

Mona Schieren

Dazwischen, wo Sachen verhandelt werden

Im Gespräch mit Natascha Sadr Haghighian

MS Seit dem gestiegenen Interesse für außereuropäische und nicht-nordamerikanische Kunst werden in den vergangenen Jahren vermehrt Ausstellungen veranstaltet, die mit geografischen Labels operieren. Es wird einem westlichen Publikum beispielsweise junge chinesische Kunst vorgestellt, junge iranische Kunst oder zeitgenössische kolumbianische Positionen. Im Internet findet man manchmal die Bezeichnung von dir als iranische Künstlerin. Zu den Konventionen eines Künstler-Innengesprächs würde es an dieser Stelle auch gehören, dass ich dich anhand einiger «biografischer Eckdaten» – darunter auch deiner Herkunft – «vorstelle». Wie gehst du mit diesen Zuschreibungen um?

NSH Ich stolpere sogar bereits über die Bezeichnung Künstlerin. Das hat insgesamt mit der Labelisierung zu tun, denn sie begegnet einem überall. Was bist du denn jetzt? Bist du Künstlerin oder eher Organisatorin? Bist du Iranerin oder Deutsche und bist du überhaupt eine richtige Frau? Ich habe mich immer dagegen gesträubt und eigentlich nie meine biografischen Daten preisgegeben. Am Anfang habe ich Angaben erfunden oder zum Beispiel alle Jobs aufgelistet, mit denen ich mein Geld verdiente oder alle Krankheiten, die ich bis dahin gehabt hatte. Dann begann ich Freunde zu fragen, ob sie mir ihre Biografie ausleihen würden für Veröffentlichungszwecke. Ich habe immer dazu notiert, dass sie geliehen waren. Irgendwann hat mich der Kurator Tirdad Zolghadr gefragt, ob dieses Verfahren nicht auch für andere zugänglich gemacht werden könnte. Daraus ist die Plattform *bioswop* entstanden.

MS Auf der von dir konzipierten Internetplattform *bioswop* können zudem Institutionen unterschiedliche Ausstellungsbeteiligungsangebote und ähnliches zur Verfügung stellen.

NSH Ja, genau. *Bioswop* besteht aus zwei Bereichen: Im einen wird das Repräsentationssystem Künstlerbiografie durch gegenseitiges Austauschen und Leihen unterwandert. Der zweite Bereich ist wesentlich funktionaler, weil es nicht überall sinnvoll ist, das Repräsentative in dieser Form zu unterwandern. Wenn man zum Beispiel Geld beantragt oder sich für ein Stipendium bewirbt, dann muss man die Unterwanderung strategischer einsetzen. Daher habe ich Institutionen angefragt, ob sie für die hässlichen Lücken in Künstlerbiografien ihre Namen oder spezifische Events zu Verfügung stellen würden. Es gibt ja verschiedene Gründe, warum jemand ein Loch in seiner Vita hat: Wenn man zum Beispiel mal krank war, Depressionen hatte oder ein Jahr nicht arbeiten wollte. Also das Auffüllen von Lücken, mit der Genehmigung der Institutionen.

In den letzten zehn Jahren hat sich Identitätspolitik sehr verändert, es gibt viele neue Techniken und Praktiken. Dies lässt sich vielleicht am besten im System der *Social Media* aufzeigen, wo oft als Teil politischer Kämpfe die eigene Identität

suspendiert wird, um sich mit jemandem solidarisch zu erklären. Zum Beispiel mit Leuten, die rassistisch motiviert oder durch Polizeigewalt umgekommen sind. In der Kampagne *I am Trayvon Martin* (2012) haben sehr viele Leute ihr Profilbild ausgetauscht und erklärt: Ich bin Trayvon. Ich bin der, den ihr umgebracht habt und wir haben uns vervielfacht. Das ist ein politisch wirkungsvoller und als Technik interessanter Bio-Tausch. Aber es passiert nochmal etwas völlig anderes, wenn, wie im Fall von *Je suis Charlie* (2014) Staatsoberhäupter sich für ihre politischen Interessen eine solche Geste zueigen machen. Und das muss man erstmal als Problem begreifen, was da überhaupt passiert. Das ist eine Sache, die auch auf *bioswop* Auswirkungen hat und überdacht werden muss. Eine weitere wichtige Entwicklung ist, dass es im Internet inzwischen vermehrt Algorithmen gibt, die Künstlerprofile erstellen, die Biografien konstruieren, und damit natürlich die subversive Geste von Bio-Tausch sabotieren. *Bioswop* wird darauf reagieren und sich verändern müssen.

MS Quasi die Unterwanderung von *bioswop* durch die Anwendung der Algorithmen? Vom Teilen zum Rekonstruieren.

