

[research \(n.\)](#)

1570s, "act of searching closely" for a specific person or thing, from French *recherche* (1530s, Modern French *recherche*), back-formation from Old French *rechercher* "seek out, search closely", from *re-*, here perhaps an intensive prefix (see [re-](#)), + *cercher* "to seek for," from Latin *circare* "go about, wander, traverse," in Late Latin "to wander hither and thither," from *circus* "circle"<sup>1</sup>

"Art is and always has been a research practice"<sup>2</sup> betont Dieter Mersch in seiner Epistemologie des Ästhetischen und auch Henk Borgdorff muss sich der Frage stellen, ob "nicht die gesamte künstlerische Praxis bis zu einem gewissen Grad auch Forschung" ist, um sich dann dem Problem zu widmen: Wann zählt künstlerische Praxis als Forschung?

"Können möglicherweise Kriterien formuliert werden, die eine Unterscheidung zwischen *künstlerischer Praxis als solcher* und *künstlerischer Praxis als Forschung* erleichtern? Damit einher geht die Frage: Wodurch unterscheidet sich künstlerische Forschung von der akademischen oder etablierten wissenschaftlichen Forschung?"<sup>3</sup>

Hierfür Kriterien zu finden - und den Begriff Forschung überhaupt zu definieren - ist Gegenstand zahlloser Aufsätze geworden bis hin zu normativen Ansätzen, die auf einen systemkonformen Kanon zielen, um künstlerische Praxis PhD-tauglich zu machen und unter dem Label "*artistic research*" Forschungsmittel zu generieren<sup>4</sup>. Die öffentliche Meinung schwankt zwischen Abgesang ("*Praxis Dr. Kunst geschlossen*"<sup>5</sup>) und Überforderung ("*Unerforschte Gefilde: Wie Research-Vibes die Kunstwelt fluten*"<sup>6</sup>), doch inzwischen scheint *artistic research* einen Sog entwickelt zu haben, dem sich die Kunstwelt - oder zumindest die Kunsthochschulen - nicht mehr entziehen können.

Dagegen dass dieser Sog in einer bürokratischen Disziplinierung endet, wendete sich bereits 2010 Hito Steyerl in ihrem Aufsatz "*Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt*". Sie weist darauf hin, dass die Praxen von künstlerischer Forschung eine lange und weitreichende Geschichte im 20. Jahrhundert haben, um sich dann der Frage zu widmen, welche Konfliktherde und Spannungen dieser neuen akademischen Disziplin zugrunde liegen.<sup>7</sup>

1 etymonline.com

2 Mersch, Dieter: *Epistemologies of Aesthetics*, Translated by Laura Radosh, Diaphanes, S.27,

3 Borgdorff, Henk: *Die Debatte über Forschung in der Kunst*, S.25.

4 s. *Vienna Declaration on Artistic Research*, 2020, und die Erwiderung darauf *What Is Wrong with the Vienna Declaration on Artistic Research?* von Florian Cramer, Nienke Terpsma, 2021, open Academy file:///Users/gk/Downloads/What%20Is%20Wrong%20with%20the%20Vienna%20Declaration%20on%20Artistic%20Research%20.pdf

5 Hornuff, Daniel: *Praxis Dr. Kunst geschlossen*, FAZ, 17.5.2015, aktualisiert 1.8.2015

6 Hauenstein, Hanno: *Unerforschte Gefilde: Wie Research-Vibes die Kunstwelt fluten*, Berliner Zeitung, 6.5. 2023

7 Hito Steyerl: *Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt*,

Den Konfliktbegriff sehe ich nicht nur hinsichtlich der Disziplin(ierung) als zentral an, sondern auch hinsichtlich der Inhalte künstlerischen Forschung bzw. als ihr Movers. Dies zeigt sich nicht nur in aktuellen Trends, in denen Kolonialismus, Rassismus und Genderfragen eine zunehmende Rolle im Kunstbetrieb spielen<sup>8</sup>. Steyerl konstatiert dies bereits für frühere Formen von künstlerischer Forschung – als Widerstand:

"Einem Nexus von Macht/Wissen/Kunst, der ganze Bevölkerungen auf Objekte von Wissen, Herrschaft und Repräsentation reduzierte, galt es nicht nur mit sozialem Kampf und Revolte, sondern auch mit epistemologischer und ästhetischer Innovation zu begegnen."<sup>9</sup>

Zunächst möchte ich jedoch den Begriff der Forschung resp. *research* auf seine sprachlichen Wurzeln zurückführen, um daraus methodische Bestimmungen zu gewinnen und im Feld der Klangkunst zu erörtern. Die subjektive Künstlerperspektive scheint mir nicht unwichtig in diesem Selbstfindungsprozess "künstlerische Forschung", so dass ich ein wenig meinen eigenen Weg da hinein beschreiben möchte und im zum Ende hin ein Beispiel eingehender darstellen möchte: die Genese der Installation *Dark Matter* zum Thema Hate Speech in rechtsradikaler Musik und Propaganda, dessen Recherche vor mehr als 20 Jahren begann.

## Suche

Die Suche ist seit jeher zentraler Bestandteil künstlerischer Tätigkeit. Sei es Material oder Form oder Sujet, stets setzt das Finden eine Suchbewegung voraus, manchmal als Ringen beschrieben, manchmal als intensiver Probenprozess oder Experimentierphase oder als Vorstudie, manchmal als genialer Einfall, auf den lang gewartet wurde, und selbst Zufälle bedürfen meist einer Aufmerksamkeit, die von einer offenen, suchenden Grundhaltung geprägt ist. Und oft weiß man gar nicht, was man sucht, so dass Intuition keine unerhebliche Rolle spielt.

Wann dieses Suchen zum Forschen wird, ist in der Kunst nicht klar zu benennen, jedoch deutet der französische Ursprung - altfranzösisch *rechercher* "suchen, genau untersuchen", nicht nur auf eine Intensivierung des Suchprozesses. In der lateinische Herleitung - *circare* "herumgehen, wandern, durchqueren", im Spätlatein "hier und da umherwandern", von *circus* "Kreis" - geht es auch um die Art der Suchbewegung, das Hin- und Herwandern, das Umkreisen. Mit der Vorsilbe *re-* wird daraus das *wiederholte Umkreisen*, das bereits eine gewisse forschende Hartnäckigkeit andeutet.

