Gesprächen mit chinesischen KünstlerkollegInnen

wird Ai Weiwei jedoch innerhalb Chinas nicht als typisch chinesischer Künstler angesehen. Aus meinen Aufzeichnungen entnahm ich folgende Notizen: „So ein typisch chinesischer Künstler war nämlich gewohnt, nicht seinem künstlerischen Narzissmus zu frönen, sondern dem Volke zu dienen“. Nun aber gestalten jungen KünstlerInnen Werke, „deren politische Relevanz allein in ihrer künstlerischen Kraft liegt“, wie es Lydia Haustein in der Neuen Zürcher Zeitung²⁵⁸ postuliert. Diese lehnen mittlerweile jedes gesellschaftliche Engagement ab, sie entwickeln ihre Kritik vielmehr in einem raffinierten Konzeptualismus“ (ebd.): „'Dem Volke dienen' konterkarieren sie mit der Verrohung der Post-Mao-Ära, der Korruption und dem ausartenden Konsum im Kapitalismus kommunistischer Prägung. Die Erfahrung eruptiver Gewalt kontrastieren sie mit poetischen Gegenwelten. All diese Künstler lassen sich nicht mehr vorschreiben, wie sie mit der Geschichte umzugehen haben – sie erzählen ihre Version“ (ebd.). Dadurch verändert sich auch der Zugang zur Kunst, die diese Identitätskrisen widerspiegelt. Es ist zwar z.B. in der Malerei noch eine Begeisterung für Kalligrafie und auch für das Kopieren zu spüren, jedoch gehen auch nach meinen Beobachtungen „Poesie und Abstraktion eine neue Symbiose ein“, wie es die Journalistin präzisiert (ebd.).

In Orson Welles' Film „F for Fake“ wird Matisse kritisiert, dass er „in seinen Linien nie so sicher war, nie fließende Striche zog“ (Han 2011: 33), der Fälscher Elmyr de Hory musste sogar „zögern, damit es mehr nach Matisse aussah“ (ebd.). Hory musste sich disziplinieren, nicht besser zu arbeiten als der Meister: „Man könnte aber auch sagen, eine Kopie von Matisse durch Elmyr wäre womöglich originaler als das Original, wenn Elmyr aufgrund seines Könnens der Intention von Matisse womöglich näher käme als dieser selbst“ (Han 2011: 33f).

Fälschen wird im Westen als Betrug gewertet, was das Misstrauen gegenüber den chinesischen KünstlerInnen erklärt. Han stützt seine Aussage auf W. Fongs „The Problem of Forgeries“, wenn er anführt, dass es innerhalb Chinas nicht einmal als Betrug angesehen wird, wenn ein Meisterfälscher statt eines geborgten Originals seine Fälschung zurückgibt. Dabei handelt es sich ihrer Meinung nach nur „um einen Akt der Gerechtigkeit“: „It should be noted that art forgery in

258 Lydia Haustein in der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 04.02.2013: „Die rote Sonne strahlt nicht mehr; Wie sich Chinas Erbe in seiner Gegenwartskunst spiegelt“. Acc. 04.02.2013.

China has never carried such dark connotations as it does in the West. Since the aim of studying art has always been either aesthetic cultivation of pure enjoyment, rather than scientific knowledge, the acquisition of a genuine masterpiece – and by the same token, the ability to create a perfect forgery – was a matter of virtuosity and pride. The legal or ethical problems of an 'honest business transaction' never entered into the picture. As a matter of fact, it was precisely for very good reasons of ethics and even better ones of fact, that the owner of a forgery was usually protected, as far as possible, from knowing the truth. Scientific truth certainly had no immediate bearing on art appreciation. If someone is gullible enough to buy as well as derive pleasure from forgeries, why spoil the poor man's illusions?“ (Fong in Han 2011: 32f). Hier sei auf Hans bereits erwähnte Spielregel verwiesen: „Jeder soll die Bilder besitzen, die er verdient. Nicht der Kauf, sondern die Kenner-schaft allein entscheidet über die Rechtmäßigkeit des Besitzes“ (Han 2011: 32f).

Nicht Einmaligkeit oder Originalität, sondern die Reproduzierbarkeit steht in China auffallend im Vordergrund. Als Beispiel dieses unterschiedlichen Zugangs sei hier der Skandal angeführt, den die geplante Ausstellung 2007 im Museum für Völkerkunde in Hamburg hervorgerufen hat, als man feststellte, dass die aus China eingeflogenen Terrakotta-Krieger Kopien waren, das Museum als Konsequenz geschlossen und die Eintrittsgelder sogar zurückerstattet wurden. Die Chinesen, für die diese exakte Reproduktion des Originals, gleichwertig mit den Originalen – die selbst wiederum als „Serien- und Massenproduktion mit Modulen bzw. Versatzstücken, die sich fortsetzen ließe, wenn die ursprüngliche Herstellungstechnik zur Verfügung stünde“ (Han 2011: 62) – ansahen, empfanden diese Ablehnung des westlichen Museums als Kränkung (vgl. Han 2011: 63).

Reproduzierbarkeit ist auch in vielen Fällen der Leitgedanke von neueren Kunstwerken. Massenproduktion wird angestrebt, die Veränderungen und Variationen zulässt. Kein Wunder daher, dass gerade in China das Geschäft der Kunstgießereien blüht. Eine modulare Produktionsweise stellt neue Herausforderungen dar, eine neue Art von Kreativität entsteht, die sich mehr auf Kombinieren und Variieren konzentriert.

Diese Vorgehensweise kann man auch in der Malerei entdecken, wo Gemälde aus einzelnen leicht reproduzierbaren „Versatzstücken“ zusammengesetzt werden kann.

Allerdings wird bei den meisten KünstlerInnen noch immer ein langes Kalligrafie-Studium vorausgesetzt. So erzählte mir die österreichische Künstlerin R., die nun in China wohnt, dass sie am Anfang ihrer Studienzeit in China die alten Meister kopieren musste und dass das Kopieren – zumindest in Österreich an der Akademie – ganz verpönt war:

R.: Beim Kopieren dachte ich daher, das wäre nun wirklich der ‚Gipfel vom Un-Künstler‘ und ich war froh, die einzige Österreicherin hier zu sein, weil ich mich dafür genierte. [...]

Zu Beginn meines Studiums in China hatte ich mich tatsächlich geschämt, meine Zeit mit Kopieren zuzubringen. Die Aufgabe bestand aber darin, dem Original möglichst nahe zu kommen.

Nach einiger Zeit erkannte ich, dass ich beim Kopieren viel lernen konnte und dies für meinen weiteren Entwicklungsprozess bedeutend war. Während ich Werke der berühmtesten Meister der Song-Dynastie²⁵⁹ und der Yin-Dynastie kopierte, spürte ich, worum es in der traditionell chinesischen Kunst geht – nämlich um das Körperliche. Denn selbst wenn man theoretisch zu wissen glaubt, was mit Yin und Yang gemeint ist, wie man den Pinsel einsetzen muss und welche Linien kraftvoll sind und welche nicht, das jedoch noch nicht selbst gemacht hat, weiß man in Wahrheit nichts darüber und kann es nicht nachvollziehen. Genau das aber erkannte ich: Nur durch Kopieren und eigenes Tun kann man begreifen, was dahinter steckt oder warum ein großartiges Bild großartig ist. So musste ich erst in ein anderes Land reisen, um zu mir selbst zu finden: Du spürst es dann körperlich. Und da war ich dann richtig froh, ich war richtig begeistert und hab Mengen kopiert, alles was möglich war und was irgendwie zu bekommen war an alten Bildern. Mir haben auch die Arbeiten, die ich in Österreich gemacht habe, sehr geholfen. Ich habe damals schon viele Skizzen gemacht oder Menschen gezeichnet oder einfach nach der Natur gearbeitet. Und schon damals hatte ich das Gefühl, dass es notwendig ist, das Wichtigste aus der Natur herauszufiltern. Das hat mir sehr geholfen.

259 Zitat nach: ChinaKNOWLEDGE – a universal guide for China studies, Song Dynasty, Ulrich Theobald,, 2000 ff (<http://www.chinaknowledge.de/History/Song/song.html>; access 16.8.2011).

In den vielen Gesprächen mit R. und mit StudentInnen der Kunstuniversität in Hangzhou wurde betont, dass in der chinesischen Malerei die naturgetreue Darstellung der Landschaft oder die exakte Nachahmung eines Objektes unwichtig sind. Vielmehr geht es darum, die Atmosphäre und den Charakter des Wesens wiederzugeben und dem Rezipienten diese Empfindungen zu vermitteln. Die Literaten malten daher abstrakt ihre eigenen Phantasien. Ihre Motive, meist Objekte aus der Natur, dienten nur als Impulsgeber, die Konzentration richtete sich jedoch auf die richtige Pinselführung. In der traditionell chinesischen Kunst geht es nicht nur um das Kopieren der alten Meister, das wäre zu einfach, sondern auch darum, das Wesentliche in der Natur zu erkennen, die Harmonie darin zu spüren. Um dies umsetzen zu können, benötigt es allerdings einen langen Weg.

Laut R.'s Schilderung waren die ProfessorInnen in China überrascht und erstaunt, dass jemand aus einer anderen Kultur dies erkennen und verstehen konnte: „[...] dass nämlich nicht alles genau, jede Linie so und so sein musste, sondern dass es um das Qi geht, die Energie. Wenn man Menschen zeichnet, da geht's ja auch darum, den Charakter des Menschen wiederzugeben. Da gab es von den ProfessorInnen viele Vorurteile mir gegenüber, denn sie waren der Meinung, dass man das als westlicher Künstler nicht kann.“

Wie sehr dieses Gedankengut in der chinesischen Bevölkerung verankert ist, zeigt folgende Begegnung: Während ich an einem Tag im Oktober 2011 durch die Hutongs in der Nähe des Tiananmen Square in Beijing streifte, sprach mich ein junger chinesischer Künstler an und führte mich anschließend durch die ehemaligen Wohnstätten der 'alten Philosophen und Gelehrten', die den Kaiser berieten. Heute leben nur mehr einige alte Menschen dort. Viele nutzen diese Häuser als Ateliers oder richteten kleine Galerien ein, wo Touristen meist traditionell chinesische Malerei und Kalligrafie dargeboten wird. Auch dieser junge Mann, der an einer internationalen Schule chinesische Kultur und Sprache unterrichtet und noch niemals außerhalb Chinas war, arbeitete in einem Hutong, wo er seine eigenen und Werke von Kollegen ausstellte. Aus den vielen, für mich unbedeutenden Arbeiten, die sich nicht von all den anderen, für Touristen erstellten, unterscheiden, fiel mir eine Zeichnung auf, die ein rotes Pferd und einen Mann darstellte. Der

junge Künstler beschrieb sein Werk folgendermaßen:

This picture is based on a very old story from Confucius' philosophies. The red horse was a very special horse, because it could run very fast and 1000 km a day. Unfortunately nobody recognized his talent – except this gentleman. He treated this horse in a special way, so that the talent could appear and grow.

And maybe you have a special talent, but very importantly, you need some important people to recognize your talent. Otherwise your special talent might be wasted. These people can be your parents, your teachers, who recognize your talent and who have you trained for special techniques in a good way.

The western and Chinese approach to art is not so different, I think.

Like the right things are always right – this is the basic principle. They are universally right.

