

Fabiana Senkpiel, Sibylle Heim,
Mira Kandathil (Hrsg.)



Kunst- figuren

Ästhetische Strategien
und performative Praktiken
von künstlerisch gestalteten
Identitäten

DE GRUYTER

Kunstfiguren

Kunstfiguren

Ästhetische Strategien und performative Praktiken
von künstlerisch gestalteten Identitäten

Herausgegeben von Sibylle Heim, Mira Kandathil
und Fabiana Senkpiel

De Gruyter

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung großzügig unterstützt. Die Publikation geht hervor aus dem Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten*, das vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde (2019–2022, Projektnummer 184859) und am Institut Praktiken und Theorien der Künste der Hochschule der Künste Bern angesiedelt war.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-077913-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077920-2
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110779202>

Library of Congress Control Number: 2023946152

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Sibylle Heim, Mira Kandathil und Fabiana Senkpiel, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Maria Marshal, Fotograf: Clemens Laub.
Künstlerische Konzeption © Mira Kandathil
Satz: LVD GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Druckhaus Sportflieger, Berlin

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Sibylle Heim, Mira Kandathil, Fabiana Senkpiel

Vorwort und Danksagung ____ 7

Sibylle Heim, Mira Kandathil, Fabiana Senkpiel

Kunstfiguren? Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch
gestalteten Identitäten zur Einführung ____ 9

Idil Baydar und Semih Yavsaner im Gespräch über das Potenzial von Kunstfiguren ____ 23

Sibylle Heim

Kunstfiguren: Stellvertreteridentität – Selbstermächtigung – Disidentifikation ____ 35

Mira Kandathil

Identifikation: Zwischen Künstlerin und Kunstfigur ____ 47

Katarina Kleinschmidt

Körper – Wissen – Kunstfigur? Listen zwischen epistemischer Figuration und Gebrauch
in Arbeitsprozessen im zeitgenössischen Tanz ____ 57

Stefan Krankenhagen

Erkundungen zwischen Star- und Kunstfigur: Buffalo Bill (vs. Lady Gaga)
vs. Andy Warhol ____ 69

Fabiana Senkpiel

Wie Soya the Cow versucht, die Welt durch Veganismus zu retten ____ 79

Simon Dickel

„I Come to You as the Myth“: Sun Ra und Afrofuturismus ____ 91

Inhaltsverzeichnis

Vivian Braga dos Santos

Les discours du corps noir : négociations entre sujet et persona-artiste
dans les expériences rhétoriques chez des artistes afro-brésiliens ____ 103

Grit Köppen

Afropolitane Performancekunst: Die Kunstfiguren und ästhetischen Strategien
von Ntando Cele ____ 115

Daniel Inäbnit

Die zeitgenössische *Drag*-Persona: Eine Rolle? Eine Kunstfigur? ____ 127

Kurzbiografien Autor*innen ____ 137

Bildnachweise ____ 141

Tafelteil ____ 143

Vorwort und Danksagung

Die interdisziplinäre Zusammenarbeit, die zu dieser Publikation geführt hat, wurzelt in einer künstlerischen Projektarbeit, die an der Hochschule der Künste Bern (HKB) im Fachbereich Theater entstanden ist. Der Masterstudiengang Expanded Theater der HKB fördert die Entstehung kreativer künstlerischer Praktiken, die sich auf die eigene Autorschaft und künstlerisches Forschen fokussieren. 2015 realisierte Mira Kandathil in diesem Umfeld ihre Masterarbeit *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk und was mich mit Harald Glööckler verbindet*, die von dem Autor und Marketingstrategen Johannes Kram mentoriert wurde. In ihrer Arbeit forschte sie künstlerisch *als* und *über* die Kunstfigur, indem sie diese gestaltete und verkörperte. Erkenntnisse aus Mira Kandathils Masterarbeit, die zugleich künstlerische und forschende Ansätze verfolgte und Schwerpunkte wie erweiterte Handlungsspielräume, künstlerische Handlungsfähigkeit und die künstlerische Auseinandersetzung mit Identität erforschte, legten den Grundstein für die gemeinsame Arbeit der Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes im Forschungsprojekt *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk* (2017) am Institut Praktiken und Theorien der Künste (IPTK) der HKB, an dem auch die Institutsleiterin, Professorin Dr. Priska Gisler, der Fachbereichsleiter des Masterstudiengangs Expanded Theater, Wolfram Heberle, sowie Johannes Kram beteiligt waren. Auf dieser Forschungsarbeit aufbauend entstand schließlich das Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten*, das vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde (2019–2022) und am IPTK angesiedelt war.

Allen, die unsere Forschung unterstützt, gefördert und die mit uns zusammengearbeitet haben, möchten wir herzlichst danken. Besonderer Dank gilt Priska Gisler, dass sie sich für die Realisation der Projekte eingesetzt und sie gefördert hat sowie für den regen inhaltlichen Austausch. Den Kolleginnen und Kollegen am IPTK, die eine spannende und innovative Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Disziplinen und Künsten ermöglichen, sei ebenso gedankt. Im Rahmen des Doktoratsprogramms Studies in the Arts (SINTA), einer Kooperation der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Berner Fachhochschule, Departement HKB, welches die Forschung und Reflexion in Bezug auf künstlerische Prakti-

ken, gestalterische und ästhetische Fragestellungen sowie die Verbindung von Kunst und Wissenschaft fördert, konnte Mira Kandathil ihre vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Dissertation über das Thema Kunstfigur mehrfach zur Diskussion stellen und einen erweiterten interdisziplinären Austausch erleben: Allen Kolleginnen und Kollegen sowie dem Leitungsteam Professor Dr. Thomas Gartmann (HKB) und Professorin Dr. Michaela Schäuble als Dissertationsbetreuerin gilt ein großes Dankeschön. Auch Johannes Kram sei für seine Expertise, seine Anregungen und die prägende Zusammenarbeit gedankt, ebenso wie Wolfram Heberle für seine Unterstützung und dafür, dass er die Kontakte zwischen dem MA Expanded Theater und dem Institut Praktiken und Theorien der Künste geknüpft hat.

Besonderer Dank sei allen Künstler*innen ausgesprochen, die so wertvolle und persönliche Einblicke in ihre Arbeit gegeben haben, namentlich Oreet Ashery, Idil Baydar, Ntando Cele, Daniel Hellmann, Johannes Paul Raether, Mathias Ringgenberg, Semih Yavsaner und Ann Liv Young.

Schließlich danken wir allen Gesprächspartner*innen, mit denen wir uns in den letzten Jahren ausgetauscht haben und die hier nicht alle erwähnt werden können.

Sibylle Heim, Mira Kandathil und Fabiana Senkpiel

Sibylle Heim, Mira Kandathil, Fabiana Senkpiel

Kunstfiguren? Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten zur Einführung

Was ist eine Kunstfigur? Diese Frage lässt sich nicht einfach beantworten. Denn so viel und oft der Begriff im medialen, populär- und wissenschaftlichen Bereich verwendet wird, so unterschiedlich ist das, was damit bezeichnet wird.

Nicht nur der Tramp von Charly Chaplin wird als Kunstfigur bezeichnet, sondern auch Grace Jones, Bushido, Sherlock Holmes und Lara Croft, ebenso wie Cindy aus Marzahn oder Meister Propper. Der Begriff Kunstfigur taucht auf, wenn von Diven wie Marlene Dietrich gesprochen wird oder dem Wrestling-Star Hulk Hogan, aber auch für mediale Phänomene wie Kim Kardashian, für die Rapperin Nicki Minaj oder für Dragqueens und -kings wie Olivia Jones. Daneben werden auch Internet- oder Instagram-Stars wie lonelygirl15 oder Andy Kassier als Kunstfiguren beschrieben und sogar Donald Trump wurde in den Medien bisweilen eine Kunstfigur genannt.¹ Ziggy Stardust von David Bowie, Conchita Wurst von Thomas

- 1 Vgl. den Duden-Eintrag, der Kunstfigur als „erdachte Figur, Gestalt der Fantasie, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit hat“ definiert, Webseite Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunstfigur> (Zugriff am 18.05.2022), sowie den Wikipedia-Eintrag zu Kunstfigur, in dem diese in den Bereichen Theater, Film und Kabarett, aber auch Comic und Werbung verortet wird und bei dem eine gewisse Beliebigkeit bei der Beschreibung der Darstellungsform feststellbar ist: Webseite Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstfigur>. Zu einigen der erwähnten Beispiele vgl.: Webseite Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/jens-balzer-ueber-grace-jones-ein-postmodernes-kunstwesen-100.html>; Webseite Spiegel Geschichte, <https://www.spiegel.de/geschichte/hulk-hogan-wird-60-geburtstagsgruesse-fuer-den-wrestling-star-a-951398.html>; Website Welt, <https://www.welt.de/kultur/musik/article106152278/Nicki-Minaj-unterschreibt-gern-auf-Bruesten.html> sowie Webseite Berliner Zeitung, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/kim-kardashian-west-feiert-40-geburtstag-wir-gratulieren-li.109975>; Webseite Watson, <https://www.watson.de/unterhaltung/interview/927180823-olivia-jones-spricht-klartext-ueber-moeglichen-abschied-von-ihrer-kunstfigur>; Webseite YouTube, <https://www.youtube.com/user/lonelygirl15>; Webseite Andy Kassier, <https://andykassier.com>; Webseite Süddeutsche Zeitung Magazin, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-beste-aus-aller-welt/wie-donald-trump-erschaffen-wurde-84425>; Webseite Deutschlandfunk Kultur, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/tv-wahlkampf-in-den-usa-the-real-donald-trump-oder-the-real-100.html> (Zugriff jeweils am 14.12.2022).

Neuwirth sowie Lady Gaga von Stefani Joanne Angelina Germanotta ebenso wie Roberta Breitmore von Lynn Herschman Leeson oder Rose Sélavy von Marcel Duchamp könnten als künstlerisch gestaltete Identitäten ebenfalls zur Kategorie der Kunstfiguren gezählt werden. Diese Auflistung zeigt das breite Spektrum auf, das mit dem Begriff Kunstfigur verbunden wird und werden kann, und ist selbstverständlich nicht als abschließend zu verstehen. Auch im Rahmen einer wissenschaftlichen Recherche bleibt das, was als Kunstfigur bezeichnet wird, nicht wirklich greifbar. Tatsache ist, dass die Gestaltung und Inszenierung eines anderen Selbst, das sich im begrifflichen Spannungsfeld zwischen Alter Ego, Rolle/Figur und Star bewegt, äußerst aktuell und in verschiedenen Medien und künstlerischen sowie nicht künstlerischen Kontexten weit verbreitet ist.²

Die Beiträge der vorliegenden Publikation fokussieren Darstellungsformen, die als Kunstfiguren bezeichnet werden können: Kunstfigur wird hierbei als ein Begriffsangebot verstanden, um die Arbeit mit einer künstlerisch gestalteten Identität zu beschreiben, die gesellschaftspolitische Fragen im Medium der Kunst und darüber hinaus aufgreift und gleichzeitig Identitätskonstruktionen reflektiert, so die These des vorliegenden Bandes.

Was also macht die Brisanz aus und mit welchen ästhetischen Strategien und performativen Praktiken operieren Darstellende, die als bzw. mit Kunstfiguren arbeiten? Bevor die Beiträge des vorliegenden Sammelbands diese Fragen umkreisen, soll an erster Stelle dem Begriff der Kunstfigur genauer nachgespürt werden.

Der Kunstfigur auf die Spur kommen

Während der Begriff Kunstfigur noch über keine umfassende theoretische Abhandlung verfügt, hat sich in den letzten Jahrzehnten die kunst-, theater- und medienwissenschaftliche ebenso wie die literaturwissenschaftlich-rhetorische Forschung verstärkt der theoretischen Erschließung des der Kunstfigur zugrunde liegenden Begriffs der ‚Figur‘ angenommen.³

- 2 Vgl. zuletzt die Ausstellungen *Role Play*: Webseite Fondazione Prada, Ausstellung *Role Play*, <https://www.fondazioneprada.org/project/role-play/?lang=en> (Zugriff am 09.05.2022), dazu: Harris, Melissa: Rose Sélavy Went Rogue, in: Fondazione Prada (Hg.): *Role Play*. Ausstellungskatalog Fondazione Prada, Milano, 19.02.–27.06.2022. Milano: Fondazione Prada (Quaderno Fondazione Prada #33] 2022, S. 2–19 sowie *Alter Egos | Projected Selves*: Webseite The Metropolitan Museum of Art, Ausstellung *Alter Egos | Projected Selves*, https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/alter-egos-projected-selves?utm_medium=email&utm_source=Museum&utm_campaign=2022_0422_Met_MetNews&promocode= (Zugriff am 09.05.2022). Beide Ausstellungen haben einen Schwerpunkt im Medium der Fotografie.
- 3 Boehm, Gottfried: Die ikonische Figuration, in: Ders./Brandstetter, Gabriele; von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (Bild und Text) 2007, S. 33–52; Boehm, Gottfried: Form und Zeit. Relationen zwischen Bild und Performance, in: Fischer-Lichte, Erika; Hasselmann, Kristiane (Hg.): *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 241–252; Kiening, Christian; Mertens-Fleury, Katharina (Hg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Philologie der Kultur, Bd. 8) 2013; Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; von Müller, Achatz (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München/Paderborn: Wilhelm Fink Verlag (Bild und Text) 2007; Brandstetter, Gabriele; Peters, Sibylle (Hg.):

Der aus dem Lateinischen *figura* (plastisches Gebilde, Gestalt, [äußere] Erscheinung) abgeleitete Begriff der Figur umfasst definitionsgemäß die äußere Erscheinung bzw. den Körper eines Menschen sowie dessen künstlerische Gestaltung. Anders als der Begriff ‚Person‘ „verweist die ‚Figur‘ auf etwas intentional Gemachtes, Artifizielles, Konstruktives und Funktionales.“⁴

Der Fokus dieses Bandes liegt auf Kunstfiguren, die live in Erscheinung treten, sowie den ästhetischen Strategien und performativen Praktiken, die zur Erschaffung von künstlerisch gestalteten Identitäten genutzt werden. Dadurch soll auch in dieser theoretischen Hinführung in erster Linie auf die theater- und kunstwissenschaftlichen Aspekte von ‚Figur‘ eingegangen werden.

In der Theaterwissenschaft bezeichnet die Figur die „Gestalt, die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung teilnimmt“.⁵ Die Figur entsteht in der konkreten Umsetzung der Rollenvorgabe durch die individuellen Schauspieler*innen und wird überhaupt erst durch die Wahrnehmung der Zuschauenden hervorgebracht.⁶ Die Abkehr vom Repräsentationstheater im 20. Jahrhundert und die immer diverser werdenden Theater- und Performancelandschaften des 20. und 21. Jahrhunderts forderten auch eine Weiterentwicklung des Figuren-Begriffs und das damit verbundene Verständnis von Theater hin zu einem dynamischeren Konzept, für dessen Charakterisierung der Begriff der Figuration genutzt wird, um damit die Prozesshaftigkeit ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.⁷ Dabei wird auf einen weiteren Aspekt des *figura*-Begriffs Bezug genommen: seine Verwandtschaft zu *ingere*, die dem Begriff die dynamischen Komponenten des Bildens, Gestaltens und Formens mit einschreibt und damit etwas „Lebendes-Bewegtes, Unvollendetes, Spielendes“ beschreibt.⁸

De figura. Rhetorik, Bewegung, Gestalt. München: Wilhelm Fink Verlag 2002; Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge. München: epodium (Interventionen. Texte zu Theater und anderen Künsten, Bd. 2) 2000.

- 4 Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Herbert Utz Verlag (Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft 20) 2011, S. 21; vgl. auch: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag ⁵1988, S. 221.
- 5 Roselt, Jens: Figur, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2014, S. 108.
- 6 Ebd., S. 108.
- 7 Zu wandelnden Figurenkonzepten im Theater vgl.: Brandstetter/Peters 2002; Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000; Meyer, Petra Maria: Figur, Figuration, Transfiguration. Figurenkonzepte im Theater, in: Leschke, Rainer; Heidbrink, Henriette (Hg.): Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Medienwissenschaft) 2010, S. 53–72; Siegmund, Gerald: Rezension zu Brandl-Risi/Ernst/Wagner (Hg.): Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge, in: Forum Modernes Theater 16/2, 2001, S. 199–200.
- 8 Auerbach, Erich: Figura, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. Bern/München: Francke 1967, S. 55–92, hier S. 55, vgl. auch Brandstetter/Peters 2002, S. 8.

In der Kunstwissenschaft beschreiben ‚Figur‘ und ‚Figuration‘ insbesondere Formen, die vor einem Hintergrund sinnlich wahrnehmbar werden.⁹ Dabei wird vor allem die als sinnlich-plastisch in Erscheinung tretende Gestalt sowie das Prozessuale und Performative der Gestaltung hervorgehoben. Gerade das ‚In-Erscheinung-Treten‘ wird zum Fluchtpunkt von Kunst und Theater. Aus der fruchtbaren Begegnung zwischen den theater- und kunstwissenschaftlichen Ansätzen von Gabriele Brandstetter und Gottfried Boehm kamen hierbei entscheidende Impulse: Sie zeigten die Verschränkung des Figuralen mit dem Prozessualen und Performativen sowohl anhand bewegter als auch statischer Bilder auf.¹⁰ Neben dem Begriff der Figuration wird auch der Begriff der Defiguration verwendet, bei dem es um (künstlerische) Verfahren geht, welche die Konzepte von Figur als einer klar umrissenen Einheit sowohl in Bezug auf Körpergestalt, als rhetorische Figur oder Bewegungsfigur im Tanz, als Deutungseinheit wie auch als Wahrnehmungsphänomen aufzulösen vermögen und allenfalls auch wieder anders re-figuriert werden können,¹¹ womit die Momente des Übergangs konstitutiv werden. Für die Betrachtung der Kunstfiguren erscheint auch ein Blick auf Konzepte der Figuration in Bereichen wie den *Culture* oder *Gender Studies* gewinnbringend, die sich u. a. mit der Wechselwirkung von Figur/Figuration und Modellen der Identitätsgenese auseinandersetzen. Identität erscheint als dynamisches Konzept, das immer wieder neu hergestellt werden muss. Der Entstehungsprozess rückt so in den Mittelpunkt der Betrachtung und damit schließt Figuration „hier an die Idee der Performativität im Sinne Judith Butlers als Wiederholung und Umschreibung von Identitätskonzepten an.“¹²

Der Medienwissenschaftler Rainer Leschke stellt zum Begriff der Figur fest, dass es schwer sei, Eigenschaften und Merkmale zu definieren, die für alle Figurenkonzepte gelten könnten.¹³ Diese Beobachtung spiegelt sich in dem Kunstfigur-Begriff wider: Wenn er in literatur- und filmwissenschaftlichen Diskursen auftaucht, wird er mehrheitlich synonym zum Begriff der Figur verwendet und dient eher für die Beschreibung der handelnden Personen, das heißt der Charaktere im Werk, denn als festgelegte, theoretisch untermauerte Definition.¹⁴ Der Germanist und Philosoph Werner Esser beispielsweise bezeichnet Protagonisten

9 Boehm/Brandstetter/von Müller 2007; Boehm 2007.

10 Exemplarisch: Boehm/Brandstetter/von Müller 2007; Brandstetter/Peters 2002.

11 Brandstetter, Gabriele: Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe, in: Neumann, Gerhard (Hg): Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 1997, S. 598–623.

12 Brandl-Risi/Ernst/Wagner 2000, S. 23.

13 Leschke/Heidbrink 2010, S. 11–24, hier S. 12, wobei Leschke auch die Meinung vertritt, dass „[der Figur-Begriff] eine vergleichsweise geringe Eigenkomplexität aufweist“, vgl. Ders.: Die Figur als mediale Form. Überlegungen zur Funktion der Figur in den Medien, in: Ders./Heidbrink 2010, S. 29–49, hier S. 37.

14 Vgl. exemplarisch Ohlendorf, Wiebke: Artus. Krieger – König – Kunstfigur, in: Dies.; Reichart, André; Schmidtchen, Gunnar (Hg.): Wissenschaft meets Pop. Eine interdisziplinäre Annäherung an die Populärkultur. Bielefeld: transcript (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 71) 2015, S. 33–60; die Kapitel *Die Kunstfigur – Figur der Trennung sowie Kunstfiguren und ihre Wirkung – Händler der vier Jahreszeiten* in: Brombach, Ilka: Eine offene Geschichte des Kinos. Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders,

der Dramen des 20. Jahrhunderts (Strindberg, Barlach, Brecht), die sich durch ein ästhetisches antagonistisches Widerspiel von Form und Inhalt auszeichnen, als Kunstfiguren.¹⁵ Charakterisiert werden diese laut Esser durch die Reflexion des Spannungsfelds von Fiktion und Wirklichkeit und die Selbstreflexion der (eigenen) inhaltlichen, nicht bloß äußerlichen Konstruktion, also das Sichausstellen als Kunstwerk im Rahmen der scheinbaren Wirklichkeit des Dramas.¹⁶ Ferner wissen Kunstfiguren Esser zufolge „um ihre künstliche Existenz und machen dieses Wissen zur Quelle ihrer Wirkung.“¹⁷

In der kunsthistorischen Forschung wird der Begriff Kunstfigur insbesondere verwendet, um Werke der Bildhauerei zu beschreiben (Skulptur=Kunstfigur), oder aber die Künstler*innen selbst werden als Kunstfigur bezeichnet.¹⁸ An der Schnittstelle von Kunst- und Theater-

Christian Petzold, Thomas Arslan, Michael Haneke, Filmlektüren mit Jacques Rancière. Berlin: Vorwerk 8 (Traversen, Bd. 14) 2014, S. 138–140 sowie 178–180; Haberland, Detlef: Zwischen Ästhetik und Soziologie. Heinz von Cramers Roman *Die Kunstfigur*, in: Füllmann, Rolf; Kreppel, Juliane; Löding, Ole; Leiß, Judith; Haberland, Detlef; Port, Ulrich (Hg.): Der Mensch als Konstrukt. Festschrift für Rolf Drux. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008, S. 243–252; Hillgärtner, Rüdiger: Kreative Individualität als Kunstfigur. Versuche zur Autorschaft im 20. Jahrhundert. Oldenburg: BIS Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2005; zu Kunstfigur und Frauenrollen: Mathala de Mazza, Ethel: Die Diva. Operettenschicksale einer Kunstfigur, in: Brandl-Risi, Bettina; Risi, Clemens; Komische Oper Berlin (Hg.): Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität. [Leipzig]/Berlin/Erlangen-Nürnberg: Henschel/Komische Oper Berlin/FAU 2015, S. 93–110; Pfitzinger, Elke: Eine ästhetische Kunstfigur, in: Dies.: Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800. Würzburg: Ergon Verlag (Literatura, Bd. 26) 2011, S. 101–106; Reinhard, Elke: Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung. Berlin: LIT Verlag (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 24) 2005; Walter, Hans-Albert: Identität: Kunstfigur, in: Ders.: Anna Seghers' Metamorphosen. Transit, Erkundungsversuche in einem Labyrinth. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg (Bibliothek Exilliteratur) 1985, S. 89–91.

15 Esser, Werner: Die Physiognomie der Kunstfigur oder ‚Spiegelungen‘. Formen der Selbstreflexion im modernen Drama. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag (Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, Bd. 61) 1983, S. 26.

16 Ebd., S. 11–29, 31–44, Esser sieht in dieser Zeichenhaftigkeit einen Zusammenhang mit allegorischen Verfahren des Barocks und der Romantik, die er mit Erich Auerbachs Figuraldeutung erläutert.

17 Ebd., S. 21.

18 Lipp, Wilfried: Der Wanderer: Anmerkungen zu einer Real- und Kunstfigur der Frühmoderne, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 23, 1987, S. 122–145; Arnold, Matthias: Oskar Schlemmer – Werke zyklischer Themen: Kunstfigur statt Menschenbild, in: Weltkunst 54, 1984, S. 1949; Kinkel, Hans: Kunstfigur und Raumgefüge: Die Stuttgarter Staatsgalerie präsentiert ihren Schlemmer-Bestand, in: Weltkunst 38, 1968, S. 463; Ders.: Triumph der Kunstfigur: Stuttgart huldigt dem konstruktivistischen Baumeister, in: Weltkunst 40, 1970, S. 154. Zu plastischen Werken, vgl.: Lubich, Barbara: FINE. Gruppe und Kunstfigur, in: Eckhardt, Frank; Kaiser, Paul: Ohne uns! Kunst und alternative Kultur in Dresden vor und nach '89. Ausstellungskatalog Dresden, 24.09.2009–17.01.2010. Dresden: Efa Verlag 2009, S. 320–331; Kaufmann, Anna: Raum Körper Blick. Betrachtung der Kunstfigur im Raum. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008; Niemöller, Klaus Wolfgang: Puppen, Masken und Pantomimen als Kunstfiguren im Musiktheater der Moderne. Zu Herwarth Waldens ‚Die vier Toten der Fiametta‘ (1911), in: Füllmann/Kreppel/Löding/Leiß/Haberland/Port 2008, S. 45–59; Holeczek, Bernhard: Jürgen Brodwolfs Kunst der Kunstfigur, in: Art international 24, 3/4, 1980, S. 48–56; Brodwolf, Jürgen: Jürgen Brodwolf 1968–1978: Entwicklung einer Kunstfigur. Ausstellungskatalog Kunstverein Hochrhein e. V. Bad Säckingen, 01.–29.10.1978.

wissenschaft wurde das Konzept der Kunstfigur in Zusammenhang mit dem plastischen Werk des Malers, Bildhauers und Bühnenbildners Oskar Schlemmer behandelt. Er selbst hat die Programmschrift *Mensch und Kunstfigur* verfasst, worin er Kunstfigur auf mechanische Figuren, also auf seine beweglichen Puppen und seine maschinelle Bewegungsästhetik, bezieht.¹⁹ Die Germanistin und Kunsthistorikerin Friederike Zimmermann analysierte Schlemmers intermediale Programmatik und ging auch auf den Begriff Kunstfigur ein: Ihrer Analyse zufolge geht es hierbei um die „Konzeption der Kunstfigur als allgemein verständliches Symbol und Bindeglied zwischen Kunst und Publikum“.²⁰ Dabei bezeichne ‚Kunst‘ den Abstraktionsvorgang und ‚Figur‘ die Puppen (des *Triadischen Balletts* Schlemmers), sodass Kunstfigur die „abstrahierte Menschenerscheinung“ bzw. die „Übersetzung der menschlichen Figur in die Kunst“ sei. Laut Zimmermann thematisiert Schlemmers Kunstfigur außerdem „die Grenze zwischen Sein und Schein, Kunst und Natur, Mensch und Maschine“ und bezeichnet „das zeitgemäße Bild der menschlichen Figur (Natur) innerhalb der Kunst“.²¹ Zimmermann macht ferner auf die Verwechslung zwischen Kunstfiguren und Kultfiguren (Film- und Popstars) aufmerksam.²² Damit nimmt sie indirekt Bezug auf eine Studie, in welcher der Kunsthistoriker Michael Groblewski sich mit Strategien der Selbststilisierung beim Künstler Joseph Beuys befasst und ihn wörtlich Kunstfigur nennt. Nach Groblewski machen folgende Kriterien eine Kunstfigur aus: die Verbreitung eines Erscheinungsbilds im Sinne eines Images, also die Ausarbeitung einer eigenen Figuration mit deutlichen Wiedererkennungsmerkmalen, verbunden mit einem klaren Sendungsbewusstsein und einer Wirkungsabsicht, bei gleichzeitiger Nichtübereinstimmung der privaten, individuellen Persönlichkeit mit der gestalteten Kunstfigur. Die Kunstfigur ist nach Groblewski die unverzichtbare Basis, um zur Kultfigur zu werden, und erst durch die Rezipierenden kann eine Kunstfigur den Status einer Kultfigur erlangen.²³

Ähnliche Kriterien entsprechen in der Forschung über Populäre Kultur der Beschreibung des Star-Begriffs. Der Star funktioniert nur über sein Image, das sowohl seine Leistungen wie auch sein Privatleben einschließt. Da Stars sich gut vermarkten lassen, werden Star-Images

Maulburg: Hornberger 1978. Für die Bezeichnung von Bildenden Künstlern als Kunstfigur, vgl. Groblewski, Michael: ... eine Art Ikonographie im Bilde. Joseph Beuys – Von der Kunstfigur zur Kultfigur?, in: Ders.; Bättschmann, Oskar (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 37–68, S. 61, zu Joseph Beuys und Andy Warhol; Jensen, Jens Christian: Über die „Kunstfigur“ des Malers Horst Antes, in: Der Kunsthandel 63, 1971/5, S. 22–23. Zum Autor als Kunstfigur, vgl. Dannenberg, Pascale Anja: Nouvelle Vague: Der Autor wird zur Kunstfigur, in: Dies.: Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague. Marburg: Schüren 2011, S. 96–98.

19 Die Schrift wurde 1923 verfasst und erschien erstmals 1925, zitiert nach Zimmermann, Friederike: *Mensch und Kunstfigur: Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach-Wissenschaften (Cultura, Bd. 44) 2007, S. 284–285.

20 Zimmermann 2007, insbesondere S. 12, 157–164, 284, 337–353.

21 Ebd., S. 159, 161–162, 339.

22 Ebd., S. 352.

23 Groblewski 1993, S. 45–53, 61.

oft ganz gezielt entwickelt und über verschiedene Medien vermittelt.²⁴ Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen beschreibt weiter, dass sich Stars dadurch auszeichnen, dass sie weder nur Darstellende (oder Musiker*innen oder Sportler*innen) noch ausschließlich Selbst-Darstellende sind, sondern ihre Wirkungskraft durch das Oszillieren zwischen realer und fiktiver Figur erhalten. Der Star bestehe sozusagen aus zwei Körpern:

[...] dem erstellten Image (die einzelnen Rollen, die er spielt, die *off screen personality*, die sich aus den diversen Rollen, in denen man ihn kennt, jedes einzelnen Filmes zusammensetzt) und dem das Bild erstellenden Leib (dem des Schauspielers, der jenseits seiner Rollen ein nicht mediales, privates Leben hat).²⁵

Der Literatur- und Medienwissenschaftler Stephen Lowry weist weiter darauf hin, dass Stars eine kulturelle und gesellschaftliche Dimension hätten: „Sie dienen als personalisierte Darstellung aktueller Fragen und Probleme, insbesondere als Verkörperung möglicher Formen der persönlichen Identität, der Werte, der Geschlechterrollen sowie politischer, moralischer und religiöser Haltungen.“²⁶ Auch wenn Stars zuweilen als Kunstfigur bezeichnet werden, ist ihr Image mehr als eine Form der Selbstinszenierung zu lesen, die eng an ihre Künstler*innen-Person gebunden ist, denn als eine künstlerisch gestaltete Identität, die sich in Aussehen, Verhalten, Biografie und Namen sichtbar von der Künstler*innen-Person unterscheidet.

Der Aspekt des doppelten Körpers ist auch aus dem theaterwissenschaftlichen Kontext bekannt und wird dort für die Beschreibung der Schauspielenden auf der Bühne verwendet, die gleichermaßen als phänomenaler Leib und semiotischer Körper in Erscheinung treten,²⁷ als produzierendes Subjekt und produziertes Objekt²⁸ angesehen werden können und Darstellungs- und Rollenidentität²⁹ in sich vereinen.

Aber auch in der theaterwissenschaftlichen Literatur lässt sich bisher kein klar definierter Begriff der Kunstfigur finden. Er taucht eher vereinzelt als systematisch auf und wird beispielsweise gekoppelt an „Idealbilder, die in der Commedia dell'arte zu Kunstfiguren wie Harlekin, Pulcinella oder Zanni werden“,³⁰ steht für nicht menschliche Figuren wie die Puppe

24 Lowry, Stephen: Star, in: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2010, S. 441.

25 Bronfen, Elisabeth: Die Diva, in: Moebius, Stephan; Schroer, Markus (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp (Edition Suhrkamp 2573) 2010, S. 81–97, hier S. 82.

26 Zum Starbegriff, vgl.: Lowry 2010, S. 441–445, hier S. 442.

27 Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlage des Faches. Stuttgart: utb GmbH 2009, S. 81–88.

28 Roselt, Jens: Schauspieltheorie, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 309–318, hier S. 309.

29 Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt a. M./New York: Lang (Theaomai, Bd. 3) 2011, S. 108.

30 Meyer 2010, S. 53–72, hier S. 54. Zur Entwicklung der komischen Figur des Harlekins, vgl. Bartl, Andrea: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek Nr. 17677) 2009; Wuttke, Dieter: Harlekins Verwandlungen, in: Theile, Wolfgang (Hg.): Commedia dell'arte. Geschichte · Theorie · Praxis. Wiesbaden: Harrassowitz (Gratia, Bd. 30) 1997, S. 61–84; Ransch-Trill, Barbara: Harlekin. Zur Ästhetik der lachenden Vernunft. Hildesheim/Zürich: Georg Olms (Philosophische Texte und Studien, Bd. 34) 1993.

oder die Marionette im Theater.³¹ Der Begriff taucht darüber hinaus auch in diesem Kontext synonym zum Begriff der Figur auf.³² Auch die Germanistin und Theaterwissenschaftlerin Viktoria Volkova, in deren Studie der Begriff Kunstfigur im Titel prominent vorkommt, nutzt ihn eigentlich synonym zu Figur oder anderen Bezeichnungen wie „Rolle, Rollenfigur, Gestalt, Bühnengestalt, dramatis persona, Charakter, ja sogar Stand“, die alle denselben Vorgang bezeichnen: die während eines Probenprozesses künstlerische Erschaffung einer Figur, das Sichhineinversetzen in eine andere Person und das Zurschaustellen derer imaginärer Charakterzüge. Selbst im Kapitel *Zum Begriff der Kunstfigur* geht es Volkova nicht um eine Definition dieses Begriffs in Abgrenzung zu den oben genannten Bezeichnungen, sondern um die Beschreibung unterschiedlicher historischer Schauspieltheorien dieses Vorgangs, egal welche Bezeichnung jeweils verwendet wird.³³

Am ausführlichsten geht die Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach auf den Begriff der Kunstfigur ein. Im Vergleich zu Volkova sieht sie einen Unterschied in den Begriffen Rolle, Charakter, Figur oder Kunstfigur, die sich ihrer Meinung nach durch ihre jeweilige Verfassung als auf der Fiktionsebene agierende Theaterfiguren voneinander unterscheiden. Sie verortet den Begriff der Kunstfigur in einem spezifischen Schauspielstil, den sie den Comödien-Stil nennt.³⁴ Baumbach spricht nur dann von Kunstfigur, wenn es sich um Figuren wie den Harlekin handelt, der eine immer gleichbleibende Leibmaske (*maschera*) trägt und einen Typus verkörpert, aber nicht wirklich der menschlichen Lebenswelt entspringt. Auch wenn diese *maschera* nicht immer gleich ausgeprägt ist, gibt es immer gleichbleibende Merkmale oder Markenzeichen, die ihn als Harlekin auszeichnen. Als Kunstfigur Harlekin kann dieser laut Baumbach wiederum in verschiedene andere Rollen schlüpfen und beispielsweise einen Richter, eine Mutter, ein Tier oder auch eine andere Kunstfigur darstellen, ohne dass dabei jedoch die Differenz zwischen der Kunstfigur und der übernommenen Rolle ausgeblendet wird.³⁵ Diese Distanz doppelt sich auch im Verhältnis vom Akteur zu der von ihm dargestell-

31 Craig, Edward Gordon: Der Schauspieler und die Über-Marionette, in: Roselt, Jens (Hg.): Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater. Berlin: Alexander-Verlag 2005, S. 257–273; Wagner, Meike: Soll-Bruchstellen im Menschenbild, in: Ernst, Wolf-Dieter; Klöck, Anja; Dies. (Hg.): Psyche – Technik – Darstellung. Beiträge zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte. München: epodium (Intervisionen, Bd. 11) 2016, S. 167–185; Kiefer, Jochen: Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander-Verlag 2004.

32 Vgl. beispielsweise: Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau (UTB Theaterwissenschaft 2665) 2005, S. 170; Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 817) 2015, S. 12; Haß, Ulrike: Rolle, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 300–306, S. 303.

33 Volkova, Viktoria: Zur Konstituierung der Kunstfigur durch soziale Emotionen: Probenarbeit von Dimitter Gotscheff, Thomas Langhoff und Thomas Ostermeier. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, Bd. 152) 2019, Zitat S. 818, zum erwähnten Kapitel S. 817–837.

34 Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile. Leipzig: Universitätsverlag 2012, S. 229, 246–257.

35 Ebd., S. 215.

ten Kunstfigur. Er sei von ihr „weder deutlich getrennt (wie dies im Rhetorischen Stil der Fall sei), noch geht er mit ihr eine scheinbar vollständige Einheit ein (wie im Veristischen Stil)“.³⁶ Ein weiteres wesentliches Merkmal einer Kunstfigur ist nach Baumbach die Fähigkeit, die Fiktionsebene zu durchbrechen und zwischen der realen und fiktiven Ebene hin und her zu springen. Sie kann Teil der Repräsentation auf der Ebene der Fiktion sein, um dann wiederum aus dieser Repräsentation herauszutreten und auf der Ebene des Realen weiter zu agieren. Auch der Theaterwissenschaftler Rudolf Münz spricht vom Harlekin als Kunstfigur und lässt seinen Eigenschaften eine zeitlose Bedeutung zukommen, die er das Harlekin-Prinzip nennt. Seine spielerische Fähigkeit, zwischen verschiedenen Ebenen umherzuspringen, Rollen zu wechseln und Gegensätze wie Realität und Fiktion, Gut und Böse durcheinanderzubringen, ermögliche es ihm, subversiv auf die Ordnung der Welt einzuwirken.³⁷ Ähnliche Fähigkeiten und Funktionen werden auch Clowns, Bühnenfiguren oder Alter Egos in der Comedy und im Kabarett zugeschrieben, die in der wissenschaftlichen Literatur ebenfalls oft als Kunstfiguren bezeichnet werden.³⁸ Demnach verkörperten Bühnenfiguren im Kabarett und in der Comedy keine realen Figuren, „sondern ein gesellschaftliches Klischee. Er ist *der* Beamte, *der* Macho, *der* Fußball-Fan oder *der* bigotte Kleinbürger schlechthin“.³⁹

Kunstfiguren: Wesentliche Charakteristika einer Darstellungsform

Die vorliegende Publikation fokussiert Kunstfiguren als Darstellungsform in verschiedenen performativen Praktiken der Gegenwart an den Schnittstellen von Bildender Kunst, Performance, Theater, Film, Kabarett und Musik, wobei die Grenzen zwischen den Bereichen meist fließend sind. Wie bereits erwähnt, wird Kunstfigur dabei als ein Begriffsangebot verstanden, um Darstellungsformen nachzuspüren, die mit einer künstlerisch gestalteten Identität arbeiten. Die Publikation strebt bewusst keinen historischen Abriss der Entwicklung dieser Darstellungsform an, sondern legt den Fokus auf Kunstfiguren der jüngeren Vergangenheit, da diese insbesondere aufgrund aktueller ästhetischer und medialer Entwicklungen an neuer Relevanz gewonnen haben und noch nicht im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses standen. Historische Ausprägungen von Kunstfiguren wie Harlekin, Pulcinella und Zanni aus der Commedia dell'arte, Filmcharaktere wie Buster Keaton oder Künstler wie Charly Chaplin wurden seitens der theater-, kunst- und filmwissenschaftlichen Forschung bereits untersucht und an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt.⁴⁰

36 Ebd., S. 251.

37 Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, insbesondere S. 60–65.

38 Vgl. Kalb, Elodie: *Clownerie: Kommunikation zwischen Kontinuität und Verunsicherung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 18; Pschibl, Kerstin: *Das Interaktionssystem des Kabarettts. Versuch einer Soziologie des Kabarettts*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, S. 83.

39 Pschibl 2008, S. 83.

40 Vgl. zu Harlekin Bartl 2009; Wuttke 1997; Ransch-Trill 1993; zu Buster Keaton vgl. Knopf, Robert: *The Theater and Cinema of Buster Keaton*. Princeton University Press 2018; zu Charly Chaplin vgl. Nysenhoc,

Im Sinne des vorliegenden Bandes können folgende Charakteristika als wesentlich für die Darstellungsform der Kunstfiguren beschrieben werden und sollen bei der Annäherung an die doch heterogene Darstellungsform als Orientierung dienen: Diese Charakteristika gehen von den Diskursen der Kunst- und Theaterwissenschaft zur Figur als sinnlich-plastisch, in Erscheinung tretende Gestalt aus und nehmen Elemente der erwähnten Kunstfiguraffassungen von Baumbach und Groblewski auf. Des Weiteren bauen sie auf Ergebnisse der gemeinsamen, interdisziplinären Forschungsprojekte der Herausgeberinnen des Bandes auf, in denen Interviews mit Künstler*innen geführt wurden, die mit bzw. als Kunstfiguren agieren⁴¹ wie Oreet Ashery (Marcus Fisher), Idil Baydar (Jilet Ayşe), Ntando Cele (Bianca White/Vera Black), Daniel Hellmann (Soya the Cow), Mathias Ringgenberg (PRICE), Semih Yavsaner (Müslüm) und Ann Liv Young (Sherry), und in deren Rahmen die künstlerische Forschung von Mira Kandathil mit ihrer Kunstfigur Maria Marshal besprochen wurde.⁴²

Kunstfiguren können als Darstellungsform beschrieben werden, welche die Frage nach Identität nicht nur thematisiert, sondern auch verkörpert. Sie machen Identität für das Publikum in ihrer Konstruiertheit und Überzeichnung im Spannungsfeld zwischen Selbst-Inszenierung und gesellschaftlich-sozialen Zuschreibungen erfahrbar. Entsprechend sind auch die ästhetischen Strategien und performativen Praktiken von Künstler*innen, die als bzw. mit Kunstfiguren arbeiten, als Ort der Erprobung, Widerspiegelung oder auch Abgrenzung von den jeweils zeitgemäßen Auffassungen von Identität zu betrachten.⁴³ Dies bedeutet, dass Kunstfiguren nicht nur eine Figur innerhalb einer bestimmten Handlung oder einer Aufführung sind, sondern vielmehr spezifisch konstruierte und selbstinszenierte Identitäten.⁴⁴

Kunstfiguren unterscheiden sich hinsichtlich äußerlicher Merkmale wie Kleidung, Frisur, Make-up, manchmal auch Stimme und Gestik sowie durch die Namensgebung und die Er-

Adolphe (Hg.): Charly Chaplin. His Reflection in Modern Times. Berlin: De Gruyter Mouton (Approaches to Semiotics, Bd. 101) 2014 [1991].

- 41 Einige der Interviews sind öffentlich zugänglich auf dem Portal OLOS unter folgendem Link: <https://access.olos.swiss/portal/home/detail/202a63b7-7aa6-48bf-9791-0dc1936b4b45> (Zugriff am 13.06.2023).
- 42 Vgl. das HKB-Vorbereitungsprojekt *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk* (Laufzeit 01.01.–31.08.2017), Webseite Institut Praktiken und Theorien der Künste der Hochschule der Künste Bern, https://www.hkb.bfh.ch/dam/jcr:fb3e5fc0-d865-47e8-867f-e02954772429/IM_Kunstfigur_Final_A4.pdf sowie das SNF-Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten* (01.07.2019–31.12.2022) am selben Institut, <https://www.bfh.ch/documents/ris/2019-008.284.249/BFHID-1383696331-6/IPTK-Kunstfiguren-2022-A4.pdf> (Zugriff am 25.04.2022).
- 43 Zu soziokulturell veränderten Bedingungen von Identitätsbildung sowie zur vielfältigen Identitätsforschung, vgl. exemplarisch die Beiträge in Keupp, Heiner; Höfer, Renate (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Reihe Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1299) 2009; vgl. ferner Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. 2 Bände. Tübingen: Francke Verlag ²1999; Kreuder, Friedemann; Bachmann, Michael; Pfahl, Julia; Volz, Dorothea (Hg): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript Verlag (Reihe Theater, Bd. 33) 2012.
- 44 Krystof, Doris: *Identität und Selbstinszenierung*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck 2014, S. 122–127.

findung von biografischen Episoden oder ganzen Biografien von den Künstler*innen, die sie verkörpern. Insofern können Kunstfiguren selbst als künstlerisches Produkt angesehen werden. Bereits vor diesem Hintergrund wird deutlich, wieso die Rede von *künstlerisch* gestalteten Identitäten ist: Anstatt den Akzent auf das Gekünstelte, Unnatürliche oder Unechte (Künstlichkeit) zu legen, rückt die Intention, durch *die Mittel und im Rahmen der Kunst und von hier darüber hinaus* zu agieren, in den Vordergrund. Gleichwohl ist die Motivation, eine Kunstfigur zu erschaffen, häufig tief in der Biografie der Künstler*innen verwurzelt und geht aus meist konfliktbehafteten Erfahrungen oder Ereignissen hervor. Da diese ihre Kunstfiguren selbst kreieren und darstellen, können sie als Autor*innen ihrer Kunstfigur betrachtet werden. Sie spielen keine Rollen oder Figuren, die von anderen Autor*innen konzipiert wurden. Auch müssen die Künstler*innen keine ausgebildeten Schauspielenden sein, um als Kunstfigur aufzutreten; wiederum wird die jeweilige Kunstfigur nur von einem bzw. einer bestimmten Darstellenden gespielt. Eine Kunstfigur könnte allerdings selbst (weitere) Identitäten einnehmen.⁴⁵

Für die im Rahmen dieses Bandes behandelten Kunstfiguren ist das Vorhandensein als real existierender Körper eine Voraussetzung, das heißt, sie existieren nicht nur als Avatare im virtuellen Raum, als Comic- und Werbefiguren oder als Figuren in Computerspielen. Kunstfiguren existieren auch nicht ausschließlich vokal, wie es im Radio der Fall sein kann und wo die Stimme wichtigste Charakteristikum ist. An diesen performenden Körper ist folglich der Handlungs- und Wirkungsraum von Kunstfiguren gebunden. Auf diese Weise verkörpern Künstler*innen als Kunstfiguren Inhalte und den Gehalt ihrer künstlerischen Aussage und können unabhängig von der herkömmlichen theatralen Bühne und von in sich abgeschlossenen theatralen Handlungen und Rollen als eigenständige Form und Bühne, die sie durch sich selbst verkörpern, agieren.⁴⁶ Folglich können Kunstfiguren sich unterschiedlicher Genres und Medien bedienen und in künstlerischen und nicht künstlerischen Kontexten bewegen. Dabei kommt dem Publikum jeweils eine wichtige Rolle zu: So stellen Kunstfigu-

45 Gray, Richard J. (Hg.): *The Performance Identities of Lady Gaga. Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland 2012; Baumbach 2012, S. 224, bezieht sich auf die Möglichkeit, dass Kunstfiguren (weiteren) Theaterrollen einnehmen.

46 Diese Aspekte wurden von Mira Kandathil in ihrer unveröffentlichten Masterarbeit *Die ‚Kunstfigur‘ als performativ-ästhetisches Gesamtkunstwerk*, Hochschule der Künste Bern, Masterstudiengang Theater, Mentor: Johannes Kram, Wintersemester 2015, herausgearbeitet. Vgl. dazu auch das HKB-Vorbereitungsprojekt *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk* (2017) sowie Gisler, Priska; Maria Marshal aka Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld: transcript Verlag (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 120) 2017, S. 131–146, hier S. 144. Zurzeit arbeitet Mira Kandathil an einer Dissertation zum Thema Kunstfiguren im Fach Sozialanthropologie an der Universität Bern (Betreuerin: Prof. Dr. Michaela Schäuble) und im Rahmen des hiesigen PhD-Programms SINTA Studies in the Arts, in der sie sich mit einer an die Kunstfigur gebundenen Wissensform befasst, welche durch die Kunstfigur generiert, vermittelt und zugleich dargestellt wird, vgl. die Webseite des PhD-Programms SINTA Studies in the Arts, Universität Bern und Hochschule der Künste Bern, https://www.sinta.unibe.ch/forschung/portraits_der_doktorierenden/doktorierende/kandathil_mira/index_ger.html (Zugriff am 25.04.2022).

ren häufig im Laufe von Live-Auftritten wie beispielsweise bei Stand-up-Elementen direkten Kontakt mit ihm her und involvieren dieses.⁴⁷ Das Publikum ist bewusst Teil der künstlerischen Darbietung und kann diese durch seine Reaktionen beeinflussen, worauf die Künstler*innen wiederum Bezug nehmen. Selbst wenn Kunstfiguren in einem theatralen Rahmen auftreten, wird die vierte Wand meist durchbrochen und das Publikum direkt angesprochen oder miteinbezogen. Es geht also in keinem Fall um Darstellungsformen, die innerhalb eines abgeschlossenen Fiktionsrahmen agieren.

Es kann aber auch sein, dass Künstler*innen Interventionen als Kunstfigur in nicht künstlerischen Kontexten durchführen, bei denen folglich den jeweiligen Anwesenden nicht bewusst ist, Teil einer künstlerischen Arbeit zu sein. Ihre Reaktionen tragen aber trotzdem zur Realisierung der künstlerischen Arbeit bei. Auf der (massen-)medialen Ebene ist das Publikum als breite Öffentlichkeit schließlich für Kunstfiguren durch seine Rezeptionsweise ‚konstituierend‘, wie es bei Stars der Fall ist: man denke an Faktoren wie Bekanntheit, Beliebtheit (Fan-Ebene) und Anerkennung, die künstlerische Produktion und Rezeption eng miteinander verweben.

Mit ihren Kunstfiguren können Künstler*innen spezifische Themen aufgreifen, die auch über das ihnen zugrunde liegende und konstituierende Thema der Identitätskonstruktion eine gesellschaftliche Relevanz aufweisen: Diese für sie kennzeichnenden und eine relative Stabilität aufweisenden Themen transportieren sie auf künstlerische und emotional ansprechende Weise. Die ausgewählten Themen gehen häufig aus der Biografie der Künstler*innen hervor. Dabei wird zugleich eine Schnittmenge zu jener kulturellen und gesellschaftlichen Dimension, die Lowry für den Star ausmacht, sichtbar, nämlich die Möglichkeit, aktuelle Fragen und Haltungen zu verkörpern.⁴⁸

Ferner charakterisieren wiederkehrende Markenzeichen Kunstfiguren und machen ihre äußere und innere Gestalt(ung) aus: Diese Markenzeichen können sich im Laufe der Zeit allerdings verändern, entsprechend kann sich eine Kunstfigur weiterentwickeln. Letztere können über einen längeren Zeitraum performativ agieren, gleichzeitig besteht die Möglichkeit, dass eine Kunstfigur nur zeitweise existiert und von den jeweiligen Darstellenden aufgegeben wird.

In Anlehnung an die Ausführungen Baumbachs, Bronfens und Essers lässt sich als weiteres wesentliches Merkmal und zugleich als weitergehende These der Herausgeberinnen Folgendes festhalten: Für die Darstellungsform der Kunstfiguren als sinnlich-plastische, raumzeitliche Verkörperung und in Erscheinung tretende Darstellung ebenso wie für deren ästhetische Strategien und performative Praktiken sind gerade die durchscheinenden Künstler*innen konstituierend, sodass ein Oszillieren zwischen Kunstfigur und realer Person sichtbar wird: das Spannungsfeld von Figuration und Defiguration. So zeichnen sich Kunstfiguren als gestaltete Identitäten durch das Wechselverhältnis von Realität und Fiktion, Allgemeinem

47 Zum Verhältnis von Stand-up und Gesellschaftsanalyse und -kritik, vgl. Smith, Daniel R.: *Comedy and Critique: Stand-up Comedy and the Professional Ethos of Laughter*. Bristol University Press 2019.