---

S.2 bis 4, Übersetzt von Birgit Mennel, transversal texts 01/2010. Original: "Aesthetics of resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict", maHKUzine. Journal of artistic research, Utrecht School of Arts, 8, 31-37, Winter 2010.

8 Auf der *documenta 15* (2022) nutzten beispielsweise verschiedenste Kollektive wissenschaftlich-künstlerische Methoden, um bisher unbeachtete Perspektiven globaler Communitys ins Blickfeld des eurozentrischen Kunstkanons zu rücken.

9 Steyerl, a.a.O. S.4

Für mich begann dieses wiederholte Umkreisen mit einem konkreten Ort: dem Vorplatz der Philharmonie in Berlin, auf dem die Skulptur *Berlin Junction* von Richard Serra aufgestellt ist: zwei zueinander geneigte, gekrümmte, rostige Stahlplatten, die einen Durchgang bilden. Zunächst fasziniert von dem akustischen Raum und der durch Form und Material geprägten, klaustrophobischen Atmosphäre im Zwischenraum führte mich das "wiederholte Umkreisen" immer tiefer in den Kontext der Skulptur wie auch des Aufstellungsortes.

Entstanden 1987 zum 750jährigen Jubiläum der Stadt spiegelte sie die erstarrte Frontstellung der beiden Hälften Berlins. Der Aufstellungsort selbst führte in noch tiefere, historische Schichten: an der Tiergartenstrasse 4 befand sich vor dem 2. Weltkrieg eine Villa, in der die Nazis noch vor Beginn des Holocaust die systematische Tötung geistig Behinderter organisierte, mit einem Tarnnamen benannt nach dieser Adresse: Aktion T4. Dagegen, dass genau hier Serras Skulptur aufgestellt wurde, die keinerlei Bezug zu diesem historischen Ort aufwies, protestierte damals die Geschichtswerkstatt vergeblich<sup>10</sup>, auf was ich im Zuge meiner Recherche stieß und was mein Konzept entscheidend veränderte: Statt nur mit reinen Klangtransformationen zu arbeiten, sollten nun auch Stimmen mit gesprochenen Texten eine Rolle spielen, die aus dem Boden kamen.<sup>11</sup>

Mit jeder weiteren Umkreisung dieses Ortes drangen also immer mehr *ausser-musikalische* Aspekte in Konzeption und Realisation meiner Arbeit mit dem Titel *transition* ein, die schließlich 2001/02 in diesem skulpturalen Zwischenraum als interaktive Installation lief. Im Gegensatz dazu war meine Arbeitsweise davor als Komponist eher *innermusikalisch* geprägt und im Rahmen dessen, was als künstlerische Suche zu verstehen ist, z.B. in experimentellen Formen der Klanggenerierung oder in medialen Klangspiegelungen. Bei *transition* dagegen führte das wiederholte Umkreisen des Ortes für mich zu einer völlig neuen Art des Kontakts mit der Realität, mit einer konfliktreichen Realität, die mit der Installation vor Ort direkt in die Arbeit einging, auch hinsichtlich der Rezeptionsseite<sup>12</sup>.

Mersch hebt auf diesen Punkt ab, wenn er referiert, dass "dann zwischen Kunst und künstlerischer Forschung eine Trennung gezogen werden" muss und wir es mit einem "veränderten Genre" zu tun bekommen, "das die künstlerische Arbeit neu definiert und um eine aktuelle, gesellschaftlich relevante Dimension bereichert"<sup>13</sup>, oder noch forciert ausgedrückt "in eine Sphäre des Gesellschaftlichen und der politischen und öffentlichen Bedeutsamkeit katapultiert". Der Kunstbegriff wird damit "aus dem traditionellen Rahmen der

---

10 Erst 30 Jahre später übrigens entstand ein Mahnmal nebenan.

11 Näheres dazu in Textbuch *transition* sowie Dokumentation unter [https://www.georgklein.de/installations/001\\_transition\\_e.html](https://www.georgklein.de/installations/001_transition_e.html)

12 Die Besuchersituation im öffentlichen Raum und damit die Wahrnehmungssituation ist eine völlig andere als im Konzert- oder Galeriekontext, was zu bisweilen überraschenden Erfahrungen führt.

13 Mersch a.a.O. S. 31/32

Autonomie- und Werkästhetik entfernt", "befreit von den hehren Attributen der Transzendenz und Erhabenheit" und "der permanenten Aufgabe ihrer Selbstkritik, der reflexiven Nabelschau", wobei jedoch das im Horizont der Moderne entstandene Potential einer Kritik erhalten und weitergeführt wird.

### **Künstlerische Suche - künstlerische Recherche**

Seit *transition* benutze ich in meiner künstlerischen Praxis den Begriff der 'künstlerischen Recherche'<sup>14</sup>, die gegenüber der 'künstlerischen Suche' zu einem wesentlichen Teil in einem nicht-künstlerischen Terrain stattfindet. Auf diese Weise erhält der Kontext, aus dem etwas gewonnen wird und in dem etwas stattfindet, eine viel größere Bedeutung und geht mit einer ganz anderen Intensität in das Werk ein. Dies halte ich auch für eine der großen Stärken der Klangkunst, dass sie im Gegensatz zu Musik eine geradezu "intrinsische" Verbindung herstellen kann zur äußeren Realität, mit dem Einbezug von Raum, Architektur, Objekten, visuellen Material sowie der sozialen Situation. Klangkünstler\*innen arbeiten im allgemeinen auch nicht nur am klanglichen Part einer Arbeit sondern auch am visuellen Part, am räumlichen Bezug und an der Wahrnehmungssituation, der Rezeptionsseite. Eine personelle wie institutionelle Aufteilung in Sparten oder Gewerken findet hier üblicherweise nicht statt. Klangkunst ist in sich selbst transdisziplinär.

