

Thomas R. Huber

„Striking a blow“

Santiago Sierras Arbeiten als Beispiele einer Ästhetik der Begegnung

Was nützen Bilder, was vermag Kunst? Als Leitmedium der visuellen Kultur ist Kunst in der heutigen Welt ebenso sichtbar wie prägend. Sie fungiert als wichtiges Kommunikationsmedium, das öffentliche Meinungen nicht nur visualisiert, sondern macht. Kunst ist ein Raum der Erfahrung und der Reflexion, des Lernens und Erprobens, in dem nicht nur das Wahrnehmen der Anderen, sondern auch das Handeln in sozialen Prozessen nachhaltig verändert werden können. Dennoch bleiben gerade im Bereich der „*Politischen Kunst*“, in dem die Visualisierung von soziopolitischen Diskursen ebenso subsumiert wird wie partizipatorische und aktivistische Strategien, die Formen der Interaktion zwischen Ästhetik und Ethik diffus.¹

Dieser Aufsatz untersucht am Beispiel einiger Arbeiten von Santiago Sierra Kunst als Erfahrungsraum der Anderen und formuliert die Grundzüge einer Ästhetik der Begegnung. Auch außerhalb klassischer partizipatorischer Strategien, auch ohne eine unmittelbare Live-Erfahrung, auch in auktorialen, finiten Werkkonzepten, können Prozesse stattfinden, in deren Verlauf ethische Fragen des Miteinanders unausweichlich den Raum der Kontemplation betreten. Die Begegnung im geschützten Erfahrungsraum des finiten Werks ist von der Alltagsrealität weiter entfernt, eröffnet damit aber auch eine größere Freiheit der Reflexion der eigenen Person. Insofern sind diese Werkkonzepte kein Gegenentwurf zur Partizipation, sondern realisieren innerhalb ein und desselben Diskurses eine andere Qualität der Intersubjektivität. In diesem Aufsatz gebe ich meinem primären Wahrnehmen, dem großenteils stereotypen Klassifizieren, in kurzen Statements Ausdruck, die ich unter die Abbildungen setze.

Sierras Werke, in denen Menschen nach restriktiven Vorgaben agieren, ereignen sich in einer schmerzhaften Engführung von Ästhetik und Ethik. Sie konfrontieren mit den Anderen und stellen sämtliche anwesenden Identitäten in Frage. Hier ist die Produktion von Bildern unmittelbar mit der Diskriminierung von Men-

schen verkoppelt. Einen Ausweg aus dem Werk gibt es nur in einer kritischen Reflexion der Bezüge zwischen Ästhetik und Ethik.² Dies erfordert eine grundsätzliche Klärung, wie wir uns in der Kunst Bilder machen und welcher Impulse und Kräfte es bedarf, um uns in deren Reflexion zu führen. Dabei geht es insbesondere um die Rolle der Stereotypen in der Situation der Begegnung. Sie fungieren im Miteinander als essenzielle Bindeglieder, die substanziell zum Aufbau sozialer Bezüge beitragen, wenn es gelingt, sich ihrer auf kreative Weise zu bedienen.

Ästhetik und Ethik, das bedeutet im Wesentlichen Wahrnehmen und Handeln. Diverse Positionen der zeitgenössischen Kunst schaffen Situationen, in denen Kontemplation aus der Entfernung einer geschützten Betrachterposition unmöglich ist. Die Anwesenden werden an ihrer Person in einer Weise angefasst, die zu einer nachhaltigen Interaktion von Wahrnehmen und Handeln führt. Dies kann, wie bei Sierra, durch eine Überforderung mit der Kluft zwischen subalternem Dienst und ästhetischer Erfahrung der menschlichen Präsenz geschehen. Es gibt jedoch noch viele andere künstlerische Konzepte der Begegnung, die Raum hinter den Bildern öffnen und brennende Fragen zum Verhältnis zwischen Stereotyp und gelebter Individualität stellen. Teresa Margolles macht beispielsweise in zahlreichen Arbeiten die Begegnung mit den (toten) Anderen zu einer unmittelbaren körperlichen Erfahrung. Hier fehlt die visuelle Repräsentation komplett. Die Besucher/innen ihrer Räume haben nur ihre inneren (stereotypen) Bilder, während die Anderen in feinstofflicher Form ihre Körper kontaminieren. Sie dringen physisch ein und sind dennoch nicht in den Bildern, welche den Rezipient/innen zur Verfügung stehen. Tania Bruguera realisierte vor ihrer Gründung des *Immigrant Movement International* zahlreiche Erfahrungsräume der Verunsicherung, deren Besucher/innen unter Einsatz von Repression und

identitärer wie physischer Bedrohung selbst zu Bildern in den Augen der agierenden Anderen erstarren. Ziel all dieser künstlerischen Strategie ist die Schaffung einer intersubjektiven Distanz, sei es zwischen Form und Inhalt, zwischen Bild und Thema, zwischen Körper und Identität. Sie ermöglicht es, ein dynamisches Feld zu eröffnen, in dem mir der Reflexionsraum gegeben ist, mich mit den Routinen meines Wahrnehmens, Empfindens und Handelns auseinanderzusetzen. Für Kunst, welche die Begegnung von Identitäten explizit thematisiert, bedeutet Intersubjektivität, dass ich als wahrnehmendes und meine Wahrnehmung reflektierendes Individuum aktiv in den Prozess eintrete und dass auch meine Identität immer eine wichtige Rolle in ihm spielt. Hier werde ich ange-regt, hegemonial definierte Stereotypen in Frage zu stellen – und zwar nicht über die simple Affirmation idealisierender Gegenbilder, sondern über die Initiierung eines performativen Dialogs, in dem ich den Anderen begegne: Sowohl jenen außerhalb meiner selbst als auch denen in mir. Grundvoraussetzung hierfür ist die Bereitschaft, die Anderen wirklich in die Begegnung hereinzulassen – nicht nur als Zeichen, beziehungsweise Zeichenträger, die in ihrer Objektivität immer die Qualität von Stereotypen haben. In intersubjektiven Prozessen tritt die Erfahrung der Begegnung vor die Lektüre der Zeichen, und die Differenz wird in der Interaktion als lebendige Distanz wirksam.

Die Begegnung ist Keimzelle jedes sozialen Prozesses. Jede Begegnung ist ein Wechselspiel von Wahrnehmen und Handeln. Das Wahrnehmen richtet sich zwar als Sinnesprozess primär nach außen, auf ihr Objekt, berührt aber als Bewusstseinsprozess ebenso die eigene Verfasstheit als wahrnehmendes Subjekt. Ich setze die Anderen in Bezug zu meinem Selbst und bringe sie als Wahrnehmungsobjekte in einen Gestaltungsprozess.³ Bereits die primäre Erfahrung hat gestaltende Qualität, da sie über den Vergleich mit meinem Eigenen – meiner Identität, der Struktur meines Bewusstseins mit seinen Werten, Bildern und Stereotypen – verläuft. Als diejenigen, über deren subjektive Wahrnehmung ich mein Selbst bestätige oder auch in einen Verwandlungsprozess bringe, sind die Anderen Projektionsflächen innerer Bilder von hoher affektiver Kraft. Sie dienen mir sowohl der Selbstversicherung

als auch der permanenten Neugestaltung meiner eigenen Identität.⁴

Menschen in Kunstwerken genau wie in anderen performativen Formaten begegnen generell auf eine besondere Weise. Ausgestellt, in ihrer lebendigen Präsenz aber ständig auch jenseits des konkreten künstlerischen Diskurses erscheinend, existieren sie in einer Doppelpräsenz, und alles Ikonische erwächst aus der sinnlichen Fülle des Lebens. Ist das Thema des Werks jedoch die Subalternität und wird diese so radikal inszeniert wie in Sierras Arbeiten, so wird eine Auseinandersetzung mit der ethischen Qualität des Blicks unausweichlich.⁵