When we know the meaning, we think it is right, then it goes to our deep heart, because the Confucius' philosophies don't only belong to China, they belong to the whole world. Sometimes they can help a lot, we can get some inspiration from that.

Of course western people are more familiar with oil paintings, with contemporary art, western style, but for our Chinese people, we more appreciate the traditional style, we appreciate paintings painted on paper and framed on silk with some specific subjects like landscape, animals, portraits of people, flowers and birds. We quite like them, because we have been painting them for thousands of years.

Here in China we think very much of how to preserve these old styles.

They can destroy books (referring to the cultural revolution), but not our knowledge. This goes from generation to generation. When we will have a more peaceful time, we will have time for more preservation, we will think back, we will take the oldest things (to preserve).

We have many good contemporary artists. And they do a good job. Each good painting must have something special inside. A painting can talk – it will tell you something about the artist, about the experiences.

Copying is not a bad thing.



Abb. 80 *rose von jericho*, Blick ins Innere, 2012

V. AUSBLICK

EINFLÜSSE AUF DIE EIGENE ARBEIT UND ZUKÜNFTIGE PROJEKTE

In den letzten Jahrzehnten kam es sowohl innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie, als auch innerhalb der Kunst zu Verschiebungen der Aufgabenbereiche. Diese manifestierten sich, hervorgerufen durch kulturelle, gesellschaftliche und politische Ereignisse einerseits durch den „iconic turn“ in der Anthropologie, andererseits durch den „ethnographic turn“ in der Kunst.

Während Prozesse der Modernisierung in der Kultur- und Sozialanthropologie bis in die 1970er Jahre sehr ambivalent behandelt wurden – zum Teil im Sinne der Zerstörung traditioneller Gesellschaftssysteme –, so öffnete sich die Disziplin in den 1970er Jahren, und vor allem in den 1980er Jahren, dieser Thematik (siehe Hannerz 1996). Die Subdisziplin der Anthropologie der Kunst konzentrierte sich bis zu Beginn der 1990er Jahre auf die „traditionelle“ Kunst von Gesellschaften in Afrika, Asien, Ozeanien oder Nord-, Mittel- und Südamerika, und versuchte diese Objekte anhand stilistischer und ästhetischer Aspekte für das Publikum in Europa und Nordamerika zu „übersetzen“. Erst mit Diskussionen einer Neuverortung der Anthropologie der Kunst eröffnete sie Perspektiven auf das zeitgenössische Kunstschaffen und die Rezeptionskultur in Europa und Nordamerika (z.B. Marcus and Myers 1995, Gell 1998, Thomas 1999, Fillitz 2002). Teilbereiche, wie sinnliche Wahrnehmung und Emotion werden erst seit Kurzem einbezogen (siehe Pink 2006, Wulff 2007).

Während die Kraft des literarischen Textes in der „Writing Culture“-Debatte Eingang fand, wurde der experimentelle Charakter der visuellen Kunst erst mit den Arbeiten von Schneider und Wright (2010) in die anthropologische Reflexion eingebracht. Dennoch sollte, meines Erachtens, der Bereich der Repräsentation noch verstärkt einer Diskussion zugeführt werden.

Die Kunst wiederum näherte sich teilweise durch Entlehnung anthropologischer Ansätze und Methodiken in einzelnen Kunstprojekten der Kultur- und Sozi-

alanthropologie an, wie es Hal Foster (1996) aufzeigt bzw. sich in verschiedenen zeitgenössischen Projekten manifestiert. Als Beispiele unter vielen seien hier Martha Roslers Projekt „If you lived here ...“ (1989) angeführt, in der sie die Lebensbedingungen u.a. der Obdachlosen im Zuge der Gentrifizierung in New York untersucht und aufzeigt oder Lisl Pongers Projekte, in denen Themen wie Heimat oder Fremdheit fokussiert werden. Auch die dOCUMENTA13 hat diesbezüglich deutliche Akzente gesetzt. Annäherungen betreffen insbesondere die Methode der ethnographischen Feldforschung (siehe Kapitel 2.2), Fragen gesellschaftlicher Kreativität, aber auch thematische Felder wie Prozesse der Moderne. So sieht Hans Belting in seinem Aufsatz „Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade“ (1999) die Konzepte der Moderne und des Primitivismus als unmittelbar verbunden.

Nachdem in dieser Arbeit ausgewählte Projekte gezeigt wurden, die als Beispiele einer anthropologischen Wissensgenerierung herangezogen werden könnten, sei nunmehr im Besonderen noch einmal auf die Dringlichkeit hingewiesen, innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie die Kunst nicht nur als passives Forschungsobjekt – als Gegenstand kulturanthropologischer Praxis – zu betrachten, sondern sie vielmehr als gleichwertigen Partner für fruchtbringende Kooperationen in Erwägung zu ziehen.

Dass sich aus der Verbindung dieser beiden Disziplinen nämlich ein einzigartiges Wechselspiel und wunderbare neue Erkenntnisse ergeben können, kann z.B. auch anhand des Projektes von Nahuel Blaton und Sebastian Rypson aufgezeigt werden (2010).²⁶⁰ Diese beiden holländischen Anthropologen arbeiten im Bereich der „Visual Arts“ und gründeten eine Plattform, wo interdisziplinäre Treffen stattfinden, ob in Galerieräumen, an öffentlichen Plätzen oder virtuell im Internet. Der Austausch von Gedanken und Methodik beider Disziplinen zu essentiellen Themen, wie „Who are we? Where are we going? Why do we do what we do?“ – also genau die Themenbereiche, die ich in meinen Projekten anspreche (siehe dazu Kapitel 4.2, 4.3, 4.4) soll dadurch gefördert werden. Die daraus resultierenden Ergebnisse werden zum Teil in Ausstellungen präsentiert, wodurch die Kommunikation

260 Acc. 20.02.2012 <http://aiart.nl/?section=aia-statement>.

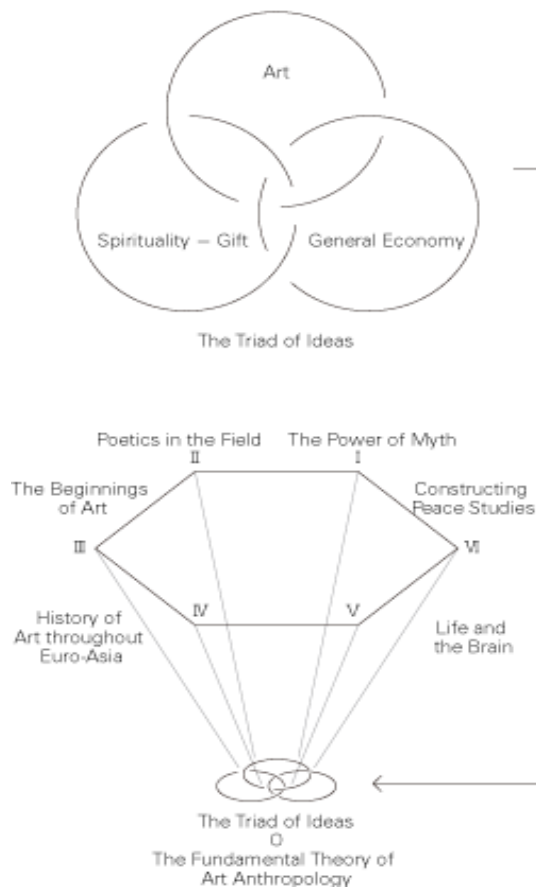
auch im realen Raum gewährleistet ist.²⁶¹

Ein weiteres Beispiel fand ich auf dem eingangs in dieser Arbeit erwähnten Symposium in Istanbul, als ich einen japanischen Professor traf, der an dem 2006 an der Tama Art University in Tokyo gegründeten Institut „Art Anthropology“ unterrichtet. Diese Wortschöpfung – die aus einer Kombination dieser zwei vertrauten Begriffe besteht – beschreibt eine völlig neue akademische Disziplin: „Its purpose is to explore questions of human creativity in relationship to art and civilization, and thereby to contribute to the artistic and intellectual community not only in Japan but also in the world at large.“²⁶²

In Gesprächen mit Prof. Minato erfuhr ich, dass es sich hierbei nicht nur um eine Zusammenführung zweier Disziplinen handelt, sondern dieser neue multidisziplinäre Ansatz anregen soll, neues Wissen mittels künstlerischer Praxis zu generieren. Das Konzept beinhaltet, was nach Minato für die alte japanische Kultur und deren Kunstwerke charakteristisch ist, nämlich „art, spirituality as a gift, and general economy.“²⁶³

Die Integrität dieser Triade – Kunst, Spiritualität und Wirtschaft – geriet ins Wanken. Diese alten Werte sollen in „Art Anthropology“ wieder aufgegriffen und in einer globalisierten Welt verankert werden. Laut Minato war es noch nie so not-

● The Core Concept behind Art Anthropology
Relationship between specific areas of research
and the triad of ideas



261Acc. 22.02.2012, <http://aiart.nl/>.

262Acc. 23.02.2012 <http://www.tamabi.ac.jp/english/research/iaa.htm>.

263Acc. 23.02.2012 <http://www.tamabi.ac.jp/english/research/iaa.htm>.

wendig wie heute spirituelle Werte wieder in die wirtschaftlichen Interessen zu integrieren, weil er sonst die Grundmauern der traditionell japanischen Kultur gefährdet sieht. Beispielsweise laufen zur Zeit Projekte über „Art and the Wisdom of Nature – The „satoyama“ concept as human potential/Art: Corridor between man and nature/Music and the pursuit of spirituality“ oder „Constructing Peace Studies The gift economy resurgent: Visions for peace in the Pacific Rim“ am Institut für Art Anthropology.²⁶⁴

Idealerweise wäre dieser Ansatz, nämlich Spiritualität in wirtschaftliche Belange einfließen zu lassen, nicht nur in Japan aufzugreifen, sondern er wäre für uns alle von Bedeutung.

In Wien wurde erfreulicherweise 1996 nach der Berufung von Elisabeth von Samsonow an das damalige „Institut für Sakrale Kunst“ ein „Lehrstuhl für philosophische und historische Anthropologie der Kunst“ eingerichtet. Sie erwirkte 1998 die Umbenennung in „Ordinariat für philosophische und historische Anthropologie der Kunst“ und 2004 die Eingliederung in das neu geschaffene „Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften“. In diesem Institut wird interdisziplinäres Arbeiten gelehrt und Themen wie „Ursprünge der Moderne, Kunst- und Technikgeschichte – ars/techné, Kult, Kunst und Raum: Ritual, Performance, Habitus, Das Gedächtnis des Raumes: Körpergedächtnis, Automatismus und Medialität, 'Schwache' Subjektivität: Traum, Trance, Hypnose, Suggestion, Subliminalität, Immersion, Psychoanalyse und Ästhetik: Übergangsobjekte, Partialobjekte, objets du désir, gender studies“ behandelt (vgl. Homepage Akademie für Bildende Künste Wien).²⁶⁵

Der Aufruf zur Förderung eines Dialoges zwischen diesen beiden Domänen, der in dieser Arbeit angestrebt wird, scheint dort zumindest innerhalb der Lehre realisiert zu werden. Dennoch findet, wie nach einem persönlichen Gespräch mit Elisabeth von Samsonow bestätigt, ständig eine kritische Auseinandersetzung bezüglich der Annäherung der Disziplinen statt, um die Sinnhaftigkeit dieses Unterfangens zu überprüfen.

