Et

ANKE HAARMANN

ARTISTIC RESEARCH

EINE EPISTEMOLOGISCHE ÄSTHETIK

[transcript]

Anke Haarmann
Artistic Research

Edition transcript | Band 4

für Harald

Anke Haarmann, promovierte Philosophin und Konzeptkünstlerin, ist Professorin für Designtheorie und Designforschung im Department Design der HAW Hamburg, wo sie auch das »Zentrum für Designforschung« gegründet hat und leitet. Sie arbeitet zur künstlerischen Forschung, epistemologischen Ästhetik und visuellen Kultur.

Anke Haarmann

Artistic Research

Eine epistemologische Ästhetik

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Korrektorat: Lara Myller, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4636-8
PDF-ISBN 978-3-8394-4636-2
EPUB-ISBN 978-3-7328-4636-8
https://doi.org/10.14361/9783839446362

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorab **11**

Einleitung **13**

Praxologie der Erkenntnis: Über forschendes Kunsten als tätiges Einsehen

Was ist künstlerisches Forschen? **23**
Visuelle Forschung 23
Epistemische Begriffe im Feld der Kunst 26
Methoden visueller Praxis 31
Die Rolle der Praxis in der Theorie von der Kunst und der Forschung 35

Praktische Wende – doing art **41**
Atelierbesuche oder die Tätigkeit beim Einsehen 41
Von Kunst als geistig produzierter Tätigkeit 47
Werkssein als Praxis 57
Die tätige Kunst des Ausstellens 67
Heitere Einsichten 75

Verzweigte Genealogie: Vorgeschichten ästhetischen Forschens

Zur Herkunft der Kunst als Forschung **85**

Politisierung: Von der Anschauung zur Einmischung **87**
Was ist politische Kunst 87

Wider die herrschenden Behauptungen 90
Politik der Wahrheit 94
Künstlerische Eingriffe in den Theoriebetrieb 100
Eine Frage des Ortes: Von alternativen Kunsträumen
zu Wissensforen 103

Institutionalisierung: Von schönen Akademien
zu ermittelnden Einrichtungen 111
Politik macht Forschung 112
Über das *principio della scienza dell'arte* 120
Disziplinierungsängste und der Warenwert ästhetischen Wissens 129

Konzeptualisierung: Aus Zweifel wird Forschung 137
Kunst nach dem Ende der Kunst 137
Kunst am Anfang der Forschung 142
Der Kampf um Deutungshoheit 144
Manche Kunst beginnt zu forschen – worüber? 146

Ästhetisierung: Im Zeitalter des massenmedialen Dispositivs 151
Wunderwelten 151
Kunst im Zeitalter der visuellen Kultur 154
Ikonische Forschungsprogramme im Zeitalter der visuellen Kultur 158
Wie bedeutet visuelle Forschung? 160

Ikontik: Zu einer Bedeutungstheorie künstlerischer Artikulation

Bedeuten ikonische Artefakte? 167

Versuch einer ikonischen Semantik 175
Symbolkunde – wie entsteht Bedeutung? 175
Vom Konkreten zum Abstrakten 185
Das Deuten aus Eingeweiden oder vom Zeichencharakter
der Physis 196
Ästhetische Symptomatik – mit Scharfsinn auf Spurensuche 201
Vom Lesen zum Mustern: das Aufspüren als Erkennungsprozess 207
Ikonische Zeichen im öffentlichen Raum 210
Nierenformen – oder die Konventionen ästhetischen Verstehens 218

Annäherung an eine ästhetische Syntaktik 223
Wie werden Sinngebilde? 223
Die Logik der Auslegeordnung oder eine enzyklopädische Visualität 229
Rahmen und Abweichungen – vom Anfang und Ende der Syntaktik 237
Glückliche Ästhetiker – oder das Machen ästhetischer Symbolwelten 242

Kritische Epistemologie: Im Kontext der Kulturgeschichte des Forschens

Oh wie schön..... 249

Relativität 253
Der andere Blick – künstlerische Wissenschaftsforschung 253
Regeln im Zeitalter des *anything goes* 257

Produktivität..... 267
Entdeckung des Forschens als Praxis des Wissens 269
Vom Detail der Daten und dem Ganzen der Gemälde..... 272
Das Theater der Forschung..... 275

Zum Schluss: Eine nachdenkliche Methodologie

Der ästhetische Weg des Wissens 283
Den Methoden nachdenken..... 283
Ästhetisches Folgern – eine epistemische Imagination..... 288

Epistemische Exempel: Eine offene Sammlung von Fällen..... 295
Zeichnen – Denklinien bilden..... 296
Montieren – Zusammenhänge herstellen..... 299
Reihen und Serien – Ansichten drehen und wenden 304

Literaturverzeichnis..... 309
Internetquellen 315

Wenn eine neue Theorie oder Idee auftritt, dann befindet sie sich gewöhnlich in einem etwas traurigen Zustand, sie enthält Widersprüche, ihre Beziehung zu Tatsachen ist unbestimmt, überall gibt es Unklarheiten. Die Theorie ist voll von Mängeln.

(Paul Feyerabend zwischen 1970 und 1974)

Wer also etwas verworren denkt, stellt sich einiges dunkel vor.

(Alexander Gottlieb Baumgarten in der Metaphysik von 1779, den Erkenntnistyp des Ästhetischen typologisch vorbereitend)

Wir luden Künstler_innen ein, nicht über ihre Arbeiten zu sprechen, sondern über ihre Prozesse.

(Victoria Peréz Royo, José A. Sánchez, Cristina Blanco, die als Künstler_innen versuchen, etwas über die Methoden des künstlerischen Forschens herauszufinden 2013)

In einem gewissen Sinn wird Kunst genauso ›seriös‹ wie Wissenschaft oder Philosophie. Die ebenfalls kein Publikum haben.

(Joseph Kosuth)

Vorab

Bevor ich vor einiger Zeit begann, über das künstlerische Forschen nachzudenken, war meine ursprüngliche Absicht, den Einfluss der gegenwärtigen medialen Bilderwelten auf unser Selbst zu untersuchen. Wie bilden wir uns angesichts der umgebenden Bilder selbst – oder sollte ich ›bildern‹ schreiben? Schnell konnte ich bei diesem Unterfangen feststellen, dass künstlerische Arbeiten mitunter einsichtsvollere Antworten auf die Frage nach dem Verhältnis von Selbst und Bilderwelt anzubieten hatten, als die Bildphilosophie, die Medientheorie oder die Kulturwissenschaft – wenn auch auf ihre eigene, ästhetische Weise. Waren also die visuellen Künste ebenso gut geeignet, Fragen an die visuelle Kultur zu bearbeiten? Forscht die bildende Kunst an der pikturalen Umwelt unserer Gegenwart?

Mit dieser Beobachtung öffnete sich ein Feld an Problemen, dass zwar schon viel diskutiert war, aber wenig umfassende Antworten auf meine Fragen bereithielt. Brauchte es also eine epistemologische Ästhetik? Ohne es geplant zu haben, war ich in einem alten Interessengebiet gelandet: der kritischen Epistemologie. Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Praxis, der Methode und der Herkunft des künstlerischen Forschens im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik wurde unausweichlich und hat Jahre gebraucht.

Das Arbeiten an einer kritischen Epistemologie über die Kunst als Forscherin provoziert aber eine herausfordernde Frage: Benötigt die künstlerische Einsichtspraxis überhaupt ein epistemologisches Rahmenwerk außerhalb ihrer selbst, um sich als Forschung zu begreifen? Sollte ich – als Philosophin – besser aufhören über diese Angelegenheit zu schreiben, weil es Sache der Kunst wäre, ihre epistemische Qualität und Qualifikation zu bedenken und zu bearbeiten? Mir ging es in meinen theoretischen Überlegungen zunehmend darum zu zeigen, dass Kunst als Forschungspraxis, gerade aus ihren eigenen künstlerischen Artikulationsmethoden heraus Reflexionsformen entwickeln kann, die es ihr ermöglichen, ihre Inhalte zu kommunizieren und kritisch zu reflektieren. Die Kunst bedarf für ihre Reflexion und Kommunikation nicht der begrifflichen Philosophie. Aber – eine epistemologische Ästhetik schadet auch nicht, das Forschen mit den Mitteln der künstlerischen Praxis ideengeschichtlich einzuordnen und erkenntnistheoretisch zu verstehen. Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Methodik kann forschende Kunst

von einer Philosophie profitieren, die über die Grundlagen einer kritischen Epistemologie des Forschens nachdenkt. Aus der Perspektive einer solchen kritischen Epistemologie der künstlerischen Forschung – des ›Kunstens‹ als eines Forschens – habe ich also vor einiger Zeit begonnen, insbesondere für den Bereich der bildenden Künste über deren epistemische Praktiken nachzudenken und dieses Buch zu schreiben. Das Buch will dabei kein Beitrag zu einer umfassenden Theorie allen ästhetischen Forschens in allen Künsten sein. Es ist keine allgemeine epistemologische Ästhetik. Es ist nur ein Schritt in diese Richtung. Gerade die Debatten über die Kunst tendieren dazu, von Einzelfällen auf Generalthesen zu schließen oder grundverschiedene Künste zusammenzuwerfen. Um diesen Fehler zu vermeiden, geht es mir vornehmlich um bildproduzierende und szenische, also visuelle Künste. Allerdings werde ich auch – zu meiner ursprünglichen Fragestellung zurückkehrend – die These vertreten, dass angesichts der umfassenden visuellen Kultur, in der wir inzwischen leben, auch insbesondere die visuellen Künste geeignet sind, durch die Bildlichkeit, Objekthaftigkeit und Performativität ihrer Artikulationen, zum Verstehen dieser visuellen Kultur und unseres performativen Selbst forschend beizutragen.

Einleitung

Es hat sich in der Gemengelage der Gegenwart eine epistemische Falte gebildet, welche die Disziplin der Kunst als forschende Wissenschaft hervorbringen wird. Doch was meinen wir, wenn wir von der Kunst als Forscherin sprechen? Kann Kunst als Einsichten generierende, reflexive Praxis angesehen werden, die sich in ästhetischen Artikulationen formuliert? Diese erste Annäherung an eine Bestimmung bedeutet zunächst nichts weiter, als dass die Begriffe der Praxis, der Einsicht und der Artikulation mit Inhalt gefüllt werden müssen. Eine neue Disziplin ist in aller Munde – die künstlerische Forschung – aber welche Einsicht über welche Welt stellt sie wie bereit? Künstler haben auf gewisse Weise ›immer schon‹ geforscht, wie auch umgekehrt ihre Praktiken ›niemals‹ den Forschungsstandards entsprechen werden. So klingen die Allgemeinplätze, die immer wieder neu in den Debatten über die ›künstlerische Forschung‹ oder die ›Kunst als Wissenschaft‹ ausgetauscht werden. Die Rede über die Kombination von Kunst, Wissen und Forschung markiert ein umkämpftes Terrain, in dem es um Forschungshoheiten, Sprecherpositionen, die Zukunft der Wissenschaften und ihrer Methoden geht – und es geht auch um die Zukunft der Kunst. Auf diesem umkämpften Terrain wird mit generalisierenden Zurückweisungen und freundlichen Übernahmeangeboten gefochten. Denn wenn Wissen, Forschung und Erkenntnis verhandelt werden, geht es immer auch um Grundsätzliches: Es geht um das Verhältnis von Menschen zur Welt. Auch das künstlerische Forschen oder die Kunst als Wissensform berühren die Frage, wie und mit welchen Mitteln wir uns die Welt verständlich machen und auf welche Annahmen von Wahrheit wir unser Verstehen und Handeln gründen wollen. Die derzeitigen Debatten darüber, was legitimerweise Forschung genannt werden dürfe und welche Disziplinen anerkanntes Wissen generieren, sind Geschichtszeichen, die auf das erkenntnistheoretische und nicht zuletzt auch wissenschaftspolitische Problemfeld der Neuformation von Wissenschaft und Kunst verweisen. Denn wir haben es tatsächlich mit einer kulturgeschichtlichen Situation zu tun, die im Zuge einer Verdichtung verschiedener politischer, historischer, epistemologischer und kultureller Kräfte zur Durchsetzung der Kunst als Forschungsdisziplin beitragen wird. Bestimmte Formen künstlerischer Praxis kommen zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Forschungsverfahren eigens zu sich und tragen zum Wissenskanon

bei, weil die konzeptuellen und politischen Tendenzen der Gegenwartskunst, die Hochschulpolitik des Bologna-Prozesses, aber auch die philosophische Wissenskritik sowie die Allgegenwart der visuellen Kultur zusammenspielen und das implizite ›immer schon‹ künstlerischen Forschens beginnt, eigene Parameter aus der Praxis der Kunst heraus zu setzen. Diese Eckpunkte eines angenommenen Dispositivs künstlerischer Forschung wären also Markierungen des Feldes sich gegenseitig verstärkender Kräfte, die zur Geburt einer Kunst als Forscherin führen. Es entwickeln sich bestimmte Künste zu forschenden, weil sie mit der politischen und konzeptuellen Kunst reflexiv und epistemisch geworden sind, weil die Hochschulpolitik ihnen einen Platz im Feld der Wissenschaften zuweist, weil die Methoden der Genese von Wissen sich diversifizieren und auch weil die dominant gewordene visuelle Kultur einer angemessenen ikonischen Auseinandersetzung bedarf und sich damit als ein vorzüglicher Gegenstandbereich für künstlerische Forschung anbietet. Hier kommt, wenn nicht ausschließlich, so doch besonders, die bildende und performative Kunst als Reflexionsgegenstand der epistemologischen Ästhetik ins Blickfeld. Entlang dieser Parameter aber – der reflexiv werdenden Kunstpraxis, der Kritik des Wissens und der medialen Kultur – kann die Praxis der Kunst als Forschung im Detail untersucht werden.

Zunächst fällt allerdings auf, dass vor allem die Hochschulpolitik zum Durchbruch des Begriffs der künstlerischen Forschung in Zentraleuropa geführt hat. Durch den so genannten Bologna-Prozess, dessen Ziel es war, über die europäischen Ländergrenzen hinweg eine Vereinheitlichung der Ausbildungssysteme zu erreichen, wird das Forschen in der Kunst aktuell. Denn seit den Beschlüssen von Bologna können oder sollen auch Kunsthochschulen zu Universitäten werden und daher hat man ›Artistic Research Institute‹ an Kunsthochschulen gegründet sowie Lehrpläne und Prüfungsverfahren für die Kunst als Forschung entwickelt. Denn als universitäre Einrichtungen sollen die Kunsthochschulen – wie alle anderen universitären Hochschulen auch – Forschung betreiben und zwar mit den ihn eigenen Disziplinen. Nur wie? Symptomatisch klingt hier das Bekenntnis von Henk Borgdorff, der seit dem Moment begann, sich theoretisch mit künstlerischer Forschung zu beschäftigen, wo er institutionell aufgefordert war, ein praxisbasiertes Doktoratsprogramm zu entwickeln. Borgdorff wurde aus dieser ›Not‹ heraus zu einem der wichtigsten mitteleuropäischen Theoretiker zum Thema der Forschung in den Künsten. Doch nicht nur die Forschungsinstitute oder Doktoratsprogramme an Kunsthochschulen animieren aus dem Bologna-Prozess heraus ein Nachdenken über das künstlerische Forschen. Schon die hochschulpolitische Anforderung, das Kunststudium zu modularisieren, provoziert eine Unterwanderung des alten Meisterklassenmodells in der Ausbildung. Die Tradition einer Fixierung zwischen Lehrerenden und Lernenden löst sich in eine ebenso flexible wie rationale Kursstruktur auf. In der Folge der Strukturveränderungen in der Hochschullandschaft hat mithin die künstlerische Forschung zumindest als Problemfeld und Diskurstopos

Konjunktur und zugleich haben die neuen Forschungsansprüche an die künstlerische Praxis zu bemerkenswerten methodischen Zwängen und Vorgaben geführt. Methodische Korsetts wurden in eilig gestrickten Curricula entwickelt, derer sich jede andere traditionelle Forschungsdisziplin aus guten Gründen erwehren würde. In manchen Lehrplänen für die postgraduierte Schulung von Künstlerinnen und Künstlern wird etwa festgelegt, dass künstlerische Forschung nicht ohne schriftliche Textreflexion vonstatten gehen dürfe. Diese Festlegung erfolgt jedoch nicht aus der Logik des originär künstlerischen Forschens heraus, sondern nach Maßgabe anerkannter Methoden in den Geisteswissenschaften. Oder es wird gefordert, dass sich künstlerische Forschung in Teamarbeit organisieren und an Laborbedingungen orientieren solle. Diese Festlegung orientiert sich an den eingeführten wissenschaftlichen Verfahrensweisen in den Natur- und Sozialwissenschaften. Oder man ist sich sicher, dass alleine dasjenige als künstlerische Forschung akzeptiert werden dürfe, was in der intellektuellen Tradition der Kritischen Theorie sich bewege und in gesellschaftspolitischer Kritik der Forschungspraxis als solcher bestehe. Dies wären nur einige Tendenzen an den Instituten für künstlerische Forschung.