Die Wahrnehmung ist ein bipolarer Prozess, in dem nicht nur empfangen, sondern aktiv gestaltet wird. Seine Wirkung beschränkt sich nicht auf mein Bewusstsein, sondern erreicht auch die Anderen. Die Erfahrung ihrer Präsenz konditioniert sowohl eine innere Bewusstseins- als auch eine äußere Körperhaltung, eine Handlungsform. Bereits der Blick ist eine aktive Stellungnahme. Als Blickender belege ich die Anderen mit Bildern aus meinem Bewusstsein und schreibe ihnen eine Identität zu. Identitätsbildung ist grundsätzlich ein sozialer Prozess, eine Oszillation zwischen Einschreibung und Selbstformulierung in Aktion und Reaktion – und als solches nie frei von Fragen der Macht. Auf der anderen Seite eröffnet der Blick die Möglichkeit eines Reflexionsprozesses, der den Mechanismus der Einschreibung von inneren, mit dem Wahrgenommenen in keiner individuellen Beziehung stehenden stereotypischen Bildern in meinem eigenen Bewusstsein begreifbar macht. Reflexion findet in einem permanenten Wechselspiel statt: Wahrnehmen der Anderen; Wahrnehmen der durch sie ausgelösten Gefühle und Bilder im Eigenen; gegebenenfalls Handeln in der konkreten Situation; erneute Wahrnehmung der Anderen im Bezug zum Eigenen. Dieser Prozess bringt Bewegung in starre dialektische Mechanismen. Stereotype Identifizierungen werden kritisch hinterfragbar, zugleich kann aus der bewussten Erfahrung der persönlichen Reaktionsmuster Selbsterkenntnis erwachsen. So wird die Dialektik vom Selbst und den Anderen aufgebrochen.

Kunstwerke eröffnen Erfahrungsräume für die intersubjektive Begegnung, wobei die essenziellen Phasen der Identitätsbildung – Begehren, Degradierung in den

Objektstatus, Transformation im reflektierten Austausch mit den Anderen – sowohl im konkreten Zusammentreffen erfahrbar werden, als auch in ihrer Wirkung in der kollektiven politischen Dimension, etwa als Diskriminierung. In der aktiven Teilhabe an Identitätsprozessen erfahre ich mich selbst als Repräsentant eines hegemonialen soziokulturellen Bezugssystems und bin damit zumindest indirekt in eine Täter-, beziehungsweise Opferposition gestellt. Spätestens hier offenbart die Begegnung eine ethische Komponente, welche zu einer grundlegenden Reflexion der Wahrnehmung motiviert, als dies in einer Begegnung ohne eine derart explizite Konnotation der Fall wäre.

Jede Begegnung ereignet sich in Bildern. Seien es die Repräsentationen der Anderen mit den Mitteln der Kunst, seien es die Bilder, die ich mir in ihrem Angesicht selbst mache – immer gibt es während der Begegnung die Phase der Objektierung, in der ich mein Gegenüber in Stereotypen fixiere, beziehungsweise mich selbst in dieser Fixierung erfahre. Bilder haben als ikonische Repräsentationen immer auch den Charakter des Stereotypen – und das wird in der Visualisierung von Menschen schnell zum ethischen Problem. Doch (stereotype) Bilder sind essenzielle Medien in der Begegnung mit den Anderen. Es kann nicht um ihre Eliminierung gehen, da nur über sie die subjektive Orientierung in der Welt, insbesondere die Bildung der Identität im Dialog mit den Anderen möglich ist. In den Stereotypen manifestiert sich der wesensmäßige Zusammenhang zwischen den inneren und den äußeren Bildern. Entscheidend für eine veränderte Wahrnehmung und die daraus resultierenden soziopolitischen Prozesse ist die Mobilisierung der Bilder im intersubjektiven Dialog. Dies bedarf eines Moments der intensiven Begegnung, in dem ich mir der Diskrepanz zwischen der Repräsentation und der lebendigen Individualität bewusst werde.

Die Art und Weise, wie Santiago Sierra in seinen Arbeiten Begegnungen gestaltet, gilt als Provokation. Meist entzündet sich die Entrüstung an der Auffassung, dass er das „Leben“ direkt in die „Kunst“ übertrage, ohne deren „Grenzen“ zu respektieren. Dabei handelt es sich um Diskursparameter, die regelmäßig dann aktiviert werden, wenn es an sublimierender künstlerischer Übersetzung von Themen mangelt,

welche im kollektiven Bewusstsein mit systematischem Unrecht zu tun haben. Kunst steht in der westlichen Kultur immer noch in der Tradition des Idealismus, weswegen an dieses Medium spezifische Erwartungen geknüpft sind. Doch Sierra verwandelt weder die Realität in eine künstlerisch sublimierte Idee, noch macht er irgendeine Botschaft konkret greifbar. Stattdessen konfrontiert er die Ästhetik eines klassischen, in der idealistischen Tradition stehenden Genres, nämlich der Minimal Art und Konzeptkunst, mit der Realität von Ausbeutung und Diskriminierung. Diese Arbeiten zeigen – im Sinne des ästhetischen Kontrakts – zu wenig und zugleich zu viel: Es mangelt ihnen an sichtbarem künstlerischen Mehrwert, stattdessen bieten sie eine Überdosis Lebensrealität. Die heftigen Reaktionen und massiven Konflikte, welche sie regelmäßig auslösen, belegen die transformatorische Kraft von Kunst im Allgemeinen und diesen Aktionen, denen gerne die Bezeichnung „politisch“ verliehen wird, im Besonderen.

Einschreibung der Subalternität

Sierra beschränkt sich nicht mit der Repräsentation von Subalternen, er produziert sie in den Werken auf unterschiedliche Weise. In den ersten Arbeiten dieser Art bezahlte er Menschen dafür, dass sie massive Manipulationen an ihrem Körper über sich ergehen lassen. (Abb. 1) Darauf folgten verschiedene Werke, in denen Tätigkeiten verlangt waren, die unter pragmatischen Gesichtspunkten sinnlos sind. Dafür wurde der jeweils ortsübliche Mindestlohn gezahlt. (Abb. 2, 3) In den letzten Jahren verschob Sierra den Akzent ganz auf die Prozedur der Bestrafung. Kollektive oder individuelle Schuld ist durch stummes Ausharren im Kunstraum zu sühnen. (Abb. 4) Er legt in seinen Arbeiten klar definierte Rollen an, die den Akteur/innen keinerlei Gestaltungs- und Entwicklungsraum zur Artikulation ihrer Individualität lassen. Indem er sie für einen Dienst entlohnt, garantiert er von vornherein ein subalternes Verhältnis. Die Akteur/innen tragen ihren biographischen Hintergrund in das Kunstwerk. Sie machen mit, weil sie das Geld brauchen. Ihre Klassenzugehörigkeit ist aber nicht nur der Grund dafür, dass sie engagiert wurden, sie ist das Thema. Sie sind zum Arbeiten hier.

Die Konfrontation lebt aus der unmittelbaren Körperlichkeit⁶ der Begegnung. Ist grundsätzlich das Kunstwerk als individuelle Äußerung bereits ein Anderes an sich, so fordern Werke, die Andere in ihrer Körperlichkeit repräsentieren und in denen Fragen der Identität nicht nur über Bilder und Symbole anklingen, sondern explizit gestellt werden, mich noch ungleich direkter, da sie mich unmittelbar in meiner eigenen Identität ansprechen und unbewusste Reflexe und Reaktionen anstoßen. Mit der radikalen Entindividualisierung hat Sierra den Geist seiner Akteur/innen von deren Körper getrennt. Dadurch kommt es während der Begegnung zu einer massiven Störung des Dialogs, welcher doch auf einem gewissen Gleichgewicht zwischen Subjekt- und Objektpositionen aufbaut. Intersubjektivität ist nicht möglich, wo die Anderen nur als Körperobjekte anwesend sind. Diese explizite Störung der Symmetrie der Intersubjektivität bildet ein wesentliches Merkmal der Ästhetik der Begegnung im Raum der Subalternität.