In einem meiner letzten Projekte versuche ich alle in dieser Arbeit angeführten

264 Weitere Projekte unter <http://www.tamabi.ac.jp/english/research/iaa.htm>.

265 <http://pages.akbild.ac.at/anthropologie/kontakt.html>.

Punkte zu berücksichtigen und kritisch zu hinterfragen, wenn ich sowohl unterschiedliche Disziplinen miteinander verschränke (Kunst – Sozial- und Kulturanthropologie – Wildbiologie – Theologie), als auch unterschiedliche Methodiken (Skulptur – archaische Materialien – gegenübergestellt den neuen Technologien wie QR-Code, Website – Blog – Diskurs) anwende und grenzüberschreitend (gleichzeitig ist geplant in China Plakate an öffentlichen Plätzen anzubringen auf die reagiert und über die man ebenso zur website gelangen soll, sodass ein internationaler Diskurs initiiert werden kann) arbeite. Die Skulptur „rose von jericho“ wurde zuerst vor dem Hauptportal des Stifts Ossiach ausgestellt, dann auf dem Stephansplatz vor dem Singertor und soll z.B in Frankreich und in China weitere Stationen finden.

Abschließend sei ein Auszug aus meinem Konzeptentwurf angeführt:

INTERAKTIVES KUNSTPROJEKT VOR DEM WIENER STEPHANSDOM

Die „rose von jericho“ soll als multimediales und interdisziplinäres Projekt auf dem Wiener Stephansplatz BesucherInnen zu vielseitigem Perspektivenwechsel und Diskurs einladen.

Die altarartige Skulptur aus einem Geweih, einem „Kümmerling“ und 50 Abwurfstangen bildet den Ausgangspunkt für eine interaktive Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen. Diese wird über Interviews, Videos und Diskussionen auf der eigens eingerichteten Website geführt, zu der man über einen QR-Code vor Ort gelangt. Der Titel des Projekts spielt auf den Namen einer Wüstenblume an, deren Form sich in der Skulptur widerspiegelt. Die Pflanze ist – ebenso wie Geweihe – ein kulturell stark verankertes Symbol für die Kraft der Erneuerung. Bewusst wurde daher als Aufstellungszeitraum der Frühlingsbeginn bzw. die Osterwoche und als Aufstellungsort der Platz vor dem Stephansdom gewählt.

INTERKULTURELLE REISE – UMGANG MIT DEM FREMDEN IM FOKUS

Erstmals wurde die „Rose von Jericho“ 2012 im Rahmen einer Ausstellung im Stift Ossiach (Kärnten) präsentiert. Ausgangspunkt war ein gemeinsames Projekt mit dem Künstler Daniel Spoerri zum Thema „Kümmerlinge“. In diesem Projekt soll die Skulptur aus ihrem ursprünglichen, ländlichen Umfeld – aus dem auch die Materialien stammen – herausgenommen und in einen urbanen Kontext gestellt werden. Die Installation wird dadurch zur Metapher für das faszinierende Fremde. Der Stephansplatz in Wien

ist somit die zweite Station, an der die gewünschte interkulturelle Auseinandersetzung stattfinden wird. Weitere Stationen für diesen Dialog werden voraussichtlich Frankreich und China sein.

SPIEL DER GEGENSÄTZE REGT ZUM QUERDENKEN AN

Ich verwende für meine Skulptur Symbole der Jagd wie ein Hirschgeweih und einen Kümmerling, kehre jedoch die Rangordnung der Trophäen um: Nicht das im Status überlegene prächtige Geweih bildet den Mittelpunkt, sondern der „Kümmerling“ – ein aufgrund von Verletzung oder Krankheit eines Tiers verformtes, verkümmertes Kricklerl. Durch die knöchernen Stirnaufsätze von Wildtieren wird somit sowohl Kraft als auch Schwäche nach außen hin erkennbar. Doch auch Stärke kann sich in Schwäche umwandeln: Das Geweih bietet Schutz, kann zur Waffe werden – aber auch Bewegungsfreiheit einschränken und quasi zum Gefangenen machen.

Dem Kümmerling wird ein Platz im Zentrum der Skulptur eingeräumt, wo er umstrickt, verhüllt und „umkümmert“ aus dem ihn umgebenden Dickicht der Geweihstangen rot hervorleuchtet. Auch hier bleibt Spielraum für Interpretation: Sind die Abwurfstangen Schutz oder Einengung für den Kümmerling? Diese Überlegungen lassen sich auf den Umgang mit dem „Schwachen“ im gesellschaftspolitischen und sozialen Bereich oder mit der Natur übertragen.

SYMBOL DER ERNEUERUNGSKRAFT – IN REALEM UND SPIRITUELLEM SINN

Die als Material für die Skulptur eingesetzten Abwurfstangen besitzen enorme Symbolkraft: Jedes Jahr werden diese von den Wildtieren abgestoßen und wachsen sogleich wieder in – für Säugetiere einzigartiger – Geschwindigkeit nach. In vielen Kulturen sind Geweihe daher seit jeher Zeichen der Erneuerung, der Wiedergeburt oder des Weiterlebens nach dem Tod.

Ich arbeite bewusst mit der Symbolik dieser Regenerations- und Erneuerungskraft: Die Abwurfstangen der Skulptur bilden die Form einer Blüte, die ihre Schönheit stolz – wie auf einem Altar – präsentiert. Sie erinnert aufgrund ihrer Struktur an eine Wüstenblume, die als „Rose von Jericho“ bezeichnet wird: Von der Sonne eingetrocknet, wird sie aus ihrer schwachen Wurzelverankerung gerissen und durch den Wind fortgetragen. Nur wenig Wasser genügt, um sie wieder aufblühen zu lassen. Aus diesem Grund wird die außergewöhnliche Pflanze auch mit der Wiederauferstehung Christi in Zusammenhang gebracht.

SKULPTUR ZUM ANGREIFEN – INTERAKTION ALS TEIL DES PROJEKTS

Die „rose von jericho“ ist als interaktives Projekt konzipiert und lädt zur optischen und

haptischen Auseinandersetzung ein: Die Skulptur kann von allen Seiten aus unmittelbarer Nähe betrachtet und auch berührt werden. Die archaische Symbolik der Skulptur soll in Beziehung zu moderner Technik gestellt werden: Mit einem „Quick Response“ (QR)-Code kann man sich vor Ort auf der eigens eingerichteten Website über die Bedeutungsvielfalt von Geweihen informieren – und zudem die eigenen Reaktionen aufzeichnen sowie mit anderen in Dialog treten. Persönliche Interviews mit den BetrachterInnen werden auf Video festgehalten und sind ebenfalls auf der Website abrufbar.

Wünschenswert wäre eine rege, aktive Beteiligung: Die Skulptur soll Impulsgeber für eine Auseinandersetzung mit unserem Kulturgut sowie unserer Gesellschaft sein, zu Diskussionen anregen und Gefühle wachrufen. Bei meinen vorangegangenen Projekten habe ich festgestellt, dass insbesondere Geweihe als Material von Kunstobjekten sehr rasch einen spannenden – oft auch emotionalen – Diskurs in Gang bringen.

BEDEUTUNGSERWEITERUNG DURCH INTERDISZIPLINÄREN ANSATZ

Während meiner Recherchen zu diesem Projekt begegnete ich der Wildbiologin Karoline Schmidt, die ihrerseits eine Möglichkeit sieht, durch die Kunst unter anderem den Bedeutungsreichtum von Geweihen, der in unserem Kulturkreis weitgehend auf die Wahrnehmung als Trophäe reduziert wurde, wieder bewusst zu machen: „Schließlich hatten Geweihe von der Mythologie bis hin zur Medizin eine wichtige Funktion“, betont Schmidt.

Darüber hinaus soll mit der Skulptur ein Konnex zu gesellschaftspolitischen Themen wie dem Umgang mit Schwächeren und dem Fremden hergestellt werden. Der Perspektivenwechsel könnte nachhaltig neue Sichtweisen eröffnen.²⁶⁶



²⁶⁶ Nähere Informationen dazu: www.dierosevonjericho.at



Abb. 81-84 Entstehung und Transport der *rose von jericho*, im Atelier, 2012



Abb. 85 „Enthüllung“ der *rose von jericho* am Stephansplatz, 2013



Abb. 86 rose von jericho, Eisen, Holz, Geweih, Krickerl, Wolle, Abwurfstangen, Stephansplatz, 2013

War in meiner Arbeit eine Annäherung von Denkmodellen, Ansätzen und Praktiken beabsichtigt, sogar ein völlig neuer Zugang gefordert, so muss jedoch noch einmal in aller Dringlichkeit darauf hingewiesen werden, dass es dabei nicht zu Grenzüberschreitungen kommen soll: vielmehr sollte das Potential der jeweiligen Disziplin aus einer Meta-Ebene heraus, in ein übergeordnetes Projekt einfließen. Blicke dies unberücksichtigt, kann es zu einer Auflösung der Grenzen und zu Unklarheiten bezüglich der Zuständigkeiten und Verantwortlichkeiten kommen. Ein solches Unterfangen birgt die Gefahr einer Qualitätsminderung auf beiden Gebieten in sich.

In diesem Sinne sind auch Cliffords Bedenken zu verstehen, wenn er den von Gupta und Ferguson geprägten Ausdruck „fieldwork is being 'reworked'“ (1997)²⁶⁷ erwähnt und immer wieder betont, dass diese Forschungsmethode als eines der wenigen relativ klaren Zeichen, durch die sich die Disziplin von den anderen unterscheidet, geschützt werden müsse (vgl. Clifford 1997: 63).²⁶⁸

Trotz dieser Bedenken hat das Interesse an neuen Forschungspraktiken zu einem neuerlichen Austausch mit KünstlerInnen geführt. Arnd Schneider berichtet in „Anthropology and Art“ (2012) von einer Untersuchung, die aufzeigen sollte, wie künstlerische Praktiken, wie z.B. Zeichnen, für anthropologische Studienzwecke genutzt werden können. Die AnthropologInnen Timothy Ingold, Christina Grasseni und Wendy Gunn waren dabei an einem Drei-Jahres-Kooperationsprojekt zwischen dem Anthropologie Institut an der University of Aberdeen und dem Fine Arts Department an der University of Dundee beteiligt. Das Ziel dieses Projektes war es, die Grenzen zwischen Praxis und Wissen, zwischen Kunst, Anthropologie und Architektur zu testen und zu überwinden und die festgefahrene Haltung der Anthropologie im Bezug auf Kunst zu verändern.

267 „'The field' is already being challenged, undermined, and ~reworked in countless ways in ethnographic practice“ (Gupta and Ferguson 1997: 39).

268 „Fieldwork, a research practice predicated on interactive depth and spatialized difference, is being 'reworked' [...] for it is one of the few relatively clear marks of disciplinary distinction left [...] How 'decentered' [i.e. bezogen auf Gupta und Ferguson] can fieldwork become before it is just one of a range of ethnographic and historical methods used by the discipline, in concert with other disciplines?“ (Clifford 1997: 63).

Wünschenswert wäre eine Kunstbetrachtung, die aus anthropologischer Sicht Kunst nicht nur als „Archiv fertiger Kunstwerke, bereitgestellt für einen kritisch, analytischen Blick“ betrachtet (vgl. Schneider 2012: 64).