48 Lowry 2010, S. 442.

und Besonders, Stereotyp und Originalität, Opazität und Transparenz sowie Ähnlichkeit und Unähnlichkeit von Darstellenden und dargestellter Kunstfigur aus. Die Oszillation zwischen dargestellter Kunstfigur und Darstellenden sowie die Reibungsmomente, in denen beim Auftritt die Künstler*innen hinter der Kunstfigur oder umgekehrt in der Realität die Kunstfigur hinter den Künstler*innen – bewusst oder unbewusst – sichtbar wird, zeugen von der künstlerischen Selbstbezüglichkeit, die für Kunstfiguren grundlegend ist.⁴⁹

Kunstfiguren: Eine interdisziplinäre Betrachtung

Die vorliegende Publikation geht zurück auf die gleichnamige Tagung des SNF-Forschungsprojekts *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten* am Institut Praktiken und Theorien der Künste (2019–2022) der Hochschule der Künste Bern im Oktober 2021. Die Beiträge wurden überarbeitet und mit einigen Artikeln ergänzt. Ziel der Publikation ist es ausdrücklich nicht, eine historische Entwicklung der Darstellungsform nachzuzeichnen oder eine möglichst genaue Definition von Kunstfigur zu setzen. Vielmehr geht es darum, die ästhetischen Strategien und performativen Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten der jüngeren Gegenwart mithilfe verschiedener Perspektiven, Positionen und Fallbeispielen, die sich sowohl ergänzen als auch hinterfragen und sogar widersprechen, vertieft zu verstehen. Eine solche Betrachtungs- und Herangehensweise soll einen umfassenden und auf die Vielschichtigkeit von möglichen Kunstfiguren ausgerichteten Blick zutage fördern. So analysieren die Beiträge diverse künstlerische Erscheinungsweisen, die als Kunstfigur aufgefasst werden könnten und deren Deutungsoffenheit erhalten bleibt. Entsprechend verknüpft die vorliegende Publikation Forschungsansätze und -methoden miteinander, die in eine Analyse von künstlerisch gestalteten Identitäten miteinbezogen werden könnten: Diese umfassen theater-, kunst-, tanz- und populärwissenschaftliche ebenso wie ethnologisch-anthropologische und performativ-künstlerisch forschende Zugänge.

Hinsichtlich jedes im Band besprochenen Fallbeispiels wird sich unweigerlich die Frage stellen, ob es sich um eine Kunstfigur handelt oder nicht. Dies soll ausdrücklich dazu dienen, erstmals die wissenschaftliche Diskussion zum Thema Kunstfiguren zu entfachen und dann weiterzuführen. Der Wunsch dabei ist, dass die Lesenden darüber nachdenken, welche Aspekte anhand des jeweils im Zentrum eines Beitrags stehenden Beispiels für die Einordnung als Kunstfigur sprechen, welche nicht und vor allem warum: Solche Denkprozesse aufzuzeigen scheint vielversprechender zu sein, als eine eng aufgefasste Definition von Kunstfigur zu liefern, der mit einem Fallbeispiel zugestimmt wird. So sollen die oben genannten wesentlichen Charakteristika, die Kunstfiguren auszeichnen können, im vorliegenden Band neu verhandelt und durch die enthaltenen Beiträge ergänzt und hinterfragt werden.

49 Bereits Esser 1983, S.21, hebt das Sichausstellen als Kunstwerk und das Bewusstsein um die eigene künstliche Existenz als charakteristisch für Kunstfiguren, wobei er jedoch den Begriff synonym zu Figur verwendet.

Nach den vorliegenden einleitenden Gedanken eröffnet ein Gespräch mit den Kunstschaffenden Idil Baydar und Semih Yavsaner, die als die bzw. mit den Kunstfiguren Jilet Ayşe bzw. Müslüm agieren, die Reihe der Beiträge des Bandes. Das Gespräch fokussiert Motivation und Potenzial der Darstellungsform aus künstlerischer Sicht und ergänzt damit diese Einleitung, in der die Darstellungsform Kunstfiguren vor dem Hintergrund der Forschung besprochen wird. Sibylle Heim zeigt anschließend in ihrem Beitrag auf, wie Kunstfiguren durch ihre Funktion als Stellvertreteridentität als Mittel zur Selbstermächtigung dienen können. Mira Kandathils Beitrag ist ein Essay über Kunstfiguren aus der künstlerisch-forschenden und autoethnografischen Sicht einer Künstlerin, die selbst Kunstfiguren verkörpert. Anschließend schlägt Katarina Kleinschmidt mit einem tanzwissenschaftlichen Schwerpunkt eine Methode vor, mit der die Arbeit der Künstler*innen, die als bzw. mit Kunstfiguren auftreten, im Probenprozess mithilfe des Einsatzes von Listen sowohl gestaltet als auch untersucht werden könnte. Der Kulturwissenschaftler Stefan Krankenhagen setzt sich aus historischer Perspektive mit dem Verhältnis von Kunst- und Starfiguren im Bereich der Populären Kultur auseinander und legt den Akzent dabei auf Fragen des Doppelkörpers im medialen Kontext. Die Kunstwissenschaftlerin Fabiana Senkpiel widmet sich am Beispiel von Soya the Cow einer Kunstfigur, welche sich der gesellschaftsrelevanten Themen Veganismus und Klimagerechtigkeit annimmt und die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus durchlässig werden lässt. Simon Dickel beleuchtet vom Blickpunkt der *Gender Studies*, *Queer Theory* und *Critical Race Theory* aus den Jazzkomponisten und -musiker, Poeten und Philosophen Sun Ra im Spannungsfeld zwischen Mythos und Kunstfigur. Die Kunstwissenschaftlerin Vivian Braga dos Santos stellt zwei *Lecture Performances* des Künstlers Tiago Gualberto in den Fokus und analysiert dabei die theatralen Strategien einer Szenografie des Selbst, welche die Frage der Künstleridentität akut werden lassen. Grit Köppen zeigt aus theaterwissenschaftlicher Perspektive auf, wie Ntando Celes Kunstfiguren Bianca White und Vera Black Ambivalenz kreieren, um Formen der Stereotypisierung zu unterlaufen und sich der Festlegung auf zugeschriebene Rollen, Bilder und Klischees zu entziehen. Der Theaterwissenschaftler Daniel Inäbnit setzt sich mit zeitgenössischen *Drag*-Personae auseinander und geht der Frage nach, inwiefern es sich hier um Rollen oder Kunstfiguren handelt.

Idil Baydar und Semih Yavsaner im Gespräch über das Potenzial von Kunstfiguren

Idil Baydar mit Jilet Ayşe (Taf. I) und Semih Yavsaner mit Müslüm (Taf. II) sind zwei Kunstschaffende, die mit ihren Kunstfiguren in verschiedenen Medien auftreten und gesellschaftlich relevante Themen verhandeln.

2008 begann Semih Yavsaner seine künstlerische Laufbahn als Kunstfigur Müslüm mit Telefonscherzen, die auf Radio Bern RaBe liefen.¹ Mit dem Song *Erich, warum bist du nicht ehrlich* wurde Semih Yavsaner als Müslüm 2010 einem breiten Publikum bekannt. Mit diesem Song positionierte er sich gegen den Berner Großrat Erich J. Hess (Schweizerische Volkspartei, SVP), der das autonome Kulturzentrum Reitschule in Bern schließen lassen wollte. Müslüm wird in den Medien auch als „Süper-Immigrant“ oder als „Klischee-Türke“ bezeichnet.² Der 2013 für seine Kunstfigur mit einem Integrationspreis ausgezeichnete Künstler beschreibt, dass er nicht in dem Wort „Integration“ steckenbleiben dürfe und dass seine Kunstfigur „nicht ständig mit Wörtern wie ‚ausländisch‘, ‚Migrationshintergrund‘ und ‚Integration‘ assoziiert werden“ solle, denn „diese Wörter lassen nur sehr schwierig was ‚Neues‘ entstehen.“³

- 1 Vgl. Webseite Radio Bern, <https://rabe.ch/perlen/> (Zugriff am 30. 05. 2022) sowie Rall, Wilma: Semih Yavsaner a. k. a. Müslüm (*1979, Bern), in: Nadolska, Magdalena; RaBe (Hg.): RABE: 20 Jahre alternatives Kulturradio in Bern. Bern: Radio Bern RaBe 2017, S. 127–130. Ferner zum Künstler vgl. Jashari, Shpresa; Yavsaner, Semih: Die humoristische Erziehung des Menschen. Oder: Der Ernst der Komik kommt durch die Hintertür. Semih Yavsaner im Gespräch mit Shpresa Jashari, in: Kotthoff, Helga; Jashari, Shpresa; Klingenberg, Darja: Komik (in) der Migrationsgesellschaft. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2013, S. 201–211; Howald, Stefan: Youtube-Generation, in: Ders.: Volkes Wille? Warum wir mehr Demokratie brauchen. Zürich: Rotpunktverlag 2014, S. 83–87.
- 2 Vgl. Webseite Schweizerisches Radio und Fernsehen, <https://www.srf.ch/audio/focus/semih-yavsaner-muesluem-hat-mein-denken-von-zensur-befreit?id=10810815> sowie Webseite Neue Zürcher Zeitung, <https://www.nzz.ch/gesellschaft/lebensart/komiker-semih-yavsaner-der-muesuelmann-ld.108104> (Zugriff am 30. 05. 2022).
- 3 Vgl. Webseite Swissinfo, <https://www.swissinfo.ch/ger/-vor-dem-fondue-sind-wir-alle-gleich-/46286484> (Zugriff am 30. 05. 2022).

Idil Baydar startete 2012 mit ihrer Kunstfigur Jilet Ayşe auf der Plattform YouTube. Mit ihrem Video *Ich bin voooll sauer!!!* durchbrach sie die Millionenclickgrenze und tritt seitdem u. a. in Kabarett- und Comedy-Sendungen im Fernsehen oder mit ihren Comedy-Programmen auf Bühnen auf.⁴ Ihre Kunstfigur wird in der Presse auch als „Klischee einer prölligen Neuköllner Göre“ oder als „personalisierte[s] Klischee des Ghettokindes mit Migrationshintergrund“ beschrieben.⁵ Idil Baydar sagt über ihre Kunstfigur: „Jilet ist ein Integrations-Albtraum, aber nach einer dreiviertel Stunde liebst du sie.“⁶ In ihrer Arbeit mit Jilet Ayşe setzt sich Idil Baydar für ein empathisches interkulturelles Zusammenleben und gegen Rassismus ein.

Obwohl beide Kunstschaaffende sich beispielsweise damit beschäftigen, was es heißt, mit türkischen Wurzeln in einem Land wie Deutschland (Idil Baydar) oder der Schweiz (Semih Yavsaner) aufzuwachsen und zu leben, und ihre Kunstfiguren dafür nutzen, um Schubladisierungen, Identitätszuschreibungen und interkulturellen Differenzen mit Humor zu begegnen, verfahren sie doch auf sehr unterschiedliche Weise.

Im Rahmen der Tagung *Kunstfiguren – Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten* am 22. Oktober 2021 an der Hochschule der Künste Bern fand ein Gespräch mit Idil Baydar und Semih Yavsaner statt. Hier trafen die beiden Kunstschaaffende zum ersten Mal aufeinander. Das Gespräch wurde von Mira Kandathil moderiert, zudem gab es Fragen aus dem Publikum. Bei der vorliegenden Version handelt es sich um eine gekürzte und an die geschriebene Sprache leicht angepasste Fassung des Gesprächs.

Mira Kandathil: Idil Baydar ist Kabarettistin, Comedian, politische Aktivistin und im Fernsehen, Theater oder mit ihrem Podcast *IIS* zu sehen und zu hören. Sie ist auch Social Influencerin, Schauspielerin und mit ihren Kunstfiguren Jilet Ayşe und Gerda Grischke bekannt.

- 4 Vgl. Webseite YouTube, Channel Jilet Ayşe, *Ich bin voooll sauer!!!*: <https://www.youtube.com/watch?v=EkdO9bVL0hk> (Zugriff am 30.05.2022). Ferner zur Künstlerin vgl. Bower, Kathrin: Slumming with Cindy: Class, Precarity, and Performance in Cindy aus Marzahn's Trash Comedy, in: German Studies Review 41/1, 2018, S. 123–142; Spielhaus, Riem: Deutschland, wir müssen reden! Integrationsdebatten in der kabarettistischen und Stand-Up Performance von Humoristen muslimischer Herkunft, in: Leontiy, Halyna (Hg.): (Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten. Wiesbaden: Springer Fachmedien (Erlebniswelten) 2017, S. 113–131; Dies.: Clichés Are Funny as Long as They Happen on Stage: Comedy as Political Criticism, in: Nielsen, Jørgen S. (Hg.): Muslim Political Participation in Europe. Edinburgh. Edinburgh University Press 2013. S. 322–338; Jablonski, Nils: Wer bist du wer du denkst!? Interkulturelle Komik des Stereotyps, in: Diekmannshenke, Hajo; Neuhaus, Stefan; Schaffers, Uta (Hg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum Verlag (Reihe Dynamiken der Vermittlung. Koblenzer Studien zur Germanistik, Bd. 1) 2016, S. 449–463.
- 5 Vgl. Webseite Tagesspiegel, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/kabarettistin-idil-baydar-in-der-bar-jeder-vernunft-jilet-ayse-ist-die-prollige-neukoellner-goere/8725048.html> sowie Webseite Deutschlandfunk, <https://www.deutschlandfunk.de/kabarettistin-idil-baydar-kanaken-slang-und-berliner-100.html> (Zugriff am 30.05.2022).
- 6 Vgl. Webseite Podcast Halbe Katoffl mit Idil Baydar, <https://halbekatoffl.de/idil-baydar-tuerkei/> (Zugriff am 30.05.2022).

Semih Yavsaner ist Musiker, Schauspieler und philosophischer Comedian. Seine Kunstfigur Müslüm tritt im Kabarett oder in der eigenen TV-Show *Müslüm TV* im Schweizerischen Radio und Fernsehen auf. Müslüm wurde nicht zuletzt mit Telefonscherzen und Musik-Hits bekannt.

Semih Yavsaner, du verhandelst in deinen Songs und Auftritten verschiedene Themen wie zum Beispiel Kritik an der Schweizerischen Volkspartei (SVP), du plädiertest für *Süpervitamin* statt Ritalin oder im Song *La Bambele* für mehr Gelassenheit. Hat Müslüm einen übergeordneten Inhalt oder wie lassen sich diese Inhalte miteinander verbinden?

Semih Yavsaner: Eigentlich ist der Inhalt immer der gleiche. Er [Müslüm] spricht von seiner Liebesphilosophie, die er sehr unkonventionell in Musik verpackt. Einmal ist er der Doktor, das nächste Mal ein Neandertaler, dann wieder der Samichlaus oder der Revolutionär, der die Reitschule vor der Schließung rettet.⁷ Der Inhalt oder die Absicht dahinter ist etwas, was hier draußen ein wenig verloren geht und ich anhand dieser ‚Ideentität‘ erschaffen darf. Es ist eine Realität, die fernab dessen ist, was uns suggeriert wird. Dies als Semih in dieser Welt umzusetzen ist schwierig, als Müslüm macht es das um einiges einfacher. Es läuft in unserer Realität ebenso: Jeder spielt eine Rolle und die Wirkung ist nicht zu unterschätzen. Wir werden, was wir sehen, was wir hören und was wir lesen, da bin ich mir sicher. Ich versuche, den Menschen das Maximale an *Süpervitamin* mitzugeben. Und das auf eine nicht nur humorvolle Weise, sondern auf eine Weise, die das Sein im Menschen im besten Fall reanimiert. Das erfüllt mich. Das, was das Ganze verbindet, ist die ‚müslümische‘ Liebesphilosophie.

Mira Kandathil: Wie kann Müslüm über diese Liebesphilosophie anders reden, als es Semih kann?

Semih Yavsaner: Es ist die Sprache, die ich von meinem Vater adaptiert habe. In Deutschland gibt es da auch verschiedene Beispiele. Ich würde sagen, in der Schweiz hat sich das ‚müslümische‘ Migrantisch extrem durchgesetzt. Dank der Telefonscherze ist eine eigene Sprache, eine Begrifflichkeit entstanden, in der ich ohne Zensur sein kann. Diese Ausgangslage ist in Bezug auf die Fantasie das Maximalste. Ich muss mir nichts überlegen, sondern schöpfe aus dem bewussten Sein und bin unvoreingenommen. Ich will auch nicht wissen, was kommt, sondern gebe mich den gegebenen Umständen hin und agiere. Das ist für mich das Höchste. Und dann entsteht *das*. Dies dann zu definieren und zu analysieren – das liegt mir überhaupt nicht.

7 Alle Bezeichnungen berufen sich auf Lieder von Semih Yavsaner als Müslüm: im Song *Süpervitamin* erscheint er als Doktor, in *La Bambele* als Neandertaler und in *Ich bin der Samichlaus* als Samichlaus. Der Revolutionär bezieht sich auf den Song *Erich, warum bisch du nid ehrlich*, mit dem Semih Yavsaner als Müslüm schlagartig berühmt wurde. Mit dem Song positionierte er sich 2010 gegen den Berner SVP-Großrat Erich J. Hess, der federführend für die Reitschul-Initiative stand, die das autonome Kulturzentrum Reitschule in Bern schließen lassen wollte und dessen Verkauf an den Meistbietenden forderte.

Mira Kandathil: Emotionen sind sowohl bei dir, Semih, mit bzw. als Müslüm als auch bei Jilet Ayşe ein großes Thema. Idil, wie wichtig sind Emotionen bei deiner Arbeit mit Jilet Ayşe? Sie bringt Zuschauer*innen zum Nachdenken, indem sie sie zum Lachen bringt und emotional etwas in ihnen auslöst. Welche Emotionen treiben dich in deiner Arbeit als Kunstfigur an?

Idil Baydar: Es hat sich natürlich über die Jahre verändert. Ich sage immer, ich war wütend und ich war da und der Rest hat irgendwie *spirit* gemacht. Ich hätte mir in meinen wildesten Träumen nicht ausdenken können, dass meine Wut auch ein Katalysator für Empowerment sein könnte, das war mir überhaupt nicht bewusst. Deshalb finde ich es so spannend, mit der Figur auf solch eine Reise zu gehen und zu gucken, was daraus wird. Das heißt, ich musste auch meiner eigenen Figur gegenüber eine beobachtende Position einnehmen und sie [sein] lassen. Jilet Ayşe lässt sich nicht skripten, sie lässt sich auch nicht schreiben, das macht sie alles nicht mit. Ich habe es ein paar Mal versucht und jedes Mal sagt sie: „Auf gar keinen Fall, isch mach, wie isch will!“ Das finde ich auch so spannend an dieser Figur: Wie geht sie in die Welt? Was macht sie damit? Wie reagiert sie auf die Menschen? Das Interessante ist, dass sie bei aller Wut immer noch in der Liebe ist. Das ist ein ganz wichtiger Teil. Da ist noch etwas, was dich lieben will. Trotzdem will dir die Wut auch sagen: „So nischt, läuft nicht so.“ Oder verarscht dich dann auch. Eigentlich verarscht sie ja nicht die Zuschauer, sondern meistens die Identitäten, in denen diese stecken – sie projiziert die ja *full* auf denjenigen, der da vor ihr sitzt und der auch keine Chance hat. Das heißt, er muss diese Projektionen natürlich irgendwie aushalten. Oder entkommt ihr in dem Augenblick nicht. Aber es ist definitiv nicht die Wahrheit über den Zuschauer, der da sitzt. Interessant daran ist, dass es ihr genauso geht. Sie ist auf die Bühne gegangen, weil sie eine Projektion aushalten muss, die mir als Trägerin nicht entspricht. Ich bin mit einer Annahme über meine kulturelle Identität groß geworden, die hinten und vorne nicht hinhaut und die auch im weitesten Sinne ein gesellschaftlicher Missbrauch ist. Und ich denke, dass es ihre Art ist, das zu verarbeiten. Auch ich war überrascht über alles, was daraus entstanden ist – das hätte ich nicht gedacht.

Mira Kandathil: Du setzt dich als Künstlerin und politische Aktivistin gegen Rassismus ein. Wie nutzt du deine Kunstfiguren dazu?

Idil Baydar: Ich glaube, es ist eher aus den Kunstfiguren heraus entstanden. Ich spiele noch eine weitere Figur, Gerda Grischke, das ist die Berliner Oma, die eigentlich auch sagt: „Es jeht jar nischt mit den janzen Molukken hier, dit müssen wir allet wieder ändern!“ Es ist sehr spannend, wie sie reinpasst in das ganze Gefilde – für mich heißt das auch, eine deutsche Rassistin zu spielen. Das ist ein Traum! Es macht unfassbar Spaß, den gegenüberliegenden Teil, den man ja versucht, durch andere Konzepte zu modellieren, einfach einmal leben zu lassen, in sich selbst. Das ist eine unfassbar wertvolle Erfahrung für mich. Leider ist Gerda nicht ganz so beliebt. Es gab Leute in meiner Schule, die gesagt haben: „Mir ist schlecht geworden, weil sie wie meine Mutter ist.“ Das ist dann vielleicht manchmal zu nah. Jilet Ayşe ist weiter weg von der Masse der Deutschen, der in Deutschland Lebenden, aber dennoch

nah genug dran, dass man sagen könnte, die Migranten wissen sehr wohl, was diese Figur macht. Das ist ein bisschen revolutionär im Sinne von: Es war die erste Figur, die auch die Kanaken-Kultur extrem gefeiert hat. Wenn man etwas feiert, ist es irgendwie wertvoll und etwas, was man auch sein will. Diese Bewegung sehen wir ja: In Deutschland waren die letzten sechs Jahre fast alle Jugendwörter migrantisch: Babo ist kein deutsches Wort, Tschüs ist auch kein deutsches Wort. Es sind entweder englische Wörter oder türkische oder kanakische – ich sage Kanaken-Wörter ... Und es ist spannend zu sehen, wie sehr sich das beeinflusst und wie es die Mehrheitsgesellschaft beeinflusst.

Sibylle Heim: Wie unabhängig sind die Kunstfiguren von euch? Wie funktioniert diese Zusammenarbeit zwischen den Kunstfiguren und euch?

Semih Yavsaner: Schwierig. Vorhin war die Rede von Wut und Transformation. Der Ursprung liegt wahrscheinlich auch bei mir in den kindlichen Erfahrungen in dieser Parallelwelt, wo kulturell, sozial und eigentlich alles in einer Scheinwelt stattfindet, die mit der Realität nicht kompatibel ist. Es entsteht ein Spannungsfeld, aus dem heraus wiederum diese Dynamiken entstehen. Man schöpft aus dieser Not, wird kreativ und sucht einen Weg, das zu ertragen. Es hängt alles zusammen – und ich kann mich distanzieren: „Und jetzt bin ich Semih.“ Wenn ich Müslüm bin, mache ich mir keine Register, mit denen ich sage: „Das darf ich und das nicht“, sondern es ist eine Selbstverständlichkeit, wo und wie ich leben und sein kann, durch diese Figur mit all den Erfahrungen, die ich in mir trage. Es ist auch sehr viel Improvisation dabei. Ich habe das Gefühl, dass die Kunst bei den Menschen vor allem etwas initiieren sollte, und zwar wirklich auf einer Ebene, auf der wir dem Gedankenstrom entfliehen und etwas Kathartisches erfahren können. Die Erklärung dazu, denke ich, ist dann Politik. Es ist nicht wichtig, wie es aussieht, sondern was es bewirkt. Was es bewirkt, hängt sehr stark von dem ab, was es erfahren hat, was es dazu treibt. Es ist wirklich etwas sehr Befreiendes, wenn man, wie in meinem Fall, in der Kindheit miterlebt hat, wie das ist, wenn zu Hause das Telefon klingelt und daraus eine Notsituation wird. Der Vater hat das Gefühl, dass wir ausgewiesen werden, und es gibt ein Riesen-Durcheinander. Das ist alles andere als lustig und war so in den 1980er-Jahren. Aus diesem Motiv heraus kommt irgendwann einmal die Rache, man macht selber Scherze und begibt sich in die gleiche Situation, aber überrascht das Gegenüber. So befreit man sich von diesem Komplex.

Idil Baydar: Für mich ist es spannend zu sehen, dass ich mich auf Jilet Ayşe zu tausend Prozent verlassen kann. Egal wo ich sie reinpacke, sie funktioniert fast in jedem Rahmen. Ich glaube, sie würde sogar auf einer Nazi-Veranstaltung gut funktionieren, weil sie etwas hat, was ich nicht konstruieren kann. Ich glaube, es ist wichtig, Mut zu haben, Dinge fließen zu lassen und auch die Figuren in sich fließen zu lassen [*wendet sich an Semih Yavsaner*] – das machst du ja auch ganz stark – und dass das Vertrauen da ist, dass man sich auf die Figur verlassen kann. Es wäre hinderlich, sie in Texte einzupacken. Den Zweck, den sie zu erfüllen hat, schafft sie dadurch, dass sie sich nicht skripten lässt, sondern in die Situation hineingeht.

Wäre ich eine Künstlerin, die daran interessiert wäre, Texte aufzusagen, würde ich das machen – das interessiert mich aber nicht. Übrigens auch etwas, was man mir am Anfang der Karriere oft gesagt hat: „Aber das ist ja jetzt nicht Wort für Wort jeden Abend gleich. Das muss schon Wort für Wort jeden Abend gleich sein.“ Ich bin so froh, dass ich mich davon nicht beirren lassen habe, sondern gesagt habe: „Nee, muss es gar nicht.“ Mich und auch die Figur interessiert nicht, etwas aufzuführen. Die Figur nutzt diese Bühne und das Publikum, um mit ihm in eine Beziehung zu gehen und mit ihm an dem Abend zusammen etwas zu gestalten. Das heißt, du als Publikum hast kaum die Chance, ihr zu ‚ent-flüchten‘ und je mehr du dich widersetzt, desto schwieriger wird es, weil sie dich ja drannimmt. Ich konnte mich bis jetzt immer auf sie verlassen. Klar, wir verarschen uns ein bisschen bzw. die Figur verarscht auch ein bisschen. Aber sie hat ja durchaus ein Anliegen. Sie ist sich aber dieses Anliegens nicht so bewusst wie ich. Meine Figur ist auf der einen Seite viel wacher, auf der anderen Seite auch viel unbewusster, den richtigen Punkt zu treffen. Das macht ihren Charme aus. Dass sie nicht in der Uni saß und das gelernt hat, sondern dass sie tatsächlich aus einer Beobachtung heraus erzählt. „Was beobachte ich in unserer Gesellschaft? Was passiert hier eigentlich?“ Diese Beobachtung, die sie macht, finde ich viel charmanter, als wenn sie aus einer reinen Wissensbasis käme, mindestens für die Figur. Das ergäbe keinen Sinn. Was ich aber sehr wichtig finde: Sie schafft natürlich ein Bewusstsein. Ich muss etwas sagen: Sie hat mir natürlich eine Gelegenheit gegeben, diese Transformation zu machen. Das heißt, dass ich mittlerweile auch der weißen Gesellschaft sehr dankbar für die Abwertung bin, denn das hat die Figur in eine Situation gebracht, in der sie sagte: „Jetzt feiere ich mich erst recht.“ Und das ist mein Zugang gewesen: zu verstehen, wie ich Missachtung in Achtung wandle, Abwertung in Aufwertung. Das ist wirklich ein alchemistischer Prozess. Festzustellen: „Ach, das liegt ja gar nicht woanders. Ach, ich bin ja gar nicht abhängig davon, dass mich die deutsche Gesellschaft akzeptiert oder liebt oder feiert. Ach so, ich wusste gar nicht, dass ich das alleine machen kann, und die ziehen mit. Aha!“ Sie ist tatsächlich wie eine Alchemistin, die sagt: „Je mehr du mich Scheiße findest, desto mehr rede ich Scheiße, desto weniger benutze ich dein Deutsch und desto mehr feiere ich mich, weil es dich ärgert, dass ich mich feiere!“ Denn die allgemeine Übereinkunft ist: Kanaken werden nicht gefeiert, die werden gedemütigt. Sie bricht da aus und sagt sich: „Nein, mach ich nicht, jetzt erst recht. Ich feiere mich so hart, dass du kotzen musst!“ Und das finde ich so süß an dieser Figur, ja, ich muss ganz ehrlich sagen, dass ich das sehr charmant finde. Daraus entsteht auch ein Empowerment. Ich kenne viele Dreizehn- bis Vierzehnjährige, die zu mir kommen und sagen: „Du hast mir eine Welt eröffnet, weil ich das erste Mal auf meine kulturelle Identität stolz sein durfte, wie auch immer sie geartet ist und in was für einer Konstruktion sie steckt. Aber ich durfte sie lieben!“ Das ist etwas, was die Figur herstellt. Aus irgendeinem Grund verliebst du dich ein bisschen in sie, in ihre Frechheit und in ihre Provokation. Aber auch in die Form von Weisheit oder diese brillante Beobachtungsgabe, die sie hat. Ich habe den Eindruck, dass es auch für das Gegenüber, also die weiße Mehrheitsgesellschaft, eine Form von Befreiung ist. Sie sieht Deutsche viel klarer, als diese sich selbst sehen. Auch für Deutsche ist es sehr hilfreich zu sehen: „Ah, okay, warte mal, ich bin ja auch da. Wie bin ich denn da?“ So

fängt es an, dass auch du als Deutscher deine eigene Identität gestalten kannst und sie nicht gestalten lassen musst von einer Gesellschaft, die dir sagt: „Deutsche sind dies oder Deutsche sind jenes!“ Nein! Jilet Ayşe fordert dich auf, deine Identität zu gestalten und sie macht dich auch in der Form haftbar oder sie greift an. Nichtsdestotrotz kehrt sie immer wieder zurück in diese Form: „Ja, wir sind alles Menschen und irgendwie ist auch lustig, wie du bist.“ Ich habe einen Teil, da rede ich über Alman Safari [*Idil Baydar wechselt in diesem Passus fließend in die Sprechweise der Kunstfigur, sodass beide Sprechweisen sich mischen*]. Also wenn Jilet Ayşe einen schlechten Tag vom Sozialamt hat, dann sie geht auf Alman Safari, weil Deutsche so lustig sind. Die machen Sachen, da weiß sie, ihr Leben ist super! Diese Umkehr von Stärke und von Schwäche, von Macht und von Ohnmacht, die ist für beide Seiten, wenn man sich darauf einlässt, sehr heilsam.

Mira Kandathil: Ihr habt beide über persönliche Erfahrungen erzählt, die in der Figur sind. Auf welche Weise geben die Figuren dieses Wissen weiter, das sie in sich tragen?

Semih Yavsaner: „Der Hokuspokus liegt im Fokus“ ist Müslüms Aussage. Eigentlich lerne ich über ganz ad hoc gegriffene Aussagen. Wie du gesagt hast [*wendet sich an Idil Baydar*], die Beobachtung und die Perspektive stellen uns momentan vor diese unlösbare Aufgabe. Die Aufgabe ist unlösbar, weil es eben so individuell ist. Jeder oder jede hat das Gefühl: „So ist es.“ Es ist aber nicht so, es ist dieses festgefahrene Denkmuster. Eigentlich ist es eine Wandlung von einem Zustand in einen anderen. Auf der Bühne hat man das Epizentrum des Seins. Die Bühne kann wirklich einen anderen Seinszustand generieren, so wie andere Medien uns auch mit irgendwelchen Aussagen in einen anderen Seinszustand befördern können. Wenn man erlebt, dass man etwas bewirken kann, wenn man diese Stereotypen bedient, um die Leute einfach abzuholen und dann das Ganze doch nicht direkt bedient, sondern sich emanzipiert – das ist der interessanteste Ansatz. Denn es irritiert die Menschen, wenn nicht das kommt, was sie erwarten – dann wird es schwieriger. Zum Beispiel im Fernsehen, weil es sehr klischiert ist, ist der erste Gedanke der Regisseurin: „Komm, wir gehen Kebab essen!“ Und du denkst: „Wieso gehen wir nicht irgendwo in die Aula der Universität Zürich und halten dort einen Vortrag?“ Es ist sehr schwierig, sich aus diesen Positionen zu entwickeln und wir sind bald im Jahr 2022 und werden wahrscheinlich bis an unser Lebensende über den gleichen Inhalt erzählen und groß verändern wird es wahrscheinlich nichts ...

Idil Baydar [spricht wie Jilet Ayşe]: ... wallah, glaub' ich nischt, wallah isch stimm' nicht zu [*lacht*]!

Semih Yavsaner: Das Video *Süpervitamin* mit sieben Millionen Klicks beispielsweise: Man kann es als Lachnummer sehen und nicht ernst nehmen. Zwangsläufig ist es eine Idiotie, dass die Menschen das Gefühl haben, Veränderung könne nur über ernstes Dreinschauen stattfinden: man darf ja nicht lachen. Bei Müslüm sind es aber sieben Millionen, die das Video schauen. Um ein weiteres Beispiel zu nennen, wie Kultur und der ganze Imperialismus

dahinter funktionieren: 95 Prozent dessen, was im Radio läuft, hat nichts mit dem zu tun, was wir hier leben. 90 Prozent wird nicht verstanden. Es geht also um gar nichts. Aber wenn wir uns bewusst werden, dass wir werden, was wir hören, sagen und sehen, und dann wieder zu diesem Aspekt zurückkehren: 90 Prozent verstehen es nicht, aber es macht etwas mit uns. Sie spielen das hier, und es geht nicht darum, dass es ausländisch ist oder nicht, es ist dann etwas Urschweizerisches. Und wenn es Müslüm ist, ist sofort Argwohn da. Inhaltlich erzähle ich hier über wirklich schöne Sachen. Ich will mich da nicht selber feiern, trotzdem muss ich das erklären. Während das künstlich Generierte, das nur einem Ideal nacheifert, einen Freipass bekommt, muss sich das hier durchboxen und immer einen Widerstand erfahren. Jedes Mal gibt es dir mehr Kraft, um es nochmal zu durchlaufen. Aber es ermüdet und mündet wahrscheinlich zwingend darin, dass man sich eines Tages einfach ein bisschen ... nicht aufgibt, aber es der nächsten Generation überlässt.

Idil Baydar: Genau so ist es, so empfinde ich es auch. Tatsächlich gibt es einen Punkt, an dem du es abgeben solltest. Ich merke, dass ich mich sehr stark zu viel universelleren Themen entwickle, was auch die Figur für mich eröffnet hat. Aus einem individuellen Kontext in einen kollektiven Kontext zu wechseln, in einem nationalen, internationalen und jetzt auch in einem universellen Kontext zu sein – das finde ich spannend, weil sie sich ja auch selbst erkennt. Das darf man auch nicht vergessen. Es ist nicht so, dass die Figur nicht den Schmerz der Weißen sieht, dass sie nicht erkennt, dass auch Weiße in ihre Rollen hineingeboren werden, aber dennoch viel weniger die Dynamiken dahinter erkennen, weil es für die eigenen Privilegien gefährlich wäre, sie abzubauen. Das ist etwas, was sie sieht und dieses Gefühl von „Eigentlich sind wir echt eine schlimme Kultur“ entlastet auch. Es ist Liebe pur, wenn sie sagt: „Ihr Kartoffeln könnt mir kulturell nie überlegen sein! Alles, was ihr gemacht habt, haben wir viel besser und viel schlimmer gemacht und viel länger!“ Das deutsche Drama von Unmenschlichkeit, das ist nicht exklusiv deutsch. Eigentlich geht es immer mehr um den universelleren Kontext. Auch für Jilet Ayşe geht es immer mehr darum, das Ding aufzumachen und zu sagen: „Ich erkenne mich auch in dir. Und ich kann dir sagen, dass alles, was du bist, wofür du dich selbst verurteilst als Gesellschaft, das habe ich schon tausendmal schlimmer gemacht und trotzdem verachte ich mich nicht.“

Frage aus dem Publikum: In der Schweiz haben wir in der Medienlandschaft verschiedene Wellen an Islamophobie, wenn wieder eine Abstimmung kommt oder irgendwo ein Terroranschlag passiert. Das habt ihr wahrscheinlich in Deutschland auch, ich kenne die Details nicht. Spürt ihr das? Spüren die Figuren das?

Semih Yavsaner: Die Namensgebung von Müslüm war 2008. Damals war das Islamophobische noch nicht so präsent, aber schon latent da. Nach dem 11. September 2001 war es sowieso ungünstig, irgendwohin zu reisen, zum Beispiel mit dem türkischen Pass nach Amerika. Nach und nach wurde den Menschen bewusst, dass sich etwas tut in der Türkei. Erdoğan kam mehr ans Zepter, und ich war am Anfang meiner Karriere. 2013–2014 waren die

Taksim-Demonstrationen. Was medial vor sich ging, färbte auch auf mich ab und ich spürte, dass ich nicht mehr einfach so einen Freipass habe, sondern schauen muss, was ich sagen will, weil sich der Kontext verändert hatte. Plötzlich war ich in etwas drin, was alles andere war als Liebe, weil die Realität so anders war. Und das ganze islamische Ding mit Müslüm: Die Bedeutung des Namens ist ja ‚der Gläubige‘. Ich hatte mir damals keine großen Gedanken gemacht, habe dann aber auch ein paar Morddrohungen erhalten. Es war überhaupt nicht meine Absicht. Ich habe nach ‚ü-s‘ gesucht und nach ‚ö-s‘, Müslüm war das Maximum und ich dachte mir: Das ist es! Meine Absicht war eine andere und das trägt mich auch durch diese Zeiten, in denen es mit diesem Namen ungünstig ist. Da spürt man, dass sich draußen etwas tut. Aber ja, die Absicht steht über dem. Als ich anfing, Konzerte oder Festivals zu spielen, hörte ich die Kinder schreien: „Müslüm!“ Da habe ich mich umgedreht und: [*freudiges Rufen*] „Aheee“. 2015, wenn jemand Müslüm gerufen hat, war es eher: „Oh nein!“ Die hatten wirklich das Gefühl, jemand sprengt sie jetzt in die Luft. So: „Müslüm“ und alle: [*ängstliches Rufen*] „Uaah“. Es entstand plötzlich etwas Unangenehmes mit dem Namen. Weil sich die Gesellschaft aufgrund all dieser Geschehnisse so entwickelt hat. Plötzlich ist es so: Nomen est Omen.

Idil Baydar: Deshalb bin ich sehr damit beschäftigt, mich viel mit Deutschen auseinanderzusetzen, weil ich ja sehe, wo sie auf die schiefe Bahn laufen. Da brauchen sie wirklich Entwicklungshilfe, weil der Deutsche nicht die Möglichkeit hat, sich zu sehen. Das Wort ‚weiß‘ ist die erste Möglichkeit zu sagen: „Okay, ich habe eine Identität, die wird gesehen. Nanu, ich bin nicht die Normalität. Ich bin nicht normal.“ Das ist eine unfassbar befreiende Situation. Wenn man von da aus losgeht, kann man auch selbstbestimmt seine Identität kreieren und behandeln.

Frage aus dem Publikum: Wie unterscheiden sich die Reaktionen bzw. hast du unterschiedliche Freiheiten bezüglich der Inhalte für Müslüm in den verschiedenen Formaten? Reagieren die Leute unterschiedlich, wenn du im Fernsehen, im Radio oder in Musikvideos auftrittst?

Semih Yavsaner: Bei der Musik ist es so, dass ich keiner Zensur unterliege. Beim Fernsehen wird das ganze Material vom Schweizerischen Fernsehen geschnitten und es ist eher wie das Land selbst: Alles ist neutralisiert und die Gegensätzlichkeit, die zu Spannungen führt, ist schon aufgelöst. Dann ist es aber auch nicht mehr unterhaltsam. Ich denke, die radikalste Form ist der Dialog auf der Bühne. Das ist das Unmittelbarste, dort entsteht wirklich die Essenz. Und die abgeschwächte Version ist, wenn du rausgehst, einen Tag filmst und dann irgendein Akademiker, der deine Figur nicht kennt, das Ganze schneidet und es dir präsentiert. Das ist wirklich der Tod in seiner schönsten Form. Du siehst dir das an und denkst: „Okay, Sterben geht auch so.“ Es ist wirklich schrecklich, etwas zu delegieren. Aber du musst Sachen delegieren. Dann kommt das ganze Egoistische, weil du von niemandem erwarten kannst, dass er das in sich trägt, was du in dir trägst. Nichts ist selbstverständlich in diesem Kontext. Musik, Radio, Telefonscherze – dort hast du offensichtlich null Zensur und darum

hat das so gut funktioniert. Die Telefonscherze, das war wie die Geburt der Figur. Weil sie direkt und ohne Filter kommt. Was hier oftmals als Faust im Sack stattfindet, gesellschaftlich, wird hier benannt und jeder fühlt es und denkt: „Ja, endlich sagt es einmal jemand!“ So banal das klingt: Niemand hat den Mut, aus diesem Korsett auszubrechen und zu sagen und zu sein, was er ist, sondern alle reproduzieren nur und denken: „Ja, so bin ich ein Teil davon.“ Dann sind 99 Prozent nur ein Teil vom Ganzen, weil sie ästhetisch, zum Beispiel frisurenmäßig, dem entsprechen, was momentan Leitkultur ist. Die müssen sich nicht erklären. Diese ein Prozent, die einfach sind, was sie sind, das sind die ganz, ganz komischen Vögel. Ich versuche einfach nur zu sein, was ich fühle und bin. Und mich darin auf eine Art und Weise zu erkennen, immer und immer wieder. Auch in der Musik muss ich immer das Natürliche oder das ‚Na-Türkische‘ erklären, während das Künstliche einen Freipass hat. Es ist eine Ungerechtigkeit, die man über eine Figur extrem gut ausgleichen kann. Das Motiv ist dieser Zustand, das zu ertragen. Dieser tödlich chemische Cocktail, der anhand dieser Informationen aufgelöst wird. Wie kann man das den Menschen servieren? Und sie essen es so genüsslich, und du bist dort und denkst, dass es doch noch eine andere Ansicht von Realität gibt, die man leben könnte – dann ist es ein Gegenvorschlag.

Mira Kandathil: Wie schafft ihr es, euch zum einen an Faktoren des Marktes halten zu müssen, beispielsweise mit einer eigenen Fernsehshow oder auf YouTube, und zum anderen als autonome Kunstschaffende tätig zu sein?

Idil Baydar: Wir leben natürlich in solchen Zeiten. Ich bin ja nicht ohne Grund erst mal auf YouTube bekannt geworden, weil du da die größte Autonomie hast. Du kannst machen, was du willst, und die Zahlen entscheiden. Was interessanterweise in den Markt reingekommen ist, ist die Reichweite. Es gibt diesen schönen Satz: Kunst im Kapitalismus ist Träger für Werbung, und die Reichweite entscheidet heutzutage. Ich bin da nicht reingekommen, weil sie meine Arbeit gut fanden, sondern weil sie gesagt haben: „Ha, 1,5 Millionen, [*wendet sich an Semih Yavsaner*] bei dir dann sieben Millionen, da gibt es Geld, da kann man Produkte verkaufen, da kann man Werbung verkaufen!“ Das Interessante an dieser kapitalistischen Form ist, dass sie eigentlich nicht wirklich diskriminiert. Für sie ist nur eins wichtig, sie diskriminiert nur diejenigen, die keine Reichweite haben. Doch wer Reichweite hat, kann fast jeden Inhalt vorstellen. Die Idee war nicht: „Oh, wir wollen jetzt das Land kulturell bereichern mit Jilet Ayşe!“ Die Idee war: „Digga, die haben ja auch Geld!“ Spätestens seit Kaya Yanar und Bülent Ceylan wissen wir, dass Migranten auch Geld bringen – „Wie kommen wir an diese Kohle ran?“ Das heißt, wir setzen denen was vor, von dem wir glauben, durch die Zahlen beweisen zu können, dass es von nationalem Interesse ist. Über Reichweiten kommst du da rein: Instagram, YouTube ... das wird immer wichtiger. Ich rate jedem dazu, sich mit diesen Medien zu beschäftigen. Und ich bin nicht mal gut darin! Aber die Freiheit, die ich erlebt habe, kam nur durch diese Form der Medien-Kanäle: weil ich da selbstbestimmt bin. Ich sage dir, was ich mache und was ich nicht mache. Wie oft bin ich irgendwo aufgetreten und dann hat man mir gesagt: „Frau Baydar, heute nicht ganz so kritisch, geht det?“ Man

versucht schon, es ein bisschen zu beeinflussen, indem man sagt: „Hm, det ist uns aber doch zu reflektiert. Das passt nicht so ganz.“ Ich habe Shows nicht bekommen, weil man mir gesagt hat: „Ne, dit ist deutschenfeindlich“. Aber meine Möglichkeit, immer wieder Einfluss zu nehmen, waren meine Videos. Wenn meine Videos viral gegangen sind – und das sind sie zu 98 Prozent mit Jilet –, ist es mein Vorrecht stattzufinden. Nur weil die Reichweite da ist und das einem Werbepartner einfach gut zu erklären ist. Besser als irgendwelche fiktiven Quoten, die man sich im Fernsehen über Jahrzehnte zusammengefummelt hat und die natürlich nicht so präzise sind wie die Reichweite, die dir ein Video mittels der Klickzahlen zeigt. Das heißt, die Relevanz der Reichweite, dass du stattfindest und Geld verdienst, hast du selbst in der Hand. Du kannst es selbst kreieren und steuern. Diese Freiheit ist unfassbar. Noch. Ich glaube, dass bereits versucht wird, gewisse Algorithmen zu beherrschen. Noch kann man es aber nicht wirklich. Das heißt, auch für die Frauen- oder für die Gay-Pride-Bewegung sind das Mittel, die man unbedingt nutzen sollte, um seine eigene Deutungshoheit zu bekommen. Wenn du einen Act hast, der gay ist und richtig krass läuft, wird das Thema in der Öffentlichkeit mehr Raum einnehmen. Es werden mehr Gelder fließen, weil das Interesse da ist. Diese Verknüpfung von finanziellen Mitteln, Algorithmen, Reichweiten und Inhalten ist sehr interessant. Wenn du Reichweite hast, kannst du alles reintragen. Das ist unsere große Power. Ich kann nur sagen: jede Feministin, rauf auf Insta!

Semih Yavsaner: Ich würde dem gerne noch etwas hinzufügen, weil das, was gerade angesprochen wurde, fast die Essenz von all dem ist, was mich momentan beschäftigt. Und zwar denke ich eben über die Kooperation zwischen Industrie und Kunstschaffenden nach. Ich hatte diesen Fall und es war damals publik, weil Müslüm auf einmal so einen Einfluss hatte. Mich fragte nämlich die Gegenpartei an, die Schweizerische Volkspartei, also alles andere als das, was Müslüm im Sinn hatte. Die haben mir etwas offeriert und dachten sich allen Ernstes, dass ich als Müslüm Werbung mache für die Schweizerische Volkspartei. Die dachten: „Wenn der was macht, dann ist es eh viral und wir ...“ Und dann haben die mir 2013, und zwar wirklich medial, eine halbe Million angeboten.

Idil Baydar: Hast du nicht genommen?!

Semih Yavsaner: Nein, darum bin ich heute hier, ja.

Idil Baydar: Tschüsch, Bruder, wallah, wie kannst du das erzählen?! Ich raste aus, mein Blutdruck! Warum hast du nicht die halbe Million genommen? Nein, Spaß ... !

Semih Yavsaner: Und jetzt wird es erst interessant: Beim *Süpervitamin*-Video, vielleicht ist es euch aufgefallen, gibt es vorher keine Werbung. Das habe ich konsequent durchgezogen. Ich stand immer als Idiot da und die Menschen dachten sich: „Mann, sag mal ...!“ [Zu *Idil Baydar*] Danke für deine Reaktion. Genau so sind sie mir die ganze Zeit begegnet und ich dachte immer: Ich will nicht, dass sich Nivea oder irgendein Deo mit *Süpervitamin* mischt.

Das mache ich einfach nicht. Niemand versteht das, aber darum gibt es mich heute noch. Das ist viel reichhaltiger, ich bin autark und lasse mich nicht fremdbestimmen. Man muss sich bewusst werden, dass die Industrie in diesem algorithmischen Zeitalter keine Emotionen hat und der Künstler Emotion pur ist. Wenn der Künstler mit der Industrie kollaboriert, kann es sein, dass es viral geht und man Reichweite hat. Die Frage ist nur, wie lange. Weil es der Industrie egal ist, wer du bist und wer ich bin. Es zählt nur das Momentum. Sie erreicht viel, ich erreiche viel, komm, ok, Kapital, und dann wird das neutralisiert. Deine Kunst geht flöten – so empfinde ich das bei mir. Ich könnte das nicht, weil ich denke: Das ist etwas, das von innen kommt. Zurück zum Geld: Wir haben hier beispielsweise Mani Matter, ein Chansonnier in den 1970er-Jahren. Er hat ein musikalisches Erbe hinterlassen, heute ist er wie der Michael Jackson der Schweiz. Und wenn ich all die Kinder sehe, die das singen: die haben instinktiv eine Freude daran. Nicht eine Person spricht von seinem Kapital, jeder singt seine Lieder. Das ist das, was überlebt und was immer bleiben wird. Was inspirieren wird. Das abzuwägen mag vielleicht naiv sein, aus dem jetzigen Standpunkt, aber später, wenn es mich nicht mehr gibt, aber es immer noch weiterlebt, werde ich sicher nicht irgendwo unten im Friedhof mein Geld zählen.

Mira Kandathil: Vielen herzlichen Dank für dieses Gespräch und dass wir diese unterschiedlichen Ansätze von euch beiden sehen und so viel über eure Kunstfiguren erfahren konnten!

Sibylle Heim

Kunstfiguren: Stellvertreteridentität – Selbstermächtigung – Disidentifikation

Warum erschaffen sich Künstler*innen eine Kunstfigur? Diese Frage lässt sich an dieser Stelle gewiss nicht abschließend beantworten. Eine Motivation ist aber sicherlich, Dinge mittels einer Kunstfigur erfahren, sagen und tun zu können, die sie als Privatperson und auch als Künstlerpersönlichkeit nicht in der gleichen Weise erfahren, sagen oder tun könnten. Die Kunstfigur übernimmt also eine stellvertretende Funktion. Die These des vorliegenden Artikels ist, dass Kunstfiguren als Stellvertreteridentitäten betrachtet werden können, die Künstler*innen ein Empowerment ermöglichen. Wie das möglich ist und welche Selbstermächtigungsstrategien Künstler*innen mit der Erschaffung einer Stellvertreteridentität entwickeln, soll im Folgenden am Beispiel der Kunstfiguren Jilet Ayşe von Idil Baydar und Marcus Fisher von Oreet Ashery aufgezeigt werden.