Entscheidend aber ist: Die institutionellen Zwänge, curricularen Arabesken und die hochschulpolitische Konjunktur des Begriffs der künstlerischen Forschung zeigen den erkenntnistheoretischen Klärungsbedarf. Um der methodischen Disziplinierung in der Folge der politischen Hochschulstrukturreform zu begegnen, braucht das künstlerische Forschen, braucht die Kunst, die sich als Werkzeug der Einsicht versteht, eine *eigene* Methodologie, Genealogie und Praxologie[1], die sich auf die Geschichte, Heuristik und Praxis des spezifisch *künstlerischen* ›Erkennens und Argumentierens‹ konzentriert. Künstlerisches Wissen und Forschen bedürfen einer epistemologischen Ästhetik, die anknüpft an die wissenschaftskritischen Diskurse zur Geschichte des Wissens und Forschens. Die Anführungszeichen

1 Zum Begriff und zur Schreibweise der Praxologie soll eine Anmerkung helfen, Missverständnisse zu vermeiden: Die ›praxélogie‹ wird als Fachbegriff dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu zugeschrieben, der diesen Terminus im Gegensatz zu seinen Begriffen des ›Feldes‹ oder des ›Habitus‹ nicht systematisiert und eher von einer ›Theorie der Praxis‹ (théorie de la pratique), dem ›praktischen Sinn‹ (sense pratique), den ›praktischen Gründen‹ (raisons pratiques) oder einer ›Theorie des Handelns‹ (théorie de l'action) schreibt. Bourdieus Reflexionen zu den Praktiken menschlichen Handelns sind dabei der Erklärung der Reproduktion sozialer und symbolischer Räume gewidmet. Sehr viel ausdrücklicher als Bourdieu, aber weniger bekannt, entwickeln die Autoren Ludwig von Mises und Tadeusz Kotarbiński den Begriff der ›Praxeologie‹ bzw. ›Praxiologie‹. In beiden Fällen geht es unter den sehr verschiedenen Gesichtspunkten der Effizienz oder der Rationalität des Handelns um Theorien im Kontext der Arbeits- und Wirtschaftswissenschaften. Demgegenüber verwendet der vorliegenden Text den Begriff der ›Praxologie‹ (ohne é, e oder i) weder mit soziologischen noch mit ökonomischen Erklärungsabsichten, sondern um Charakteristika der Kunst (bzw. praxologisch formuliert: des Kunstens) unter praxischen Gesichtspunkten beschreibbar zu machen – gewissermaßen in einem schwachen ontologischen Sinne, um das Sein der Kunst als ein Tätigsein zu verstehen.

bei dem gesuchten künstlerischen ›Erkennen und Argumentieren‹ markieren dabei nur den derzeitigen Mangel an besseren, den Künsten und ihren Methoden entsprechenden Termini. Diese Begriffe sollten im Rahmen der epistemologischen Ästhetik gefunden werden. Eine umfassende, epistemologische Ästhetik, die sich insbesondere dem künstlerischen Forschen als Methode und Praxis annimmt, hat es bisher noch nicht gegeben. Das künstlerisch genannte Feld des Forschens ist einerseits noch vergleichsweise jung. Andererseits hat die Wissenschaftsforschung die Kunst historisch nicht als ihren Gegenstand anerkannt. Auch der philosophischen Ästhetik sind die Analyse der künstlerischen Praxis als einer epistemischen Praxis weitestgehend fremd, obwohl durchaus ein Erkenntnisgehalt der Werke anerkannt wird. Kunst wurde bisher in den seltensten Fällen in Hinblick auf ihre Praxis einerseits und gleichzeitig andererseits unter forschungstheoretischen Gesichtspunkten betrachtet. Doch die Lücke in der Betrachtung beginnt sich langsam zu schließen. Jüngere kunsttheoretische Veröffentlichungen umkreisen das Phänomen der künstlerischen Forschung in zahlreichen Anthologien schlaglichtartig. Der Sammelband zur Kunst des Forschens von Elke Bippus war im deutschsprachigen Raum einer der wichtigen Impulse zur ernsthaften Auseinandersetzung. Eine systematische Analyse leisten die Veröffentlichungen von Henk Borkdorff, in denen das Verhältnis von künstlerischer und anderer Forschung im Kontext einer Transformation der Wissenslandschaft diskutiert wird. Während Borkdorff allerdings – wie er selber schreibt – gerade erst beginnt die ideengeschichtliche Bedeutung der forschenden Kunst für die etablierten Wissenschaftsdisziplinen mit Referenz auf den »Streit der Fakultäten« im 18. Jahrhundert zu verdeutlichen, überlagern schon neue Ästhetiken diese notwendige Auseinandersetzung mit der künstlerischen Forschung. Dieter Mersch setzt gegen die Betrachtung des ästhetischen Forschens mancher Kunst ein ästhetisches Denken aller Kunst und weist auf diese Weise die Kunst als Praxis nach, aber auch das Forschen in der Kunst zurück, bevor die Kunst als Forscherin überhaupt umfassend untersucht wurde. Im Fall künstlerischen Forschens gibt es also nach wie vor ein methodisches wie terminologisches Desiderat. Es wird die Aufgabe der epistemologischen Ästhetik sein, künstlerische Praktiken in Form von Arbeitsweisen und Verfahren als ein Forschen und tätiges Entfalten von Wissen – als epistemische Praktiken – verständlich zu machen. Bislang können wir einiges über den Erkenntnischarakter von künstlerischen Werken lesen, wenig aber über die forschenden Methoden der künstlerischen Praktiken. Entscheidend aber ist es, den Versuch zu unternehmen, in der Ästhetik genau diese Verschiebung vom Werk zur Praxis in der Folge einer Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Moment der Erkenntnis zum Prozess der Forschung systematisch zu bedenken.

Vielleicht sollte man an dieser Stelle noch einmal grundsätzlich fragen, ob die künstlerische Praxis verstanden als Forschung überhaupt diese epistemologische Aufmerksamkeit verdient? Wird Kunst tatsächlich zu einem relevanten Feld, auf

dem Einsichten generiert werden? Welche kunsthistorische und wissenschaftstheoretische Bedeutung hat das künstlerische Forschen als wissenschaftliche Praxis tatsächlich? Kann man wirklich von einer epistemischen Falte sprechen, aus der die Kunst als Forschung und Praxis des Wissens geboren wird und in deren Folge die Ästhetik epistemologisch werden muss? Kann für die Kunst und ihre gegenwärtige Praxis eine umfassende Verschiebung vom Werk zur Praxis in der Folge einer grundsätzlichen Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Erkenntnismoment zur Forschungspraxis diagnostiziert werden? Für den spezifischen Fall künstlerischen Forschens mag es sinnvoll sein, eine epistemologische Ästhetik zu fordern. Braucht es aber eine allgemeine Ästhetik als Epistemologie oder reicht eine epistemologische Ästhetik mit besonderem Augenmerk auf der spezifischen Praxis der Kunst als Forschung? Was also ist der Horizont dieser Ästhetik? In Hinblick auf die große Menge dessen, was im Feld der Kunst hergestellt wird, wäre die Diagnose nicht haltbar, dass die Kunst generell oder mehrheitlich zur Forschung würde und vornehmlich zur Einsicht in Weltverhältnisse beitrüge. Massenweise wird Werkkunst erzeugt, ausgestellt und gehandelt, die keine Forschung sein will. Doch der nach wie vor mächtige Werkkunstbetrieb sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass künstlerisches Forschen als Effekt und als Weiterentwicklung insbesondere der konzeptuellen Kunst eine fundamentale kulturgeschichtliche Relevanz hat. Konzeptkunst hat seit dem Beginn des letzten Jahrhunderts den Status und das Selbstverständnis der Werkkunst in Frage gestellt. Die Ausübung und der Topos künstlerischer Forschung sind eine der gegenwärtigen Antworten auf das in Frage gestellte und veränderte Selbstverständnis der Kunst als kultureller Praxis. Vor dem Hintergrund dieser kulturgeschichtlichen Diagnose ist es tatsächlich eine zentrale theoretische Aufgabe, die Praxis, die Methode und die Herkunft des künstlerischen Forschens in einer epistemologischen Ästhetik zu klären.

Kunst ist also zumindest in manchen Fällen auch Forschung und sollte als solche bedacht werden. Und wieder taucht die Frage auf: Aber war sie es nicht immer schon? Andersherum mahnen die Kritiker: Was bleibt von den Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit, wenn Kunst als Forschung akzeptiert werden sollte? Beide provokanten Fragen kennzeichnen aber nur den mitunter holzschnittartigen Zustand der Debatte. Zwischen dem grundsätzlich Ganzen in der Vereinnahmung einerseits oder der generellen Zurückweisung andererseits liegt das eigentliche Analysefeld, das die Kunst als Einsichten generierende Reflexionspraxis verstehen will. Dieses Analysefeld offenbart drei Achsen, entlang derer das Phänomen des ästhetischen Forschens im Detail untersucht werden kann: Da ist zunächst der Begriff der Forschung selber, der von der Tätigkeit des Forschens her verstanden werden muss und anhand dessen eine *Praxologie der Erkenntnis* herauszuarbeiten ist. Mithilfe dieser Praxologie der Erkenntnis lässt sich künstlerisches Forschen als spezifische Tätigkeit praxisästhetisch begreifen. Dann sind da die aktuellen Beispiele von künstlerischer Forschung, ihre Methoden und Formeln, die

einer Detailanalyse unterzogen werden müssen, um die *Methodologie* der forschenden Kunst deskriptiv, kasuistisch und immanent bestimmen zu können – also von den konkreten künstlerischen Verfahren her und innerhalb der inhärenten Schlüssigkeit des jeweiligen Forschungsfalls. Schließlich wird der Blick in die *Genealogie* der Kunst als Praxis des Forschens erforderlich, mit dessen Hilfe die Ausdrucksformen künstlerischen Bedeutens und Zeigens als Symptome kultureller Selbstverständnisse und kunstgeschichtlicher Entwicklungen historisch hergeleitet und kontextualisiert werden können, wie auch die künstlerische Forschung selber als epistemologisches Symptom der Gegenwart eines bildlichen Denkens und visuellen Argumentierens kenntlich gemacht werden kann. Ausgehend von diesen Achsen der Praxologie des Wissens, der Methodologie und der Genealogie der forschenden Kunst werden weitere philosophische Problemfelder sichtbar. So markiert die Frage nach der spezifischen Weise des künstlerischen Bedeutens das symboltheoretische Problemfeld einer *Ikontik als einer Grammatik künstlerischen Bedeutens*. Oder die Frage, wie künstlerische Forschung bestimmt werden kann, verweist auf das Problemfeld der *kritischen Epistemologie*, vor deren Hintergrund sich die Debatte um die Kunst als Forscherin gegenüber den historischen Kontexten des Wissens nicht naiv verhalten kann. Entlang dieser Achsen und Problemfelder der *Praxologie*, *Genealogie*, *Methodologie*, *kritischen Epistemologie* und symboltheoretischen *Ikontik* sollen bestimmte künstlerische Verfahren als Forschung bestimmt werden und es ist klar, dass der Gegenstand der Bestimmung dabei ganz und gar nicht das bloß oberflächliche Spiel einzelner Künstler mit neuen Technologien oder Versatzstücken von Text ist, welches sie vermeintlich in die Nähe zu geistes- oder naturwissenschaftlichen Disziplinen bringt. Es geht um die Frage nach den originären Methoden, historischen Vorläufern, spezifischen Artikulationsformen und konkreten Handlungsweisen künstlerischen Forschens.

Nun hat sich während der Arbeit an einer epistemologischen Ästhetik zur künstlerischen Forschung immer wieder die Frage gestellt, von welcher Achse aus die Probleme des künstlerischen Forschens und die Praxis des Wissens im Feld der Kunst zuallererst beschrieben werden sollten? Womit also die Reflexion und den Text beginnen? Bedarf es zunächst der historischen Einordnung und Herleitung, um der Übersicht willen? Ist der Begriff der Forschung und der Kunst als Tätigkeit derjenige, der den traditionellen Begriff der Erkenntnis als Fluchtpunkt des Wissens überwinden hilft und künstlerisches Tätigsein im Rahmen einer Praxisästhetik stark zu machen verspricht? Oder sollte zunächst und von einem induktiven Theorieansatz ausgehend anhand konkreter Beispiele eine Detailanalyse zur Methodologie künstlerischen Forschens und Artikulierens vorgelegt werden, um den Gegenstand der gesamten Untersuchung auszuweisen? Der folgende Text ist in seiner Komposition vor dem Hintergrund dieser Erwägungen mehrfach gedreht und gewendet worden und die Achsen und Problemfelder haben sich verschoben bis schließlich die vorliegende Version zum Abschluss gekommen

ist. Die Lesenden mögen die Kapitel nach eigenem Interesse und Temperament variieren. Ich möchte mich für diese zugemutete Eigenarbeit entschuldigen. Denn es ist, als überließe man eine Serie von Bildern dem Betrachter, welche diese Bilder selber zu drehen, zu wenden und zu hängen haben, bis der Kontext und die Ausrichtung für den Einzelnen stimmt.

Praxologie der Erkenntnis:
Über forschendes Kunsten als tätiges Einsehen

Was ist künstlerisches Forschen?

Visuelle Forschung

Der Entwurf zu einer epistemologischen Ästhetik beginnt mit dem Nachdenken über eine künstlerische Arbeit, die sich selber überhaupt nicht als Beitrag zur Forschung versteht und die auch zeitlich vor der Diskussion über die Kunst als Einsichtspraxis entstanden ist. An dieser künstlerischen Arbeit lassen sich jedoch methodische Charakteristika visuellen Forschens nachzeichnen und diese Arbeit ist so bekannt, dass eine unkomplizierte Annäherung an die Kunst als Werkzeug der Einsicht mit ihr vielleicht gelingen kann. Betrachten wir also zunächst ganz dicht und im Detail diese Kunstfotografie: Eine Person ist zu sehen. Ihr Blick fällt auf. Er heftet auf etwas, das außerhalb der abgelichteten Szene liegt. Die Augenbrauen sind leicht zusammengezogen. Die Person ist schräg von unten in adretter Großstadtkleidung aufgenommen. Zur Seite gewendet blickt sie auf dasjenige außerhalb des Bildes, was Beklemmung in diese helle, urbane Szene bringt. Präzise ins Visier genommen, steht die Person vor einer Hochhauskulisse, vielleicht New York, vielleicht Chicago, und harmonisch im Zweidrittelteil der Bildfläche platziert, blickt sie an der Kamera vorbei, als wäre diese nicht vorhanden. Nichts an diesem Bild, an diesem Blick, an dieser Pose, diesem Kostüm, dieser Kulisse, diesem Licht scheint Zufall zu sein: Eine Inszenierung, ein Filmstill, es handelt sich um die inszenierte Reproduktion dessen, was ein Filmstill sein könnte, und so verkörpert die Person offenbar eine Rolle.