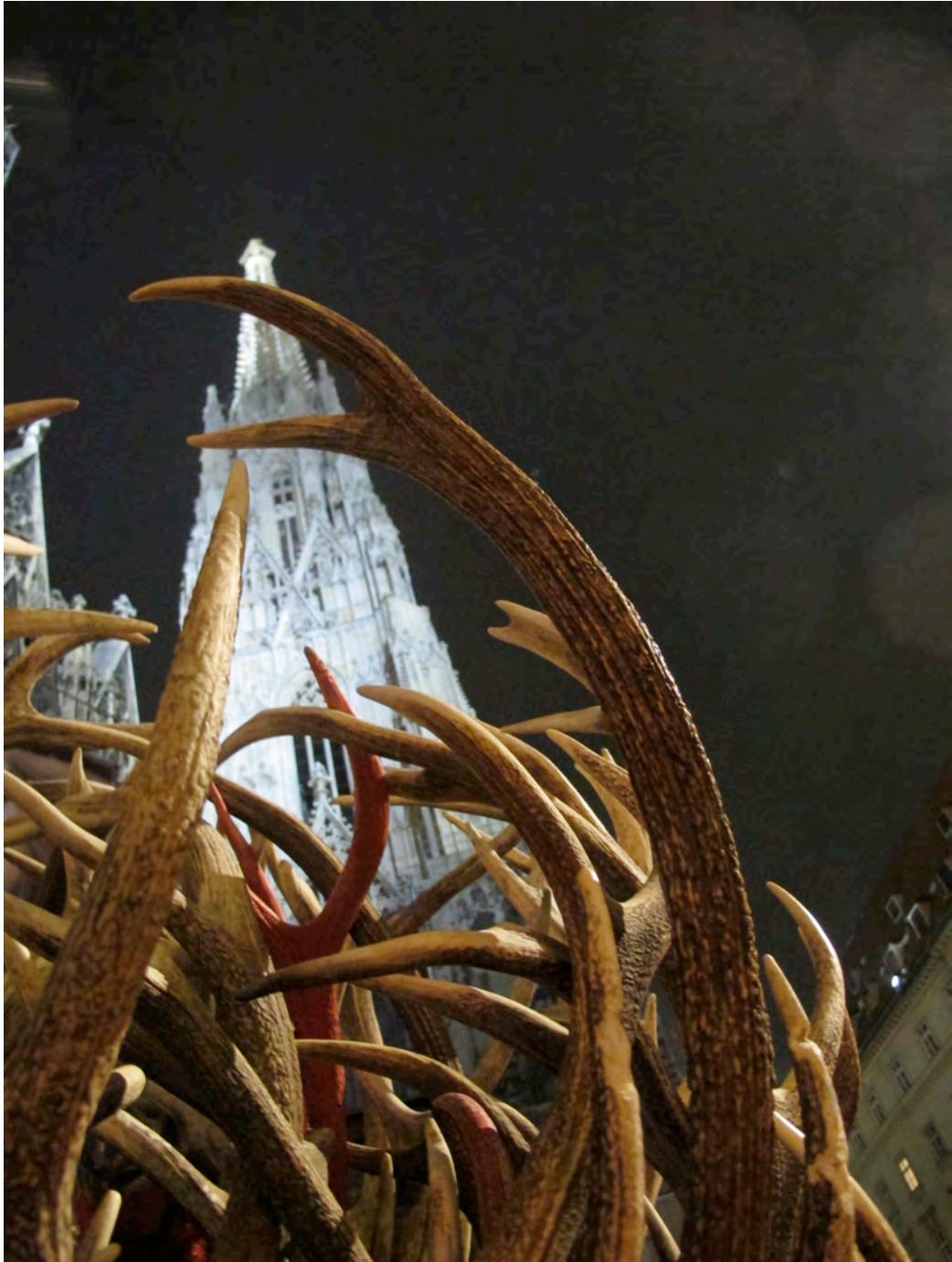


Abb. 87 *rose von jericho* am Stephansplatz, 2013

Obwohl ich anfangs die Trennung der Disziplinen oder Kategorien als irrelevant und unzutreffend angesehen und ich eine Verbindung auf Metaebene angestrebt habe, wurde es im Laufe meiner Recherchen zu dieser Arbeit immer offensichtlicher, dass trotz Positions- und Ebenenwechsel und der kritischen Betrachtung der gängigen Kunstthesen, diese beiden Zugänge weiterhin getrennt voneinander bestehen bleiben. Die Verbindungen wurden zwar aufgezeigt, die unterschiedlichen Ebenen deshalb jedoch nicht aufgelöst: es blieb ein Dialog – Praxis versus praktisch-theoretischer Einsichten. Die Gemeinsamkeiten sind sichtbar – bedenke man allein die Zeitgleichheit der Entstehung der Anthropologie und der Ursprung der modernen Kunst, dennoch bleibt die Ambivalenz bestehen und das Desiderat auf einer Meta-Ebene eine konstruktive und bereichernde Kooperation zu erzielen, weiterhin offen.

VI. QUELLENVERZEICHNIS

6.1. BIBLIOGRAPHIE

Amit, Vered. 2000. *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Routledge.

Appadurai, Arjun. 1988. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.

Banks, Marcus. 1996. *Ethnicity: Anthropological Constructions*. Routledge.

Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. London. SAGE.

Banks, Marcus und Morphy, Howard, (eds). 1999. *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press.

Banks, Marcus und Ruby, Jay (eds). 2011. *Made to be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, The University of Chicago Press.

Barnard, Alan and Spencer, Jonathan (eds.). 1996. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Routledge, London.

Batchelor, David. 2000. Chromophobia. Reaktion Books Ltd. 2000: 22f.

Becker, Saul Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press.

Belting, Hans. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink Verlag.

Belting, Hans. 1999, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade. In: *Kunst-Welten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Ausstellungskatalog, Köln. 1999: 324-329.

Benjamin, Walter. 1980. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung). Suhrkamp, Frankfurt. 1980: 477.

Benzing, Brigitta. 1978. *Das Ende der Ethnokunst. Studien zur ethnologischen Kunsttheorie*. Wiesbaden. B. Heymann.

Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.

Bourriaud, Nicolas. 1998, 2009. *Relational Aesthetics*. Les presses du réel.

Brinker, Helmut. 2009. *Die Chinesische Kunst*. C.H.Beck Verlag.

Christov-Bakargiev, Carolyn. 2012. *DOCUMENTA13, Das Buch der Bücher/ 100 Notizen – 100 Gedanken*. Kassel.
Documenta X: Short Guide, 1997: 30.

Clifford, James and Marcus, George E. (eds.). 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press

Coote, Jeremy and Shelton, Anthony (eds.). 1992. *Anthropology. Art and Aesthetics*. Oxford University Press.

Crapanzano, Vincent. 1986. Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description, in: Clifford, James and Marcus, George E. (eds.). 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press. 1986: 51-76.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. The President and Fellows of Harvard College.

Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press.

Crawford, Peter Ian und Turton, David (eds.). 1992. *Film as Ethnography*. Manchester University Press.

Danto, Arthur C. 1964. The Artworld, in: *The Journal of Philosophy*. Vol. 61 [1964]. Issue 19. 1964: 571-584.

Danzker, Jo-Anne Birnie (u.a.): *Shanghai Modern*. [1919 – 1945; publ. on the occasion of the exhibition Shanghai modern in the museum Villa stuck, Munich (14 October 2004 – 16 January 2005) and in the Kunsthalle zu Kiel (25 February – 15 May 2005)] Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004: 65.

De L'Estoile, Benoit. 2007, *Le Gout des Autres: De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris. Flammarion

Dirkopf, Frank, Härtel, Insa, Kirchhoff, Christine, Lippmann Lars, Rothe, Katharina (Hg.). 2008. *Aktualität der Anfänge – Freuds Brief an Fließ vom 6.12.1896*. transcript Verlag. Bielefeld. 2008: 173.

Douglas, Mary and Isherwood Baron. 1979, 1986. *The World of Goods*. Routledge.

Drateln, Doris von, Martin Roman Deppner. 1991. Der Dialog mit dem Anderen, in: *Kunstforum International*, Bd.111, Jan./Feb. 1991: 861.

Falzon, Mark-Anthony. 2009. *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Burlington. Ashgate Publishing Limited.

Faubion, James D. and Marcus, George, E. (eds.). 2009. *Fieldwork is Not What It Used to Be: Learning Anthropology's Method in a Time of Transition*. Cornell University.

Fay, Stephen. 1982. *Beyond Greed*. Viking Press.

Fillitz, Thomas. 2000 (Habilitationsschrift). Überlegungen zur Anthropologie der Kunst, in: Die Konstruktion des kulturellen Raumes – vierzehn Künstler aus Cote d'Ivoire und Bénin. In: „*Zeitgenössische Kunst in Afrika. Globalisierung – Kunstwelten und Welt der Kunst*“.

Fillitz, Thomas. 2002. *Zeitgenössische Kunst aus Afrika. 14 Künstler aus Cote d'Ivoire und Bénin*. Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar.

Fischer, Joachim. 2000. Der Dritte. Zur Anthropologie der Intersubjektivität. In: Eßbach, Wolfgang (ed.). 2001. *wir/ihr/sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode*. Ergon Verlag. 2000: 103-136.

Firth, Raymond. 1992. Art and Anthropology, in: Coote, Jeremy and Shelton, Anthony (eds.). 1992. *Anthropology. Art and Aesthetics*. Oxford University Press. 1992: 15-39.

Firth, Raymond. 1956. *Two Studies of Kinship in London*. London: Athlone Press.

Firth, Raymond. 1989. Introduction in: Malinowski, Bronislaw, *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Routledge and Kegan Paul [1967].

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real*. Massachusetts Institute of Technology.

Foster, Hal. 1996. The Artist as Ethnographer in: *The Return of the Real*. Massachusetts Institute of Technology. 1996: 171-204.

Foucault, Michel. 1997. *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp Verlag, 6. Auflage. Frankfurt/Main. 1997, 1969: 68.

Foucault, Michel. 1994. *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Suhrkamp, 12. Auflage. Frankfurt/Main. 1994: 450 ff.

Foucault, Michel. In: Petermann, Werner. 2004. *Die Geschichte der Ethnologie*. Peter Hammer Verlag GmbH. 2004: 1004.

Forge, Anthony. 1966, Art and Primitive Society, New York: Oxford University Press.

Fox, Richard G. 1991. *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. School of American Research Press.

Geertz, Clifford. 1990. *Die künstlichen Wilden: Anthropologen als Schriftsteller*. München, Wien: Carl Hanser. 1990: 135.

Gell, Alfred. 1992. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in: Coote, Jeremy and Shelton, Anthony (eds.). 1992. *Anthropology. Art and Aesthetics*. Oxford University Press. 1992: 40-66.

Gell, Alfred (ed.). 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Clarendon Press.

Gell, Alfred (ed.). 1998. The Theory of the Art Nexus. Constructing a Theory: Terms and Relations, in: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press. 1998: 12-27.

Ginsburg, Faye D., Larkin, Brian, Abu-Lughod, Lila (eds). 2002. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press

Girtler, Roland. 2001, *Methoden der Feldforschung*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar.

Gombrich, Ernst H. 1960, *Art and Illusion. A Study in Psychology of Pictorial Representation*. Princeton University Press.