Bei beiden Kunstschaffenden hat die Motivation, eine Kunstfigur zu kreieren, sowie die Art und Weise, wie diese gestaltet ist, mit der eigenen Biografie zu tun. Dennoch unterscheiden sich ihre Kunstfiguren von ihnen als Privatperson und Künstler*in: Sie haben eine eigene Geschichte, einen anderen Namen und differieren im Aussehen und Verhalten. Im Sinne der in der Einleitung dieses Bandes besprochenen Kriterien, die eine Kunstfigur ausmachen, sind Jilet Ayşe und Marcus Fisher fiktive und auch eigenständige Persönlichkeiten, bei denen dennoch ein ständiges Oszillieren zwischen der Kunstfigur und der realen Person sichtbar und sogar konstituierend ist. Zudem sind sie als Kunstfiguren in ihrem Handlungsspielraum nicht an einen bestimmten Inhalt oder Kontext gebunden und können in unterschiedlichen Medien und Zusammenhängen agieren.¹

Die beiden Beispiele wurden ausgewählt, da sie ausgehend von ihrer eigenen Lebensgeschichte und Identität sowie aus der Erfahrung von Ausgrenzung und Diskriminierung heraus eine Stellvertreteridentität in Form einer Kunstfigur kreiert haben. Beide Künstler*innen tun dies aber mit sehr unterschiedlichen ästhetischen Strategien und performativen Praktiken, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

1 Siehe Einführung, S. 17–20.

„Ich muss ganze Tag über mein eigenes Klischee spielen“ – Jilet Ayşe

Jilet Ayşe (Abb. 1) ist die Kunstfigur von Idil Baydar. In einem Porträt in der *taz* wird Jilet Ayşe als „das Fleisch gewordene Klischee einer türkischen Gettofrau aus ProblembBerlin“² eingeführt – Jilet Ayşe selbst bezeichnet sich gerne auch als „Integrationsalbtraum Nr. 1“.³



Abb. 1 Idil Baydar,
Jilet Ayşe.

Die Künstlerin Idil Baydar ist als Kind türkischer Eingewanderter in Deutschland geboren und aufgewachsen. Nach eigenen Aussagen hat sie sich in ihrer Kindheit als Deutsche identifiziert. Die Kunstfigur Jilet Ayşe sei als Reaktion auf die Erfahrung entstanden, „migrantisiert“ zu werden. Also aus Wut darüber, dass die Herkunft auf einmal – spätestens, wenn es darum geht, einen Platz in der Gesellschaft zu erhalten – eine Rolle spiele.⁴ Diese Wut sei ein Motor gewesen, und so sagt Idil Baydar im Interview mit der *taz*: „Ich habe irgendwann die Faxen dicke gehabt und gedacht: Ihr wollt eure Kanakin? Ihr kriegt eure Kanakin.“⁵

Als künstlerisches Mittel, um dieser Wut in der Gestalt der Kunstfigur Jilet Ayşe Ausdruck zu verleihen, wählt sie den Humor, mit dem sie sich im Spektrum zwischen Sozialsatire, Kabarett und Comedy bewegt. Wie viele andere Comedians, Kabarettist*innen und Komi-

2 Itzek, Joanna: Porträt einer besonderen Berliner Göre. Die Schwester der Integrationsnutte, Webseite *taz*, <https://taz.de/Portraet-einer-besonderen-Berliner-Goere!/5098932>, 08. 03. 2012 (Zugriff am 03. 09. 2020).

3 Kusch, Regina: Idil Baydars ‚ghettolektuelles Kabarett‘: Integrationsalbtraum Nr. 1, Webseite Deutschlandfunk, https://www.deutschlandfunk.de/idil-baydars-ghettolektuelles-kabarett-integrationsalbtraum.844.de.html?dram:article_id=471906 (Zugriff am 07. 10. 2021).

4 Bürger, Britta im Gespräch mit Schauspielerin und Kabarettistin Idil Baydar: „Das ist anstrengend, permanent diese Migrantenrolle zu erfüllen“, Webseite Deutschlandfunk Kultur, https://www.deutschlandfunkkultur.de/schauspielerin-und-kabarettistin-idil-baydar-das-ist.970.de.html?dram:article_id=436976 (Zugriff am 18. 08. 2020).

5 Itzek 2012.

ker*innen mit Migrationserfahrung arbeitet sie mit Klischees, Stereotypen und Vorurteilen in Bezug auf interkulturelle Differenzen. Wenn Jilet Ayse in einem Auftritt sagt: „Ich muss ganze Tag mein eigenes Klischee spielen. Alles was ich dir hier erzähle, hast du dir ausgedacht über mich“,⁶ spricht sie den Akt der Identitätszuschreibung von außen an. Gerade in Bezug auf Migrant*innen sind solche (kulturellen und kollektiven) Zuschreibungen nicht selten negativ konnotiert.

Die Islamwissenschaftlerin Riem Spielhaus befasst sich am Beispiel von Humorist*innen muslimischer und migrantischer Herkunft mit Formen des Humors, die negative Zuschreibungen verarbeiten und daraus neue und oft auch ironische Selbstbilder kreieren.⁷ Sie zeigt auf, wie negative Benennungen und Markierungen als empowerndes Moment genutzt und mit den Mitteln des Humors als gesellschaftskritische Stellungnahme verstanden werden können:

Inversion und Übertreibungen, die Umkehrung von Stereotypen und negativen Zuschreibungen und deren Wendung in positive Attribute werden dabei zu Mitteln, um auf die Markierung als *Andere* in öffentlichen Debatten zu reagieren. Die Komik von als Migranten und Muslimen Markierten ist damit nicht allein Mittel zur Identitätsschaffung, sondern als Technik der Subversivität gegenüber Zuschreibungs- und Ausgrenzungspraktiken [sic! Anm. der Autorin].⁸

Spielhaus bezieht sich auf die Subjektivierungstheorie der Philosophin Judith Butler, um diese Technik der Subversivität zu beschreiben.⁹ Demnach ist die Akzeptanz von negativen Zuschreibungen durch verletzende Begrifflichkeiten und damit die Unterordnung unter den vorherrschenden Diskurs die Voraussetzung, damit sich ein Subjekt sprachlich konstituieren und somit auch positionieren kann. Ein Subjekt wird durch Benennung, die Butler als „Anrufung“¹⁰ bezeichnet, überhaupt erst ins Leben gerufen.¹¹ Indem wir beispielsweise als Frau, als Mutter oder auch als Kanakin angesprochen werden, werden wir zur Frau, Mutter oder Kanakin. Das heißt, wir werden durch Namen, Bezeichnungen und Identitätskategorien zu dem gemacht, was wir sind.¹² Solche ‚Anrufungen‘, selbst wenn – oder vielleicht gerade weil – sie stereotypisierende, ausschließende und auch verletzende Züge haben, können

6 Webseite YouTube *taz.lab* 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=KYrryngkR0g>, 00:05:24 (Zugriff am 03.05.2022).

7 Spielhaus, Riem: Deutschland, wir müssen reden! Integrationsdebatten in der kabarettistischen und Stand-Up Performance von Humoristen muslimischer Herkunft, in: Leontiy, Halyna (Hg.): (Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten. Wiesbaden: Springer Fachmedien (Erlebniswelten) 2017, S. 113–131, hier S. 114.

8 Ebd., S. 128.

9 Ebd., S. 120–121.

10 Judith Butler greift dabei auf die Theorie der Anrufung von Louis Althusser zurück, vgl. Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung), in: Ders. (Hg.): Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg/Berlin: VSA (Positionen, Bd. 3) 1977, S. 108–153.

11 Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 8.

12 Vgl. Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag (Campus Einführungen) 2003, S. 39.

nach Butler als empowerndes Element genutzt werden.¹³ Spielhaus fasst es wie folgt zusammen: „Erst durch die Einlassung auf die Bedingungen des Diskurses, die Unterordnung unter ihn und seine Begrifflichkeiten, wird Stimmgewalt und Einflussnahme auf eben diesen Diskurs möglich.“¹⁴

Dieser Vorgang kündigt sich an, wenn Idil Baydar zu den Beweggründen für die Entstehung von Jilet Ayşe sagt: „Ihr wollt eure Kanakin? Ihr kriegt eure Kanakin.“¹⁵ Ganz im Sinne Butlers macht sich Baydar die ‚Anrufung‘ als Kanakin zu eigen. Indem sie diese ausgrenzende und abwertende Bezeichnung und die damit verbundenen Zuschreibungen annimmt, wird sie handlungsfähig und kann in kreativer Weise damit umgehen. Sie kreiert eine Kunstfigur, die solche abwertenden Zuschreibungen und Klischees nicht nur thematisiert, sondern verkörpert und überhöht. Angefangen bei den grundsätzlichen Gestaltungs- und Wiedererkennungsmerkmalen von Jilet Ayşe: Sie trägt gefakte Markensportklamotten, spricht Kiezdeutsch, ist stark geschminkt, trägt viel und auffälligen Schmuck sowie eine hochgesteckte Frisur. Zudem ist sie laut, zuweilen aggressiv und verwendet viele Schimpfwörter. Gestik, Mimik und Körpergestaltung werden stark überzeichnet.¹⁶ Die Kunstfigur Jilet Ayşe hat sich über die Jahre weiterentwickelt: Während die äußerlichen Merkmale weitgehend gleich oder ähnlich geblieben sind, hat Baydar Jilet Ayşe zu Beginn viel stärker in schauspielerischer Art und Weise dargestellt. Vor allem in ihren frühen YouTube-Videos verkörpert Jilet Ayşe das klischeehafte Bild der integrationsunwilligen Jugendlichen mit Migrationshintergrund, die nicht richtig Deutsch sprechen können.

In einem der ersten YouTube-Videos von Jilet Ayşe aus dem Jahr 2012 mit dem Titel *Ich bin voooll sauer!*¹⁷ beispielsweise beklagt sie sich wütend über ihre Schwester, die ihr vorwerfe, dass ihr türkischer Freund nicht gut für sie sei. Sie schimpft, dass die Schwester glaube – nur weil sie aufs Gymnasium geht und einen deutschen Freund hat – das Recht zu haben, sich in ihr Leben einzumischen. Wütend schleudert sie ihrer Schwester und dem Publikum die Gründe entgegen, warum ihr cooler türkischer Freund, der immerhin noch ein richtiger Mann sei, dem deutschen ‚schwulen Opfer-Freund‘ ihrer Schwester vorzuziehen sei: Zum Beispiel sei er sehr schlau, weil er schon an die Zukunft denke, in der sie planen, gemeinsam einen Spätkauf aufzumachen und mit acht oder neun Kindern Kindergeld zu bekommen, und er ihr jetzt schon durch seine ‚Dies und das‘-Geschäfte tolle Klamotten kaufe. Und nur weil er sie hin und wieder schlage, sei er doch kein schlechter Mann. Im Gegenteil: Das täten

13 Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, vor allem S. 10, 250, 254.

14 Spielhaus 2017, S. 121.

15 Itzek 2012.

16 Vgl. Kothoff, Helga: Overdoing Culture. Sketch-Komik, Typenstilisierung und Identitätskonstruktion bei Kaya Yanar, in: Hörning, Karl H.; Reuter, Julia: Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Bielefeld: transcript (Sozialtheorie) 2004, S. 184–200, hier S. 194.

17 Webseite YouTube Channel Jilet Ayşe, *Ich bin voooll sauer!!!*, <https://www.youtube.com/watch?v=EkdO9bVL0hk> (Zugriff am 19. 09. 2021).

richtige Männer, denn die Frauen verdienen das nun mal, wenn sie frech seien und viel reden.

In dem Video werden Klischees wie die des gewalttätigen türkischen Mannes, der duldsamen Frau, der türkischen Großfamilie, die auf Sozialhilfe angewiesen ist, und das Einmischen der Familie bei privaten Angelegenheiten auf die Spitze getrieben. Auf diese Weise wird das überzeichnete Bild, das von Türk*innen oder anderen Migrant*innen existiert, inszeniert¹⁸ und die Konstruiertheit und auch Absurdität solcher generalisierenden Bilder durch das bewusste In-Szene-Setzen sichtbar.

Während Jilet Ayşe in dem erwähnten Video-Beispiel „auf aggressive Weise interkulturelle Themen mit Bezug auf ihren Lebensalltag kommentiert“,¹⁹ befasst sie sich in ihrem Bühnenprogramm *Ghettolektuell* mit dem Thema Aggression, indem sie interkulturelle Unterschiede anspricht. Sie vergleicht das Aggressionsverhalten von Deutschen und Türken und unterscheidet die Verhaltensweisen in aktiv-aggressiv und passiv-aggressiv. Als Beispiel nennt Jilet Ayşe den deutschen „Raschel-Opa“, der im Bus mit der Zeitung raschele und ‚laut‘ die Augen verdrehe, wenn sie hinter ihm am Handy schimpfend und fluchend mit ihrer Cousine spreche. Während ein Türke einfach sagen würde: „Op, op, op, nicht so laut. Wer denkst du wer du bist? Mach mal aus, dieses Scheiß-Telefon. Ich telefonier‘ gerade“ – da wisse man wenigstens, woran man sei.²⁰ Anhand dieses Beispiels spricht sie interkulturelle Differenzen an und zeigt auf, wie solche Momente von gegenseitigen Vorurteilen geprägt sind. Jilet Ayşe führt dabei nicht nur die Klischees der Türken vor, sondern dreht den Spieß auch um, indem sie ihrerseits Klischees der ‚Almans‘ oder ‚Kartoffeln‘ – wie sie die Deutschen gerne bezeichnet – verwendet. Durch die Darstellung und Hervorhebung ethnischer Differenzen werden diese Klischees gewissermaßen bestätigt, jedoch in einer Art und Weise, die zur Reflexion über die Praktiken der Differenzierung anregen soll.²¹

Bei Live-Auftritten wird Jilet Ayşe zuweilen auch gegenüber dem Publikum angriffiger und direkter. Wenn sie beispielsweise einen Zuschauer, den sie als ‚Alman‘ identifiziert, als „genetischen Nazi“ bezeichnet oder wenn sie an eine Zuschauerin gewandt sagt: „Wer ist dafür verantwortlich, wenn ich dich Fotze nenne, du oder ich? Du, weil du eine Fotze bist, oder ich, weil ich dich so bewerte – das ist die Frage.“²² Damit stellt sie das Klischee nicht nur dar oder zeigt gegenseitige Vorurteile auf, sondern wendet die abwertende Bezeich-

18 Spielhaus 2017, S. 127.

19 Jablonski, Nils: Wer bist du wer du denkst!? Interkulturelle Komik des Stereotyps, in: Diekmannshenke, Hajo; Neuhaus, Stefan; Schaffers, Uta (Hg.): Das Komische in der Kultur. Marburg: Tectum Verlag (Reihe Dynamiken der Vermittlung. Koblenzer Studien zur Germanistik, Bd. 1) 2016, S. 449–463, hier S. 459.

20 Webseite YouTube *Comedy Central Presents: Jilet Ayşe*, <https://www.youtube.com/watch?v=TtsP-KkPjgo>, 00:15:05–00:17:18 (Zugriff am 19. 09. 2021).

21 Auf das Problem, dass Komik, die mit Stereotypen arbeitet, auch immer Gefahr läuft, diese nicht nur zu hinterfragen, sondern selbst zu reproduzieren, verweist Jablonski 2015, S. 457. Vgl. auch Kotthoff, Helga; Jashari, Shpresa; Klingenberg, Darja: Komik (in) der Migrationsgesellschaft. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2013, S. 16–17.

22 Webseite YouTube *Freiheit für Böhmernmann. IDIL BAYDAR als JILET AYŞE*, <https://www.youtube.com/watch?v=LaJdowSYcwo&t=2s>, 00:00:46 und 00:01:48 (Zugriff am 19. 09. 2021).

nungspraxis explizit an. Da auch das Publikum Ziel von abwertenden Bezeichnungen wird, wird diese Praxis nicht nur sprachlich verhandelt, sondern für das Publikum im Rahmen dieses künstlerischen Kontextes direkt erfahrbar gemacht.

Gleichzeitig zeigen sich in all diesen Szenen künstlerische Strategien, die nach der Theaterwissenschaftlerin Hanna Voss als ästhetische Entdifferenzierungen beschrieben werden können.²³ Sie führt diese Bezeichnung in Abgrenzung zu dem Begriff der ethnischen Differenzierung ein, den sie synonym zum Begriff der Ethnisierung verwendet:

Bei diesem Akt der Differenzierung werden die aufgrund bestimmter Kennzeichen als einer bestimmten Ethnie angehörig identifizierten Menschen im Zuge einer Identitätszuweisung auch mit bestimmten körperlichen, kognitiven oder mentalen Eigenschaften, Weltbildern, Einstellungen und einem daraus resultierenden Verhalten assoziiert.²⁴

Voss geht es in ihrer Untersuchung darum, Stücke im Gegenwartstheater hinsichtlich ihres Potenzials, Fremdethnisierungen durch ethnische Identitätszuweisung zu reflektieren und offenzulegen, zu überprüfen. Sie nennt dieses Potenzial ästhetische Entdifferenzierung. Diese kann sowohl durch eine intellektuelle als auch performative Reflexion geschehen. Eine intellektuelle Entdifferenzierung geschieht dann, wenn die dargestellten Ethnisierungen durch Momente auf der Ebene der Handlung und der Rede oder mittels Komik und Übertreibung gebrochen werden und damit zur Reflexion anregen. Eine performative Entdifferenzierung kann durch verschiedene theatrale Strategien erreicht werden, z.B. wenn die Gleichzeitigkeit vom phänomenalen Leib der Schauspieler*innen und ihrem semiotischen Körper ausgestellt wird und damit ein Umspringen in der Wahrnehmung zwischen Schauspieler*in und Figur herbeigeführt wird.²⁵

Während bei Idil Baydar als Jilet Ayşe vor allem die intellektuelle Strategie der Entdifferenzierung beobachtet werden kann, ist bei Oreet Ashery als Marcus Fisher die performative Entdifferenzierung durch die Gleichzeitigkeit von phänomenalem Leib und semiotischem Körper ein sehr zentrales Moment.

„There Was Always This Distance Between Him and Himself“ – Marcus Fisher

Wenn man dieses Bild (Taf. III) aus der im Jahr 2000 entstandenen fotografischen Reihe *Self Portraits as Marcus Fisher*²⁶ sieht, mit der Oreet Ashery den Grundstein für ihre Arbeit mit der Kunstfigur Marcus Fisher legte, ist man gleich in medias res: Die Betrachtenden sehen das Bild einer aufgrund ihrer Kleidung als jüdisch-orthodoxen Mann einzustufenden Person, die auf ihre entblößte weibliche Brust schaut. Diese dargestellte Geschlechterambivalenz hat

23 Voss, Hanna: Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater. Marburg: Tectum Verlag (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 26) 2014.

24 Ebd., S. 14.

25 Ebd., S. 80.

26 Webseite Oreet Ashery, <http://oreetashery.net/site/work/self-portraits-as-marcus-fisher/> (Zugriff am 28.04.2022).

vor dem Hintergrund des orthodoxen Judentums, das in sehr vielen Bereichen eine strikte Trennung der Geschlechter vorschreibt, eine besondere Brisanz. Allein das Tragen von Kleidung des anderen Geschlechts ist im orthodoxen Judentum verboten.²⁷ Das Bild wirft zum einen viele Fragen hinsichtlich der Verknüpfung von Gender und Religion auf und thematisiert zum anderen den Blick auf das ‚Fremde‘, welches das orthodoxe Judentum aus westlicher, säkularer Perspektive darstellt. Diesen Fragen und Themen geht Oreet Ashery in ihrer künstlerischen Arbeit mit Marcus Fisher nach.

Oreet Ashery ist eine in Israel geborene und mit 19 Jahren nach England ausgewanderte interdisziplinär arbeitende Künstlerin. Mit ihren Installationen, Objekten, Video-, Internet- und Textarbeiten und ihrer Live-Art-Praxis hinterfragt sie ideologische, soziale und geschlechterspezifische Konstruktionen vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes.

Als einen Auslöser für die Entstehung der Kunstfigur Marcus Fisher beschreibt Ashery die Nachwirkung des Moments, als einer ihrer engsten Jugendfreunde den Kontakt zu ihr abbricht, da er zum orthodoxen Judentum übergetreten ist und somit keinen freundschaftlichen Kontakt mehr zu einer Frau haben darf. Als Marcus Fisher wollte sie versuchen, diese von Männern dominierte Welt des orthodoxen Judentums zu verstehen, indem sie ein Teil davon wurde.²⁸

Nach den fotografischen Selbstporträts war es Oreet Ashery ein Bedürfnis, Marcus Fisher in Kontakt mit der Außenwelt zu bringen und ihn sichtbar werden zu lassen.²⁹ So begann sie mit Interventionen im öffentlichen Raum, wobei sie als Marcus Fisher vor allem Orte aufsuchte, an denen sich orthodoxe Juden normalerweise nicht aufhalten, wie z. B. den Londoner Stadtteil Soho, ein türkisches Männercafé in Berlin, einen öffentlichen Strand in Tel Aviv oder Schwulenbars in London. Diese Interventionen wurden heimlich gefilmt. Kurze Ausschnitte davon sind in der 16-minütigen Mockumentary *Marcus Fisher's Wake*³⁰ zu finden. Auf zwei Momente innerhalb dieses Filmes soll im Folgenden Bezug genommen werden: auf die Interventionen in Soho und im türkischen Männercafé.

Dass es sich bei diesem vermeintlich jüdischen jungen Mann um eine weibliche Künstlerin handelt, wissen zwar diejenigen, die sich den Film anschauen, nicht aber die Menschen vor Ort. Für diese ist Marcus Fisher ein männlicher orthodoxer Jude, und in dieser Erscheinung steht er für konservative, weltfremde, männlich dominierte Werte und Strukturen. Obwohl oder vielleicht gerade weil Soho sich als liberales, diverses und weltoffenes Viertel versteht, wird Marcus Fisher dort als Fremdkörper wahrgenommen. Im Film sieht man Marcus Fisher in einem Café sitzend, während die Kommentarstimme aus dem Off beschreibt,

27 Garfield, Rachel: Oreet Ashery. Transgressing The Sacred, in: Webseite Academia, https://www.academia.edu/4534572/Oreet_Ashery_Transgressing_the_Sacred, 2001, S. 3 (Zugriff am 09. 09. 2021).

28 Ashery, Oreet: In and Out of Love with Marcus Fisher. An Alter Ego and an Art Project, vgl. Webseite Oreet Ashery, <http://oreetashery.net/site/wp-content/uploads/2000/03/Jewish-Masculinities.pdf> (Zugriff am 20. 06. 2022).

29 Ebd.

30 Webseite Vimeo *Marcus Fisher's Wake*, <https://vimeo.com/225137415> (Zugriff am 19. 09. 2021).

dass er sich deplatziert und entfremdet gefühlt habe. Dieses Gefühl sei zusätzlich verstärkt worden, weil die Leute um ihn herum sein Sich-fremd-Fühlen wahrgenommen und ihn dadurch noch mehr entfremdet hätten. Die Stimme führt weiter aus: „Some people just move freely between different states and different identities. But that’s not him. He felt like he was too lost already for that. There was always this distance between him and himself, that was difficult to take.“³¹ Damit wird zum einen dem Gefühl von Marcus Fisher Ausdruck verliehen, in seiner Identität nicht frei zu sein, nicht dazuzugehören und sich in und mit sich selbst fremd zu fühlen. Zum anderen schwingt in der Aussage Ironie mit, da die Betrachtenden des Filmes wissen, dass Marcus Fisher von der Künstlerin Oreet Ashery verkörpert wird und sehr wohl mit verschiedenen Identitäten gespielt wird.

Beim Besuch des Männercafés in Berlin ist Oreet Ashery als Marcus Fisher in doppelter Hinsicht fehl am Platz: zum einen als jüdischer Gast in einem türkisch-arabischen Umfeld, zum anderen als Frau in einem Männercafé. Die Kommentarstimme aus dem Off beschreibt, dass Marcus Fisher in diesem Café zwar mit Belustigung, aber freundlich aufgenommen worden sei – im Gegensatz zu seinen Erfahrungen in Soho, wo man ihn teilweise nicht einmal bedient habe – und es folgt der ironische Kommentar: „He felt good with them, since they had respect from men. From men being men. No matter what culture or religion as long as you are a decent kind of guy, they respected you.“³² Die in diesem Kommentar bereits enthaltene Infragestellung von Geschlechterrollen und -bildern erhält mit dem Wissen, dass die Kommentarstimme von dem*der genderqueeren, intersexuellen Künstler*in Del LaGrace Volcano gesprochen wird, noch eine weitere Ebene.³³ Geschlecht erscheint als etwas Relatives, Konstruiertes, das abhängig ist vom jeweiligen Kontext, der Sprache und dem Blickwinkel der Betrachtung.

Das zeigt sich auch bei der Betrachtung der verschiedenen Beobachtenden-Positionen, mit denen der Film spielt. Zum einen ist da das unwissende Publikum, sind da die Passanten in Soho oder die Gäste im türkischen Männercafé, die Marcus Fisher als Repräsentanten eines jüdisch-orthodoxen Mannes lesen und ihn in dem jeweiligen Umfeld als Fremdkörper wahrnehmen. Zum anderen gibt es das wissende Publikum, das sich den Film anschaut und weiß, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt und Marcus Fisher von der Künstlerin Oreet Ashery verkörpert wird. Die Theaterwissenschaftlerin Christiane Czymoch verweist in ihrer Analyse von *Marcus Fisher’s Wake* zudem auf eine dritte Beobachtenden-Position: der Blick der Kamera, der sozusagen das nicht wissende Publikum dem wissenden vorführt und auch etwas Voyeuristisches in der Beobachtung des Außenseiters hat.³⁴ Auf diese Weise wird das wissende Publikum zudem Zeuge, wie das Umfeld und der „kontextabhängige Blick der

31 Webseite Vimeo *Marcus Fisher’s Wake*, 00:05:18.

32 Ebd., 00:09:25.

33 Czymoch, Christiane: (Alp)Traumfrauen – Performative Reflexion von Gender in der britischen Live Art: Subversives Potenzial bei Kira O’Reilly, Bobby Baker und Oreet Ashery. Marburg: Tectum Verlag (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd. 25) 2014, S. 108.

34 Ebd., S. 72–73.

Anderen“³⁵ an der Konstitution von Identität oder Identifikation aktiv beteiligt ist. Den Betrachtenden des Filmes wird vor Augen geführt, wie Marcus Fisher als orthodoxer Jude vom unwissenden Publikum in Soho als nicht den westlichen Werten und freiheitlichen Anschauungen entsprechender Außenseiter ausgeschlossen und in einem Männercafé unhinterfragt als Mann akzeptiert wird, nur weil die Anwesenheit einer Frau dort nicht vorgesehen ist. Das wissende Publikum wird sich so der Identifizierungsmacht der Anderen bewusst und gleichzeitig gezwungen, die Faktoren der Konstruktion von Identität zu hinterfragen.

In ihrer Arbeit mit Marcus Fisher entzieht sich Ashery allen eindeutigen Kategorisierungen und Differenzierungen und damit auch der Deutungshoheit durch die Anderen.

Die Künstlerin und Fine-Art-Professorin Rachel Garfield schreibt:

As Marcus Fisher, Oreet Ashery makes visible what is invisible and confuses the terms – man and woman; public and private; Jewish and gentile; orthodox and secular; East and West and more. In her transgressive acting out we are reminded that boundary markers are a form of social control. By blurring all boundaries Oreet defies social control. She embodies what is forbidden her and takes control.³⁶

Man könnte diese künstlerische Strategie auch als eine Form der Selbstermächtigung durch Disidentifikation beschreiben. Diese Terminologie hat unter anderem der in der Performance Studies und Queer Theory beheimatete Denker José Esteban Muñoz geprägt.³⁷ Der Begriff der Disidentifikation geht auf den Philosophen Henry Pêcheux zurück, der drei Modi beschreibt, mit denen sich ein Subjekt innerhalb der Herrschaftsordnung positioniert und damit auch konstituiert: Das sogenannte ‚gute Subjekt‘ wählt den Weg der Identifizierung und Assimilation, während das sogenannte ‚schlechte Subjekt‘ die herrschende Ideologie ablehnt und sich ihr widersetzt. Als dritte Möglichkeit beschreibt Pêcheux die Disidentifikation, durch welche die dominante Kultur weder komplett angenommen noch komplett abgelehnt wird.³⁸ Muñoz benutzt diesen Begriff, um zu beschreiben, wie Minderheitengruppen – in seinem Fall die spezifische Gruppe der ‚queers of color‘ – künstlerische und kreative Wege finden, sich auf widerständige Weise mit der dominanten Kultur zu „dis-identifizieren“. Er schreibt: „Disidentifikation sollte nicht einfach zu einem dritten Begriff werden, sondern als eine Position verstanden werden, die eine Vielheit adressiert, eine Potentialität bestimmter Veränderungen. Disidentifikation ist ein gleichzeitiges Arbeiten an, mit und gegen dominante ideologische Strukturen.“³⁹ Diese Arbeit verortet Muñoz im künstlerischen Bereich, denn „es ist oftmals eine ästhetische Dimension, in der die Arbeit der Disidentifikation die

35 Ebd., S. 68.

36 Garfield 2001, S. 5.

37 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, Bd. 2) 1999.

38 Vgl. Muñoz 1999, S. 11.

39 Muñoz, José Esteban: *Queerness's Labor oder die Arbeit der Disidentifikation*, in: Lorenz, Renate (Hg.): *Normal Love. Precarious Sex, Precarious Work*. Ausstellungskatalog Künstlerhaus Bethanien, Berlin 19. 01.–04. 03. 2007. Berlin: b-books Verlag 2007, S. 34–39, hier S. 35.

Mittel zu erstellen vermag, mithilfe derer minoritäre Subjekte sich eine neue Art, in der Welt zu sein, herstellen.“⁴⁰

Bereits als Kind in Jerusalem hat Oreet Ashery es als Verlust erlebt, aufgrund ihres Geschlechts von gewissen Bereichen der jüdischen Religion ausgeschlossen zu werden. Gerade weil es sich bei diesen den Männern vorbehaltenen Orten um Bereiche handelt, in denen die Macht des Wissens weitergegeben wird, aber auch „where all the fun and the privilege is!“⁴¹ Ihre Arbeit mit und als Marcus Fisher ist nicht nur als Kritik oder Aufbegehren gegen die hierarchischen Geschlechterpositionen im orthodoxen Judentum zu verstehen, sondern als Prozess, diese Welt zu verstehen und ihren eigenen Platz darin zu finden, indem sie Teil davon wird. Oreet Ashery schreibt: „For me Marcus is never about mocking, I never mean to mock, on the contrary; for me it is always about belonging, albeit a double edged belonging.“⁴² Da Asherys Mutter in einer orthodoxen jüdischen Familie aufgewachsen, von dieser aber als junge Frau geflohen ist, ist das orthodoxe Judentum in gewisser Weise Teil ihrer Familie und folglich unsichtbarer Bestandteil ihrer eigenen Identität. So schreibt Ashery, dass Marcus Fisher auch als „a queer return to that family“⁴³ verstanden werden könne.

Ziel der Arbeit Asherys ist also nicht, sich über orthodoxe Juden lustig zu machen oder diese Welt komplett abzulehnen oder komplett anzunehmen, sondern sie sich auf eine künstlerisch-subversive Art und Weise anzueignen.

Selbstermächtigung durch Kunstfiguren

Abschließend lässt sich festhalten, dass die künstlerische Arbeit mit einer Stellvertreteridentität in Gestalt einer Kunstfigur als eine Form der Selbstermächtigung gesehen werden kann, die beiden Künstlerinnen Idil Baydar und Oreet Ashery ermöglicht, selbst zu bestimmen, über was und wie erzählt wird. Gleichzeitig werden anhand ihrer Arbeit mit den Kunstfiguren Mechanismen der Konstitution und Konstruktion von Identität sichtbar und erfahrbar gemacht. Die künstlerischen Strategien und Mittel, die sie dafür nutzen, sind sehr unterschiedlich: Baydar beispielsweise verhandelt mit Jilet Ayşe interkulturelle Unterschiede und die abwertende, rassistische Praxis der Fremdethnisierung, indem sie mit dem künstlerischen Mittel des Humors arbeitet. Die damit verbundenen Themen geht sie sehr offensiv und pointiert an, sie stellt diese dar, spricht sie aus und macht sie für das Publikum unmittelbar erfahrbar. Ashery wählt einen anderen Weg: Ihre Stellvertreteridentität Marcus Fisher zeichnet sich durch eine gewisse Ambivalenz aus. Äußerlich als stereotype Repräsentation des jüdisch-orthodoxen Mannes gestaltet, ist Marcus Fisher auf allen anderen Ebenen widersprüchlich und uneindeutig: in der Geschlechtlichkeit, im Verhalten, in Bezug auf die Regeln seiner Religion, aber auch auf das Umfeld, in dem er sich aufhält.

40 Ebd., S. 35.

41 Ashery 2000, S. 2.

42 Ebd.

43 Ebd.

Während Baydar als Jilet Ayşe also vor allem interkulturelle Differenzen und die damit verbundenen Vorurteile betont, wird bei Ashery als Marcus Fisher eine eindeutige Kategorisierbarkeit in Frage gestellt und Grenzen und Differenzen verwischt. Bei beiden Künstlerinnen schwingen in ihrer Arbeit die Fragen mit: Wer bin ich? Beziehungsweise: Was macht mich zu dem, was ich bin? Und vor allem: Wer macht mich zu dem, der ich bin? Und was sind die Machtverhältnisse und Diskurse, die Identität konstituieren? Als Reaktion auf abwertende oder ausschließende Identitätszuschreibungen erschaffen sich beide eine Kunstfigur, die ihnen die Möglichkeit gibt, kreativ an, mit und gegen vorherrschende ideologische Strukturen zu arbeiten.

Mira Kandathil

Identifikation: Zwischen Künstlerin und Kunstfigur

Perspektiven aus dem Dazwischensein

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit Kunstfiguren aus introspektiver Sicht, da ich als Künstlerin selbst verschiedene Kunstfiguren entwickle, verkörpere und dies hier reflektiere. Seit etwa sieben Jahren gestalte und verkörpere ich die Kunstfigur Maria Marshal (Abb. 1) und weitere Kunstfiguren.

Meine Kunstfiguren unterscheiden sich von mir durch innere und äußere Merkmale, sie verhalten sich anders und sehen anders aus: Maria Marshal beispielweise verhält sich oft



Abb. 1 Auf der Abbildung ist Maria Marshal mit meinen → Arbeitsutensilien zu sehen. Zum Teil ist auch mein → Vater Marshal Tom Kandathil abgebildet, der öfters Teil ihrer Bühnenshows ist.

herablassend; bei ihrer Aussprache fällt auf, dass sie nur das stimmlose S spricht. In ihrem Gesicht ist meines nicht wiederzuerkennen.

Ich dokumentiere und analysiere Gestaltungsprozesse und öffentliche Aktionen meiner Kunstfiguren mithilfe von künstlerischen und qualitativen Forschungsmethoden. Das Nachdenken über Kunstfiguren geschieht auch aus dem Blickwinkel der Sozialanthropologin, die das eigene künstlerische Tätigsein und Forschen autoethnografisch beschreibt. Ich schreibe hier also nicht als Kunstfigur, sondern über Kunstfiguren. Aufgrund der Nähe, die ich als mein eigenes Forschungssubjekt zu meinen Kunstfiguren aufweise, versuche ich beim Schreiben, mithilfe sprachlicher Mittel und Zeichen eine Vogelperspektive einzunehmen. Aus dieser kann ich neben meinen Kunstfiguren auch mich selbst beobachten. Hierfür verwende ich sowohl die dritte Person als auch einen Pfeil.

Im vorliegenden Text spreche ich von mir bzw. mir→ selbst als Mira→, als Ich→, als Mira und als Ich. Das grafische Mittel, einen Pfeil hinter das Ich oder den eigenen Namen zu setzen, nutze ich, um zu zeigen, dass es bei der Arbeit mit meinen Kunstfiguren verschiedene Zustände des Seins gibt. Neben dem Ich gibt es das Ich→. Für mich sind diese beiden Ichs voneinander verschieden.

Dass ich sowohl die erste als auch die dritte Person verwende, um über mich (und über mich→) zu schreiben, versinnbildlicht die Nähe und Distanz, in der ich zu mir (und zu mir→) und meinen Kunstfiguren stehe. Die dritte Person weist auf die Distanz hin, mit der ich auf meine Kunstfiguren blicke. Sie macht zudem die Distanz zu mir (und zu mir→) selbst deutlich, die sich aufgrund des Prozesses der Verkörperung von Kunstfiguren entwickelte, da ich aufgrund dieses Prozesses anfang, eine Außenperspektive zu mir (und zu mir→) einzunehmen. Die erste Person wiederum weist auf eine Nähe hin, die ich (und auch ich→) zu mir (und zu mir→) selbst habe. Auch beschreibt die erste Person die Nähe zu meinen Kunstfiguren, die ich teilweise als zugehörig zu meinem Ich→ empfinde. Deshalb schreibe ich, wenn ich über Maria Marshal schreibe, von ich→ als Maria Marshal. Die Entscheidung, an bestimmten Stellen die erste und an anderen die dritte Person zu verwenden, erfolgt intuitiv. Da intuitive Entscheidungen grundlegend für meine künstlerisch-forschende Arbeit mit Kunstfiguren sind, möchte ich diese in der vorliegenden künstlerisch-forschenden und autoethnografischen Reflexion beibehalten.

Mira und Ich: Mira bzw. Ich bezieht sich auf mein reflektierendes und schreibendes Ich. Im Moment des Schreibens, z. B. dieses Textes, verkörpere Ich (bzw. verkörpert Mira) keine Kunstfigur. Mira bzw. Ich bezieht sich auch auf mich als Künstlerin, die Kunstfiguren außerhalb der unmittelbaren Verkörperung der Kunstfigur konzipiert und erarbeitet, so z. B., wenn ich eine neue Perücke für Maria Marshal einkaufe.

Mira→ und Ich→

Mira→ bzw. Ich→ bezeichnet hierbei mich→ als performende Mira→ bzw. als performendes Ich→. Die performende Mira→ bzw. das performende Ich→ bezieht sich auf mich→ während der Verkörperung einer Kunstfigur. Während dieser werden die Grenzen zwischen Künstlerin

und Kunstfigur durchlässig, sodass sich→ mein Ich→ in einem Raum zwischen Künstlerin (Mira) und Kunstfigur (Maria Marshal) bewegen kann. Da das Ich→ immer in Bewegung ist und sich auf die Positionen der Künstlerin oder der Kunstfigur zubewegt, wähle ich als Zeichen einen Pfeil. Mira→ bzw. Ich→ befindet sich immer in einem liminalen Zustand, einem Dazwischen zwischen Künstlerin und Kunstfigur. Bei meiner Verwendung des Begriffs der Liminalität beziehe ich mich auf Teilaspekte der Definition von Victor Turner. Der Ethnologe hat den Begriff der Liminalität in *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969) unter Rekurs auf Arnold van Genneps *Les rites de passage* (1909) eingeführt, so die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte.¹

Dem Ethnologen Arnold van Gennep zu Folge gliedern sich Übergangsriten in drei Phasen.² Die für diese Arbeit wichtige zweite Phase ist „die Schwellen- oder Umwandlungsphase“.³ In dieser Phase würden die „Transformierende(n) in einen Zustand ‚zwischen‘ alle möglichen Bereiche versetzt, die ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglichen.“⁴ Turner bezeichnet und bestimmt, so Fischer-Lichte, „den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle)“ und „als Zustand einer labilen Zwischenexistenz“, einem „betwixt und between“.⁵

Der vorliegende Beitrag versucht, den Spielraum für Experimente, der in einer Zwischenexistenz zwischen dem Ich der Künstlerin und dem Ich→ der Kunstfigur eröffnet wird, zu beschreiben und die Erkenntnisse daraus zu reflektieren. Denn nach Turner eröffnet „die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen“, insofern „in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols, are tried out, to be discarded or accepted.“⁶ Laut Fischer-Lichte, die die Ethnolog*innen Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping zitiert, führt die Schwellenphase dazu, dass die Teilnehmenden in ihrer „Wirklichkeitswahrnehmung“ transformiert werden.⁷

1 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater, in: Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag (Campus Bibliothek) 2009, S. vi. Fischer-Lichte bezieht sich auf: Turner, Victor: Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag (Theorie und Gesellschaft, Bd. 10) 1989.

2 Fischer-Lichte 2009, S. vi.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd., S. vii; Fischer-Lichte bezieht sich auf Turners Originalzitat: „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“, in: Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Walter de Gruyter 1969, S. 95.

6 Ebd.; Fischer-Lichte bezieht sich hier auf Turner, Victor: Variations on a Theme of Liminality, in: Moore, Sally F.; Myerhoff, Barbara C. (Hg.): *Secular Rites*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, S. 36–57, hier S. 40 (der korrekte Titel der Publikation von Moore/Myerhoff heißt *Secular Rituals*).

7 Ebd., S. ix.

Identifikation

Genau diese Transformation meiner Wirklichkeitswahrnehmung entsteht, wenn ich→ mich→ durch die Verkörperung meiner Kunstfigur in einem Zwischenraum zwischen mir und meiner Kunstfigur bewege. Meine Wirklichkeitswahrnehmung verändert sich, sodass ich eine andere Perspektive auf mich selbst einnehme und mich sowohl als ich, als ich→ und als ich→ als Maria Marshal wahrnehme. Der liminale Zustand des performenden Ich→ zwischen mir (Mira/Person/Künstlerin/Forscherin) und mir→ (Maria Marshal/Kunstfigur/einem von der Künstlerin geschaffenen performativen Kunstwerk/Forschungssubjekt) bewirkt auch, dass ich→ mich→ mit meiner Kunstfigur Maria Marshal, einer fiktiven Figur, die ich künstlerisch konzipiert und gestaltet habe, in diesen Momenten identifiziere. Diese Identifikation mit der Fiktion nenne ich *Identifikation*.⁸ Identifikation bedeutet, dass das performende Ich→ der Kunstfigur näher steht als der Person. Wenn das performende Ich→ näher bei mir ist, beobachte ich→ während der Verkörperung von Maria Marshal, wie Maria Marshal agiert, ich→ denke dann über Maria Marshal nach und reflektiere, was geschieht. Ist das performende Ich→ näher bei Maria Marshal, so denke ich→ nicht über sie nach, sondern ich→ denke als sie und wie sie. Dies nenne ich Identifikation. Identifikation kann für mich→ beginnen, sobald ich→ aus Perspektive der Kunstfigur denke, wie sie wahrnehme und spreche. Identifikation kann entstehen, wenn ich in ihr Kostüm und fast wortwörtlich in ihre Haut schlüpfte, indem ich meine Gesichtszüge und die Spannung meiner Haut komplett verändere, bis mein Gesicht beinahe zur Maske wird (Taf. IV).

Welche Faktoren sind notwendig, damit eine Identifikation zustande kommt? Seit mehreren Jahren ist die Kunstfigur Teil meines Lebens, darin unterscheidet sie sich von Rollen, die ich als Schauspielerin spiele und jeweils nach einer kürzeren Zeitspanne abschließen. Die Langfristigkeit, mit der ich und ich→ Maria Marshal verkörpern und mit der sie mich und mich→ begleitet, führt zur Identifikation. Identifikation resultiert aus einem künstlerischen Subjektivierungsprozess,⁹ sie entwickelt sich aus der Interaktion der Kunstfigur mit ihrer Umwelt und entsteht aufgrund dessen, dass die Kunstfigur aus dem Leben der Künstlerin generiert wird.

Identifikation durch das Leben

Die Identifikation mit meiner Kunstfigur Maria Marshal ergibt sich, da sie nicht ausschließlich fiktiv ist. Die Kunstfigur ist mit der persönlichen Biografie der Künstlerin verwoben. Maria Marshal ist aus meinem Leben heraus entstanden: die Kunstfigur als autofiktionale Verkörperung. Sie ist eine künstlerische Inszenierung von Erlebnissen und biografischem Wissen.

8 Das Konzept der Identifikation entwickle ich auf Basis meiner künstlerischen Forschung mit Kunstfiguren. In meiner Dissertation *Ansichten einer Kunstfigur – Künstlerische Forschung durch künstlerische Figuren* arbeite ich das Konzept weiter aus.

9 Mit künstlerischem Subjektivierungsprozess ist gemeint, dass die Kunstfigur durch künstlerische Gestaltungsprozesse zum Subjekt gemacht wird.

Themen und Fragen aus meinem persönlichen Leben spielten bei der Entstehung und Entwicklung von Maria Marshal eine zentrale Rolle.

Maria Marshal entwickelte (s)ich während meines Abschlusses im MA-Theater an der Hochschule der Künste Bern. An der Kunsthochschule durchlebte ich einen Teil meiner Adoleszenz und die Zeit der persönlichen Identitätsfindung. Das dem Master vorausgehende Schauspielstudium (2009–2012) verstärkte die Suche nach sich selbst und Fragen, die für solch eine Zeit typisch sind. Fragen, die mich damals persönlich antrieben – wie z. B.: Wer bin ich? Wie will ich sein? Wo will ich hin? Wie positioniere ich mich in einer Gruppe? –, stellte ich mir nun auch als angehende Schauspielerin: Wer/wie bin ich als Schauspielerin? Wie will ich als diese sein? Wie positioniere ich mich vor einem Publikum? Wie muss ich sein, damit man mir zuhört, meine Arbeit wahrnimmt und diese anerkannt wird? Das Schlüpfen in Rollen und das Spielen anderer Charaktere und der für mich damals neue Umgang mit mir und meinem Körper als Material und Werkzeug führten dazu, dass ich neu über mich selbst nachdachte und mich selbst anders wahrnahm. Diese Auseinandersetzung mit mir selbst und den Fragen, die in meinem Leben entstanden, werden durch meine Kunstfigur Maria Marshal spürbar, da ich durch die Kunstfigur erleben und vermitteln kann, wie es sich anfühlt, zugleich mehrere Ichs zu sein.

Die Kunstfigur entwickelte sich nicht nur aus meinem Leben heraus, sie ging mir auch im Leben voraus. Maria Marshal begleitete mich auf meinem Berufsweg von der praktizierenden zur forschenden Künstlerin und meinem und meinem → Quereinstieg in die Wissenschaft. Maria Marshal war Wissenschaftlerin, bevor ich eine wurde. Durch Maria Marshal nahm ich als Verkörperung einer Wissenschaftlerin eine Sprecher*innenposition ein. Eine Sprecher*innenposition als Künstler*in zu beanspruchen und gleichzeitig künstlerisch zu inszenieren, anstatt „anderen, im Zweifel wissenschaftlichen Instanzen die Reflexion der eigenen Arbeit zu überlassen“, kommt nach der Kulturwissenschaftlerin und Performancekünstlerin Sibylle Peters „einer doppelten Geste der Selbstermächtigung“ gleich.¹⁰ Zum ersten Mal trat Maria Marshal auf, um meine MA-Thesis *Die Kunstfigur als performativ ästhetisches Gesamtkunstwerk oder was mich mit Harald Glööckler verbindet* (2015) zu präsentieren. Maria Marshal hatte ich entwickelt, da ich ein Sprachrohr zur Kommunikation und Vermittlung meiner Inhalte und Arbeit brauchte. Ich hatte damals das Gefühl, dass meine Arbeit nicht anerkannt würde, wenn ich diese als ich vortragen würde. Und so entwickelte ich Maria Marshal. Der Künstler Semih Yavsaner erzählt in einem Interview, wie er durch die Kunstfigur Müslüm ein Gegenüber mit seinen Inhalten erreichen könne.¹¹ Er schildert, dass es ihm mit seiner Kunstfigur Müslüm um eine „Liebesphilosophie“ gehe, als Semih Yavsaner würde die Kommunikation dieser Philosophie nicht funktionieren. Bei den „Kids“ könne es etwas „Uncooles“ nur ankommen, weil Müslüm „cool ist, ein Vorbild“ sei.¹² „Wenn irgendein

10 Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript Verlag (Science Studies) 2011, S. 194.

11 Vgl. Website Eidgenössische Kommission gegen Rassismus EKR, <https://www.ekr.admin.ch/publikationen/d783> (Zugriff am 24. 07. 2022).

12 Ebd.

Hippie damit ankommen würde oder ich als Semih oder sonst ein Normalsterblicher, dann könnte der lange predigen, das funktioniert nicht. Aber wenn einer wie Müslüm das sagt, bekommt die Sache eine Dynamik.“¹³

Durch Kunstfiguren können Künstler*innen anders sprechen, als sie es als Personen vermögen. So wie ein Sprachrohr die Frequenz der Stimme erhöht und der Stimme Gehör verschafft, so findet die Stimme der Künstler*innen durch die Kunstfigur Gehör. Kunstschaffende können durch Kunstfiguren Inhalte transportieren, kommunizieren und vermitteln, indem sie unterhalten und emotional berühren. Hierfür wird die Sprache der Künstler*innen in eine künstlerische Sprache, in künstlerisches Sprechen verwandelt. Das künstlerische Sprechen ist Grundlage für die Verkörperung der Kunstfigur. Das Vokabular der künstlerischen Sprache bzw. die Elemente der Verkörperung bestehen aus Gestaltungsmitteln und Techniken der Künstler*innen, z. B. dem Kostüm, der Perücke, den Schauspieltechniken, dem Einsatz von Mimik, Gestik, Komik, dem Spiel mit Realität und Fiktion etc. Die künstlerische Sprache besteht auch aus der kunstschaffenden Person selbst: aus ihrem Körper, ihrer Stimme, ihrem Gesicht und der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Erfahrungswelt. Das Material, aus dem das performative Kunstwerk Kunstfigur gestaltet wird, ist der Mensch selbst. Ich selbst bin das Material für mich → als Maria Marshal. Die Kunstfigur entsteht und besteht auf Grundlage meiner persönlichen Erfahrungen und meinem Körper. Dies ist Voraussetzung für die Identifikation.

Identifikation als künstlerischer Subjektivierungsprozess

Eine weitere Voraussetzung für die Identifikation ist, dass ich → und ich mich → und mich mit Kunstfiguren an verschiedenen Orten und Situationen bewegen kann. In meiner Masterarbeit bin ich unter anderem zu dem Ergebnis gekommen, dass Kunstfiguren sowohl Bühne, Form und Inhalt durch sich verkörpern und in sich vereinen.¹⁴ Dies ermöglicht Kunstfiguren einen breiten Handlungsspielraum. Kunstfiguren können immer und überall präsent sein, sie sind nicht an eine bestimmte Auftrittszeit und einen Auftrittsrahmen wie eine Bühne oder ein künstlerisches Format gebunden.¹⁵ Den erweiterten Handlungsspielraum der Kunstfigur nutzen ich und ich → für einen künstlerischen Subjektivierungsprozess dieser. Hierzu verorte ich die Kunstfigur Maria Marshal bzw. verorte ich → mich → als die Kunstfigur Maria Marshal in verschiedenen Räumen, Kontexten und Formaten. Maria Marshal bewegt sich dabei auf wissenschaftlichen, künstlerischen, alltäglichen und medialen Plattformen. Für den künstlerischen Subjektivierungsprozess tritt die Kunstfigur in unterschiedlichen Funktionen auf und übernimmt Aufgaben im Alltag: z. B. an einer Universität oder an der Kunsthochschule als Dozentin einer Lehrveranstaltung oder wissenschaftliche Referentin eines Vortrags; im Thea-

13 Ebd.

14 Vgl. Kandathil, Maria-Theresia: Die ‚Kunstfigur‘ als performativ-ästhetisches Gesamtkunstwerk, unveröffentlichte Master-Thesis, Hochschule der Künste Bern, Masterstudiengang Theater, Wintersemester 2015.

15 Ebd.

ter als Gesicht eines Festivals und als Moderatorin eines Publikumsgesprächs; oder sie saß im Café als Interviewte für ein Radioformat.¹⁶ Wenn ich→ als Maria Marshal zur Dozentin, Referentin oder Moderatorin werde, so doziere, referiere oder moderiere ich→, das heißt, ich→ führe Handlungen aus und treffe Entscheidungen. Ich→ als Maria Marshal werde so als handelndes und handlungsfähiges Subjekt von mir und von meinem Gegenüber (z. B. den Studierenden, Kolleg*innen oder einem Publikum) wahrgenommen.