Offenbar? Die Blicke der Betrachtenden sind wissend, wenn sie auf dieses Foto treffen. Keine bloße Anschauung, vorreflexive Wahrnehmung oder reine Sinnlichkeit. Das Rollenhafte und Filmartige wird verständlich, weil es durch tausendfache Vorbetrachtung von Filmszenen wiedererkannt wird. Wir sind erfahren in der visuellen Kultur der Gegenwart und eingeweiht in die ästhetischen Codes dieser cinematografischen Mimik, wie sie im Gesicht der Fotografierten sichtbar wird. Da ist die Verunsicherung des leicht geöffneten Mundes, die Aufmerksamkeit des fixierenden Blicks, die unerwartete und flüchtige Beklemmung der Szene. Kein plötzlicher Schrecken, keine Angst vor dem Fürchterlichen, eher eine Besorgnis gegenüber dem Alltäglichen. Ein nervöses, fixierendes Aufblicken. Die Psycholo-

gie des visuell artikulierten Habitus macht aus dem Bild eine Sozialdiagnose und aus der Rolle eine Subjektposition. Es scheint, als wäre alles an diesem Bild eine detaillierte und präzise komponierte Anordnung von Aussagen, die davon ausgehen kann, dass den Betrachtenden jenes Vorwissen und jene visuelle Literazität zu eigen sind, welche sie zu verstehenden Augenzeugen machen.

Das Foto der adrett gekleideten, aufmerksam blickenden Frau ist Teil der Serie ›*Complete Untitled Film Stills*‹ von Cindy Sherman.[1] Die Schwarz-Weiß-Fotoarbeiten, realisiert in den Jahren 1977 bis 1980, bestehen aus 69 Einzelbildern. Eins nach dem anderen zeigen diese Fotos eine weibliche Person in unterschiedlichen Posen, Szenen, Subjektpositionen: Die Person an der Küchenspüle, hinter dem Salzspender und vor den Pfannen ist ein anderes Foto, eine andere Rolle, eine andere Subjektposition. Der Push-up-Büstenhalter dieser Person drückt Muster durch das Kunstseidenhemd. Vor diesem gemusterten Busen ist der Arm seitlich auf den Beckenrand gestemmt, um das Präsentierte zugleich vor Blicken zu schützen. Der andere Arm drückt auf der Höhe des Spülbeckenrandes gegen die Rüschenschürze und presst damit den Bauch nach innen in Haltung. Leicht schräg gesenkt ist der Kopf. Die vorgeschobene Unterlippe und die aufblickenden Augen signalisieren Unterwerfung und Annäherungsaufforderung in der Geschirrspülszene zugleich. Auch hier fixiert der Blick der Fotografierten etwas, das außerhalb des sichtbaren Schauplatzes liegt. Dieses Etwas positioniert die Person in ihrer Pose.

In allen ihren 69 Fotos inszeniert sich die Künstlerin Sherman selber in den ästhetischen Mustern von Filmszenen. Das immer gleiche Künstlerindividuum schlüpft in unterschiedliche Rollen, die als weibliche Prototypen dechiffriert werden können. Sherman nähert sich diesen Rollen mimetisch an und scheint in ihnen fotografisch aufzugehen. Ihre Figuren sind Darstellerinnen, aber keine heroischen Hauptfiguren – etwas beschädigt und irgendwie irritiert oder am Rande des Geschehens. Gleichwohl ist eine nach der anderen Figur inszeniert und als Subjekt positioniert: Halbnackt, in antiker Pose vor dem Badezimmerspiegel die eigene Körperfigur überprüfend. Oder ertappten Blickes unerlaubte Briefe öffnend drapiert auf der Bettdecke. Oder einsam und verzweifelt im Hotelzimmer. Dann wieder Tränen überströmt mit zerfließendem Make-up in Tigerbluse rauchend vor der Cocktailschale an der Bar. Oder im langen Rock mit Reisekoffer vor drohend dunkelwolkigem Himmel auf der Landstraße im Autoscheinwerferlicht. Schließlich lasziv auf dem Sofa mit Drink. Oder Marylin-Monroe-gleich den Mantelkragen schützend vor Schnee und Fotografenblitzgewitter hochgeschoben.

Das Serielle der Arbeit von Sherman kann als forschende Auseinandersetzung mit der Inszenierung und Situierung des weiblichen Subjekts im Filmset wahrgenommen werden. »Wahrgenommen werden« meint hier im wörtlichen Sinne, die Position des Subjekts als mediale »Wahrheit« in Augenschein zu »nehmen«.

1 Vgl. Sherman: The Complete Untitled Film Stills, 2003.

Die Serie der ›*Complete Untitled Film Stills*‹ durchläuft jede neue Subjektposition als Aufführung, indem das identische, wenn auch wandelbare Künstlerindividuum als Ausgangsmaterial der Inszenierung sichtbar bleibt. Sherman forscht in ihren Arbeiten am Thema der filmisch inszenierten und vermittelten Subjektposition, aber nicht durch Einbeziehung von theoretischen Texten oder wissenschaftlichen Daten. Sie forscht durch die ausprobierende, variierende, filmkunstspiegelnde Bilderzeugung und serielle Re-Inszenierung von Filmstandards des weiblichen Selbst. Diese Forschung mit Bildern in Serie ist in seiner medialen Artikulation keineswegs zufällig. Sherman erzeugt Fotos, weil ihr künstlerisches Interesse der filmischen Inszenierung weiblicher Subjektpositionen gilt. Die Fotos verhalten sich zum Film wie die Analyse zur chemischen Lösung: Sie nehmen den Bewegungsfluss des Films in einzelne Momente auseinander und konservieren die Sequenzen, so dass sichtbar wird, welche Subjektposen in ihnen verkörpert werden. Die fotografische Form ist kein Selbstzweck. Sherman ist Konzeptkünstlerin. Sie arbeitet mit Ideen und Themen und findet in der Form-Inhalt-Korrelation ihren künstlerischen Ausdruck. Mit der historischen Entwicklung der konzeptuellen Kunst sind in der bildenden Kunst die Themen immer wichtiger geworden und die primäre Identifikation der Künstler mit spezifischen Medien hat aufgehört. Kunstschaffende bilden ihren Stil oder ihre Position an Themenfeldern aus, nicht an Ausdrucksmedien und Sherman wird nicht als Fotografin wahrgenommen, sondern als konzeptuelle Künstlerin, die sich mit der Frauenrolle in den Medien beschäftigt und Identitätskonstruktionen untersucht. Die Beschäftigung mit thematischen Fragen führt dazu, dass die künstlerischen Praktiken und Medien in der Kunst nicht mehr gesetzt sind, sondern reflektiert werden und als Methoden zur Untersuchung der Fragen zur Disposition stehen. Sherman sucht im Medium ihrer künstlerischen Praxis und durch die Form ihrer methodisch reflektierten künstlerischen Artikulationsweise nach Antworten auf ihre konzeptuellen Fragen. Die serielle Arbeit erlaubt es Sherman in Anlehnung an Filmserien, die Positionierung des Subjekts im Film in seinen Variationen durchzuspielen und vergleichend nebeneinander zu stellen. Im Medium der Bildlichkeit bezieht sich Sherman im formalen Entsprechungsverhältnis auf die mediale Bilderwelt. Das künstlerische Medium Fotografie reflektiert das Lichtbildmedium Film, in welchem das Subjekt szenisch positioniert wird. Durch die fotografische Stilllegung der Filmsequenzen im Standbild kann Sherman dem flüchtigen Bewegungsmedium Film kontemplative Aufmerksamkeit schenken. Die Fotoserie ›*Complete Untitled Film Stills*‹ macht daher zwei wesentliche Aspekte einer künstlerischen Position deutlich, die als visuelle Forschung diskutiert werden können: Erstens die Artikulation einer Forschungsfrage in der Form einer intensiven Beschäftigung der Künstlerin mit einem gesellschaftlich relevanten Thema – der visuellen Filmkultur. Und zweitens die methodischen und formalen Konsequenzen, die aus diesem thematischen Schwerpunkt für die Praxis der künstlerischen Arbeit entstehen – das Fotografische und das Serielle. Mit der seriellen und fo-

tografischen Praxis erforscht Sherman ihren Gegenstand systematisch bildproduzierend und sie leistet darin einen methodischen Beitrag zum Verständnis unserer visuellen Gegenwart. Ihre künstlerische Arbeit hat exemplarische Bedeutung für ein Verständnis der bildenden Kunst als einer Forschung an der Erkenntnis der visuellen Kultur, weil sie ausgewählte Aspekte der visuellen Kultur mit den Mitteln der Bilderzeugung und der seriellen Methode planvoll analysiert.

Epistemische Begriffe im Feld der Kunst

Wenn aber die künstlerische Arbeit von Sherman exemplarische Bedeutung für ein Verständnis der bildenden Kunst als einer Forschung zur Erkenntnis der visuellen Kultur haben sollte – was meinen wir dann genau mit den Begriffen der Erkenntnis oder der Forschung? Was bedeuten diese epistemischen Topoi im Feld der Kunst? Der einfache Einstieg ins Feld der künstlerischen Forschung über die fotografische Arbeit von Sherman ist terminologisch befangen. In den Gebrauch der Worte ist deren Bedeutungsgeschichte eingegraben und wirft philosophische Fragen auf. Etwa diese Frage: Warum setzen wir den Begriff des Forschens vor den der Erkenntnis, wenn im Kontext der Kunst behauptet wird, dass visuelle Forschung zur Erkenntnis beitrüge? Forschung als Tätigkeit führt zu Erkenntnis als Zustand, so klingt es. Könnte man aber nicht das, was die Kunst tut, auch visuelle Erkenntnis nennen? Eine begriffliche Klärung wird nötig, denn auch das Erkennen kann, wie das Forschen, als ein Prozess verstanden werden, der auf Einsichten hinarbeitet. Warum nicht von künstlerischem Erkennen sprechen? Mit dieser Option der Erkenntnisvokabel im Hintergrund fragen wir weiter: Warum überhaupt mit dem Begriff der Forschung den Künsten jene, vom naturwissenschaftlichen Denken imprägnierte methodische Strenge zumuten, von der man umgekehrt die traditionellen Wissenschaften gerade entlasten möchte? Die Wissenschaftsforschung geht zunehmend davon aus, dass methodische Strenge bestenfalls als regulatives Ideal der Forschung angesehen werden kann. Warum also die Kunst zur Forschung erklären und damit auf das Methodische festlegen, nur weil sie Einsichten erarbeitet? Muss die Methode der fotografischen Serialität, die Cindy Sherman als systematisches Werkzeug ihrer künstlerischen Arbeit einsetzt, Forschung genannt werden? Wissenschaftliche Forschung etabliere »Experimentalsysteme«, diagnostiziert der Wissenschaftstheoretiker Hans-Jörg Rheinberger[2]. Diese Systeme leben mit Zufällen und nutzen die intuitiven Reaktionen der Forschenden, um zu unerwarteten Ergebnissen zu kommen. Vor dem Hintergrund dieser These von Rheinberger zur zufallsgeleiteten Forschung in der Naturwissenschaft scheint die umgekehrte

2 Vgl. etwa Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, 2001.

Denkrichtung plausibler: Es gilt für Rheinberger die intuitive Kunst in der Forschung zu entdecken und nicht die systematische Forschung in der Kunst. Wissenschaftliche Forschung wäre mithin eine, der intuitiven – nicht der systematischen – Kunstpraxis nahe liegende Tätigkeit. Da die zentralen Verfahren, Begriffe und Konzepte in den Naturwissenschaften alles andere als streng und exakt seien, schlägt nämlich Rheinberger vor, nicht die Systematizität der Forschung zu betonen, sondern jenen Sachverhalt, dass »verschwommene Konzepte, unfertige oder überschießende Bedeutungen in der Wissenschaft positiv wirksam sein können«[3]. Traditionell verbinden wir gerade diese Charakteristika der überschießenden Bedeutungen und rätselhaften Konzepte mit der Kunst. Nun soll die Kunst aber Forschung sein, während die Wissenschaft sich als künstlerisch in ihrer Praxis herausstellt? Müssten wir vor dem Hintergrund der Diagnosen zum *modus operandi* des wissenschaftlichen Forschens nicht eher vom unvermittelten Verstehen und der pathischen Ergriffenheit in den Künsten lernen, um die naturwissenschaftliche Forschung in ihrem quasi-künstlerischen Verfahren zu erfassen, anstatt dem Desiderat intuitiven Begreifens in der Kunst das Ideal einer ordentlich methodischen Forschungsarbeit aufzubürden? Obwohl die Wissenschaftskritik das gleichsam Künstlerische in der Praxis der wissenschaftlichen Forschung entdeckt, dürfen wir andererseits nicht übersehen, dass wir bei den Künsten tatsächlich nicht nur auf überschießende Bedeutungen und pathische Ergriffenheit stoßen, sondern auch auf präzise Forschungsarbeit. Vielleicht sind Überschuss und Intuition nur mögliche Begegnungsarten mit der Kunst nicht aber ausschließliche. Vielleicht verläuft die Trennungslinie zwischen Forschung und Nicht-Forschung aber nicht zwischen methodischer Strenge auf der einen Seite und überbordenden Bedeutungen auf der anderen, sondern quer zu diesen und quer zu den Disziplinen von Naturwissenschaft und Kunst? Wie aber begreifen und benennen wir dann die forschenden Verfahren in der Kunst? Zumindest beginnen wir, einen Fragenkatalog anzulegen, der ein begriffliches Problembewusstsein etabliert, ohne die Antworten schon parat zu haben. Zugleich aber kommen wir offenbar nicht darum herum, die Problembegriffe der Forschung, Erkenntnis, Methode oder Einsicht schon vor ihrer vollständigen Klärung zu gebrauchen.

Wenn also die Kunst in ihrer Praxis mitunter methodisch präzise ist und nicht alleine auf Intuition und rätselhaften Konzepten beruht und umgekehrt die Naturwissenschaft mitunter mittels pathischer Ergriffenheit operiert, warum dann nicht anstatt des Begriffs der Forschung tatsächlich mit dem Begriff des Erkennens arbeiten, um jene Praxis zu markieren, die zu Einsichten führt? Historisch wurde in den Theorien über die Künste tatsächlich häufig von einem Erkenntnisgehalt ausgegangen, der den Werken innewohnt. Dieser Erkenntnisgehalt wurde allerdings als einer diskutiert, der sich durch die ästhetische Erfahrung der Betrachtenden

3 Rheinberger: Epistemologie des Konkreten, 2006, S. 225.

vermittelt und weniger als einer, dem eine ästhetische Praxis des Herausarbeitens vorausging. Ausgehend von dieser Diskursgeschichte zum Erkenntnisgehalt von künstlerischen Werken, stellt sich vor dem Hintergrund einer Praxis orientierten künstlerischer Tätigkeit und im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik tatsächlich nun eher die Frage nach den Erkenntnisprozessen und nicht den Erkenntnisgehalten der Kunst, also den künstlerischen Artikulationsprozessen, die sich markanter mit dem Topos der künstlerischen Forschung vom künstlerischen Erkenntnisgehalt der Werke absetzen lassen. Den Weg der künstlerischen Praxis in seiner Methodik zu analysieren und darin als Forschung zu begreifen, reanimiert zwar zunächst einen auf Systematik gehenden Forschungsbegriff, trägt aber zugleich die tätige epistemische Praxis in das Verstehen der Kunst als einer Forscherin ein. Aus diesen beiden Gründen, erstens der Praxis, die es für eine epistemologische Ästhetik zu denken gilt, und zweitens der werkorientierten Vorgeschichte des Erkenntnisbegriffs im Feld der Kunsttheorien, wird es notwendig, bei den Künsten den Prozess der Forschung vom Gehalt der Erkenntnis analytisch zu trennen, um die Aufmerksamkeit auf die methodische Arbeit der künstlerischen Verfahren in der Entfaltung von künstlerischer Einsicht richten zu können. Es erscheint also sinnvoll, den Wegen des Wissens *(methodos)* in den Künsten auf der Grundlage des Forschungsbegriffes nachzuspüren und den Boden für eine reflektierte Praxologie der forschenden Künste zu bereiten. Außerdem scheint es sinnvoll, vor dem Hintergrund der historischen Dominanz eines mit sinnlicher Erfahrung und intuitiver Eingebung operierenden Kunstverständnisses, diesem gegenüber auch die Methoden, Systematiken sowie »Mitvollziehbarkeiten« in der Praxis des ›Kunstens‹ herauszustellen.[4]

Gleichwohl befinden wir uns mit dem Vorhaben einer Analyse gegenwärtiger künstlerischer Forschungspraktiken epistemologisch in der prekären Lage, dass wir die Dekonstruktion der forschenden Wissenschaften und ihrer Begriffe mitdenken zu müssen, wenn es zugleich darum geht, Kunstpraktiken als Forschung in ihrer spezifischen Methodik zu behaupten. Forschung ist in ihrer Kontingenz und Spontaneität erkannt und beruht doch in ihrem Anspruch auf Methodik und Nachvollziehbarkeit. Erkenntnis kann als Prozess beschrieben werden und wurde doch in den Künsten auf das Ergebnis im Werk konzentriert. Vor dem Hintergrund dieser Überkreuzung von Wissenschaftskritik und Wissenschaftsbehauptung im

4 … und wir werden feststellen, dass eine »nachdenkliche Methodologie« ein spezifisch ästhetisches Verständnis ästhetischer Methoden zu charakterisieren in der Lage sein wird und können von Jens Badura den Hinweis jetzt schon aufgreifen, dass der Begriff der Nachvollziehbarkeit im Kontext der Kunst durch jenen der »Mitvollziehbarkeit« ersetzt werden kann. Vgl. Badura: Erkenntnis (sinnliche), in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 43-48.