Grimshaw, Anna und Ravetz Amanda, (eds.). 2005. *Visualizing Anthropology*. Intellect Ltd.

Grimshaw, Anna. 2001. The innocent eye: Flaherty, Malinowski and the romantic quest. In: Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press. 2001: 44-56.

Gupta, Akhil and Ferguson, James (eds). 1997. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. University of California Press.

Hägele, Ulrich. Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen. Zum Verhältnis von Kunst, Fotografie und Feldforschung in Frankreich 1930 bis 1940. In: *Kunst und Ethnographie, Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*, 2008. Berliner Blätter, Heft 46. Gesellschaft für Ethnographie (GfE). 2008: 73-82.

Han, Byung-Chul. 2011. *Shanzhai – Dekonstruktion auf Chinesisch*. Merve Verlag Berlin.

Hannerz, Ulf. 1996. The Global Ecumene as a Landscape of Modernity, in U. Hannerz, *Transnational Connections. Culture, People, Places*. London. Routledge. 1996 [1994]: 44-55.

Hartung-Hall, Elisabeth. 2006. Inaugural-Dissertation. *Imaginäre Tropen oder Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur*. Ludwig-Maximilians-Universität, München. 2006: 2.

Hastrup, Kirsten and Hervik, Peter (eds). 1994. *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London. Routledge.

Hastrup, Kirsten. 1995. *A Passage to Anthropology: Between experience and theory*, Routledge, London.

Hauskeller, Michael. 1998, *Was ist Kunst?: Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. Verlag C.H. Beck, München.

Hildebrand, Heiderose. 2001. *Was ist am chinesischen Korb chinesisch? Eine gute Frage*. In: *Kunst und Unterricht* 253/2001: 11f.

Hirschauer, Stefan. Ethnographisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen – Zu einer Methodologie der Beschreibung. In: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 30, Heft 6, Dezember 2001: 429–451/429.

Horowitz, Gregg and Huhn, Tom (eds.). 1998. *Arthur C. Danto. Essays. the wake of art. criticism, philosophy, and the ends of taste. Critical Voices in Art, Theory and Culture*. OPA (Overseas Publishers Association).

Jopling, Carol F. (ed.). 1971. *Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology*. New York: E.P.Dutton.

Kerr, Joan. 1999. Past Present: the local art of colonial quotation. In: Thomas, Nicholas and Losche, Diane (eds.). *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*. Cambridge University Press. 1999: 231-251.

Kohl, Karl-Heinz. 2012. Vorwort zur dritten Auflage. In: *Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden: Eine Einführung*. Verlag C.H. Beck.

Kremser, Manfred. 1986, Ethnohistorie und Feldforschung. In: Wernhart, Karl R. (Hg.): *Ethnohistorie und Kulturgeschichte*. Wien, Köln.

Küchler, Susanne. 2008. Technological Materiality: Beyond the dualist Paradigma. *Theory, Culture and Society*, 25 (1): 101-120, 110. In: Schneider, Arnd and Wright, Christopher (eds.). 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Berg, Oxford, New York. 2010: 18.

Küchler, Susanne. 2007. The String in Art and Science: Rediscovering the Material Mind, *Textile*, 5 (2): 124-139. In: Schneider, Arnd and Wright, Christopher (eds.). 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Berg, Oxford, New York. 2010: 18.

Lake, Susan F., De Kooning, Willem, Roy Schilling, Michael. 2010. *Willem de Kooning – The Artist's Materials*. J.Paul Getty Trust.

Layton, Robert. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge University Press.

Levinson, David and Ember, Melvin (eds.). Vol. 2, 1996. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, American Reference Publishing Comp. Inc.

Losche, Diane, 1999. The importance of birds: or the relationship between art and anthropology reconsidered. In: Thomas, Nicholas and Losche, Diane (eds.). *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*. Cambridge University Press. 1999: 210-230.

Lyotard, Jean-Francois. 1982/2009. *Das Postmoderne Wissen – ein Bericht*. Passagen Verlag.

Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific*. Routledge and Kegan Paul.

Marcus, George E. 1998. *Ethnography through Thick & Thin*, Princeton University Press.

Marcus, George E. and Myers, Fred R. (eds.). 1995, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkely, Los Angeles, London, University of California Press.

Marcus, George E. and Myers, Fred R. 1995, The Traffic in Culture. An Introduction, in: Marcus, George E. and Myers, Fred R. (eds.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkely, Los Angeles, London, University of California Press. 1995: 1-51.

Maquet, Jaques Jérôme Pierre. 1979, *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Malibu (1st ed. 1971).

Maquet, Jaques Jérôme Pierre. 1986. *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven and London.

Melhuus, Marit, Mitchell, Jon P. and Wulff, Helena (eds.). 2010. *Ethnographic Practice in the Present*. New York. Berghahn Books

Messmer, Matthias. 2007. *China – Schauplätze west-östlicher Begegnungen*. Böhlau Verlag.

Miller, Daniel. 2008. *The Comfort of Things*. Polity Press.

Mohn, Bina Elisabeth. 2008. Die Kunst des dichten Zeigens, Aus der Praxis kamera-ethnographischer Blickentwürfe. In: *Kunst und Ethnographie: Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*. Berliner Blätter, Heft 46. 2008: 61.

Morphy, Howard and Perkins, Morgan (eds.). 2006. *The Anthropology of Art: A Reader*. Blackwell Publishing.

Morphy, Howard and Perkins, Morgan, 2006. The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice, in: *The Anthropolgy of Art, A Reader*. Blackwell Publishing. 2006: 1-32.

Morphy, Howard. 1994. The Anthropology of Art, in: Tim Ingold (ed.). 1994. *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*,. London and New York: Routledge. 1994: 648-685.

Morphy, Howard, 2008, *Becoming Art. Exploring Cross-Cultural Categories*. Oxford-New York. Berg, UNSW Press.

Myers, Fred R. 2002, *Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art*, Duke University Press.

Perkins, Morgan. Cultural Knowledge on Display: Chinese and Haudenosau-nee Fieldnotes. In: Schneider, Arnd and Wright, Christopher (eds.). 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Berg, Oxford, New York. 2010: 135-146.

Phillips, R.B. and Steiner Ch.B. (eds.). 1999. *Unpacking Culture. Art and Commodity in the Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley, University of California Press.

Pink, Sarah. 2006. *The future of visual anthropology. Engaging the senses*. London. Routledge.

Pink, Sarah. 2001. *Doing visual Ethnography*. London. SAGE.

Pink, Sarah, Afonso, Ana Isabel, Kurti, Laszlo (eds.). 2004. *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London. Routledge.

Poetter, Jochen. Kat. Ausst. Modernismus und Primitivismus ein untrennbares Begriffspaar? *Kunstwelten im Dialog*, Museum Ludwig Köln, Köln, 1999.

Price, Sally. 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, 2nd ed. University of Chicago Press.

Price, Sally, 2007, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago-London. The University of Chicago Press.

Ruth B. Phillips and Christopher B. Steiner, 1993, Art, Authenticity and the Baggage of Cultural Encounter, in: *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley. University of California Press. 1993: 1-19.

Rubin, William (ed.). 1984. „Primitivism“ in the 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. Vol. 1 und 2. The Museum of Modern Art, New York, Detroit Institute of Arts, Dallas Museum of Art.

Ruby, Jay. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*. Chicago. The University of Chicago Press.

Schneider, Arnd and Wright, Christopher (eds.). 2010. *Between Art and Anthropology*. Berg Ed. Offices, New York.

Schneider, Arnd. 2012. Anthropology and Art. In: *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, Vol I., Edited by Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor H.J. Marchand, Mark Nuttall, Cris Shore, Veronica Strang, Richard A. Wilson, London: SAGE.

Schneider, David. 1968, *American Kinship: A Cultural Account*, New York: Prentice Hall.

Schomburg-Scherff, Sylvia M. 1986. *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*. Frankfurt/Main, NY, Campus Verlag.

Schumi, Miriam. 2011. *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis – Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeit von Lisl Ponger*. Diplomarbeit Kultur- und Sozialanthropologie. Universität Wien.

Sloterdijk, Peter. 2009. *Du musst dein Leben ändern*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main.

Spitzmüller, Jürgen, Warnke Ingo H. 2011. *Diskurs-Linguistik, Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG. Berlin/Boston. 2011:78.

Stoller, Paul. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press.

Strathern, Marilyn. 1988. *The Gender of the Gift*. University of California Press.

Sylvester, David. 1975. *Interviews with francis bacon*. Thames & Hudson.

Taylor, Lucien. 1996. „Iconophobia: how anthropology lost it at the movies“. In: *Transition* 69. 1996: 64-88 (Grimshaw 2001: 5, 176).

Thomas, Nicholas and Losche, Diane (eds.). 1999. *Double Vision. Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*. Cambridge University Press.

Thomas, Nicholas. 1999. Introduction in: *Double Vision. Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*. Cambridge University Press: 1999: 1-18.

Thomas, Nicholas. 1997. Collectivity and nationality in the anthropology of art, in: Banks, Marcus and Morphy, Howard (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University: 1997: 256-275.

Tilley, Christopher, Keane, Webb, Küchler, Susanne, Rowlands, Mike, Spyer, Patricia (eds.). 2006. *Handbook of Material Culture*, SAGE Publications, London.

Uhlig, Bettina. 2005. Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundspezifischen Rezeptionsmethodik (Bd.3). Kontext Kunstpädagogik. J.Kirschenmann, M. Peters, F. Schulz, 2005: 148.

Venbrux, Eric, Sheffield Rosi, Pamela, Welsch, Robert L. (eds.). 2006, *Exploring World Art*. Waveland Press.

Visweswaran, Kamala. 1994. *Fictions of Feminist Ethnography*. University of Minnesota Press.

Vogel, Susan Mullin. *Baule and Yoruba art criticism. A comparison*. Vortrag nN. 1410 der Sitzung 3.2.2.; 9. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago 1973).

Vogel, Susan Mullin. Ausstellungseröffnung „Baule. African Art/Western Eyes“. in Yale University Art Gallery, 30.8.1997, *african Arts*, Vol. 30, No. 4, Autumn, 1997.

Weiss, Judith Elisabeth. 2008. Der gebrochene Blick. Kunstwerke als feedback loops. In: *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*. Berliner Blätter, Heft 46/2008: 31-43.

Wernhart, Karl. R. und Zips, Werner. 2001. Gegenwärtiger Stand der Theoriebildung und Methodologie in der Ethnohistorie und Kulturgeschichte.

Willis, Paul (ed.). 2000. *The Ethnographic Imagination*. Cambridge. Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd.

Wolff, Stephan (2000a): Clifford Geertz. In: Flick, U., von Kardorff, E. & Steinke, I. (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. 2000: 84-96. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Wulff, Helena (ed.). 2007. *The emotions. A Cultural Reader*. Oxford. Berg.

Ziese, Maren. 2010. *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaussstellungen*. transcript Verlag, Bielefeld.

Zimmermann, Ruben. 2001. *Geschlechtermetaphorik und Gottesverhältnis: Traditionsgeschichte und Theologie eines Bildfelds in Urchristentum und antiker Umwelt*. Tübingen: Mohr Siebeck. 2001: 12.