Der Blick fixiert die in ihm agierenden Menschen in ihrer subalternen Position und verweist zugleich die Blickenden auf die Seite der Ausbeuter und Unterdrücker. Mit der Einschränkung der Sichtbarkeit der Individualität treten die Stereotypen in den Vordergrund. Sie ermöglichen die Diskriminierung dadurch, dass das Gegenüber als Stereotyp nicht mehr auf Augenhöhe – im Dialog – zurückblickt und den Einschreibungen nach Belieben zur Verfügung steht. Alle Einschreibungen haben den Charakter von Stereotypen. Sie betreffen während der Konfrontation jedoch nicht nur die Akteur/innen, sondern auch die Rezipient/innen, indem sie alle Anwesenden in Opfer und Täter/innen kategorisieren. Im Zustand der Subalternität findet immer eine Fixierung der Identität in Stereotypen statt. Sierra schafft Konfrontationsräume, in denen die Wahrnehmung stark von der Erfahrung körperlicher Präsenzen bestimmt ist. Die Subalternität wird hier über die Zuweisung diskriminierender körperlicher Tätigkeiten in das Kunstwerk eingebracht. Die Akteur/innen sind in dieser körperlichen Funktion fixiert und damit in ihrer Rolle als Dienende gefangen. Hier treffen sich zwei Vorgänge: Die Objektierung der Anderen in der Wahrnehmung. Und die Objektierung der Anderen als physischer Prozess im diskriminatorischen Grundset des Werks. Ersteres ist eine wenn-

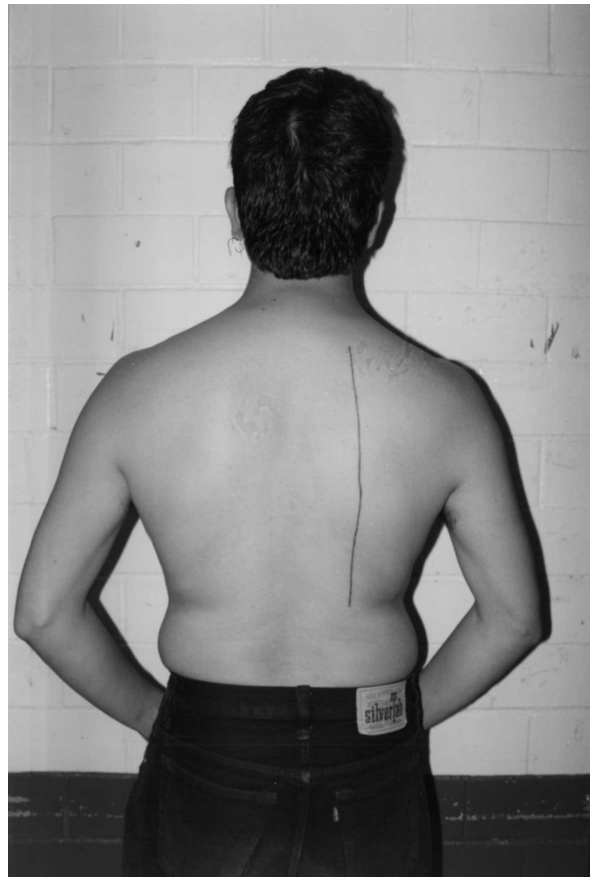


Abb. 1: *Line of 30 cm tattooed on a remunerated person, Mai 1998, 51 Regina Street, Mexico City, Mexico.*

Für fünfzig Dollar ließ sich ein Mann eine senkrechte Linie auf den Rücken stechen und wurde danach mit dem Gesicht zur Wand fotografiert. Im Foto fasziniert mich die körperliche Präsenz des Mannes im grellen Blitzlicht: Die Unversehrtheit seiner Haut, in der die Linie noch brutaler wirkt; der Glanz in seinen Haaren, die Speckrolle über dem engen Hosenbund. Und ich bemerke, dass die Linie nicht exakt gerade verläuft. Ich sehe ihn und er mich nicht. Ich sehe sein Gesicht nicht. Unsichtbarkeit und Abwesenheit der Individualität – ich will ihm nicht in die Augen sehen.

gleich vorübergehende, so doch essenzielle Phase der Begegnung. Letzteres bildet den Kern von Sierras künstlerischer Strategie und bewirkt eine massive Störung des gewohnten ästhetischen Diskurses.

Sierra ist bestrebt, jede Sublimierung zu vermeiden. Die Essenz seiner künstlerischen Arbeit liegt im Transfer. Für ihn ist dies zwar nur eine Übertragung von einem Sektor des kapitalistischen Systems in einen anderen, aber dennoch – und das macht die irritierende Kraft seiner Arbeit aus – auch ein Transfer von einer Wahrnehmungsebene in eine andere: Von der sozio-ökonomischen Lebensordnung in die Kunst. Ausbeutung und Diskriminierung als Grundstruktur der herr-



Abb. 2: Group of people facing the wall and person facing into a corner, Oktober 2002, Lisson Gallery, London.

Sechs Menschen stehen mit den Gesichtern zu einer der Galeriewände, eine weitere Person, ebenfalls mit dem Rücken zu den anderen Menschen im Raum, in einer Ecke. Ich sehe die Performance in Form von Schwarzweiß-Fotografien, die Sierra als offizielle Dokumente autorisiert hat. Ich sehe, wie eng die Gruppe der sechs nebeneinander steht, und welcher starker Kontrast zwischen dieser Ballung und dem einzelnen Mann besteht – ein künstlerisches Arrangement. Ich sehe die Gruppe der sechs und taxiere die Kleidung. Sieht man ihnen ihre Deklassiertheit an? Die Frauen rechts und links entsprechen in ihrer Erscheinung meinem Stereotyp. Die Frau mit kurzen Haaren und schwarzem Anzug in der Mitte irritiert mich. Ich studiere Details, beispielsweise den merkwürdigen Schnitt des Blumenrocks ganz rechts, der die Füße in Turnschuhen sehen lässt.

schenden Weltordnung repräsentiert Sierra, indem er sie in seinen Werken rekonstruiert. Weder sublimiert er das Thema in ein distinktes Bild, noch folgt er dem Prinzip des Dokumentarischen, also der interpretierenden Gestaltung von Realität. Stattdessen verharrt er in genannter Grundstruktur: Die Präsenz der Menschen in seinen Arbeiten ist eine Affirmation der Realität – er arbeitet mit dem Status quo unter den gegebenen Bedingungen des Lebens.⁷ Die Besonderheit liegt im konsequenten Verzicht auf eine ästhetische Schnittstelle, über die die Flucht in die Sublimierung angetreten werden könnte.⁸

Konstant bleibt in diesem Transfer nicht nur die kapitalistische Grundordnung, sondern auch der Mensch. Hier wie dort führt er eine Arbeit aus, leistet einen Dienst, und die Zahlung der Minimallöhne erscheint als Zeichen dieser Eins-zu-eins-Beziehung. Sierra hält es nicht für angebracht, von den in seinen Werken beschäftigten Menschen als „Akteur/innen“ zu sprechen, da er in dieser dem Theater und der Performance nahen Bezeichnung die Realität der von ihnen geleisteten Arbeit verschwimmen sieht.⁹ Ich verwende den Begriff dennoch, da Arbeit in seinen Werken eine Doppeldeutigkeit annimmt: Sie ist konkrete Dienstleis-

tung, erhält aber in der Situation des performativen Kunstwerks unweigerlich einen ästhetischen Mehrwert, der sie zu einem bedeutsamen politischen Statement macht.