NSH Ja, verschiedene Webseiten bieten diesen Service an und erstellen öffentlich zugängliche KünstlerInnen-Profile inklusive Ranking und Marktanalyse. Die schicken ihre Bots los, das sind tatsächlich Algorithmen, die Daten über eine Person sammeln und das Profil anhand verschiedener Kriterien automatisch herstellen. Das heißt deine Person wird als Suchbegriff eingegeben und der Algorithmus sammelt dann alles, was er über deine Aktivitäten findet, und dadurch wird ein CV kompiliert. Vielleicht braucht man heute noch einmal ganz andere Konzepte des Unterwanderns, wenn zunehmend auf diese Weise mit Identität Politik beziehungsweise Geschäfte gemacht werden.



1 Natascha Sadr Haghigian, *pfad*, 2012, Trampelpfad, Klanginstallation, Webseite, Kassel, documenta (13).

MS Du warst bei der documenta (13) mit zwei Arbeiten präsent. In der Arbeit *pfad* (Abb. 1) spielte die Sprache eine zentrale Rolle. Es scheint so, dass Sprache insgesamt für deine Arbeiten ein wichtiger Aspekt ist.

NSH Es ist mir erst während des Projekts bewusst geworden, welche Rolle sie gespielt hat. Es war am Anfang ein Reagieren auf eine bestimmte Sprache – nämlich die singuläre Sprache, die man am Ehrenmal für die deutschen Soldaten des Ersten und Zweiten Weltkriegs in Kassel findet. Die Sprache, die dort benutzt wird, ist auf eine verstörende Art und Weise heroisierend und lässt keine andere Stimme zu als die des Militärischen. Aber wo sind die anderen Stimmen? Der einzige übriggebliebene Vorschlag scheint zu sein, alles militärisch zu lösen oder zu verhandeln. Und ich habe mich gefragt, wie kann man eine andere Sprache formulieren, eine die sich nicht in Opposition zu Krieg befindet, weil Opposition sich ja auch immer an der jeweiligen Logik des zu Kritisierenden orientiert? Wenn Walter Benjamin über die Magie der Sprache spricht, dann spielen Onomatopoeia eine Schlüsselrolle, weil sie die direkte Verbindung zwischen Wort, Name und Ding ausdrücken, also diese unmittelbare Magie, die zwischen diesen dreien passiert. Ich hatte die Idee, das Ehrenmal komplett links liegen zu lassen und nebensächlich einen Trampelpfad zu bauen. Diese alternative Route ist unbequemer, aber sie ermöglicht, dass man von der Sprache und Logik des Ehrenmals verschont bleibt. Auf dem Pfad waren dann überall in den Büschen und Bäumen Lautsprecher angebracht, aus denen onomatopoeische Worte zu hören waren, die Menschen in Kassel eingesprochen haben, die aus ganz unterschiedlichen Sprachzusammenhängen kommen. Bei Onomatopoeia ist ja interessant, dass zum Beispiel der Hund, die Katze, der Hahn, in jeder Sprache ein anderes onomatopoeisches Wort haben, also der Klang, den sie machen. Wir haben dann versucht, möglichst viele Sprachen, die in Kassel gesprochen werden, aufzunehmen, so dass sie auf dem Pfad präsent sind – also eine multiple (Sprach-) Präsenz herzustellen. Letztendlich sind circa dreißig Sprachen von sechzig Menschen eingesprochen worden. Und die haben dem Pfad ihre Stimmen und die onomatopoeischen Worte für die verschiedenen Tiere geliehen, die wir vorgeschlagen hatten (das waren meist sehr weit verbreitete und eher domestizierte Tiere, darunter Katze, Hund, Pferd, Kuh und Hahn). Wenn man durchs Ehrenmal lief, hat man sie auch gehört. Klang breitet sich ja aus.

Was als zweite Ebene dazu kam, geht auch auf die Magie der Sprache zurück. Als wir den Pfad bauten, fanden wir heraus, dass der ganze Hang aus Trümmerschutt besteht, und wir sind dann unweigerlich auf die Rüstungsproduktion – vor allem Panzer – in Kassel gestoßen. Kassel war und ist eine der wichtigen Rüstungsstandorte in Deutschland. Interessanterweise bekommen Panzer häufig Tiernamen. Der legendäre Panzer, der während des Zweiten Weltkriegs gebaut wurde, wegen dessen Kassel komplett zerbombt wurde, war der Tigerpanzer. Dann kam der Puma, der Leopard, der Dachs und andere. Diese Form der Namensgebung fing in der Nazi-Zeit an und wurde danach beibehalten. Niemand weiß warum. Ich finde es interessant, dass Militärs auch mit so etwas wie Sprachmagie operieren. Hoffen sie, dass irgendetwas von dem, was man mit einem Leopard verbindet, sich auf dieses Kettenfahrzeug überträgt? Also irgendeine Kraft. Es ist bestimmt auch kein Zufall, dass zum Beispiel das US-amerikanische Militär Namen von indigenen Völkern und Personen für ihre Waffensysteme oder militärische Operationen verwendet, zum Beispiel den *Black Hawk* Helikopter, benannt nach dem Sauk Häuptling Black Hawk, um nur einen zu nennen.