Feld der Kunst, werden die epistemischen Begriffe neu bestimmt und transformiert werden müssen. Diese erste Zuordnung und Bestimmung der Begriffe versucht nur ein verhandelbares Vorverständnis darüber zu erreichen, worüber man beim künstlerischen Forschen eigentlich redet. Die Diskussion über die verhandelbaren Begriffe macht aber auch deutlich, dass die vermeintlich unbefangenen Einstiegserzählungen über die forschenden Künste terminologisch immer schon positioniert sind. Die Beschreibung der Arbeit von Cindy Sherman schält das Forschende der künstlerischen Arbeiten in dem Sinne heraus, dass schließlich diese Kunst als Wissenschaft und ihre Tätigkeit als methodisch dargelegt werden kann. Eben diese Beschreibungen sind aber durchwachsen von erkenntnistheoretischen Annahmen. Wir sind bei diesen Erzählung immer schon mittendrin in den Sprachspielen einer ästhetischen Epistemologie und auf die Schauplätze der Kunst wirken begriffliche Rahmungen ein: Nämlich der Begriff der ›Forschung‹, hier verstanden als eine Praxis des Tätigseins, der Begriff der ›Erkenntnis‹, hier gedacht als Ergebnis der forschenden Praxis, schließlich der Begriff der ›Einsicht‹, hier gesetzt als spezifisch künstlerische Form der Erkenntnis, welche das Sehen im Begriff des Verstehens mit eingebettet hat. Über diese Begriffsverständnisse wird man diskutieren müssen und mitnichten sind diese Terminologien allgemein verständlich oder geteilt.

Tatsächlich kommt es einer terminologischen Neubesetzung gleich, mit dem Begriff der ›Einsicht‹ die explizit künstlerische Form einer methodischen und reflexiven Erkenntnis zu bezeichnen. ›Einsicht‹ will hier nämlich nicht eine unvermittelte Erkenntnis ausdrücken, die sich beim Sehen von Bildern im Modus der Plötzlichkeit einstellt. ›Einsicht‹ will als Effekt einer methodischen künstlerischen Praxis in der Auseinandersetzung mit zu verstehender Welt begriffen werden. ›Einsicht‹ haben künstlerisch Forschende durch den Prozess ihrer Arbeit. Artikuliert in künstlerischen Positionen kommunizieren sich diese ›Einsicht‹ mittels der Werke, denen der Prozess des Einsehens ansehbar bleibt, so dass auch die Betrachtenden von künstlerischer Forschung, nicht als Publikum auftreten, sondern als ein Kollegium, welches den Einsichtsprozess mitzuvollziehen in der Lage ist, weil es der symbolischen Terminologie künstlerischer Ausdrucksweisen mächtig ist. Das Wort ›Einsicht‹ steht für den Bereich der Kunst, verstanden als einer Wissenschaft, parallel zum Begriff des ›Wissens‹ im Bereich der Naturwissenschaft oder dem Begriff der ›Erkenntnis‹ im Kontext der Philosophie. Diese Begriffsbestimmung der ›Einsicht‹ hat den Charakter eines verhandelbaren Vorschlags, der dem Zeigen, Sehen und Darstellen in der Praxis der bildenden Kunst terminologisch gerecht werden will. Etymologisch hat auch der Begriff des ›Wissens‹ seine Wurzeln im indogermanischen *woida* – ich habe gesehen – und wäre von daher reformulierbar für das Anliegen einer auf Sehen basierenden Einsichtsleistung in der bildenden Kunst.[5]

5 Vgl. Walde: Lateinisches etymologisches Wörterbuch, 1938, S. 784f.

Im Deutschen ist aber gegenwärtig der Begriff des Wissens von diesen Wurzeln im Visuellen weiter entfernt als der Begriff der Einsicht. So kommt es einer an der Umgangssprache orientierten Setzung gleich, den Begriff der ›Einsicht‹ als spezifisch künstlerischen Erkenntnisterm vorzuschlagen und nicht den Begriff des ›Wissens‹ an seinen Wurzeln zu reanimieren. Der Vorschlag aber bleibt diskutabel, denn historisch wurde wiederum der deutsche Begriff der ›Einsicht‹ gerade nicht als eine methodische Erkenntnis bestimmt, sondern häufig als Übersetzung des griechischen *nous* angeführt. Die etymologische Herkunft dieses altgriechischen Wortes ist umstritten, aber *nous* könnte wörtlich vom ›Wittern‹ abstammen und markierte damit eine aus der Vagheit geborene jedoch starke Erkenntnis. In den Homerischen Epen ist *nous* ein Begriff, der für das Organ des geistigen Auges veranschlagt wird, und wäre in dieser Hinsicht tatsächlich als Ein-Sicht zu begreifen.[6] Obwohl ein gewisser Grad des Schlussfolgerns im Gebrauch des *nous* mitzuschwingen scheint, findet bei Homer die Erkenntnis durch *nous* jedoch als plötzliche Intuition statt.[7] In der weiteren Tradition der antiken Geistesgeschichte artikuliert entsprechend das *noetische* Denken die Idee der intuitiven, nicht methodisch hergeleiteten Eingebung, im Gegensatz zum *dianoetischen* Denken, welches auf schlussfolgernden Geistvorgängen beruht.[8] Die Eingebung und mit ihr die griechische Witterung *nous* stehen in konzeptioneller Nähe zu traditionellen Verständnissen vom Erkenntnischarakter der Kunst, wo immer wieder davon ausgegangen wird, dass die besondere Qualität der Kunst in einem, den Werken innewohnender Sinn besteht, der sich über sinnlich ästhetische Erfahrung spontan vermittelt.[9] Erkenntnis ereignet sich für das Publikum in diesem Kunstverständnis intuitiv. Dieser spontane Erkenntnisgewinn durch ästhetische Erfahrung angesichts von Kunstwerken soll hier nicht in Frage gestellt werden. Allerdings interessiert er für die Frage nach dem künstlerischen Forschen nicht. Es handelt sich um zwei korrelative Kunstverständnisse und Erkenntnisbegriffe, die auf Verschiedenes fokussieren. Methodische und mitvollziehbare Einsicht auf der Grundlage künstlerischen Forschens hier und sinnliche Eingebung am Konkreten durch ästhetische Erfahrung dort. Eine Konkurrenz zur intuitiven Eingebung aufzubauen, weil das künstlerische Forschen verstanden werden will, ist ebenso überflüssig, wie das künstlerische Forschen auf die Eingebung durch ästhetische Erfahrung zu reduzieren, nur weil diese Erfahrungen zweifelsohne stattfinden. Künstlerisches Forschen in der Praxis der gegenwärtigen Künste zu diagnostizieren, zu analysieren und in ihrem Wert für einen erweiterten Wissenschaftsbegriff zu diskutieren, bedeutet schlechterdings nur, das Kunst-

6 Vgl. die Analysen des Altphilologen Snell: Die Entdeckung des Geistes, 1975, S. 22ff.

7 Snell stützt sich hier auch auf die Untersuchungen des Altphilologen Kurt von Fritz zum Begriff des *nous* bei Homer aus dem Jahre 1940.

8 Vgl. etwa Schnädelbach: Erkenntnistheorie zur Einführung, 2002, S. 159ff.

9 Vgl. etwa Karl-Heinz Bohrers These von der »Plötzlichkeit«, mit der sich Sinn angesichts künstlerischer Werke einstellt. Bohrer: Plötzlichkeit, 1981.

verständnis angesichts nachweislicher Arbeitsformen in den Künsten und nicht zuletzt auch neuer Diskursformationen über die Künste zu ergänzen und zu präzisieren. Vom Forschen in den Künsten zu sprechen, wird es allerdings auch notwendig machen, den Forschungsbegriff neu zu bestimmen[10] und an die Methoden der künstlerischen Erkenntnisgewinnung anzupassen. Entscheidend ist es an dieser Stelle zu betonen, dass der Forschungsbegriff als regulativer Topos in seinem Bedeutungsgehalt für ein stufiges Verstehensprozedere bis zur Einsicht steht, im Gegensatz zu einem plötzlichen Erkennen. Mit diesem Forschungsbegriff sollen Verfahren und Praktiken als Wege des Wissens reflektiert werden – oder besser als Wege des Einsehens.

Methoden visueller Praxis

Sich den Praktiken der Künste als Wegen der Einsicht zuwenden, heißt zu versuchen, ihre forschenden Verfahren und künstlerischen Einsichtsartikulationen zu erfassen: Wir stehen vor einer Videoinstallation: Verteilt auf dreißig Monitore, angeordnet an der Wand in den Seitenverhältnissen eines sehr großen Monitors, sind dreißig Köpfe unterschiedlicher Personen zu sehen. Ein leises polyphones Summen bündelt die Aufmerksamkeit. Die einzelnen Personen beginnen sich in ihren Monitoren zu bewegen und in die Rhythmik ihres Gesangs hineinzubegeben. Für den Betrachter verbinden sich diese Bewegungen und Summtöne zu einem zugleich synchronen und dissonanten Gesamtbild zwischen harmonischer Angleichung und idiosynkratischer Abweichung der Einzelnen an das Gemeinsame des Lieds, das sie alle singen. Wir hören keine Musik, nur das Summen und den Gesang der gefilmten Personen. Sie aber scheinen die Musik zu hören, nach der sie singen. Wie eine untergründige Symphonie, auf deren Klangwellen sie ihren Rhythmus finden, prägt diese abwesende Hintergrundmusik die ästhetische Stimmung. Wir sehen, wie die verschiedenen Personen in ihren Monitoren ihre Köpfe wippen oder beginnen, schwungvoll die Arme und Hände zu winden. Das Singen schwillt an und fast gleichlautend trällern oder schmettern sie schließlich über 73 Minuten und 30 Sekunden lang das gesamte Album ›*Immaculate Collection*‹ der Popdiva Madonna in der Installation ›*Queen*‹ der Künstlerin Candice Breitz.[11]

Die künstlerische Arbeit von Breitz thematisiert die Popkultur in ihrer Wechselwirkung mit dem Individuum. Nicht die Künstlerin selber, wie bei den Foto-

10 … was Bruno Latour ohnehin vorschlägt, wenn er anmerkt, dass es zwar eine Philosophie der Wissenschaft nicht aber eine Philosophie der Forschung gäbe. Letztere aber gälte es zu denken, weil Wissenschaft (nur) kalt, sicher und entkoppelt sei, Forschung aber (vielversprechend) warm, eingebunden und risikoreich sei. Vgl. Latour: World of Science to the World of Research? in: Science, 1998, pp. 208-209.

11 Vgl. www.candicebreitz.net (Aufruf September 2018).

arbeiten von Cindy Sherman, untersucht in dieser Videoinstallation am eigenen Körper die Medienkultur. *›Queen‹* ist eine künstlerische Arbeit, bei der Fans von Madonna auf den Bildschirmen auftauchen und medial in die Position ihres Idols versetzt sind. Diese Fans singen Madonna und tanzen Madonna und positionieren sich in der Rolle des Weltstars. Ein irritierendes Gelingen und zugleich Scheitern in der Annäherung an das Ideal wird sichtbar und hörbar und bildet einen Chor der Fastähnlichen. Breitz beteiligt in ihren künstlerischen Arbeiten ›Experten des Alltags‹, wie man es nennen könnte. Die Fans sind einerseits künstlerische Laien, andererseits aber Experten in der Sache der Popkultur. Sie kennen die Texte der Lieder von Madonna, die Reihenfolge der Stücke auf den Alben, die Gesten und Rhythmen der Madonna-Performance. Sie kennen das Charakteristische der Pop-Ikone durch den imaginären Bezug, den sie als Fans zu diesem Idol aufgebaut haben. Diese Kenntnis der Experten des popkulturellen Alltags wird in der künstlerischen Arbeit von Breitz habituell in Szene gesetzt, wenn sich die Fans vor der Kamera im Studio inszenieren und Madonna spielen. Breitz verlässt sich in ihrem Forschungsinteresse an der populären Massenkultur nicht auf die Eingebung als Künstlerindividuum, sondern betreibt eine performative und bildproduzierende Sozialforschung. Sie lädt Experten ein, sich in die Rolle ihrer Kultfigur zu versetzen und damit ihr Wissen über diese Figur und ihr Verhältnis zu dieser Figur im Lichtmedium Film im wahrsten Sinne des Wortes zu beleuchten. Die Überprüfung der künstlerischen Arbeitshypothese über das Verhältnis von populärem Kultobjekt und individueller Selbstperformance findet bei dieser kooperativen künstlerischen Arbeitsweise in der Phase der visuellen Gestaltung der künstlerischen Behauptung statt. Breitz These zum performativen Verhältnis zwischen Selbstbild und Popkultur wird im Prozess der künstlerischen Praxis kontinuierlich durch die Kooperation mit den Beteiligten auf die Probe gestellt. Und im Prozess der Genese der künstlerischen Arbeit werden die Fragen der Künstlerin an die Popkultur visuell und performativ beantwortet.

Wie die Künstlerin Sherman den Kinofilm untersucht, so setzt sich Candice Breitz mit der Visualität und Performanz der Popkultur auseinander und entwickelt systematische Methoden zur künstlerischen Auseinandersetzung mit dieser. Wie Sherman, so behandelt auch Breitz das Thema der medialen Wirkung auf den Einzelnen in einer seriellen Arbeitsweise. Neben Madonna bildet bei Breitz der Popstar Michal Jackson die Matrix für eine Videoinstallation mit dem Titel *›King‹*, Bob Marley ist Thema von *›Legend‹* und John Lennon spielt in der Arbeit *›Working Class Hero‹* die Rolle des Vorbilds. Alle vier künstlerischen Projekte von Breitz sind 2005 bis 2006 in der gleichen experimentellen Anordnung mit unterschiedlichen Fans realisiert worden. Bob Marleys Album *›Legend‹* wird von passionierten Marley-Fans reinszeniert, Jackson-Fans singen und posen *›Thriller‹* und Lennon-Fans wiederholen in habitueller Anlehnung an das Original das Album *›Plastic Ono Band‹*. Die künstlerischen Arbeiten von Breitz stellen eine »fortgesetzte Untersuchung«

(ongoing survey) dar, wie eine kuratorische Beschreibung zu den Installationen festhält,[12] bei der die Mechanismen von Projektion, Identifikation und Konsumption erforscht werden, welche die Beziehung zwischen einem Kultobjekt und dessen Fangemeinde charakterisieren. Durch die serielle Ausrichtung der künstlerischen Praxis auf bestimmte Themen wird ein thematisches Forschungsinteresse sichtbar. Dieses thematische Interesse hat zur Folge, dass die bildende Kunst von Breitz und Sherman nicht alleine als Medium der Repräsentation verstanden werden kann, sondern als Medium der visuellen Reflexion. Künstlerische Praxis wird zu einem Werkzeug der Auseinandersetzung mit dem Bildlichem als kultureller Realität. Die konzeptuelle Ausrichtung der künstlerischen Forschung führt bei Breitz und Sherman in einen Sinnzusammenhang, in dem die Reflexionsmedien mit dem Forschungsgegenstand stehen. Die Medien der künstlerischen Arbeiten in der Form von inszenierter Fotografie oder inszenierter Videodokumentation reflektieren die Themen der künstlerischen Auseinandersetzung. Epistemologisch relevant ist hier, dass sich populäre und künstlerische Bilderszenen im Medium der Bildlichkeit und Performativität treffen. Aus dieser medialen Korrelation heraus untersucht diese bildende Kunst die visuelle Kultur als ihr Thema. Die Fotoserien von Sherman oder die Videoinstallationen von Breitz spiegeln in künstlerischen Bildern die bildliche Performativität der visuellen Kultur. Eine bildende Kunst, die im Medium der inszenierten Bildgebung die visuelle Kultur reflektiert und dabei ihr thematisches Interesse seriell in den Vordergrund stellt, widmet sich ikonisch der mitvollziehbaren Auseinandersetzung mit ihrem Thema – sie forscht visuell.