Bestrafung und Subversion

Die Subalternität in der Kunst wahrnehmbar zu machen ist ein Akt, der immer gesellschaftliche Grenzen überschreitet und die auf elitärer Distinktion basierenden Strukturen des Kunstbetriebs einer kritischen Revision unterzieht. Sierra arbeitet gezielt mit der kunstspezifischen Wahrnehmungshaltung, der Öffnung der Sinne und dem Zulassen einer Nähe zum Anderen, beziehungsweise einer aktiven Annäherung. Hier erwarte ich Kunst als Sublimierung, und genau dann trifft mich der „Schlag“, nämlich die radikale Repräsentation von Menschen in Subalternität ohne den von der herrschenden Gesellschaftsordnung gewährleisteten Abstand.¹⁰

Der Mechanismus der Bestrafung ist bei Sierra in den letzten Jahren explizit Thema, doch auch in den früheren Werken sind die Aufgaben für die Akteur/innen in der Art einer rigorosen Maßregelung angelegt. Damit wird ein eindeutiger Bezug zwischen den Akteur/innen



Abb. 3: *Raising of six benches*, September 2001, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München.

und den Betrachter/innen angelegt: Sind letztere bei einer Bestrafung physisch anwesend und verhalten sich dem Geschehen gegenüber passiv beobachtend, werden sie zwangsläufig zu Repräsentant/innen der herrschenden Ordnung und damit zu Komplizen der strafenden Macht. Hinwendung gerät unmittelbar zu Diskriminierung.

Es ist die unsublimierte, reale Objektierung, aus der die massive Irritation durch seine Arbeiten herrührt. Hier wird jede Distanz zwischen den Menschen und ihrer Repräsentation in den Arbeiten geleugnet. Dennoch sind die Menschen als Individuen in ihrer lebendigen Ganzheit in der Begegnung unmittelbar anwesend, und selbstverständlich bilden diese Präsenzen einen wichtigen Teil der Werke. Die Inszenierung, welche die wesentlichen Kriterien des Mediums Performance erfüllen, macht die Distanz zwischen der Sub-

Vierzig Männer haben die Aufgabe, für die Dauer von zwei Wochen täglich zwei Stunden lang sechs Museumssitzbänke anzuheben und zu halten. Als ich den Akteuren während der Vernissage begegnete, waren sie durch ihre Arbeit am Ort fixiert. Kleine Bewegungen, verkrampfte Arme und Beine werden entlastet. Immer wieder werden Bänke für kurze Zeit abgesetzt und dann mit neuer Kraft hoch genommen. Ich sehe die schweißbeuchte Haut. Die meisten Männer halten Abstand zum Publikum, indem sie wegblicken. Dies macht es mir leichter, sie in Ruhe zu betrachten, ihre Arbeitstechniken zu studieren, ihre körperliche Verfassung zu taxieren, ihre Ausdauer zu prognostizieren. Immer mehr rückt die eigenartige Diskrepanz zwischen den Akteuren und dem Publikum in meine Wahrnehmung: Die Männer sind physisch von ihrer Arbeit absorbiert und befinden sich in der prekären Situation, von unzähligen Augen bei ihrem offensichtlich sinnlosen Tun angestarrt zu werden. Bei ihnen empfinde ich krampfhaften Stillstand – Loslassen und einfach Weggehen würde die Kollegen mit der Last überfordern. Das Publikum dagegen flottiert frei an diesem Tableau vivant vorbei, welches nur durch kleine Bewegungen in unregelmäßigen Abständen von seinem Leben zeugt. Mein Blick beginnt, zwischen den Trägern und dem Publikum hin und her zu wechseln. Ich bin ganz Auge und beobachte andere Menschen beim Schauen. Wie im lebendigen Erleben bin ich auch im Betrachten der Fotos von Details der körperlichen Präsenzen angezogen: Die Umhängetasche des im mittleren Foto mit dem Rücken zu mir Stehenden, die mich an die Situation der nur für kurze Zeit, quasi im Vorübergehen ausgeübten Lohnarbeit erinnert; die diversen Kopfbedeckungen; die visuelle Verschiedenheit der Anwesenden; die eigenartige Konstellation der Blicke (keiner der Männer auf den drei Fotos schaut sein unmittelbares Gegenüber an); der im unteren Foto frei herunterhängende Tragegurt; der im Hintergrund des mittleren Bildes sichtbare Mann mit Videokamera – all das erzeugt in mir den Eindruck einer hybriden Situation voller faszinierender Irritationen.

Im Anschauen der Fotos wird mir klar, dass mein Erlebnis grundlegend anders gewesen wäre, wenn ich den Raum an einem anderen Tag besucht hätte. Dann wäre ich mehr oder weniger allein gewesen mit den sich an den schweren Bänken abarbeitenden Menschen, und ich hätte ihre Präsenz wesentlich intensiver erlebt. Es fällt mir leicht, die Ungeheuerlichkeit des Zusammenseins alleine mit den vierzig Männern in einem Raum zu imaginieren. Ich denke daran, wie brüchig die Grenze zwischen mir und ihnen dann wäre, und ich spüre Bedrohung.

So besaß meine Begegnung mit dem Werk und seinen Akteuren jedoch eine andere Qualität. Ich befand mich als Teil einer Menschenmenge in einer geschützteren Beobachterposition, die mehr der Situation in einem Theater entsprach. Hier herrschte die kollektive Wahrnehmung, das voyeuristische Blicken im Schutz der Menge. Und ich schaute auf diese wie auf eine Installation, ein Arrangement von Menschen und Gegenständen in faszinierender Regelmäßigkeit und Strenge.

alternität und der Individualität in den agierenden Personen offenbar. Sierra wählt als Ort seiner Arbeit die vielfältigen Räume der Kunst. Diese sind essenzieller Teil seiner Strategie, welche darauf abzielt, fundamental zu irritieren, aber dennoch den ästhetischen Dialog nicht abreißen zu lassen. Bei aller Verunsicherung verlasse ich nicht das Werk, sondern bleibe sein



Abb. 4: *Veterans of wars of Cambodia, Rwanda, Bosnia, Kosovo, Afghanistan and Iraq facing the corner*, April-Juni 2012, Kunsverein Nürnberg, Albrecht Dürer Gesellschaft, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg.

Kriegsveteranen stehen mit dem Gesicht zur Wand in einer Ecke des Ausstellungsraums. Nicht alle Männer tragen Uniform. Kleidung, Körperhaltung und auch der Abstand zur jeweiligen Ecke variieren. Menschen in Rückenansicht sind besondere Projektionsflächen. Je nach Kopfneigung sehe ich Stolz, Indifferenz oder Scham. Hier scheint alles schon geschehen: Veteranen rufen Bilder der überlebten Kriege auf. Die physische Isolation wirkt ambivalent: Mit der Absicht, Kritik zu üben am gesellschaftlichen Desinteresse an der Situation der ehemaligen Soldaten, wurden die Akteure für ihren Auftritt geworben. Nun sprechen sie mich als Opfer an – nicht nur des gesellschaftlichen Ignoranz im Kontext der Politik der Kriege, sondern der Ausstellungssituation, in der das Eckenstehen die Männer unweigerlich zu Objekten meines Blicks degradiert.

Betrachter. Als solcher gebe ich zu keinem Zeitpunkt meine aktive Rolle im Wahrnehmungsprozess auf. Sierra arbeitet daran, den herrschenden Diskurs der Kunst generell zu dekonstruieren. Im Mittelpunkt seiner Kritik steht die Behauptung einer ethisch-moralischen Superiorität, begründet mit einem Ästhetikbegriff, der, auf dem Prinzip auktorialer Souveränität aufbauend, einen diffusen Abstand zu den Realitäten des Lebens pflegt und Ethik lediglich in einer spezifischen Sublimierung kennt. Diese verweigert er und schließt damit den traditionellen künstlerischen Prozess kurz. Er verzichtet auf die Ästhetisierung im Sinne der persönlichen, eine individuelle Handschrift tragenden Übersetzung, mit der nach dem herrschenden Diskurs praktisch alles repräsentierbar ist. Die einzige künstlerische Arbeit, die Sierra visualisiert, ist die von seinen Akteur/innen geleistete.