2 Natascha Sadr Haghghighian zusammen mit Uwe Schwarzer, *Solo Show*, 2008, Mixed Media, Publikation, Bozen, Museion.

MS Neben der documenta erhältst du im Zuge der Globalisierung des Kunstbetriebs Einladungen zu Ausstellungsbeteiligungen auf allen Kontinenten und in den unterschiedlichsten kulturellen Zusammenhängen. Eine der letzten Einladungen war für die 10. Shanghai Biennale 2014/2015. Wie kommt es zu der Entscheidung daran teilzunehmen? Wie gehst du mit der Tatsache um, dass künstlerische Arbeiten, die in einem ganz anderen Ausstellungskontext entstanden sind, noch einmal für eine andere Ausstellung angefragt werden?

NSH Eigentlich entstehen meine Arbeiten meist für einen bestimmten Ort. Aber mir ist aufgefallen, dass ich ganz viel lerne, wenn eine Arbeit woanders hinreist und sich durch die Kontextverschiebung ganz andere Seiten, Probleme und Fragen in der Arbeit auftun. Gerade bei *Solo Show* (Abb. 2), dem Projekt, das in Shanghai gezeigt wurde, ist es interessant zu untersuchen, was passiert, wenn Kunstwerke reisen. Welche globalen Standards haben sich entwickelt und welche interessanten lokalen Verschiebungen, in der Art wie Kunst produziert wird, gibt es? Der Mythos des Künstlers oder der Künstlerin als Alleinschaffende/r ist ein dominantes Phänomen. Eine *solo show* als Indikator für Erfolg im Kunstfeld ist ein sehr weit verbreiteter Konsens. Einzelausstellungen werden jedoch fast nie von einer Person alleine gemacht, sondern es gibt dabei verschiedene Formen der Arbeitsteilung. In Berlin und London gibt es Produktionsfirmen, die sich darauf spezialisiert haben, Projekte für KünstlerInnen zu realisieren. Von der Ideenentwicklung bis hin zum Bau und Verschiffen von Transportboxen an die jeweiligen Orte übernehmen sie optional alle Aufgaben. Ich habe in dem Projekt *Solo Show* versucht, die dadurch aufgeworfenen Fragen von Autorschaft, von Arbeitsteilung in der Kunst besser zu verstehen. Und darin habe ich lokale Unterschiede festgestellt. In New York läuft Kunstproduktion zum Beispiel oft über einzelne *fabricators*, oft KünstlerInnen, die für KollegenInnen als *fabricator* arbeiten, um zum Beispiel ihre *student loans* zu-