6.2 INTERNETQUELLEN

- Journal of the Royal Anthropological Institute; 2008, Vol. 14, Issue 1, pages 171-194, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9655.2007.00484.x/abstract>; acc. 22.10.2012
- <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/eintraege/dispositiv.html>; acc. 22.10.2011
- <http://www.univie.ac.at/ksa/html/inh/inst/gesc.htm>; acc. Jänner 2012
- <http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/vs/anthro/index.html>; acc. Jänner 2012
- Judith Laister: Feldforschung und Fiktion. Blick-Kontakt und Bild-Transfer zwischen Kunst und Kulturanthropologie, 2006/07; http://alt.ifk.ac.at/fellowships_fellow_list.php?id=156
- <http://www.kunst-buero.de/assets/applets/DISSERTATION-NEU.pdf>
- Dieter Heinrich, 2001, Versuch über Kunst und Leben; Subjektivität, Weltverstehen, Kunst, Carl Hanser Verlag, München 2001; Rezensionsnotiz zu Neue Zürcher Zeitung,, 23.02.2002; <http://www.perlentaucher.de/buch/dieter-henrich/versuch-ueber-kunst-und-leben.html>
- <http://www.mediamanual.at/mediamanual/workshop/kommunikation/bedeutung/semiot01.php>
- <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1620/3123#g1>; acc. Juni 2010
- acc. 26.07.2012
<http://www.factoryschool.com/backlight/diagrammatica/1980s/clifford.html>
- <http://maa.cam.ac.uk/tikiwiki/tiki-index.php?page=Staff%3A+Nicholas+Thomas>
- <http://www.dw.de/dw/article/0,,2064512,00.html>
- <http://www.culture.gouv.fr/documentation/phocem/Albums/MET-presentation.pdf>. acc. 03.06.2008
- <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbe->

reiche/philosophie-rhetorik-medien/institut-fuer-medienwissenschaft/personen/dr-u-haegele.html. Acc. 07.10.2008

- <http://www.quaibranly.fr/en/documentation/the-artefacts-catalogue.html>; acc.07.10.2008
- acc. 01.04.2008. <http://museologien.blogspot.co.at/2010/01/ein-museum-als-unschulds-komodie-musee.html>
- <http://www.tagesspiegel.de/kultur/musee-du-quai-branly-paris/6005090.html>; acc. 08.10.2008
- <http://www.nextroom.at/building.php?id=28618&sid=24519&inc=pdf>. Acc. 09.10.2008
- Acc. 23.02.2012, <http://artpologist.com>
- Acc. am 15.2.2012 AcousticEcology.org, 2006 Privacy Policy Site Map
- Acc. am 15.2.2012 <http://www.stern.de/lifestyle/mode/sissel-tolaas-immer-der-nase-nach-559338.html>
- www.tony-cragg.com
- <http://thespace.org/items/e0000xtc?t=rnnk> , Acc. 15.10.2012
- Bourriaud in art Das Kunstmagazin, 03.02.2009; http://www.art-magazin.de/kunst/15026/nicolas_bourriaud_tate_triennale; acc. 06.09.2012
- http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/aktuelles/veranstaltungen/vortraege/2012/akbild_event.2012-09-24.9638560875?set_language=de&cl=de. Acc. 17.10.2012
- http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.pdf. Acc. 18.10.2012
- http://www.hr-online.de/website/specials/documenta13/index.jsp?rubrik=72974&key=standard_document_45787599; acc. 18.10.2012
- <http://www.zeit.de/2012/24/Documenta-Huyghe>. Acc.18.10.2012
- <http://esslmuseum.wordpress.com/2012/08/21/essl-museum-documenta-13-heilung-durch-kunst-kassel-und-kabul/>; acc. 19.10.2012
- <http://andandand.org>; acc. 18.10.2012
- http://www.hronline.de/website/specials/documenta13/index.jsprubrik=72974&key=standard_document_45787599. Acc, 18.10.2012

- Ingo Arendt. Die Kasseler Documenta in Kabul. Die Kunst als Aufbauhelfer. <http://www.taz.de/!9610/>; acc. 18.10.2012
- Christian Saerendt. KASSEL, KUNST UND DIE ELITE; <http://www.einslive.de/medien/html/1live/2012/06/22/einsweiter-gefragt-documenta.xml>
- <http://www.art-magazin.de/blog/2012/09/14/perfekte-wellness-kur-fur-kunstneurotiker---eine-documenta13-bilanz-von-christian-saerendt/>; acc.18.10.2012
- <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=sw&dig=2012%2F06%2F26%2Fa0091&cHash=343539a6a8>; acc.18.10.2012
- <http://orf.at/stories/2144864/2144887/>, acc. 09.10.2012
- Anthropology Matters, Vol.8, No.1; <http://www.anthropologymatters.com/index.php>; acc. 14.10.2012
- Acc. 29.02.2012, http://lectures.iconic-turn.de/iconicturn/home/?tx_aicommblog_pi1%5BshowUid%5D=114&cHash=f0148a00db23.07.2008, Stefan Heidenreich/Thema: Iconic Turn, Bildbegriff, Bildwissenschaft
- [Http://www.spekulative-poetik.de/component/content/article/2-statische-inhalte/41-glossar-band-1-buchreihe-spekulative-poetik-praesens-poetik-eines-tempus-auszug.html](http://www.spekulative-poetik.de/component/content/article/2-statische-inhalte/41-glossar-band-1-buchreihe-spekulative-poetik-praesens-poetik-eines-tempus-auszug.html)
- <http://www.miriad.mmu.ac.uk/caa/profile.php?initial=LT>; acc. 08.10.2012
- cc. am 11.02.2012: <http://channel.tate.org.uk/media/37110346001>
- <http://www.visualanthropology.net/reviews/moffat.htm>,; acc. am 26.01.2012.
- http://www.sylviakummer.com/d/pdf/1999_Moeschl_Peter.pdf.
- <http://smarthistory.khanacademy.org/naumans-the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths.html>.
- <http://www.jstor.org/stable/20123803>
- <http://access.cjh.org/home.php?type=extid&term=121503#1>; acc. 13.10.2010.

- http://mohr-steger.at/projekt01/media/pdf/08_Ein-pragmatischer-Utopist.pdf
- ChinaKNOWLEDGE – a universal guide for China studies, Song Dynasty, Ulrich Theobald,, 2000 ff. access 16.8.2011
<http://www.chinaknowledge.de/History/Song/song.html>
- Acc. 20.02.2012 <http://aiart.nl/?section=aia-statement>
- <http://aiart.nl/>
- <http://www.tamabi.ac.jp/english/research/iaa.htm>
- <http://pages.akbild.ac.at/anthropologie/kontakt.html>

VII. ANHANG

7.1 AUSSTELLUNGEN, PROJEKTE/AUSWAHL

2013

lebenshäute – Galerie Walker, A

lebenshäute – Freilichtmuseum Gerersdorf, A

ASAP – Austro Sino Arts Program 2013, Beijing, China

art austria, Leopold Museum, Wien

rose von jericho, Stephansplatz, Wien, A

2012

ONEing – Austro Sino Arts Program 2012, Beijing, China

Kummer-Kümmerer-Kümmerlinge – galerie grenzART,

Hollabrunn, A

sampling – *Konzert der Skulpturen*, Stift Ossiach, A

nevertheless 2012, Möbeldepot Hall, Wien, A

Natürlich Paralipomena, Ausstellungshaus Spoerri,

Hadersdorf am Kamp/NÖ, A

Kummer – Kümmerer – Kümmerlinge – ergo Spoerri, 2012

Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfgangsdorf, A

2011

art-connection, Seitzersdorf/Wolfgangsdorf, A

Grosse Formate – Galerie Siegfried Kaiblinger im

Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfgangsdorf, A

Das 'Unsichtbare – the invisible' in der Malerei,

Workshop, Galerie grenzART, Hollabrunn, A,

,visit your friends house – chuan men, 串门儿',

Amelie Art Gallery at 798, Beijing, China

in:visible city – Projekt, *making the invisible visible*,

Gelände von Aspern, Die Seestadt Wiens, Wien

making the invisible visible, Preview China Dialogue,
 Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfpassing, A
Begegnung und Wiedersehen, Kunst und Kulturkreis
 Stift Geras, Geras, A
participatory and interrelational art, Workshop,
 Hangzhou Normal University, Zhejiang, China
you are wherever you are, Modern Art Gallery, Hangzhou, China
making the invisible visible, Zhejiang Library, Hangzhou, China

2010

Feilacher & Kummer meet Hans Staudacher,
 Atelier Feilacher, Seitzersdorf, A
IN DER MITTE, Haus der Kunst, Baden, A
IN DER MITTE, Galerie im alten G'richt, Groß Gerungs, A
pèlerinages, Neues Museum, Weimar, D
glücklich, 4. Carinthischen Dialoge, Schloss Bach, St. Urban, A
into the blue..., Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfpassing, A
IN DER MITTE, Dorfmuseum Roiten, Rappottenstein, A
IN DER MITTE, Rathaus Scheibbs, Scheibbs, A
multiple choice : türmen, galerie stalzer, A
grenz-artig, workshop, Galerie grenzArt, Hollabrunn, A
Demokratie – eine lebendige Herausforderung,
 Präsentation der GLOBArt Publikation, Palais Epstein, Wien, A
experimental film, Workshop, mit Hubert Sielecki,
 Webster University Vienna, A

2009

shields, Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfpassing, A
 GLOBArt 2009, *Demokratie – eine lebendige Herausforderung*,
 Pernegg, A
michel nedjar (Film), Kunstmuseum Thurgau, CH

2008

zero infinito, o'artoteca, Milano, I
Osmosi 08, Galerie im Hof, Wien, A
lebenshäute, Kunstwerkstatt Kilb, A
michel nedjar (Film), Museum Gugging, Maria Gugging, A

2007

überschneidungen, Galerie Judith Walker, Schloss Ebenau,
Weitzelsdorf, A
NÖ Dokumentationszentrum für moderne Kunst, St. Pölten, A

2006

sinn-süchte, Atelier Feilacher, Seitzersdorf/Wolfpassing, A

2005

Rosengarten, workinggallery parthlbeiparthl, Leibnitz, A
walk two moons, Hunt Gallery, St. Louis, USA
wer bist du?, Projekt Hirschstetten, A
MaturantInnen-Projekt, Wien, A
sei i, Galerie am Park, Wien, A

2004

Osmosi adesso/Osmose jetzt, Haus pr10, Wien, A

2003

Offenes Atelier/Domgasse, Wien, A
on the edge, Harrington Center, Georgia, USA
spuren im schnee, Galerie Wolfgang Exner, Wien, A