Dass ich→ als Maria Marshal als Subjekt wahrgenommen werde, liegt auch daran, dass ich Maria Marshal und ich→ als Maria Marshal mich→ als Maria Marshal bewusst als Subjekt positioniere und inszeniere. Diese Positionierung gehört zu der künstlerischen Gestaltung der Kunstfigur. Hierfür entwerfen ich und ich→ Ankündigungen oder Kontextualisierungen. Beispielsweise errichtete ich für Maria Marshal ein Doktorand*innenprofil. Sie wird somit als Doktorierende aufgeführt, die auch zu meiner Forschungsarbeit promoviert. Ihr Profil wird zwischen den Profilen anderer Doktorierender, also zwischen anderen Subjekten aufgeführt.¹⁷ Genau wie ich ist auch Maria Marshal als Teil eines Doktorierendenprogramms (der SINTA, Studies in the Arts, Universität Bern /Hochschule der Künste Bern) sichtbar und wird dadurch als Subjekt und als Teil der nicht fiktiven Realität wahrnehmbar. Zur Identifikation reicht es jedoch nicht, dass ich→ als Maria Marshal mich→ als Subjekt positioniere, ich→ brauche auch ein Gegenüber, das mich→ als Maria Marshal als Subjekt bestätigt. Die künstlerische Subjektivierung von der Kunstfigur Maria Marshal führt zu meiner→ Identifikation mit ihr. Indem ich mich→ als Maria Marshal als Subjekt positioniere und indem ich→ als sie handle, nehmen Maria Marshals Betrachter*innen sie als handlungsfähiges Subjekt und als Teil ihrer Wirklichkeit wahr. Auch ich→ nehme mich→ als Maria Marshal folglich als Subjekt wahr; und das Ich→ bewegt sich im liminalen Zwischenraum so auf Maria Marshal zu.

Identifikation durch Interaktion

Identifikation folgt also aus einem künstlerischen Subjektivierungsprozess. Dieser basiert auf Handlungen, die ich→ als Maria Marshal vollziehe. Es wurden hier einige Beispiele von Handlungen genannt, die ich→ als Maria Marshal bisher vollzogen habe. All diese Handlungen (wie Unterrichten, Moderieren, Antworten auf Interviewfragen, Referieren, Diskutieren, Promovieren) vollziehen sich inmitten anderer Menschen oder mit einem Gegenüber. Maria Marshals Handlungen erfolgen also in Interaktion mit ihrer Umwelt. Die Fähigkeit zur Interaktion gehört auch zur künstlerischen Beschaffenheit der Kunstfigur. Es wurde bereits erwähnt, dass Kunstfiguren von Künstler*innen als Sprachrohr genutzt werden, um Inhalte und Fragen zu kommunizieren. Mit der Kunstfigur Maria Marshal möchten ich und ich→ mit einem Gegenüber kommunizieren, also interagieren. Anhand eines Beispiels soll veranschau-

16 Das Interview, auf das ich mich hier beziehe, ist unter folgendem Link abrufbar: Website Schweizerisches Radio und Fernsehen SRF, <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/nicht-allaegliche-forschung-wie-eine-kunstfigur-kunst-und-wissenschaft-vermischt> (Zugriff am 24. 07. 2022).

17 Unter folgendem Link ist Maria Marshals Doktorand*innenprofil abrufbar: Website SINTA Studies in the Arts der Universität Bern, https://www.sinta.unibe.ch/forschung/portraits_der_doktorierenden/doktorierende/marshal_maria/ (Zugriff am 24. 07. 2022).

licht werden, wie Interaktion mit Identifikation zusammenhängt. Am 22. September 2016 nahm ich→ als Kunstfigur Maria Marshal an der Tagung *Wissenskulturen im Dialog – Interferenzen* am Institut für Kulturmanagement und Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien teil. Unter den Vortragenden und darstellenden Personen waren Wissenschaftler*innen, die künstlerisch forschen, Künstler*innen sind oder sich mit Kunst auseinandersetzen, sowie forschende Künstler*innen anwesend. Im Folgenden beschreibe ich meine→ Erfahrung an der Tagung mithilfe meines Forschungstagebuchs, das ich am 23. und 26. September 2016 im Anschluss an die Tagung geführt habe, und eines reflektierenden Aufsatzes, den ich ungefähr vier Monate danach verfasst habe. Ich→ erschien an dem Tag als Kunstfigur Maria Marshal, hörte den anderen Beiträgen als Maria Marshal zu und ich→ war zwischen den Beiträgen als Maria Marshal anwesend. Gemeinsam mit der Wissenssoziologin Priska Gisler hielt ich→ als Maria Marshal die Interview-Performance *Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft (mit Dialog, ohne Schnittstelle)* mit anschließender Diskussion. In meinem Forschungstagebuch beschreibe ich Eindrücke, wie die Teilnehmer*innen der Tagung auf mich→ reagierten. So kam beispielsweise nach der Performance ein Mann auf mich zu, stellte mir eine Frage, wurde rot, zitterte und sah aus, als würde er gleich vor Lachen platzen. Eine andere Person bezeichnete meine→ Performance als radikal. Auch hatte ich das Gefühl, dass bestimmte Menschen unbedingt mit mir reden wollten und begeistert waren, andere waren wiederum verärgert und wussten nicht, wie sie reagieren sollten. Teilweise hatte ich das Gefühl, dass gewisse Menschen auf keinen Fall mit mir reden wollten, ja sogar Angst vor mir hatten.

Während der Tagung kam eine Professorin auf mich→ als Maria Marshal zu. Sie schien empört zu sein und sagte mir→, dass sie nicht mit einer Figur sprechen wolle. Sie glaube, die Künstlerin wolle sich nicht zur Verfügung stellen, dies sei jugendlich und es stecke eine Aggression dahinter. Ich→ als Maria Marshal erwiderte, ob es nicht meine→ eigene Entscheidung sei, ob ich→ als Person oder Kunstfigur da sein wolle. Daraufhin kritisierte die Professorin die Qualität der Figur. Die Figur sei zu wenig komplex, nicht authentisch und man könne keine Figur sein. Ich→ bemerkte daraufhin, dass ich→ jedoch eine Figur spielen könne. Schon während der Interview-Performance hatte ich→ gesagt: „Ich spiele, also bin ich“; und das Sein der Kunstfigur als Folge des Spiels beschrieben.¹⁸ Ihre Antwort war, dass sie aber mit der Figur nicht reden könne. Die Professorin wollte nicht mit mir als Kunstfigur reden, tat es aber doch, indem sie das Gespräch mit mir→ führte. Auch allgemein bemerkte ich eine Unsicherheit unter den Teilnehmer*innen hinsichtlich des Umgangs mit mir→.

Die Gegenwart meiner Kunstfigur Maria Marshal und das Sich-nicht-als-Person-zur-Verfügung-Stellen führte bereits früher zu einem gewissen Unbehagen bei Teilnehmenden. Ende Februar 2016 hielt ich→ als Maria Marshal eine Lecture Performance im Rahmen der

18 Gisler, Priska; Maria Marshal aka Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld: transcript Verlag (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 120) 2017, S. 131–146, hier S. 140.

Campus-Festival Woche der Schweizer Theaterhochschulen an der Accademia Teatro Dimitri in Verscio (TI, Schweiz). Die Lecture Performance auf der offiziellen Bühne wurde positiv aufgenommen. Auch am nächsten Tag erschien ich→ als Kunstfigur Maria Marshal zum Künstler*innengespräch, das vor einem größtenteils studentischen Publikum stattfand. Dass entgegen der Erwartungen nicht ich als Mira, sondern als Maria Marshal am Gespräch teilnahm, führte zu einer mitunter gereizten Stimmung. Ich hatte also bereits in Verscio dieselbe Erfahrung wie in Wien gemacht, nämlich dass die Tatsache, dass ich→ nach einer Performance von Maria Marshal als Maria Marshal und nicht als Mira an einem (Publikums-)Gespräch teilnehme, zu gereizter Stimmung führen kann.

Für das Get-together der Veranstaltung *Wissenskulturen im Dialog – Interferenzen* in Wien, das auf die Beiträge folgte, wollte ich nun die Reaktion und Interaktion der Teilnehmer*innen auf mich als Person ausprobieren, nachdem ich→ mich zuvor als Maria Marshal gezeigt hatte. Ein Beweggrund, als Mira hinzugehen, war auch Maria Marshals vorausgegangenes Gespräch mit der Professorin: Ich wollte wissen, was die Menschen, die mit mir als Maria Marshal nicht sprechen wollten, mit mir als Mira reden würden. Vielleicht wollte ich→ auch als Mira teilnehmen, weil ich→ mich als Maria Marshal an der Tagung unwohl gefühlt hatte, ich erinnere mich sogar daran, dass mich der Umgang mit Maria Marshal emotional getroffen hatte. Beim Get-together bemerkte ich dann, dass von den Teilnehmer*innen eine Spannung abfiel, sobald sie mich als Mira sahen, sie wirkten fast froh. Mit meiner Gegenwart konnte das Unbehagen, dass Maria Marshal ausgelöst hatte, relativiert werden, die Kunstfigur eingeordnet werden, indem die Künstlerin betrachtet und eingeordnet wurde. Ich stellte damals in meinem Forschungstagebuch fest, dass ich zwar nicht verstanden, aber sofort in eine Schublade eingeordnet wurde. Diese Einordnung bezog sich auf das Jungsein. Im Zusammenhang mit mir wurde z. B. Cindy Sherman im Kontext einer jugendlichen Identitätssuche erwähnt. Seit dieser Erfahrung nehme ich nicht mehr als Mira an derselben Veranstaltung teil, an der ich→ bereits als Maria Marshal erschienen bin.

Aus meinen Erfahrungen in Wien und Verscio geht hervor, dass ich→ als Maria Marshal nicht von allen Menschen, auf die ich→ treffe, als Subjekt angenommen und akzeptiert werde. Dies kann zu Diskussionen und Konflikten zwischen mir→ als Maria Marshal und meinem Gegenüber führen. Jedoch die Diskussion, ob Maria Marshal Subjekt ist und ob ich→ Maria Marshal bin, kann das Gegenüber im Moment des Aufeinandertreffens nur mit mir→ als Maria Marshal führen, da ich→ mich→ hier nur als Maria Marshal zur Verfügung stelle. Indem mit Maria Marshal diskutiert oder gestritten wird, wird sie zur Streit- und Gesprächspartnerin und damit zum unpassenden störenden Subjekt. Als Maria Marshal schein ich→ Reibung zu erzeugen, einfach indem ich→ eine Kunstfigur bin und sich diese Kunstfigur zwischen Personen befindet. Ich→ werde für mein Gegenüber zur verstörenden Erfahrung, das Irritation, Wut, Empörung, Ablehnung oder Lachen auslöst. Verstörende Erfahrungen können die Folge eines liminalen Zustands sein.¹⁹ Werde also nicht nur ich→ durch das Verkörpern der Kunstfigur, sondern wird auch mein→ Gegenüber durch das Interagieren mit

19 Vgl. Fischer- Lichte 2009, S. vi.

der Kunstfigur in einen liminalen Zustand versetzt und in seiner bzw. ihrer Wirklichkeitswahrnehmung verändert?

Ausblick der weiteren Forschung

In meiner Dissertation *Ansichten einer Kunstfigur – Künstlerische Forschung durch künstlerische Figuren* möchte ich dieser Frage, aber auch zahlreichen anderen Fragen nachgehen: Welche Rolle spielen Gefühle, Zufälle und Unvorhergesehenes bei der Identifikation? Fühle ich→ als Maria Marshal anders, als ich als Mira fühle? Kann das Ich→ in der Identifikation mit der Kunstfigur aufgehen? Was bedeutet das für die Kunstfigur und für die Künstlerin? Wann zeigt sich nicht mehr das Ich→, sondern das Ich in der Kunstfigur? Verschiedene Ebenen, auf denen sich der liminale Zustand durch die Verkörperung der Kunstfigur eröffnet, sollen dazu genauer untersucht werden: die Zwischenexistenz des Ich→ zwischen den beiden verschiedenen Positionen der Person und der Kunstfigur, und das Dazwischen, das entsteht, wenn die Kunstfigur als künstlerische Realität auf eine alltägliche Realität und als Kunst auf Nicht-Kunst trifft.

Inwiefern lassen sich die beschriebenen ästhetischen Strategien und performativen Praktiken der künstlerischen und autoethnografischen Arbeit als und mit Maria Marshal im Kontext von *performative research* einordnen? Dieser ist „ein Forschungsansatz“, der durch die „performative [...] Wende in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ und im Zusammenhang mit *artistic research* entstand.²⁰ Maria Marshal forscht jedoch anders, als es das Forschungsanliegen von *performative research* ist, welches nach Kunstpädagogin Hanne Seitz „Wirklichkeit weder graphisch einfangen noch sprachlich beschreiben, weder vorgängige Hypothesen überprüfen noch vorausgehenden Fragen folgen, auch keine Prozesse dokumentieren“ will.²¹ Die Kunstfigur arbeitet auch mit der Dokumentation von Prozessen, bei denen das Ausstellen des Dokumentierens selbst zur künstlerischen Inszenierung und zum künstlerischem Prozess wird. Sie stellt Thesen vor und verkörpert Forschungsfragen, die ich→ zuvor aufgestellt habe oder die sich im Moment ihrer Aktion stellen. Wie es charakteristisch für *performative research* ist, ist auch Maria Marshal „mit der Praxis identisch“ und kann so „implizites Wissen aktivieren und neue Kenntnis generieren, und zwar gleichermaßen bei den ForscherInnen wie auch bei der zu erforschenden Klientel.“²²

20 Vgl. Seitz, Hanne: Performative Research, in: Kulturelle Bildung online, <https://www.kubi-online.de/artikel/performative-research> (Zugriff am 30. 11. 2022).

21 Ebd.

22 Ebd.

Körper – Wissen – Kunstfigur? Listen zwischen epistemischer Figuration und Gebrauch in Arbeitsprozessen im zeitgenössischen Tanz

„Nichts scheint kulturell gesehen neutraler zu sein, als eine Liste aufzustellen. Aufreihung von Fällen, Handhabung des Tabulators: der Vorgang sieht kaum wie einer aus, da er als summarisch und diskret erscheint.“¹ Listen erfreuen sich aktuell großer Beliebtheit. Sie sind ein verbreitetes Mittel des Inventarisierens, Erinnerns, Systematisierens, Re-Kombinierens und Bewertens in zahlreichen Kontexten (u. a. in der Verwaltung oder der Fan-Kultur). Seit der Moderne sind Listen als Mittel des Ordnen von Wissen mit Vorstellungen von Neutralität verbunden, so der eingangs zitierte französische Philosoph François Jullien.² Spätestens seit der Konzeptkunst, Popliteratur und Postmoderne im Tanz (allesamt der 1960er-Jahre) gestalten sie künstlerische Arbeiten mit.³ Im zeitgenössischen Tanz bilden sie ein fast schon paradigmatisches Tool derjenigen Künstler*innen, die Körper und Bewegung systematisch untersuchen und sich dabei selbst als künstlerisch Forschende verstehen. Als listenförmig gesprochene Handlungsanweisungen, zum Festhalten von Forschungsergebnissen von szenischem Material oder Visualisieren dramaturgischer Modelle – Listen sind in Proben und Ausbildung nahezu allgegenwärtig.⁴ Dabei transportieren sie nicht nur Vorstellungen von Forschung, sondern gelten meist als neutral, das heißt, sie bleiben als spezifische Wissensfiguration unhinterfragt. Allerdings ordnen Listen Wissen auf unterschiedliche Arten und werden auf verschiedene Weisen gebraucht. Ausgehend von diesen Überlegungen liegt die Vermutung nahe, dass sie auch die Arbeitsprozesse von Künstler*innen mitfigurieren, die

1 Jullien, François: Einleitung, in: Ders. (Hg.): Die Kunst, Listen zu erstellen. Berlin: Merve 2004, S. 7–14, hier S. 10–11.

2 Ebd.

3 In den 1960er-Jahren spielen Listen in enorm vielen künstlerischen Arbeiten eine Rolle: als literarische Texte wie z. B. Peter Handkes *ready made*-Gedicht von 1969, über die Handlungsanweisungen aus der Performance-Kunst von Yoko Ono oder bereits in den 1950er-Jahren in Arbeitsprozessen von Merce Cunningham, um nur einige Beispiele zu nennen.

4 Vgl. Kleinschmidt, Katarina: Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz. München: epodium 2018, S. 209–218, 262–267.

durch das Entwerfen von Kunstfiguren forschen. Vielleicht werden Listen in der Soloarbeit am Körper der Kunstfiguren als Mittel der Distanzierung und Systematisierung eingesetzt, um Haltungen, Gestik und Mimik zu verwalten und auszuwerten? Oder sie dienen der Visualisierung und Organisation von Themen, biografischen Elementen, Begrifflichkeiten und Diskursen? Inwiefern und wie Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, bereits mit Listen arbeiten, soll hier nicht beantwortet werden. Vielmehr versteht sich der vorliegende Beitrag als ein Vorschlag, wie sich (methodologisch) dem Phänomen Kunstfigur angenähert werden könnte.

Statt Listen als neutrale Tools zu verstehen, frage ich, wie diese Ordnungssysteme als nichtmenschliche Teilnehmerschaften an künstlerischer Forschung teilhaben, welche Formen des künstlerischen Arbeitens und Wissens sie mitfigurieren und wie dies in actu geschieht. Mit der Frage nach dem Gebrauch von Listen geht es mir um eine praxeologische Untersuchung künstlerischer Forschung, die Wissensformen nicht in erster Linie in den Intentionen und Konzepten der forschenden Künstler*innen-Subjekte verortet, als vielmehr in den konkreten alltäglichen, routinisierten und im Feld selbstverständlichen Diskursen, Dingen und Abläufen.⁵ So rücken auch jene Ordnungssysteme und Forschungsvorstellungen in den Blick, die unter Umständen weniger reflektiert werden, jedoch Wissen entscheidend mitfigurieren und immer auch reflexives Potenzial bergen. Praxistheorien vermeiden dabei einseitige Determinismen und verorten Wissen in Praktiken, die sich zwischen Subjekten und Artefakten entspinnen.⁶ Die Erforschung von Listen in Proben trägt auf diese Weise zu einem größeren Diskurs in den Kultur- und Medienwissenschaften bei, die sich von einem Mediendeterminismus ab- und zu Neuem Materialismus, Praxeologie und einer Empirisierung hinwenden und inzwischen auch das methodische Spannungsfeld zwischen Medialität und Materialität bzw. Eigensinn von Listen ausloten.⁷ Vor diesem Hintergrund könnte interessieren, die Ordnungssysteme jener Künstler*innen zu erforschen, die als Kunstfiguren agieren, und wie – auf welche Weisen – sie möglicherweise an den Erarbeitungsprozessen von Kunstfiguren teilhaben.

Exemplarisch untersuche ich den Arbeitsprozess zu der Inszenierung *Why Does Moving Air Create Sound?* im Jahr 2018 der Komponistin Andrea Neumann zusammen mit den Performerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller, in dem eine Soundkom-

- 5 Vgl. ausführlich Ebd., S. 91–120. Mit dem Begriff des Gebrauchs geht es mir einerseits darum, die Umgangsweisen mit Dingen bzw. Artefakten auf feldspezifische Routinen zu beziehen, andererseits rücken so auch potenzielle Formen des Um- und Andersnutzens in den Blick, die u. a. Michel de Certeau mit dem Begriff des Gebrauchs belegt hat, vgl. Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988.
- 6 Vgl. Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32/4, 2003, S. 282–301. Unter ‚Wissen‘ verstehen Praxistheorien ein Konglomerat verschiedener Wissensformen, das von einem Sich-auf-etwas-Verstehen über ein methodisches Wissen bis hin zu Motiv/Emotions-Komplexen reicht, das überwiegend routinisiert verfügbar ist und jeweils für eine bestimmte Praktik beschrieben wird, vgl. ebd., S. 292–293.
- 7 Vgl. Wagner, Elke; Barth, Niklas: *Die Medialität der Liste. Digitale Infrastrukturen der Kommunikation*, in: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias (Hg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*. München: Wilhelm Fink 2016, S. 343–354.

position in Tanzbewegung ‚übersetzt‘ wurde.⁸ Listen finden sich dabei unter anderem im Finder des Laptops der Komponistin, der Übersicht über das gefilmte Bewegungsmaterial gibt.⁹

„Wie in einem miteinander in Verbindung stehenden Gewebe“: Künstlerische Forschung in *Why Does Moving Air Create Sound?*

Die im Folgenden zu untersuchende Produktion ist Teil der Festivalreihe *Labor Sonor*, die 2018 unter dem Titel *Choreographing Sound. Musicians Composing for Dancers. Dancers Performing Music* Komponist*innen wie Matteo Fargion, Hanna Hartman und Kaffe Matthews eingeladen hat, ihre Kompositionsweise in Tanz zu übertragen, also in Zusammenarbeit mit Tänzer*innen kurze Tanzstücke zu choreografieren. Festival und begleitendes Symposium verstehen sich insofern als künstlerische Forschung, als hier verschiedene Ansätze der Übersetzung zwischen Tanz und Musik versammelt werden. Neumann selbst spricht davon, „testen“¹⁰ zu wollen, inwiefern sich ihre Kompositionsweise, bei der sie häufig am Innenklavier ganz heterogene „Einzeltöne“ miteinander kombiniert, auf Tanz übertragen lässt.

In einer der ersten Proben mit der Tänzerin Fernanda Farah erklärt die Komponistin Andrea Neumann das gewünschte Wirkungskonzept. Sie stelle sich die tänzerischen Bewegungen „wie in einem miteinander in Verbindung stehenden Gewebe“ bzw. einem „Mobile“ vor, in dem die Körperteile der Performerinnen miteinander resonieren. Diese „Polyphonie der einzelnen Körperteile“ übertrage die Wirkung der sehr heterogenen „Einzeltöne“ ihrer Kompositionen. Aus den gefilmten Improvisationen vorheriger Proben, in denen die Performerinnen „Geschichten und Narrationen“ aus der Komposition heraushören sollte, hat sie oft sekundenkurze „Schnipsel“ ausgeschnitten und heute am Laptop mitgebracht. Dort sind sie als Miniaturstandbilder im Finder anhand der Namen für das Material als alphabetische Liste geordnet.

Beim gemeinsamen Sichten der „Miniaturdings“ versuchen Neumann und Farah nun, Formulierungen für das zu finden, was dort passiert. Zum Material „Tier“, bei dem die Tänzerin am Boden kauert, sich langsam mit tastenden Bewegungen einer Hand halb aufrichtet, während ihr ihre Haare ins Gesicht hängen, entsteht eine kreatürliche Körperlichkeit:

- 8 Die Inszenierung ist im Rahmen der Festival- und Symposiumreihe *Labor Sonor* entstanden, vgl. Webseite *Labor Sonor*, <http://laborsonor.de/festivals-themes/choreographing-sound/andrea-neumann/> (Zugriff am 25. 04. 2022). Meine Überlegungen für diesen Beitrag basieren auf der teilnehmenden Beobachtung von Proben, auf Interviews mit der Komponistin und einer der Performerinnen.
- 9 Im Probenprozess spielen zudem handschriftliche Auflistungen der Töne der Komposition eine Rolle, die einzeln in Tanzbewegungen übertragen werden, sowie listenförmig gesprochene Handlungsanweisungen, die ich aus Platzgründen hier nicht untersuche.
- 10 Zitate sind im Folgenden, so nicht anders gekennzeichnet, O-Töne, die ich im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung notiert habe bzw. aus den Transkriptionen der zwei einstündigen Interviews mit Neumann.

„Als ob die Musik in meinen Körper eindringt ... Als würde der Körper das schreiben, aber nicht ‚zeigen‘ wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz. Sondern innerlich, als ob die Organe klingen würden“, so Farah. Neumann notiert einige der Formulierungen, während Farah schon auf einen anderen „Schnipsel“ im ‚Finder‘ klickt und lachend dessen Wirkung als „unvorhörbar ... Wie unvorhersehbar beim Hören!“ zusammenfasst. Neumann vergleicht wiederum begeistert mit einem anderen „Schnipsel“ und versucht ihrerseits, die Wirkung zu formulieren: „Toll! Du bist in einem Thema und auf einmal bist du in was ganz anderem. Wie: Ich bin in einem Raum und dann gehst du plötzlich in einen ganz anderen Raum.“ Farah bietet an, mehrere „Schnipsel“ entlang des gefundenen Prinzips zusammenzubringen (zu „addieren“), und sie wählen „Tier“ und den „dicken Mann“ dafür aus. Zu Hause öffnet Neumann die Videolisten der Performerinnen und sucht nach Resonanzen des Materials für die kommende Probe.

Die Liste verbürgt zunächst klassische Vorstellungen von Wissen im Sinne des Fixierens von Benennungen, des Sammelns, Archivierens und des Überblicks über die Best-ofs der Improvisationen. Neumann kann unterschiedlichste „Schnipsel“ festhalten und präsentieren, deren Wirkung sie beim ersten Sichten „toll“ fand. Das Wissen über das eigene Material ist so über eine nominale Liste figuriert, die eine (untereinander angeordnete) unhierarchische Reihung von Heterogenem ermöglicht.

Der Umgang mit der Videoliste ist dabei durchaus feldspezifisch, da Bewegung nicht 1:1 vom Video gelernt, sondern „kondensiert“ und als bewegungsgenerierende Prinzipien genutzt wird.¹¹ Die „Schnipsel“ werden sozusagen auf den Begriff gebracht, unter dem sie auf der Liste verzeichnet sind, und wirken anschließend als Vorstellungsbild für eine größere Szene.

Diese eher klassischen Funktionen des Fixierens von Material durch Listen determinieren ihren Gebrauch im Proben jedoch nicht. Ihre Syntax der Reihe wird in der Diskussion vielmehr zum zügigen In-Bezug-Setzen der anhand der aufgelisteten „Schnipsel“ gefundenen Details und Prinzipien *als Optionen* gebraucht.

Indem die Liste szenisches Material gleichzeitig als Miniaturstandbilder mitsamt ihrer Bezeichnung visualisiert, gibt sie den Künstler*innen wiederum die Möglichkeit vor, schnell von einem „Schnipsel“ zu einem anderen zu wechseln.¹² Auf diese Weise figuriert die Liste

11 Tanz, der Bewegung über Prinzipien generiert, stellt die Vorstellungsbilder, entlang derer Bewegung imaginiert wird, gegenüber einer konkreten äußerlichen Form, die reproduziert werden soll (z. B. lange Zeit im Ballett) in den Vordergrund. Die Arbeit mit bewegungsgenerierenden Prinzipien zeichnet viele Arten des zeitgenössischen (Bühnen-)Tanzes wie auch das zeitgenössische Ballett beispielsweise von William Forsythe aus.

12 Wie ‚unsichtbar‘ das Mitwirken von Listen bei der Videonutzung in Proben ist, wird durch einen Vergleich deutlich: Der Überblick über Videoausschnitte vor der weiten Verbreitung von Digitalkameras war weitaus umständlicher, so meine Erfahrung in Probenprozessen in den 2000er-Jahren. Videoausschnitte wurden auf dem Display der Kamera bzw. externen Monitoren gesichtet, zum Springen zwischen Szenen musste langwierig gespult werden und oft war die Archivierung und Bereitstellung von Videos so zeitaufwendig, dass ein*e Assistent*in mit der Aufgabe betraut werden musste. Listen zum Überblick entstanden ggfs. durch die Aufreihung der beschrifteten Kassettenträger, ihr Mitwirken an Umgang

das künstlerische Konzept, die Übertragung der Kompositionsweise auf Tanz, mit. Im Interview erzählt Neumann, dass sie sich nicht für „Dudeln“ interessiert (ein Abrufen vorher einstudierter musikalischer Pattern) und – aktuell in der Arbeit mit Tänzerinnen – auch nicht für deren habituelles „Bewegungsrepertoire“, das sie über ihre Aufgabenstellungen gezeigt bekommt. Als Komponistin produziert Neumann am „Innenklavier“¹³ heterogene „Einzeltöne“, indem sie die Saiten mal zupft, mal mit einem Handventilator oder anderen Objekten in Schwingung bringt. Diese „Einzeltöne“ möchte sie „kondensieren“ und mit „'nem anderen kombinieren“, um bestimmte Klangqualitäten – wie zuvor erwähnt – in einem „Gewebe“ zusammenzubringen, sowie im übertragenen Sinne auch aus der Tanzbewegung „einen Ton herausholen“ und „mit dem Ton von jemand anderem irgendwie kombinieren“. Für dieses Kombinieren ist die Liste zentral, deren Syntax der Reihe den Bewegungsfluss unterbricht und die Ausschnitte zur weiteren Bearbeitung gleichberechtigt neben- bzw. untereinander visualisiert.

In den Proben, so eine der Forschungsvorstellungen, „testet“ Neumann zusammen mit den Tänzerinnen, inwiefern sich ihre Kompositionsweise auf Tanz übertragen lässt. Im schnellen Wechseln zwischen den „Schnipseln“ entstehen erst einige der Kriterien für dieses Testen. Leitend zur Auswahl von Material wird beispielsweise das Prinzip des Wechsels zwischen Räumen, das Farah mit der Formulierung „unvorhörbar“ auf den Begriff bringt, in der sich das Interesse an abrupten Wechseln der „Einzeltöne“ kristallisiert. Die so entwickelten Verfahren der Übersetzung der Komposition gelten den Künstlerinnen als Ergebnisse ihrer künstlerischen Forschung.

Die Arbeit am Körper ist also nicht nur zentral über Listen figuriert. Vielmehr prägen Listen auch, was den Künstler*innen überhaupt als künstlerische Forschung gilt und welche forschungsleitenden Kriterien dabei hervorgebracht werden. Listen als Mitwirkende im Prozess der Wissensgenerierung zwischen Fixieren, Distanzieren und Kombinieren zu untersuchen, erscheint mir daher auch für die Arbeitsprozesse von Künstler*innen, die als Kunstfiguren selbst an ihren Körpern arbeiten und diese gezielt verändern, als vielversprechender Ansatz. Methodisch lässt sich ihr Gebrauch erst im Dazwischen zwischen ihren klassischen Funktionen, ihrer Syntax der Reihe, dem künstlerischen Konzept sowie den feldspezifischen Routinen greifen. Im Folgenden sollen Listen kurz in verschiedenen künstlerischen Kontexten verortet und nach den verbundenen epistemischen Figurationen befragt werden.¹⁴

mit Material und choreografischen Verfahren zu dessen Setzung war jedoch bei Weitem nicht so zentral wie heute.

- 13 Das Innenklavier ist ein saitenbespannter, mithilfe von Mischpult und Pick-ups verstärkter Alurahmen, der von B. Bittmann im Auftrag von Neumann nach den Maßen eines Originalklavierrahmens in verkleinerter, leichterer Form entwickelt wurde. Auf diesem demontierten, mit Hilfe von Elektronik verstärkten und verfremdeten Klavierrest hat Neumann zahlreiche eigene Spieltechniken, Klänge und Präparationen entwickelt.
- 14 Ich danke Katja Schneider für die Anregung, die im Rahmen meiner Dissertation untersuchten Wissensfigurationen des Probens stärker an kulturelle und tänzerische Kontexte zurückzubinden, vgl. Schneider, Katja: Katarina Kleinschmidt. Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im

Zur Epistemologie der Liste

Wenn auch das Interesse an Listen in den Künsten bis weit ins Mittelalter und darüber hinaus zurückverfolgt werden kann,¹⁵ werden insbesondere Konzeptkunst und Popliteratur der 1960er-Jahre als „Blütezeit des Auflistens“ gehandelt.¹⁶ Listen erscheinen seit der Postmoderne als in besonderem Maße attraktiv, da sie als weniger hierarchische Mittel der Systematisierung gelten, denn sie müssen (zumindest als nominale Listen) keinen klassischen narrativen, chronologischen oder kausalen Ordnungen folgen und sind prinzipiell umsortierbar.¹⁷

Ein listenförmiges Denken von Bewegungen – und darüber hinaus: ihr konkretes Auflisten – ist im Tanz bereits in den 1950er-Jahren bei einem Vorreiter der Postmoderne und Kollaborateur von John Cage, Merce Cunningham, zu finden. Schon in einem seiner frühen Tanzstücke *Suite by Chance* von 1953 notierte er zusammen mit seinen Tänzer*innen Bewegungen listenförmig in Tabellen, um diese dann per Zufallsverfahren systematisch zu kombinieren. Ziel war es, habituelle tänzerische Bewegungsabläufe aufzubrechen und die Elemente jenseits bekannter Abfolgen sowie zeitlich-räumlich losgelöst vom Tänzer*innenkörper zusammensetzen.¹⁸ Dabei entstanden wiederum unendliche handschriftliche Listen mit möglichen Kombinationen von Bewegungen.¹⁹ Cunningham sowie Vertreter*innen der Judson-Church-Bewegung in den 1960er-Jahren grenzten sich so von bis dato verbreiteten choreografischen Verfahren ab: von mimetischen Dramaturgien, die den Strukturen eines musikalischen Werkes oder eines narrativen Textes folgen, sowie von Verfahren, die Bewegung vornehmlich als psychologisch motivierte Entwicklungen aus dem eigenen Geschmack heraus setzen.²⁰ Listen und Zufallsverfahren im choreografischen Prozess zwischen die Kör-

zeitgenössischen Tanz. München: epodium Verlag 2018, 305 Seiten, in: Forum Modernes Theater 32/2, 2021, S. 306–308.

15 Eco, Umberto: Die unendliche Liste. München: Carl Hanser Verlag 2009.

16 Schaffrick, Matthias; Werber, Niels: Die Liste, paradigmatisch, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 47, 2017, S. 303–316, hier S. 312, <https://doi.org/10.1007/s41244-017-0069-z> (Zugriff am 04. 04. 2022).

17 Vgl. Adelman, Ralf: Listen und Rankings. Über Taxonomien des Populären. Bielefeld: transcript (Edition Medienwissenschaft, Bd. 54) 2021, S. 31–32.

18 Vgl. Huschka, Sabine: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 376.

19 So berichtet Carolyn Brown, eine der Tänzerinnen, vgl. Huschka 2000, S. 376, Fn. 43.

20 Susan Foster unterscheidet in ihrem semiotischen Analysemodell (westlichen Bühnen-)Tanzes die parataktischen Verfahren von Cunningham und Vertreter*innen des Postmodern Dance von zwei weiteren Formen der dramaturgischen Syntax: mimetischen wie u. a. im klassischen Ballett sowie von einem eher psychologisch motivierten Verknüpfen von Bewegungen bzw. Bewegungssphrasen (*pathos*). Die Syntax der Parataxe in den postmodernen experimentellen seriellen Verfahren und mathematischen Reihungen besteht dagegen in einem unhierarchischen Neben- bzw. Nacheinander von Bewegungen, vgl. Foster, Susan Leigh: Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press 1986, S. 92–97. Bei den Mitgliedern der Judson-Church-Bewegung finden sich nicht nur listenförmige Notationen und Notizen; die unhierarchischen Reihungen der parataktischen

per und künstlerischen Entscheidungen zu schalten, dient, so ein gut etabliertes tanzwissenschaftliches Argument, der Objektivierung von choreografisch-künstlerischen Entscheidungen und einer Distanzierung vom Körper.²¹

In heutigen Verfahren werden Listen zwar meist nicht so systematisch eingesetzt wie bei Cunningham, sie sind in Arbeitsprozessen jedoch enorm verbreitet, insbesondere in jenen von künstlerisch Forschenden. Beim Performance-Kollektiv She She Pop beispielsweise bilden Listen der Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin Annemarie Matzke zufolge einen „Umschlagpunkt im Probenprozess“ von der „Suche nach szenischen Ideen“ hin zur „Arbeit an deren Ordnung“. Dabei sei neben dem Fixieren und Visualisieren von Probenvokabular ihre „kommunikative Funktion„ zentral, um Wissen im Probenprozess zu teilen.²²

Meine teilnehmenden Beobachtungen in Proben und Workshops zeigen in ähnlicher Weise, dass

- es erstens – wie auch im vorab analysierten Beispiel – die Möglichkeiten des Systematisierens, Distanzierens und Visualisierens sind, die künstlerisch Forschende zum Führen von Listen bewegen, dies gilt bereits für die Material-Genese, also für die Arbeit am Körper noch vor jeglicher choreographisch-fixierenden Setzung;
- zweitens über Listen Begrifflichkeiten geteilt und darüber hinaus (Um-)Entscheidungsprozesse nachvollziehbar gemacht werden;
- und drittens Listen häufig zum flexiblen Umordnen und Kombinieren von Optionen auf der forschenden Suche nach Material und dramaturgischen Strukturen eingesetzt werden.²³

Folgt man einer Unterscheidung von Jullien, entsprechen die genannten künstlerischen Verwendungen von Listen zunächst der „erfinderischen Liste“,²⁴ die Heterogenes mit dem Ziel zusammenstellt, neue Verknüpfungen zu erwirken. In diesem Sinne lässt sich der Gebrauch von Listen auch kritisch in Bezug auf die Arbeitsbedingungen künstlerischer Forschung kontextualisieren.

Verfahren ließen m. E. sich auch als listenförmig verstehen, indem sie sich von narrativen und anderen chronologischen sowie habituellen Ordnungen abgrenzen.

21 Vgl. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (Rowohlt's Enzyklopädie 55637) 2002, S. 236–238.

22 Vgl. Matzke, Annemarie: *Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters*, in: Hochholdinger-Reiterer, Beate; Bremgartner, Mathias; Kleiser, Christina; Boesch, Géraldine (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Berlin: Alexander Verlag (ITW: im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1) 2015, S. 15–33, hier S. 29.

23 Oft finden sich diese Listen auf großformatigen Papierbögen wie beispielsweise in Workshops für junge Choreograf*innen bei Christine de Smedt oder in Proben bei Sebastian Matthias. Ohne die materiellen Unterschiede von Listen ignorieren zu wollen, verbindet diese Listen ein flexibilisierender Gebrauch mit listenförmig gesprochenen Handlungsanweisungen in Workshops bei Philipp Gehmacher und in Proben von Antje Velsing, vgl. Kleinschmidt 2018.

24 Jullien 2004, S. 14.

Listen und Proben(raum)zeiten

In *Why Does Moving Air Create Sound?* wird die Liste im Gebrauch zu einem regelrechten Tool der Flexibilisierung, ein Gebrauch, der sich an die – für die Arbeit in der freien Szene des Theaters typische – Rahmenbedingungen des Probens anpasst. Indem Neumann die „Einzelaufnahmen“ aus den Listen aller drei Performerinnen, die zunächst einzeln mit ihr proben, nebeneinander aufreihen und „kombinieren“ kann, löst sie das Material von den Körpern der Performerinnen. Zugleich verliert sich zudem die „kommunikative Funktion“ der Liste. In der zeitlich-räumlichen Unabhängigkeit von den Körpern entsteht für die Komponistin die Flexibilität, die Best-ofs der gefilmten Improvisationen außerhalb der bezahlten Zeit im Probenraum auszuwählen und zu bearbeiten. Durch das Kombinieren aus den Videolisten aller drei Performerinnen macht sich Neumann unabhängig von deren divergierenden zeitlich-räumlichen Verfügbarkeiten. Die Performerinnen sind längst nicht bei allen Proben gleichzeitig anwesend, und das nicht nur aufgrund des Wunsches Neumanns, zum Kennenlernen mit jeder Performerin einzeln zu arbeiten. Ausschlaggebend für deren Abwesenheiten sind vielmehr auch unterschiedliche Verpflichtungen in anderen Produktionen sowie die durch das Budget begrenzte Proben(raum)zeit. Das Wissen, das die Videoliste in dieser verbreiteten Probenkonstellation ermöglicht, besteht für die Komponistin in einem wohlüberlegten Auswählen-Können, wie die Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin Dorothea von Hantelmann es für das Wissen von Kurator*innen und als eine in Überflussgesellschaften bedeutsame Fähigkeit der Konsumtion beschrieben hat.²⁵

Eine Flexibilisierung durch Listen bzw. Mappings lässt sich in zahlreichen Arbeitszusammenhängen vor allem der Kreativarbeit finden, in denen das vorerst unhierarchische Sammeln und Ordnen von Ideen angestrebt wird. In diesem Kontext haben sich Merkmale der postmodernistischen Künste der 1960er-Jahre längst in hegemoniale Anforderungen an konsumptorische Kreativsubjekte umgewandelt.²⁶

Für eine Untersuchung von Arbeitsprozessen jener Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, ließe sich fragen, inwiefern und auf welche Weisen sich Wissensfigurationen in deren oft solistischen Arbeitsprozessen verschieben. Dienen Listen auch hier dem Aufbrechen und Umorganisieren des Habituellen? Auf welche Weisen tragen sie möglicherweise ihre „kommunikative Funktion“ weiter? Inwiefern generieren Listen beispielsweise durch

25 von Hantelmann, Dorothea: Affluence and Choice. The Social Significance of the Curatorial, in: von Bismarck, Beatrice; Schaffaff, Jörn; Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 41–51. Auch von den Performer*innen ist Flexibilität gefordert. Reproduzieren sie in den Improvisationen zunächst eher Bewegungsgewohnheiten durch die sehr offenen Aufgabenstellungen, sollen sie im folgenden körperlichen Editierungsprozess ‚Habits loslassen‘, wie es in Arbeitsprozessen immer dann heißt, wenn an Bewegungen entlang von spezifischen Aufgaben systematisch geforscht wird, sowie sich auf das Kombinieren von Optionen einlassen.

26 So wird das elektive Auswählen von Optionen als Merkmal dieser Subjektform verhandelt, vgl. Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, hier S. 441–642.

Social Media kommunikative und kollektive Arbeitsweisen (mit) und ‚öffnen‘ die Probenprozesse somit indirekt für weitere Teilnehmerschaften?²⁷ Das Fragen nach Listen eröffnet zudem das Potenzial, ästhetische und institutionelle Bedingungen in ihren gegenseitigen Verflechtungen zu analysieren.

Folgt man Julliens Begrifflichkeiten weiter, entsteht meines Erachtens auch ein Potenzial für künstlerisch Forschende, für das ich als Ausblick noch einmal zum Ausgangsbeispiel zurückkomme.

Zum wissenschaftskritischen Potenzial künstlerischer Forschung mit Listen: Ein Ausblick

Jullien unterscheidet die „erfinderische Liste“, die er in japanischen (literarischen) Traditionen verortet,²⁸ von der „autoritäre[n] Liste“, die „als passive Aufzeichnung von Kräfteverhältnissen“²⁹ Vorstellungen von Rationalität und Neutralität transportiert und die eigene Konstruktion von Wissen verschleiert. Ein gut etabliertes Argument der Listenforschung ist beispielsweise, dass Listen immer Ein- und Ausgrenzungen vornehmen und so eben nicht als lediglich neutrale Hilfsmittel zu missverstehen sind.³⁰ Was in Listen aufgenommen wird, ist demnach nicht einfach eine Inventur, eine Bestandsaufnahme von Tatsachen, die lediglich den Regeln ‚der‘ Logik folgt. Vielmehr liegt dabei immer schon eine Auswahl vor, die unter bestimmten, mehr oder weniger offen kommunizierten Kriterien erfolgt. Ein Argument, auf das Jullien vermutlich im Eingangszitat mit dem lediglich vermeintlich „summarischen“ Vorgang des Auflistens verweist.

Welches Wissen rückt entlang dieser zweiten Wirkungsweise im Sinne Julliens im Gebrauch der Liste in *Why Does Moving Air Create Sound?* in den Fokus? Ein- und Ausgrenzungen mit der Videoliste vorzunehmen, ist hier durchaus explizit erwünscht und offen durch Neumann kommuniziert.³¹ Dabei dient die Videoliste auch dem Kennenlernen der Künstlerinnen, die größtenteils zum ersten Mal miteinander arbeiten. Die Funktion des Ein- und Ausgrenzens wird durch das begriffliche Arbeiten mit der Liste noch verstärkt. Das daran beteiligte Wissen ließe sich als eine Art disjunktives Wissen fassen, ein Wissen des analyti-

27 Ich danke an dieser Stelle Katja Trachsel für diese Anregung.

28 Nicht zufällig haben sich auch Cunningham sowie einige Vertreter*innen des *Postmodern Dance* von japanischen Künsten inspirieren lassen, indem sie sich für das Arbeiten mit Zufallsverfahren auf das Orakel des I Ging berufen, vgl. Huschka 2000, S. 378.

29 Jullien 2004, S. 14.

30 Vgl. dazu einen ‚Klassiker‘ der Listenforschung, Goody, Jack: Woraus besteht eine Liste?, in: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2037) 2012, S. 338–396.

31 Interessanterweise lässt sich nicht nur die kommunikative Funktion von Listen in anderen Arbeitsprozessen beobachten, sondern auch ein offensiver Umgang mit deren Funktion des Ein- und Ausgrenzens. So werden Listen z. B. über einen längeren Zeitraum genutzt, um (Um-)Entscheidungsprozesse sichtbar und nachvollziehbar zu machen und alle Teilnehmenden in Entscheidungsprozesse einzubeziehen, so meine Erfahrung während meiner Arbeit als Dramaturgin sowie der teilnehmenden Beobachtung im Feld.

schen Unterscheidens und Abgrenzens also, das „auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert“.³² Neumann benennt die „Schnipsel“ bereits beim Erstellen der Videoausschnitte zur eigenen Orientierung. Zusammen formulieren die Künstlerinnen dann Prinzipien bzw. gelungene Wirkungen sowie Negativkriterien, warum gewisse Momente der Improvisation nicht als gelungen empfunden werden.

Das begriffliche Arbeiten mit der Liste dient dem mehr oder weniger expliziten Positionieren in bestimmten Diskursen. Beispielsweise ist mit den „klingenden Organen“ ein Konzept aufgerufen, das Körper zwar anatomisch, aber nicht über Knochen und Muskeln, sondern über Organe denkt wie im Body-Mind Centering. In dieser Körpertechnik werden den Organen bestimmte Qualitäten zugeschrieben, die in den Körperbewegungen sichtbar werden (können). Über ihre Wortwahl positioniert sich die Performerin – quasi nebenbei – im Kontext dieser Technik. Als tendenziell alternative Technik wird sie insbesondere von Künstler*innen praktiziert, die sich selbst als künstlerisch forschend begreifen, indem sie die eigene Anatomie und die individuellen Bewegungsmöglichkeiten erkunden. Verbunden ist die Wortwahl zudem mit der Unterscheidung vom ‚Zeigen wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz‘, wodurch Wahrnehmungsmodi explizit voneinander abgegrenzt werden. Der Gebrauch der Liste verstärkt deren ausschließende Funktion, um sich zu positionieren und in der kurzen Zeit der Zusammenarbeit für eine Produktion kennenzulernen.

Am vorliegenden Beispiel ließe sich argumentieren, dass hier ein reflexives Wissen über die Konstruktion von Wissen durch Ein- und Ausgrenzungen auf Listen impliziert ist. Dieses implizite Wissen im Gebrauch ließe sich als wissenschaftskritisch verstehen in dem Sinne, dass Listen so nicht lediglich als neutrales Tool eingesetzt werden wie sonst oft im Kontext sowohl künstlerischer wie auch wissenschaftlicher Forschungen – eine Kritik, die sich explizit weiter ausbauen und auch für das Publikum sichtbar machen ließe. Es geht mir damit nicht darum, eine künstlerische Arbeit für etwas zu kritisieren, was sie nicht explizit zum Ziel hat. Vielmehr verstehe ich diesen Beitrag auch als Anregung für Künstler*innen, die als Kunstfiguren agieren, die Wissensfigurationen des eigenen künstlerischen Forschens zu reflektieren – beispielsweise indem sie den Status der „erfinderischen Liste“ innerhalb dieser künstlerischen Forschung selbst wieder kritisch befragen.

Indem das Agieren als Kunstfigur oft aktivistisch motiviert ist, scheint mir eine der Herausforderungen ihrer Erforschung darin zu liegen, künstlerische Arbeiten auch über die Orientierung an den Konzepten und Intentionen der Künstler*innen hinaus zu erfassen, um mit künstlerischen Autor*innenschaften durch das eigene methodische Vorgehen reflektiert umzugehen. Dies könnte bedeuten, genaue Analysen und Beschreibungen der Arbeitsprozesse und ihrer Verflechtungen mit institutionellen Bedingungen und nichtmenschlichen

32 Mersch, Dieter: Kunst als epistemische Praxis, in: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich: diaphanes 2013, S. 27–47, hier S. 37. Mersch schreibt disjunktives Wissen den Wissenschaften zu und grenzt diese pauschal von ‚der‘ Kunst ab, die sich dagegen durch konjunktives Wissen und „situative Interventionen“ auszeichne, ebd., S. 38; vgl. kritisch dazu Kleinschmidt 2018, S. 72–78, 130–162.

Teilnehmerschaften des Arbeitens gegenüber den explizit politischen Motivationen in den Vordergrund zu rücken. Dies würde das aktuelle Phänomen Kunstfigur in den Kontext eines ebenso aktuellen *social turn* stellen, wie er derzeit für die Theaterwissenschaft postuliert wird.³³ Anhand des Teilhabens von Listen ließ sich zeigen, wie sehr Bedingungen und Teilnehmerschaften verwoben sind, aber auch wie groß die Unterschiede konkreter Praktiken in Bezug auf ihr (wissenschafts-)kritisches Potenzial zu werten sind: Der Gebrauch von Videolisten kann die künstlerische Arbeit den Bedingungen einer ‚freien‘ Szene unterstellen, wenn Probenzeiten und Raummieten gespart werden, indem das Material der Performer*innen in digitalen Listen nebeneinandergestellt und bearbeitet wird. Damit wären Kunstfiguren ein zeitgenössisches, aber durchaus kritisch zu befragendes reflexives Phänomen. Vielleicht aber stehen Momente des Offenlegens und Teilens von (Um-)Entscheidungsprozessen im Vordergrund, die Listen als spezifische Wissensfigurationen greifbar werden lassen (können). Zu klären wäre zunächst, warum Künstler*innen wie Daniel Hellmann oder Ayla Pierrot Arendt, die im zeitgenössischen Tanz tätig oder ausgebildet sind, als Kunstfiguren Soya the Cow und Layla Vesuv vornehmlich in anderen Kontexten arbeiten. Sind es Diskurse des Natürlichen in einigen tänzerischen Feldern, die die de-figurative Arbeit an Körpern überlagern und das Arbeiten als künstlerisch gestaltete Identitäten erschweren? Oder ist es umgekehrt die verbreitete Praxis der Arbeit am Körper mit oder ohne Listen, der Thematisierung von Verflechtungen von Körpern und Umwelt(en), die ein Performen unter einer anderen Identität nicht notwendig erscheinen lässt? Inwiefern das Spannungsfeld von Ordnungssystemen wie Listen zwischen Erfindung und Neutralität, das bereits Cunningham und die Postmodernen fasziniert haben mag, auch jene begeistert, die als Kunstfiguren agieren, bleibt für weitere Forschungen offen.

33 Vgl. Warstat, Matthias: Kategorienwechsel. Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten, in: Kreuder, Friedemann; Koban, Ellen; Voss, Hanna (Hg.): Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript (Edition Theater, Bd. 92) 2017, S. 15–29.