Mersch kennzeichnet in Anlehnung an Kenneth Clark, Nelson Goodman und Arthur Danto die Recherche als eine Praxis, die "gleichermaßen die Wahrnehmung wie ihre Akteure, Produzenten und Rezipienten, aber auch ihre Medien, Praktiken usw. mitthematisiert (...). Es ist die Singularität der Verwicklung in die Welt, deren Gewalt oder Subjektivierung, die auf dem Prüfstand stehen, sodass die minutiöse Arbeit der Kunst darin besteht, jeden dieser Aspekte wie ebenfalls das Ungesehene, Verborgene in Betracht zu ziehen, um es allererst zu Gehör und in seine Sichtbarkeit zu bringen."<sup>15</sup>

Einen Ort zum Sprechen zu bringen stand im Zentrum meiner Arbeit *Ortsklang Marl Mitte* (2002). Hier erhielten verborgen hingekritzelte Graffitisprüche an der Bahnstation in Marl eine völlig neue - akustische - Präsenz vor Ort über eine hängende Hornlautsprecherreihe, unzensiert zwischen links- und rechtsradikal, zwischen obszön und verliebt, begleitet von zwei am Ort aufgenommenen Eisengittertönen<sup>16</sup>.

Im Gegensatz zu *transition* im Jahr zuvor gab es in Marl erst einmal keinen klaren Ort als Ausgangspunkt. Die Stadt im Ruhrgebiet war mir unbekannt und

---

14 Der deutsche Ausdruck "Künstlerische Recherche" bietet im Gegensatz zum englischen "artistic research" eine Unterscheidung zum Begriff "Künstlerische Forschung", im englischen ebenfalls "artistic research". "Künstlerische Recherche" wäre dann am zutreffendsten mit "artistic investigation" zu übersetzen.

15 Mersch a.a.O. S. 29

16 eingesprochen und aufgenommen mit Jugendlichen aus Marl, s. Deutscher Klangkunstpreis 2002, Hg. Uwe Rüth, Skulpturenmuseum Marl, sowie Dokumentation unter: [https://www.georgklein.de/installations/002\\_MarlMitte\\_e.html](https://www.georgklein.de/installations/002_MarlMitte_e.html)

ich musste erst einmal Kontakt mit der dortigen Realität aufnehmen, in einer Art des ziellosen Herumstreunens für mehrere Tage, ähnlich der *Dérive* der Situationisten, das Guy Debord in den 1950ern in Paris entwickelte: ein Umherirren oder Umherschweifen, mit subjektiven Wahrnehmungen und Erfahrungen, durch die man die verschiedenen Stimmungen eines Stadtraums wahrnimmt.

"Personen, die sich der *Dérive* hingeben, verzichten für eine längere oder kürzere Zeit auf die Gründe, sich zu bewegen und zu handeln, die sie normalerweise kennen, auf die Beziehungen, Arbeiten und Freizeitaktivitäten, die ihnen eigen sind, um sich den Einflüssen des Geländes und der Begegnungen hinzugeben, die damit einhergehen."<sup>17</sup>

Neben der 'wiederholten Umkreisung' ist dies der zweite Aspekt im Wortursprung von *research*: von *circare* "herumgehen, wandern, durchqueren", "hier und da umherwandern", das in seiner anfänglichen Ziellosigkeit und Subjektivität auch meine künstlerische Ortsrecherche kennzeichnet.

## Recherche - Forschung

Im Gegensatz zu einer wissenschaftlichen Forschung, die sich durch Ausgangsfragestellung, Methodendefinition, Verifizierbarkeit und Wiederholbarkeit, Verallgemeinerung und Objektivierung definiert (was zwar permanent hinterfragt werden muss, aber als Zielvorstellung trotzdem vorherrschend ist), ist die künstlerische Recherche / Forschung von einer individuellen, künstlerischen Sensibilität geprägt, "einer Art fragender Beobachtung", wie es der Künstler Itamar Gov einmal ausdrückte: "Er genieße es, versteckte Mikrogeschichten aufzuspüren oder vergessene Menschen, Ereignisse und Objekte. Gerade solche, die nicht auf den ersten Blick verbunden scheinen, in „Konstellation“ jedoch Sinn ergäben."<sup>18</sup> Diese Recherche beruht auf einer nicht durch wissenschaftlichen Methodenzwang und kontrollierte Rahmenbedingungen zurechtgestutzten Wahrnehmung, um - wie Mersch es beschreibt:

"Anteil zu haben an der Aufdeckung des Verdrängten, des Ungeheuerlichen oder Unheimlichen wie auch an einer besonderen Weise der Analyse von Möglichkeitsräumen und 'anderen Welten', die außerhalb der wissenschaftlichen Begründbarkeit liegen und dennoch Tatsachen bilden, die anders nicht zu dekuvirieren sind. Jedes Mal fängt dabei Kunst neu an: In den Künsten gibt es weder einen Abschluss, eine befriedigende Grenze noch überhaupt einen Frieden, so wenig wie ein Generalisierbares; es gibt allenfalls das Singuläre, der 'Ver-Störende' oder die Ausnahme."<sup>19</sup>

Kunst bzw. künstlerische Forschung erscheint hier, wie es Steyerl ausgedrückt hat, als ein "Akt der Übersetzung":

17 Guy Debord: *Théorie de la dérive*, *Les Lèvres nues n° 9, décembre 1956 et Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958*.

18 Hauenstein, Hanno, a.a.O., S.8.

19 Mersch, a.a.O. S.29

"Sie findet in mindestens zwei Sprachen statt und kann manchmal sogar neue Sprachen hervorbringen. Sie spricht die Sprache der Qualität ebenso wie jene der Quantität, die Sprache des Singulären ebenso wie jene des Spezifischen. Sie bedient sich der Werte ebenso wie der Tauschwerte bzw. der Werte des Spektakels, der Disziplin ebenso wie des Konflikts. Und sie übersetzt zwischen alledem. Das bedeutet nicht, dass sie korrekt übersetzt – aber dennoch übersetzt sie.<sup>20</sup>

Dass Kunst dabei jedes Mal neu anfängt, wie Mersch beschrieben hat, deutet auf einen weiteren Gegensatz zur wissenschaftlichen Forschung, die sich in einer Forschungsgemeinschaft befindet, also historisch wie auch global in einem Forschungskontinuum, in der sich die Forschenden gegenseitig bestätigen oder widerlegen, im Sinne eines wie auch immer begriffenen "Fortschritts". Themen und Forschungsfragen werden in dieser Gemeinschaft weitergetrieben, während sich Künstler\*innen eher singulär mit einem Thema oder Aspekt befassen, auch wenn sich thematische Werkreihen ergeben können oder zunehmend Kollektive am Werk sind.