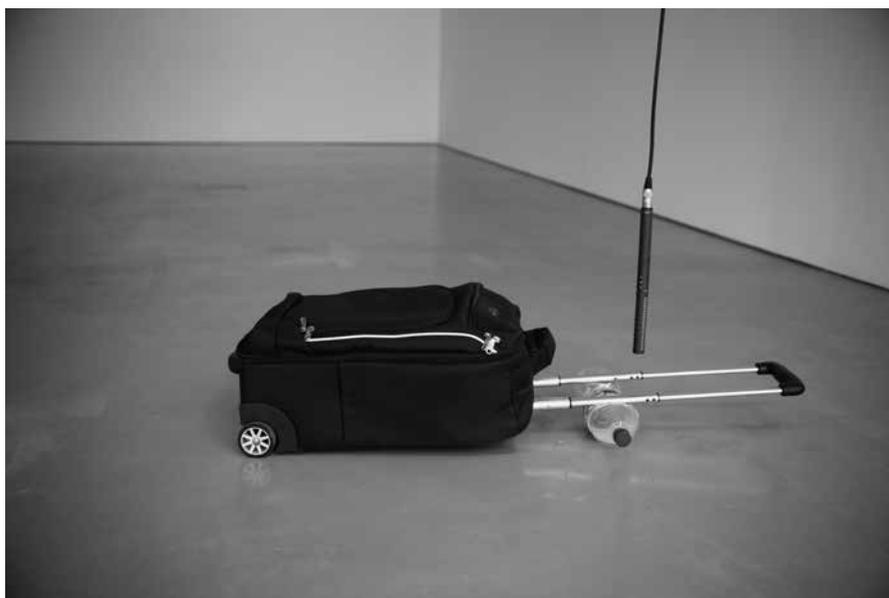
rückzuzahlen. Produktionsfirmen wie in Berlin gibt es nicht. In Shanghai stattdessen gibt es *sculpture factories*, in denen viele KünstlerInnen ihre Arbeiten herstellen lassen. Ich habe in Gesprächen mit Leuten mehr darüber erfahren, worin sich die Produktionsweisen und eben auch die Diskussionen darüber unterscheiden. Das hat auch in vielerlei Hinsicht mit dem vom Kurator Anselm Franke gesetzten Thema *social factory* resoniert. Es gab einen interessanten Vorfall bei der Produktion von *Solo Show*. Zu der Arbeit gehört eine Zeitung, die wir ins Chinesische übersetzt haben, und zu der wir auch neue Beiträge hinzugefügt hatten. Als die Zeitung gedruckt war, sahen wir, dass alle Überschriften falsch waren. Dann hat sich herausgestellt, dass der Grafiker kein Chinesisch konnte, obwohl er in einer chinesischen Agentur gearbeitet hat. Der Copy-Editor hatte zwar die Abweichung bemerkt, sich aber gedacht: «Naja, vielleicht gehört's so.» Letztlich hatten wir dann eine komplett gescombelte Zeitung. Das war eigentlich ein total schöner Ausdruck für die vielen Fragen zu einer globalen *social factory*.

MS Welche Auswirkungen auf die Lehre an Kunsthochschulen haben die eben beschriebenen Produktionsverfahren – wenn jegliche Größe und Materialität realisierbar zu sein scheinen? Hat der Aspekt der Transportierbarkeit der Werke auch bei angehenden Kunstschaffenden Auswirkungen auf das Verständnis sowie Form und Maß ihrer Arbeit?

NSH Die Frage, die sich sicherlich stellt, ist: Was sollst du als künstlerisch tätige Person heute können müssen? Was sind eigentlich die Skills, über die wir reden? Auch da gibt es lokale Unterschiede aber eben auch globale Normierungskräfte. Der Druck, der auf Institutionen liegt, immer marktwirtschaftlicher, mit Besucherzahlen und mit Kosten operieren zu müssen, oft auch ganze Städte als Standortfaktor mit bewerben zu müssen, ist eine formende Kraft dabei. In so einem Kontext darf natürlich nichts schiefgehen. Es werden große Summen ausgegeben, um Kunstwerke in aufwendig gebauten Kisten mit professionellen Kunsttransporteuren um den Erdball zu bewegen, um internationale Events in das Städtemarketing einzubinden. Aber vieles, was wir so vor uns hin basteln, fällt ja auch mal auseinander, das verändert vielleicht seine Farbe, das macht vielleicht etwas ganz Unerwartetes auf der Fahrt von A nach B. Dies könnte auch Teil des Prozesses sein. Doch je mehr Geld im Spiel ist und je größer die Projekte und der repräsentative Effekt werden, desto weniger Überraschungen darf es geben. Und da ist es natürlich eine unglaubliche Erleichterung, mit solchen professionellen Produktionsfirmen zu arbeiten, weil sie für das entsprechende Geld garantieren, dass die Arbeit fertig in einer Transportkiste geliefert wird. Und wenn es nicht funktioniert, dann kommt die Firma und repariert es. Das wirft Fragen auf: Was bedeutet das eigentlich für den künstlerischen Prozess? Was ist eigentlich Qualität? Und für Leute, die gerade erst anfangen mit ihrer künstlerischen Praxis, ist die Einschüchterung unter Umständen größer.

MS Du hast angesprochen, dass für dich eine ortsspezifische Arbeit und Recherche zentral sind. Mit der Arbeit *De paso* (Abb. 3) hast du vielleicht einen Modus gefunden, mit dem die kontextabhängige Arbeit dennoch auf Reisen gehen kann. Bei der Arbeit geht es selbst auch ums Reisen und die Frage, wie man sich als Künstlerin in diesem Betrieb platziert. Du hast eine Form gefunden, die genau auf diese unterschiedlichen Stationen von Werkpräsentationen reagiert und trotzdem eine ortsspezifische Recherche integriert.