Erkundigungen zwischen Star- und Kunstfigur: Buffalo Bill (vs. Lady Gaga) vs. Andy Warhol

Die Frage nach der Kunstfigur konturiert sich für mich an der Frage nach der Starfigur und umgekehrt. Kunst- und Starfiguren, so die These des folgenden Aufsatzes, spielen auf je unterschiedliche Weise mit einem Doppelkörper, der sich zwischen realem Körper und fiktionalisierter Persona bewegt. Gespielt wird auf den Feldern der Populären Kultur, der Popkultur und der Kunst:¹ Je nachdem, in welchem Feld sich Kunst- oder Starfiguren befinden, verschieben sich auch die Koordinaten des Doppelkörpers, wie an den Unterschieden zwischen Buffalo Bill, Lady Gaga und Andy Warhol ersichtlich werden soll.

Damit beginne ich mit der Starfigur und einem ihrer frühesten Vertreter, nämlich William F. Cody, der als Buffalo Bill in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den medialen Raum der Unterhaltungskultur getreten ist. Begreift man Cody als Starfigur, so muss einleitend auf überzeugende Forschungsarbeiten hingewiesen werden, die das Aufkommen der Starfigur im frühen Hollywoodfilm der 1910er-Jahre situieren, gegebenenfalls noch auf den Theaterbühnen der letzten Jahrhundertwende. So schreibt der Medienwissenschaftler Knut Hickethier:

Das Prinzip Star ist in seiner Entstehung nicht an das Medium Kino gebunden, sondern hat sich im ersten Medium der Darstellenden Kunst, also auf der Bühne, als eine dispositive Struktur herausgebildet. Auf dieser dispositiven Struktur baut dann das deutsche Kino mit seiner Herausbildung von Filmstars vor 1914 auf, auf ihr kann nach 1918 auch der amerikanische Film mit seinem Starbegriff problemlos ansetzen. Das ‚Prinzip Star‘ ist bereits vor der Verwendung des Starbegriffs etabliert.²

- 1 Zu den ästhetischen, sozialpolitischen und ökonomischen Bedingungen dieser Perspektive siehe Krankenhagen, Stefan: *All these things. Eine andere Geschichte der Popkultur*. Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 1–35. Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung zweier Kapitel aus diesem Buch. Ich danke dem J. B. Metzler Verlag für die Genehmigung zum Abdruck.
- 2 Hickethier, Knut: *Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert*, in: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hg.): *Der Star. Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 29–47, hier S. 30. Für exemplarische

Dieser Periodisierung, die den Star im frühen 20. Jahrhundert historisch auftreten lässt, ist zuzustimmen und sie ist gleichzeitig zu erweitern. Denn auch anhand des hier gewählten Beispiels, Buffalo Bills *Wild West Show* aus den 1870er-Jahren, lässt sich zeigen, dass sich das ‚Prinzip Star‘ etablierte, ohne dass es den Begriff der Starfigur bereits hätte geben müssen. Der Star findet sich darüber hinaus nicht erst auf der Kinoleinwand oder der Theaterbühne, sondern auf der Freiluftbühne der *Wild West Exhibitions*, die wir uns als eine hybride Mischung aus musealer, performativer und sportiver Arena vorstellen müssen.

In was aber soll das ‚Prinzip Star‘ nun bestehen? Starfiguren, um eine Arbeitsdefinition vorzuschlagen, etablieren und bündeln eine produktive Uneindeutigkeit zwischen fiktionalen und realen Realitäten.³ Indem sie gleichzeitig Signale des Authentischen und Signale des Künstlichen (nicht unbedingt des Künstlerischen) aussenden, fungieren sie als reale Fiktionen in den medialisierten Massengesellschaften der frühen Industrienationen. Zusammengehalten wird die Starfigur durch den Körper des Stars selbst, der sich seit Ende des 19. Jahrhunderts und von dieser Zeit an buchstäblich als Doppelkörper präsentiert.⁴

Der Doppelkörper des Stars bewirkt, dass das Publikum gerade nicht entscheiden kann, wer an welcher Stelle als reale Person oder fiktionale Persona auftritt. Dafür ist es wichtig, Authentizitätssignale im medialen Setting zu senden. Dies geschah im Fall von Buffalo Bill bereits vor der Inthronisierung des Films als technisch reproduzierbaren Massenmediums. In Form der Postkarte und Fotografie, des Groschenromans oder Plakats erlangte Buffalo Bill massenmediale Realität und ikonische Präsenz.⁵ Umso entscheidender war es deshalb in dieser ersten Phase der Populären Kultur, die sich im Rahmen von Präsenzmedien wie Zirkus, Varieté und Sportveranstaltungen entwickelte, dass die Wirklichkeit des anwesenden Körpers vor einem anwesenden Publikum etabliert wurde. Entsprechend stehen die physischen Fähigkeiten der Stars von Anfang an im Zentrum der Aufmerksamkeit. Auch William F. Cody wusste genau, wie er als Buffalo Bill authentisch erscheinen konnte: Er konnte tatsächlich reiten, zureiten und schießen und gab seinen Zuschauern damit die Möglichkeit, die real-präsentischen Erfahrungen vor Ort mit den fiktionalen Erzählungen der Groschenromane kurz-zuschließen.

Portraits aus der US-amerikanischen Filmgeschichte vgl. Bean, Jennifer M. (Hg.): *Flickers of Desire. Movie Stars of the 1910s*. New Brunswick, New Jersey/London: Rutgers University Press 2011.

- 3 Zum Verständnis von fiktionalen und realen Realitäten als Voraussetzung medialer Unterhaltungsformate vgl. Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, vor allem S.96–116.
- 4 Der Begriff des Doppelkörpers in der Populären Kultur würde von vergleichenden Überlegungen zu Ernst Kantorowicz‘ bekannter These von den ‚zwei Körpern des Königs‘ profitieren, bestehend aus dessen unsterblichem politischen Körper und dessen sterblichem natürlichen Leib, vgl. Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Stuttgart: Klett-Cotta 1992. Am Beispiel Michael Jacksons, vgl. Krankenhagen 2021, S. 265–290.
- 5 Vgl. zu dem Prozess des Zum-Bild-Werdens der Starfigur im 19. Jahrhundert Krankenhagen, Stefan: *Ein Pre-Enactement. Zu William F. Cody und der Verfügbarkeit von Geschichte in der Populären Kultur*, in: Ders.; Vahrson, Viola (Hg.): *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017, S. 33–43.

Die *Wild West Show*, seine folgenreichste Erfindung, begann 1882 als eine Freiluftveranstaltung zur Feier der US-amerikanischen Unabhängigkeit und wurde nachträglich als *Old Glory Blowout* bezeichnet. Dabei führte er letztlich nichts anderes vor als spezifische, mit der Eroberung des Westens eng verknüpfte körperliche *skills*: „[It] featured a number of elaborate sets and showcased a series of skills and performances including Indian scenes, the coming of European settlers, settlers crossing the prairie, and an imitation cyclone and forest fire.“⁶ Trapper, Scouts und Cowboys, die zu diesem Zeitpunkt ihrer praktischen Aufgaben in der Eroberung des Westens historisch bereits enthoben waren, wurden zu zentralen Figuren der Shows, die entsprechend ihrem volkskundlichen Ausstellungscharakter oftmals als *Exhibition* betitelt wurden. Mehr als dreißig solcher *Exhibitions* wurden als eigenes Geschäftsmodell etabliert und tourten Ende des 19. Jahrhunderts durch Nordamerika. Reale Praktiken der Cowboys wurden hier als spektakuläre Nummernrevue vor Publikum ausgestellt, nicht unähnlich dem Zirkus, der zur selben Zeit ein Massenpublikum anzog.

Anders aber als in den Zirkusnummern wurde durch die Schieß- und Reiteinlagen eine (abwesende) Geschichte gleichermaßen entworfen, beglaubigt und glorifiziert: die der gewaltsamen Eroberung des Westens. Die *Wild West Show* war damit Teil einer umfassenden Unterhaltungskultur – bestehend aus Vaudeville-Theater und Zirkus, aus Minstrel-Show und Groschenromanen, aus Industrie- und Weltausstellungen –, die vor und nach dem Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs die Darstellung rassistischer Stereotypen als Zugpferd für eine nationale Versöhnungsideologie nutzte.⁷ Das Narrativ imperialer Überlegenheit des ‚weißen Mannes‘, sei es über indigene Ethnien des amerikanischen oder afrikanischen Kontinents, sei es über Menschen, Maschinen oder Tiere, wurde vor einem Publikum aufgeführt, das zum einen selbst multiethnisch und multinational war und zum anderen durch Massenimmigration aus Europa und Arbeitskämpfe im Land hochgradig verunsichert war. Der Soziologe Dominik Schrage bezeichnet es als eine der Leistungen des frühen Massenkonsums in den USA, „durch den Gebrauch standardisierter Objekte den Alltag von Konsumenten – nicht nur der frisch eingewanderten – zu stabilisieren“.⁸ Gleiches gilt für die *Wild West Show* mit ihren standardisierten Narrativen. Ihre Entwicklung fiel in eine Zeit, in der sich die politischen, ökonomischen und kulturellen Modernisierungsschübe in den USA innerhalb weniger Jahrzehnte vollzogen, nicht wie in Europa innerhalb von zwei Jahrhunderten. Vier-

6 Serb, Robert: Lucky to Be Left Out of the Fair: Buffalo Bill Cody's Wild West Show at the 1893 Columbian Exposition, in: JOW 57/2, 2018, S. 43–59, hier S. 49.

7 Vgl. Rydell, Robert W.; Kroes, Rob: Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1869–1922. Chicago: University of Chicago Press 2005; Kasson, Joy Schlesinger: Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory, and Popular History. New York: Hill & Wang 2000; Moses, Lester George: Wild West Shows and the Image of American Indians 1883–1933. Albuquerque: University of New Mexico Press 1996; Kroes, Rob; Rydell, Robert W.; Bosscher, D. F. J.; Sears, John F. (Hg.): Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe. Amsterdam: VU University Press (European Contributions to American Studies, Bd. XXV) 1993.

8 Schrage, Dominik: Die Verfügbarkeit der Dinge. Eine historische Soziologie des Konsums. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009, S. 191.

zig Jahre lang, zwischen 1870 und 1910, immigrierten täglich 1.500 Menschen in die Vereinigten Staaten. Infolge dieser Masseneinwanderung von über zwanzig Millionen Menschen löste sich die Grenze zwischen besiedeltem und unbesiedeltem Land nach und nach auf und wurde genau deshalb zu einem Leitmotiv amerikanischer Kultur wie auch ihrer Geschichtsschreibung.⁹ Weil er selbst einen Teil dieser Grenzverschiebungen darstellte, waren wenige Figuren geeigneter, ein stabiles Selbstbild zu schaffen, als der Cowboy.

Die Akteure und ihre Vorführungen auf der Bühne sendeten in diesem Sinn unhintergehbare Präsenz- und Authentizitätssignale. Die Kritiker nahmen das begeistert auf, 1891 hieß es etwa im *Liverpool Mercury*, nachdem die Show mehrere Abende in der englischen Stadt verbracht hatte: „[...] it is a piece of the Wild West bodily transported to our midst. It is not a show in the ordinary acceptance of the term, because the actors are each and all real characters – men who have figured not on the stage, but in real life.“¹⁰ Der Journalist hatte recht und unrecht zugleich. Die Darsteller der Show wussten, wie sie Pferde zureiten und mit der Waffe umgehen mussten: Ihre vorgeführten Nummern waren tatsächlich *real*. Doch sie wussten nicht, wie sie als Cowboys vor einem Publikum echt agieren sollten. Denn erst durch die Groschenromane der 1870er-Jahre wurden Cowboys zu stabilen und positiv konnotierten Serienfiguren, bis dahin waren sie „a class of people who were in ill repute until they were popularised in the fiction“.¹¹ Erst auf der Bühne lernten Cowboys, wie *echte* Cowboys aufzutreten, indem sie die ästhetischen Strategien aufnahmen, die ihnen medial *vorgemacht* wurden: breitbeinig zu gehen, Kaffee am Lagerfeuer zu trinken, den Colt am Finger zu drehen und vieles mehr.

Es ist müßig zu kritisieren, dass die Populäre Kultur die historischen Begebenheiten nicht adäquat wiedergebe. Das tut sie natürlich nicht, sie betreibt vielmehr Geschichtsvermittlung im Modus der Unterhaltung. Unterhaltend ist Geschichte immer dann, wenn sich vor einem Massenpublikum dramatische Konflikte inszenieren lassen und dabei auf spielerische Weise eine Unklarheit etabliert, wer überhaupt die Träger dieser Geschichte(n) sind. Die *Wild West Show* steht damit am Anfang einer Entwicklung, die in technischen Medien Vergangenheit für ein globales Publikum in Szene setzt. Das Publikum lernt seit dieser Zeit, an etwas teilzunehmen, bei dem es nicht anwesend war. William F. Cody und sein Alter Ego Buffalo Bill etablierten, so beschreibt es der Historiker Richard White treffend, „what now seems a postmodern West in which performance and history were hopelessly intertwined“.¹²

- 9 Frederick Jackson Turners sogenannte *frontier*-These von 1893 besagt, dass es die Grenze zwischen zivilisiertem und unzivilisiertem Land gewesen sei, die als entscheidender Katalysator eines amerikanischen Nationalcharakters fungierte, vgl. Gassert, Philipp (Hg.): Frederick Jackson Turner. Demokratisches Selbstverständnis und der Westen. Texte über Amerika. Ditzingen: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 19585) 2019.
- 10 Zitiert nach Russel, Don: *The Lives and Legends of Buffalo Bill*. Norman: University of Oklahoma Press 1960, S. 372.
- 11 Sears, John: Bierstadt, Buffalo Bill, and the Wild West in Europe, in: Kroes/Rydel/Boscher/Ders. 1993, S. 3–15, hier S. 13.
- 12 White, Richard: Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill, in: Grossman, James R. (Hg.): *The Frontier in American Culture*. Ausstellungskatalog Newberry Library, Chicago, 26. 08. 1994–07. 01. 1995. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1994, S. 6–65, hier S. 29.

Diese Vermischung von präsentischer Inszenierung, historischem Ereignis und medialer Inszenierung braucht einen Vermittler und es ist der Star, der diese Rolle par excellence ausfüllt. Denn dieser agiert in einer Sphäre des Dazwischen, sein Doppelkörper vermittelt symbolisch zwischen dem An- und Abwesenden, zwischen dem Realen und dem Fiktionalen, das in seinen massenmedialen Inszenierungen globale Strahlkraft entwickelt. Stars haben einen Doppelkörper, weil es sie immer einmal und mehrmals gibt, als (Vorstellung von einem) Original und als tausendfache Kopien zugleich. Der springende Punkt ist, dass diese beiden Körper nicht zu unterscheiden sind. Nur so funktioniert der Star als eine der beiden zentralen Figuren der Populären Kultur, neben dem Fan, der etwas später entsteht: als ein real-medialer Doppelkörper.

Die Liste von Starfiguren wird seitdem mit jedem Tag länger und diverser. Heute werden nicht nur Bühnen-, Filmschauspielerinnen und Sportler zu Stars, sondern ebenso YouTuber, Influencerinnen und manchmal sogar Politiker. Selbstverständlich gehören dazu auch jene Mitglieder der Kardashian-Familie, die angeblich gar nichts können und doch eines sehr deutlich zeigen: wie sich der eigene Körper in einen fiktionalen Körper verwandeln lässt und umgekehrt. Das verbindende Element zwischen William F. Cody und Lady Gaga, zwischen Kim Kardashian und Andy Warhol ist deshalb auch nicht deren sogenannte Berühmtheit, sondern der bewusste Umgang mit der Medialität ihrer Körper, im Sinne einer Gleichzeitigkeit von körperlicher An- und Abwesenheit.

Die Struktur des Doppelkörpers dominiert das Nachdenken über den Star auf allen Ebenen: War der Kuss zwischen Britney Spears und Madonna auf der MTV-Verleihung spontan oder abgesprochen? Ist das noch der echte oder schon der geliftete Tom Cruise bei den Britischen Film Awards? Sagen Meghan und Harry bei Oprah Winfrey die Wahrheit oder lügen sie um ihr Leben? Der unendlichen Suche nach dem Echten im Unechten ist nicht zu entkommen. Sämtliche *Documentaries*, Making-ofs und Hintergrundberichte nähren sich von der funktionalen Uneindeutigkeit des Stars, wie der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen in Bezug auf den Film *In Bed with Madonna* bereits 1993 herausstellte: „[D]ie Zurschaustellung von als privat codierten Vorgängen – sei es als reality tv, Porno, Bekenntnis-Show – [verhüllt] diese erst recht.“¹³ Die Gleichwertigkeit des realen wie fiktionalen Körpers führt zu einer Frage, die nie abschließend beantwortet werden kann, die aber die Starfigur in der Popkultur erst möglich macht: Wer ist das da eigentlich, welchen Körper betrachten wir gerade, zu wem oder was sollen wir uns als Rezipientinnen auf welche Weise verhalten?

Diese Uneindeutigkeit, die zwischen der Idee des realen und des fiktionalen Körpers oszilliert, gilt auch für Kunstfiguren, jedoch, so würde ich behaupten, in einem anders gelagerten Mischungsverhältnis. Meine ursprüngliche Idee für diesen Beitrag, an Lady Gaga die Kriterien und Spezifika einer Kunstfigur zu konturieren, habe ich verworfen. Auch wenn sie die Künstlichkeit ihrer Figur deutlich weiter treibt als Buffalo Bill, so zeigt sich auch an ihr primär ein reflexiver Umgang mit dem Starkörper. Dafür ein Beispiel, das nicht den Anspruch

13 Diederichsen, Diedrich; Dormagen, Christel; Penth, Boris, Wörner, Natalia (Hg.): *Das Madonna Phänomen*. Hamburg: KleinVerlag 1993, S.23.

hat, sämtliche medialen Inszenierungsstrategien Lady Gagas zu beschreiben. Aber anhand der Serie, die der Fotokünstler Wolfgang Tillmans für das *Spex Magazin* im Jahr 2011 mit Lady Gaga produzierte, ist meines Erachtens die Nähe zur Starfigur deutlicher zu erkennen als der mögliche Entwurf einer Kunstfigur.¹⁴

Lady Gaga ist hier in der Galerie und im Park des Duisburger Lehmbruck Museums zu sehen. Sie liegt im hohen Gras, lächelt und telefoniert. Sie steht in einem schwarzen BH und offener Nietenlederjacke vor einer unverputzten Wand und hält ein grünes Ahornblatt in die Kamera. Auf einem Foto in schwarz-weiß scheint ihr Körper in den Baumstamm überzugehen, an den sie sich lehnt, die dünnen Äste bilden einen Schutzraum über ihrem Kopf. Dazu heißt es in einem Artikel: „[...] der Körper des Stars [wird] jenseits jeglicher konzeptueller Aufsehung und Anfeuegerten sichtbar und – das liegt an Tillmans' Hingabe an die Oberflächen – fast berührbar.“¹⁵ Lady Gagas globaler Durchbruch als hochtourig inszeniertes *Fame Monster*, keine zwei Jahre zurückliegend, wird hier durch den natürlichen Körper in natürlicher Umgebung kontrastiert, ganz im Sinne des Titels ihrer damals aktuellen Veröffentlichung *Born This Way*. Signale des Authentischen werden im Modus des Künstlichen aufgerufen: eine offensive Pose, die mit technischen Gadgets ebenso ausgestattet ist wie mit falschen Wimpern. Auch Lady Gaga agiert im oben beschriebenen Modus eines Doppelkörpers des Stars, indem sie ihren natürlichen Körper in seiner medialen Konstruktion aufruft. Entscheidend aber ist, dass beide Konstruktionen, die des realen und die des fiktionalen Körpers, für die Rezipientinnen erkennbar bleiben. Der Soziologe Niklas Luhmann schreibt zu dieser Wechselwirkung, in der beide Seiten – reale und fiktionale Realität – ineinander fallen und doch unterscheidbar bleiben müssen:

Aber das heißt nicht, daß die reale Realität nur vor und nach dem Spiel existiert. Vielmehr existiert alles, was existiert, gleichzeitig. Das Spiel enthält in jeder seiner Operationen immer auch Verweisungen auf die gleichzeitig existierende reale Realität. Es markiert sich selbst in jedem Zug als Spiel; und es kann in jedem Moment zusammenbrechen, wenn es plötzlich ernst wird.¹⁶

Anders gestaltet sich dieses Verhältnis bei Andy Warhol, an dem sich meiner Einschätzung nach tatsächlich Kriterien für eine Kunstfigur ableiten lassen können, die ihn zwar nicht immer trennscharf, aber doch in Differenz zur Starfigur erscheinen lassen. Im Folgenden sollen also die ‚Mischungsverhältnisse‘ des Doppelkörpers anhand der Strategien Andy Warhols skizzenhaft beleuchtet werden.

Als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu Warhol als einer Kunstfigur möchte ich eine Selbstauskunft des Künstlers aus den 1970er-Jahren nutzen. Andy Warhol beschreibt sich dort als das falsche Ding im richtigen Raum und umgekehrt: „But usually being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space is worth it, because so-

14 Lady Gaga natürlich!, in: *Spex. Magazin für Popkultur* 333, Juli/August 2011, S. 34–44.

15 Philipp Ekardt: Hingabe an die Oberflächen. Wolfgang Tillmans fotografiert Lady Gaga, in: *Spex. Magazin für Popkultur* 333, Juli/August 2011, S. 46–47, hier S. 46.

16 Luhmann 1996, S. 97.

something funny always happens. Believe me, because I've made a career out of being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space."¹⁷

Wann oder wie ist man das falsche Ding im richtigen Raum? Und überhaupt: Welcher Raum ist hier gemeint, der der richtige sein soll? Der Kontext des Zitats lässt keine genauen Rückschlüsse zu, aber es muss sich um den Raum der Kunst handeln, um *The Artworld*, wie der Philosoph und Kunstkritiker Arthur C. Danto seinen kanonisch gewordenen Text von 1964 genannt hatte. Hier erklärt er nichts weniger als den Unterschied zwischen Kunstrealität und Lebensrealität, wie er sich an den so genannten *Brillo Boxes* von Warhol manifestierte: „What in the end makes the difference between a Brillo Box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is.“¹⁸

Üblicherweise wird der erste Teil des Zitats herangezogen, um den Meisterstreich der Pop-Art in den 1960er-Jahren zu erklären: Je einfacher das Sujet, desto komplizierter wird es. Intensiv müssen Kunstgeschichte und Kunsttheorie befragt werden, um einen Verpackungskarton, eine Suppendose oder eine Dollarnote zu Kunst zu erklären. Ich möchte mich aber auf den zweiten Teil der Aussage Dantos beziehen, nämlich auf die Beobachtung, dass das Kunstwerk nie zu der Realität werden darf, die es ist. Übertragen auf Warhol und die hier verhandelte Fragestellung heißt das: Eine Kunstfigur darf nie zu dem realen Körper werden, der sie ist. Anders als die Starfigur muss die Kunstfigur ihre Körperlichkeit abschaffen. Aus dem Doppelkörper des Stars, der Künstlichkeit und Natürlichkeit, Authentizität und Medialität, Spektakularität und Normalität durchgehend in einer widerstreitenden Balance halten muss, wird in der Kunstfigur der *eine* vollends fiktionalisierte Körper, der *nur* – und nicht etwa *auch* – durch seine Fiktionalisierung Realität erlangt. Derart fiktionalisiert, wird der Körper selbst zum Teil des Kunstwerkes.

Gerade indem Warhol alle Signale des Körpers und des alltäglichen Selbst medialisiert und ästhetisiert – etwa durch seine iterativen Selbstauskünfte, die immer das Künstliche, das Maschinenhafte, die Oberfläche des Subjekts adressierten, aber auch durch Experimentalfilme wie *Sleep, Kiss, Eat, Haircut*, die alltägliche Handlungen als integraler Bestandteil der Kunst zeigen –, wird er zum Falschen im echten Raum. Falsch ist die Kunstfigur im Raum der Kunst deshalb, weil sie jenen Raum auf die hier angezeigte Weise falsch bespielt. Denn offensichtlich bewegt sich die Kunstwelt auch noch zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen eines bürgerlich formierten Kunst- und Subjektbegriffs, wie sie sich um 1800 entwickelten. Die Philosophin Cornelia Klinger hat diese Vorstellung in ihrer großen Studie zum Kunstbegriff seit der Romantik – hier explizit in Bezug auf Max Webers Begriff der ästhetisch-expressiven Rationalitätssphäre – derart zusammengefasst: „[U]nter den Bedingungen der Moderne, unter denen es nach Weber jenseits des Privaten keine allgemein-

17 Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1975, S. 158.

18 Danto, Arthur Coleman: *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy* 61/19, 1964, S. 571–584, hier S. 581.

verbindlichen Wertvorstellungen mehr gibt, sondern einen unaufhebbaren Polytheismus der Werte, [fungieren] Kunst und Erotik [...] als Wertstiftungs- und Sinngebungsinstanzen.“¹⁹ Kunst und Erotik seien für die individuelle wie gesellschaftliche Sinngebung der Moderne funktional verantwortlich geworden, weil sich beide „einen Zugang zum Körperlichen, zum Kreatürlichen, zur Natur als dem ‚realsten Lebenskern‘“ bewahrt hätten.²⁰ Damit ist auch gesagt – und vielfach gezeigt worden²¹ –, dass die Figur des Künstlers *der* exemplarische Ort ist, an dem Subjektivierung, verstanden als Prozess der Selbst-Werdung und Selbst-Bildung, unter den Bedingungen der rationalen Moderne noch stattfinden kann. Der Dreiklang der bürgerlichen Kunstideologie – Authentizität-Autonomie-Alterität – gilt aber nicht nur für den Künstler oder die Künstlerin, sondern ebenso für die Kunstwerke und sogar für die Kunstrezipientinnen. „Autonomie“, so Klinger, meint „erstens die Unabhängigkeit des Künstlers (auf der Ebene der Produktion), zweitens die Zweckfreiheit des Werkes und drittens die Insichgeschlossenheit der ästhetischen Erfahrung (auf der Ebene der Rezeption).“²² Zugespitzt kann formuliert werden: Ein autonomes Selbst, das wahrhaftig auftritt und damit das Andere der Gesellschaft bezeichnet, bildet sich in der Kunst, und durch die Kunstrezeption.

Das klingt nach der Kunstreligion des frühen 19. Jahrhunderts, gilt aber in hohem Maße für die Kunst, die Andy Warhol und die Pop-Art beerbte: für den US-amerikanischen abstrakten Expressionismus nämlich, mit Vertretern wie Jackson Pollock, Barnett Newman und William de Kooning, die alle noch mit dem Anspruch eines genialischen, männlichen Schöpfers gesegnet waren, der die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern transzendieren müsse. De Kooning soll Warhol folglich als „Mörder der Kunst“ bezeichnet haben,²³ was aus seiner Perspektive durchaus Sinn machen würde. Denn Warhol ist das Falsche im richtigen Raum. Er arbeitete an der Implosion der bürgerlich-romantischen Künstlerfigur, indem er jeglichen Anspruch auf Transzendenz, auf Autonomie, Authentizität und Alterität so vollends negierte, dass eine Kunstfigur entstehen konnte. Die Kunsttheoretikerin Bettina Funcke schreibt zu dieser Auseinandersetzung:

19 Klinger, Cornelia: *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1995, S. 11.

20 Ebd.

21 Vgl. etwa Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Taschenbuch Wissenschaft 1352) 1998.

22 Klinger, Cornelia: *Modern/Moderne/Modernismus*, in: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard; Wolfzettel, Friederich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 121–167, hier S. 151.

23 Zitiert nach Danto, Arthur Coleman: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Fink (Bild und Text) 1996, S. 186.

Warhols Herausforderungen an die herkömmlichen Voraussetzungen der Kunst, wie Autorenschaft, Einmaligkeit und Authentizität, gehen weiter als andere Pop Art-Werke. Sein Ausspruch ‚Ich will eine Maschine sein‘ aus dem Interview mit G. R. Swenson im Jahr 1963, der als Antwort auf Pollocks ‚Ich bin Natur‘ gelesen werden muss, war so frappierend, weil es ihm in den drei Jahren, die diesem Statement vorausgingen, gelungen war, den Vorgang des Bildermachens buchstäblich zu mechanisieren.²⁴

Als komplementierendes Gegenstück zur seriellen Kunstproduktion in der sprichwörtlichen *factory*, muss die inszenatorische Abschaffung des realen Körpers Warhols verstanden werden. Der eigene Körper wurde zum Material für die Kunst, indem er sich als Kunst verkörperte.²⁵ Entscheidendes Kriterium für die Kunstfigur ist somit ihre Selbstreferenzialität. Andy Warhol tritt als performativer Akt im strengen Sinne auf: Sein Körper *bedeutet* nicht, sein Körper *ist*. Performative Akte, so die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte,

sind insofern als ‚non-referential‘ zu begreifen, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollten: Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. [...] Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor. Jenseits dieser Akte gibt es keine Identität.²⁶

Indem es Warhol gelungen ist, jegliche Akte substantieller Körperlichkeit zu unterlaufen und jegliche Referenz auf die Realität des Körpers zu medialisieren, wird er zur Kunstfigur. Er hat es damit geschafft – für diese Zeit wohlgermerkt –, dass Andy Warhol weder den Vorstellungen einer bürgerlich formierten Künstlerfigur entspricht, noch an dem Wechselspiel der Populären Kultur, am Doppelkörper des Stars, teilhat. Stattdessen schafft es die Kunstfigur, sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Kunst zu positionieren und damit das zu perfektionieren, was die Pop-Art in ihren wirkungsmächtigen Momenten etablieren konnte: auf konforme Weise dagegen zu sein. Kunstfiguren, so könnte man im Anschluss an den Kunsthistoriker Walter Grasskamp formulieren, arbeiten an der permanenten „Ironie der Fehlplatzierung“:²⁷ Sie sind für ihre Zeit jeweils das Richtige im falschen Raum und das Falsche im richtigen Raum.

24 Funcke, Bettina: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 36) 2007, S. 161.

25 Eine Strategie, die durchaus auch auf Lady Gaga zutrifft; nur nicht in der Ausschließlichkeit, wie sie Warhol exerzierte.

26 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10) 2012, S. 41. Die emphatisch geäußerte Hoffnung, dass sich somit die Problematiken des Identitätsbegriffs gleichsam erledigen, erfüllt sich nicht und kann sich nicht erfüllen. Die Reduzierung essenzieller Entitäten wird in den poststrukturalistischen Theorien mit der Essenzialisierung ihrer eigenen Perspektive erkaufte, vgl. u. a. Paoli, Guillaume: Die lange Nacht der Metamorphose. Über die Gentrifizierung der Kultur. Berlin: Matthes & Seitz 2017.

27 Grasskamp, Walter: Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur. Berlin: Wagenbach (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 71) 2004, S. 21.

Fabiana Senkpiel

Wie Soya the Cow versucht, die Welt durch Veganismus zu retten

In seinen künstlerischen Projekten beschäftigt sich der Sänger, Performer, Tänzer und Theatermacher Daniel Hellmann (geb. 1985 in Zürich) mit Menschen- und Tierrechten, wobei auch Klimagerechtigkeit und Konsum eine große Rolle einnehmen. Seit 2018 verkörpert Hellmann Soya the Cow, in seinen Worten ein Alter Ego, das er als „eine sex-positive, feministische, vegane *Drag Cow*“ beschreibt und mittlerweile auch als „fantastisches Mensch-Kuh-Wesen“ charakterisiert.¹

Der vorliegende Beitrag stellt Soya the Cow (in der Folge: StC) als Kunstfigur vor und ordnet sie im Diskurs zum postmodernen Tier ein. Die ästhetischen Strategien und performativen Praktiken Hellmanns theatraler Performance *Dear Human Animals* rücken dann in den Fokus. Ziel ist es, auszuleuchten, wie Hellmann mithilfe der künstlerisch gestalteten Identität StC versucht, einen Bewusstseinswandel beim Publikum zu provozieren, es von einer veganen Lebensweise zu überzeugen und damit einen Beitrag zur Rettung des Planeten zu leisten.²

* Ich bedanke mich herzlich bei Sibylle Heim und Mira Kandathil für die Diskussion dieses Artikels.

1 Webseite Soya the Cow, Press Kit 2022, S. 1–2, <https://soyathecow.com/media/pages/press/1846553206-1613585820/soya-the-cow-de.pdf>; Webseite Soya the Cow, <https://soyathecow.com/>; <https://www.daniel-hellmann.com/de/projects/soya> (Zugriff am 14. 07. 2022).

2 Für einen Überblick zu den ethischen, gesundheitlichen, ökologischen, sozialen und politischen sowie spirituellen Beweggründen, die zum gänzlichen Verzicht von Lebensmitteln und weiteren Produkten tierischer Herkunft führen, die als Veganismus bezeichnet werden, vgl. Petrus, Klaus: Veganismus, in: Ferrari, Arianna; Ders. (Hg.): Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen. Bielefeld: transcript (Human-Animal Studies, Bd. 1) 2015, S. 402–405. Inwiefern Veganismus gesundheitsfördernd oder -schädlich sowie ein Beitrag zu Tier- und Klimaschutz ist, ist bis heute umstritten, vgl. Bidmon, Agnes: Besseresser? Mediale Inszenierungen des Veganismus-Dispositiv im deutschsprachigen Diskurs der Gegenwart, in: Hiergeist, Teresa; Lessau, Mathis (Hg.): Glücksversprechen der Gegenwart. Kulturelle Inszenierungen und Instrumentalisierungen alternativer Lebensentwürfe. Bielefeld: transcript (Kulturwissenschaft, Bd. 237) 2021, S. 125–144, hier S. 127–128.

Soya the Cow – Kunstfigur und postmodernes Tier

Die künstlerische Gestaltung der äußeren Erscheinung StCs vermischt Elemente aus Mann, Frau und Tier (Taf. V). Sie variiert je nach Situation, zeichnet sich aber immer durch klare Kuhmerkmale aus. Mal trägt StC eine hutähnliche, hellbraune, lockige Mähne, aus der links und rechts zwei weiße Hörner mit dunkler Spitze herauschauen. Dieses Zeichen ist mit den von StC transportierten Aussagen eng verschränkt, denn Kühe werden in der konventionellen Tierhaltung aus Platz- und somit wirtschaftlichen Gründen enthornt; dieser Prozess verursacht anhaltende Schmerzen. Zudem dienen die Hörner eigentlich dem Sozial- und Kommunikationsverhalten der Kühe und besitzen nicht zuletzt eine wärmeregulierende Funktion.³ Mal bedeckt eine Kuhmaske die obere Gesichtshälfte des Künstlers, und wenn nicht, dann ist die Schminke sehr kunstvoll. Ab und zu trägt StC Euter oder ein Kleid mit Kuhfellmuster, an den Füßen zieht StC meistens mit Hufen angefertigte Stöckelschuhe an. Im Frühling 2022 widmete sich die Ausstellung *Planet Moo* in den USA der kunstvollen Gestaltung StCs: Dort wurden Masken und Kostüme sowie Fotografien und Videos gezeigt.⁴

Diese künstlerisch gestaltete Identität, die in Anlehnung an *Drag* mit Geschlechterrollen, aber auch mit Speziesgrenzen spielt, setzt sich ein für „eine gerechtere Welt, die auf Mitgefühl, Freude und Freiheit basiert – für alle menschlichen und tierischen Wesen“.⁵ So will sie zum kritischen Nachdenken über Nutztierhaltung, den Massenkonsum von Produkten tierischer Herkunft und die Strukturen der aktuellen Tier- und Lebensmittelindustrie anregen – Veganismus wird zu einem identitätsstiftenden Merkmal, wie er auch grundlegendes Element der Tierrechtsbewegung ist,⁶ der Hellmann nahe steht. Dass der Künstler für sein Alter Ego diese Mischung aus Kuh und Mensch ausgewählt hat, um erwähntes Hauptanliegen künstlerisch zu verhandeln, spitzt die kunstvolle Gestaltung, die ihn als Person und Künstler von Soya the Cow unterscheidet, zu, das heißt jene Konstruiertheit und Überzeichnung, die im Sinne des vorliegenden Bandes als charakteristisch für Kunstfiguren gilt.⁷ Die Motivation und Inspiration, eine künstlerisch gestaltete Identität zu kreieren, die sich gesellschaftlich relevanter Probleme annimmt und diese durch künstlerische Praxis aushandelt, sei in der Zeit verwurzelt, die Hellmann in San Francisco verbrachte: Die dortige *Drag*-Szene und die Tier-

3 Vgl. Webseite Bundesamt für Lebensmittelsicherheit und Veterinärwesen BLV (Schweiz), Fachinformation Tierschutz, Rechtsvorschriften zum Enthornen von jungen Kälbern durch die Tierhalterin oder den Tierhalter, https://www.blv.admin.ch/dam/blv/de/dokumente/tiere/nutztierhaltung/rinder/fachinformationen-rind/rechtsvorschriften_enthornen_kalb.pdf.download.pdf/Rechtsvorschriften_Enthornen_Kalb.pdf (Zugriff am 26. 07. 2022).

4 Webseite Pop-up Goethe Institut Seattle, Ausstellung *Planet Moo*, https://www.goethe.de/ins/us/en/sta/gps/ver.cfm?event_id=22921824 (Zugriff am 08. 06. 2022).

5 Webseite Soya the Cow, Press Kit 2022, S. 3.

6 Vgl. Petrus 2015, S. 402–405. Zu Fragen der Selbstdefinition und Selbstdarstellung in Zusammenhang mit Veganismus vgl. Quinn, Emelia; Westwood, Benjamin (Hg.): *Thinking Veganism in Literature and Culture. Towards a Vegan Theory*. London: Palgrave Macmillan (Palgrave Studies in Animals and Literature) 2018.

7 Siehe Einleitung, S. 17–20.

rechtsgruppe Direct Action Everywhere beeinflussten und inspirierten ihn dazu, neue Wege zu beschreiten. „*Drag* hat schon immer mit Imitationen und Aneignungen gespielt und war dabei zeitgleich ernst und lächerlich übertreibend.“⁸ Hellmann bedient sich als StC verschiedener Medien (Performance, Musik, Tanz) und ist auf Social Media aktiv, womit er nicht nur bei den Auftritten ein direktes Verhältnis zum Publikum pflegt. Zur Namensgebung StC ist wenig bekannt: Bezeichnend dabei ist, dass der tierische Anteil der Kunstfigur, die Kuh, ein Tier ist, das zum Symbol der katastrophalen Verhältnisse in der Massentierhaltung geworden ist und wegen der Produktion von Methan bei der Verdauung selbst eine schlechte Ökobilanz aufweist. Ferner korreliert der Vorname zumindest phonetisch mit jener eiweißreichen Pflanze bzw. Bohne, die sowohl als menschliche Ernährung als auch als Kraftfutter in der industriellen Tierproduktion zum Zuge kommt – mit beträchtlichen Konsequenzen für die Umwelt. Die Bezeichnung der Kunstfigur vereint also die widersprüchlichen Aspekte, auf die sie aufmerksam machen und die sie hinterfragen möchte.

Vor diesem Hintergrund könnte man Hellmann zu denjenigen Künstler*innen zählen, die sich dafür entschieden haben, „ein experimentelles Tier-Werden im Rahmen von performativen Kunstwerken zu erproben und damit alternative, post-humane und nicht anthropozentrische Perspektiven einzunehmen“, wie die Kunsthistorikerin Jessica Ullrich den *Animal Turn* in der Kunst des 21. Jahrhunderts charakterisiert.⁹ Die Kunstfigur StC stellt zugleich eine Weiterführung von Steve Bakers Ästhetik des postmodernen Tieres in der (Bildenden) Kunst dar: Dabei geht es um die künstlerische Verwendung einer tierischen Bildlichkeit und um die Identifikation des Künstlers mit einem Tier.¹⁰ Die hybride Form und der Versuch einer Überwindung der Artengrenzen bei StC lassen jene „awkward conjunctions of human and animal which seem typical of much postmodern art“ durchscheinen, die Baker auch „image of difference“, nennt, das „still holds together“.¹¹

Dear Human Animals (seit 2020)

Im Mittelpunkt folgender Ausführungen steht Hellmanns *One Cow-Show Dear Human Animals* (im Folgenden *DHA*), die neben Pro- und Epilog in drei Hauptteile gegliedert ist.¹²

8 Webseite Soya the Cow, Press Kit 2022, S. 4.

9 Ullrich, Jessica: Kunst, in: Ferrari/Petrus 2015, S. 206–211, hier S. 210.

10 Vgl. Baker, Steve: *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books (Essays in Art and Culture) 2000, S. 18.

11 Baker 2000, S. 24, 54, 56.

12 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Analysen von zwei Vorstellungen von *Dear Human Animals*, die im November 2020 in der Zürcher Gessnerallee und im September 2021 im Schlachthaus Theater Bern stattgefunden haben und bei denen ich anwesend war, sowie auf eine aufgezeichnete Version, vgl. Webseite Daniel Hellmann <https://www.daniel-hellmann.com/de/projects/dear-human-animals> (Zugriff am 05.03.2021).

Faktenorientierte Aufklärung aus veganer Perspektive

Jeweils drei Minuten erläutert StC im ersten Hauptteil von *DHA* Fakten zum „Leben der Mit-Tiere[n]“ unter den Bedingungen der heutigen Lebensmittel- und Tierindustrie (Abb. 1).

Es gibt fünf Runden, die sich jeweils einer Tierart (Schweinen, Fischen, Hühnern, Rindern und Menschen) widmen. Der jeweilige Faktencheck ist nach einem gleichbleibenden Muster aufgebaut: Zunächst werden die Zucht-Bedingungen der Tiere geschildert, dann deren Eigenschaften, wobei vor allem charakterliche Eigenschaften, die sie mit den Menschen teilen, hervorgehoben werden. Schließlich werden die Folgen der industriellen Tierhaltung und des Konsums von Produkten tierischer Herkunft für die Umwelt erläutert. Nach jeder Runde stellt StC dem Publikum eine ähnliche Frage: „Seid ihr bereit, auf den Konsum [des jeweiligen Tiers], also auf ihre Körper und Körperausscheidungen, zu verzichten, für einen Monat oder bis Ende des Jahres inklusive Weihnachten – ja oder nein?“ Anschließend fragt StC auch, wer trotz der eben gehörten Informationen weiterhin vorhabe, das jeweilige Tierprodukt zu konsumieren. Diese Personen müss(t)en – vorausgesetzt, dass sie sich auf StCs Spiel einlassen – die Hand heben und öffentlich zu ihrer Entscheidung stehen. Überzeugt StC das Publikum, bekommt sie einen Punkt; wenn nicht, dann erhält das Publikum einen Punkt, dem die Quizmasterin die Rolle der Tierindustrie zuweist. Wer am Ende der fünf Runden die meisten Punkte hat, gewinnt. Verliert StC, muss sie ein Glas Milch trinken, und damit das aus ökologischer und gesundheitlicher Perspektive wie aus Sicht des Tierwohls umstrittenste Lebensmittel – sofern es sich tatsächlich um Kuhmilch handelt.¹³ Das Publikum kann, so StC, viel gewinnen – nämlich „seine Menschlichkeit“.

Laut Ullrich nehmen „KünstlerInnen, die der Tierrechtsszene nahestehen [...] eine anwaltschaftliche Position ein und streben danach, die manifeste strukturelle Gewalt gegen Tiere offenzulegen und anzuprangern. Ihre Kunst zielt v. a. auf Aufklärung und gesellschaftliche Veränderung.“¹⁴ Diese Beschreibung lässt sich auf Hellmanns Show allgemein und im Besonderen auf diesen ersten Hauptteil übertragen, der eindeutig aus veganer Perspektive auf Aufklärung abzielt. Damit steht dieser Teil der Performance auch im Einklang mit den von der Literaturwissenschaftlerin Agnes Bidmon untersuchten medialen Inszenierungen des Veganismus. Denn die Quizstruktur entpuppt sich als ästhetische Strategie, die vor allem mit einem gut/böse- und richtig/falsch-Schema operiert und somit die Komplexität der Lage reduziert, welche ferner Gefahr läuft, einen Teil des anwesenden Publikums zu diskreditieren.¹⁵ Am Ende des Quiz im November 2020 im Theater Gessnerallee in Zürich gewinnt

13 Vgl. Petrus, Klaus: Milch, in: Ferrari/Ders. 2015, S. 238–241.

14 Ullrich, *Kunst*, 2015, S. 210.

15 In Anlehnung an die Gedanken zur filmischen Inszenierung des Veganismus bei Bidmon 2021, S. 132, 136. In Kontrast dazu die vorgeschlagene Definition von Quinn, Emelia; Westwood, Benjamin: Introduction: Thinking Through Veganism, in: Dies. 2018, S. 1–24, hier S. 5, wonach Veganismus „[...] an entanglement of identity, practice, and ethics that refuses to sanction the carnivorous human subject“ ist.



Abb. 1 Daniel Hellmann: Soya the Cow in *Dear Human Animals* (2021).

tatsächlich das Publikum, also die Tierindustrie. StC schreit: „Offensichtlich haben Fakten keinen Einfluss auf euer Handeln!“¹⁶

Nun ist also der Moment gekommen, an dem StC Milch trinken muss.¹⁷ Kurz vor diesem tabubrechenden Akt stellt sie Jo vor, eine Frau mit ihrem zehntonatigen Kind Charlie auf dem Schoß – und an der einen Brust eine Milchpumpe. Jo erscheint in einem Videoeinblendung und kündigt an, dass sie dabei sei, ein bisschen Milch für StC abzapfen, da sie wisse, dass StC Angst habe, Milch ohne gegenseitiges Einverständnis zu trinken.

Diese Szene schreibt sich in die ikonografische Tradition der stillenden Jungfrau Maria als *Virgo lactans* ein und damit einhergehend auch der *Caritas romana* als Figur des Mitleids und der Gnade, die alle Hungrigen nährt. Im Kontext von *DHA* knüpft diese intertextuelle und -mediale Bezugnahme an einige Aspekte an, die Ullrich bei der Auseinandersetzung mit Darstellungen artenübergreifenden Stillens in der Gegenwartskunst herausgearbeitet hat.¹⁸ Solche Szenen legten „eine gewisse vorbildhafte ‚Heiligkeit‘ von stillenden Frauen nahe“,

16 *DHA*, 00:39:20 Min.

17 *DHA*, 00:42:00 Min.

18 Ullrich, Jessica: Interspecies Mothering in der zeitgenössischen Kunst, in: Spannring, Reingard; Heuberger, Reinhard; Kompatscher, Gabriela; Oberprantacher, Andreas; Schachinger, Karin; Boucabelle, Alejandro (Hg.): *Tiere – Texte – Transformationen. Kritische Perspektiven der Human-Animal Studies*. Bielefeld: transcript (Human-Animal Studies, Bd. 7) 2015, S. 111–133.

reduzierten diese aber zugleich auf ihre Rolle als Milchquelle.¹⁹ Durch den Akt des Trinkens menschlicher Milch durch das Mensch-Kuh-Wesen StC enthält die Szene jedoch auch eine subversive und ambivalente Ebene, die dazu anregt, die Selbstverständlichkeit zu hinterfragen, mit der Menschen Milch anderer Tiere (insbesondere Kuhmilch) trinken.²⁰ Noch mit Ullrich formuliert – und darauf zielt wahrscheinlich Hellmann als StC ab: „Paradoxerweise wird jedoch der umgekehrte Fall, nämlich die Nutzung weiblicher Tiere für menschlichen Milchkonsum, vor allem auch für menschlichen Nachwuchs, in der Regel nicht als unnatürlich oder ekelhaft angesehen, sondern als romantisch, gesund und notwendig“.²¹

Die Feministin und Tierrechtsaktivistin Carol J. Adams thematisierte eine Ähnlichkeit zwischen der Unterdrückung von Frauen und der Unterdrückung von Tieren, die selbst von einigen Feminist*innen kritisiert wurde:²² So könnte die Milchpumpe an Jos Brust, die eigentlich nicht nur symbolisch die Unabhängigkeit der Frau vom Kind darstellt, als Anspielung auf den Melkprozess in der Milchindustrie und somit als Vergleich zwischen Frau und Kuh gesehen werden; sie ist aber vielmehr Hellmanns intersektionalem Ansatz geschuldet, der Unterschiede zwischen den Spezies überwinden will.²³ Darauf angesprochen sagt Hellmann, er sei sich der provozierenden Wirkung seiner Kunst bewusst.²⁴

Beim Akt des Milchtrinkens spielt im Hintergrund schweizerisch-folkloristische Musik, womöglich eine Andeutung über Milch als ursprüngliches Naturprodukt sowie die Schweiz als landwirtschaftliches Land. Beim Beschreiben des süßen, nussigen Milchgeschmacks spricht StC auf Schweizerdeutsch, was eine Verbindung zur Sprache der Kindheit sein könnte (scheint hier Hellmann hinter der Kunstfigur durch?) und somit zu einer Zeit, in der Milch eine besondere Rolle spielt – und betont dann, es sei aber eine „freiwillige Milch, die niemandem wehtue“.²⁵

Den Tieren eine Stimme geben

Hellmann ist ausgebildeter Opernsänger und weiß die Macht der Musik und der Emotionen einzusetzen; 2021 beispielsweise brachte er als StC das Album *Purple Grass* heraus und trat

19 Ebd., S. 116.

20 Ebd., S. 122, Fn. 11.

21 Ebd., S. 121.

22 Adams, Carol J.: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Continuum 1990. Zu den Spannungen unter Feminist*innen bezüglich der Frage der nichtmenschlichen Tiere vgl. Twine, Richard: *Intersectional Disgust? Animals and (Eco)Feminism*, in: *Feminism & Psychology* 20/3, 2010, S. 397–406.

23 Vgl. Gamerschlag, Andre: *Intersektionalität*, in: Ferrari/Petrus 2015, S. 175–178 sowie Zinner, Dietmar: *Spezies*, in: Ferrari/Petrus 2015, S. 315–318. Kritisch zu letzterem Lemma Vieth, Andreas: *Rezension zu Ferrari, Arriana [sic!]/Petrus, Klaus (Hg.): Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, transcript, Bielefeld 2015, 475 Seiten, in: *Interdisziplinäre Anthropologie [2016-10-01]* 2017, S. 295–301.

24 Vgl. *Soundcloud/Webseite Deutschlandfunk Kultur Tier und Wir, Soya the Cow* (18. 10. 2020), 00:04:20–00:05:10, https://soundcloud.com/soyathecow/tier-und-wir_soya-the-cow_deutschlandfunk-kultur (Zugriff am 15. 07. 2022);

25 *DHA*, 00:42:46.



Abb. 2 Daniel Hellmann: Soya the Cow in *Dear Human Animals* (2021).

im Fernsehformat *The Voice of Germany* auf.²⁶ Der zweite Hauptteil der Performance von *DHA* konzentriert sich nun auf diese Stärke und die „transformative power of music“, wie die Stimme aus dem Off ankündigt.

StC erscheint nun in einem schwarzen Kleid, das auf den Seiten geschnitten ist (Abb. 2). Sie erklärt, dass die Texte der Songs Gemeinsamkeiten von Tieren und Menschen beinhalten und beide beispielsweise nicht gerne eingesperrt würden. Während es im Rap-Song *Unbreed me* [entzüchte mich/entbinde mich] um Hochleistungskühe und Hochleistungsmenschen geht, handelt der dritte Song *Veal*, eine nostalgische Ballade, wiederum von dem schmerzhaften Abschied einer Kuh von ihrem Kalb oder einer Mutter von ihrem Kind²⁷ – erneut wird die Speziesgrenze überwunden.