Bei dieser Art des Umherwanderns stieß ich 2003 im Februarnebel auf dem Land in Sachsen auf einen verlassenen Bauwagen, der sich als ehemalige Neo-Nazi-Disco herausstellte. Innen war der Wagen komplett schwarz ausgemalt mit weißen Runen und 'Doitschland'-Schriftzügen neben großen Lautsprecher-Aussparungen. Es dauerte jedoch fast 20 Jahre - bis nach dem rechtsradikalen Attentat von Halle 2019 - bis ich aus dem anfänglichen Fund heraus eine künstlerische Arbeit realisieren konnte. Dies veränderte auch meine Recherchetätigkeit: beschäftigte ich mich 2003 noch hauptsächlich mit rechtsradikaler Musik als Rekrutierungsphänomen in einem subkulturellem Milieu, hatte sich bis 2020 das Feld über den Rechtspopulismus so erweitert und über das Internet medial so modernisiert und vervielfältigt, dass eine entsprechend ausgeweitete Recherche nötig wurde. Dies rückte meine künstlerische Recherche in die Nähe einer *journalistischen Recherche*, wie sie sich im investigativen Journalismus findet.

Im Gegensatz zu einer (geistes-)wissenschaftlichen Recherche, die vor allem darauf beruht, im sogenannten Literaturstudium bereits Publiziertes zur Kenntnis zu nehmen, wird die investigative, journalistische Recherche beschrieben als

"das eigenständige Beschaffen von Informationen im Gegensatz zum bloßen Verarbeiten von Pressemitteilungen, Agenturmaterial oder Pressekonferenzen. Sie sammelt möglichst vielfältige Informationen, die ein bestimmtes Thema aus unterschiedlichen und widerstreitenden Blickwinkeln beleuchten, um so eine ausgewogene Berichterstattung zu ermöglichen. Journalistische Recherche benutzt viele Quellen: unter anderem Archive, Datenbanken, persönliche Gespräche (Interviews) mit

---

<sup>20</sup> Steyerl, a.a.O. S.5. "An diesem Punkt muss betont werden, dass dies auch für sogenannte autonome Kunstwerke gilt, die keinerlei Anspruch darauf erheben, eine Art Forschung durchzuführen."

Betroffenen, Fachleuten und Augenzeugen, offizielles Pressematerial, Anfragen bei Pressestellen, Anträge auf der Grundlage von Informationsfreiheitsgesetzen, Fachliteratur oder das Internet."<sup>21</sup>

Tatsächlich beschreibt dies mein Vorgehen in diesem Fall recht gut, nur dass das Endergebnis etwas ganz anderes als ein Presseartikel wurde.

## Sagen - Zeigen

Wenn wir nun fragen, was der Unterschied von *künstlerischer* Forschung zu *wissenschaftlicher* Forschung ist, dann liegt dieser nicht nur am Beginn - an den künstlerischen Methoden der Materialgewinnung, des subjektiven Realitätskontakts mit einer individuellen, künstlerischen Sensibilität - sondern auch am Ende, in der Form der Veröffentlichung: nicht als geschriebener Text bzw. Artikel sondern als eine verdichtete Form, in der sowohl eine emotionale wie auch eine intellektuelle Ansprache stattfindet, die vorrangig im Sinnlichen operiert. Es geht dabei - wie Mersch es formuliert - nicht um ein 'Sagen' sondern um ein 'Zeigen'.<sup>22</sup>

Bei der aus dem Neo-Nazi-Bauwagen entsprungenen Installation *Dark Matter*, die erstmalig 2021 in der Errant Sound Galerie lief, fängt diese Verdichtung bereits mit dem Raum an, der für das Zeigen entworfen wurde: ein nicht-rechtwinkliger, kleiner Raum von ca. 16qm für 1 Person, der von einem tiefschwarzen, aber lichtreflektierenden Vorhang umrandet wird. Man betritt diesen Raum über eine Schleuse mit einem Funkkopfhörer, der mit einem Richtungssensor versehen ist. Der Raum hat drei Projektionsseiten und je nach dem, zu welcher Seite der/die Besucher\*in schaut, verändert sich das Zu-Hörende, manchmal auch das Zu-Sehende.

Die Rezeptionssituation ist immersiv angelegt: man ist allein in einer gewissen Isolation, ohne jedoch die Orientierung völlig zu verlieren wie mit einer VR-Brille. Bewegungen - nicht nur mit dem Kopf - sind in einem kleinen Umfeld möglich, d.h. man kann sich aktiv einer Seite zuwenden. Das dreiteilige Stück beginnt in einer visuellen Rekonstruktion des Innenraums dieses Neonazi-Bauwagens von 2003: man steht quasi in diesem Wagen und hört deutsche, rechtsextreme Oi-Musik der Band "Noie Werte" aus dem Jahrzehnt nach dem Mauerfall. Besonders pikant macht dieser Beginn, dass das NSU-Trio, das unerkannt die rassistischen Morde an 9 Menschen in Deutschland verübte, damals ebenfalls in einem Bauwagen in Ostdeutschland lebte und sich versteckte (was erst Jahre später aufgedeckt wurde).

Meine Rechercharbeit begann hier mit der Musik, die inzwischen indiziert ist und nur auf versteckten Webseiten zu finden ist. Am meisten beschäftigt hat mich zunächst, dass darin Haß als positives Gefühl zelebriert wird. Zusammen

---

<sup>21</sup> Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Recherche#Journalistische\\_Recherche](https://de.wikipedia.org/wiki/Recherche#Journalistische_Recherche)

<sup>22</sup> Mersch, a.a.O., S.193

mit einer Verachtung des herrschenden 'Systems aus Staat und Kapital', das linken Kreisen (auch in der musikalischen Punkästhetik) nicht fern steht, gesellt sich das Gefühl, sich als gesellschaftlich verachteter und an den Rand gedrängter Underdog-Neonazi in einem nationalen Freiheitskampf zu befinden, wie es beispielhaft der Song "Kraft für Deutschland" beschwört. In der Installation werden Ausschnitte dreier Musikstücke immer wieder extrem verlangsamt wiedergegeben, die zudem durch die interaktiven Bewegungen des Zuhörers zwischen den drei Seiten vermixt werden und so zwischen selbstmitleidvollem Lamento und brachialem Self-Empowerment schwanken.