NSH Das hatte ich nicht geplant, aber es hat sich so entwickelt. Vielleicht daraus, wie die Arbeit sich konstituiert, aber auch aus dem Bedürfnis, mehr Kontinuität in

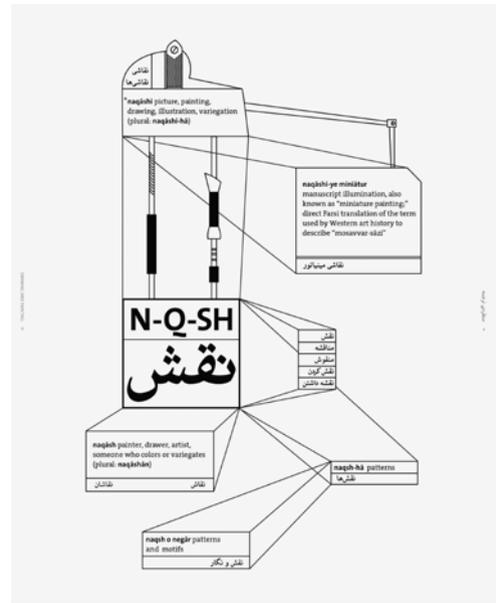


3 Natascha Sadr Haghghian, *De paso*, 2011, Rollkoffer, Plastikflasche, Fußnoten, London, Carroll Fletcher.

mein Leben und meine Praxis zu bringen. Reisen hat auch eine ungeheuer fragmentierende Wirkung. Prozesse werden immer wieder unterbrochen, durch ständig neue Kontexte, Begegnungen, Trennungen. Du gehst irgendwo hin, beschäftigst dich ganz ausführlich mit einem Ort oder hast ganz intensiv mit bestimmten Menschen zu tun. Und wenn das Projekt abgeschlossen ist, dann kann es sein, dass du den Leuten oder dem Ort nie wieder begegnest. Da liegt was ganz Komisches drin.

De paso hat eigentlich auch ganz ortsspezifisch in Barcelona angefangen mit der Beschäftigung mit der Frage: Was heißt es eigentlich, dass ich hier eingeladen bin und mit denselben *budget airlines* einfliege wie die Touristenströme, die ihr Geld nach Barcelona tragen? Wann hat das mit den *budget airlines* angefangen? Und wie kommt es, dass Kunst immer mehr zu einem der Gründe wird, warum Leute für ein Wochenende in eine Stadt fliegen. Man befindet sich plötzlich mitten in diesem Zirkus. Und es hängen globale Themen daran: Im Zuge der Formierung der Europäischen Union wurde unter anderem der Luftraum dereguliert. Das hat die *budget airlines* erst möglich gemacht. Eine andere Entwicklung war die Privatisierung von Wasser oder anderen lebensnotwendigen Elementen. Zusätzlich entstand durch die Deindustrialisierung, durch Abwanderung von Produktion und die verschiedenen Krisen in Europa die Frage: Was machen wir jetzt mit diesen Städten? In ganz vielen Fällen war Tourismus die Antwort. Man hat sich sozusagen neu erfunden und hat versucht, touristische Events zu schaffen. Barcelona steht hier repräsentativ für Entwicklungen an anderen Orten. Aus all diesen Beobachtungen blieben irgendwann zwei Objekte übrig, der Rollkoffer in Kabinengepäckgröße und die Wasserflasche aus Plastik. In der Installation *De paso* kollidieren die beiden, man könnte es auch Gespräch oder Tanz nennen. Der Rollkoffer rollt mit seinem Griff langsam hin und zurück über die Flasche, die unter dem Gewicht nachgibt und dabei ein krachendes Geräusch macht. Als ich dann eingeladen wurde, *De paso* in anderen

4 Natascha Sadr Haghghian und Ashkan Sepahvand (Hg.), *Seeing Studies, Institute for Incongruous Translation, Künstlerbuch, documenta (13), Ostfildern 2011, S. 6.*



Städten zu zeigen, habe ich gedacht: Eigentlich ist es interessant, die Recherche zu diesen Gegenständen jeweils neu zu machen und zu untersuchen, wie es sich in London verhält. Welche Bezüge gibt es in Minneapolis? Woran knüpfen der Koffer und die Plastikflasche an?

MS Im Zusammenhang mit der Problematik, in ganz unterschiedlichen Kontexten zu arbeiten und auszustellen, hast du dich auch mit der Frage von Übersetzbarkeit beziehungsweise Nicht-Übersetzbarkeit von unterschiedlichen Bildkulturen beschäftigt. Du bezeichnest sie als unterschiedliche visuelle Sprachen. Bei deiner im Rahmen der documenta (13) gezeigten Arbeit *Seeing Studies* (Abb. 4) handelt es sich um die Übersetzung des Lehrbuchs einer persischen Malschule. Kannst du über das Publikationsprojekt, das du zusammen mit Ashkan Sepahvand im Rahmen des *Instituts für inkongruente Übersetzung* gemacht hast, berichten?