Der Begriff des künstlerischen Forschens, der hier als ›mitvollziehbare ikonische Auseinandersetzung‹ in Gebrauch genommen wird, baut auf einer Tendenz in der Kunst auf, mit der die künstlerische Arbeit nicht vom abgeschlossenen Werk her begriffen wird – also werkästhetisch, sondern von den Praktiken und Strategien der künstlerischen Tätigkeit her – also praxisästhetisch. Der tätige Prozess der Entstehung einer künstlerischen Arbeit rückt in das Zentrum der Aufmerksamkeit und Künstlerinnen wie Künstler nehmen diesen Prozess als methodische Phase der Untersuchung oder Entwicklung einer Arbeit wahr. Mit dieser Verlagerung vom Werk zum künstlerischen Prozess, die sich spätestens seit den 1970ern in der politischen Kunst ausdrücklich artikuliert, wird das veränderte Selbstverständnis in der Kunst hin zu einer Forschungspraxis vorbereitet. Die Kunst wird entwickelnder, experimenteller, fragender, kommunikativer, kooperativer, eingelassener in die Realität, mit deren Themen sie sich ikonisch und performativ auseinandersetzt. Und diese praxische Kunst macht ihren Gestaltungsprozess als Genese

12 Ausstellungskatalog, BALTIC Centre for Contemporary Art 2006»Collectively, the portraits are an ongoing survey of the culture of the fan and the delicate mechanisms of projection, identification and consumption that characterise the relationship between an icon and his/her community of fans.« (Vgl. www.artthrob.co.za/06dec/listings_intl.html Aufruf: September 2018).

der künstlerischen Position häufig sichtbar. Methodisch bedeutsam ist daher, dass auch Breitz bei ihren Videoinstallationen die Entstehung der künstlerischen Arbeit als Teil ihrer Position offenlegt. Sie macht den Experimentalaufbau der künstlerischen Forschung transparent. Ihre künstlerischen Kooperationspartner werden in der Betrachtung der Videoinstallation wahrnehmbar und diese Wahrnehmbarkeit weist die methodische Praxis als den Weg der künstlerischen Einsicht aus. Als Experten in der Sache der Popkultur einerseits und als künstlerische Laien aus dem Alltag andererseits sind diese Mitarbeiter am kollektiven Werk nicht getarnt, sondern offenbar. Die Mitvollziehbarkeit der künstlerischen Praxis von Breitz erschöpft sich dabei nicht in der Präsentation ihrer Kooperationspartner als inszenierter Popstars. Die Künstlerin dokumentiert auch die Phase der Zusammenarbeit als Teil ihres Werks. Im Internet, in Publikationen und Ausstellungskatalogen sind *›Legend‹*, *›Queen‹*, *›King‹* oder *›Working Class Hero‹* nicht nur als Videoinstallationen sichtbar, sondern auch die beteiligten Fans bei der Arbeit am künstlerischen Werk zu sehen. Backstage-Bilder sind Teil der Inszenierung der künstlerischen Arbeit, wie auch Backstage-Fotos von Madonna oder anderen Popstars Teil der medialen Inszenierung des Popmythos sind. Bei Breitz sind diese Dokumente vor allem Hinweise für den Betrachter auf die kooperative Methode der künstlerischen Praxis und die plurivokale Quelle der künstlerischen Behauptung. Methodisch macht sich diese künstlerische Praxis damit einsehbar gegenüber dem Nachvollziehbarkeitsbedürfnis der wissenschaftlich interessierten Betrachter. Sie zeigt ihren Experimentalaufbau und expliziert ihre Argumente als Prozess der künstlerischen Praxis.

Die Videoinstallation und Produktionsmethode von Breitz, ebenso wie die Fotoserien und thematischen Fragestellungen von Sherman vertreten mithin eine Kunst, in deren Zentrum die Erforschung der visuellen Kultur mit den Mitteln der szenischen Bildgenese steht. Breitz Darstellungsform visualisiert außerdem den Herstellungsprozess der künstlerischen Arbeit und macht sich als kooperative Praxis einsehbar. Die Arbeit der Künstlerin stellt ihr spezifisches Verfahren der Entwicklung zur künstlerischen Behauptung als Methode aus und legt nahe, dass die Erforschung der visuellen Kultur aus der Kunst heraus an spezifische künstlerische, dabei aber methodisch konsequente Praktiken gebunden ist. Diese Differenzierung auf eine methodisch konsequente Praxis hin wird notwendig, weil Kunst immer schon an eine Praxis gebunden ist, jedoch dabei nicht immer Forschung. So muss vor dem Hintergrund der Forschung als einer methodischen Praxis und der Kunst als gestaltende Praxis der Blick insbesondere auf jene spezifischen Arbeitsformen der Kunst gerichtet werden, die als methodisch forschende Praktiken der Gestaltung identifiziert werden können.

Im Feld der künstlerischen Forschung überkreuzt sich die Gestaltungspraxis der Kunst mit der methodischen Praxis der Forschung und bringt an ihrer Schnittstelle eine Wissenschaft der Kunst hervor. Deren Methoden – deren Verfahren auf

dem Weg zur Einsicht – bedürfen einer präzisen Analyse. Denn nicht jede Kunst und nicht jede künstlerische Praxis kommt als Forschen in Betracht. Die Begriffe der Praxis, der Forschung und der Kunst fallen nicht in eins, wenn spezifische Gegenwartskünste erklärt werden sollen und deren besondere Praktiken als Forschung anerkannt werden, um eine Disziplin der Kunst als Wissenschaft aus der Gemengelage künstlerischer Praktiken herauszuschälen.

Die Rolle der Praxis in der Theorie von der Kunst und der Forschung

Das Forschen ist eine Praxis, die Verfahren der Kunst sind es auch. Nicht jede Kunstpraxis ist dabei Forschung und nicht jede Forschungstätigkeit ein künstlerisches Verfahren. Eine epistemologische Ästhetik ist mit der Aufgabe konfrontiert zu erklären, worin bei manchen künstlerischen Praktiken das Forschende besteht. In diese Aufgabe ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst, Forschung und Praxis eingebettet. Sehr ungleiche Diskurstraditionen bieten unterschiedliche Verständnisse zu diesen Begriffen und ihren Bezügen an: die lange Tradition der Ästhetik, die jüngere Geschichte der Kunsttheorie, das Erbe der Epistemologie und die neuere Wissenschaftsforschung. Sie alle operieren mit verschiedenen Verständnissen von Praxis, Forschung oder Kunst im Verhältnis zu Wissenschaft. Um das Feld der Denkweisen in diesen Diskurstraditionen abzustecken und die Verwobenheit der Begriffe zu erkennen, mag es helfen, an dieser Stelle einige der Positionen aus philosophischer Ästhetik, Kunsttheorie, Wissenschaftsforschung und Epistemologie in ihrem Verhältnis zu kennzeichnen, bevor sie im Einzelnen analysiert werden:

Seit der Antike wurden die Künste philosophisch analysiert und dabei wurde auf den ersten Blick recht häufig den Werken oder aber dem Publikum und seinen Erfahrungen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit geschenkt. Die konkreten Arbeitsweisen und tätigen Praktiken der Künste spielten demgegenüber in vielen Ästhetiken eine eher marginale Rolle. Dieser vorherrschende Eindruck lässt sich jedoch bei genauerer Betrachtung relativieren. Eine praxologische Ausrichtung der Kunsttheorie war schon 1750 bei Alexander Gottlieb Baumgarten angelegt, wenn dieser die Ästhetik als eine »Kunst des schönen Denkens« charakterisiert und in seiner »Praktischen Ästhetik« die Tätigkeit dieses Denkens als Kunstpraxis zu beschreiben vorhat.[13] Baumgartens praktischer Teil der Ästhetik wurde allerdings nie vollendet und so heftet sich keine Denktradition an diese praxologische Ausrichtung seiner Theorie. Doch wird sich seine Ästhetik insofern als inspirierend für die Frage nach der künstlerischen Forschung erweisen, als es Baumgartens Anspruch

13 Vgl. Baumgarten: Ästhetik Teil 1, 2007. Siehe zu Baumgarten auch das Kapitel »Künstlerisches Bedeuten«.

war, eine epistemologische Ästhetik mit Blick auf die Praxis der Kunst zu formulieren. Diese Kopplung von Praxologie und Epistemologie im Feld der Ästhetik gilt es zu betonen, weil die Praxis des ›Kunstens‹ mit Baumgarten überhaupt in den Blick genommen wird und zugleich als Erkenntnisverfahren Aufmerksamkeit findet. Auch Konrad Fiedlers denkt die Kunst 130 Jahre später praxisch und epistemologisch von der Tätigkeit der Künstler her. Sein Text vom »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« aus dem Jahre 1887 ist mit dem Begriff der »Ausdrucksbewegung« als theoretischer Bestimmung der künstlerischen Tätigkeit für die Künstler seiner Zeit zentral gewesen. Mit Fiedler kann ein weiterer Vertreter einer epistemologischen Ästhetik namhaft gemacht werden, welcher sein Augenmerk auf die Praxis des künstlerischen Tuns richtet.[14] Seine Theorie versucht paradigmatisch das künstlerische Gestalten als gleichzeitiges Erkennen und Erzeugen von Wirklichkeit zusammen zu denken und auf diese Weise eine produktive ästhetische Erkenntnistheorie zu formulieren. Fiedlers Theorie gibt den Impuls, Wirklichkeit nicht als etwas zu setzen, was an sich verständlich ist, sondern als eine Wirkung im Denken und Wahrnehmen, die in der künstlerischen Ausdrucksbewegung in die Welt kommt. Neben Baumgarten, der eine Erkenntnistheorie sinnlicher Rationalität begründet, und Fiedler, der mit der künstlerischen Tätigkeit eine produktive Welterkenntnis verbindet, führt eine weitere praxisorientierte Linie in der Ästhetik von Georg Wilhelm Friedrich Hegels Kunstbegriff über Walter Benjamins Analysen zur technischen Erzeugung von Kunstwerken bis zu materialistischen Kunsttheorien der Gegenwart. Hegel legt seiner Ästhetik zugrunde, dass das Kunstwerk kein Naturprodukt sei, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht wird.[15] Auf der Grundlage dieser zunächst banalen Diagnose einer menschlichen Geschaffenheit der Kunst nimmt er programmatisch die Arbeit der Künstler in den Blick, um daran die Versöhnung von sinnlichem Schaffen und geistigem Tun auseinander zu setzen. Auch Walter Benjamin, der »das Kunstwerk im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit« verstehen will, widmet sich ausdrücklich der Tätigkeit der Kulturschaffenden.[16] Ein Augenmerk liegt bei Benjamin dabei auf dem Gebrauch der neuen technischen Werkzeuge. Er beschreibt, wie Künstler mit der Filmkamera oder dem Fotoapparat und deren technischen Möglichkeiten eine Welt ins Werk setzen, die es vorher nicht gab. Die künstlerische Arbeit wird als technisch und medial lancierte Welterzeugung verständlich. Im Feld der gegenwärtigen Kunsttheorie hallen diese, am Begriff der künstlerischen Tätigkeit und am Gedanken des Werdens von Sein orientierte Ästhetiken in Analysen wider, die in der Gegenwartskunst die Arbeit am Gewordensein von Wirklichkeit hervorkehren.[17]

14 Vgl. Fiedler: Schriften zur Kunst. Bd. 1 + Bd. 2, 1991. Siehe zu Fiedler auch das Kapitel »Zur Praxis der Kunst«.

15 Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 44.

16 Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1963.

17 Vgl. etwa Egenhofer: Produktionsästhetik, 2010.

Die Geschichte der Kunsttheorie verläuft in jüngerer Zeit parallel zur Tradition philosophischer Ästhetik und analysiert an moderner Kunst zunehmend deren Charakter als Handlung. Dieser handlungstheoretische Ansatz fokussiert vornehmlich die Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern, deren Präsentationsformen ausdrücklich performativ sind. Zu unterscheiden sind mithin Theorien, welche praxologisch die künstlerische Arbeit als konstitutiven Weg zum Werk analysieren, von jenen, welche handlungstheoretisch solche Werkakte im Blick haben, die performativ in ihrer Eigenschaft als Handlung zutage treten wie Aktionen, Happenings oder Interventionen. Ausgangspunkt der letztgenannten, handlungstheoretischen Kunsttheorien ist die historische Diagnose, dass Kunst seit den 1960er Jahren prozessualer geworden sei und die Grenzen zwischen Kulturschaffenden und Publikum verschwimme. Betrachtende werden zu Mittätern und Kunst fordere zum Mithandeln auf. Häufig richtet diese handlungstheoretische Kunsttheorie ihr Augenmerk auf Alltagspraktiken, die seit den frühen Aktionskünsten und Happenings in Kunstpräsentationen integriert und künstlerisch reaktiviert werden, oder sie nimmt die Entgrenzung der Künste in Richtung gesellschaftlicher Handlungen und tätiger Interventionen in den Blick. Diese jüngste Kunstgeschichte interpretiert mithin künstlerische Arbeiten vermehrt unter dem Blickwinkel eines »Kunsthandelns«[18], wenn auch weniger in epistemologischer als vielmehr gesellschaftstheoretischer Hinsicht.

Von ganz anderer Seite stoßen zu diesen Diskursfeldern der Ästhetik und der Kunsttheorie die Argumentationslinien zu den Begriffen Forschung, Praxis und Kunst aus der Tradition der Epistemologie und der jüngeren Wissenschaftsforschung. Im Diskursfeld der Erkenntnistheorie spielten die Künste zunächst eine untergeordnete Rolle. Philosophie und ihre Modi des Denkens werden analysiert ebenso wie Naturwissenschaften und deren Methoden der Forschung. Aber die Rolle der Praxis im Entfalten von Wissen und Erkenntnis durch Forschen und Denken ist in diesem Diskursfeld bedenkenswert. Im antiken Verständnis vom ›Diskutieren‹ schwingt semantisch das Hin-und-herlaufen der Gedanken mit und verweist auf die Arbeit des Philosophierens als einer pluripersonalen Praxis des Austauschens von Gedanken und Behauptungen. Mit der Logik als Fähigkeit des richtigen Schließens tritt allerdings schon in der Antike die Regelhaftigkeit des Denkens gegenüber einer Tätigkeit des Diskutierens in den Vordergrund der erkenntnistheoretischen Bestimmungen dessen, was es bedeutet, Erkenntnis zu generieren. Die Praxis des rationalen Schließens wird wesentlich zu einem Verfahren der reinen Vernunft und im Kontext dieser rationalistischen Schwerpunktsetzung in der Erkenntnistheorie wird dann die Kunst als negative oder aber utopische Abgrenzung von wissenschaftlichem wie philosophischem Wissen angeführt. Sie gilt bei

18 Vgl. hier etwa von Hantelmann: How to do Things with Art, 2007; bzw. Gludovatz, von Hantelmann, Lüthy, Schieder (Hg.): Kunsthandeln, 2010.