Seine subversive Strategie richtet sich oft auch direkt gegen die Institutionen des Kunstbetriebs. 1999 gab er beispielsweise zehn lateinamerikanischen Arbeitern den Auftrag, 24 tonnenschwere Zementblöcke in einer Galerie in Los Angeles mit primitivsten Hilfsmitteln ohne konkretes Ziel durch die Räume zu schleifen, wobei während der nachfolgenden Ausstellung lediglich das Arbeitsszenario mitsamt aller Spuren und Beschädigungen an Boden und Wänden sichtbar war (*24 blocks of concrete constantly moved during a day's work by workers*). Bei Werken wie diesen handelt es sich jedoch um Interventionen, die das System beschädigen, behindern, gefährden – und dennoch seine Funktion nie wirklich außer Kraft setzen. Auch Sierra sieht dies so und nimmt seine Arbeit nicht aus, wenn er die Redundanz emanzipatorischer Initiativen in der zeitgenössischen Kunst kritisiert, die, wie er es

formuliert, anstatt Subversion zu betreiben lediglich die „allgemeine Verkommenheit“ bestätigen.¹¹ Hier argumentiert und agiert er systemorientiert: Genau wie er die Kunst als Funktionselement einer kapitalistischen Weltordnung wahrnimmt, verfährt er mit den Menschen in seinen Arbeiten: Als anonyme, nur über ihren Körper relevante Funktionselemente.

Dabei operiert er jedoch grundsätzlich mit einem konservativen Kunstbegriff. Er kritisiert den Betrieb zwischen Galerie und Museum, geht dabei aber über die Tatsache hinweg, dass dieser Betrieb nur eine Facette einer vielfältigen visuellen Kultur ist, deren Funktions- und Wirkmechanismen sich teilweise stark von der kritisierten High Art unterscheiden. Diese Strategie ist der Versuch einer Subversion von innen, die am genuinen Wesen jeder Art von Kunst ansetzt, egal ob sie sich im Museum oder im öffentlichen Raum ereignet: Kunst kann grundsätzlich als Konsumgut verwendet werden. Objektierung, Funktionalisierung und diskursive Verschaltung geschehen immer, und der künstlerische Mehrwert ist zu einem wesentlichen Maß ein ökonomischer Faktor. Sierra postuliert einen Antagonismus zwischen Kunst und subversiver politischer Aktion und bezeichnet sich selbst mit dem Stereotypen des „Snob“.¹² Damit gibt er seine eigene Person in die Strategie der ausweglosen Objektierung hinein und verweigert ein weiteres Mal die ästhetische Sublimierung, die vom Künstler als souveränem Geist über den Objekten erwartet wird. Sierra gibt keinen Weg aus dem Dilemma vor. Die am Werk Teilhabenden werde mit ihrer Arbeit an der Transformation der Erfahrungen allein gelassen.

Mobilisierung der Stereotypen

Der Prozess der Sublimierung der Anderen, wie ihn der gewohnte ästhetische Diskurs vorsieht, kommt hier nicht zustande, da er eine Distanz der passiven Kontemplation zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und seinem Objekt voraussetzt. Sierras künstlerische Strategie macht dagegen die Trennung zwischen mir und den Anderen explizit. Die soziopolitische Distinktion wird als intersubjektive Distanz realisiert und ist auf diese Weise in der Reflexion als ethisches Problem erfahrbar. Menschen, denen Subalternität in ihre Körper eingeschrieben ist, sind in der Kunst prinzipiell Eindringlinge, die von den Rändern

kommen. Eine Erfahrung der intersubjektiven Distanz ist nur möglich, wenn die Objektierung in einem unmittelbar konfrontativen Diskurs zum realen Problem gemacht wird, anstatt in einem konventionellen ästhetischen Diskurs in Sublimierung aufzugehen. Wo die Macht der Diskriminierung im Dialog mit den Anderen wirksam ist, bin ich mit einer Lücke konfrontiert, die in Sierras Arbeiten permanent offen bleibt – mein Gegenüber ist nur partiell anwesend, der Defekt, das Defizit ist der Wesensgrund seiner Präsenz im Kunstwerk. So wird die Manifestation des Opfers zum Paradox der Kunst: Die absolute Sichtbarkeit birgt eine permanente Unsichtbarkeit in sich.

Alle Beteiligten, ich als Betrachter eingeschlossen, sind in ihre Stereotypen fixiert, womit auch für mich eine Zwangslage entsteht, in der ich meine Identität gegen die Stereotypisierung als Teil des hegemonialen Systems verteidigen muss. Damit ist das Konfliktpotenzial ausreichend hoch, um eine tief greifende Reflexion des Wahrnehmungsprozesses anzustoßen. Ich kann den mir eingeschriebenen Stereotyp des Unterdrückers nur dann in Bewegung bringen, wenn ich nicht nur meine individuelle Position, sondern die gesamte Begegnung im Rahmen der Kunst in Frage stelle.

Zur Befreiung aus meiner eigenen Fesselung in den Stereotypen muss ich meinen Erfahrungsprozess anders fokussieren, als Sierra dies in seinem Kunstbegriff mit provozierender Schärfe vorsieht. Die Distanz von Kunst und Leben, muss zu einer ästhetischen Distanz werden, aus der heraus ich zu ethischen Fragen vorstoßen kann. So trägt die Ästhetik der Begegnung im Raum der Subalternität immer schon die Notwendigkeit der Emanzipation von einem traditionellen Kunstbegriff in sich.¹³ Sierra übt mit seinen Arbeiten und ihrer scheinbar fatalistischen Affirmation der bestehenden Strukturen radikale Kunstkritik, die diese Befreiung zu einer unausweichlichen Notwendigkeit macht. So ist die Emanzipation der Subalternen untrennbar mit der Emanzipation der Ästhetik verknüpft. Bewusstseinswandel kann nur stattfinden, wenn die traditionelle Rezeptionshaltung aufgegeben wird, in der ich Kunst als Sublimierung des Status quo konsumiere, und wenn die ethischen Implikationen eines dialogischen Prozesses mit den Anderen zugelassen und aktiv umgesetzt werden.

Diese Herausforderung verlangt von mir, dass ich die sichere Betrachterhaltung verlasse und durch die Erfahrung der Stereotypisierung gehe. In diesem Prozess kommt es zwangsläufig zu einer Grenzüberschreitung des traditionellen ästhetischen Diskurses, und die Ästhetik der Begegnung offenbart ihre ethische Dimension. Im Diskriminieren wie im Begehren der Anderen stellt sich mir letztendlich immer dieselbe Aufgabe: Im dialogischen Prozess muss ich diese elementaren monologischen Kräfte der Objektierung in intersubjektive Impulse umwandeln, indem ich in der Phase der Reflexion die Objektierung auf mein eigenes Bewusstsein anwende, meine inneren Stereotypen erkenne und einen Freiraum zwischen ihnen und den Anderen schaffe.

Die neue intersubjektive Distanz

Die Ästhetik der Begegnung ist der Ausdruck einer grundlegend veränderten soziopolitischen Situation. In demokratischen Systemen tritt die individuelle Interessensäußerung zusehends an die Stelle des weitgehend passiven Verhaltens in der kollektiven Repräsentation. In totalitären Regimes verstärken sich auch mit Hilfe neuer medialer Plattformen der Repräsentation die Versuche individueller Ermächtigung. Aus diesen neuen Formen des individuellen Handelns erwachsen auch neue Formen der Ästhetik.

Wie ich bis hierher gezeigt habe, nutzt die Ästhetik der Begegnung den Erfahrungsraum der Kunst zu einer nachhaltigen Reflexion von Wahrnehmen und Handeln. In der Konfrontation mit den Anderen kommen dialogische Prozesse zwischen Menschen und (stereotypen) Bildern in Gang. Die elementaren Energien für die Bildung der Subjektivität – die Diskriminierung und das Begehren der Anderen – werden freigesetzt, sodass es zu wiederholten Wechseln zwischen Subjekt- und Objektpositionen kommt. Die Ästhetik der Begegnung ermöglicht Erfahrungen der Intersubjektivität, auch wenn es während der Teilhabe am Werk zu keinem real kommunikativen Austausch kommt. Durch die Intensität der Konfrontation stellen sich während der ästhetischen Erfahrung ethische Fragen. So können im Erfahrungsraum der Kunst alternative Handlungsweisen in sozialen Bezügen imaginiert und real umgesetzt werden.