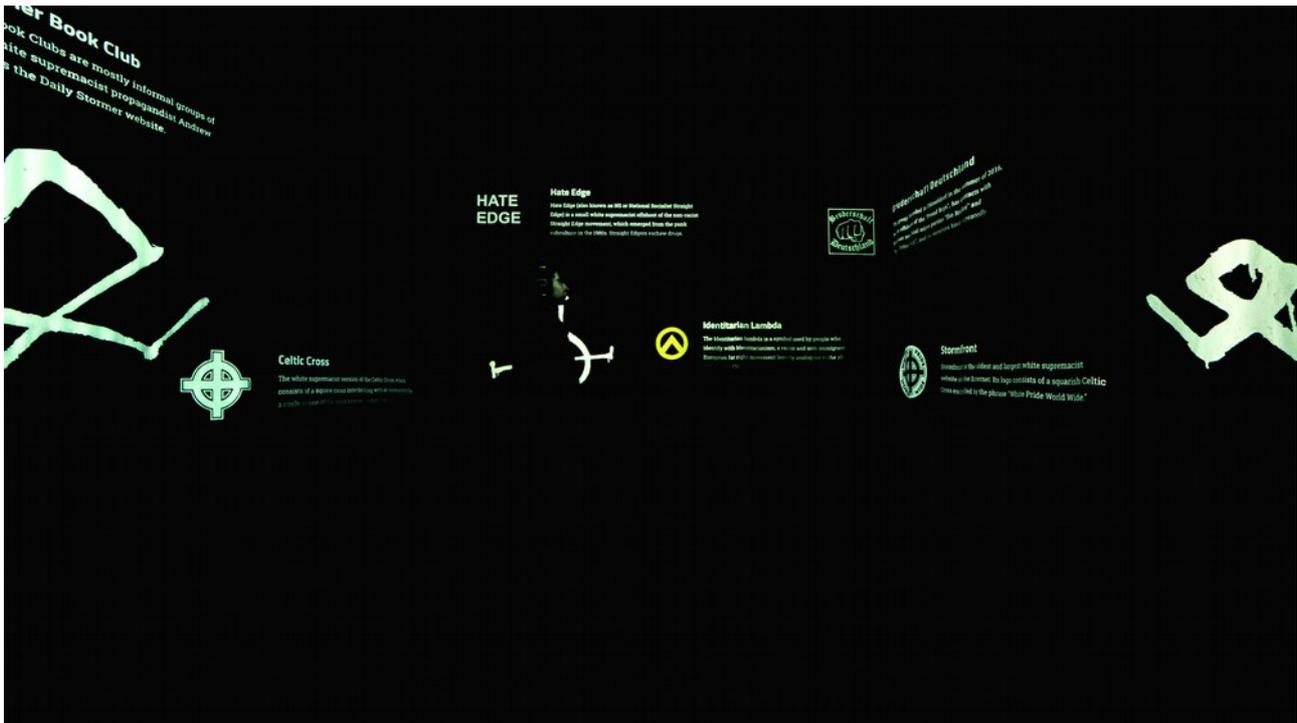


FOTO 1: Dark Matter Teil 1: Rechtsextreme Symbole aus Bauwagen und Internet, in 3-seitiger Projektion, Besucherin mit Funkkopfhörer

Ich möchte an dieser Stelle etwas tiefer in die Arbeit hineingehen, um die Rechercheebenen und -zusammenhänge besser darstellen zu können. Die erste Recherchephase musste bereits auch aussermusikalisches Material einbeziehen - die visuellen Zeichen im Wagen: die weißen Runen und Aufschriften, die sich später als ikonische Spur bis in unsere Zeit weiterverfolgen ließen und die immer weiter verwandelt als Identitätsmarker in der rechten Szene gebraucht werden.

Im Laufe des ersten Teils ersetzen immer mehr aktuelle Zeichen aus der internationalen *White Supremacy*-Bewegung die handgemalten Schriftzeichen aus dem Bauwagen. Hier wird visuell die Brücke in die Gegenwart gelegt, denn die Themen ziehen sich durch: die *Weißer Rasse* als "heutzutage unterdrückte Minderheit", die sich ihrer selbst wieder bewusst wird (die "*Red Pill*" aus dem Film *Matrix* als Erweckungssymbol) und sich endlich wehren muss, was zu einer nationalen Revolution führen soll (wie zu sehen am 6.1. 2021 beim Sturm auf das Kapitol in Washington).

Der zweite Teil führt dann auch mitten hinein in die modernen Formen rechts-radikaler Propaganda, die mittels Hate-Speech und Trollarmeen medial Einfluss nehmen und Anhänger zu rekrutieren versucht. Die Recherchearbeit führte hier immer tiefer in einen braunen Sumpf, mit vielen Verzweigungen zu *Q-Anons* und *Incels*, die unter dem Radar der allgemeinen Medienöffentlichkeit ein erschreckendes Ausmaß angenommen hat.

Als zentrales Material eignete sich hier ein Live-Leak einer Anwerbung der rechten Online-Organisation *Reconquista Germanica*, die die Bundestagswahl 2017 durch Shitposting und Trolling manipuliert hat. Es wird flankiert von Auszügen aus dem rechtsgerichteten *'Handbuch für Medienguerillas'* und konkreten Memes und Hate-Speech-Posts inklusive Gegenreaktionen der Betroffenen. Entscheidend ist hier nicht nur, wie ehemals linke Strategien (wie im *'Handbuch der Kommunikatonsguerilla'*<sup>23</sup>) von rechts benutzt werden, sondern auch der Einsatz von sarkastischem Witz, der Produktion lustiger Memes, die einen bösen Inhalt haben, um sich auf diese Weise jederzeit distanzieren zu können ("nicht so gemeint"), falls es zu rechtlichen Auseinandersetzungen kommt.

Diese textdominierte Passage, die durch die dreiseitige Verdichtung in eine bewusste Überforderung führt, geht dann über in die nächste musikalische Stufe: der parallel verlaufenden Entwicklung zu deutschsprachigem Hip-Hop mit rechten Texten über Selbstverteidigung und den Widerstand gegen linke Mainstreampolitik und Medien. Im Gegensatz zu den Schulhof-CDs der alten Rechtsrock-Szene kommt hier nicht nur ein modernisierter Musikstil zum Tragen (der in der rechten Szene umstritten war - bis sich der Erfolg zeigte) sondern auch Musikvideos, deren Bildwelten mit professionellem Geschick rechte Subtexte vermitteln.