2002

Kunst am Bau-Projekt/Glasfries, Horitschon, A
Galerie Lisi Hämmerle, Bregenz, A
Internationale Ausstellung zeitgenössischer christlicher
Kunst im RIZ,
Waidhofen/Ybbs, A
Domgassen-Atelier-Tage, Wien, A
trickfilm-präsentation (mit A. Csoka), Wien, A

sisma, o'artoteca, Milano, I

2001

labour into rest, p26, raum für wahrnehmung, Wien, A

Kinder entdecken die Donau-City, medienübergreifendes
Projekt mit Kindern, Wien, A

trans art festival, Labin, Kroatien

2000

you take what you are to where you're going, Korneuburg, A

Non si vede, Italienisches Kulturinstitut, Wien, A

abitare la galleria, Massenzio Arte, Rom, I

Galerie Stalzer, *tage-raum*-Projekt, Wien, A

1999

Gegenrhythmus-Contro Ritmo, Alte Fabrik Thalgau, Salzburg, A

M.E.L. Galerie, Wien, A

tage-raum-Projekt, Wien, A

Ruth Morpeth Gallery, Hopewell, NJ, USA

1998

Flaschenpost, Forum Stadtpark, Graz, A

love letters, Fitzroy Gallery, Melbourne, AUS

Symposium Viareggio, I

1997

Illimite, Galerie Mölkersteig, Wien, A

Baluardo di San Paolino, Lucca, I

1996

Artothek, Wien, A

96Merzweckbau, Intermediales Symposium, Schrattenberg, A

Dialog I, Strohgasse, Wien, A

Dialog II, Strohgasse, Wien, A

Galerie Slama, Klagenfurt, A

- 1993
Reaktionen, Sankt Augustin, Wien, A
- 1992
 Freudenau-Übertragung, IMCO-Hallen, Wien
Istropolitana, Symposium, Galeria Masta, Bratislava, CS
Arthropoden, Galerie Kies, Wien, A
- 1991
rainforest-artproject, Salzburg, A
malerei, Studio 7, Wien, A
 Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur, Wien, A
- 1990
 Landis & Gyr, Wien, A
- 1989
 Jurta Színházban, Personale, Budapest, H
- 1988
 Galerie an der Fabrik, Spital/Pyhrn, A
- 1987
 Galerie Nouvelle Ltée, Kitchener, CDN
- 1984
 The Willows Gallery, Texas, USA
 University of Waterloo Art Gallery, CDN
- 1980
 Galerie Würthle, Wien

7.2 DVDs

- frauenvideo, 1999
- children of kosovo, 1999/2000
- how are you who you are?, 2005
- wer bist du? projekt in hirschstetten, 2005
- michel nedjar, wer bist du?, 2008
- demokratie – eine lebendige herausforderung, 2009
- into the blue, 2010
- IN DER MITTE I, 2010
- IN DER MITTE II, 2010
- IN DER MITTE III, 2010
- IN DER MITTE IV, 2010
- August Walla – eine Filmcollage, 2012
- kümmerlinge, 2012
- rose von jericho, 2013

7.3 TEXTE ZU DEN ARBEITEN SYLVIA KUMMERS

(zu finden auf www.sylviakummer.com)

Baatz, Ursula:

Der Prozess der Wahrnehmung

in: Kummer, Sylvia: *Ab aus dem Geviert oder Der Wimperntisch*, Eigenverlag, Wien 1996.

Baatz, Ursula: Flüchtlinge sind keine Touristen

in: Kummer, Sylvia: *tage-raum*, Projektkatalog, Wien, 1999.

De Domizio, Lucrezia: L'uomo è il fulcro supremo del „Grand Jeu“,

in: *Artomatica – Automatismi Contemporanei*, Viareggio, 1998.

Feilacher, Johann: Sylvia Kummer, in der Mitte,

in: Österreichische Gesellschaft für Psychiatrie und Psychotherapie (Hg.), *Psychiatrie & Psychotherapie* 2/10, (Springer Verlag), Wien 2010.

Galerie KIES (Hrg.): *Sylvia Kummer – Arthropoden*, Wien, 1992.

Hauenfels, Theresia: *kümmertlinge*, Hollabrunn, 2012

Höllwart, Renate: *tage-raum*

in: Kummer, Sylvia: *tage-raum*, Projektkatalog, Wien, 1999.

Höllwart, Renate: *Gegenrhythmus*

in: *Gegenrhythmus – Contro Ritmo*, Italienisches Kulturinstitut, Wien, 1999.

Höllwart, Renate/Smodics, Elke: wer bist du? – ein Bericht

in: *wer bist du?*, Projektkatalog, Wien, 2004.

Horn, Bernhard: On the Erotic and the Pornographic

in: *Vierzig Plus. Versuche zur Erotik*, Wien, 2004.

Moeschl, Peter: Kunst im sozialen Raum

in: Kummer, Sylvia: *tage-raum*, Projektkatalog, Wien, 1999.

Kummer, Sylvia: *Ab aus dem Geviert oder Der Wimperntisch*, Eigenverlag,
Wien, 1996.

Kummer, Sylvia: geschlechts/ ruinen; binse

in: Kummer, Sylvia: *Ab aus dem Geviert oder Der Wimperntisch*, Eigenverlag, Wien, 1996.

Kummer, Sylvia: *tage-raum*, Projektkatalog, Wien, 1999.

Landis & Gyr: *Sylvia Kummer*, Ausstellungskatalog, Wien, 1989.

Leghissa, Giovanni: Eine virtuell unendliche Reihe von Modifikationen:

Identität und Wandel im Spannungsfeld von Subjektivierungsprozessen und Widerstand des Körpers

in: *Osmosi*, Moser-Wagner, Gertrude (Hrg.), Institut für Interaktive Raumprojekte, Wien, 2008.

Leoni, Chiara: Macchine,

in: *Artomatica – Automatismi Contemporanei*, Viareggio, 1998.

Mander, Micaela: Die Gruppe Osmosi wird 18; in: *Osmosi*, Moser-Wagner,

Gertrude (Hrg.), Institut für Interaktive Raumprojekte, Wien, 2008.

Moser-Wagner, Gertrude: Gevierte

in: Kummer, Sylvia: *Ab aus dem Geviert oder Der Wimperntisch*, Eigenverlag, Wien, 1996.

Schmidt, Burghart: Glied für Glied einer Kette im Schwimmen des Gehäuses

in: Galerie KIES (Hrg.): *Sylvia Kummer – Arthropoden*, Wien, 1992.

Schmidt, Burghart: Zu den Übersreibungen Sylvia Kummers

in: Kummer, Sylvia: *Ab aus dem Geviert oder Der Wimperntisch*, Eigenverlag, Wien, 1996.

Schmidt, Burghart: Social Art, Sylvia Kummer, Kosovo in Flucht

in: Kummer, Sylvia: *tage-raum*, Projektkatalog, Wien, 1999.

Schnetzer, Georg: Osmosi,

in: *Osmosi*, Moser-Wagner, Gertrude (Hrg.), Institut für Interaktive Raumprojekte, Wien, 2008.

Schwarzenberg'sche Meierei in Schrattenberg: 96 *Merzweckbau*,

ein intermediales Symposion, Symposiumskatalog, Scheifling, 1996.

W. Wizlsperger, Vincenz: Erotische Kunst: Eine Contradictio in adjecto oder ganz

im Gegenteil? in: *Vierzig Plus. Versuche zur Erotik*, Wien, 2004.

7.4 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Video-Still aus *ONEing*, China, 2012
- Abb. 2 aus dem Zyklus *kümmerring*, 2012
- Abb. 3 Video-Geweihe-Installation im Atelier Seitzersdorf/Wolfgangsdorf, 2012
- Abb. 4 Lama in Kärnten, 2012
- Abb. 5 Atelier Seitzersdorf/Wolfgangsdorf, 2012
- Abb. 6 The Art Culture System, James Clifford, 1916 (The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art)
- Abb. 7 Pierre Huyghe, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012
- Abb. 8 Pierre Huyghe, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012
- Abb. 9 Josef Sima, *Orphée*, Öl auf Leinwand, 1958
- Abb. 10 Folien-Video-Installation, 2010
- Abb. 11 Einladung zu Projekt *Sylvia Kummer*, Artothek Wien, 1996
- Abb. 12 Foto-Installation *Sylvia Kummer*,
Eine Recherche oder eye [ai] : I [ai], Artothek Wien, 1996
- Abb. 13-16 Zyklus *Sylvia Kummer* x 3, Mischtechnik auf Glas, Foto, 50 x 40 cm, 1996
- Abb. 17-19 Zyklus *Sylvia Kummer* x 3, Mischtechnik auf Glas, Foto, 50 x 40 cm, 1996
- Abb. 20 Foto-Installation Galerie, *Il limite*, Galerie Mölkersteig, Wien, 1997
- Abb. 21 *Sylvia Kummer*-Projekt, Medienbericht, 1996
- Abb. 22 Projekt *flaschenpost*, Beipacktext, 1998
- Abb. 23 Olfaktorische Installation, Forum Stadtpark Graz, 1998
- Abb. 24 *tage-raum*-Projekt 1999/2000
- Abb. 25 Fotoinstallationen, *Non si vede*, Ruth Morpeth Gallery, NJ, 1999
- Abb. 26 aus dem Zyklus *Non si vede*, 1999

- Abb. 27 Alte Andreas-Kapelle, Pernegg, 2009
- Abb. 28 *Demokratie – eine lebendige Herausforderung*, Videoinstallation, im Rahmen von GLOBArt, 2009
- Abb. 29 *lebenshäute*, Ehemaliges Bürgerspital, Kilb 2008, Holzskulpturen: Johann Feilacher
- Abb. 30 *lebenshaut*, 2008
- Abb. 31 Ausschnitt aus dem Schreiben meiner „Assistentin“, 2008
- Abb. 32 „Identifikationsobjekt“, Kilb 2008
- Abb. 33 „Identifikationsobjekte“, Kilb 2008
- Abb. 34 Bäckerei-Auslage, Reaktion auf meine Ausstellung, Kilb, 2008
- Abb. 35 Ausschnitt aus *neubeginn*, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2006
- Abb. 36 Plakat *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2010
- Abb. 37-39 „Identifikationsobjekte“, Museum Roiten, 2010
- Abb. 40 Installation im Haus der Kunst, Baden, 2010
- Abb. 41 Reaktion auf die Installation im Haus der Kunst, Baden, 2010
- Abb. 42 Haus der Kunst, Baden, 2010
- Abb. 43 Galerie im alten G'richt, Groß Gerungs, 2010
- Abb. 44 *Words On Painting – 画语录*, Shi Tao, 17. Jh.
- Abb. 45 Lawrence Weiner, Öffentliche Installation im Het Spui, Amsterdam, 1996
- Abb. 46 *10.000 hässliche Tintenflecken*, Tusche auf Reispapier, Shi Tao, 1685
- Abb. 47 *Window or Wall Sign*, Bruce Nauman, Neon-Glas Objekt, 1967
- Abb. 48 Plakat Hangzhou, 2011
- Abb. 49 „Transportobjekt Abflussrohr“
- Abb. 50 *Making the Invisible Visible*, Mischtechnik auf Papier, 175 x 110 cm, 2011

- Abb. 51 *Making the Invisible Visible*, Mischtechnik auf Papier,
181 x 110 cm, 2011
- Abb. 52 Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 53 Seifenblasen-Ton-Installation, Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011
- Abb. 54 Seifenblasen-Ton-Installation, Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011
- Abb. 55 Seifenblasen-Ton-Installation, Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011
- Abb. 56 Folien-Ton-Installation, Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 57-59 Aufbau Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 60 Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 61 *China-Dialogue*, Videoinstallation, 2011
- Abb. 62 Einladung ASAP – *Chuan Men*, 2011
- Abb. 63 Amelie Gallery, Beijing, 2011
- Abb. 64 *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2011
- Abb. 65 *lebenshaut*, Mischtechnik auf Leder, 2011
- Abb. 66 Hauptteil des Triptychons *sinn-süchte*, 420 x 860 cm, 2006
- Abb. 67 Übungsblatt eines Studenten, Kalligrafie
- Abb. 68 Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 69 Ausstellung im Atelier Seitzersdorf/Wolfpassing 2011;
Holzskulpturen von Johann Feilacher
- Abb. 70 Papierarbeiten mit Hintergrundbeleuchtung,
Atelier Seitzersdorf/ Wolfpassing, 2011
- Abb. 71 Papierarbeiten, Atelier Seitzersdorf/ Wolfpassing, 2011
- Abb. 72 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011
- Abb. 73 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011
- Abb. 74 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery,
Hangzhou, 2011