Begegnungen mit den Anderen, wie ich sie hier an Sierras Arbeiten untersucht habe, sind unabhängig von der konkreten Konstellation immer soziopolitische Grenzüberschreitungen und als solche von hoher Aktualität. Die Anderen bleiben Andere, auch wenn die Form unseres Zusammen und Miteinander Lebens sich in einem grundlegenden Wandel befindet. Soziopolitische Umstrukturierungen im Zuge der Globalisierung bewirken weitreichende Deterritorialisierungen. Die dialogischen Prozesse der Identitäten, basierend auf intersubjektiver Distanz und begleitet von Begehren und Angst, geraten aus ihrer traditionellen Balance. Über die Stereotypen der Anderen definierte sich das kollektive Bewusstsein der dominanten Gruppe in einem weit höheren Normierungsgrad und gewährleistete eine rigide soziale Trennung von Privilegierten und Subalternen. Heute herrschen andere Ordnungsparameter. Eine der Konsequenzen daraus ist eine neue Form der Begegnung mit den Anderen, welche nicht mehr hinter eindeutig definierbaren Grenzen stehen. Das Verschwinden dieser Trennlinien hat unmittelbare Auswirkungen auf die intersubjektive Distanz. Der Ort und die Grenzen der Identitäten einerseits und andererseits die Gewissheit, selbst eine sichere Subjektposition innezuhaben, haben eine Grundsicherheit gewährleistet, mit der ich mich den Anderen öffne. Diese Basis wird immer brüchiger, gleichzeitig haben sich die Begegnungen im täglichen Leben vervielfacht. Die Situationen, in denen ich mich im Blick der Anderen als Objekt ohne die Verankerung in der Grundsicherheit der traditionellen kulturellen Kollektive erfahre, werden häufiger.

Die traditionelle soziopolitische Positionierung bestimmter Gruppen in ihrer Gesamtheit, welche auch die postkoloniale Kultur noch mit eindeutigen Machtverhältnissen prägte, beginnt sich in vielen Bereichen aufzulösen. Sierra macht die Subalternität als ein mich unmittelbar betreffendes Problem greifbar und stellt die Notwendigkeit einer radikalen Revision von Ästhetik und Ethik klar. Im globalen Strukturwandel hin zu einer tendenziell ort- und grenzenlosen „*Multitude*“¹⁴ verlagert sich die Dualität vom Ich und den Anderen zusehends auf die Ebene der Individuen, welche sich mit der problematischen Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne auseinandersetzen müssen. Diese neue Situation hat gravierende Konsequenzen nicht zuletzt

für das Ordnungssystem der Stereotypen. Für den produktiven Prozess zwischen Abgrenzung von den und Identifikation über die Anderen prägte Homi K. Bhabha den Begriff des „Dritten Raums“ – weder das Eigene noch das Andere, sondern „*something else besides, which contests the terms and territories of both*“.¹⁵ Der Raum der Transformation, wie Bhabha ihn definierte, ist im postkolonialen Diskurs verankert und lebt somit im Bezugssystem der Blöcke der ehemaligen Kolonisierer und ehemaligerhältnisse im Vordergrund steht.

Dieses Bezugssystem existiert nicht mehr. Bhabhas „*Begriffe*“ und „*Territorien*“ im System der Identitätsbildung sind in etwa in den Werken von Sierra, in denen meine eigene Identität und die der Anderen gleichermaßen massive Einschreibungen erfahren, in Auflösung begriffen. An die Stelle der Gruppen treten die Individuen, der Rekurs auf kollektive Identitäten steht immer weniger zur Verfügung. Zudem hat sich das Wesen der Anderen in der Multitude gewandelt. Sie sind hier nicht mehr primär die Menschen anderer Hautfarbe oder anderer Religion, welche im Blick aus der Ferne weitgehend hinter ihren Stereotypen verschwinden. Vielmehr erscheinen sie in meiner Nähe so komplex wie nie. Dennoch hat sich am Identitätsprozess mit seiner Interaktion von Subjekt- und Objektpositionen und den Transformationen und Neuschöpfungen in der Begegnung nichts Grundsätzliches geändert. Denn den Dritten Raum gibt es nach wie vor. Er befindet sich im Bezugssystem der globalen Multitude jedoch nicht mehr so sehr zwischen den Kollektiven, sondern mehr und mehr in jedem einzelnen Individuum.

Mit der Verinnerlichung des Dritten Raums in die individuelle Subjektivität ist die souveräne intersubjektive Distanz verschwunden. Nun verliert die Erfahrung der Distanz ihre kollektive Orientierung – etwa an den Parametern der Hautfarbe oder der ethnischen Herkunft, die in klassische Stereotypen fixiert worden sind – und wird immer individueller. Die Dynamik des Dritten Raums mit ihren Momenten der Grenzüberschreitung und Entwurzelung verlangt jedoch nach einem gewissen Maß an Statik in den Identitäten. Ergreift die deterritorialisierende Dynamik von innen heraus Besitz von der individuellen Subjektivität, so führt dies erst einmal zu Erfahrungen der Irritation und existenziellen

Verunsicherung. Diese Erfahrungen resultieren wesentlich aus dem Umstand, dass sich in der Wahrnehmung lebendige Individuen vor die Stereotypen stellen, ohne dass da noch eine signifikante Distanz, beziehungsweise die Möglichkeit einer sichernden Grenzziehung bestünde. Mit dem Verschwimmen der kollektiven Identitäten haben die Stereotypen als Manifestation der Objektierung der Anderen nicht aufgehört zu existieren. Sie sind nach wie vor essenzielle Faktoren im Identitätsprozess. Weil die Sicherheit der kollektiven Identität – konkret das Gefühl der Macht der Majorität – mehr und mehr schwindet, steigen die Stereotypen der Anderen in den alltäglich gewordenen Begegnungen immer eindrücklicher auf. Die Vielheit der Identitäten ist ständig präsent und fordert von den Einzelnen permanent, sich vielen verschiedenen Anderen gegenüber zu positionieren, ohne sich in einem Wald der Stereotypen zu verlieren.

So stehe ich also vor der Aufgabe, wesentliche Teile meiner Subjektivität neu zu ordnen. In einer Situation, in der die geschützten Räume der Wahrnehmung, der kontemplativen Annäherung an die Anderen nicht mehr unbeschränkt verfügbar sind und in der die Macht – das Gefühl der Superiorität gegenüber den Anderen – nur noch ein Durchgangsphänomen in der identitären Interaktion von Subjekt- und Objektpositionen ist, muss die intersubjektive Distanz viel klarer in einer ästhetisch-ethischen Grundhaltung gegriffen werden. Aus dem Wahrnehmungsraum ist ein gemeinsamer Lebensraum geworden, in dessen dynamischer Vielheit die Identitäten ständig neu ausagiert werden müssen. So wird die Dualität von Wahrnehmen und Handeln tief in der Subjektivität verankert und bestimmt auch die Begegnung nicht nur im Prozess der Reflexion, sondern durchgängig. In dieser neuen Beweglichkeit tritt an die Stelle der stereotypischen Wesensverschiedenheit mehr und mehr das Phänomen paralleler Prozesse – in denen wir alle uns befinden und in denen wir uns mal nah, mal fern sind, aber immer existenziell miteinander verbunden bleiben.