Platon als Verschleierung theoretisch wahrer Erkenntnis oder aber hat bei Hans-Georg Gadamer exemplarische Bedeutung für eine pathische Form nichtwissenschaftlichen Verstehens.[19]

Die jüngere Disziplin der Wissenschaftsforschung schließlich trägt konsequent den Begriff der Praxis in die Analyse des wissenschaftlichen Forschungsgeschehens wieder ein – allerdings um die kontingenten, nicht systematischen Verfahren im Geschäft der wissenschaftlichen Forschung zu entlarven. Dabei nutzen manche Wissenschaftsforscher zwar die Kunst als Matrix, um den Aspekt der Intuition in der Praxis der Forschung zu illustrieren. Das Interesse der Wissenschaftsforschung gilt aber nicht der Kunst, sondern der neuzeitlichen naturwissenschaftlichen Forschungspraxis. Die junge Disziplin der Wissenschaftsforschung schaut auf die Aktivitäten in den Laboren, nicht die Praktiken in den Ateliers. Der Wissenschaftstheoretiker Thomas S. Kuhn spricht von »Fingerübungen« und »praktischer Arbeit«, um zu charakterisieren, was Naturwissenschaft in ihrer Forschungsrealität ausmache. Diese Ebene der tätigen Ausübung von Wissenschaft erkläre, so Kuhn, warum Forschung ohne Explikation von Methoden vonstatten gehen könne. Disziplinäre Grundlagen werden demnach in den Naturwissenschaften nicht vernünftig erdacht und methodisch erklärt, sondern in performativen Vollzügen erlernt und praktisch ausgeführt.[20] Vor dem Hintergrund dieser praxischen Charakteristik der Forschung rät Kuhn bemerkenswerterweise zu einer Stilgeschichte der Wissenschaften analog zur Stilgeschichte in den Künsten. Diese Stilgeschichte der Wissenschaften ginge nicht vom Fortschrittsgedanken aus, sondern machte epochale Verschiebungen in der Arbeitsweise des jeweiligen Forschens namhaft.[21]

Das Nachdenken über künstlerische Forschung hat es mit diesen verschiedenen Traditionslinien in der Theorie zu tun, wenn es um das Verhältnis der zentralen Begriffe von ›Forschung‹, ›Kunst‹ und ›Praxis‹ geht. Deren unterschiedliche Gehalte müssen für das forschende Tun in der Kunst fruchtbar gemacht werden: etwa ein an Gestaltung von materialisierter Weltsicht und Handeln orientierter Praxisbegriff aus der Ästhetik und Kunsttheorie sowie ein an Denkverfahren und handwerklichen Fingerübungen ausgerichteter Praxisbegriff aus der Epistemologie und Wissenschaftsforschung. In beiden Diskursfeldern – dem künstlerischen wie dem wissenschaftlichen – ist der Praxisbegriff vor allem in jüngerer Zeit vor dem Hintergrund des neuzeitlichen Forschens und mit Blick auf moderne Kunstpositionen verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Der Forschungsbegriff, der zunächst als anstößig im Kontext der Künste empfunden wird, weil er eng mit dem naturwissenschaftlichen Geschäft der methodischen Strenge verbunden ist,

19 Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986.

20 Vgl. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976. Siehe auch das Kapitel »Regeln im Zeitalter des anything goes«.

21 Vgl. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 201.

erweist sich als verwandt mit dem künstlerischen Schaffensbegriff, weil er jene neuzeitliche und von den Wissenschaftsforschern wieder herausgearbeitete Idee artikuliert, dass Erkenntnisse und Einsichten nicht eine Angelegenheit vorgefundener Wahrheiten sind oder eine Sache bloß immateriell innerlicher Kalkulationen, sondern die Effekte der Arbeit eines aktiven, sich einlassenden Erkenntnissubjekts. Diesem neuzeitlichen Forschungsbegriff liegt die Vorstellung zugrunde, dass das Erkennen eine die Sachen ergründende Tätigkeit ist.[22] Eine Praxis – wie die Kunst! Was tun mithin die forschenden Künste in ihrer Praxis? Der Blick auf die Arbeitsweisen und Praktiken der künstlerisch Tätigen rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wenn der Begriff des künstlerischen Forschens mit Bedeutung gefüllt werden soll.

22 Siehe auch das Kapitel »Entdeckung des Forschens als Praxis des Wissens«.

Praktische Wende – doing art

Atelierbesuche oder die Tätigkeit beim Einsehen

Was tun Künstlerinnen und Künstler? Worin besteht die besondere Praxis der Kunst? Und – was charakterisiert die spezifische Tätigkeit des künstlerischen Forschens? Betrachten wir die Orte und Abläufe des künstlerischen Tuns, um zu verstehen, worin diese Praxis der Kunst besteht und wodurch sie Einsichten generiert. Kneifen wir die Augen zusammen, wie beim Taxieren eines unfertigen Bildes, um von den bekannten Gehalten in der Szene des Kunstmachens abzusehen und die methodischen Strukturen zu erkennen, die wirksam sind, wenn in der Kunst gearbeitet wird. Das Zusammenkneifen der Augen hilft beim Betrachten. Es dient auch den Künstlerinnen und Künstler zur Beurteilung ihrer Arbeit, weil es den Blick verschleiert. Alles an der vorliegenden Szene wird mit zusammengekniffenen Augen verschwommen. Auf der digitalen Leinwand oder dem analogen Schauplatz sind nicht mehr die Inhalte zu sehen, die Figuren, Berge oder Gesichter, nicht die Dinge, die wir immer schon zu kennen meinen, sondern Farbkompositionen, Formenmuster, Bewegungssequenzen und Liniendichten. Es treten formalästhetische Prinzipien hervor. Eine solche formale, gleichsam unkundige Weise des Musterns kennzeichnet nicht nur den prüfenden künstlerischen Blick auf das eigene Werk, sondern auch die Arbeit der Ethnologen. Ethnologen ist der unkundige, formalästhetische Betrachtungsmodus unweigerlich mit auf den Forscherweg gegeben, denn sie können nicht anders. Sie kennen die Sachverhalte nicht, die sie beurteilen wollen. Sie mustern mit ungeübten Augen die fremden Kulturen und begreifen die Gehalte der Gegebenheiten nicht, die sich vor ihnen abspielen. Im Modus dieser Unkenntnis betrachten sie ihren Forschungsgegenstand. Der ethnologische Blick ist die Kunst des anderen Sehens. Begegnen wir also der Kunstpraxis ethnologisch. Kneifen wir die Augen zusammen, um das künstlerische Tun in seiner weniger bekannten Dimension als Praxis des Forschens zu verstehen.

»Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt« notiert der Künstler Bruce Nauman. »Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut […] An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den

Vordergrund. Das Produkt ist nicht wichtig für das eigene Bewusstsein.«[1] Diese Erklärung aus dem Innern des Ateliers bietet einen ersten Hinweis darauf, dass aus der Perspektive von Künstlerinnen und Künstlern mitunter die Praxis und nicht das Werk im Zentrum dessen steht, was wir in einem vergegenständlichenden Sinne ›Kunst‹ zu nennen gewohnt sind. Wenn wir diese Praxis in den Mittelpunkt der Kunstbetrachtung rücken wollen, um das Forschen in der Kunst als eine spezifische Tätigkeit zu reflektieren – und um damit zugleich und notwendig eine praxologische Ästhetik zu befürworten, stehen wir vor dem Problem der Singularität. Ebenso wie in den Laboratorien der wissenschaftlichen Einrichtungen, in denen die Ethnologen schon gestöbert haben, so lassen sich auch beim Stöbern in den Ateliers unterschiedliche Arbeitsweisen finden. Die Aufgabe der Beobachtung besteht nicht darin, eine einzelne, originär künstlerische Praxis und Forschungsweise zu extrahieren und als Sonderbarkeit der Kunst zu präsentieren, sondern exemplarisch das Tätige des Kunstens verständlich zu machen und dieses in manchen Fällen als ein Forschen zu erkennen. Die Faktizität des Tuns ist als konstitutiv für die Sache der Kunst zu entdecken und in bestimmten Fällen als Forschung einzugrenzen.

Doch konkrete Erfahrungen mit Künstlerinnen und Künstlern der Gegenwart lehren nun auf irritierende Weise, dass gar keine großen Handlungen in den Atelierräumen mehr stattfinden. Der Atelierbesuch im 20. und 21. Jahrhundert ähnelt mitunter der Stippvisite bei einem Buchhalter. Wenig expressiv, oft formal wird hier operiert. Die Materie, die bearbeitet wird, steht den Händen nicht greifbar entgegen – nicht feuchter Ton, nicht dicke Farbe, nicht sperriges Holz, sondern artikuliertes Konzept. Es klingelt das Telefon, während der Atelierbesucher am Konferenztisch platziert wird. Vielleicht läuft ein Rechner und zu sehen sind die Einteilungen des Bildschirms in Schnittbalken, Quellmaterial und Bearbeitungssequenzen durch ein Videoschnittprogramm. Das Programm erinnert mit seinen ›Werkzeugpaletten‹ an abwesende, ehemals fassliche Werkstattwelten. Die Welt der Malerpalette und die Welt der Handwerkszeuge. Die gegenwärtigen digitalen Instrumente aber operieren auf ihrer Benutzeroberfläche mit anachronistischen Metaphern. Eine analoge Beziehung zwischen Hardware und Software wird suggeriert, mittels des ›Schreibtischs‹, auf dem – wie auf einem hölzernen Pult – ›Dokumente‹ und ›Ordner‹ abgelegt werden oder mit ›Werkzeugen‹, die – wie im Bastelraum – bereitgelegt sind, um Bilder zu ›beschneiden‹ oder Textfelder ›aufzukleben‹. Das alles aber sind nur Worte auf virtueller ›Oberfläche‹. Vom Rechner schweift der Blick durch den Atelierraum und den Betrachtenden fällt auf, dass ein Bücherregal zu

1 Bruce Nauman, Kunst, die eigentliche Tätigkeit, in: Hoffmann (Hg.): Bruce Nauman. Interviews 1967-1988, 1996, S. 113, gefunden in dem Buch: Kunst des Forschens, von Elke Bippus, 2009 auf S. 11.

einem guten Anteil in verschiedenen Bereichen des Ateliers verteilt liegt. Skizzierte Diagramme heften mnemotechnisch an den Wänden. Ausdrucke eines Antrags auf Projektförderung stecken im Drucker. Zeitschriften, Magazine und aus ihnen herausgerissene und aufeinander gelegte Seiten, Fotos von Alltagsszenen, Bildbände der Kunstgeschichte und Dokumentarfotografie stapeln sich auf dem Boden, während die Aktenordner mit Projektnamen und Ausstellungskataloge so wohlgeordnet dastehen, wie andernorts die selbst verfassten Monografien. Das Atelier ist kein abgeschlossener Ort introvertierter Schöpfungsakte. Es ist Büro und Archiv, Präsentationsstätte und Versammlungsraum oder wie die Kunsttheoretikerin Elke Bippus diagnostiziert: »In Anbetracht aktueller avancierter Kunstproduktionen und Praxen in der Kunst […] ist die Vorstellung vom Atelier als geschlossener Einheit von Werk und Künstler […] nicht mehr aufrecht zu erhalten. Das Atelier ist vielmehr von den Strukturen des Kunstsystems durchdrungen.«[2] Das System Kunst speist Förderungsanträge ins Atelier und disponiert Erwartungshaltungen an Kontexte, Sachen und Verhaltensweisen.

Das Atelier ist ein Knotenpunkt im Netzwerk von Bezügen im Kunstfeld. Und entsprechend mutet das Arrangement von Dingen, die auf Tätigkeiten verweisen, welche zur Kunst führen, häufig gewöhnlich an. Die Auslegeordnung der Dinge verweist auf Kommunikation. Die künstlerische Praxis scheint abgemischt aus diversen Sequenzen des Hörens und Reagierens, des Fern- und Nahsehens, dem Ergreifen und Ergriffensein von Bildern und Situationen, dem Lesen in kulturellen Traditionen und Ermessen von gesellschaftlichen Räumen, dem Kommunizieren durch das Filmen, Zeichnen, Fotografieren, das Austauschen von Bildern, Verschicken von Texten oder Agieren im Kontext. Ein stetes und mitunter kleinteiliges Geben und Nehmen von immateriellen und materiellen Symbolen, die sich im Prozess des Bearbeitetwerdens zu Kunst als einer Position verklumpen. Während der Austausch mit der Welt durch verschiedene Mittel und Handlungsweisen vonstatten geht, bilden sich in der künstlerischen Arbeit Darstellungen, Bilderserien, performative Ideen. Im künstlerischen Prozess ›bildert‹ sich eine künstlerische Position im Prozess der Bilderzeugung durch das Erstellen, Prüfen, Herausstellen, Verwerfen, Entwickeln, Arrangieren, Modifizieren, Verbinden und Präsentieren von Darstellungselementen. Auf diese Weise können wir also das – im Grunde sehr gewöhnliche – Tätigsein im Atelier herausschälen und in seinen materiellen wie immateriellen Komponenten feststellen. Es bildern sich Sachen und Konzepte durch das kommunikative, performative und produktive Handeln.

Doch bildern sich durch diese Prozesse des Bearbeitens und Bearbeitetwerdens von Sachen und Konzepten am Ende auch Einsichten und kann von daher das Bildern als forschende Tätigkeit verstanden werden? Generieren diese tätigen

2 Bippus: Modellierung ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst, in: Tröndle, Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, 2012.

künstlerischen Arbeitsformen materielle und immaterielle Verknüpfungen, die als Zusammenhänge von Welt einsehbar werden? Erbringt das Verbinden, Verwerfen und neuerliche Arrangieren von Bildprodukten visuelles Verstehen? Wie ist die Beziehung zwischen Einsehen und Praxis zu denken?

Über ein produktives Verhältnis von tätiger Praxis und verständiger Einsicht berichtet in einem sehr bekannten kleinen Text schon im 19. Jahrhundert der Literat und Denker Heinrich von Kleist. Ihm geht es dabei nicht um die tätige Kunst und ihr Einsichtsvermögen, sondern um die Theorie und ihre Praxis. Gleichwohl ist die Beschreibung von Kleists über die Praxis der Theorie aufschlussreich für ein Verständnis der Kunstpraxis als einer einsichtigen Forschung. Kleist will theoretisches Erkennen als eine Tätigkeit beschreiben, in deren Verlauf sich das Verstehen durch die Arbeit des Herausstellens und Artikulierens von Standpunkten einstellt. Er schildert den intellektuellen Vorgang, der bei der allmählichen Verfertigung des Gedankens stattfindet. Verstehen ist für Kleist ein Verlauf »während die Rede fortschreitet, von der dunklen Vorahnung, die einer hat, bis zur Erkenntnis«[3], die zu Kleists Erstaunen dann mit der Beendigung der Rede fertig ist. »Ich mische unartikulierte Töne ein«, so notiert er über das Redegeschehen, das als Praxis des Verstehensprozesses durchdacht wird. Ich »ziehe die Verbindungswörter auseinander, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen«. Die Rede wird bei von Kleist als Austragungsort und Ermöglichungsbedingung des Gedankens geschildert. Die Dichte der kleistschen Beschreibung des theoretisierenden Redevorgangs erlaubt es gleichsam zuzusehen, wie beim Stammeln und Sammeln von Worten die Gedanken gebildet werden, obwohl – oder eben weil – der Autor bloß formale Tätigkeitsverläufe schildert: Er beschreibt das Erstellen von Lücken im Redefluss, um darauf aufmerksam zu machen, wie das Denken im Reden Zeit gewinnt, ein Denken, das sich ohne den stammelnden Redefluss nicht in Klarheit entfalten kann. Im Akt des Denkens bildet sich die Einsicht heraus. Die Rede ist daher die »Werkstätte der Vernunft«, ein Arbeitsplatz des Denkens. Wenn Kleist uns auf die tätige Verfertigung des Gedankens im Fabrikationsprozess der Rede aufmerksam macht und damit eine Praxis des Erkennens nahe legt, so führt er uns nicht die Rede eines öffentlichen Referenten vor Augen. Kein namenloses Publikum wird mit »gedehnten Pausen« und labyrinthischen Einschüben irritiert. Kleists Stammeln wendet sich an ein »Antlitz«. Er wendet sich an seine Schwester, die hinter ihm an ihrem Schreibtisch sitzt und arbeitet. Man kann sich diese Szene vorstellen: Der in Gedanken versunkene Kleist, festgefahren in einem noch formenlosen Ideenschwarm, wendet sich um, die Schwester aus ihrer Arbeit aufstöbernd, so dass

3 von Kleist: Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden. postum in: Lindau (Hg.) Nord und Süd, 1878.

diese aufblickt und zunächst noch mit eigenen Gedanken beschäftigt nur halben Ohres, dann aber notgedrungen immer aufmerksamer dem Stammeln und den Halbsätzen ihres Bruders mit hochgezogenen Augenbrauen folgt: Was willst Du mir also sagen? »Es liegt ein besonderer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in dem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht«, legt sich der Bruder die Güte an dieser Aussprache zurecht: »Ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganz andere Hälfte desselben.« Kleist schlägt uns vor, darüber nachzudenken, inwiefern eine Erkenntnis im Reden mit einem konkreten, gleichsam sensorisch antwortenden Anderen herausgearbeitet wird. Diese Erkenntnis entspränge einem intersubjektiven Verhandeln mit Begriffen, sowie deren Relationen und dem Augenkontakten mit dem Gegenüber. Es kommt in diesem Prozess jene, sich im Sprechen allmählich verfertigende Rede und das im Verfertigen am Anderen sich prüfende Sprechen als Gedankenbildungsprozess zusammen.