- Abb. 75 Interventionen eines Besuchers in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 76 Intervention eines Besuchers der Ausstellung in der Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 77 Zwei Besucher beim Lesen der „Inscripfierungen“, Modern Art Gallery, Hangzhou, 2011
- Abb. 78 Ausschnitt aus einer Papierarbeit, 2011
- Abb. 79 *reihung*, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2002
- Abb. 80 *rose von jericho*, Blick ins Innere, 2012
- Abb. 81-84 Entstehung und Transport der *rose von jericho*, im Atelier, 2012
- Abb. 85 „Enthüllung“ der *rose von jericho* am Stephansplatz, 2013
- Abb. 86 *rose von jericho*, Eisen, Holz, Geweih, Kricklerl, Wolle, Abwurfstangen, Stephansplatz, 155 x 155 x 120 cm, 2013
- Abb. 87 *rose von jericho* am Stephansplatz, 2013
- Abb. 88 *Inscriptions II*, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2003

Fotos:

Johann Feilacher

Peter Olschinsky

Barbara Weber-Kainz

Silvie Bergmann

Sylvia Kummer

Ich habe mich bemüht, die Zustimmung sämtlicher Inhaber der Bildrechte in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

7.5 Ideologie

... von der Notwendigkeit, alles anders zu sehen ...

In meinen Arbeiten zeigt sich alles, was ich bin und auch was ich nicht bin. Alles, was ich erfahre, sehe, höre, berühre, empfinde – alles, woran ich glaube, all meine Hoffnungen, Ängste, Inspirationen, meine Vergangenheit, Gegenwart und meine Zukunft sind darin verwoben. Meine Stärken werden sichtbar, aber auch meine Schwächen. Es zeigt mein Selbstverständnis, mein Selbstvertrauen und all meine Zweifel.

Im Zentrum stehen immer Fragen zur Identität, Authentizität und Kommunikation. Das Nicht-Sichtbare, die vielen Schichten unseres menschlichen Seins, das Eintauchen in die Tiefen unserer Seele, die Abgrenzung von Individualität und Kollektivität, die Kommunikationsbedingungen sind Thema meiner Recherchen. Fragen über das Dasein, die Zerbrechlichkeit von Identität reizen mich ebenso wie die unterschiedlichen Stimmlagen verschiedener Sprachen und die Differenziertheit von Körperhaltungen und Gesten. Verschiedene kulturelle Bedeutungen zu beobachten und zu untersuchen, unterschiedliche Arten der Kommunikation aufzunehmen stehen im Fokus meiner Arbeiten. Es ist spannend festzustellen, wie Gedanken und Redewendungen die Art zu denken und zu sprechen sowie Körperhaltungen beeinflusst. Reflexionen und Interpretationen des Gesehenen, Gehörten, Geruchenen, Geschmeckten werden in Kunstprojekte im sozialen Raum, in Installationen, in Objekte, in Malerei übersetzt – ein ständiger Prozess, der nie endet, als „work in progress“.

Die Suche nach dem Archaischen, dem Ursprung und damit nach der eigenen Identität und die Vermittlung des augenscheinlich „Fremden“ eröffnet neue Sichtweisen und kann Toleranz, Anerkennung und Respekt dem „Anderen“ gegenüber initiieren.

CURRICULUM

geb. 1959 in Wien, Matura im neusprachlichen Gymnasium 1977
1977-78 Abiturientenlehrgang an der HAK I, mit Auszeichnung abgeschlossen
1977 Beginn Studium der Kunstgeschichte und Völkerkunde Universität Wien
seit 1975 eigene künstlerische Arbeiten
1980-1981 Aufenthalt in Paris; Aufbau einer Reproanstalt, erste Ausstellung in Paris und in Wien in der Galerie Würthle
1981-1983 Übersetzung-, Forschungs- und Lehrtätigkeit für die University of Waterloo in Österreich
1984-1987 Aufenthalt in Canada, Forschungstätigkeit an der University of Waterloo, Organisation und Durchführung von Exkursionen für kanadische StudentInnen innerhalb Österreich/Ungarn
Erste wissenschaftliche Publikationen, erste Ausstellungen in Canada und in den USA, Texas
1989-1993 Studium der Malerei und Grafik an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, Diplom
1993 Geburt meines Sohnes Colin
1997-1998 Lehrtätigkeit, Workshops und Ausstellungen in Australien
2000-2012 Adjunct Professor im Art Dept., Webster University Vienna
2001 Organisation und Kuratorin für Österreich Beitrag für transart festival, Labin, Kroatien
2005 Adjunct Professor im Art Dept. Webster University St. Louis
2005 Gründung des Instituts für Kunstprojekte in Wien
2010 Teilnahme an der 10th Havana Biennial, Kuba
seit 1984 Ausstellungen und interdisziplinäre, interaktive Projekte mit sozialem Schwerpunkt. Verschiedene Publikationen

7.6 ABSTRACT

„Difference is an effect of inventive syncretism“

(Clifford 1988: 23)

Mit der vorliegenden Arbeit „(Im-)possible Places“ sollen die Parallelen, Annäherungen und Überschneidungen der beiden Disziplinen „Kunst“ und „Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst“ aufgezeigt werden – sowohl in Hinblick auf ihre Methodik als auch bezüglich ihrer Themenbereiche. Eine Annäherung von Denkmodellen, Ansätzen und Praktiken ist beabsichtigt. Darüber hinaus wird ein völlig neuer Zugang eingefordert. Das Potential der jeweiligen Disziplin sollte aus einer Meta-Ebene heraus in ein übergeordnetes Projekt einfließen. Bleibt dies unberücksichtigt, könnte es nämlich zu einer Auflösung der Grenzen, zu Unklarheiten der Zuständigkeiten und Verantwortlichkeiten kommen und die Gefahr einer Qualitätsminderung auf beiden Gebieten in sich bergen.

In dieser Untersuchung wird daher die parallaktische Arbeitsweise, die auch Hal Foster einfordert, praktiziert. Durch den ständigen Positions- und Ebenenwechsel und der kritischen Betrachtung des eigenen Oeuvres, aber auch der gängigen Kunstthesen, wurden Parallelen, nahe Verbindungen und die unterschiedlichen Ebenen der beiden Disziplinen aufgezeigt. Dennoch wurden die verschiedenen Ebenen von Praxis und praktisch-theoretischen Einsichten nicht aufgelöst. Vielmehr wird eine Verbindung auf Metaebene – Clifford bezeichnet dies als Synkretismus – angestrebt. Dieser Anspruch liegt auch in meinen Kunstprojekten zugrunde – ohne jedoch während des Arbeitsprozesses darauf explizit geachtet zu haben.

Die Gemeinsamkeiten beider Disziplinen wurden aufgezeigt – vor dem Hintergrund der zeitgleichen Entstehung der Anthropologie und der modernen Kunst und deren jeweiligem Umgang mit dem kulturell „Fremden“.

Zum Einen besteht demnach in dieser Arbeit der Aufruf zur Förderung eines intensiveren Dialoges zwischen den beiden Domänen „Kunst“ und „Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst“, zum Anderen wird auch der Anspruch erhoben,

Kunst – und damit auch das Eigene, nämlich die westliche zeitgenössische Kunst und deren Repräsentationsformen – vermehrt in den Fokus kultur- und sozialanthropologischer Untersuchungen zu stellen. Darüber hinaus scheint es von besonderer Dringlichkeit, sich der Kunst nicht passiv als Forschungsgegenstand der Wissenschaft zu bedienen, sondern sie als Kooperationspartner in übergeordnete Projekte einzubinden, vor allem in Hinblick dessen, dass innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie der Kunst die visuelle Repräsentation weiterhin vernachlässigt wird. Ansonsten wird die Schaffung von etwas „Neuem“, „Innovativem“ trotz dieser vielen Parallelen und Annäherungen ein Desiderat bleiben. Weiterhin bleibt nämlich eine Ambivalenz bestehen – was durch die Gliederung dieser Arbeit in einen ersten, im Wesentlichen anthropologischen Abschnitt, und in einen zweiten empirischen Teil – aus der Sicht der Künstlerin – unterstrichen wird. Beide Bereiche sind danach bestrebt, ihre Autonomie und ihr jeweiliges Profil zu bewahren. An dieser Stelle sei deshalb noch einmal Roland Barthes zitiert: „To do something interdisciplinary it's not enough to choose a 'subject' (a theme) and gather around it two or three sciences. Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one“ (Barthes in Clifford and Marcus 1986: 1).

7.7 ABSTRACT

*„Difference is an effect of inventive syncretism“
(Clifford 1988: 23).*

The present work „(Im-) possible Places“ intends to reveal the parallels, approaches and intersections of the two disciplines „Art“ and „Cultural and Social Anthropology of Art“ – both in respect to their methods as well as to their subject areas.

The goal of this work was to reach a convergence of conceptual models and practices – further more, to go beyond this to create a completely new *modus operandi*. Thus, the potential of each discipline should be viewed from the point of a meta-level and be incorporated in an ulterior concept. Otherwise it could result in a blurring of boundaries, ambiguous accountabilities and responsibilities with the risk of deterioration in both areas.

In this study, the parallaxic approach – as demanded by Hal Foster – is employed. Due to the permanent shifting of positions and the critical examination of current art theories, parallels, close connections and the different levels of the two disciplines were demonstrated, yet the practical methods and the theoretical insights were not unified or resolved. Rather, a fusion on a meta-level – Clifford calls this syncretism – was being sought for. My art projects are based on this concept as well – without explicitly stating it as part of the working process.

The similarities between the two disciplines are obvious – in the context of the simultaneous emergence of anthropology and modern art and their treatment of the cultural „other“. In this paper there is therefore on one hand the call for an encouraging dialogue between the two domains „Art“ and „Cultural and Social Anthropology of Art“. On the other hand also the claim is also made, that art – and thus one's own, namely the Western contemporary art and its forms of representation – is increasingly put in the focus of cultural- and social anthropological investigations. Moreover, it seems particularly urgent, that art is not a passive object

of research in science, but an equal cooperation-partner in superior projects, especially in view of the fact that within the cultural and social anthropology of art, the visual representation is still neglected. Otherwise, the creation of something „new“, „inventive“, the desire to enhance a more intensive dialogue between the two domains „Art“ and „Culture and Social Anthropology of Art“ which is intended in this work, will remain a desideratum – despite the many parallels and convergences of science and art.

Ambivalence exists and is evident through the structuring of this work. In the first section, one encounters the essentially anthropological approaches, and in the second section one finds the focus lies in the artist's perspective. Both areas are seeking to preserve their autonomy and their profile. Therefore Roland Barthes should be cited at this point once more: „To do something interdisciplinary it's not enough to choose a 'subject' (a theme) and gather around it two or three sciences. Interdisciplinarity consists in creating a new object that belongs to no one“ (Barthes in Clifford and Marcus 1986: 1).



Abb. 88 Inscriptions II, Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2003