Dieser Aufsatz basiert auf meinem Buch *Ästhetik der Begegnung. Kunst als Erfahrungsraum der Anderen* (Bielefeld: transcript 2013), wo ich die Werke von Ta-

nia Bruguera, Isaac Julien, Nikki S. Lee, Teresa Margolles, Adrian Piper, Santiago Sierra und Lorna Simpson als performative Räume erschließe, in denen das Begehren und Diskriminieren der Anderen als essenzielle Bewusstseinsprozesse reflektierbar werden. Die Untersuchung der Interaktion von äußeren und inneren Bildern macht Kunst als soziopolitisches Agens greifbar.

Endnoten

1. Claire Bishop untersucht die komplexe Gemengelage von ethischen und ästhetischen Diskursen in der partizipatorischen Kunst. Ihre Diagnose „*eines dringenden Bedarfs, den Arten der konzeptuellen und affektiven Komplexität, die von sozial orientierten Kunstprojekten, speziell solchen, die für sich beanspruchen, die ästhetische Qualität zurückzuweisen, um sie stärker zu machen und ihnen einen Platz in der Geschichte zuzuweisen, generiert werden.*“ (Bishop (2012), S.8) trifft den Kern des Problems. Ihre Fokussierung auf das genuine ästhetische Potenzial von Kunst, gerade auch in Ansätzen offenzulegen, die soziale Prozesse generieren, entspricht perspektivisch meinem Untersuchungsansatz.
2. Mit der vielfältigen Öffnung der Kunst ins Leben und der damit einhergehenden Revision der Ästhetik ist nicht zwangsläufig die Frage der Ethik dieses erweiterten Ästhetikbegriffs geklärt. Im Gegenteil: Die kritische Auseinandersetzung innerhalb bestimmter Richtungen der Cultural Studies, insbesondere der Race and Gender Studies, brachte einen mehr oder weniger rigiden ethischen Kanon dessen hervor, was politisch korrekt ist. Dies bedeutet einen Kurzschluss der Ästhetik, welcher Kunst und künstlerische Medien zu eindimensionalen Botschaftsträgern reduziert. Gegen diese ethische Zensur der Ästhetik verwahrt sich Jacques Rancière, polemisiert gegen „*Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik*“ und kritisiert die Ignoranz des ethischen Urteils unter dem Primat der Politischen Korrektheit. (Rancière (2007), S.127f.)
3. Ich gründe meine Argumentation auf Lacans Subjektbegriff, der grundsätzlich nach außen orientiert ist. Der Bezug zu den Anderen im Wechselspiel von Subjekt- und Objektpositionen ist essenzieller Teil der eigenen Subjektivität, welche wiederum in permanenter Wechselwirkung mit den Subjektivitäten der Anderen steht. (Lacan (1991), S.235ff.) Die Bildung der eigenen Subjektivität und die der Anderen sind ein Prozess, gespeist aus elementaren psychischen Kräften. Das Bezugssystem des Subjekts bedingt die Objektierung der Anderen durch eine Fixierung in Bildern. Diskriminierung, ebenso wie fetischistisches Begehren, ist das Resultat eines Ungleichgewichts im Wechselspiel von Subjekt- und Objektpositionen. Das Subjekt existiert also in einer elementaren Dualität. Zwischen deren Polen eröffnet sich eine Distanz voller Dynamik und Entwicklungsmöglichkeiten. Bilder und Wunschvorstellungen entspringen dieser Dualität. Die Arbeit mit ihnen ist ein Weg zum eigenen Selbst.
4. Mit dem Begriff der „Identität“ sind nicht nur die manifesten Merkmale eines Menschen gemeint, welche ihn erfassbar und kategorisierbar machen. Ebensovienig gehe ich von der Vorstellung eines „selbstidentischen Subjekts“ aus. Vielmehr bezeichne ich mit diesem Begriff sämtliche Ebenen des Wesens eines Menschen. Diese umfassen sowohl die Fixierung in Stereotypen als auch die Subjektivität im Sinn einer lebendigen Synthese von selbstbestimmtem Wahrnehmen und Handeln. Identität lebt von der Spannung zwischen Selbstwahrnehmung und Einschreibung von Außen, zwischen Bildern und deren permanenter Transformation im Bewusstsein, verbunden mit dem Ausagieren in der Welt. Bild und Prozess sind zu keinem Zeitpunkt klar zu trennen, da sie einander bedingen. Die Komplexität des Identitätsbegriffs erfordert eine Differenzierung, um die konkrete Bezüglichkeit seiner Anwendung zu erfassen, je nachdem, ob sich der Mensch in der jeweiligen Situation eher in der Subjekt- oder in der Objektposition befindet.
5. Gayatri Chakravorty Spivak hat mit ihrem Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* auf sehr klare Weise das Dilemma der Subalternen aufgezeigt. (Spivak (1988)) Diejenigen, welche nicht im Blick des gesellschaftlichen Diskurses liegen, haben in ihm keine Stimme, weil sie für ihn nicht als Subjekte existieren. Für mich liegt die zentrale Bedeutung von Spivaks Kritik darin, wie hier die Distanz problematisiert wird. Sie demonstriert, wie groß die Gefahr der finalen Objektierung der Anderen in der Produktion von Differenz innerhalb eines Denkmodells ist, das sich seiner universalen Erfassungsgabe und seines kreativen Potenzials in der permanenten Neuschaffung von Bedeutung sicher ist. Sie macht die Notwendigkeit einer radikalen Reflexion dieses Prozesses klar, der in der Begegnung zwischen Menschen nie nur eine Differenz von Zeichen, sondern immer eine solche von Subjekten erzeugt.
6. Körper, in denen Begegnungen zwischen Menschen stattfinden, sind sowohl Zeichen- und Projektionsfläche der Identitäten als auch Gefäße des biologischen Lebens mit seinen Sinnesreizen, instinktiven Reaktionen und Emotionen. In der künstlerischen Darstellung ist die Körperlichkeit der Identität nicht nur Thema im Werk. Vielmehr dringt sie in einer lebendigen Ambivalenz von