NHS Wir haben ein Lehrbuch für den Kunstunterricht in einem Buchladen in Teheran gefunden und waren sehr fasziniert davon, wie und in welcher Darstellungsform dort Kunst vermittelt wird, weil wir beide noch keine Unterrichtsbücher für Kunst gesehen hatten (ich bin in Deutschland zur Schule gegangen, Ashkan in Amerika). Das hat uns so sehr beschäftigt, dass wir angefangen haben, das Lehrbuch zu übersetzen. Und bei der Übersetzung sind wir auf ganz grundsätzliche Probleme gestoßen, die zwar erst einmal sprachliche waren, aber dann klargemacht haben, dass dahinter unterschiedliche Schulen des Sehens stehen. Diese bedürfen eigentlich einer Art von Übersetzung, die eben nicht auf Kongruenz ausgerichtet ist. Das Wort für Malerei im Farsi zum Beispiel wäre *naghâschi* aber wenn du es einfach mit «Malerei» übersetzt und es im westlichen Kontext liest, denkst du automatisch an die europäische Tradition der Tafelmalerei in Mittelalter, Renaissance, Barock und darüber hinaus. Aber eine andere wichtige Assoziation verschwindet in der Übersetzung des Farsi-Begriffs in «Malerei»: Wenn man im Iranischen Kontext *naghâschi* sagt, denkt man als erstes an Miniaturmalerei, die Teil von Büchern, von Erzählungen war, die eine ganz bestimmte Funktion und eine ganz bestimmte Bildsprache

hatte. Wenn man das im westlichen Sprachraum benennen wollte, müsste man sagen «iranische Miniaturmalerei», sonst kommt sie im Wort «Malerei» gar nicht vor. Dadurch sind wir auf die Methode der inkongruenten Übersetzung gekommen, also dass man Übersetzung eher als Streit oder als unlösbare Lösung begreift, als würde man zwei Formen übereinanderlegen, die einfach nicht passen. Dieses Nichtpassen und Offenlassen der verschiedenen Bedeutungen erschien uns als einziger adäquater Ansatz, mit den Problemen umzugehen, die wir ständig haben, wenn wir diese Kontextübersetzung machen. Iran – Deutschland ist nur ein Beispiel unter vielen. Was passiert eigentlich, wenn die Arbeit von KünstlerInnen, die im Iran zu ganz spezifischen Themen arbeiten, in London ausgestellt wird? Was passiert da? Da entstehen natürlich erst einmal Übersetzungsprobleme. Wie geht man mit ihnen um? Werden sie überhaupt sichtbar? Oder wird überhaupt klar, dass die Person, die diese Arbeit anschaut, eine ganz andere Arbeit sieht, weil sie aus einem anderen Kontext kommt? Das kann unglaublich interessant sein, aber es wird komisch, gar problematisch, wenn es nicht adressiert ist. Und wie kann man es zur Sprache bringen? Ich halte meine Arbeit in Teheran in der Regel komplett getrennt oder unabhängig von dem, was ich im westlichen Kontext in meiner künstlerischen Praxis mache. Weil ich diesen Übersetzungsprozess als irre komplex und schwierig empfinde. Aber in *Seeing Studies* haben wir dieses Übersetzungsproblem selbst zum Thema gemacht.

MS In den *Seeing Studies* schreibst davon, dass es ein Ansatz sein kann, Bedeutung neu zuzuordnen also «to reassign meaning». An anderer Stelle sprichst du auch vom «un-learning». Wie kann man mit solchen Entwicklungen, die uns im Zuge der Globalisierungsprozesse in immer größerem Maße betreffen, gerade auch in der Kunst umgehen? Ist der Begriff der Übersetzung tatsächlich ein geeigneter dafür? Und welches Konzept von Übersetzung spielt dabei eine Rolle? Geht es eher darum, einem Adressaten etwas zu vermitteln, oder geht es um eine möglichst nahe/adäquate Übersetzung des Quellentextes? Der Begriff der Überlappung zeigt auf jeden Fall die Problematik von Übersetzung.