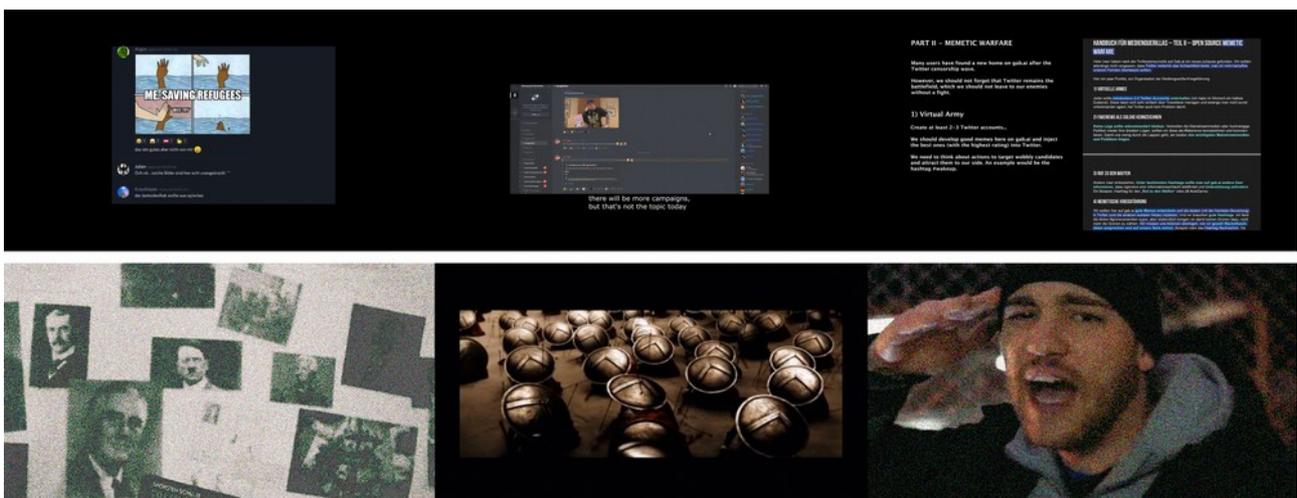


FOTO 2: Dark Matter Teil 2, dreiteilige Videostills: oben rechte Trollkampagne mit Auszug aus dem *'Handbuch für Medienguerillas'*, unten Musikvideo/Film-Ausschnitte

23 autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe, Luther Blissett, Sonja Brünzels: *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Hamburg, Berlin, Göttingen, 1997

Es endet dann auch auf der Ebene des Films, dem international erfolgreichen Blockbuster '300' aus dem Jahr 2007: der Kampf der (weißen) Spartaner gegen einen übermächtigen Gegner, die Perser. Das Symbol auf dem Schild der Spartaner wurde später zum Symbol der rechten "Identitären Bewegung" in Deutschland und Österreich (die nicht nur an den Shitposting-Kampagnen der *Reconquista Germanica* beteiligt war, sondern auch in Protestaktionen eine Gegenöffentlichkeit herstellen wollte, u.a. durch ein Hausprojekt in Halle (sic!), Sachsen-Anhalt). Hier erscheint auch in Reinform der maskulinistische Kult, der die rechte Szene begleitet und neben dem Kampf und der Wehrhaftigkeit auch das traditionelle Klischee der Beschützerrolle des Mannes gegenüber der Frau inszeniert, die wiederum ihr Einverständnis in die dann so gerechtfertigte und unvermeidbare Gewaltausübung gibt.

Diese Gewaltausübung ist dann Thema des dritten Teils, allerdings nicht mehr in einer musikalischen, sprachlichen oder filmischen Form sondern als real ausgeübte Gewalt – die jedoch ebenfalls inszenatorisch ist. Denn der rechte Attentäter von Halle hatte es nicht nur auf die Besucher\*innen der Synagoge abgesehen, die er 2019 an Jom Kippur, dem höchsten jüdischen Feiertag, töten wollte, sondern inszenierte seine Tat in Form eines Live-Streams auf *twitch*, sozusagen vor weltweitem Publikum. Ziel war nicht nur, damit Ruhm in der rechten Community auf *8chan* und anderen Foren zu erwerben sondern Nachahmer zu motivieren, es ihm gleichzutun. Entsprechend wird der Live-Stream flankiert von seinem "Manifest" auf englisch, das nicht nur seine Ideologie wiedergibt sondern auch seine selbst hergestellten Waffen präsentiert zusammen mit einer Liste von "Achievements" wie in einem Videospiel.