Die Lieder, die das Potenzial zum Ohrwurm haben, beinhalten eine Tierperspektive aus menschlicher Sicht, in der eine Übertragung der musikalischen und textlichen Muster von zwischenmenschlichen Lovesongs auf Beziehungen unter Tieren stattfindet. Die Bewegungen von StC auf der Bühne bzw. wie sie mit den vorhandenen Elementen wie Kästen oder

26 Webseite The Voice of Germany, <https://www.the-voice-of-germany.ch/talente/staffel-11/daniel-hellmann-aka-soya-the-cow> (Zugriff am 09. 06. 2022).

27 *DHA*, 00:55:30–00:55:40.

Schemeln spielt, sind sexualisierte Posen: StC setzt sich beispielsweise mit gespreizten Beinen auf eine Box, sodass die künstlich-künstlerischen Kuhgenitalien, die sie am bzw. unter dem Kleid trägt, demonstrativ zur Schau gestellt werden.

Nicht nur beim Übergang zu dieser zweiten Episode der Performance gibt StC Kuhlaute von sich, die in den Übertiteln übersetzt werden, so zum Beispiel: „Mein Pop-Album muss so bald wie möglich herauskommen, damit alle Schlachthöfe geschlossen werden“.²⁸ In einem Interview mit zwei veganen Aktivist*innen sagt Hellmann, dass er gerne den Soundtrack der (veganen?) Revolution beisteuern würde.²⁹

Kritische Stimmen könnten einwenden, dass bei solchen ästhetischen Strategien eine Anthropomorphisierung der Tiere und eine artenfremde Sexualisierung suggeriert wird sowie eine indirekte Ausnutzung zu Werbezwecken (Album-Release) stattfindet. Manche könnten sich an den Eutern stören, die das Mensch-Tier-Wesen so ostentativ trägt, andere, eher aus dem feministischen Bereich, hätten Kritik am Tragen des Korsetts zum Ausdruck gebracht. Auch seien die Vermenschlichung und Sexualisierung, ja auch die Instrumentalisierung der Tiere immer wieder ein Gegenstand der Kritik, so der Künstler.³⁰ Die gut gemeinte Intention, Tieren im künstlerischen Kontext eine Stimme zu geben, ist nicht nur als Potenzial, sondern hinsichtlich der Art und Weise, wie dies geschieht, immer auch als eine ethische Herausforderung zu betrachten; dem ehemaligen Philosophiestudenten Hellmann sei dies sowie die polarisierende Wirkung StCs bewusst, sagte er im eben erwähnten Interview.

Die Verschränkung von Kunst und Aktivismus

Hellmann versteht seine künstlerische Praxis als „eine Form von intersektionalem Aktivismus“: Als StC nimmt er an Diskussionsrunden, Demonstrationen und Protesten für Tierrechte teil und bietet kunstphilosophische Spaziergänge an.³¹ Dieses aktivistische Engagement für Tierrechte findet direkten Einzug in *DHA*. Baker schreibt über Künstler-Aktivist*innen: „Along the way, it becomes clear that their recognition of their own status as artists is in no sense subservient to their commitment to animal rights. Their aesthetic strategies and their political commitments are complexly entangled.“³² Baker ist ferner der Meinung, dass postmo-

28 *DHA*, 00:45:00.

29 Webseite Podcast Beautiful Commitment – Bewege etwas, *122 Soya the Cow – Interview Special mit Daniel Hellmann*, 25. 03. 2021, 00:54:00–00:55:20, <https://beautiful-commitment-podcast.podigee.io/122-soya-the-cow-interview-special-mit-daniel-hellmann> (Zugriff am 06. 05. 2021).

30 Ebd., 00:12:30–00:18:00.

31 Webseite Daniel Hellmann, <https://www.daniel-hellmann.com/de/about> (Zugriff am 05. 03. 2021); Webseite Festival de la Cité, Lausanne (CH), Spaziergang *Try Walking in my Hooves*, <https://2022.festivalcite.ch/fr/p/try-walking-my-hooves/> (Zugriff am 14. 07. 2022).

32 Baker, Steve: *Art and Animal Rights*. Sue Coe, Britta Jaschinski, and Angela Singer, in: Ders.: *Artist | Animal*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press (posthumanities, Bd. 25) 2013, S. 144–179, hier S. 145.

derne Künstler*innen weder sentimentalisieren noch moralisieren sollten.³³ Inwiefern diese Punkte auf Hellmann und seine Show zutreffen, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Während auf dem Video im Bühnenhintergrund Feuer brennt, entwirft StC in der dritten Episode Zukunftsszenarien, die aufzeigen, wie der Weg zu einer vegan lebenden Gesellschaft sein könnte. StC trägt die utopisch-dystopischen Szenarien jeweils mit einer Jahresangabe in titelblattähnlichen Schlagzeilen und knappen Beschreibungen vor, ein spielerischer Einsatz der Formate und des Sprachgebrauchs massenmedialer Berichterstattung.

Die Schilderung fängt beim anwesenden Publikum an: Einige hörten nach der Show auf, tierische Produkte zu essen. Junge Menschen nutzten künftig Social Media, um ihre billig-fleischessenden Eltern zu *shamen* („Hashtag Leichenfleisch“). 2024 müssten Fotos der realen Lebens- und Tötungsbedingungen der Tiere auf alle Packungen abgebildet werden, wobei die Verkaufszahlen einbrächen. In den 2030er-Jahren verböten einige Länder die Produktion, den Verkauf und den Import von tierischen Produkten, und Gesetze machten es strafbar, Tiere aus nicht überlebensnotwendigen Gründen zu töten. Leute würden verhaftet, weil sie Leichenfleisch essen; Kinderlieder, die Gewalt an Tieren verharmlosen, würden verboten. Anfang der 2050er-Jahre ermöglichten es neue Technologien, zu ermitteln, ob jemand Fleisch und Fisch gegessen habe: bei Einreisen in gewissen Ländern würde diese Technologie eingesetzt und ggf. die Einreise verweigert. Als Folge des Klimawandels jedoch verbreite sich ein bisher im Permafrostboden eingesperrtes, tödliches Virus, das von einem Organismus zum nächsten übertragen werde.

StC setzt also stark auf Verbote und Gesetze und zeichnet ein düsteres Bild, um eine vegane Gesellschaft zu erreichen. In *DHA* gibt es nur wenige Stellen, die auf eine „demonstrative vegan practice“ hindeuten, wie der Soziologe Richard Twine eine potenziell erfolgreiche Strategie von veganen Aktivist*innen beschreibt, die auf sinnliche Erfahrung durch gutes Essen setzt, um noch Omnivoren oder Vegetarier*innen vom Veganismus zu überzeugen.³⁴ So gibt es eine Tüte mit Bio-Nüssen als Geschenk für die bereits Veganer*innen im Publikum, die am Anfang der Performance gebeten werden, aufzustehen, und einen Applaus bekommen.³⁵ Nachdem StC gegen die Tierindustrie im Quiz verloren hat, wünscht sie denjenigen, die doch „Ja!“ gesagt haben, „viel Freude beim Ausprobieren der leckeren, gesunden, bunten Lebensmittel“ – allen anderen wünscht sie „viel Spaß im Krankenhaus“. Den neuen Veganer*innen, die sich vielleicht etwas verloren fühlten in ihren Küchen, empfiehlt StC, ihr auf Social Media zu folgen, wo weiterführende Links für vegane Ernährung zu finden seien. Anfang der 2060er-Jahre ver helfe pflanzliche Ernährung bei den olympischen Spielen zur Aufstellung neuer Weltrekorde.³⁶ Hier schwingt jene Gegendarstellung mit, die nach Twine

33 Baker 2000, S. 178.

34 Twine, Richard: Vegan Killjoys at the Table. Contesting Happiness and Negotiating Relationships With Food Practices, in: *Societies* 4, 2014, S. 623–639, hier S. 632, 636–637.

35 *DHA*, 00:12:00.

36 *DHA*, 01:21:50.

„vegan fitness, health, vitality and strength“ gegenüber den Stereotypen zu „gauntness, paleness or skinniness“ der Veganer*innen ausspielen.³⁷

StC zieht ihre hutähnliche Perücke und das Kleid aus und verschwindet hinter der Bühne; die Stimme aus dem Off bringt das Publikum in die Gegenwart zurück. Sie erklärt, wie das Ende der Performance laufen wird:

Welcome back to the here and now. Billions of non-human animals are still capped in cages. They may be out of sight but they are here, right now, day by day, breath by breath. It's time to look behind closed doors. It's time to look into their eyes. There will not be any applause tonight. You can stay for five more minutes or for an hour, whatever time you need undo the years and years of conditioning that made you believe that this is ok. Whenever you need to go, please walk out silently. Pick up that body parts you called yours and leave. The end of the show, the end of this, is up to you.³⁸

Mittlerweile läuft auf dem Bildschirm Videomaterial von einem Bauernhof der IP-SUISSE, der Schweizerische[n] Vereinigung integrierter produzierender Bauern und Bäuerinnen, die Lebensmittel umweltschonend und tiergerecht produzieren soll. Beim Video, das die Lebensbedingungen von (verhaltensgestörten) Schweinen zeigt, handelt es sich um Bildmaterial aus aktivistischen Kreisen. Dieser Einsatz von Footage zielt auf Aufklärung durch emotional-affektive Wirkung, welche Schock als ästhetische Erfahrung und als Erkenntnis- und Persuasionsmoment für das Publikum einsetzt.³⁹ Hierbei bedient sich Hellmann einer ähnlichen ästhetischen Strategie in der Tradition von *Animal Liberation* (1975) von Peter Singer, einem der ersten Bücher über die Lebensmittelindustrie, in dem erstmals auch Bildmaterial neben den Beschreibungen der Bedingungen verwendet wurde.

Hellmann ist unterdessen zurück auf die Bühne gekommen, mit nacktem Oberkörper spielt er Klavier und singt ein nachdenkliches Lied, wobei die Tiergeräusche aus dem Footage sich mit Hellmanns Stimme und Musik überlappen. Auf dem Kopf trägt er noch jene Kopfbedeckung, die als Unterteil der kuhähnlichen Perücke dient. Diese kann als Transformations-, Übergangs- und zugleich Verbindungselement zwischen der dargestellten Kunstfigur und dem darstellenden Künstler interpretiert werden. Auch der Raum, in dem bis eben Kunst stattgefunden hat, verwandelt sich in einen Zwischenraum zwischen Kunst und Alltagsaktivismus: Laut der Stimme aus dem Off soll es keinen Applaus mehr geben und das Publikum wird eingeladen, so lange zu bleiben, wie es möchte, während Hellmann weiter am Klavier sitzend singt.

In Zusammenhang mit diesem Szenario klingen Bakers Worte zur Überzeugungskraft der Kunst an, wonach: „the ‚figure‘ of the animal-body-in-art needs the ability to move back and forth across the place where art's boundary may be thought (or best guessed) to be,

37 Twine 2014, S. 626.

38 *DHA*, 01:06:05. Möglicherweise handelt es sich bei „that body parts you called yours“ um eine künstlerische Referenz an eine Massaker-Szene in Quentin Tarantinos *Kill Bill, Volume 1* (2003). Ich danke diesen Hinweis Mira Kandathil.

39 Zu den ungewissen Auswirkungen des Einsatzes von Bildern, die Formen von Gewalt beinhalten, vgl. Baker 2013, S. 146–147; ferner Bidmon 2021, S. 136.

seeping through, overflowing, and generally making a bit of a mess of things.“⁴⁰ Das Oszillieren zwischen Künstler und Kunstfigur sowie die durchlässige Grenze zwischen Kunst, Wirklichkeit und Aktivismus kommt zum Ausdruck.

Die drei Hauptteile von *DHA* und die Werbung dazu werden jeweils von einem sehr ansprechenden, fröhlich anmutenden Video begleitet, in dem die Stimme aus dem Off fragt: „Is it activism? Is it entertainment? Is it art? Who cares! She makes the world a kinder place.“ Treffend vermittelt dabei das Zusammenspiel von Wort, Bild und Musik den Charme StCs und zeigt den Versuch, eine spielerische Form zu finden, um Menschen für ihr Anliegen zu berühren.

Eine „*interspecies* Performance“

DHA zeigt eindrücklich auf, dass Veganismus nicht nur im öffentlichen Diskurs präsent ist,⁴¹ sondern auch in künstlerische, performative Praktiken eingedrungen ist. Die im vorliegenden Beitrag herausgearbeiteten ästhetischen Strategien und performativen Praktiken von *DHA* zeigen die Nähe auf zu den sogenannten *interspecies performances*, welche die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Una Chaudhuri auch „animal acts“ genannt hat. Diese fänden sowohl auf als auch abseits der Bühne statt, zeichneten sich u. a. durch die ständige Konzentration auf das Tier aus, um das sich die Performance dreht, und seien ein wirksames Mittel, um die Welt zu verändern⁴² – jedenfalls in der Absicht. Wie andere *interspecies performances* bringt Hellmann in *DHA* keine echten, lebenden oder nicht menschlichen Tiere auf die Bühne. Der Künstler zielt durch die Verbindung zur Tierrechtsbewegung und den Fokus auf die Umweltkrise außerdem darauf ab, einen Bewusstseinswandel beim Publikum durch eine Reflexion über die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht menschlichen Tieren hervorzubringen – eine weitere Charakteristik der *interspecies performances*. Chaudhuri schreibt weiter, dass: „[...] in addition to talking about real animals, we act on behalf of those animals. The two meanings of the verb ‚to act‘ – ‚to represent mimetically‘ and ‚to do‘ – afford enormous ethical and political potential to interspecies performance (as they do to other activist performance).“⁴³ So setzt Daniel Hellmann die Darstellungsform Kunstfigur ein, um durch die künstlerische Gestaltung eines fantastischen Kuhwesens seinen aktivistischen Ansatz zugunsten des Veganismus und der Klimaretterei zu vertreten und, dank der Kunst als Mittel der Veränderung, zu verbreiten.

40 Baker 2013, S. 228.

41 Quinn/Westwood 2018, S. 5.

42 Chaudhuri, Una: Introduction: Animal Acts for Changing Times, 2.0: A Field Guide to Interspecies Performance, in: Hughes, Holly; Dies. (Hg.): Animal Acts: Performing Species Today. Ann Arbor: University of Michigan Press 2014, S. 1–12. Zu Performances mit lebenden Tieren und bzw. oder mit Repräsentationen und Evokationen von Tieren an der Schnittstelle von Performance und Animal Studies vgl. Orozco, Lourdes; Parker-Starbuck, Jennifer (Hg.): Performing Animality. Animals in Performance Practices. London: Palgrave Macmillan 2015.

43 Chaudhuri 2014, S. 7.

Obwohl StC im Laufe der Performance auch die sogenannte biologische Landwirtschaft und Tierindustrie kritisiert, welche eigentlich eine umweltschonende und artgerechte Haltung von Tieren ermöglichen sollen, vermisst man im Allgemeinen eine kritische Distanz zum Veganismus. Ähnlich wie Bidmon bei der Analyse medialer Diskurse über Veganismus festgestellt hat, könnten die Kritiker*innen bei *DHA* sagen, dass die Performance eine „Poetik der Aufklärung“ verfolge und „im Modus der Unterhaltung geradezu überdeutlich [s]eine moralische Botschaft transportieren [will].“⁴⁴ Indem Hellmann als bzw. durch StC an einigen Stellen seiner Performance leicht plakative Mittel einsetzt, läuft diese teilweise Gefahr, sich einem konstruktiven Dialog mit dem nicht veganen Publikum, das sie eigentlich erreichen möchte, zu verschließen. Dank ihrer provokativ-konfrontativen Ausrichtung bietet die Show aber gleichzeitig reichlich Gesprächsstoff an und wird somit zu einem Mittel für gesellschaftlichen Diskurs und eine eigenständige Form von Protest.

44 Bidmon 2021, S. 136.

Simon Dickel

„I Come to You as the Myth“: Sun Ra und Afrofuturismus

Einleitung: Mythos oder Kunstfigur

Der afrikanisch-amerikanische Jazzmusiker Sun Ra wurde im Jahr 1914 als Herman „Sonny“ Poole Blount in Birmingham, Alabama, geboren und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1993 in den USA. Bis zur Veröffentlichung des Buches *Space is the Place*, John Szweds Biografie über Sun Ra aus dem Jahr 1997, waren sein bürgerlicher Name sowie sein Geburtsjahr den meisten unbekannt, denn seit seinem Umzug nach Chicago Mitte der 1940er-Jahre behauptete Sun Ra, aus dem Weltall zu kommen und vom Planeten Saturn zu stammen.¹ Im Jahr 1952 änderte er seinen Namen offiziell zu Le Sony'r Ra, eine Anspielung auf den ägyptischen Sonnengott Ra, sein Bühnename wurde zu Sun Ra.² Als mythische, außerirdische Figur wurde es Sun Ra möglich, eine fundamentale Kritik am Rassismus der USA zu formulieren und dabei die epistemologischen Grundlagen anzugreifen, auf denen ein Humanismus aufbaut, der Schwarzsein als Gegensatz zum Menschsein konzeptualisiert. Sun Ras Selbstpositionierung als Mythos ähnelt der Strategie, eine Kunstfigur zu entwerfen, denn Mythos und Kunstfigur ist gemeinsam, dass Kritik von einer alternativen Position aus formuliert werden kann und auf diese Weise oftmals erst gehört und ernst genommen wird. Im Gegensatz zur vollständigen, zeitlich und räumlich unbegrenzten Selbstpositionierung Sun Ras als Mythos sind Kunstfiguren häufig menschliche sowie zeitlich und räumlich begrenzte Identitätsent-

- 1 Ab 1961 lebten und arbeiteten Sun Ra und seine Band, das Arkestra, in New York, Anfang der 1970er-Jahre zogen sie nach Philadelphia um, vgl. Corbett, John: Brüder von einem anderen Planeten: Der Raumwahnsinn von Lee „Scratch“ Perry, Sun Ra und George Clinton, in: Groos, Ulrike; Müller, Markus (Hg.): *Make it Funky: Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*. Köln: Oktagon (Jahresring, Bd. 45), 1998, S. 213–234, hier S. 216.
- 2 Szwed, James: *Space Is the Place*. New York: Pantheon Books, 1997, S. 80–87. Für ausführliche Informationen zur Biografie Sun Ras, vgl. Campbell, Robert L.; Trent, Christopher; Pruter, Robert: *From Sonny Blount to Sun Ra: The Chicago Years*, 12. 12. 2021, <https://campber.people.clemson.edu/sunra.html> (Zugriff am 22. 02. 2022).

würfe, die nicht immer die gesamte Existenz der Künstler*innen umfassen, sondern nach dem Auftritt in der Sphäre des Privaten enden können – auch wenn sich Beispiele für Kunstfiguren finden lassen, die dort nicht enden und/oder außerirdisch sind. Mir kommt es bei meiner Verwendung von Sun Ras Begriff „Mythos“ nicht auf eine analytische Abgrenzung zum Begriff „Kunstfigur“ an. Mit der Übernahme von Sun Ras Selbstbeschreibung möchte ich lediglich verdeutlichen, dass Sun Ras Strategie seine gesamte Existenz betrifft und keine Rückkehr zu einer bürgerlichen Identität vorsieht. Sun Ras politische Kritik kann sich gerade deshalb entfalten, weil er als Mythos den Blick von außen auf die historische Positionierung Schwarzer Menschen in der US-amerikanischen Gesellschaft richten kann. Als menschliche Kunstfigur wäre das in dieser Form nicht möglich.

Sun Ras afrofuturistische Ästhetik stellt die normativen Grundlagen fester Identitätskonzepte sowie die Einteilung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Frage, denn mit seinen Bezügen in die Vergangenheit, insbesondere zu Ägypten, und in die Zukunft, das Weltall und Science-Fiction, mit den Performances mit seiner Band Arkestra und seiner fantasievollen Kleidung, die auch treffend als „Alien-Drag“³ bezeichnet wird, dekonstruiert er die vermeintliche Authentizität Schwarzer Subjektpositionen und widersetzt sich normativer Zeitlichkeit, Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit (Taf. VI). Aufgrund von Kolonialismus und der Geschichte des Versklavungshandels haben sich kulturelle Stereotype schwarzer Männlichkeit herausgebildet, die Schwarzsein mit Körperlichkeit, Natur und Potenz verknüpfen und als vermeintlich authentisch gelten. Sun Ras Ästhetik unterläuft diese Stereotype.

In dem Kapitel *Sun Ra and Cosmic Blackness* des Buches *Black Utopia* aus dem Jahr 2019 fasst der Politikwissenschaftler Alex Zamalin es so zusammen: „Turning to myth provided Ra a frame from which to contest hegemonic ideas“⁴ – diese hegemoniale Ideen lassen sich in den Bereichen *Race* und Rassismus, Historizität und Authentizität sowie Geschlecht und Sexualität verorten. In meinem Beitrag möchte ich zeigen, dass Sun Ras Zurückweisung der Kategorie des Realen und sein Bekenntnis zum Mythos im Kontext der Auswirkungen der Sklaverei in den USA geschehen und an aktuelle afropessimistische Theorien anschlussfähig sind, die eine radikale Kritik an westlicher Epistemologie formulieren. Schwarzsein, so die afropessimistische Argumentation, sei strukturell aus der Sphäre des Menschseins ausgeschlossen. Ein Verständnis dessen, was es bedeutet, ein Mensch zu sein, sei gleichsam auf Schwarzsein als ausgeschlossenes Anderes angewiesen.

- 3 Stüttgen, Tim: Sun Ra: Kosmischer Noise. Eine quare Lesart von Sun Ras musikalischer und performativer Praxis im Schatten der Sklaverei-Geschichte, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte 23, 2013, S. 78–85, hier S. 81.
- 4 Zamalin, Alex: *Black Utopia: The History of an Idea From Black Nationalism to Afrofuturism*. New York: Columbia University Press 2019, S. 100.

Afrofuturismus

Bis heute ist Sun Ra einer der bekanntesten Vertreter des Afrofuturismus. Er wurde als experimenteller Jazzmusiker weltbekannt, schuf einen eigenen Klangkosmos und veröffentlichte seine Musik u. a. auf seinem eigenen Label Saturn Records, aber auch in geringer Auflage bei zahlreichen Kleinstlabels, von 1965 bis zu seinem Tod im Jahr 1993 über hundert Schallplatten. Dem Afrofuturismus werden auch Künstler*innen und Autor*innen wie die Gruppen Parliament/Funkadelic des Musikers George Clinton, der im Jahr 2021 verstorbene Dub-Musiker Lee Scratch Perry, die Schriftsteller*innen Samuel R. Delany und Octavia Butler, das Detroit-Technoprojekt Drexciya oder auch jüngere Musiker*innen wie Janelle Monáe oder der Marvel-Film *Black Panther* zugerechnet. Afrofuturismus umfasst also verschiedene Ausdrucksformen Schwarzer Kultur. Den Begriff prägte Mark Dery in seinem Buch *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, das 1994 erschien. Dery verwendete ihn zunächst in Bezug auf die Literatur und schrieb:

Speculative Fiction that treats African American themes and addresses African American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and, more generally, African American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future – might, for want of a better term, be called ‚Afrofuturism‘.⁵

In der Musik zeigt sich Afrofuturismus wiederum in den Performances, der Gestaltung der Tonträger, den Texten und natürlich in der Musik selbst der Künstler*innen. Ein wiederkehrendes Motiv ist das Raumschiff. Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist das Albumcover *Mothership Connection* (1975) von Parliament, das George Clinton als Raumfahrer zeigt, der ein Raumschiff verlässt. Die Darstellung von Raumschiffen im Afrofuturismus lässt sich als Möglichkeit betrachten, den transatlantischen Versklavungshandel in die Americas zu thematisieren, denn, wie der Performer, Kurator und Autor Tim Stütgen bemerkt, spiegelt das Raumschiff das Sklavenschiff wider und verweist auf Paul Gilroys Theorie des *Black Atlantic*, in dem das Schiff als „ambivalentes Motiv der Moderne“⁶ mit der *Middle Passage*, also der Versklavung und gewaltsamen Entführung Schwarzer Menschen aus Westafrika in die Americas, verknüpft wird. Aktuellere afropessimistische Theorien verweisen ebenfalls auf das Schiff als Symbol für die Aktualität und Wirkmächtigkeit des Versklavungshandels.⁷ Ganz deutlich wird der Bezug afrofuturistischer Künstler*innen auf den Atlantischen Ozean und die Grausamkeiten der *Middle Passage* in dem Namen des afrofuturistischen Technoprojekts

5 Dery, Mark: *Black to the Future*, in: Ders. (Hg.): *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke University Press 1994, S. 179–222, hier S. 180.

6 Stütgen 2013, S. 80; Corbett 1998, S. 221, schreibt ebenfalls, dass Sun Ra „das Hochseeschiff in ein Raumschiff [transformiert]“.

7 So prägte die Literaturwissenschaftlerin Christina Sharpe den Ausdruck „wake work“, um auf die mit dem Versklavungshandel verbundenen Traumatisierungen und Erinnerungspolitiken hinzuweisen. Sie verwendet den Ausdruck „in the wake“ in dreifacher Bedeutung und verweist auf die Totenwache, das Kielwasser und das Zu-Bewusstsein-Kommen, vgl. Sharpe, Christina: *In the Wake: Blackness and Being*. Durham: Duke University Press 2016, S. 5.

Drexciya, der eine mythische Unterwasserkultur bezeichnet, die von den angeblich unter Wasser geborenen Babys der schwangeren und lebend über Bord geworfenen Versklavten begründet wurde.⁸ Der Bezug zum Ozean findet sich aber auch im Titel von Sun Ras Album *Atlantis* und im Namen seiner Band Arkestra, das die Arche im Titel trägt.

In dem experimentellen Dokumentarfilm *The Last Angel of History* des Londoner Black Audio Collective um den afrobritischen Künstler John Akomfrah beschreibt der Autor und Musiker Greg Tate den Zusammenhang zwischen Afrofuturismus, Versklavungshandel und *Middle Passage* so:

The form itself, the conventions of the narrative in Science Fiction in terms of the way it deals with the subject, it is usually someone who is at odds with the apparatus of power in society and whose profound experience is one of cultural dislocation, alienation, estrangement. [...] Most science fiction tales dramatically deal with how the individual is going to contend with these alienating, dislocating societies and circumstances and that pretty much sums up the mass experience of black people in the postslavery twentieth century world.⁹

Im Mittelpunkt von Science-Fiction-Narrativen stehe häufig eine Figur, die sich im Widerspruch mit dem Machtapparat befinde und die Erfahrungen von Vertreibung und Entfremdung mache. Tate vergleicht das mit den Erfahrungen, die Schwarze Menschen im 20. Jahrhundert nach dem Ende der Sklaverei massenhaft machten. Im selben Film bezieht sich der Musikwissenschaftler und Autor Kodwo Eshun auf Tate, wenn er Schwarze Erfahrung und Science-Fiction parallelisiert und sagt, dass die Elemente von Science-Fiction-Narrativen in der Geschichte der Sklaverei längst Realität geworden seien: „All those stories that you read about alien abduction and genetic transformation, they already happened. How much more alien do you think it gets than slavery, than entire mass populations moved and genetically altered, entire states forcibly dematerialized?“¹⁰

Gängige Tropen von Science-Fiction-Narrativen, wie die Entführung ganzer Menschengruppen durch Außerirdische, ähneln laut Tate und Eshun also den Erfahrungen Schwarzer Menschen in der Sklaverei. Der Autor und Musiker John Corbett zeigt, dass Sun Ra ebenfalls konkret auf den Zusammenhang von Science-Fiction und Versklavungshandel hinweist und „Berichte von Reisen in Raumfahrzeugen als kaum verhüllte, manchmal sogar explizite Metaphern für den Sklavenhandel“ verwendet.¹¹ Afrofuturismus lässt sich somit als vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Versklavungshandel und dem, was die Kulturwissenschaftlerin Saidiya Hartman „the afterlife of slavery“¹² nennt, verstehen: den heutigen

8 Diedrichsen, Diedrich: Verloren unter Sternen: Das Mothership und andere Alternativen zur Erde und ihren Territorialien, in: Ders. (Hg.): *Loving the Alien: Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin: ID Verlag 1998, S. 104–133, hier S. 109.

9 Akomfrah, John: *The Last Angel of History*. Drehbuch: Edward George. London: Channel 4, 1996, 00:22:39–00:23:06 und 00:25:51–00:26:13.

10 Ebd., 00:24:53–00:25:10.

11 Corbett 1998, S. 221.

12 Hartman, Saidiya: *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Trade Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2007, S. 6.

konkreten Auswirkungen der Sklaverei, die sich zum Beispiel in Traumatisierungen, strukturellem Rassismus, Chancenungleichheit und nicht zuletzt der rassistischen Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen zeigen.

Auch bei Sun Ra findet die Auseinandersetzung mit der Sklaverei nicht nur im Rückbezug auf die Vergangenheit statt, sondern sie richtet sich wie in der Science-Fiction auf die Zukunft und das Weltall und widersetzt sich so hegemonialen linearen Zeitvorstellungen, stellt ein anderes Verständnis von Zeitlichkeit vor und ermöglicht es, vormals ungedachte Formen Schwarzen Seins und Schwarzen Widerstands zu denken. Bei Sun Ra sind alle diese Elemente in den Kostümen, den Performances und den Titeln der Langspielplatten sowie auf den Abbildungen der Plattencover zu finden.¹³

„How Do You Think You’re Gonna Exist?“

Sun Ras politische Intervention in eine Gesellschaft, in der die Geschichte des Versklavungshandels massive Auswirkungen für die Schwarze Bevölkerung hat, wird anhand seines Spielfilms *Space Is the Place* (1974), den er gemeinsam mit dem Filmemacher John Coney realisierte, besonders deutlich. Der Film erzählt in einer Rahmenhandlung, wie Sun Ra in einer bizarren Wüstenlandschaft mit einem Schwarzen Mann, der Overseer genannt wird, Karten spielt. In anderen narrativen Strängen werden Sun Ras Begegnungen auf der Erde erzählt. Am Ende des Films verlässt Sun Ra mit einigen Bewohner*innen die explodierende Erde.¹⁴

Die politische Dimension von Sun Ras afrofuturistischer Ästhetik möchte ich an einer Szene diskutieren, die in einem Community Center für Schwarze Jugendliche in Oakland, Kalifornien, spielt. Dieser Ort erinnert an die von den Black Panthers organisierten sozialen Einrichtungen, und der Raum ist mit großen Porträts von Vertreter*innen Schwarzer Emanzipationsbewegungen geschmückt, unter ihnen Angela Davis, W. E. B. Du Bois, Frederick Douglass, Malcolm X, Huey P. Newton, Eldridge Cleaver und Martin Luther King (Abb. 1).

Die Kulturwissenschaftlerin Kara Keeling sieht in dem Setting dieser Szene eine Kritik an den Community-Programmen und den ästhetisierten Politikformen der Black Panther Party und anderer radikaler Schwarzer Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre, da ihre politischen Strategien weniger weitreichend seien als die von Sun Ra.¹⁵ Die Szene veranschaulicht einen Widerspruch zwischen dem Ansatz Sun Ras und dem der Black Panthers, den Medien-

13 Die Schallplatten haben beispielsweise folgende Titel: *We Travel the Spaceways* (1956), *Sun Ra Visits Planet Earth* (1956), *Cosmic Tones for Mental Therapy* (1962), *The Heliocentric Worlds of Sun Ra* (1965), *Outer Spaceways Incorporated* (1966) oder *Monorails and Satellites* (1966).

14 Coney, John, *Space is the Place* (1974), Drehbuch: Sun Ra, Joshua Smith, Dauer: 01:21:17, Plexifilm, 2003. Reed, Anthony: *After the End of the World: Sun Ra and the Grammar of Utopia*, in: *Black Camera* 5.1, 2013, S. 118–139, hier S. 123–124, bemerkt treffend, dass sich eine Filmhandlung nur schwer eindeutig bestimmen lässt, und gibt daher in seinem Aufsatz eine chronologische Beschreibung der Filmszenen.

15 Keeling, Kara: *Queer Times, Black Futures*. New York: New York University Press (Sexual Cultures) 2019, S. 59–60.



Abb. 1 Coney, John: *Space Is the Place*, 2003 [1974], 00:24:25, Screenshot.

wissenschaftler und Journalist Daniel Kreiss sorgfältig herausarbeitet und folgendermaßen beschreibt: „Unlike Sun Ra’s more mythic and utopian imaginings, the revolutionary consciousness of the Panthers was terrestrially directed at economic and social change.“¹⁶ Dieser von Keeling und Kreiss benannte Unterschied zwischen dem Ansatz der Black Panthers, deren realpolitischer Bezugsrahmen die US-amerikanische Gesellschaft ist, und den auf das Weltall bezogenen mythischen und utopischen Vorstellungen Sun Ras wird durch das vollkommene Unverständnis verdeutlicht, mit dem die an die Politik der Black Panthers gewohnten Jugendlichen Sun Ra zunächst begegnen. Mit einer Stop-Motion-Animation materialisiert sich Sun Ra mit zwei an ägyptische Statuen erinnernde Begleitwesen im Raum. Ein Schnitt auf einen Jugendlichen, der das Buch *Black Music* von Amiri Baraka, dem Begründer des Black Arts Movement, liest, kommentiert dieses magische Erscheinen des bekannten Schwarzen Jazzmusikers auf humorvolle Weise. Durch die Bilder an der Wand, die Kleidung und die Dialoge werden in dieser Szene die frühen 1970er-Jahre aufgerufen. Außerdem ist passend zu dieser zeitlichen Einordnung die Rede von Hippies und mehreren Flügen zum Mond, die *weiße* Menschen unternahmen. Nachdem sich Sun Ra als Sun Ra vorgestellt hat, stellen ihm die Jugendlichen ganz direkt die Fragen, die sich die Zuschauer*innen des Films seit Beginn gestellt haben mögen: sie fragen nach der ungewöhnlichen Kleidung, den auf-

16 Kreiss, Daniel: Appropriating the Master’s Tools: Sun Ra, the Black Panthers, and Black Consciousness, 1952–1973, in: *Black Music Research Journal* 28/1, 2008, S. 57–81, hier S. 58.



Abb. 2 Coney, John: *Space Is the Place*, 2003 [1974], 00:25:33, Screenshot.

fälligen Schuhen und auch danach, ob Sun Ra real sei. Als Reaktion hinterfragt Sun Ra den Realitätsbegriff der Jugendlichen und erklärt, dass er – genau wie sie auch – ein Mythos sei:

How do you know I'm real? I'm not real, I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, your people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were you'd have some status among the nations of the world. So we're both myths. I do not come to you as a reality. I come to you as the myth. Because that's what black people are. Myths. I came from a dream that the black man dreamed long ago. I'm actually a present sent to you by your ancestors.¹⁷

Im Dialog mit den Jugendlichen macht Sun Ra deutlich, dass der Grund für ihren Status als Mythos in der gewaltförmigen Geschichte des Versklavungshandels begründet liege. Er macht den Jugendlichen das Angebot, sie mit ins Weltall zu nehmen. Auf ihre Frage, was geschehen würde, wenn sie nicht mitkämen, erwidert er: „Then I have to do you like they did in Africa, chain you up, take you with me“.¹⁸ Sun Ras rhetorische Frage „How do you think you're gonna exist?“ (Was denkt Ihr, wie Ihr existieren werdet?) ist im Film aus dem Jahr 1974 im Futur formuliert und hat sich im Rückblick leider bewahrheitet: die Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen in den USA und der hohe Prozentsatz Schwarzer Männer in amerikanischen Gefängnissen zeigt die fehlende Anerkennung, die Sun Ra in dem Zitat ausspricht (Abb. 2).

17 Coney 2003, 00:24:29–00:25:10.

18 Ebd., 00:25:16–00:25:21.

Anerkennung und Afropessimismus

Sun Ras Ansatz widerspricht aber einer Politik der Anerkennung, die auf Emanzipation und Gleichberechtigung für Schwarze innerhalb der amerikanischen Gesellschaft hinarbeitet, kritisiert damit den reformistischen Teil der Schwarzen Befreiungsbewegung und nimmt eine aktuelle Kritik an der Politik der Anerkennung vorweg, die beispielsweise der Philosoph George Yancy so formuliert: „To seek white recognition as a stimulus to a healthy sense of self-understanding is a form of pathology.“¹⁹ Yancy bezieht sich hier auf die Ausführungen zur Dialektik von Herr und Knecht und den Kampf um Anerkennung des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel sowie eine daran anschließende philosophische Strömung und argumentiert dafür, dass eine Politik, die auf Anerkennung ziele, diesen Bezugsrahmen westlicher Philosophie nicht verlasse. Wie Sun Ra vertreten auch afropessimistische Theoretiker*innen die radikale Ansicht, Schwarzsein sei in westlicher Epistemologie seit der Aufklärung strukturell als Gegensatz zum Menschsein konstruiert. Menschsein sei gleichsam darauf angewiesen, dass es Schwarzsein als sein ausgeschlossenes Anderes gebe. Schließlich seien Schwarze Menschen in der Sklaverei zum Objekt gemacht, als nicht menschlicher Rohstoff behandelt, und ihre sozialen Bezüge, zum Beispiel familiäre Beziehungen und Sprachgemeinschaften, systematisch gewaltsam aufgelöst worden. In ihrem für den Afropessimismus grundlegenden Text *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book* aus dem Jahr 1987 erklärt die Literaturtheoretikerin Hortense Spillers antischwarzen Rassismus deshalb anhand der Gegenüberstellung der Begriffe Fleisch/Mensch, schwarz/weiß, nicht menschlich/menschlich und erläutert, warum sich *weiße* bürgerliche Vorstellungen über die Kategorie Geschlecht und Familie nicht sinnvoll auf die Situation von Schwarzen in den USA übertragen lassen.²⁰ Frank B. Wilderson III, Christina Sharpe, Jared Sexton und andere haben in den letzten Jahren auf ihren Ansatz aufgebaut und argumentieren dafür, dass der Ausschluss Schwarzer Menschen in die Sphäre des Nichtseins konstitutiv für die Moderne und die heutige bürgerliche Gesellschaft sei.²¹ Auch wenn afropessimistische Theorieansätze erst langsam im deutschen Sprachraum rezipiert werden, nimmt Stüttgen ihre Grundgedanken bereits im Jahr 2013 als Ausgangspunkt für seine Lesart der beschriebenen Szene in dem Community Center und schreibt:

19 Yancy, George: *Black Bodies. White Gazes: The Continuing Significance of Race*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017, S. 22.

20 Spillers, Hortense. J.: *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, in: *Diacritics* 17/2, 1987, S. 65–81.

21 Vgl. zum Beispiel Wilderson, Frank B. III: *Afropessimismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2021; Sexton, Jared: *Amalgamation Schemes: Antiracism and the Critique of Masculinity*. Michigan: Minnesota University Press 2008. Für eine Einführung in den Afropessimismus, vgl. Henderson, Marius: *An „Ungedachtes“ rühren: Anti-Blackness, Afropessimismus und zeitgenössische Kunst und Literatur*, in: Dickel, Simon; Ramershoven, Rebecca Racine (Hg.): *Alle Uns – Differenz, Identität, Repräsentation*. Münster: Edition Assemblage 2022, S. 136–163.

Anstatt auf die Inklusion in die Domäne des Menschlichen zu warten, ruft Ra seine Brüder und Schwestern dazu auf, sich mit dem Mythos zu identifizieren. Etwas anderes als Mythen sei eh nicht von der Geschichte der Afro-Amerikaner_innen übriggeblieben – ein Verweis auf die zahlreichen undokumentierten Verbrechen, die während der Sklaverei begangen wurden. Nun brauche man neue Mythen, die als Gegendiskurs die traumatisierte Vergangenheit wie auch den Präsentismus überschreiten würden.²²

Keeling formuliert ein ähnliches Argument und bringt Sun Ras Analyse von Schwarzer Nichtexistenz in dieser Szene mit dem Begriff „sozialer Tod“ in Verbindung, wie ihn der Soziologe Orlando Patterson mit Bezug auf die Sklaverei bestimmt hat, und gibt ihrer Analyse dieser Szene ebenfalls einen afropessimistischen Theorierahmen: „Referencing the unreality of Black people, Sun Ra’s statements index the myths, beliefs, and social constructions – in short the feats of the imagination – on which the modern world relies for its coherence.“²³

Afropessimist*innen und Sun Ra selbst würden dafür argumentieren, dass Hermann Blount als Schwarzer Mann in den USA strukturell aus der Sphäre des Menschseins ausgeschlossen ist. Sun Ra reagiert auf diesen gewaltförmigen Ausschluss mit der Erschaffung eines eigenen Mythos, und er gibt sich einen neuen Namen. Die Wahl eines neuen Namens hat in afrikanisch-amerikanischer Tradition eine andere Bedeutung als im Kontext *weißer* Künstler*innen, denn die vermeintlich echten Namen verweisen häufig auf die Sklavenhalter, die den Versklavten den Namen zur Kennzeichnung ihres Eigentums gegeben haben. Aus diesem Grund sind die ursprünglichen Namen, die auf die afrikanische Herkunft der Versklavten verweisen, nicht überliefert. Die Wahl eines neuen Namens ist also häufig als emanzipatorischer Akt zu verstehen. Vor diesem Hintergrund ist auch Sun Ras Aussage über Hermann Blount zu verstehen, mit der er die Zuschreibungen „real“ und „mythisch“ einfach umdreht:

People say I’m Hermann Blount, but I don’t know him. That’s an imaginary person, he never existed. I have a sister and brother named Blount, but their father died 10 years before I arrived on the planet. He’s not my father. If I tried to do anything with the name Sonny Blount, I couldn’t ... I’m not terrestrial, I’m a celestial being.²⁴

Queere Ästhetik

Neben *Race* werden mit der Figur Sun Ra und seinen Performances weitere Differenzlinien verhandelt, insbesondere die Kategorien Geschlecht und Sexualität. Stüttgen erkennt in dessen Werk eine queere Ästhetik und verbindet diese konkret mit einem schwulen Begehren.²⁵

22 Stüttgen 2013, S. 83.

23 Keeling 2019, S. 62.

24 Zitat von John Sinclair, aus: Petsche, Johanna J.M.: African American Ufology in the Music and Mythos of Sun Ra, in: Cusack, Carole M.; Kosnáč, Pavol (Hg.): Fiction, Invention and Hyper-Reality. London/New York: Routledge 2017, S. 243–260, hier S. 244.

25 Stüttgen verwendet den Begriff „quare“, um eine spezifisch Schwarze queere Ästhetik zu benennen, vgl. Stüttgen, Tim: In a qu*A*re Time and Place: Post-Slavery Temporalities, Blaxploitation, and Sun Ra’s Afrofuturism Between Intersectionality and Heterogeneity. Berlin: B_books 2014. Quare wurde in dieser

Mit Bezug auf John Gills Buch *Queer Noises* argumentiert Stüttgen dafür, dass sich Sun Ras Homosexualität und die Heteronormativität der amerikanischen Jazzszene wechselseitig ausgeschlossen hätten, sodass seine Homosexualität nicht offen thematisiert werden konnte. Noch im Jahr 1997 beteiligte sich Sun Ras Biograf Szwed in der Biografie *Space Is the Place* an der Aufrechterhaltung des offenen Geheimnisses und erwähnt Sun Ras sexuelle Orientierung nicht.²⁶ Der Musikjournalist David Stubbs spekuliert darüber, ob Sun Ras aufgrund eines Leistenbruchs angeblich rückgebildete Genitalien der Grund für lebenslange sexuelle Enthaltsamkeit gewesen seien könnten, entsexualisiert Sun Ra und sein Werk damit vollständig und sieht keinerlei Bezug zu gesellschaftlichen Verhältnissen wie Homophobie und den normativen Bildern vermeintlich authentischer Schwarzer Männlichkeit, die im Jazz Konjunktur hatten und haben.²⁷ Dabei wäre gerade Sun Ras frühe und für die Jazzmusik seiner Zeit untypische Verwendung des elektronischen Moog-Synthesizers, der im Widerspruch zu traditionell analoger und als authentisch wahrgenommener Klangerzeugung steht, ein Anlass, um über Authentizität im Jazz zu reflektieren. Schließlich beschränkten sich die meisten Jazzmusiker auf die Verwendung akustischer Instrumente, die Authentizität suggerierten. Implizit lässt sich an der Kleidung Sun Ras und den Mitgliedern des Orchesters eine Kritik an Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität ableiten. Die bunten Gewänder widersprechen den Geschlechternormen im Jazz ihrer Zeit und lassen sich heute vielleicht als nicht binär oder geschlechtsneutral beschreiben. Sun Ras Abweichen vom normativen Ideal Schwarzer Männlichkeit wird auch im Film *Space Is the Place* im Konflikt zwischen Sun Ra und seinem Antagonisten, dem Overseer, deutlich, dessen Figur an die männlichen Figuren des Blaxploitation-Genres angelehnt ist, also an *Shaft* oder *Superfly*, die sich zwar spielerisch, aber letztlich doch affirmativ auf das Stereotyp des hypermaskulinen Schwarzen Mannes beziehen. Im Kontrast dazu verkörpert Sun Ra im Film und auf der Bühne eine Männlichkeit, die sich diesem Stereotyp durch seine bunten Gewänder und den schillernden Kopfschmuck widersetzt.

Corbett merkt an, dass Sun Ras (sowie George Clintons und Lee „Scratch“ Perrys) „Mythologien auf einem Bild der Desorientierung aufbauen, das zur Metapher für gesellschaftliche Marginalisierung wird, eine den meisten afrikanischen Amerikanern vertraute, dem größten Teil des dominierenden terrestrischen weißen Zentrums jedoch fremde/außerirdische Erfahrung“.²⁸

Bedeutung zuerst von E. Patrick Johnson vorgeschlagen. Es ist die geschriebene Form davon, wie seine Großmutter mit ihrem Südstaatenakzent den Begriff „queer“ ausgesprochen hat, vgl. Johnson, E. Patrick: „Quare“ Studies or (Almost) Everything I Know About Queer Studies I Learned from My Grandmother, in: Ders.; Henderson, Mae G. (Hg.): *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press 2005. S. 124–157.

26 Szwed 1997.

27 Stubbs, David: *Future Sounds: The Story of Electronic Music from Stockhausen to Skrillex*. London: Faber & Faber 2018, S. 136. Petsche 2017, S. 258, erwähnt, dass Spekulationen über Sun Ras angebliche Abneigung gegenüber Frauen in der Literatur mit dessen latenter Homosexualität begründet werden.

28 Corbett 1998, S. 223.

Für Angehörige dieses „dominierenden terrestrischen weißen Zentrum[s]“ könnte es eine Ausweichstrategie sein, Sun Ra lediglich als eine zeitlich und räumlich begrenzte Kunstfigur mit einem erfundenen Namen zu betrachten, um die „fremde/außerirdische Erfahrung“ einzuhegen und als Aufführung vertraut und irdisch erscheinen zu lassen. Sun Ras Kritik an den rassistischen und normierenden Verhältnissen ist aber dann am wirkungsvollsten, wenn wir seine Wahl eines neuen Namens als emanzipatorischen Akt begreifen und seine außerirdische Perspektive und Selbstpositionierung als Mythos zum Anlass nehmen, die Grundlagen des Humanismus zu hinterfragen. Möglicherweise wird dann eine Gesellschaft vorstellbar, in der Schwarze Menschen als Menschen emanzipiert und gleichberechtigt leben dürfen.

Vivian Braga dos Santos

Les discours du corps noir : négociations entre sujet et *persona*-artiste dans les expériences rhétoriques chez des artistes afro-brésiliens

Depuis l'année 2000 se multiplient dans la scène artistique brésilienne les exemples d'artistes contemporains catégorisés comme afro-descendants invités à prendre la parole dans des musées et des centres d'art participant ainsi à une sorte de mission éducative du monde de l'art au sujet des répertoires artistiques des cultures noires.

Réduits au silence pendant des siècles, beaucoup d'artistes adhèrent à ce système. Cette adhésion s'avère symptomatique de la nature palliative de la démocratisation de l'art national car, une fois inscrits dans ces espaces officiels et de légitimation, l'engagement de certains de ces artistes pour une critique institutionnelle urgente semble atténué. Dans la variété des discours prononcés, la permanence des structures coloniales de l'histoire de l'art reste un ennemi commun, mais dont personne ne connaîtrait le visage. Dans les prises de parole il n'est jamais question ni de pointer du doigt ni d'assumer son éventuelle participation à un théâtre viable du monde de l'art dans lequel des sujets racialisés ne semblent avoir de place qu'en acceptant l'étiquette d'« artiste afro-descendant » producteur de l'« art afro-descendant », répondant ainsi à la demande des marchés de l'art nationaux et internationaux. Le caractère implacable de cette étiquette, parfois la seule façon d'être repéré par les commissaires d'expositions, explique la difficulté de formuler l'aspect mégalomane du monde de l'art dans son inclination capitaliste, et de s'inscrire de façon critique comme sujet de cette organisation.

Mais malgré ce scénario d'apparence cooptative, certains artistes ont su développer des stratégies artistiques pour mener à bien des critiques contre le système de l'art, tout en se servant de ce nouveau lieu de parole ainsi que de l'étiquette qu'on leur colle et à laquelle souvent on les réduit. Ainsi, en soulignant leurs caractéristiques ethniques par des approches diverses, ils semblent faire de l'identité noire l'élément premier des espèces de *Kunstfiguren* qui leurs permettent d'exister dans la scène artistique contemporaine et de travailler pour une modification des contenus et des historiographies.

Cet article porte sur ces astuces artistiques en vue des prises de parole critiques dans l'art contemporain. Plus précisément, je propose une comparaison entre deux exercices

rhétoriques menés par l'artiste brésilien Tiago Gualberto, l'un présenté en 2018 au Museu Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), l'autre en 2016 à la Pinacoteca do Estado de São Paulo (désormais Pinacoteca). La juxtaposition de ces deux conférences révèle les éléments d'un jeu théâtral auquel Gualberto se prête dans son insertion dans le circuit artistique brésilien et la façon dont il met en avant une discussion politique sur la place que l'artiste noir finit par occuper comme marchandise. Pour ce faire, il se présente en tant que *travailleur et produit* à travers sa *Kunstfigur*, l'*artiste-orange*. Je comprends cette « scénographie de soi » réalisée par l'artiste à la fois comme une création artistique et comme une stratégie politique qui permet à l'artiste noir de se présenter dans un *état de performance* contre l'archivage du corps noir hérité du colonialisme.

Le corps du verbe

En 2018, alors que l'équipe du MASP préparait l'exposition *Histórias Afro-Atlânticas* en présentant des centaines de créations artistiques et de documents qui, sur cinq siècles, attestent des transits entre l'Afrique noire, les Amériques et les Caraïbes, sans omettre l'Europe, le secteur éducatif du musée poursuivait sa programmation de cycles de rencontres consacrés à l'art dit afro-brésilien et à la pratique éducationnelle, en visant tout particulièrement les enseignants des écoles publiques. Cette édition de *MASP Professores* se voulait intégrée à la programmation de l'exposition à venir, mais ne fit pas partie du cycle conçu en vue de sa préparation, celui tenu en 2016 et 2017.

Artiste connu du circuit de l'art de São Paulo, dont les œuvres sont présentes, par exemple, dans la collection du Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, Gualberto ne fut pas convié à participer à *Histórias*, malgré la longue et très hétérogène liste d'œuvres d'art et autres manifestations visuelles exposées. Il fut pourtant invité au cycle de conférences. Toutefois, cette invitation ne semble pas motivée par son activité artistique mais par sa profession d'enseignant d'art.