NSH Jacques Rancière sagt, radikale Übersetzung ist eigentlich das Politische. Oder Boris Buden sagt, Übersetzung ist immer Ausdruck von sozialen Machtverhältnissen. Der erste Schritt wäre, diese Machtverhältnisse erst einmal sichtbar zu machen, sie nicht auszuglätten. Und dann gilt es in diesem Prozess, die Sicherheit im eigenen Blick zu verlernen, das heißt die Annahme, man würde Dinge so wahrnehmen, wie sie sind. Ein einfaches Beispiel, das wir auch im Buch zeigen: Die europäische Bildsprache ist davon geprägt, dass wir von links nach rechts lesen, das ist die Lese-richtung. Im arabischen, Farsi-Sprachraum und anderen liest man von rechts nach links. Jetzt ist es aber so, dass dies nicht nur auf die Sprache, sondern auch auf die Bildsprache zutrifft. Wenn man ein Bild anschaut, das in einer anderen Schule des Sehens produziert ist, dann erscheint bisweilen die Komposition eigenartig. Du weißt nicht, wo du in das Bild einsteigen sollst. Entweder kommt es dir exotisch-interessant vor oder unzugänglich, weil es nicht für deinen Sehapparat komponiert ist. Mit Sehapparat meine ich auch alle sozialen, politischen, kulturellen Faktoren, die dein Sehen geprägt haben. Du müsstest erst einmal verlernen, wie du ein Bild liest. Und, du wirst es trotzdem nie so lesen können wie jemand der anders geprägt ist. Aber du kannst ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass dein Sehapparat geprägt ist.

MS Ein Bewusstsein für die Relativität des Sehens. Du bist im deutschen Schulsystem aufgewachsen. Gleichzeitig hast du dich auch intensiv mit iranischen Kontext-

ten auseinandergesetzt. Hast du die Möglichkeit, zwischen den Sehapparaten und Blicksystemen zu switchen?

NSH Das ist eine große Herausforderung. Ich will das nicht dramatisieren, weil es etwas sehr Alltägliches ist, nicht nur für mich, sondern für die meisten meiner Freunde. Man switcht die ganze Zeit in alle möglichen Richtungen.

MS Gleichzeitig braucht es für das Switchen auch immer wieder ein Einsehen.

NSH Es fängt schon an, wenn man in einem Haushalt mit zwei Elternteilen aus komplett unterschiedlichen Lebenszusammenhängen aufwächst und als Kind lernt, beide Seiten sehen zu können, weil die Eltern so unterschiedlich funktionieren. Das bereichert einen einerseits unglaublich nicht nur in Bezug auf Konfliktlösung. Man betrachtet Konflikte eher dreidimensional, weil man schon einmal darum herum gegangen ist. Man entwickelt vielleicht so etwas wie ein plastisches Sehen von Konflikt. Die Welt wird allerdings nicht einfacher, wenn man alles immer gleichzeitig sieht. Es ist schwer zu erkennen, wo man steht oder wo man herkommt. Du befindest dich immer in diesem Transit-Raum, Dazwischen, wo die Sachen verhandelt werden. Du zoomst, wie Anselm Franke so schön sagt, in die Grenze hinein und du bist in dieser Grenzzone, in der ständig verhandelt wird, was ist innen, was ist außen.

MS Die Grenze ist also eine Zone und keine Linie. In diese Zone ragt beides hinein.

NHS Ja, und du musst aushalten können, dass du dich eigentlich permanent in dieser Zone aufhältst. Da kann man sich nirgendwo hinsetzen. Da gibt es keine Stühle. Es ist die ganze Zeit nur Verhandlung, und keine Linie ist fest. Es wird die ganze Zeit verschoben – alle drücken und ziehen. Deshalb ist dieses Switchen auch gar nicht in der Form möglich; denn um switchen zu können, müsste das Innen und Außen festgelegt sein. Jetzt bin ich hier, nun bin ich da. Das passiert natürlich trotzdem in dem Moment, wo du tatsächlich den Ort veränderst, zum Beispiel wenn ich von Berlin nach Teheran fliege. Da passiert tatsächlich ein Switch. Aber wenn ich zum Beispiel im täglichen Skype oder auf Facebook an diesen unterschiedlichen Kontexten teilhabe, passiert etwas Anderes.

MS Die Figur des Reisenden gehört zur traditionellen Vorstellung vom Künstler und der Künstlerin. Daher ist es bis heute im Kunstbetrieb gängig, Künstleraufenthaltsprogramme anzubieten. In einer angehenden KünstlerInnenlaufbahn sind Residenzstipendien häufig in einer prekären Situation ein willkommenes Mittel, um einerseits den Lebenslauf aufzumöbeln und sich andererseits zu finanzieren. Es kann sein, dass man mehrere Jahre ein Globetrotter-Dasein führt, es ein Hoppen von Künstlerresidenz zu Künstlerresidenz gibt. Gleichzeitig ist ein Residenzstipendium häufig mit dem Wunsch der Einladenden verbunden, sich mit dem Ort auseinanderzusetzen und eine künstlerische Arbeit dazu zu entwickeln. Wie gehst du damit um? Und auch damit, dass man häufig parallel mit der Katalogproduktion von Ausstellung XY beschäftigt ist und eigentlich die ganze Zeit während des Stipendiums per Skype und im Internet verbringt?