- Frage und Affirmation in den Wahrnehmungsprozess. In diesem Diskurs ist der Körper niemals ein statisches Zeichen, sondern sichtbares Medium der Identität, welche aus unzähligen, in lebendiger Entwicklung befindlichen Facetten und Möglichkeiten besteht. Insofern fungiert der dargestellte Körper immer als ein Medium der Verwandlung. Sei es Selbsterfahrung im eigenen Körper, sei es die Erfahrung der Anderen in ihren Körpern durch Einfühlung – Leiblichkeit ist die Grundlage und der Rahmen sowohl für die Bildung des Selbstbewusstseins als auch des Bewusstseins des sozialen Umfelds. (Sobchack (2004)) Als vitales Medium der Identität bietet der Körper die Möglichkeit der Emanzipation von den zugeschriebenen Stereotypen und der Verwandlung von Rollenmustern. Er ist in der Begegnung niemals nur als Objekt, sondern immer auch als Subjekt anwesend, da niemand als reines Geistwesen auf die anderen Körper blickt. Die Erfahrung der eigenen Leiblichkeit verhindert eine strikte Trennung zwischen Subjekt und Objekt bereits im Ansatz.
7. Wie Pilar Villela Mascaró in ihrem Text zu Realität und Ethik im Werk Sierras anmerkt, ist das von ihm selbst geäußerte Ziel seiner Kunst, die normativen Strukturen des Kapitalismus zu „reproduzieren“, an sich noch kein Alleinstellungsmerkmal, da dies jedes Kunstwerk innerhalb des kapitalistischen Systems tut. Mascaró (2007), S.33. Sierra repräsentiert ein soziopolitisches Faktum im Diskurssystem der Kunst unter Auslassung jeglicher ethischer Kommentare. Das Unrecht erfährt ein Re-enactment und wird über die Theatersituation zum irritierenden Stereotypen. (Ebd., S.35).
 8. Er arbeitet daran, die sozioökonomische Realität von Kunst niemals in den Hintergrund treten zu lassen: „I try to do things that are the most natural in the world. At the moment I do the work of an interior decorator or an organizer of exclusive events for the cultural elite. What I do is refuse to deny the principles that underlie the creation of an object of luxury: from the watchman who sits next to a Monet for eight hours a day, to the doorman who controls who comes in, to the source of the funds used to buy the collection. I try to include all this, and therein lies the little commotion about remuneration that my pieces have caused.“ (Sierra (2004), S.65) Die Bezahlung seiner Akteure nach dem ortsüblichen Minimum ist also essenzieller Bestandteil seiner Kunst. Mehr zu geben wäre nur inkonsequent: „That would suggest I'm a good guy and that I did my bit towards saving those souls. Ridiculous! If I can find someone prepared to hold up a wall for five days for 65 euros, I'd be showing you a true fact. If I pay double that, I'd be showing my generosity.“ Sierra (2003), S.207.
 9. Sierra (2002), S.19ff.
 10. „My works are a bit like Zen teaching, where disciples are led to a high level of concentration and suddenly they are struck a blow, taking them to a state where their essence comes to the fore. My works function a bit like that. They are like striking a blow so that people react, as they really are. Then the audience think twice about it and recover their composure, they take it back.“ Sierra (2009), S.46.
 11. „I would say that, instead of creating subversion, we are confirming, again, the falsity of all liberatory maximalisms, of all the humanitarian, emancipation maximalisms. We are confirming how fucked up the planet is. I insist, I deeply respect the people who respond to an unfavorable situation in a radical way, those who face it with political weapons and those who art. Truly I am nothing but a snob, and that is how any worker should regard me, as a snob, because that is what they should call someone who makes art, as well as someone who shows off on a catwalk. I don't think that there is more to it, but I thank you for your expectations.“ Sierra (2005), S.16.
 12. Vgl. Anm. 11.
 13. Eine radikal poetische Formulierung dieser Emanzipation liefert mir Félix Guattari: „The work of art, for those who use it, is an activity of unframing, of rupturing sense, of baroque proliferation or extreme impoverishment, which leads to a recreation and a reinvention of the subject itself. A new existential support will oscillate on the work of art, based on a double register of reterritorialisation (refrain function) and resingularisation. The event of its encounter can irreversibly date the course of an existence and generate fields of the possible 'far from the equilibria' of everyday life.“ Guattari (1995), S.131.
 14. Hardt/Negri (2005). Michael Hardt und Antonio Negri haben die radikalen soziopolitischen Veränderungen im Zuge der Globalisierung mit einer grundlegend neuen Form der Macht erklärt. Ihre Schriften zeigen einerseits starke Bezüge zum kommunistischen Manifest von 1848 und drücken den Wunsch aus, dessen Ge-

danken ins 21. Jahrhundert weiterzuentwickeln. Andererseits stelle ich in ihnen reichlich utopische Kraft und eine damit einhergehende Grosszügigkeit im Bezug zur konkreten Wirklichkeit, insbesondere eine gewisse Unschärfe in der soziologischen Durchdringung fest. Zweifellos ist der Manifestcharakter ihrer Schriften für die interdisziplinäre Anwendung problematisch, und vielleicht spricht aus ihnen ein schon wieder vergangener Zeitgeist. Gerade die Perspektive von *Empire* ist pauschalisierend, latent apokalyptisch, orientiert auf absolut gezeichnete Formen von Macht und Herrschaft, und in mancher Hinsicht geht die Theorie an der Realität vorbei. Zwei Punkte erscheinen mir dennoch sehr treffend für meinen Untersuchungsansatz: Das Konzept der „*Multitude*“ als neue soziopolitische Struktur und darin die zentrale Rolle der Produktion von Subjektivität in der Interaktion.

15. Bhabha (1994,1), S.28.

Bibliographie

- Bishop, Claire (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/ New York: Verso 2012.
- Guattari, Félix (1995) *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2005) *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. London/New York: Penguin Press.
- Lacan, Jacques (1991) „Introduction of the big Other“, in: Jacques-Alain Miller (Hg.), *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton, S.235-247.
- Mascaró, Pilar Villela (2007) „Not in my name. Reality and ethics in the work of Santiago Sierra“, in: *Santiago Sierra. 7 Trabajos / 7 Works*. London: Lisson Gallery, S.7-41.
- Rancière, Jacques (2007) *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2008) *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions.
- Sierra, Santiago (2002,1) „Ich versuche Wirklichkeit und Wunschdenken nicht durcheinander zubringen“, Gespräch mit Gabriele Mackert, in: *Santiago Sierra*. Wien: Kunsthalle Wien, project space, S.13-50.
- Sierra, Santiago (2003) *Gespräch mit Rosa Martínez*, in: Rosa Martínez (Hg.), *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50a Bienal de Venecia. Spanish Pavilion. 50th Venice Biennale*. Madrid: Turner, S.151-211.
- Sierra, Santiago (2004) *Gespräch mit Teresa Margolles*, in: BOMB Nr.86, Winter, S.62-69.
- Sierra, Santiago (2005) *Gespräch mit Mihnea Mircan*, „The Corridor through recent history“, in: *Santiago Sierra*. Malaga: Centro de Arte Contemporanea de Malaga S.9-18.
- Sierra, Santiago (2009) „The critical capacity of art“, Gespräch mit Vivianne Loria, in: *Lapiz. Revista Internacional de Arte*, Año XXVIII, Nr.253, Mayo, S.28-51.
- Sobchack, Vivian (1994) „Die Materie und ihre Passion. Prolegomena zu einer Phänomenologie der Interobjektivität“, in: Christoph Wulf/Dietmar Kamper/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag, S.195-205.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, S.271-313.

Abbildungen

Abb 1.: © Santiago Sierra.

Abb. 2: © Santiago Sierra.

Abb. 3: © Santiago Sierra.

Abb. 4: © Santiago Sierra.

Zusammenfassung

Dieser Aufsatz erkundet das Potenzial von Kunst als Erfahrungsraum der Anderen und untersucht den Wert von (stereotypen) Bildern in einer Zeit radikaler soziopolitischer Wandlungen. Santiago Sierras Werke dienen als Beispiele für künstlerische Strategien der intensiven Begegnung, in denen traditionelle Grenzen überschritten werden. Sie stellen die Identitäten der Akteur/innen wie auch der Betrachter/innen auf radikale Weise in Frage. Bei Sierra ist die Produktion von Bildern unmittelbar mit der Diskriminierung von Menschen verkoppelt. Einen Ausweg aus dem Werk gibt es nur in einer kritischen Revision der Bezüge zwischen Ästhetik und Ethik. Dabei geht es insbesondere um die Rolle der Stereotypen in der Situation der Begegnung.

Die Ästhetik der Begegnung nutzt den Erfahrungsraum der Kunst zu einer nachhaltigen Reflexion von Wahrnehmen und Handeln. In der Konfrontation mit den Anderen kommen dialogische Prozesse zwischen Menschen und (stereotypen) Bildern in Gang. Die elementaren Energien für die Bildung der Subjektivität – die Diskriminierung und das Begehren der Anderen – werden freigesetzt, sodass es zu wiederholten Wechselseln zwischen Subjekt- und Objektpositionen kommt. Die Ästhetik der Begegnung ermöglicht Erfahrungen der Intersubjektivität, auch wenn es in der Teilhabe am Werk zu keinem real kommunikativen Austausch kommt. Durch die Intensität der Konfrontation stellen sich während der ästhetischen Erfahrung ethische Fragen. So können im Erfahrungsraum der Kunst alternative Handlungsweisen in sozialen Bezügen erprobt werden.

Autor

Thomas R. Huber (Dr. phil.) ist Kunst- und Kulturwissenschaftler, Publizist und freier Kurator. Der Schwer-

punkt seiner Arbeit liegt derzeit auf soziokulturellen Projekten im Entwicklungsraum signifikanter gesellschaftlicher Prozesse.

Titel

Thomas Huber, „Striking a blow“ Santiago Sierras Arbeiten als Beispiele einer Ästhetik der Begegnung, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2015 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.