Auch unter zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern ist diese Arbeitsweise zu beobachten, die am Anderen den eigenen Kunstprozess und dessen Positionen überprüft. Künstlergruppen funktionieren wie die Bürogemeinschaft der von Kleists. Beseelt von unausgegorenen Vorstellungen legen sich Künstlergruppenmitglieder Projektideen oder Bildoptionen vor wie Schriftsteller Sätze. Nicht wenige verfertigen im gemeinsamen Austausch ihrer Gedanken, Skizzen und Darstellungsvarianten. Ihr gegenseitiges Antlitz verhilft ihnen zur Einsicht und allmählichen Verfertigung ihrer Projekte. Sie versuchen sich und ihre »künstlerische Rede« am wohlwollenden und zugleich prüfenden Anderen. Die Versuchsanordnung ihrer Ideenfindung ist nicht nur eine »Quelle der Begeisterung«, sondern als »Werkstätte der Vernunft« zugleich auch eine Fabrik künstlerischer Argumente – ikonischer, performativer oder objekthafter Einsichten.

Kleists Einsicht in die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden macht nachvollziehbar, dass das Denken kein Ereignis ist, sondern eine Praxis, die sich im Vollzug der Artikulation erst ereignet und zugleich überprüft. Verstehen erweist sich als Tätigkeit und nicht als Resultat. Erkenntnis entfaltet sich in der Praxis des ausgedrückten Denkens. Übertragen auf künstlerische Einsichten, bedeutet diese Behauptung von Kleists, dass künstlerisches Verstehen einherginge mit artikuliertem künstlerischem Tun – es läge mithin die künstlerische Forschung im tätigen Kunsten als einem sich ästhetisch Ausdrücken. Kleist nennt seine Verfertigung des Gedankens in der Rede nicht Forschung. Doch der beschriebene Prozess des Entwickelns von Worten und Sätzen und deren Überprüfung am Antlitz des Anderen reflektiert jenes Prozedere, mit dem sich das Forschen durch das Herausstellen von Zwischenergebnissen und Handlungsweisen entfaltet und dabei auf Überzeugungskraft oder Tragfähigkeit hin selber untersucht. Gedankliches oder künstlerisches Forschen probiert sich auf diesem Weg der Erkenntnis aus. Folgt man der Beschreibung von Kleists, sind diese Tätigkeiten des Herausstellens

keine dem Erkennen bloß vorgelagerten Instrumente des Entdeckens, sondern das Einsehen im Kunstprozess ist ein Aspekt der Tätigkeit – ein regulativer Fluchtpunkt auf dem Weg des fortschreitenden Verstehens. Dieser praxische Charakter des Erkenntnisprozesses macht das Forschende der Forschung aus. Man möchte bei der Forschung daher immer nach den Praktiken fragen und was sie mit den Einsichten machen, die sich in ihnen entfalten. Auch Philosophinnen und Philosophen forschen mit und durch ihre Praxis und man kann ihnen bei der Lektüre ihrer Bücher gleichsam bei diesem prüfenden, herausstellenden Denkprozess zuschauen. Die Prozeduren der theoretischen Erkenntnisse werden nachvollzogen, wenn man erkennt, wie Argumente sich aneinander reihen und aufeinander aufbauen, wie Begriffe erwogen und an ihren Gebräuchen ermessen werden, wie Bezüge zu Sachverhalten und Texttraditionen hergestellt werden, wie Exkurse probehalber Vorstellungsräume öffnen und zurückkehren zu den Hauptüberlegungen, nicht ohne diese um weitere Aspekte anzureichern, so dass sich Satz für Satz die Erkenntnis am Gebrauch der Texttradition hinterfragt und überprüft. Aus dieser textlichen Arbeit ergibt sich die Fabrikation theoretischer Erkenntnis in der Tätigkeit des begrifflichen Forschens.

Die Einsichten zum tätigen Charakter des Erkenntnisprozesses lassen uns auch im Feld der Kunst den praxischen Charakter einer möglichen Wahrheitsproduktion als einem Herstellen, Überprüfen und Aushandeln identifizieren. Künstlerinnen und Künstler treten, anders als Theoretikerinnen und Theoretiker, nicht mit Begriffen in überprüfende und entwickelnde Aushandlungsprozesse, sondern mit Dingen, die etwa als Kameraobjektive, Rechnerbildschirme oder Zeichenstifte in ihren Qualitäten und Möglichkeiten die Verfahren der ästhetischen Forschung kanalisieren und intensivieren. In diesen Verfahren des medialen – nicht begrifflichen – Forschens sind Kunstakteure die Initiatoren eines Geschehens und Umgehens mit Welt, an dem die medialen Werkzeuge ebenso Anteil haben, wie die tätigen Künstlerinnen und Künstler. Walter Benjamin, der aufmerksame Beobachter neuer Darstellungstechniken, hat in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die erforschende Dynamik der neuen filmischen Optik registriert, als er schrieb, dass »die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern« in die Untersuchung von Raum und Zeit eingreift. Für Benjamin bringt die Vergrößerungstechnik der Kamera nicht das Bekannte nahe, sondern »völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein« und es wird handgreiflich, »daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht«[4]. Die filmische Bildergenese erzeugt für Benjamin ein Verstehen, welches mit den Mitteln der künstlerischen Praxis und den Beschaffenheiten der künstlerischen Medien herausgearbeitet wird. Als Ergebnis der Analyse künstlerischen Geschehens im

4 Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1963, S. 36.

Atelier kristallisiert sich heraus, dass die künstlerische Praxis mit dem Instrumentarium der Bildererzeugung des 21. Jahrhunderts bildernd in die Begreifbarkeit der wahrnehmbaren Facetten der Welt tritt und sich einen Weg in die Komposition und das Arrangement von Artefakten bahnt. In der künstlerischen Praxis und im Gebrauch der künstlerischen Mittel ist eine Tätigkeit im Umgang mit Welt am Werk. Doch mitnichten scheint dieses tätig bearbeitete Seiende als Bildnis und Gegenstand des Kunstverstehens ein bloß gegenständliches Kunstwerk – ein Gemälde, eine Skulptur, eine Installation – zu sein. Worte werden geformt, Beobachtungen kultiviert, Sequenzen konferieren, Räume durch Wegstrecken angeeignet und in Darstellungen verdichtet. Es wird verhandelt, mit der Welt, den Artefakten und der Fachgemeinde mittels der Wahrnehmung, Reflexion, Kameraeinstellung und Skizze und dabei in Darstellung gebracht. Es scheint durch diese Tätigkeiten in der Kunst ein Prozess des formierenden Einsehens möglich, der das Geschehen als bilderndes Forschen begreiflich macht. Durch ein Gewebe von Handlungen, Verständigungen und der Herstellung von Bildern sowie Szenen – wird Einsehen gebildet. So kommt es zumindest den Betrachtenden mit den halb zugekniffenen Augen im Atelier vor, die beobachten, dass die Kunst aus bildnerischen Tätigkeiten besteht, die mitunter zu Einsichten führen und sich in Darstellungen konsolidieren. Diese Beobachtungen – über die Kunst als Tätigkeit und das Einsehen als Verfahren – erweisen sich als Wegmarken für das Verständnis des künstlerischen Forschens, denen es weiter zu folgen gilt:

Von Kunst als geistig produzierter Tätigkeit

»Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht.«[5] Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertritt in seinen Vorlesungen über die Ästhetik diese, wie es scheint, banale Auffassung, dass die Kunst weder vom Himmel falle, noch aus dem Boden wachse, sondern das Resultat humaner Aktivitäten sei. Und entsprechend findet diese Feststellung gemäß ihrer vermeintlichen Trivialität ihren Niederschlag unter der Rubrik der »gewöhnlichen Vorstellungen von der Kunst« in der Einleitung der Ästhetik und sie dient Hegel im Wesentlichen dazu, eine Zäsur zum Naturschönen zu markieren. Das Naturschöne und das Kunstschöne unterscheiden sich durch die Differenz ihrer jeweiligen Ursprünge und wurden doch fälschlicherweise beide im Rahmen der traditionellen Ästhetik behandelt. Erzeugt in bewusster menschlicher Tätigkeit das Kunstschöne und geworden in geistlosen Prozessen das Naturschöne. Auch der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler beginnt ein halbes Jahrhundert später seine Ästhetik mit dieser wesentlichen Unterscheidung zwischen gefundener Natur und gemachter

5 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 44.

Kunst, wenn er schreibt, »die Beurteilung eines Kunstwerks, als eines Erzeugnisses menschlicher Kraft, muß von anderen Voraussetzungen ausgehen, als die Beurteilung eines Naturproduktes.«[6] Beide Theoretiker denken das humane Tun als Charakteristikum der Kunst. Es scheint, dass in der Ästhetik die praxologische Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit der Künstler in dem Maße erwacht, wie sich der Fokus verschiebt von der Kategorie des wahrnehmbaren Schönen hin zur Kategorie der Herkunft der Objekte. Hegel wie Fiedler interessieren sich dafür, wie etwas wird und nicht nur wie wir es erfahren, weil die Genese dessen, was wir erfahren, der Erfahrung und Sache nicht äußerlich bleibt. Ästhetische Erfahrung wird zu einem Faktor zweiter Ordnung, die hinter den Faktor der Entstehungsweise des zu Erfahrenen zurücktritt. Warum kommt es zu dieser Perspektivverschiebung, in deren Folge sowohl die Natur wie auch die Schönheit in der Ästhetik an Bedeutung verlieren, zugleich aber die künstlerische Praxis und die epistemologischen Qualitäten des Kunstwerks an Gewicht gewinnen? Hegel wie Fiedler interessieren sich für Ästhetik unter dem Geschichtspunkt einer produktiven Epistemologie. Beide gehen davon aus, dass der Mensch sich und die Welt nicht durch passive Anschauung erkennt, sondern durch das produktive Herausarbeiten. Es ist daher die intentionale Arbeit als Wahrheitspraxis, welche diese Theoretiker an der Ästhetik fesselt, und damit die Kunst und nicht die Natur sowie die Tätigkeit und nicht die Schönheit in Betrachtung ziehen lässt.

Hegel geht es in seiner Ästhetik um die Darstellung des absoluten Geistes. Und er findet den Geist in der Kunst und zwar insofern, wie diese als humanes Produkt erkannt wird. Anders als die (schöne) Natur, die ein materiell Gegebenes ist, erweist sich die schöne Kunst für Hegel als ein aus dem Geiste gemachtes Materielles. Was uns an dieser hegelschen Grundauffassung zum geistig durchwirkten Charakter der materiellen Kunst interessiert und was für eine gegenwärtige epistemologische Ästhetik inspirierend wirkt, ist zweierlei: die Aufmerksamkeit auf das Tätige im Künstlerischen und die Bestimmung dieses Tätigen als einem Reflexivem. Hegel geht es mit seiner Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit in der Kunst nicht um die gleichsam gedankenlose Fertigkeit von Kunstschaffenden. Es geht ihm ausdrücklich nicht um die handwerklichen Tätigkeiten im Künstlerischen. Anders gesprochen: die Kunst wird nicht zur Praxis durch die intuitive Betätigung des Künstlers an feuchtem Ton, dicker Farbe oder sperrigem Holz. Hegel geht es um die Kunst als einem Produkt geistiger Tätigkeit, in deren Folge das Werk als sinnlich wahrnehmbares Ergebnis in Erscheinung tritt. Es geht ihm um die Idee im Kunstwerk. Im künstlerisch gewordenen Erzeugnis schlägt sich geistige Anschauung sinnlich nieder. Mit der Kunst wird eine Praxis namhaft, die als Wahrheitspraxis für Hegel relevant ist. Das Werk ist nicht einfach da, sondern Effekt geistiger Arbeit und

6 Fiedler: Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst (1876), in: Fiedler: Schriften zur Kunst, Bd.1, 1991. S. 1

darin Verkörperung kultureller Anschauungen, die sich in ihm sinnlich kommunizieren.[7] Kunst ist – unter diesem Blickwinkel betrachtet – eine epistemologisch gehaltvolle Praxis, die nicht alleine physisch, sondern auch geistig wirkt, und die durch die Tätigkeit des Kunstens humanes Selbstverständnis auszudrücken vermag.[8] In den Worten Hegels, der damit schon im 19. Jahrhundert die rein sinnliche Dimension des materiellen Werks zurückweist und das Konzept in den Mittelpunkt der ästhetischen Betrachtung rückt: »… die Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, die ein Werk zu einem Produkt der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist.«[9]

Aus dem Geiste aber »springt« das Werk und »bildet sich« durch das tätige ins-Werk-setzen der Künstlerinnen und Künstler – so könnte man den praxisästhetischen Effekt von Hegels Kunsttheorie zusammenfassen. Kunst ist human gebildeter, sinnlich wahrnehmbarer, materialisierter Ausdruck des kulturellen Geistes. Damit forscht die Kunst bei Hegel keineswegs in dem Sinne, dass sie in ihrem tätigen Prozess etwas Unerkanntes entdeckt. Aber sie bringt kulturelles Selbstverständnis und damit die Wahrheit einer gegebenen Zeit handelnd zum Ausdruck. Die hier vorgestellte Lektüre der »Vorlesungen über die Ästhetik« will vor allem zwei Gedanken Hegels fruchtbar machen für ein gegenwärtiges Verständnis von Kunst als einer Tätigkeit: den Gedanken, dass sich Konzept, Idee oder auch Geist im Kunstwerk kommunizieren, dass mithin die Kunst Anteil an der kulturellen Wahrheitsartikulation hat, und den Gedanken, dass dieses spezifische, kommunikative Material, das da als Kunstwerk aus der künstlerischen Praxis entsteht, ein wesentlich erarbeitetes, gewordenes, produziertes ist. Dieser Produktcharakter, der auf die Verfahren der künstlerischen Werkerzeugung verweist, erlaubt es letztlich abzusehen vom ausschließlichen Blick auf die Werke als Objekte und hinzusehen auf die Tätigkeiten der Akteure der Kunst, die als Wahrheitspraktiker kenntlich werden.

Wenn mit Hegels praxischem Kunstverständnis geistige Arbeit und körperliche Tätigkeit in der Gestaltung von Materie zusammenfallen, tritt schon im 19.

7 Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 21: »In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie alleine, den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit der Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, daß sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es mit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näher bringt.«

8 Vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 28: Der Kunst »ihre wahrhafte Aufgabe [ist es], die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen.«

9 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 48.