Prenant le contre-pied, l'artiste saisira cette occasion pour déclarer le lien étroit entre ses pratiques artistique et pédagogique, en donnant une conférence que je considère comme un exemple puissant de conférence-performance.¹

Dans cette pratique artistique, dont la conceptualisation remonte à la problématique toujours actuelle d'une double activité artistique qui se dessinerait dans la réciprocité entre théorie et pratique,² un artiste se présente devant un public et transmet des connaissances en combinant des images, des textes et des éléments audiovisuels. Mélange de conférence académique, d'enquête d'archives et de mise en scène théâtrale, cet art relève de l'autorité de la parole publique dans des espaces institutionnalisés.

1 Dite aussi lecture-performance ou conférence performative.

2 Sur la revendication de cette double activité comme pratique politique sur le modèle de « l'artiste comme producteur » de Walter Benjamin, voir : Oliver Mignon (dir.): *L'Artiste comme théoricien. Réciprocité entre théorie et pratique artistique de 1965 à 1985*. Dijon: Les Presses du réel 2010, p. 5.

En faisant usage des mêmes éléments qui caractérisent la conférence-performance, Gualberto se présenta sur la scène de l'auditorium du MASP pour donner la conférence *Perspectivas sobre a Arte Afro-Brasileira*,³ dont le but était, entre autres, de proposer aux enseignants présents des pistes pour le renouvellement des sources bibliographiques en vue de l'enseignement de l'histoire de la culture afro-brésilienne dans les écoles au Brésil. Pour ce faire, l'artiste organisa sa prise de parole en cinq sections⁴ dans lesquelles il mélangea des références théoriques empruntées aux champs de la philosophie, de la politique, des arts visuels et de la littérature, en accordant une place prépondérante à la richesse des écrits novateurs de Renato Araújo da Silva sur l'art dit afro-brésilien.⁵

Habillé d'une tenue ocre orange, Gualberto occupa la place qui lui était réservée, derrière un pupitre et un microphone. Il partagea la scène avec une traductrice en langue de signes, un bloc en bois et des chaises vides qui attendaient pour accueillir une table ronde, et un grand écran. Tantôt l'artiste annonce sa conférence, tantôt le projecteur lance le déroulement d'extraits d'images filmiques variées. Ses paroles et les projections sur l'écran ne se retrouvent qu'au début de chaque nouvelle section de la conférence, annoncée par la voix de l'artiste et par des lettres rouges couvrant pour quelques instants l'archive audiovisuelle des corps noirs issue des journaux télévisés, de la programmation de loisir de la télévision publique et des films. Plus qu'illustrer son discours, cet ensemble visuel l'élargit, voire le perturbe (fig. 1).

Car bien que clairement liées au contenu exposé par l'artiste, ces images ne font jamais l'objet de son attention, bien au contraire. Ce répertoire récurrent dans l'imaginaire brésilien – comme les images d'une *telenovela* dans laquelle la domestique noire reste debout à côté de la table à manger à veiller le repas de ses patrons, ou du *Saci*, personnage noir du folklore brésilien, ou des danses rituelles et urbaines –, traverse son discours en même temps qu'il l'enrichit de significations. Le rythme continu des projections d'images produisait la profusion d'une expérience visuelle de plusieurs couches superposées, ce qui ne laissait pas de temps au regard pour se détendre, les yeux étant toujours à l'affût de changements visuels parfois abrupts.

Le rythme de la parole dite suit celui des images mais la sensation d'absence de pauses donnée par les visuels ne se construit pas de la même manière. Pendant qu'il parle, l'artiste

3 Des extraits de la conférence filmée sont disponibles sur : <https://www.youtube.com/watch?v=VZKdXM87bww> (accès le 31.05.2022), tandis que le texte complet est mis à disposition par l'artiste sur : <https://tiagogualberto.wordpress.com/2019/11/19/perspectivas-sobre-afro-brasileira-masp-professores/> (accès le 31.05.2022).

4 *O Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana* [L'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne et africaine], *Material Didático também é Mercadoria* [Le matériel scolaire est aussi une marchandise], *O Intelectual Irado* [L'intellectuel en colère], *O « crime » de Manzano* [Le « crime » de Manzano] et *A Libertação do Capital* [La libération du capital].

5 Da Silva, Renato Araújo: *Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito*. São Paulo: Ferreavox 2016. Une partie de la production scientifique de Renato Araújo da Silva est disponible gratuitement sur : site web *SCRIBD*, <https://fr.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016> (accès le 31.05.2022).



Fig. 1 Tiago Gualberto : Montage d'extraits de vidéos et d'images transmis durant la conférence-performance *Perspectivas sobre a Arte Afro-brasileira*, présentée au MASP, 2018.

garde un ton cordial, voire amical. Ce comportement en préambule revient constamment au cours de la conférence. Mais la plupart du temps, sa parole est coupante, engagée dans une sorte de combat contre les silences et les pauses, au risque peut-être d'être interrompu et empêché de parler. Les brèches cordiales fonctionnent donc comme des respirations accordées au public pour qu'il puisse assimiler la profusion des phrases précédentes avant que l'artiste n'ouvre une nouvelle section de sa conférence.

Mais dans cette présentation de Gualberto, le discours va au-delà de sa parole. Il entraîne clairement son corps d'artiste noir et invite à réfléchir sur la primauté du langage dans la conférence-performance, malgré l'aspect performatif de cet art. En effet, la conférence-performance a souvent été examinée d'après le potentiel performatif du langage et des images qu'elle révèle, les généalogies établies jusqu'à présent se préoccupant surtout d'enquêter sur une « évolution des usages du langage », de son maniement comme élément plastique dans l'hétérogénéité des pratiques conceptuelles à la compréhension du discours de l'artiste comme prolongement de sa pratique artistique, voire comme l'œuvre en soi, en passant évidemment par les expérimentations du mot écrit, parlé et entendu comme matériel plastique et le développement d'une pensée théorique de l'art menée par les artistes minimalistes et conceptuels des années 1960, tel que Walter de Maria, Henry Flynt et Robert Morris, puis par Dan Graham, Andrea Fraser et Joseph Beuys.⁶

Cette mise en avant du langage n'est pas anodine car elle a pour conséquence la place secondaire que le corps semble occuper dans les analyses sur ce nouvel art. Même quand il s'agit d'observer le développement de la conférence-performance dans sa spécificité comme sous-genre de la performance, ce qui fait, d'après Manuel Oliveira, remonter sa généalogie aux expérimentations menées par John Cage dans les années 1950, la primauté reste à la parole énoncée. Selon cette approche, la conférence-performance serait donc performative du fait de la nature possiblement performative des mots, des concepts, des expressions, comme l'avait indiqué le philosophe John L. Austin dans sa célèbre conférence *How to Do Things with Words* à l'université d'Harvard en 1955.⁷

En rappelant ce texte d'Austin, Oliveira affirme que la conférence-performance marque sa différence d'avec la performance tout court en raison de l'accent mis sur l'information plutôt que sur le corps,⁸ malgré la transformation du corps en outil à travers lequel le texte devient vivant pour rencontrer l'auditoire. Or, cette interaction entre le corps de l'artiste et d'autres situés dans le même espace, observée par Oliveira comme propre à l'art de la performance, assurerait la qualité pédagogique de la conférence-performance, ainsi que son potentiel de relecture du monde.

6 Oliveira, Manuel (dir.): Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), 2014, p. 12–13.

7 Urmson, James Opie (ed.): John Langshaw Austin: How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford University Press 1962.

8 Ibid., p. 18.

De surcroît, le corps de l'artiste est davantage requis par la dimension théâtrale de cette pratique car l'autorité nécessaire pour la crédibilité du discours parlé exige une mise en scène orale, certes, mais aussi visuelle de celui qui le porte. L'exercice de rhétorique entrepris anime donc davantage un vocabulaire de gestes et mouvements devant être employés et développés. L'artiste devant assurer une performance d'orateur, son vocabulaire gestuel doit intégrer plusieurs aspects : la position que le corps occupe sur la scène où se déroule la conférence-performance, sa posture, ses éventuels déplacements, la corporalité de la voix, le soin apporté aux mouvements des mains de l'orateur pour capter l'attention du public, ainsi que les yeux absorbés par un support textuel, même si celui-ci n'est pas lu par l'artiste, comme tel était le cas, par exemple, avec le cahier vide de l'artiste sud-africain William Kentridge, qu'il « lisait » pendant ses conférences de la série *Six Drawing Lessons* présentées en 2012 dans le cadre des Charles Eliot Norton Lectures à l'université d'Harvard.

L'imitation d'une « gestualité de conférence » étant nécessaire, l'introduction de gestes qui échapperaient à un vocabulaire précis fait aussi partie des éléments de cet art parce qu'ils permettent de révéler les limites entre art et vie, et de produire des frictions sur la problématique de l'autorité de la parole institutionnalisée, sur les contenus et les images présentés, ainsi que sur les corps qui énoncent des discours.

C'est pourquoi, dans l'attention portée au corps dans la conférence-performance, sa spécificité doit aussi être prise en compte, quitte à répondre à la question suivante : qui porte le discours ? Cela non forcément dans un intérêt autobiographique mais surtout pour préciser l'inscription de cette prise de parole dans un corps social – féminin, afro-féminin, amérindien, trans, noir, blanc, entre autres – car la réception d'un discours, voir son élaboration, n'est pas isolée de son dispositif d'émission et de diffusion, en l'occurrence, le corps qui l'écrit/le dit. C'est ce que nous apprend la vidéo-installation *The Desire Project* (2015–2016) de Grada Kilomba, écrivaine, psychologue, théoricienne et artiste interdisciplinaire portugaise. L'œuvre est une séquence de trois actes (*While I Walk*, *While I Speak* et *While I Write*) développés sur trois projections d'écran dont l'élément principal est la parole écrite, à laquelle s'ajoute une composition musicale qui mélange une multitude de voix aux *batuques*, lesquels renvoient aux tambours joués pendant les rites de religions d'origine africaine au Brésil. Pour chaque acte, Kilomba, ce sujet qui marche, parle et écrit, et dont on ne perçoit que la voix, lit les mots projetés sur les écrans : des réflexions sur un corps noir dont l'autorité de la parole a été effacée par la violence de l'esclavage. Ce corps, autrefois assujéti, interroge l'hégémonie occidentale et eurocentrée de la production du savoir (qui parle ? à propos de quoi ?) et présente la prise de parole par des groupes marginalisés comme un acte de libération et la possibilité de disruption des modèles hégémoniques du savoir.⁹

C'est en mobilisant son corps noir et en étant mobilisé par lui, que l'artiste Gualberto se met en scène en marchant, en parlant et en écrivant, en plaçant son corps autrefois effacé

9 Voir : Kilomba, Grada; Ferreira de Cravalho, Nuno; Grosso, Inês: *Secrets to Tell*. Grada Kilomba. Catalogue de l'exposition Coleção de Arte Fundação EDP, Lisbonne, 27. 10. 2017–05. 02. 2018. Lisbonne 2017, p. 22–27.

comme détenteur de l'autorité du discours. Il élabore donc son activité rhétorique comme une intervention artistique. Pour ce faire, il débute sa performance en faisant usage d'un aspect important du potentiel intransigeant de la conférence-performance : la surprise. Le public non averti qui attend une conférence traditionnelle se voit plongé dans une expérience esthétique et politique. La posture de son corps et les gestes employés par Gualberto ne sont pas juste une collaboration au potentiel politique du texte qu'il lit à l'auditoire. Ces éléments le construisent, et ils le font, avant tout, par la présence même de ce corps noir dans une position d'autorité – celui qui prend la parole. La présence sur scène de ce sujet racialisé, et qui fait de cette caractéristique une icône de force politique, est le geste premier de cette conférence-performance.

L'importance de la gestualité de ce corps noir est particulièrement évidente, par exemple, dans la section *O 'crime' de Manzano* dans laquelle l'artiste répète un long extrait des mémoires d'un sujet réduit en esclavage, Juan Francisco Manzano, écrites pendant sa détention et publiées à Londres en 1840. En faisant référence à l'épisode où Manzano a le nez cassé pour s'être permis, dans un moment de liberté d'esprit, de sentir l'odeur d'une fleur, Gualberto incarne une gestualité hypothétique de cet homme de l'Histoire. Récitant le texte écrit en première personne, l'artiste, noir comme Manzano, assume un nouveau personnage. Le transfert se fait, d'abord, à travers des mouvements de tête légers qui ensuite et rapidement deviennent des mouvements d'épaules, des bras et des mains sortant de derrière le pupitre pour se rendre visibles au public. Suivant la progression et le rythme de la parole, le tronc du corps de l'artiste s'agite de plus en plus. Par ses gestes, Gualberto suggère qu'il est en train de cueillir une petite fleur et de la porter à ses narines ou encore, par le simple mouvement de ses mains et de ses bras, qu'il est en train de « céder le passage » à la propriétaire d'esclaves à laquelle Manzano était soumis. Dans les moments moins visuels, l'artiste fait de ses mains un moyen pour dynamiser la scène qu'il raconte, comme quelqu'un qui partage une anecdote sur soi-même à des proches ; tout cela, immergé dans le texte, sans croiser le regard du public. En effet, Gualberto ne fait face à l'auditoire qu'au moment où son personnage cite sa maîtresse, auteure de la violence dont il fut victime. En récitant la phrase « Qu'est-ce que vous avez là ? », l'artiste exprime dans l'expression de son visage à la fois le regard interrogateur du bourreau et la surprise d'un naïf pris sur le fait. Lorsque la punition est révélée (« ils m'ont cassé le nez »), le parallèle entre Gualberto et Manzano se termine. Par une modulation légère de sa voix, l'artiste conclut cet intermède théâtral et revient à sa place d'orateur en reprenant la gestualité correspondant à cette action.

Ce sont ces mises en scène qui construisent l'approche particulière du texte énoncé lors de la conférence au MASP et permettent, avec la parole et les images, de comprendre l'exercice rhétorique de l'artiste en tant que conférence-performance dans toute la dimension politique de cette pratique artistique. De plus, cette conférence dans son format distinct permet d'observer, bien que de façon anachronique, la portée politique de ses prises de paroles précédentes, surtout quand certains éléments de ses interventions s'avèrent récurrents, parmi lesquels la tenue, la cordialité et même l'ironie. C'est le cas de la conférence *Os*

Caminhos e Descaminhos da Arte Afro-brasileira,¹⁰ présentée à la Pinacoteca, dans le cadre des rencontres *Pina_encontros – Olhares sobre a Arte Afro-brasileira, seus conceitos e seus artistas*, en 2016, pour laquelle l'artiste s'habillait déjà en couleur orange, mais dans un autre cadre. Si au MASP son identité d'artiste semble en principe s'effacer dans l'invitation qui lui est adressée, à la Pinacoteca elle est mise en évidence : Gualberto est invité pour parler de sa production artistique. La réflexion qu'il entame à l'occasion de la problématique de la régulation ethnique de l'invention d'un art afro-descendant est déjà inscrite dans les questions sur sa propre pratique et sur sa performance en tant qu'artiste catégorisé afro-descendant dans la scène nationale. De surcroît, l'encadrement de son discours se fait avec ses pairs : des collègues de travail du Museu Afro Brasil qu'il admire et avec lesquels il partage les critiques du circuit de l'art contemporain. La cordialité davantage présente reflète ce lien. Comme au MASP, l'artiste présente ses sources au public, mais d'une autre façon : il dialogue avec les images de l'écran à côté de lui et raconte des expériences autobiographiques. Toutefois, quelques éléments renvoient à la critique institutionnelle qu'il mènera sur la scène de l'auditorium du MASP deux ans plus tard, parmi lesquels une ironie qui touche aux questions sensibles du marché de l'art comme la spéculation financière dont font l'objet les œuvres d'art.

Dans la conférence à la Pinacoteca il est question, entre autres, de présenter son projet le plus important, *Lembrança de Nhô Tim* (2016), qui deviendra un mémoire de master.¹¹ Ce travail artistique porte sur les transformations du paysage du quartier Resplendor à Igarapé dues surtout à la construction du Centro de Arte Contemporânea Inhotim, à l'exploitation des minerais et à la construction d'habitations populaires. Il s'agit d'un ensemble d'actions performatives et collaboratives avec la communauté locale, la principale étant la production et la commercialisation d'un objet qui reprend la forme d'un *sacolé* (dit aussi *chupchup*, *geladinho* ou *gelinho*) : un sorbet fabriqué artisanalement à partir de jus de fruits et dont la forme est donnée par un sac plastique en cylindre qui lui sert d'emballage. Dans *Lembrança*, ce réceptacle est rempli d'une pâte de béton et donne lieu à un objet autonome. C'est la clé des riches échanges entre Gualberto et les habitants d'Igarapé, et du dérangement que l'action de l'artiste suscite à l'Inhotim et chez ses visiteurs, lesquels voyaient dans l'objet une référence claire au célèbre centre d'art.

Après avoir présenté son travail artistique, Gualberto conclut sa prise de parole par l'annonce de la vente d'exemplaires de *sacolé*. Compte tenu du transvasement de cet objet au sein d'une institution officielle de l'art, l'artiste spéculé sur le prix en l'augmentant de 4,99 à 49,99 *reais* (Taf. VII).

10 La conférence est disponible sur le site web YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0fHpNL-G9W4w> (accès le 31.05.2022).

11 Gualberto, Tiago de Moraes: *Lembrança de Nhô Tim*, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, 96p.; disponible sur le site web Universidade de São Paulo, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05122018-094222/publico/TiagoGualbertoMoraes.pdf> (accès le 31.05.2022).

En augmentant ainsi le prix sur le ton d'une plaisanterie, l'artiste critique la relation entre le monde de l'art et le capitalisme. En outre, son ton cordial et son visage souriant pour délivrer sa critique montrent qu'ils font partie du répertoire de gestes qu'il utilise dans ses performances. En fait, la comparaison de la performance à la Pinacoteca avec celle au MASP permet à la fois de dessiner le futur des conférences de l'artiste tourné vers une prise de parole dont la critique institutionnelle est l'enjeu principal, et de se rendre compte de la création principale de ces conférences : sa *Kunstfigur* d'artiste.

L'artiste-orange

Depuis *Lembrança*, Gualberto se présente systématiquement en tenue orange. Cet habit est l'aspect principal de sa *Kunstfigur* mais son usage a des significations diverses. D'une part, la couleur reprend le pigment ocre utilisé par l'artiste dans plusieurs performances qui constituent son projet artistique, en évoquant la terre de Minas Gerais, riche en minerai de fer, ainsi que l'exploitation de celui-ci, lui dont la poudre teint tout le paysage, par exemple autour de la ville de Igarapé d'où l'artiste est originaire.¹² Cette même teinte revient dans les uniformes « des ouvriers d'entretien, des nettoyeurs de rues, des fossoyeurs et des professionnels d'autres domaines du travail manuel de la mairie » de cette ville.¹³ D'autre part, la couleur fait référence à l'expression *laranja* [orange] du portugais du Brésil, qui, écrit l'artiste, est « couramment utilisée dans les reportages policiers. [Elle] désigne un individu qui participe à une action criminelle avec ou sans conscience du crime commis. Ces crimes étant généralement liés à l'évasion fiscale, au blanchiment d'argent, à la dissimulation des patrimoines, aux transactions financières et commerciales criminelles. » Le sujet dit « orange » permet de cacher l'identité du véritable coupable.¹⁴

En activant toutes ces significations, l'artiste réclame, dans le cadre de *Lembrança*, l'usage de la tenue orange comme une identité, celle d'*artiste-orange*, c'est-à-dire d'un travailleur qui aurait accepté de participer (volontairement ou non) « aux schémas de coopération du rôle de l'artiste par différentes institutions, au parrainage de différentes pratiques spéculatives autour de l'objet » artistique qu'il produit.¹⁵ Mais l'adoption du vêtement comme une sorte de tenue officielle au cours des années élargit la proposition de Gualberto, de telle façon que son image d'artiste-orange peut être vue comme un vêtement de travail qu'il porte à chaque fois qu'il doit se présenter au monde de l'art, comme l'acte ordinaire de quelqu'un qui s'habille pour aller au travail. Ainsi, son identité *artiste* devient elle-même une création artistique comme toutes ses œuvres.

Ce modèle de présentation de l'artiste, d'un sujet qui se vêt pour travailler, dont William Kentridge – avec sa chemise blanche à manches courtes boutonnée et son pantalon noir – et

12 Ibid., p. 85.

13 Ibid., p. 84.

14 Ibid., p. 8.

15 Ibid., p. 8.

Joseph Beuys – avec son grand manteau et son chapeau en feutre – sont des paradigmes déterminants, a fait l'objet d'une étude d'Isabelle Graw.¹⁶ L'historienne de l'art considère la promotion qu'Andy Warhol faisait de lui-même comme le prolongement de son travail artistique. À partir de *The Factory* en tant que microcosme de la rencontre entre les vies publique et privée de Warhol, mais aussi en tant qu'espace de capitalisation de la mise en scène de soi, de la fabrication de son image et de ses produits artistiques, Graw interprète la stratégie artistique des relations construites par Warhol comme un reflet de ce que le philosophe Paolo Virno a défini comme une « condition post-fordiste », dans laquelle vie et travail d'un sujet ne seraient plus discernables, l'absence des frontières faisant que la vie privée ressemble de plus en plus à la vie professionnelle. Ce qui permettrait l'instauration d'un phénomène de « la vie [qui] sort pour travailler » [*life goes to work*].

En examinant les apparitions publiques de Warhol, ses capacités de communication, l'instrumentalisation de ses activités et amitiés, provenant en grande partie de sa grande familiarité avec une « culture de la mode et des célébrités », dans laquelle les relations de proximité sont clairement devenues des relations de travail qui représentent l'univers du capitalisme libéral, Graw réunit la vie et l'œuvre de l'artiste américain. Elle propose de voir dans les apparitions publiques de Warhol ainsi que dans ses déclarations publiques des éléments à part entière de sa production, en déclarant que dans ces moments l'artiste s'est conçu comme un personnage public, soigneusement élaboré, à travers des processus d'autoproduction et de mise en scène de la vie, similaires à ceux des films réalisés dans son studio, *The Factory*.

L'expérience warholienne dans les années 1960 préfigure un phénomène qui s'intensifiera dans la scène artistique jusqu'à aujourd'hui et dont le terme *Kunstfigur* et ses multiples couches de significations permettent de travailler les diverses expériences de relation entre vie et art des artistes contemporains, afin de problématiser l'identité de l'artiste et ses variations, fictions et mêmes annulations de nos jours. En concevant la plasticité de son identité, l'artiste peut aussi se modifier, transformer, défaire et refaire, ainsi que disparaître.

Ce modèle contemporain est d'autant plus pertinent et nécessaire dans le cas des artistes noirs que pour eux la prolétarianisation de la vie¹⁷ dans le milieu artistique entraîne d'autres questions en raison de sa position dans le système colonial dans lequel le sujet noir n'a existé qu'en tant que corps dont les usages pour le travail et le plaisir étaient les principales caractéristiques. L'image d'un artiste noir utilisé et usé par le système capitaliste qui gère les institutions d'art renvoie nécessairement à ce passé de violence.¹⁸ Les expériences rhétoriques de Gualberto au sein des institutions d'art brésiliennes assument cette relation avec une intensité plus grande encore en recourant à l'usage systématique de la tenue orange. En la

16 Isabelle Graw: *When Life Goes to Work: Andy Warhol*, en: *October* 132, 2010, p.99–113.

17 Lipovetsky, Gilles ; Serroy, Jean : *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard 2013, p. 10.

18 Au sujet de la prolétarianisation du corps noir, voir Freitas-Ekué, Franck : *Corps Black : Généalogie d'une production et d'une valorisation marchande du corps noir sous l'industrialisation capitaliste*. Thèse de doctorat inédite en Sciences Sociales, Université Paris 8, Paris 2021.

portant comme un uniforme de travail, l'artiste s'habille pour « faire art », cet habillement se révélant une astuce artistico-politique. Vêtu de cet orange plein de significations personnelles et collectives, il présente un corps noir protégé par une *persona*-artiste, même quand ses interventions se font dans un environnement amical entre ses pairs, mais au cœur d'une institution d'art, comme la Pinacoteca. Cet uniforme artistique lui permet d'incorporer sa pratique artistique et d'inscrire sa position d'artiste noir comme partie prenante d'un projet artistique-politique national. Mais avec une particularité : en se présentant en orange, le sujet Tiago Gualberto de Moraes performe une identité d'artiste, une *Kunstfigur* dont Tiago Gualberto est l'hétéronyme, avec lequel le sujet-artiste partage plusieurs caractéristiques qui rendent cette *persona*-artiste vraisemblable. Néanmoins, au moyen de cette *Kunstfigur* Gualberto contrôle les images de lui-même, et sa prolétarianisation, dans le milieu artistique. Ainsi, avec cette identité construite par le biais de la pratique artistique, l'artiste semble jouer une « mise en scène à plein temps », un *état de performance* qui l'accompagne dans toutes ses prises de parole et qui lui a permis, par exemple, de transformer la conférence du MASP en conférence-performance. En cela, Gualberto présente une alternative dans le phénomène des prises de parole des artistes afro-descendants, à savoir, faire de la catégorie « afro » un travail sur l'identité, un masque, une œuvre d'art défiant les modèles essentialistes, une *Kunstfigur*.

Grit Köppen

Afropolitane Performancekunst: Die Kunstfiguren und ästhetischen Strategien von Ntando Cele

Im Theater sind die Konstituierung von Figuren und das gemeinsame Erarbeiten von Rollen für den Probenprozess, die Inszenierung und die Aufführung oft zentral. In der Performancekunst seit den 1960er-Jahren sind Künstler*innen in ikonografische Darstellungen geschlüpft oder haben temporär andere Identitäten angenommen, die sich als selbst geschaffene Kunstfiguren bezeichnen lassen. Dazu zählen Arbeiten wie *Mythic Being* von Adrian Piper (1973–1975), *Untitled Film Stills* (1977–1980) von Cindy Sherman, *Tati* (1997) und *African Spirits* (2008) von Samuel Fosso.

Das Schaffen einer solchen Kunstfigur ist – so meine These – ein künstlerisch-ästhetischer Arbeitsprozess, der darauf abzielt, Wahrnehmungsregime, Zuschreibungen und Authentizitätsbegehren zu befragen, indem bewusst eine Spannung der Ambivalenz kriert wird, um Formen der Essenzialisierung, Fixierung, Stereotypisierung oder Stigmatisierung zu unterlaufen und sich der Festlegung auf zugeschriebene Rollen, Bilder und Klischees zu entziehen. Es ist eine performative künstlerische Operation mit dem Potenzial, einer Tendenz zur Schließung und Vereindeutlichung zu entgehen.

Im Folgenden werde ich das Stück *Black Off* (2016) der Theatermacherin und Performerin Ntando Cele analysieren, um herauszuarbeiten, mit welchen künstlerisch-ästhetischen Strategien Cele arbeitet und wie sie Identitätskonstruktionen verhandelt. Außerdem werde ich aufzeigen, wie sie durch ihre performative Praxis sowohl Wissen vermittelt als auch dekonstruierende Kunstverfahren der Subversion gestaltet. Basierend auf der Videodokumentation der Premiere vom 4. November 2016 im Schlachthaus Bern arbeite ich mit der Methode der Aufführungsanalyse.¹

1 Videodokumentation (im Folgenden VD) Teil 1 und Teil 2. Quelle: Manaka Empowerment Produktion: *Black Off*. Inszenierung: Ntando Cele, Co-Regie: Raphael Urweider, Produktionsleitung: Michael Röhrenbach. Videodokumentation vom Schlachthaus Theater Bern, 04. 11. 2016 (Zugriff am 20. 07. 2022).

Ntando Cele's *Black Off*

Ntando Cele ist eine der Künstler*innen, die derzeit im Feld Afropolitaner² Performancekunst – als Teil internationaler Avantgarden im globalen Kunstbetrieb – arbeitet. Sie hat ihre Theaterausbildung in Durban und Amsterdam durchlaufen, lebt seit einigen Jahren in Bern und gründete dort 2014 das Label Manaka Empowerment Productions.

Ihr Stück *Black Off* wurde 2016 als „a white comedy with a black smile“³ angekündigt und u. a. im Schlachthaus Bern, im Brixton House London und in der Schaubühne Berlin gezeigt.

In *Black Off* verspottet Ntando Cele eine kolonialrassistische Konstruktion und verlacht die Absurdität von rassistischen und klassistischen Überlegenheitsphantasien. Zugleich macht sie auf deren anhaltende Wirkmächtigkeit im 21. Jahrhundert aufmerksam. Performativ-spielerisch und mit einem Augenzwinkern gelingt es Cele, eine gekonnt scharfe Kritik an etablierten Machtverhältnissen und gesellschaftlichen Missständen zu üben – durch die Konstruktion zweier Kunstfiguren, Bianca White und Vera Black.

Diese ästhetische Entscheidung ermöglicht ihr, verschiedene Sprechpositionen und Blickachsen einzunehmen, zugleich Distanz zur ausgestellten Artikulation zu markieren, mit Zuschreibungen zu spielen, Identitätskonstruktionen zu unterlaufen, Ambivalenzen aufrechtzuhalten, das Publikum zu irritieren und gesellschaftliche, politische und ökonomische Realitäten infrage zu stellen.

Afropolitane Performancekunst

Im Performativen besteht die Fähigkeit, dichotomische Konstruktionen zu destabilisieren⁴ und somit Widersprüche, Differenzen und Ambivalenzen aufzuzeigen, anzuerkennen sowie transparent zu halten, um essentialistischen und binären Tendenzen zu widerstehen sowie Machtrelationen nicht zu simplifizieren. Das ist gerade im Kontext postkolonialer Realität(en), aber auch aktueller Identitätspolitik relevant. Der Historiker und Politikwissenschaftler Achille Mbembe konzipierte ein afropolitane Kulturkonzept, das afrozentrisch, transnational und kreolisch angelegt ist, während es den Aspekt selbstbestimmter Produktion stark betont. Er hebt besonders hervor, dass eine afropolitane Haltung als Modus der Selbsterzeugung sich prinzipiell jeder „Opferidentität verweigert“ sowie einen „Fetischismus der Herkunft“ unterläuft. Mbembe hebt das Potenzial sich bewegender und transformieren-

2 Das Konzept hatte erstmals die Schriftstellerin Taiye Selasie 2005 skizziert. Es sollte Erfahrungen von Menschen afrikanischer Herkunft beschreiben, die durch einen kosmopolitischen Lebensstil, freiwillige Mobilität und eine politische Haltung des Hinterfragens von Konzepten wie Nationalität, Identität und Kultur geprägt sind. Vgl. Taiye Selasie: Bye-Bye Barbar: Or What Is an Afropolitan?, in: The Lip Magazine 5, 2005, <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/> (Zugriff am 20. 07. 2022).

3 Manaka Empowerment Produktion 2016.

4 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 34.

der Subjekte hervor, deren Ausdrucksweisen stetig „von einer Form in die andere“ übergehen.⁵

Bei Ntando Celes Arbeit *Black Off* fällt auf, dass sie sich in verschiedene Kunstfiguren verwandelt, um insbesondere die hegemoniale Ordnung zu dekonstruieren, zu persiflieren und zu parodieren.

Ntando Celes Kunstfigur Bianca White

Die Performerin Cele alias Bianca White tritt auf: Mit ausgestreckten Armen, Hackenschuhen, weißen Strümpfen, Kimono, Perlenkette, platinblonder Perücke, blauen Kontaktlinsen und weiß geschminktem Gesicht trippelt sie lächelnd vor das Publikum.

Sie spricht ins Mikrofon: „Dear art aficionados, welcome“.⁶ Dann grinst sie das Publikum an, verzerrt ihr Gesicht bis zur Grimasse und entblößt ein groteskes Lachen, während sie ihren Oberkörper zurücklehnt. Es erscheint wie ein Moment des Grauens, der musikalisch durch die Band begleitet wird. Und nun strahlt sie das Publikum an, breitet ihre Arme aus und erklärt: „For those of you, who don't know me: I am Bianca White.“⁷ Applaus ertönt (Abb. 1).



Abb. 1 Ntando Cele als Bianca White, *Black Off*.

5 Mbembe, Achille: Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016, Zitate: S. 289, 276, 17.

6 VD Teil 1, 00:03:00–00:03:04.

7 Ebd., 00:03:24–00:03:31.

Störung des Essentialismus

Mit dieser performativen Setzung behauptet Cele ihre Existenz als Bianca White. Die Schwarze Performerin kreierte durch einen performativen Sprechakt in Verbindung mit Kostüm, Maske, Gestus und Namensnennung eine Kunstfigur, deren Identität durch Weißsein geprägt ist. Das, was der antikoloniale Theoretiker Frantz Fanon zum Ausgangspunkt seiner psychologischen Analyse der Relation zwischen Schwarzen und Weißen nimmt, hebt Cele performativ aus. Fanon schreibt dazu: „Der Weiße ist in seine Weißheit eingesperrt. Der Schwarze in seine Schwarzheit.“⁸

Auf der Bühne lässt sich Cele weder in ihre Schwarzheit einsperren, also essentialisieren, noch im weißen Blick und Begehren auf den Schwarzen Körper fixieren. Die Kunstfigur Bianca White ermöglicht ihr, diese *colorline* zu unterlaufen, in dem sie sich künstlerisch eine weiße Identität zu eigen macht. Zugleich markiert sie die *colorline* und die damit einhergehenden Machtverhältnisse umso stärker, wenn sie aus einer weißen Position – der von ihr geschaffenen Kunstfigur Bianca White – heraus stereotype und pejorative Sprachhandlungen freilegt. Darüber hinaus nimmt sie die Metaphorik des Titels von Fanon *Schwarze Haut, weiße Masken* wörtlich und übersetzt es in eine konkret performative Handlung, um den Spielraum dessen für Zuschreibungen, Verkehrungen, Spott und Subversion auszuloten.

Maskerade

Scheinbar naiv, euphorisch, lächelnd und dem Publikum zugewandt erzählt nun die Kunstfigur Bianca White: „You know, I am a white South African. I am also what they call an Afropolitan. And that is what most Blacks don't understand, we the whites are also African. I am a quarter Zulu, I am a fifth Khoikhoi, and third generation Yuri Meichi. You know, I feel almost black here in Lichtenstein.“⁹

In diesem kurzen Teil gleich zu Beginn des Stückes nimmt Cele entscheidende künstlerisch-ästhetische Setzungen vor. Die Behauptung „I am a white South African“, gesprochen von einer Schwarzen südafrikanischen Performerin in einer weißen Maskerade, problematisiert die Erfahrung von Kolonisation, Landnahme, Rassenideologie und Apartheidpolitik in Südafrika. Die ästhetische Entscheidung, mit einer weißen Maske aufzutreten, macht die Differenz zwischen kreierter Kunstfigur und Performerin deutlich, aber auch ein gedankliches Changieren zwischen verschiedenen Sprechpositionen – einer dominanten Position und einer subalternen Position in einer postkolonialen Ordnung – möglich. Durch die Maskerade kreiert Cele einen Artikulationsraum, in dem durch die grotesken Äußerungen der Kunstfigur Bianca White zugleich die Resonanz sowie die Nuancen, Erfahrungen, Beobachtungen und Haltungen der Schwarzen Performerin mit im Bewusstsein bleiben, denn die Dialektik der Maske liegt in der Dopplung, im Prinzip des Zeigens vs. Versteckens, was gerade ein kom-

8 Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Turia + Kant 2016 [1952], S. 10.

9 VD Teil 1, 00:03:36–00:04:10.

plexes Spiel mit Identität, Authentizität, Differenz und Widerspruch möglich macht.¹⁰ Die Maske wird von Cele als Element der bewussten Be-Fremdung genutzt und als Ort des doppelten oder vielmehr dreifachen Bewusstseins etabliert.

Künstlerische Arbeit mit Blickmachtachsen und Disidentifizierung

Das doppelte Bewusstsein um verschiedene Sprechpositionen verknüpft sie mit einem strategischen Zusammenspiel verschiedener Blickmachtachsen. Einerseits entblößt sie den kolonial-rassistisch geprägten Blick auf Schwarze durch die Kunstfigur der Bianca White. Dieses Verfahren entspricht dem Prinzip der *double consciousness*, das W. E. B Du Bois 1904 im Kontext der Segregation in den USA wie folgt beschrieb: „Es ist sonderbar, dieses doppelte Bewusstsein, dieses Gefühl, sich selbst immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen [...] Stets fühlt man eine Zweiheit [...].“¹¹ Durch die Formung einer weißen Kunstfigur konstruiert Cele eine szenische Anordnung, die diesen Blick ausstellbar, kenntlich und für das Publikum erfahrbar macht, von der Kunstwissenschaftlerin Fabiana Senkpiel als metaphorische Dimension des De-Maskierens beschrieben.¹²

Cele konfiguriert allerdings die Kunstfigur durchgehend mit einem ironischen Gestus als „Mimikry“ nach dem Theoretiker des Postkolonialismus Homi K. Bhabha¹³ und richtet so ihren kritischen Blick als Schwarze Performancekünstlerin auf eine weiße Perspektive der Kunstfigur und deren Blick auf Schwarze. Das ermöglicht eine Reflexion der Wirklichkeit im Sinne einer sezierenden Beobachtung des dominanten (weißen) Blicks und entspricht einem Verfahren performativer Praxis minoritärer Subjekte, die der Performancetheoretiker José Esteban Muñoz in seiner Analyse von *Drag-Shows* als „disidentification“¹⁴ und „tactical misrecognition“¹⁵ bezeichnet. Muñoz theoretisiert diese Strategie als eine, die unterdrückende Strukturen durch eine disidentifikatorische Geste gewissermaßen verhöhnt und von innen heraus irritiert. Muñoz merkt an: „disidentification is about managing and negotiating historical trauma and systemic violence.“¹⁶ So erlaubt die Schaffung einer Kunstfigur wie Bianca

10 Vgl. Kreuder, Friedemann: Maske/Maskerade, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2004, S. 203–205, hier S. 204.

11 Du Bois, W. E. B.: *The Soul of Black Folks. Die Seelen der Schwarzen*. Freiburg: Orange Press 2008 [1904], S. 35.

12 „This part [...] deals with a metaphorical level of un-masking, because Cele deconstructs stereotypes in the everyday life of the audience, she also questions cultural identity and belonging as well as latent racism.“ Vgl. Senkpiel, Fabiana: *The Act of Un-Masking in Black Off (2016-)* by Ntando Cele, in: *Siècles – Cahiers du CHEC* 51, 2021, 15 Seiten, <https://journals.openedition.org/siecles/9017> (Zugriff am 20.07.2022).

13 Bhabha, Homi K.: *Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag (Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5) 2007.

14 Muñoz, José Esteban: *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, Bd. 2) 1999.

15 Muñoz, José Esteban: *The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag*, in: *Social Text* 52/53, *Queer Transxions of Race, Nation, and Gender*. Durham: Duke University Press 1997, S. 80–103, hier S. 102.

16 Muñoz 1999, S. 161.

White als Repräsentantin dominanter Ideologien des Rassismus und Klassismus wiederum der Performerin, eine disidentifizierende Haltung dazu kenntlich zu machen und taktisch mit und gegen diese Äußerungen zu arbeiten; eine Strategie, die Muñoz als „tactically and simultaneously works on, with, and against, a cultural form“¹⁷ beschreibt.

Im komödiantisch-ironisch-grotesken Stil von Ntando Cele kann das Zusammenspiel von Kunstfigur und Performerin zur Herstellung und gleichzeitigen Unterwanderung der Fiktions-ebene führen und dabei das Phantasma bzw. die Fiktion essenzialistischer Ideen offenlegen und verspotten. So tritt die Kunstfigur in die Realitätsebene ein und konfrontiert das Publikum mit Spiegelungen weißer Identitäts- und Überlegenheitsfantasien, gleichzeitig betritt die Performerin die Fiktions-ebene der rassistischen Konstruktion und irritiert oder verlacht diese.

Mimikry

Cele erklärte in einem Interview, dass sie die Kunstfigur Bianca White aus Frustration hinsichtlich ihrer Erfahrungen des *Black Facing* in den Niederlanden entworfen habe.¹⁸ Diese performative Praxis steht im Kontext einer komplexen globalen und gewaltvollen Theater-geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie geht u. a. auf das rassistische Bühnenformat *Minstrelsy* der 1830er-Jahre in den USA zurück, bei denen Weiße versklavte Afrikaner*innen und Afroamerikaner*innen verspotteten. *Minstrelsy* wurde bis weit ins 20. Jahrhundert produziert und beeinflusste stark das Hollywoodkino, das wiederum die Praxis des *Black Facing* weltweit verbreitete.¹⁹

Dass Cele für die Konstruktion ihrer Kunstfigur ihr Gesicht weiß schminkt, eine weiße Identität annimmt und Weißsein auf der Bühne thematisiert, bedeutet allerdings nicht, dass sie diese rassistische Repräsentationspraxis des Theaters in Form der Umkehrung praktiziert. Es gibt keine Entsprechung dessen, da im Kontext des historisch etablierten und konkret anhaltenden Systems des Rassismus keine schmerzhaft Geschichte des *White Facing* existiert. Daher verstehe ich Celes performative Praxis als eine künstlerisch-ästhetische strategische Spiegelung bzw. Verkehrung im Sinne einer „Mimikry“.²⁰ Solche Formen sind aus historischen anticolonialen Performanceformen beispielsweise in Tansania und Kenia bei den Beni-Ngoma-Performances²¹ und in Mosambik bei populären Theaterformen des Reenactments vom Massaker in Mueda – dokumentiert in Ruy Guerras Film *Mueda*, 1978 – bekannt.²²

17 Ebd.

18 Vgl. Senkpiel 2021.

19 Toll, Robert C.: *The Minstrel Show in Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press 1974.

20 Bhabha 2007, S. 129–132.

21 Vgl. Ranger, Terence O.: *Dance and Society in Eastern Africa, 1890–1970: The Beni Ngoma*. London: Heinemann 1975; Fiebach, Joachim: *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 235–240.

22 Vgl. Köppen, Grit: *Dekoloniale Kunstpraxen. Lachen, Subversion und die Erfahrung des Horrors*, in: Goethe-Institut: *Latitude: Machtverhältnisse umdenken – Für eine entkolonialisierte und anti-rassistische*

Bei der *Colonial Mimicry* handelt es sich um Nachahmungen von Habitus und Sprachhandlungen der Kolonisierenden durch die Kolonisierten als eine Nachahmung (Mimesis), in der auch immer Spott (*Mockery*) liegt. Bhabha konzipierte Mimikry wie folgt: „Die Mimikry verbirgt keine Präsenz oder Identität hinter ihrer Maske [...] Das *Bedrohliche* an der Mimikry besteht in ihrer *doppelten* Sicht, die durch Enthüllung der Ambivalenz des kolonialen Diskurses gleichzeitig dessen Autorität aufbricht.“²³ Bezugnehmend auf Bhabhas Konzept schreibt der Literaturwissenschaftler Nasrullah Mambrol, dass die Störung des kolonialen Diskurses durch „the fact that its mimicry is also potentially mockery“²⁴ entsteht.

Kritische Reflektion von Selbstzuschreibungen

Dieser Spott wird in Celes Stück *Black Off* unterschiedlich adressiert und wechselt rasant die Richtungen, je nachdem wie die Performerin welche Codes verwendet und wie sie Aussagen ihrer Kunstfigur montiert, somit twistet, verzerrt und ad absurdum führt.

Wenn Bianca White sagt: „You know, I am a white South African. I am also what they call an Afropolitan. And that is what most Blacks don't understand, we the whites are also African“, bringt sie direkt das Konzept des Afropolitanismus ins Spiel. Einerseits verweist Cele damit auf ein emanzipatorisch afrozentrisches Konzept, andererseits verspottet sie die konstruierte Imagination von Weißen als *afropolitan*, was einen in Südafrika geführten Diskurs um die heikle Frage der Identität und der (nationalen) Zugehörigkeit²⁵ im Kontext von historischem Siedlerkolonialismus und Gewalt Herrschaft tangiert. Zugleich ist darin aber auch eine kritische Befragung der klassistischen Dimension des Konzepts *afropolitan* der Schriftstellerin Taiye Selassi enthalten. Somit wirft Cele auch Fragen zu einer geteilten dominanten Klassenposition innerhalb der postkolonialen Ökonomie auf, die potenziell von Weißen sowie Schwarzen besetzt sein kann (global betrachtet aber mehrheitlich von Weißen besetzt ist) und aus der häufig ein diffuses Überlegenheitsgefühl abgeleitet wird.

Dieser Habitus wird ausgestellt, wenn Cele ihre Kunstfigur sagen lässt: „What the most Blacks don't know [...]“. Durch die Konstruktion einer weißen Kunstfigur kann Cele stereotype Äußerungen über Schwarze zitieren und vorführen, die im Bereich des Möglichen liegen und sich zugleich kritisch distanzierend dazu verhalten. Dann jedoch appelliert Bianca White mit „we the whites are also Africans“ an die kollektive Identität eines mehrheitlich weißen Publikums, wobei die Alterität der Schwarzen Performerin Cele in dieser Theatersituation umso deutlicher hervortritt, was die Äußerung ihrer Kunstfigur wieder parodiert und dekon-

Welt, 2021, <https://www.goethe.de/ins/mx/de/kul/wir/pos/22655419.html> (Zugriff am 20. 07. 2022).

23 Bhabha, Homi K.: Von Mimikry und Menschen. Die Ambivalenz des kolonialen Diskurses, in: Langenohl, Andreas; Poole, Ralph; Weinberg, Manfred (Hg.): Transkulturalität: Klassische Texte. Bielefeld: transcript (Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften, Bd. 3) 2015, S. 113–124; hier S. 117.

24 Mambrol, Nasrullah: Mimicry in Postcolonial Theory, in: Literary Theory and Criticism, 2016, <https://literariness.org/2016/04/10/mimicry-in-postcolonial-theory/> (Zugriff am 20. 07. 2022).

25 Vgl. Sidanius, Jim; Brubacher, Michael; Silinda, Fortunata: Ethnic and National Attachment in the Rainbow Nation: The Case of the Republic of South Africa, in: Journal of Cross-Cultural Psychology 50/2, 2019, S. 254–267, <https://core.ac.uk/download/pdf/186350549.pdf> (Zugriff am 20. 07. 2022).

struiert. Das ermöglicht der Künstlerin, ein Spiel mit Zugehörigkeit und Ausschluss performativ zu erzeugen.

Dekonstruktion von Identität

Wenn die Kunstfigur Bianca White nun behauptet: „I am a quarter Zulu, I am a fifth Khoikhoi, and third generation Yuri Meichi“, erscheint das zunächst inkongruent zu ihrem Äußeren, da Zulu und Khoikhoi indigene Gesellschaften im Süden Afrikas bezeichnen und Yuri Meichi das popkulturelle Phänomen einer japanischen Mangafigur ausdrückt. Dadurch wird Bianca White einerseits als unzuverlässige Erzählerin vorgeführt, andererseits bleibt die Konstruktion dieser Kunstfigur besonders präsent. Mit dem Mittel des Humors stellt Ntando Cele ethnische Zuschreibungen und Selbstbezeichnungen von Identitäten, die bis zu einem Fünftel genau definiert werden, als hochgradig konstruierte Identitätspolitiken aus. Zugleich wird darin aber auch der nachhaltige Horror erfahrbar, der eine Konsequenz aus rassistischen Kolonialpolitiken und Rassenideologie ist. Mit dem Hinweis auf die dritte Generation einer fiktiven Identität verlacht Cele den „Fetischismus der Herkunft“.²⁶

Das Spiel mit Absurditäten und Widersprüchlichkeiten setzt sie fort, wenn die Kunstfigur Bianca White sagt: „I feel almost Black here in Lichtenstein“. Basierend auf dem Wissen der Zuschauer*innen, in Bern zu sein, erweist sich die Aussage als falsch bzw. als inkongruent zur realen Theatersituation. Diese künstlerische Strategie lese ich als Umkehrung eurozentristischer Ignoranz gegenüber afrikanischen Landesgrenzen, Regionen und Städtenamen sowie geopolitischen Zusammenhängen.

Kritik am Exotismus

Cele steigert die Drastik der Aussagen ihrer Kunstfigur zunehmend, indem sie Bianca White sagen lässt: „You know, I like Blacks. I used to have some of them as friends [Pause] until my daddy sold them all and bought me a pet dog.“²⁷ Hier stellt Cele anhand der Äußerungen Bianca Whites eine weiße Identität aus, die Schwarzsein überdeterminiert und sich über ein soziales Netzwerk Schwarzer Freund*innen definiert. Mit dem Soziologen Pierre Bourdieu gesprochen, ist ihr behauptetes soziales Kapital Schwarz. Die Aussage Bianca Whites für sich genommen: „You know, I like Blacks. I used to have some of them as friends“, ist eine Äußerung, die durchaus heute noch von Weißen in europäischen Metropolen zu hören sein kann, die sowas als weltoffen und kosmopolitisch deuten, wobei die exotisierende Dimension ausgeblendet werden kann.

Die von der Performerin Cele bewusst gestaltete Pause mitten im Satz lässt erahnen, dass die Äußerung ihrer Kunstfigur noch eine unheimlichere Wendung nehmen wird. Wenn Bianca White nun ergänzt: „until my daddy sold them all“, wird der Kontext von Sklaven- und Plantagenwirtschaft, die Monetarisierung menschlichen Lebens und die Verwandlung sozialen Kapitals in ökonomisches Kapital aufgerufen. Damit erinnert sie daran, dass Äuße-

26 Mbembe 2016, S. 276.

27 VD Teil 1, 00:04:36–04:50:00.

rungen wie „I like Blacks. I used to have some of them as friends“ immer in einem historischen Kontext kolonial-rassistischer Gewaltgeschichte stehen, und produziert so indirekt ein Wissen um sprachliche, historische und erinnerungspolitische Sensibilisierung in ihrer Kunstpraxis.

Befragung klassistischer Dimension von Kunstproduktion

Im Verlauf des Stückes entscheidet sich Bianca White, dem kunstliebenden Publikum im Theater ihre „complicated art“ vorzuführen: „Now, I show you my complicated art. That was part of a campaign, an awareness campaign, that I did in Liberia.“²⁸ Dazu setzt sie sich auf einen Stuhl, steckt sich zwei Korke in den Mund, die ihre Wangen deformieren, wedelt auffällig mit ihrem platinblonden Haar, nimmt Wäscheklammern und befestigt diese in ihrem Gesicht.

Ntando Cele recurriert hier bewusst auf die Geschichte der europäisch-amerikanischen Performancekunst der 1960er- und 1970er-Jahre: die Body Art, in der Künstler*innen ihren Körper als Ort der Verletzung und Selbstverletzung inszenierten. Dafür stehen Arbeiten von Marina Abramović, Gina Pane, Vito Acconci oder Chris Burden. In diesem Kontext erinnert Celes Zitation an die performativ-fotografischen Portraits von Francesca Woodman, einer Künstlerin der feministischen Performancekunst der 1970er-Jahre, die an ihren nackten Körper Wäscheklammern heftete. Die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen thematisierte anhand von Woodmans Arbeit den doppelten Blick auf den weiblichen Körper und argumentiert, dass Woodman ihren Körper parzelliere, um eine voyeuristische Betrachtung und dominant männliche Blickmacht zu stören. So wurde der Körper performativ verletzt, um die Objektivierung des weiblichen Körpers, die damit einhergehende Schmerzerfahrung und den sezierenden männlichen Blick kenntlich zu machen und zu unterlaufen.²⁹

Cele zitiert einerseits diese performative Praxis westlicher feministischer Kunst und bricht sie andererseits ironisch durch die Verschiebung des geopolitischen Kontexts nach Liberia, wo zwischen 1989 und 2003 Bürgerkrieg um Rohstoffe und politische Macht herrschte. Was bedeutet eine Kunst der Selbstverletzung im Kontext von ca. 250.000 Toten? Mit dieser Szene verweist Cele indirekt auf den globalen Kunstbetrieb der Biennalen weltweit, die eurozentristische Definitionshoheit im Kunstfeld und die klassistische Dimension von Kunstproduktion.