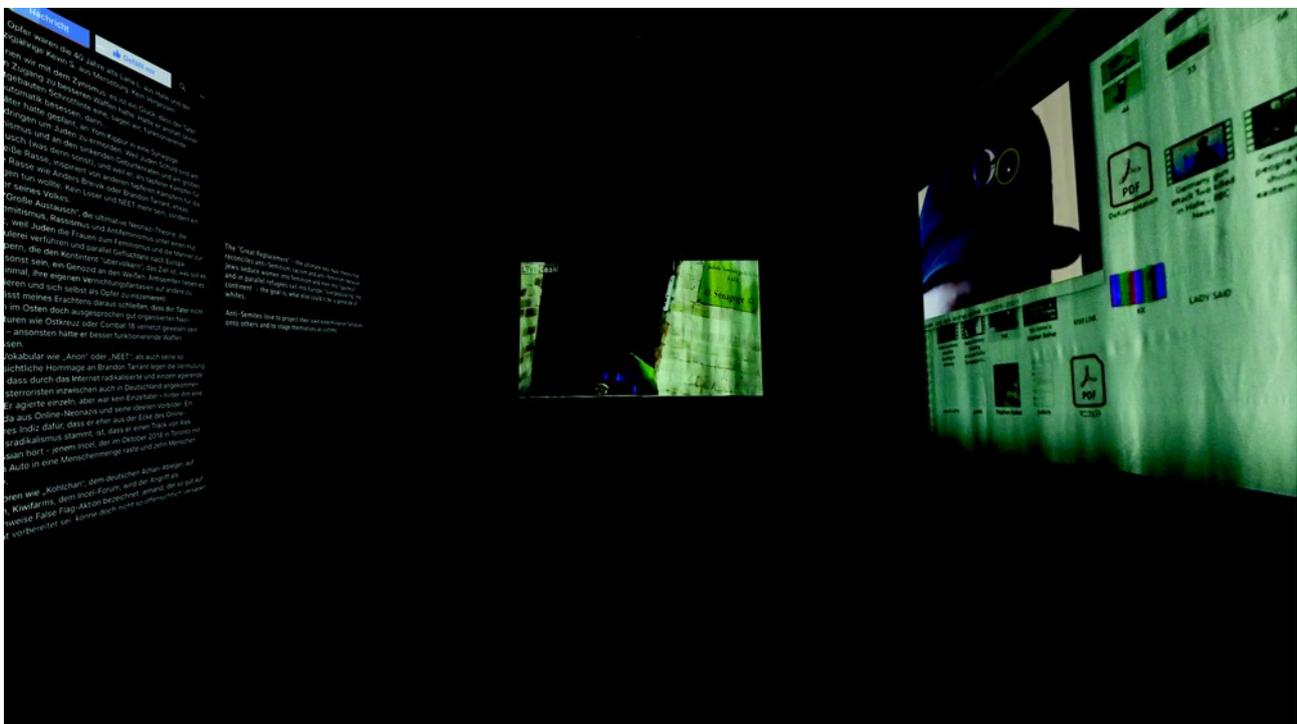


FOTO 3: Dark Matter Teil 3, Analyseseite links, Live-Stream Mitte, Analyseseite rechts

Die Wiedergabe des Live-Streams stoppt in der Installation mit dem ersten Mord, und zwei verschiedene Analyse-Kommentare beginnen, die unmittelbar auf den Anschlag reagierten: auf der rechten Seite von einem anonymen US-Amerikaner, der das Attentat als Fake entlarven möchte. Auf der linken Seite erscheint die Reaktion der Journalistin Veronika Kracher, die am Tag des Attentats einen Kommentar auf Facebook schrieb - überraschenderweise mit einer ähnlichen Schlussfolgerung: es ist eine Inszenierung – allerdings als ein reales Videospiel, das in einer 'Gamification of Terror'<sup>24</sup> endet.

Für mich als Recherchierender war es enorm wichtig, sich diesen ganzen Kontext der Entwicklung rechtsextremer Propaganda klar zu machen, um dann ein wichtiges Detail im Live-Stream des Attentäters nicht zu übersehen: nach seiner etwas mühsam vorgetragenen, rassistischen, antisemitischen und frauenfeindlichen Ansprache an das internationale Publikum sagt er fast nebenbei und wie zu sich selbst:

"Ah, Musik"

und man sieht die Hand des Attentäters, wie sie im Fußraum des Wagens Waffen und Patronenkisten beiseite schiebt, einen kleinen Lautsprecher anmacht und dann einen Song laufen lässt.

Im Stream kaum richtig zu hören, klingt der Song, mit dem er sich in Stimmung bringt, nach "Mask off" des afroamerikanischen Rapper Future, allerdings in einer merkwürdigen Fassung: Tatsächlich wurde dieser Song von einem "Mr. Bond" in professioneller Manier mit einem rechtsextremen Text versehen, er wurde also einem Schwarzen gestohlen und in ein Lied für "Arier" umgewandelt<sup>25</sup>, und bringt in diesem NS-Rap die ganze Palette neonazistischer Symbolik ins Spiel, von der *red pill* bis zur *black sun*:

Mr Bond: "Powerlevel"	Future: „Mask off“
power level, reveal my power level dropping red-pills, on the normalf-gs	percocets, molly, percocets chase a check, never chase a b-tch don't chase no b-tches
[verse 1] aryan, toast up with the gang from atlantis to a whole 'nother domain hyperborea, i'm the livin' proof (super) master race, ant-thesis to the jew pyramids, from china to peru in plain sight, a return is overdue free energy, implosive how we move highjump n-gg-, byrdie knew the truth vril force, from the black sun open doors, to aldebaran maria, sigrun, are the medium ultima thule, seeking our elysium	[verse 1] two cups, toast up with the gang from food stamps to a whole 'nother domain out the bottom, i'm the livin' proof (super) ain't compromising, half a million on a coupe drug houses, lookin' like peru graduated, i was overdue pink molly, i can barely move ask about me, i'm gon' bust a move rick james, thirty-three chains ocean air, cruisin' biscayne top off, that's a liability hit the gas, boostin' my adrenaline

Lyrics: Originaltexte in englisch<sup>26</sup>

24 Kracher, Veronika: *CN: Mord, Antisemitismus*, Facebook-Eintrag vom 9.10.2019, abgedruckt in: Klein, Georg: *HATERS*, Ausstellungsbroschüre Errant Sound, 2021

25 s.a. Khamis, Sammy: *Der Soundtrack rechten Terrors*, Deutschlandfunk 25.10.2019

26 "Mask off": <https://azlyrics.biz/f/future-lyrics/future-mask-off-remix-lyrics/>

"Power Level": <https://azlyrics.biz/m/mr-bond-lyrics/mr-bond-power-level-lyrics/>

Ähnlich wie die Icons und die Propaganda hat sich auch die rechtsradikale Musik aus einer Subkultur-Nische in einen weitverzweigten Alt-right-Kosmos entwickelt, der im Sinne einer rechten Kulturrevolution versucht, zum Mainstream zu werden. Was um 2000 noch einfacher Rechtsrock und rechte Oi!-Musik war, wurde 10 Jahre später zu recht ansehnlich produziertem Hip-Hop mit deutschen Texten und Visuals und landet 20 Jahre später als Rap musikalisch auf der Höhe der Zeit und mit englischem Text auf ein internationales Publikum ausgerichtet.



FOTO 4: Dark Matter, oben: Videostill aus Teil 1: Song "Kraft für Deutschland", *Noie Werte* unten: Videostill aus Teil 3: Song "Powerlevel", Mr.Bond, im Live-Stream des Attentäters, Bildposition wandert mit der Blickrichtung des/r Besucher\*in

Und diese Musik ist mehr als nur Begleitmusik: sie ist unglaublich mächtig im Erzeugen des richtigen Feelings, einer coolen Haltung – und die in eingängige Grooves eingebetteten rassistischen und antisemitischen Lyrics brennen sich ins Hirn von ganz allein. In der Installation taucht zweimal kurz die Musik mit Text von "Powerlevel" mit vollem Sound auf, bevor der Attentäter zum Tatort kommt.