NHS Das ist meiner Erfahrung nach ganz oft so. Meist wird versucht, mit diesen Residenzstipendien eine win-win-Situation herzustellen. Du wirst eingeladen zur ‚Kontext-Beautification‘, also die Standorte erhoffen sich in irgendeiner Form eine kulturelle Aufladung durch die Präsenz einer künstlerisch tätigen Person, die sich mit dem Ort beschäftigt. Das reiht sich wieder ein in das, was ich eben bei *De pas* beschrieben habe. Man weiß um den Wert von Kultur für einen Standort und man versucht, sich das zunutze zu machen – teilweise ganz strategisch, teilweise eher

naiv, teilweise auch politisch. Oft, wenn jemand nicht schon über einen bestimmten Erfahrungsschatz bezüglich der komplexen Vorgänge eines Ortes verfügt, werden erst einmal eher stereotype Reaktionen auf einen Ort entworfen, die sich natürlich wunderbar in den touristischen Blick einfügen. Es gibt konfliktbeladene Standorte, in denen man versucht, KünstlerInnen in die Konfliktlösung miteinzubeziehen. Das ist natürlich ziemlich schwierig, wenn jemand für drei Monate irgendwo hineingeworfen wird und sich dazu verhalten soll. Ich finde das relativ schwierig, vor allem dort, wo eine Verkettung von Prekaritäten zu finden ist. Viele Orte sind ja selbst prekär und dann kommt eine prekäre künstlerische Arbeit, eine Person, die ihre eigene Prekarität mit dem Geld zu überbrücken versucht – wie du es gerade beschrieben hast. Im Moment kann ich das nur als Frage formulieren. Wie möchte man damit umgehen?

MS Das ist eine interessante Frage für die Macher dieser Künstleraufenthaltsprogramme. Wie könnte man sie denn so gestalten, dass sie interessant sind?

NSH Es geht nicht nur darum, ob sie interessant sind. Für mich sind immer auch politische Fragen total wichtig. Was bewirkt das dort in diesem spezifischen lokalen Zusammenhang?

MS Ich meine, wie könnte man ein interessantes Residenzmodell entwerfen, das dies mitverhandelt.

NSH Beim Berliner Kongress *Artist Organisations International* im Januar 2015 wurde diese Frage auch wieder sichtbar an der Diskussion um den Titel der Veranstaltung. Was unterscheidet zum Beispiel international von mondial. Aus dem Publikum wurden anderen Formen des Globalen gefordert, die sich eben nicht wie der Begriff (international) an staatlichen Identitäten aufhängen. Was ist das Lokale, das Translokale und das Globale? Das Lokale passiert ja an einem ganz spezifischen Ort und kann da eine ganz große Kraft und Wichtigkeit entwickeln. In dem Moment, wo es sich verknüpft mit einer anderen Lokalität, entsteht ein Übersetzungsproblem, aber eben auch der Beginn von etwas Globalem. Im Kunstfeld wird man oft erst wahrgenommen, wenn man das spezifisch lokale hinter sich lässt und eine globale Position einnimmt. Ich nenne das manchmal die «Rem-Koolhaas-Perspektive». Sie schaut vom Flugzeug aus runter auf die Welt und erkennt *patterns*, Muster. In dieser Perspektive versucht man, diese Muster zu vergleichen mit Mustern von woanders. Dann versucht man Schlüsse zu ziehen auf das Lokale und Aussagen darüber zu treffen. Man hat auch gar nicht mehr die Zeit, sich tatsächlich ins Lokale zu begeben für länger als eine Projektdauer. Zwischen diesen drei Perspektiven des Lokalen, des Translokalen und des Globalen entsteht ein eigentlich unlösbares Spannungsverhältnis, mit dem man sich auseinandersetzen muss.

MS Du warst bei dem Kongress als Vertreterin von *Gulf Labor* eingeladen, einer Initiative von KünstlerInnen, die das Guggenheim Abu Dhabi boykottiert, um gegen die Ausbeutung von ArbeiterInnen beim Bau des Guggenheim Museums auf Saadiyat Island in Abu Dhabi zu protestieren.

NSH Man muss genau wissen, von wo aus gerade gesprochen wird. Es gibt auf der politischen Bühne häufig die Geste, etwas zu internationalisieren. Das Franchising und die Globalisierung von Museen und Universitäten ist eine dieser Bewegungen. Aber es ist völlig ungeklärt, was es bedeutet, ein Museum zu globalisieren. *Gulf Labor* setzt sich dafür ein, dass diese Prozesse mit bestimmten Standards bei der Umsetzung von Menschen- und Arbeitsrechten einhergehen.