Autorschaft und Vervielfältigung von Masken

Kurz darauf begibt sich die Performerin vor einen Spiegel, nimmt die Perücke ab und beginnt sich abzuschminken. Dabei wird Cele von einer Kamera gefilmt und die Projektion auf die Leinwand im Hintergrund übertragen. Auffällig ist, dass sie die Dekonstruktion ihrer Kunst-

28 Ebd., 00:39:20–39:32:00.

29 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Francesca Woodman: Fotografische Tableaux Vivants, in: Schor, Gabriele (Hg.): Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund. Wien/München: Prestel 2015, S. 363–416, hier S. 363–364.

figur vor dem Publikum vornimmt und – wie Senkpiel bereits ausführte – für einen Moment die Autorschaft betont wird. „By unmasking, when Cele is no longer Bianca White, but not yet Vera Black, her presence as an artist becomes evident for a moment. Cele claims her authorship: she is the one who creates and leads the character(s).“³⁰ Dies ist wichtig für den selbstbestimmten und selbsterzeugenden Produktionsmodus, den Mbembe beschreibt, sowie für die Offenlegung des Konstruktionscharakters der Kunstfiguren (Taf. VIII).

Irritation imperial-nostalgischer Bildpolitiken

Im zweiten Teil der Inszenierung tritt Cele nun vor eine kitschig bemalte Bühnenwand, die eine Silhouette einer stereotypen afrikanischen Landschaft zeigt. Sie trägt einen aus Plastikstreifen hergestellten Upcycling-Rock, musiziert mit einer Plastikflasche, tanzt und singt. Somit werden Bilder einer landschaftlichen Idylle und romantisierende Bilder von Armut und Kreativität aufgerufen, die zum Repertoire der nostalgisch verklärten Vorstellungen über Afrika gehören. Diese künstlerisch-ästhetische Strategie unterscheidet sich von den vorherigen und ließe sich mit der Theaterwissenschaftlerin Katrin Sieg als „ethnic travesty“ bezeichnen, also als bewusste künstlerische Übernahme stereotyper Klischees, die verfremdet re-inszeniert werden, um die Denaturalisierung dieser Konstruktionen zu vermitteln.³¹ Damit einher geht die Übernahme rassistisch-imperialer Mythen und Bildpolitiken, die vom Publikum unterschiedlich verstanden werden können – je nachdem, ob sie als Mimesis oder Parodie gedeutet werden. Diese künstlerische Strategie zielt auf doppelte Adressierung: das Spiel mit Wahrnehmungsgewohnheiten³² und Prinzipien der Codierung und De-Codierung.

Die Kunstfigur Vera Black im Kontext von Hypersexualisierung und Fetischismus
Dann tritt Ntando Cele als Kunstfigur Vera Black mit engem Latexkostüm und Netzstrümpfen auf. Diese führt nun mehrfach Twerking vor, eine sexuell provozierende Tanzart mit schnellen Kreisbewegungen von Gesäß und Hüfte, die von Cele im Verfahren der *ethnic-gender travesty* mit einer dominanten rassistisch-hypersexualisierten Imagination über den Schwarzen weiblichen Körper verbunden wird. Das korrespondiert mit der Einschätzung der Gender- und Queer-Studies-Theoretikerin Anne McClintock bezüglich der rassistischen Konstruktion: „[...] black women became ever more closely associated with an unbridled, lascivious sexuality.“³³ Auch dem Soziologen Stuart Hall zufolge „haben Weiße oft [...] fantasiert [...] über den lüsternen, übersexualisierten Charakter schwarzer Frauen [...].“³⁴

30 Senkpiel 2021.

31 Vgl. Sieg, Katrin: *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press (Social History, Popular Culture, and Politics in Germany) 2009, S. 222–224.

32 Ebd., S. 228.

33 McClintock, Anne: *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge 1995, S. 113.

34 Koivisto, Juha; Merckens, Andreas (Hg.): *Stuart Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hamburg: Argument Verlag (Ausgewählte Schriften, Bd. 4) 2004, S. 149.

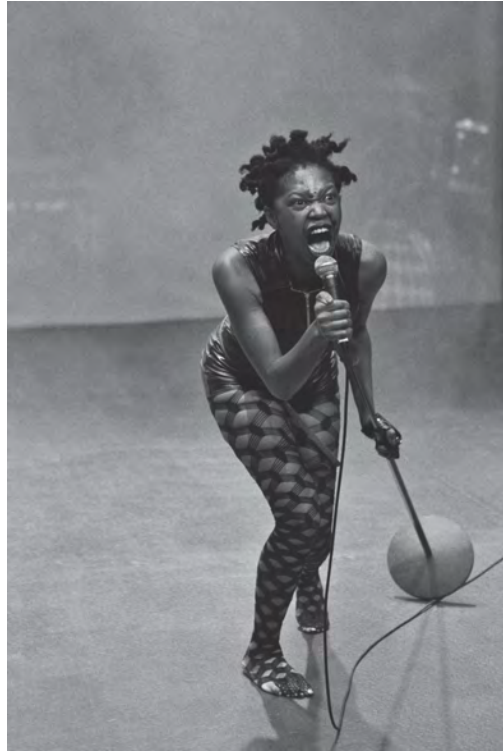


Abb. 2 Ntando Cele als Vera Black, *Black Off*.

Diese Mythen re-inszeniert Cele zunächst durch Kostüm und Tanz, jedoch bricht sie umgehend wieder mit dieser Fantasie, indem sie plötzlich mit Punk-Attitüde mehrmals ins Mikrofon brüllt: „I am here and I am Black. But I am not here to be Black.“³⁵ Damit demonstriert sie ihre Abneigung gegenüber etablierten essenziarisierenden, exotisierenden und rassistisch-sexistischen Repräsentations- und Bildpolitiken, die sie als Schwarze Performerin und Kunstfigur immer wieder auf Klischees zu reduzieren drohen (Abb. 2).

Aufrechthaltung von Ambivalenz

Wenn die Performerin dann ans Mikrofon tritt und sagt: „I don't know, what is wrong with you white people. You want to help people all the time. Stop it. It is not helping anyone“,³⁶ ist plötzlich nicht klar, ob hier die Kunstfigur Vera Black oder die Performerin Ntando Cele spricht. In diesem Moment der Unsicherheits-, Schwellen- oder Transformationsphase, wo Künstlerin und Kunstfigur ununterscheidbar sind, wird ein gesteigerter Zustand der Ambivalenz kreiert. Und so endet das Stück in einem Zustand der Nicht-Schließung (*disclosure*).

35 VD Teil 2, 00:22:40–00:23:05.

36 Ebd., 00:29:30–00:29:41.

Resümee

Mithilfe ihrer zwei Kunstfiguren legt Ntando Cele in dem von ihr gestalteten Moment des *in transition* Körper- und Sprachpolitiken, Repräsentations- und Wahrnehmungsregime sowie bestehende Machtverhältnisse der existierenden postkolonialen, klassistischen und sexistischen Ordnung offen. Sie stört diese Ordnung durch Momente der Zitation und Nachahmung, die sie zugleich wieder verhöhnt, aufbricht und verschiebt. So verspottet Cele Authentizitäts- und Identitätskonstruktionen durch Verfahren der Disidentifikation, hebt binäre Logiken aus, weist die Fiktion essenzialisierender Zuschreibungen zurück, legt Blickmachtachsen offen, hinterfragt Begehren hinsichtlich Simplifizierung und Vereinnahmung und verweigert sich als Projektionsfläche. Dabei arbeitet sie durchaus mit provokanten und riskanten Mitteln. Aber gerade durch diese künstlerische Arbeitsweise erzeugt Cele Momente des Unbehagens, des Selbstbefragens, der Irritation, der Ambivalenz und der Dekonstruktion.

Die zeitgenössische *Drag*-Persona: Eine Rolle? Eine Kunstfigur?

Darüber, dass keine klar konturierte Definition eines Kunstfigurenbegriffs existiert, besteht weitgehend Konsens. Damit korrelierende Fragen, an welcher Stelle die Privatperson endet und wo die für eine Aufführungssituation künstlerisch gestaltete Identität beginnt, lassen sich häufig nicht mithilfe von einfachen und binären Erklärungslogiken beantworten. Am Beispiel von zeitgenössischen *Drag*-Performer*innen können diese überaus oszillierenden Grenzen besonders produktiv veranschaulicht werden.

Eine Angleichung des Konzepts der *Drag*-Persona¹ an einen offenen und dynamischen Kunstfiguren-Begriff bietet sich insbesondere unter der Prämisse an, dass der Wortteil ‚Kunst-‘ in ‚Kunstfigur‘ hier kein Moment der Künstlichkeit im Sinne einer unechten, fiktiven oder artifiziiellen Beschaffenheit evoziert. Gerade nach queertheoretischer Lesart, der sich *Drag* als das szenische Phänomen der LGBTIQ*-Community schlechthin verpflichtet, ist dabei die Ambiguität auszuhalten, dass *Drag* als Performance zwar ostentativ auf die Künstlichkeit hegemonialer Ordnungskategorien wie Gender hinweist, gleichermaßen aber hinsichtlich performender Darsteller*innen ausdrücklich auf deren Wahrhaftigkeit besteht. Die Wissenssoziologin Priska Gisler und Maria Marshal aka Maria-Theresia Kandathil definieren ‚die Kunstfigur‘ wie folgt und machen dadurch viele Gemeinsamkeiten zur *Drag*-Persona deutlich:

Unter Kunstfiguren können Identitäten verstanden werden, die über eine gewisse Zeit künstlerisch konsistent gestaltet und von Künstler_innen performt werden. Kunstfiguren unterscheiden sich dabei von der Alltagsidentität der jeweilig aufführenden Künstler_innen, aber sie können in einigen Fällen als Teil der Identität der jeweiligen Künstler_innen betrachtet werden. Bei der Bespielung, Aufführung, Performance von Kunstfiguren handelt es sich um eine eigenständige künstleri-

1 Daggett, Chelsea: ‚If You Can’t Love Yourself, How in the Hell Are You Gonna Love Somebody Else?‘ *Drag TV and Self-Love Discourse*, in: Brennan, Niall; Gudelunas, David (Hg.): *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. New York: Palgrave Macmillan 2017, S. 271–285, hier S. 279. Der Begriff *Drag*-Persona ist in der Folge zu übernehmen.

sche Ausdrucksform, die auf unterschiedliche Genres zugreifen kann. Kunstfiguren zeichnen sich dadurch aus, dass Form (Art der Inszenierung), Bühne (Ort, an dem die Inszenierung stattfindet) und Inhalt (Inhalt der Performance) in eins fallen.²

Besonders herauszustellen und stark zu machen ist in dieser Beschreibung der Aspekt, dass in theatralen Rahmungen performte Identitäten als Teil von Alltagsidentitäten abseits der Bühne begriffen werden dürfen. Für *Drag* kann nämlich ausdrücklich postuliert werden, dass in vielen Fällen Privatperson und *Drag*-Persona in geradezu bedeutsamer Art und Weise ineinander aufgehen oder sich in einer Wechselwirkung ergänzen.

Kontemporäre *Drag*-Performances stellen eine außergewöhnliche und oft missverstandene Form der auf eine Bühne gebrachten Darstellung von Gender dar. Eine häufig angewandte Terminologie wie „Travestie“³ oder „in geschlechtlicher Gegenbesetzung gespielte Rollen“⁴ rekurriert auf eine genderbinäre Matrix und wird dem Umstand nicht gerecht, dass *Drag* über die jeweilige Aufführungssituation hinaus in hohem Maße mit Lebens- und Arbeitswelt, Überleben, Begehren und Identität der meist sich als queer identifizierenden Performer*innen in Verbindung steht und somit als genreübergreifende sowie eigenständige Erscheinung zu betrachten ist. Räume, in denen *Drag*-Performances stattfinden, sind oft heterotopische⁵ Schutzräume (queere Clubs, Bars, Festivals, Demonstrationsveranstaltungen, digitale Filterblasen etc.), in denen sowohl Agierende als auch Rezipierende hegemoniale Ordnungen (re-)produzieren, proben, in Frage stellen und subvertieren. Als Definitionsversuch ist vorzuschlagen, zeitgenössische *Drag*-Performances als *eine* von in zahlreichen theatralen Rahmungen vorkommende Form des Crossdressings zu begreifen, wobei jedoch sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig die Bedingung einer queeren, nicht binären Auffassung von Gender ein wesentliches Distinktionsmerkmal zu anderen szenischen Praxen des vermeintlichen ‚Geschlechtertauschs‘ darstellt.⁶

Am Einsatz von *Drag*-Performer*innen außerhalb queerer Heterotopien, z. B. in institutionalisierten Theaterformen, wo sich *Drag* als aufsehenerregendes Mittel wachsender Popularität erfreut, lässt sich die genannte Begriffsproblematik anschaulich verdeutlichen, da auch die dort performten *Drag*-Personae nicht als ‚Rollen‘, z. B. im theaterwissenschaftlichen

- 2 Gisler, Priska; Marshal Maria aka Kandathil, Maria-Theresia: Die Kunstfigur als interferierendes Identitätskonstrukt zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ingrisch, Doris; Mangelsdorf, Marion; Dressel, Gert (Hg.): *Wissenskulturen im Dialog*. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 131–146, hier S. 144.
- 3 Schreiber, Daniel: Travestie, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 397–399, hier S. 397.
- 4 Hochholdinger-Reiterer, Beate: Weibliche Hamlets, in: Marx, Peter W. (Hg.): *Hamlet-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 142–148, hier S. 142.
- 5 Zum komplexen Begriff der Heterotopie vgl. Elia-Borer, Nadja; Schellow, Constanze; Schimmel, Nina; Wodianka, Bettina: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld: transcript (MedienAnalysen, Bd. 15) 2013, S. 15–20. Vgl. ferner Foucault, Michel: *Andere Räume*, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig: Reclam Verlag (Reclam-Bibliothek, Bd. 1352) 1992, S. 34–46.
- 6 Vgl. Inäbnit, Daniel: *Angebliche Huren. Prostitutionskokeretterie in zeitgenössischen Drag-Performances*. Zürich: Chronos (Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW), Bd. 20) 2023.

Sinne von Ulrike Haß, zu verstehen sind.⁷ Wenn das Theater Chur für die Vorstellung *Late Night Drag*⁸ die Schweizer Performer*innen Milky Diamond, Vicky Goldfinger und Odette Hella'Grand beschäftigt, überkreuzen sich, um es mit der Theaterwissenschaftlerin Jenny Schrödl zu formulieren, „Theater und Subkultur [...] unmittelbar [...] durch konkrete Personen und Praktiken“.⁹ Trotz der eher konservativen theatralen Rahmung im Bündner Schauspielhaus stellen sich auch die genannten *Drag*-Performer*innen „als sie selbst auf die Theaterbühne“.¹⁰ Schrödl verknüpft solch hybride Formen mit der Frage, was passiere, „wenn Akteur*innen der Subkultur die Bühne eines staatlich geförderten Theaters erklimmen“.¹¹ Als entsprechend scheinbar schmerzliches Beispiel und im deutschsprachigen Raum medial wirkungsvoll aufgegriffener Versuch einer solchen Kombination von „Bühnen des Theaters und der queeren Subkultur“¹² sei z. B. Tobias Kratzers *Tannhäuser*-Inszenierung an den Bayreuther Festspielen zu nennen, wofür die britische *Drag*-Performer*in Le Gateau Chocolat (Taf. IX) engagiert wurde.¹³ Obwohl Le Gateau Chocolat auf einem Nebenschauplatz in der Intermission für die ‚Hallendarie der Elisabeth von Thüringen‘ die Sopran-Stimme sang, stand sie lediglich als Statist*in auf der Hauptbühne im Festspielhaus und stach dort durch ihre reine Anwesenheit, „ohne den Umweg darstellerischer Vermittlung: durch Da-Sein [...] durch die provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur“¹⁴ hervor.

Dass das eher konservative Premieren-Publikum die Inszenierung am Ende regelmäßig auspeift, scheint auf dem ‚Grünen Hügel‘ inzwischen Usus geworden zu sein, doch – so hieß es anschließend in den Rezensionen – sei seitens des Publikums niemand auf solch lautstarke Ablehnung gestoßen wie die *Drag*-Performer*in.¹⁵ In einem Zeitungsinterview geht sie auf diese Erfahrung ein:

7 Vgl. Haß, Ulrike: Rolle, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 300–306.

8 Regie: Piet Baumgartner. Theater Chur, Premiere: 14. 11. 2020, vgl. <https://www.theaterchur.ch/programm/late-night-drag> (Zugriff am 03. 04. 2022).

9 Schrödl, Jenny: *Travestie ≠ Drag. Geschlechterwechsel in der Hoch- und Subkultur*. Vortrag bei Queer Up! Queers on Rage. Gegen Sätze, Maxim Gorki Theater, Berlin, 12. 06. 2014, www.academia.edu/7936902/Travestie_Drag_Geschlechterwechsel_in_der_Hoch_und_Subkultur (Zugriff am 02. 02. 2022), hier S. 7.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 6.

13 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, von Richard Wagner. Musikalische Leitung: Valery Gergiev, Regie: Tobias Kratzer, Bühne und Kostüm: Rainer Sellmaier, Video: Manuel Braun, Licht: Reinhard Traub, Dramaturgie: Konrad Kuhn Chor: Eberhard Friedrich. Mit: Stephen Milling, Stephen Gould, Markus Eiche, Daniel Behle, Kay Stieffermann, Jorge Rodríguez-Norton, Wilhelm Schwinghammer, Lise Davidsen, Elena Zhidkova, Katharina Konradi, Le Gateau Chocolat, Manni Laudenschlager, Premiere am 25. Juli 2019, Dauer: 5 Stunden, zwei Pausen, Webseite Bayreuther Festspiele, www.bayreuther-festspiele.de (Zugriff am 06. 05. 2022).

14 Kurzenberger, Hajo: Darstellung, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 57–65, hier S. 63.

15 Vgl. Peitz, Christiane: Eine Dragqueen in Bayreuth. Wie Festspiele und Besucher auf den Protest von Le Gateau Chocolat reagierten, in: Der Tagesspiegel, 29. 07. 2019, Webseite Tagesspiegel, <https://www.tagesspiegel.de>

Meine Rolle hier ist es ja nicht nur, den alternativen Lebensentwurf für *Tannhäuser* zu verkörpern mit Genusssucht, Freude und Vergnügen. Meine Rolle ist es auch, eine Realität zu präsentieren, die für eine sehr lange Zeit nicht Teil dieses Hauses war. Weil viele Leute sich darauf nicht einlassen, wird sogar im Jahr 2019 etwas noch als Provokation wahrgenommen, das wirklich keine sein sollte. Es geht ja nur darum, zu sagen: ‚Mich gibt es auch.‘ Aber ‚Mich gibt es auch‘ ist für viele Menschen ein Schlag ins Gesicht.

[...] Was ich an diesem Szenario interessant finde: Es ist nicht ungewöhnlich, dass das Regie-Team Buhs abbekommt. Wenn es aber mich als Darsteller trifft, ist das vielsagend. Denn ich singe in der Show ja gar nicht. Ich singe in der Pause am Teich, was in der 107-jährigen Geschichte nicht passiert ist – allein das ist auch schon bemerkenswert. Aber in der Show singe ich nicht. Ich kann also gar nicht dem Dirigenten nicht folgen oder die Töne nicht treffen. Ich repräsentiere lediglich eine Alternative, die dem Publikum nicht so geläufig ist. Meine Frage ist also: Was buht ihr da konkret aus? Ich habe keinerlei Fähigkeiten zur Schau gestellt außer meinem wirklich vorzüglich dargebotenen *High Kick* in diesem orangefarbenen Kostüm auf diesen außergewöhnlichen High Heels – was einen Applaus wert ist. Abgesehen davon habe ich nichts dargestellt als einen Lifestyle. Ich habe nur gezeigt, dass es Menschen wie mich gibt. Menschen, die eure Ideen von Sexualität und Geschlecht infrage stellen. Oder schwarze Menschen. Ich bin viele Dinge gleichzeitig. Und wenn man dann anfängt, ergründen zu wollen, warum sie buhen – dann ist es nicht schön.¹⁶

Einerseits zeigt diese Bekundung in leider wenig erstaunlicher Weise die gegenüber *Drag* inner- und außerhalb queer-heterotopischer Veranstaltungsorte markant ungleiche Rezeptionshaltung – und andererseits die folgenschwere Marginalisierung, der queere (BIPoC-)Personen selbst in vermeintlich hochangesehenen Kunst- und Kulturbetrieben ausgesetzt sein können. So frustrierend Le Gateau Chocolats Darlegungen sind, soll der Fokus hier auf die Aussage gelegt werden, sie habe außer sich selbst und ihren Lifestyle „nichts dargestellt“: Die Erläuterung, keine Rolle zu spielen, sondern die eigene Lebensrealität zu präsentieren bzw. „in [...] *Drag*“,¹⁷ trotz Aufführungskontext immer noch ‚sich selbst zu sein‘, fällt in Selbstreflexionen vieler zeitgenössischer *Drag*-Performer*innen auf. Folglich vermag es keineswegs zu überraschen, dass Le Gateau Chocolat die Buh-Rufe nicht als generisch gegen die Produktion gerichtet, sondern als verletzenden oder gar gewaltsamen Angriff auf ihre Persönlichkeit und ihre queere Lebensweise begreift. Zieht man hier eine theatertheoretische Einsortierung zurate, wäre *Drag* in Abgrenzung zu illusionistischen Ansätzen als „theatral[e]

tagesspiegel.de/kultur/eine-dragqueen-in-bayreuth-wie-festspiele-und-besucher-auf-den-protest-von-le-gateau-chocolat-reagierten/24848986.html (Zugriff am 06.05.2022).

- 16 Schultejan, Britta: Bayreuths Drag Queen: Le Gateau Chocolat, in: Hannoversche Allgemeine, 31.07.2019, Webseite Hannoversche Allgemeine, www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Region/Interview-mit-Bayreuths-Dragqueen-Le-Gateau-Chocolat (Zugriff am 02.02.2022).
- 17 Brennan, Niall: Contradictions Between the Subversive and the Mainstream: Drag Cultures and RuPaul's Drag Race, in: Ders./Gudelunas 2017, S. 29–42, hier S. 30. Die mittlerweile auch bei deutschsprachigen Vertreter*innen geläufigen Bezeichnungen ‚in (full) Drag‘ und ‚out of Drag‘ beziehen sich jeweils auf die die Kostümierung betreffende, äußerlich erkennbare Erscheinungsform der Drag-Performer*innen. Beispiele: ‚Obwohl ich selber nicht aufgetreten bin, war ich an diesem Abend in full Drag‘, ‚Heute habe ich Barbie das erste Mal out of Drag gesehen.‘ Diese Präpositionalphrasen deuten auch in die Richtung einer äußerlichen, aber nicht einer inneren Differenzierung zwischen Privatperson und *Drag*-Persona.

Inszenierung des Selbst“¹⁸ zu benennen. Nichtsdestotrotz ist anzumerken, dass die Bekundungen von Le Gateau Chocolat auf eine unauflösbare Einheit von Privatperson und *Drag*-Persona deuten, wie sie z. B. auch die Berliner *Drag*-Performer*in Jacky-Oh Weinhaus in einem queeren Podcast reflektiert:

Und eine Frage, die immer noch regelmäßig kommt, ist, wenn ich mich dann anmale [...] und meinen ‚Charakter‘ anziehe [...] Ich mal‘ mich an, weil ich mich schön fühle und die Verwandlung mag, wie da meine Augen zur Geltung kommen und, dass ich meine krumme Nase mit [...] *Contouring* gerade machen kann [...]. Ich mag das, ich zieh‘ dann aber keinen Charakter an, ich bin da immer ich. Ich kann im Minirock und mit langen Haaren wahnsinnig unflätig und großmülig sein, aber ich kann auch in einem Minikleid ein nettes, intensives Gespräch führen oder einer Oma über die Straße helfen. Und in Jeans und T-Shirt umgekehrt ist es genauso [...] Wenn ich im Fummel bin [...] ich weiß, wenn ich jetzt auf die Bühne gehe und da stehen sechshundert Leute vor mir, dann drehe ich natürlich auf, die wollen Unterhaltung [...] aber das ist halt auch mein Beruf.¹⁹

Vergleichbare Bekundungen existieren in der deutschsprachigen *Drag*-Community zuhauf: Als in der Ankündigung eines Fernsehformats, in dem sich Stella de Stroy als Kandidat*in ‚in‘ und ‚out of *Drag*‘ beteiligte, auf der Webseite des deutschen Privatsenders der zivile Name der genannten *Drag*-Performer*in mit dem Zusatz ‚alias Stella de Stroy‘ zu lesen war, setzte sie sich vehement zur Wehr und beharrte öffentlich auf einer Richtigstellung.²⁰ Auf einer ihrer Social-Media-Plattformen ließ sie verlautbaren: „Ich bin Stella und kein alias irgendwas.“²¹

Desgleichen kritisiert Barbie Breakout, dass sie häufig von cis-Personen mit der auf einem irrtümlichen *Drag*-Verständnis gründenden Frage konfrontiert werde, wo in ihrem Fall „denn Timo auf[hört] und wo Barbie an[fängt]“. ²² Diese Fragestellung impliziert unverkennbar eine genderbinäre Auffassung eines determinierten Wechsels vom einen ins andere und akzentuiert wiederum die Problematik, die in binären Begriffsbestimmungen wie ‚Travestie‘ oder ‚gegengeschlechtliche Besetzung‘, aber auch ‚Rolle‘ angelegt ist. Barbie Breakout betont, dass ihre *Drag*-Persona in keiner Weise im Sinne einer Theaterrolle zu verstehen sei. Ebenso problematisiert sie den Begriff der ‚Verkleidung‘, da dieser in seiner Herleitung als rein theatrales Mittel, im Sinne von: „,sie‘ zieht die Perücke aus und ist ein ‚Mann!‘“, ²³ viele

18 Kurzenberger 2014, S. 62.

19 Jacky-Oh Weinhaus im Podcast *Tragisch, aber geil*, 04. 08. 2020, 00:18:22. Transkribiert durch den Verfasser. Regie: Barbie Breakout, Webseite Spotify, <https://open.spotify.com/episode/1OLluVtYrxohWhRkgIldXP?si=5bdc8775c4484d08> (Zugriff am 02. 02. 2022).

20 Vgl. *Shopping Queen Spezial*, 2020, 90 Min., Erstausstrahlung am 14. 06. 2020 auf VOX, vgl. Webseite TV Now, <https://www.tvnow.ch/shows/shopping-queen-1784/2020-06/episode-spezial-drag-queens-drag-around-the-world-kreiere-einen-look-inspiriert-von-den-schillerndsten-metropolen-der-welt-3205733> (Zugriff am 06. 05. 2022).

21 Stella de Stroy auf Facebook, 12. 03. 2020, Webseite Stella de Stroy auf Facebook, www.facebook.com/stella.destroy (Zugriff am 02. 02. 2022).

22 Barbie Breakout im Podcast *Tragisch, aber geil*, 04. 08. 2020, 00:20:15. Transkribiert durch den Verfasser.

23 Ebd., 00:20:00.

Drag-Performer*innen herabwürdige und auf ein zweigeschlechtliches Rollenverständnis zurückführe, das für sie nicht existiere. In vielen Köpfen herrsche der Irrtum vor, die *Drag*-Performer*in sei „ein Mensch, der ‚eigentlich‘ A ist und dann B [spielt]“. ²⁴ Immer wieder müsse sie erklären: „Es ist für mich Teil meiner Genderidentität [...], es bleibt meine *gender expression*, es ist nicht Verkleiden, es ist nicht eine andere Persönlichkeit. Also klar, gibt es Variationen [...], logisch, ich bin aber kein anderer Mensch und es ist keine Rolle.“ ²⁵

Unterstützung erhält die Argumentation, dass *Drag*-Persona und Privatperson oft nur sehr schwer zu trennen sind, mit der These, *Drag* als befreiende, gar kathartisch anmutende Läuterung des Innenlebens einer marginalisierten oder traumatisierten queeren Person zu betrachten. Diverse Forschungsarbeiten beschäftigen sich damit. ²⁶ Dabei richtet sich der Fokus oftmals auf eine Beschreibung von *Drag*-Performance als therapeutische Empowerment-, Selbstermächtigungs- oder Selbstwertsteigerungsstrategie. Der Kulturanthropologe Keith McNeal bezeichnet *Drag* sogar als gezielte Revanche an cis-heteronormativen Strukturen: „retaliating against a hegemonic straight world“, ²⁷ die explizit auch vermeintlich böartige, intendiert politisch inkorrekte sowie sexistische Äußerungen gestattet. Dabei führt er die in seiner Studie analysierten Selbst- und Publikumsbeleidigungen der *Drag*-Performer*innen nicht nur auf Satire oder internalisierte Queerfeindlichkeit zurück, sondern räumt den diskreditierenden Äußerungen ein überaus kathartisches Potenzial ein. In seiner Analyse von *Drag*-Performances im *Charlie Brown’s Cabaret* in Atlanta schreibt er:

This use of humour in the drag show with gay audiences helps to rechannel anxiety, bitterness, and anger of stigma into powerful group experiences of catharsis [...] At the drag show the gay audience member participates, in a sense, in the ‚cult of the stigmatized‘ [...], with the drag queen as ritual leader and specialist. Attendance and participation at a drag show is a solidarity generating group experience, which temporarily escapes marginality and seeks transcendence from stigma. This groupism and solidarity is effected in a covert ‚safe‘ space under the cover of the night. ²⁸

Obwohl diese Studie 1999 publiziert wurde und dadurch von einem mittlerweile höchst problematischen Verständnis von *Drag* als Kunstform ausschließlich sich als homosexuell identifizierender cis-Männer* ausgeht, anerkennt McNeal die konstitutive Bedeutsamkeit der Kopräsenz eines ebenso queeren oder entsprechend sensibilisierten Publikums. Die Erkenntnis, die besagte Befreiung entfalte sich über die Rampe hinweg und betreffe sowohl Agie-

24 Ebd., 00:19:45.

25 Ebd., 00:20:20.

26 Vgl. Strübel-Scheiner, Jessica: Gender Performativity and Self-Perception: Drag as Masquerade, in: International Journal of Humanities and Social Science 1/13, 2011, S. 12–19, https://ijhssnet.com/journals/Vol_1_No_13_Special_Issue_September_2011/2.pdf (Zugriff am 03.04.2022); Muñoz, José Esteban: Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press (Cultural Studies of the Americas, Bd. 2) 1999.

27 McNeal, Keith: Behind the Make-Up: Gender Ambivalence and the Double-Bind of Gay Selfhood in Drag Performance, in: Ethos 27/3, 1999, S. 344–378, hier S. 347.

28 Ebd., S. 357.

rende als auch Rezipierende der queer-heterotopischen Rahmung gleichermaßen, ist dabei durchaus bemerkenswert: „[A]nyone familiar with drag shows knows they are highly, sometimes relentlessly interactive. I have become far more interested in understanding the interactive dynamics that take place between drag queens and audience members than in the song-and-dance-numbers performed.“²⁹ Im Kontext des Schutzraums werde gemeinsam über die Zuspitzung der marginalisierenden und gewaltsamen Zuschreibungen gelacht, denen die anwesenden Personen außerhalb des queeren Kontexts immerfort ausgesetzt seien. Zwischen Performer*innen und Rezipierenden bestehe so eine stille, intersubjektive Vereinbarung darüber, was als Grenzüberschreitung gilt und was nicht. Der so intern auszuhandelnde Wertekanon erfahre dadurch laufend neue Grenzziehungen.

In einem Interview erklärte auch die Berliner *Drag*-Performer*in Pansy Parker ihre *Drag*-Persona nicht als eine Rolle, sondern als einen festen, fortwährenden Teil von sich selbst, der in selbsttherapeutischer Weise Heilung von traumatischen Erlebnissen bringen könne: „Pansy [...] kam 2011 als ausgebrannter Kunststudent von San Francisco nach Berlin [...] Am Anfang war das für mich einfach Spaß und Therapie“, sagt sie. Eine Flucht und ein Weg zu sich selbst.“³⁰ Eine solche Auffassung von *Drag* ist auch in der Deutschschweiz besonders in der jüngeren Generation von *Drag*-Performer*innen vernehmbar, wie dieser Interviewausschnitt mit Tessa Testicle exemplarisch zu zeigen vermag:

Tessa Testicle war eine Erlösung von all den Malen, an denen ich Schwuchtel genannt wurde, von all den Malen, an denen ich nach Hause verfolgt wurde, weil mich irgendjemand verprügeln wollte, von all den Malen, an denen ich nicht einfach nach Hause gehen konnte und existieren durfte. Tessa war ein Weg, diese Andersheit zurückzufordern. Und aus dieser Andersheit eine Stärke zu machen. [...] Es ist einfach unsere Art von Selbstaussdruck, die niemanden wirklich bedroht. Und ich denke, dass viele Leute sich von Dragqueens bedroht fühlen. Auch weil wir halt Spiegel sind für diese Leute und weil wir diese Geschlechterrollen für sie präsentieren und vielleicht ihren Konflikt mit diesen Geschlechterrollen [...] Ich denke, Menschen, die sichtbar queer sind wie ich, wenn ich in *Drag* bin, müssen weiterhin existieren, müssen weiterhin zeigen, dass es uns gibt und dass es uns schon immer gegeben hat.³¹

Drag ist folglich als Möglichkeit zu verstehen, die eigene Verwundbarkeit, potenzielle Schwächen, angebliche Non-Konformitäten oder vermeintliche Mängel selbstsicher zu bewundernswerten Stärken umzukehren. Demgemäß verwischen die Grenzen zwischen szenischem Vorgang und realer Überlebensstrategie. Entsprechend formulierte die schottische *Drag*-Performer*in Lawrence Chaney kürzlich, dass alles, wofür sie als übergewichtige, queere Person „mit komischem Gang und merkwürdigen Haaren“ gemobbt, ausgeschlossen

29 Ebd., S. 349.

30 Sander, Daniel: Mit Dragqueens durch die Berliner Nacht, in: Spiegel Online, 14. 12. 2018, Webseite Spiegel, www.spiegel.de/panorama/berliner-drag-queens-es-ist-ein-fest-und-eine-provokation-a-ed-05c98e-a633-42d4-99b1-8fbb1eda910d (Zugriff am 02. 02. 2022).

31 Antener, Jil: „Solange Geschlecht in unserer Gesellschaft eine Rolle spielt, wird Drag immer politisch sein“, in: Neue Zürcher Zeitung, 15. 03. 2021, Webseite Neue Zürcher Zeitung, www.nzz.ch/gesellschaft/solange-das-geschlecht-in-unserer-gesellschaft-eine-rolle-spielt-wird-drag-immer-politisch-sein-ld.1605777?reduced=true (Zugriff am 02. 02. 2022).

und brüskiert worden sei, nun genau die Aspekte darstellten, wofür sie im *Drag* als Bühnenstar glorifiziert werde.³² Folglich ist festzuhalten, dass entgegen einem gemeinverständlichen Rollenbegriff bei *Drag*-Performances die Grenzen „zwischen *onstage* und *offstage*“,³³ deutlich weniger anschaulich zu ziehen sind. Auch Schrödl bestätigt, dass viele *Drag*-Personae, „die für die Bühnenperformance entwickelt wurden“,³⁴ mit anderen Realitäten der Performer*innen verschwommen und „nicht mehr nur eine Rolle in einem begrenzten Zeitraum, die man an- und ablegen kann“,³⁵ bedeuteten. Vielmehr werde die *Drag*-Persona „zu einem Teil des Seins, der Identität der Personen“.³⁶ Eine solche Perspektive ist nicht in aller Intentionalität der Performer*in selbst zuzuschreiben, sondern bedarf der Anerkennung durch andere Personen in queer-heterotopischen Räumen:

Anders ausgedrückt: Der Raum der queeren Szene lässt über die Bühnenshow hinaus, Spielräume geschlechtlich-sexueller Identitäten zu, die über die normativen Grenzen von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität hinausgehen. Der Raum des Theaters – auf der anderen Seite – lässt diesen Spielraum nur innerhalb der Aufführungszeit zu und kehrt quasi mit dem Applaus des Publikums in die hegemoniale Wirklichkeit der Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zurück. Für die einen sind gegen- oder andersgeschlechtliche Inszenierungen zugespitzt formuliert eine Ausnahme der Regel, für die anderen sind sie vielmehr die Regel, deren Ausnahmegehalt (innerhalb der Szene und einer Lebenswirklichkeit anderer Geschlechtlichkeit) suspendiert wird.³⁷

Die Vermischung von szenischem Vorgang und Lebensrealität entfaltet sich auch immer wieder in Erzählungen von *Drag*-Performer*innen, die von ihren Arbeitswegen berichten. Mangels queerer Räume und damit einhergehend in Ermangelung entsprechender für *Drag* aber benötigter Infrastruktur an Aufführungsorten sind viele *Drag*-Performer*innen darauf angewiesen, das Aneignen ihrer Kostümierungen vollständig im eigenen Zuhause auszuführen. Neben der Tatsache, dass sich diese performancebegleitenden Einschränkungen oft in improvisierten Garderoben mit schlechter Beleuchtung und ohne eigene Waschräume, in engen Raumverhältnissen und im Mangel an finanziellen Möglichkeiten, um z. B. Hotelübernachtungen etc. zu entschädigen, äußern, erweist sich in vielen Fällen eine Anreise mit öffentlichen Verkehrsmitteln oder Taxis ‚in full *Drag*‘ als unvermeidlich. Berichte über erlebte Diskriminierung, Gewalt sowie sexuelle Übergriffe und Belästigung häufen sich dabei in einem alarmierenden Maße. Während beispielsweise Berufsschauspieler*innen an institutionalisierten Häusern sich ihre von außen erkennbaren Rollen vor Ort aneignen und sich derer wieder entledigen können, ist die Präsenz im öffentlichen Raum für viele *Drag*-Performer*innen oft mit einem massiv erhöhten Gefährdungsrisiko verbunden und stellt für einige zuwei-

32 Carrick, Heather: Drag Race UK: Lawrence Chaney Opens up About Childhood Bullying, in: Glasgow Times, 19. 02. 2021, Webseite Glasgow Times, www.glasgowtimes.co.uk/news/19102906.drag-race-uk-lawrence-chaney-saved-opening-fellow-queens/ (Zugriff am 02. 02. 2022).

33 Schrödl 2014, S. 6.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 7.

len sogar eine nahezu unüberwindbare Hürde dar.³⁸ Privatperson und *Drag*-Persona, Bühnenwirklichkeit und Lebensrealität gehen so zwangsläufig ineinander über.

Der Annahme, die *Drag*-Persona komme einer fiktiven oder künstlichen Identität gleich, die nach einer Definition der Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer „keine reale Existenz besitzt“,³⁹ ist hinsichtlich des hier umrissenen *Drag*-Verständnisses zu widersprechen. Der Performance geschuldet, ist die *Drag*-Persona zweifellos als künstlerisch gestaltet, geformt, überformt oder gar radikal übersteigert zu begreifen, fiktiv im Sinne einer „fingerte[n] Annahme“⁴⁰ oder eines „vorgetäuschte[n] Gebilde[s]“⁴¹ ist sie aber nicht. Der Begriff der Künstlichkeit im Sinne der Fiktion ist für *Drag* somit nur dann zulässig, wenn er nicht als Gegenbegriff zur Realität, sondern, wie es Birkenhauer formuliert, als Prozess verstanden wird, der „nicht mehr auf narrative Totalität, sondern auf die Eröffnung wie die Erschütterung von Imaginationsräumen ziel[t]“.⁴²

Die Frage, ob sich zeitgenössische *Drag*-Performer*innen unter Zuhilfenahme der Kategorie der Kunstfiguren befriedigend beschreiben und analysieren lassen können, führt somit unvermeidlich zu Ambivalenzen. Laut der diesem Beitrag zugrunde liegenden These kann das künstlerische Herstellen einer *Drag*-Persona als artifizielle Überaffirmation real existierender Kennzeichen hegemonialer Strukturen benannt werden. Die *Drag*-Persona erweist sich dabei – trotz ihrer meist unübersehbaren äußerlichen Künstlichkeit – in höchstem Maße als dinglich und ‚real‘. Denn *Drag*-Performer*innen präsentieren sich auf der Bühne oft in einer derart unumwundenen Authentizität, dass ihr nur sehr persönliche und biografische Erfahrungen zugrunde liegen können.

Kunstfigur oder keine Kunstfigur? Letztlich ist auch dies ein im queeren Sinne aufzulösendes binäres Oppositionspaar.

38 Vgl. Hässler, Tabea; Eisner, Léila: Swiss LGBTIQ+ Panel – 2020 Summary Report. Zürich 2020, <https://doi.org/10.5167/uzh-197003> (Zugriff 02.02.2022); Feuser, Marc: „Seid sichtbar, seid laut!“, in: taz, 06.04.2021, Website taz, <https://taz.de/Angriff-auf-Berliner-Dragqueen/15758980/> (Zugriff am 07.06.2023). Diese risikoreichen Wege zu entsprechenden Aufführungsstätten sind für gendernonkonforme Personen mit einem erhöhten Diskriminierungs- und Gefährdungspotential verbunden.

39 Birkenhauer, Theresia: Fiktion, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2014, S. 111–113, hier S. 111.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 112.

Kurzbiografien Autor*innen

Idil Baydar, 1975 in Celle geboren, ist eine deutsche Comedian, Schauspielerin und Social Influencerin. Im Dezember 2011 veröffentlichte sie auf YouTube ihre ersten Videos im Genre Sozialkritik mit Hilfe ihrer Kunstfiguren Jilet Ayşe und Gerda Grischke. Nachdem sie die Millionenкликgrenze durchbrochen hatte, entwickelte sie 2014 ihr erstes abendfüllendes Comedy-Programm. Seitdem tritt sie in verschiedensten Kabarett- und Comedy-Sendungen im Fernsehen auf und spielt in ihrer Rolle als Jilet Ayşe in diversen Internetformaten.

Vivian Braga dos Santos promovierte in Kunstgeschichte an der Universität von São Paulo (USP, Brasilien) und ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich „Globalisierte Kunstgeschichte“ am Institut National d’Histoire de l’Art (INHA, Paris/Frankreich). In ihrer Arbeit untersucht sie die Beziehung zwischen zeitgenössischer Kunst, politischen Konflikten, Geschichte und Erinnerung in verschiedenen Kontexten und Geografien. Derzeit konzentriert sie sich auf ein Projekt über die brasilianische Kunstszene, mit zwei Hauptforschungsschwerpunkten: Archiv und Performance.

Simon Dickel ist Professor für Gender and Diversity Studies an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Er ist Autor der Bücher *Embodying Difference: Critical Phenomenology and Narratives of Disability, Race and Sexuality* (2022) und *Black/Gay: The Harlem Renaissance, the Protest Era, and Negotiations of Black Gay Identity in the 1980s and 90s* (2011). Zuletzt hat er die Bücher *Alle Uns: Differenz, Identität, Repräsentation* (2022) und *Queer Cinema* (2018) mitherausgegeben. Sein Film *Ready for Ransom* wurde 2023 u. a. für den Deutschen Wettbewerb des Kurzfilm Festivals Hamburg ausgewählt.

Sibylle Heim ist seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Studiengang MA Expanded Theater an der Hochschule der Künste Bern (HKB). 2019–2023 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten*, das vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde und am Institut Praktiken und

Theorien der Künste an der HKB angesiedelt war. In weiteren Projekten an der HKB hat sie zu schauspielerischem Praxiswissen in Kommunikationstrainings sowie dokumentarischen Verfahren im Theater geforscht und publiziert. SH hat Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Philosophie studiert. Von 2004–2008 war SH Dramaturgin am Theater Winkelwiese in Zürich.

Daniel Inäbnit promovierte als freier Doktorand am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) sowie am Interdisziplinären Zentrum für Geschlechterforschung der Universität Bern. Sein Forschungsfokus liegt auf queeren Performances im deutschsprachigen Raum. Die Dissertationsschrift *Angebliche Huren. Prostitutionskoketterie in zeitgenössischen Drag-Performances* ist 2023 als Band der Reihe Materialien des ITW Bern beim Chronos Verlag Zürich erschienen.

Mira Kandathil, geb. 1988, ist Künstlerin und Wissenschaftlerin. Sie forscht als und über Kunstfiguren. Mit ihren Kunstfiguren tritt sie auf wissenschaftlichen und künstlerischen Plattformen auf. In ihrer autoethnografischen und künstlerischen Arbeit beschäftigt sie sich u. a. mit Identität, Agency, Autorschaft und dem Star-Sein. Im Duo Follow Us (Kandathil/Machaz) realisiert sie seit 2012 mit der Künstlerin Annina Machaz gemeinsame Theaterprojekte über Frauen*, die sie prägen (<https://www.mirannina.com/>).

Katarina Kleinschmidt (Dr.), ist Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin, Tänzerin. Ihre Promotion *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz* (2018) erhielt den Deutschen Tanzwissenschaftspreis NRW 2016. Vertretungsprofessuren an den Universitäten Hildesheim, Ludwig-Maximilians-Universität München und Hochschule für Musik und Tanz Köln. 2017–2019 Postdoc im BMBF-Forschungsprojekt *transform*, Universität Potsdam. 2010–2016 wiss. Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, zurzeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Grit Köppen ist promovierte Theater- und Kulturwissenschaftlerin. Sie war Postdoktorandin am Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ und Gastprofessorin an der Fakultät Darstellende Kunst an der Universität der Künste Berlin. GK hat außerdem als Studienleiterin an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) den Bereich Drehbuch verantwortet. Derzeit lehrt sie internationale Gegenwartsdramatik im Bereich Szenisches Schreiben an der UdK Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Dekoloniale Ästhetiken des Aufruhrs im zeitgenössischen Theater afro-diasporischer Künstler*innen, Afropolitane Performancekunst, transkulturelle Theatergeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts und Postkoloniale Theorie.

Stefan Krankenhagen ist Professor für Kulturwissenschaft und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim. Er forscht u. a. zu Darstellungen von Geschichte in populären Medien, zu Sport- und Fankultur sowie zu ausgewählten Diskursen der Moderne (wie etwa Naivität, Authentizität oder den Topos der Un/Darstellbarkeit). Aktuelle Publikationen: *Kon-*

sumvergnügen. Die Populäre Kultur und der Konsum, herausgegeben mit Dirk Hohnsträter, Kadmos 2022; *All These Things. Eine andere Geschichte der Popkultur*, 2021 beim Metzler Verlag; *Wie wir im Gespräch bleiben können – Ein Briefwechsel über Antidiskriminierungsarbeit und den Umgang mit Konflikten an der Universität*, gemeinsam mit Leonie L. Wyss beim Universitätsverlag Hildesheim 2020.

Fabiana Senkpiel promovierte 2011 in Kunstgeschichte an der Universität Basel im Graduiertenkolleg *Bild und Zeit* im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkt eikones – Bildkritik. Seit 2016 ist FS wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Praktiken und Theorien der Künste an der Hochschule der Künste Bern. 2019–2023 leitete sie das Forschungsprojekt *Kunstfiguren – Gestaltungsprozesse fiktiver Identitäten* sowie 2019–2022 das Forschungsprojekt *Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption*, die vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurden. 2012–2016 war FS wissenschaftliche Mitarbeiterin/PostDoc im Teilprojekt *Das Wissen der Kunst: Episteme und ästhetische Evidenz in der Kunst der Renaissance* im von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereich *Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Antike in die Frühe Neuzeit* an der Freien Universität Berlin.

Semih Yavsaner wurde 1979 in Bern als Sohn türkischer Eltern geboren. Er ist Entertainer, Schauspieler, Komiker und Musiker. 2008 startete er bei Radio Bern RaBe die *Semih Supreme Show*. In dieser Sendung, entwickelte er in Zusammenhang mit Telefonscherzen seine Kunstfigur Müslüm. Mit dem Videoclip *Erich, warum bist du nicht ehrlich?* erlangte Müslüm 2010 nationale Bekanntheit. 2012 erschien sein Album *Süpervitamin*. Mit *Apochalüpt* schuf SY eine weitere Kunstfigur und veröffentlichte 2015 das gleichnamige Album. 2016 hatte er im Schweizer Fernsehen die eigene Fernsehshow *Müslüm TV* und 2022 erschien sein neuestes Album *Popaganda*.

Bildnachweise

Idil Baydar und Semih Yavsaner

Tafel I © Idil Baydar

Tafel II Fotograf: Matthias Günter © Semih Yavsaner

Vivian Braga dos Santos

Fig. 1 Tiago Gualberto : Montage d'extraits de vidéos et d'images transmis durant la conférence-performance *Perspectivas sobre a Arte Afro-brasileira*, présentée au MASP, 2018 © Tiago Gualberto

Tafel VII Tiago Gualberto : Extrait de la conférence *Os Caminhos e Descaminhos da Arte Afro-brasileira*, présentée à la Pinacoteca, 2016, 00 : 33 : 55 (00 : 33 : 51)

Simon Dickel

Abb. 1 Coney, John: *Space is the Place*, 2003 [1974], 00:24:25

Abb. 2 Coney, John: *Space is the Place*, 2003 [1974], 00:25:33

Tafel VI Ungenannte*r Fotograf*in © Public Domain, Vgl. Webseite *Commons Wikimedia*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sun_Ra#/media/File:Sun_Ra_\(1973_publicity_photo_-_Impulse_ABC_Dunhill\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sun_Ra#/media/File:Sun_Ra_(1973_publicity_photo_-_Impulse_ABC_Dunhill).jpg) (Zugriff am 11. 06. 2022)

Sibylle Heim

Abb. 1 © Idil Baydar

Tafel III Fotograf: Manuel Vason © Oreet Ashery. Vgl. Webseite Oreet Ashery, <http://oreetashery.net/site/work/self-portraits-as-marcus-fisher/> (Zugriff am 27. 07. 2022)

Daniel Inäbnit

Tafel IX Fotograf: Tobias Hase © dpa

Mira Kandathil

Abb. 1, Tafel IV Fotograf: Clemens Laub. Künstlerische Konzeption © Mira Kandathil

Grit Köppen

Abb. 1, 2 und Tafel VIII Fotograf: Janosch Abel © Ntando Cele

Fabiana Senkpiel

Abb. 1, 2 Fotografin: Olivia Schenker © Daniel Hellmann

Tafel V Fotograf: Tomás Eyzaguirre © Daniel Hellmann



Taf. I Idil Baydar, *Jilet Ayşe*.



Taf. II Semih Yavsaner, *Müslüm*.



Taf. III Oreet Ashery, *Selfportrait as Marcus Fisher II*, 2000.



Taf. IV Mira Kandathil, *La Penseuse*, 2016, Porträtfotografie der Maria Marshal.



Taf. V Daniel Hellmann, *Soya the Cow*, 2022.



Taf. VI Sun Ra, Pressefoto zur Wiederveröffentlichung seines Albums *The Magic City*, 1973, Impulse! Records und ABC/Dunhill Records.



Taf. VII Tiago Gualberto: Extrait de la conférence *Os Caminhos e Descaminhos da Arte Afro-brasileira*, présentée à la Pinacoteca, 2016, 00:33:55 (00:33:51).



Taf. VIII Ntando Cele, *Bianca White*.



Taf. IX Le Gateau Chocolat, Bayreuther Festspiele, 2019.