## Reflexion - Erfahrung

Sich dieser Musik, dieser Propaganda und auch noch diesem Live-Stream auszusetzen, ist eine Zumutung.

Sie ist für die einzelnen Zuschauer\*innen schwer zu verkraften, weswegen die Arbeit eine starke Rahmung benötigt und eine individuelle Besucherführung. Jeder wird hinein- und hinausgeführt. Das Aufsichtspersonal ist instruiert, auf die psychische Verfasstheit der herauskommenden Besucher zu achten und ggffls. ein Gesprächsangebot zu machen. Jeder Voyeurismus und jede zufällige Begegnung mit dem Material wird vermieden. Es ist keine Installation, in die man rein- und rausgehen kann, wie sonst üblich im Kunstbetrieb.

Die drei Teile bilden eine Dramaturgie, die auf das Attentat von Halle zuläuft, und es ist wichtig, dass der einzelne Besucher erst durch die Phasen der

musikalisch-visuellen und propagandistischen Vorbereitung hindurch muss, bevor er auf diese Realität trifft. Daher wird mit jedem/r Besucher\*in das Stück von knapp 22 Minuten neu gestartet.

Diese Zumutung - wie sie im Fall von *Dark Matter* einem gegenübertritt (eine Besucherin nannte es eine 'Konfrontationstherapie') - ist im Gegensatz zur Wissenschaft im Bereich der Kunst möglich und weist auf einen wichtigen Unterschied: künstlerische Forschung dient einem anderen Ergebnis, einer ganz anderen Präsentationsform als wissenschaftliche Forschung: im 'Zeigen', in der Vermittlung einer sinnlich-reflexiven Erfahrung geht es um eine andere Art der Erkenntnis, "ein gefühltes Wissen"<sup>27</sup>, eine Wissensproduktion, deren "Mittelpunkt die Konstitution von Formen nichtsubjektiver Reflexivität bildet, die im Sinnlichen operieren"<sup>28</sup>.

Das Ergebnis - das Kunstwerk, das einen reflexiven Erfahrungsraum bietet - wirkt wiederum zurück die Methodik, auf den Beginn des künstlerischen Prozesses: die künstlerische Recherche ist davon geprägt, dass am Ende kein Text sondern ein sinnlich wahrnehmbares Kunstwerk, eine Erfahrung, steht.

Die Art dieser Erfahrung ist dabei so vielfältig wie es Künstler\*innen gibt und multipliziert sich auch noch in der Verschiedenheit der Rezeption. Es geht also nicht um Eindeutigkeit und Allgemeingültigkeit. Doch trotz dieser doppelten Subjektivität geht es um eine "nichtsubjektive Reflexivität", die sich in Kunstwerken vermittelt und eine eigene, epistemische Qualität hat.<sup>29</sup>

Ob dies gelingt hängt - gerade angesichts der Materialanhäufungen, die im Zuge von künstlerischer Forschung geboten werden - davon ab, wie diese Erfahrung gestaltet ist:

"Denn es reicht nicht hin, lediglich etwas zusammenzufügen oder etwas mit etwas anderem zu assoziieren, vielmehr kommt es auf das 'Ereignis der Setzung', das spezifische 'Gesicht' oder die Unverwechselbarkeit der Färbung an, mit der dies geschieht. Ausschlaggebend ist dabei, wie ihre jeweilige 'Zusammen-Setzung' (*compositio*) imstande ist, auf sich selbst zurückzukommen, sich zu remarkieren und eine Selbstreferenz auszulösen."<sup>30</sup>

Mersch nennt die Fähigkeit zur Remarkierung als "Gleichzeitigkeit von Ausstellung und Ent-Setzung", als Zusammenspiel von "Exposition und Transposition":

"Sie kommen auf vielfache Weise zum Einsatz: als Zerdehnung des 'Zwischenraums', der Distanzen zwischen den Relata, ihrer Dislokalisierung oder Unvereinbarkeit, als Ausstellung eines Konflikts oder

---

27 Klein, Julian: "Was ist künstlerische Forschung?" Gegenworte 23, Wissenschaft trifft Kunst, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Akademie Verlag 2010, S. 25-28.

28 Mersch a.a.O. S. 191

29 Mersch bietet in seinem Schlusskapitel "Epistemische Praktiken der Künste" eine luzide Beschreibung weiterer Merkmale "ästhetischen Denkens", die ich hier weder angemessen zusammenfassen noch kommentieren kann.

30 Mersch a.a.O. S. 183

als 'Streit', als Widerspruch oder Zerwürfnis im 'Zueinander' ihrer Elemente."<sup>31</sup>

Eine so geartete *compositio* zu generieren, hat seinen Anfang bereits in der künstlerischen Recherche mit einer Suche, die Spannungen nachspürt, Spuren verfolgt, Terrain erkundet und dabei Konflikten nachgeht.<sup>32</sup>

Was ist der Konflikt - diese Frage begleitet meine Recherchearbeit, und wo ich dabei lande und wie sich das Ergebnis zeigt, ist im Laufe der Zeit immer offener geworden, sowohl hinsichtlich der aufgespürten Themen wie auch der verwendeten Materialien. Sowohl Methodik wie auch Ergebnis zielen dabei primär auf eine Erfahrung – und die kann zwischen Kunstgenuss und Schockerlebnis liegen.

Diese ästhetischen Möglichkeiten der Vermittlung - ihre Übersetzung - sind für mich der zentrale Unterschied zum wissenschaftlichen Forschungsergebnis, was in den Institutionalisierungsbestrebungen zur künstlerischen Forschung nicht verloren gehen sollte. Sowohl vom Anfang her gesehen - in der künstlerischen Recherche - wie vom Ende her - im künstlerischen Werk - unterscheidet sich diese von der wissenschaftlichen Forschung, was kein Nachteil ist sondern zugleich beste Voraussetzungen ergibt, sich gegenseitig zu befruchten.

---

31 Mersch, a.a.O., S.185.

32 s.a. Georg Klein "Site-Sounds. On Strategies of Sound Art in Public Space", Cambridge University Press, 2009