Jahrhundert eine bemerkenswert konzeptuelle Anforderung an die Form-Inhalt-Relation der Kunst zutage. Kunst bestimmt sich schon für Hegel nicht durch irgendeine besondere Materie, wie etwa die Farbe auf Leinwand oder den Marmor als Figur. Obwohl Hegel die Phantasie zu einem erweiterten Kunstbegriff fehlte, ist doch aus der Logik der hegelschen Bestimmung heraus die Kunst nicht als Malerei, Bildhauerei oder Klangwerk bestimmt, sondern durch das formal angemessene Ins-Werk-Setzen einer Idee – Konzeptkunst gewissermaßen. Entsprechend dieser konzeptuellen Form-Inhalt-Relation des Künstlerischen »ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn die geistigen Interessen setzen ihr für ihre Inhalte bestimmte Haltepunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein.«[10] Das gleiche gilt nach Hegel auch für die Formen selbst: »Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.«[11]

Für Hegel führt dieser Anspruch an ein »wahrhaftes« Entsprechungsverhältnis von Idee und Darstellung zur bekannten Diagnose, dass in der klassischen griechischen Antike die Kunst zu ihrer Vollendung kam, weil die figürliche Form der antiken Skulptur dem kulturellen Selbstverständnis der Zeit entsprach und mithin die antike Idee der Humanität als Figur mit der Materie der Figurine zusammenfiel. »Der menschliche Körper gilt in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern als Dasein und Naturgestalt des Geistes.«[12] In der klassischen Antike mag der Geist der Zeit im Figürlichen gelegen haben, wie Hegel dies annahm. Die Gegenwart des 21. Jahrhunderts aber hat es mit einer allumfassenden visuellen Kultur zu tun, die Hegel nicht vorhersehen konnte. Es könnte also die Frage gestellt werden, inwiefern diese aktuelle umfassende Kultur des Ikonischen als »Dasein und Naturgestalt des Geistes« angesehen werden könnte und ihren formal angemessenen Darstellungsraum in der visuellen Kunst findet. Inspiriert von Hegels Konzept einer gegenseitigen Durchdringung von Idee und Darstellung könnte es der gegenwärtigen bildenden Kunst darum gehen, durch menschliche Tätigkeit die Idee der visuellen Kultur mittels der Bearbeitung und Formierung von Materie herauszuarbeiten. Was Hegel allerdings nicht bedachte, ist, dass die Tätigkeit des Kunstens nicht nur die Wahrheit des humanen Selbstverständnisses im Werk artikuliert, sondern auch diese Wahrheit zuallererst mittels ihres Tätigseins herausarbeitet. Hegels Erwartung an die Kunst, eine Darstellung zu sein, korrespondiert mit seiner Vorstellung von Wissen über die Idee als einer Gelehrtenweisheit, bei

10 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 28/29.
11 Ebd.
12 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 110.

welcher die Idee, die es auszudrücken gilt, durch das Meisterstudium zum Künstler kommt und nicht von diesem selber durch künstlerische Tätigkeit gefunden wird. »So ist es wiederum das *Studium*, wodurch der Künstler den Gehalt [seiner Werke] zu seinem Bewusstsein bringt und den Stoff und Gehalt seiner Konzeption gewinnt,«[13] schreibt Hegel zum Verhältnis von Wissen und Ausdruck oder eben Idee und Darstellung. Die Wahrheitspraxis der Kunst ist in der hegelschen Auffassung eine Tätigkeit, in der die Wahrheit sinnlich reformuliert wird. Die dargestellte Idee hat dabei ihren Ursprung nicht in der künstlerischen Arbeit. Wir halten daher fest, dass ein Unterschied zwischen einer künstlerischen Tätigkeit als materiell lancierter geistiger Artikulation besteht und einer künstlerischen Tätigkeit als materiell lancierter intellektueller Forschung. Eine praxologische Ästhetik kann auf Hegel aber insofern zurückgreifen, wie in dessen Vorlesungen das Augenmerk auf die tätigen Verfahren der Kunst lenken und diese Verfahren als wesentlich für die Kunst bestimmen.

Konrad Fiedler geht weiter: für ihn ist Kunst nicht alleine als humane Tätigkeit bestimmt, sondern diese erweist sich als Erkenntnisprozess. »Die Kunst tritt ebenso notwendig wie die Wissenschaft in dem Augenblick auf, in dem der Mensch für sein erkennendes Bewußtsein die Welt zu schaffen gezwungen ist.«[14] Kunst, Daseinsgestaltung und Erkenntnis fallen in Fiedlers praxologischer Kunsttheorie zusammen und er schreibt schon im ausgehenden 19. Jahrhunderts von der Kunst in einer Weise als Forschung, die an die kritische Wissenschaftstheorie und die epistemologische Ästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts erinnert: »Kunst ist so gut Forschung, wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung, wie die Kunst.«[15] Der Kunsttheoretiker, der so viel Künstler, seiner Zeit beeinflusst hat, aber wenig Einfluss auf die Geschichte der Ästhetik hatte, weist in der Bestimmung dessen, was Kunst ausmacht, nicht nur die Werk- oder Rezeptionsästhetiken zurück, die von den Produktionsprozessen in der Kunst absehen. Fiedler pariert auch die bourgeoise Vorstellung von der Kunst als einer überschüssigen Dekoration. Bildende Kunst ist nicht Ornament, sondern humane Notwendigkeit als Wahrheitspraxis.

Intensiver noch als Hegel setzt sich Fiedler tatsächlich im Detail mit dem spezifischen Charakter der Kunst als einer Tätigkeit auseinander. Er versucht zu bestimmen, warum die Kunst als tätige kulturelle Praxis verstanden werden muss – weil sie nämlich einem notwendig gestaltenden menschlichen Erkenntnisbedürfnis entspringt – und was das Besondere dieser künstlerischen Tätigkeit ausmacht

13 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, 1970, S. 47.

14 Fiedler: Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler: Schriften zur Kunst, Bd 1, 1991, S. 31.

15 Ebd.

– nämlich ihre »psychophysische« Qualität. Fiedlers zentralen Schriften beanspruchen die bildende Kunst[16] insgesamt auf die sinnstiftenden Aktivitäten der Kunstschaffenden zurückzuführen und abzusehen von den Werken oder den Erfahrungen der Betrachter. In den Aphorismen fasst er seinen praxistheoretischen Ansatz zusammen, wenn er schreibt: »Die Missverständnisse der bisherigen Kunstphilosophie kommen daher, daß die Kunst von der Seite der Wirkungen aufgefasst worden ist und man aus der Wirkung auf die Art der Entstehung zurückgeschlossen hat; […] Im Gegensatz dazu muß eine besonnene Kunstphilosophie die Kunst von der Seite ihrer Entstehung fassen…«[17]

Kunst ist die künstlerische Tätigkeit der Künstlergemeinde – so ließe sich die Argumentation zum Charakter der Kunst zusammenfassen – während die ästhetischen Erfahrungen der Betrachtenden – die Wirkungen der Kunst – zweitrangig werden. Auch die Werke stellen sich für Fiedler vor dem Hintergrund des Primats der künstlerischen Handlung nur als momenthafte Kristallisationspunkte des gestaltenden Ausdrucks dar. Die Kunstdinge markieren nicht das Wesen der Kunst: »Die geistige künstlerische Tätigkeit hat kein Resultat, sondern sie ist das Resultat.«[18] Der fortlaufende Prozess künstlerischer Tätigkeiten ist im Rahmen dieser Betrachtungsweise das praxische Wesen der Kunst. Seine Beurteilung der bildenden Kunst kulminiert in der bekannten Vokabel der »Ausdrucksbewegung«. Die Idee zur »Ausdrucksbewegung« greift Fiedler aus philosophischen Theorien zur Wirkungsweise der menschlichen Sprache auf[19] und entwickelt an dem Begriff eine Theorie zum spezifischen Charakter des künstlerischen Tuns als einer zugleich geistigen wie körperlichen und produktiven Artikulation. Die Ausdrucksbewegung ist eine innere Arbeit des Bewusstseins und ein körperliches Verfahren, dass sich äußerlich wahrnehmen lässt. Sie manifestiert sich in Dingen und erhöht dabei zugleich die Vorstellungswelt des Bewusstseins. Die Ausdrucksbewegung sei dabei nicht als Abfolge von zunächst geistiger Reflexion und anschließender physischer Handlung zu verstehen, denn. »der Sinn der Ausdrucksbewegung kann also nicht der sein, daß sich ein Inhalt geistiger Herkunft in seiner Bewegung körperlicher Organe ein Zeichen seines Daseins, einen Ausdruck seiner Bedeutung verschaffte, vielmehr können wir in der Ausdrucksbewegung nur eine Entwicklungsstufe eines psychophysischen Prozesses anerkennen.«[20]

16 Fiedlers Schriften beziehen sich nur auf die bildende Kunst.

17 Fiedler: Aphorismen, in: Fiedler: Schriften zur Kunst, Bd. 2, 1991, S. 48, § 82.

18 Fiedler: Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 34.

19 Vgl. Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler: Schriften zur Kunst, Bd. 1, 1991, S. 115 bzw. die einleitenden Anmerkungen von Gottfried Boehm, »Ausdruck als Sprache«, in welcher der Einfluss Humboldts auf Fiedler herausgehoben wird. S.XIII.

20 Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler: Schriften zur Kunst, Bd. 1, S. 116.

Die so bestimmte Ausdrucksbewegung transzendiert als prozessuale »Bewegung« und mentaler »Ausdruck« in der bildenden Kunst den Leib-Seele-Dualismus, indem sie als fortlaufende Entwicklung zugleich seelischer wie körperlicher Vorgänge angenommen wird. Entscheidend ist in diesem Prozess der Chiasmus, mit dem sich für Fiedler körperliches Gestalten und geistiges Bewusstwerden überkreuzen und dabei zugleich Sachen und Einsichten produzieren. Für die epistemologische Ästhetik stellt sich die Frage, inwiefern die Vokabel der »Ausdrucksbewegung« nutzbar gemacht werden kann für ein gegenwärtiges Verständnis von künstlerischer Praxis, weil das Wort auf semantischer Ebene den reflexiv-aktiven Charakter artikuliert, um dessen Bestimmung es auch bei einer spezifisch forschenden künstlerischen Tätigkeit geht. Im Verhältnis zu den gegenwärtig gebräuchlichen, jedoch technisch klingenden Termini von »künstlerischen Verfahren« oder »Arbeitsweisen« bietet sich die »Ausdrucksbewegung« als Begrifflichkeit für eine gleichsam inhaltsschwere Praxis an – einerseits. Andererseits konnotiert die fiedlersche Vokabel mit dem »Ausdruck« eine eher idiosynkratische Expression und es erweitert sich in der Theorie von der künstlerischen Tätigkeit bei Fiedler vor allem das individuelle Bewusstsein des tätigen Künstlers, wie wir noch sehen werden.

Die für das Verständnis der Kunst so zentrale Tätigkeit der psychophysischen Ausdrucksbewegung kann für Fiedler aber in keinem Fall als zufälliger, persönlicher, kultureller Luxus angesehen werden. In der Kunst habe sich ein menschliches Grundbedürfnis ausdifferenziert, nämlich das Bedürfnis die sinnliche Welt in der Gestaltung zu klären. Kunst ist ein notwendiger psychophysischer Erkenntnisprozess, um die Welt zu verstehen – und mehr noch – die Welt wird durch die künstlerische Tätigkeit überhaupt in ihr Dasein geführt. Jede Person habe ein Formungsbedürfnis als Erkenntnisreflex in sich und Kunstschaffende sind mittels der Verfeinerung und Ausdifferenzierung ihrer Formungskompetenzen nur kulturelle Experten. Sie sind Spezialisten wie auch Wissenschaftler, die ihrerseits auf dem kulturellen Fundament forschender humanen Neugier fußen. »Die künstlerische Tätigkeit beginnt«, so Fiedlers Diagnose zum gestaltenden Welt-Verstehen, »wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Rätselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Notwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt.«[21]

Fiedler stellt sich im Rahmen seiner Theorie zur forschenden Tätigkeit der Künstler durchaus die für eine epistemologische Ästhetik des 21. Jahrhunderts relevante Frage, wodurch der tätige Erkenntnisprozess in der Kunst von statten geht

21 Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 32.

und in welche Erkenntnis er mündet: Prämisse seiner ästhetischen Erkenntnistheorie ist die Produktivität des Verstehens und diese epistemische Produktivität macht es plausibel, in der Kunst eine vorzügliche Wahrheitspraxis zu vermuten. Seiendes ist für Fiedler im Wesentlichen erst als Gebildetes verständlich und das Kunstfeld ist die Werkstätte der verständigen Gestaltung von Welt: »Der Blick in die innere Werkstatt, in der die Bestandteile des Weltbildes erst entstehen müssen, wenn sie ein Sein für uns gewinnen sollen, lässt uns nicht einen festen Besitz an fertigen Gestalten gewahren, vielmehr enthüllt sich ihm ein rastloses Werden und Vergehen, eine Unendlichkeit von Vorgängen, in denen die Elemente alles Seins in den mannigfaltigen Arten auf den mannigfachsten Stufen ihrer Verarbeitung erscheinen, ohne daß das flüchtige, sich immer erneuernde Material jemals zu festen, unveränderlichen Formen erstarrte …«.[22]

Hier kommt ein weiterer Aspekt der fiedlerschen Erkenntnistheorie zum Tragen, der neben die Feststellung, dass Welt als Gestaltete erst Sein für uns Menschen gewinnt, jene andere Diagnose stellt, dass nämlich dieser Gestaltungsprozess zugleich unendlich ist. Die auf uns einstürmende und zur Durcharbeitung einladende Welt verändert sich stetig und mit ihr ist die künstlerische Gestaltungstätigkeit zu immer neuer Arbeit getrieben. Kein künstlerisches Verfahren bekommt die Welt abschließend zu fassen oder vermag endgültiges Bewusstsein zu schaffen. Kein Werk hat Dauer. Im Zentrum der künstlerischen Ausdrucksbewegung als Wahrheitspraxis steht daher nicht das Werk als Ziel, sondern der Prozess, mit dem sich Kunstschaffende durch die veränderliche und mannigfaltige, sinnliche Welt formend durcharbeiten. »Die Tätigkeit ist eine unendliche«, fasst Fiedler zusammen; »sie ist ein beständiges unablässiges Arbeiten des Geistes, die Welt der Erscheinungen im eigenen Bewußtsein zu immer reicherer Entfaltung, zu immer vollendeterer Gestaltung zu bringen.«[23] Matrix dieses stetigen Prozesses künstlerischer Tätigkeit ist die epistemologische Annahme, dass alles Sein relativen Charakters sei[24] und entsprechend das humane Grundbedürfnis der erkennenden Gestaltung zu keinem abschließenden Kristallisationspunkt kommt. Vor dem Hintergrund dieser Grundannahmen zum produktiven und rastlosen Erkenntnisprozess tritt die künstlerische Tätigkeit als sowohl seinsverstehend wie auch seinsbildend

22 Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd. 1, S. 119.

23 Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 35.

24 Vgl. auch Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 138: »War durch die Einsicht in den relativen Charakter alles Seins die Wirklichkeit, die uns so unabhängig gegenüber zu stehen schien, aufgelöst worden in eine Wirklichkeit, deren Sein nur durch unsere Vorstellung möglich wurde, so erscheint nun durch die Einsicht in die Unmöglichkeit der Existenz von Vorstellungen als vorhandener geistiger Bestandteile unseres Bewußtseins auch die Wirklichkeit als Vorstellung aufgelöst…«

auf das epistemologische Parkett. Kunst als Tätigkeit ist die notwendige Antwort auf das wahrnehmbare Sein als einem Veränderlichen. Künstlerische Tätigkeit generiert fortlaufend und notwendig bewusstseinsbildende Gestaltung. Kunst kann daher für Fiedler und entgegen der Tradition in der Ästhetik, am Bild das Abbild zu betonen, auch niemals bloß Nachahmung sein, sondern schafft Neues. »Der geheime Sinn dessen, was vorgeht, indem sich das innere Geschehen, welches unser Bewußtsein von sichtbaren Dingen bildet, gleichsam verbreitet auf die Ausdrucksorgane und etwas hervorbringt, was wiederum nur von dem Gesichtssinn wahrgenommen werden kann, ist ein ganz anderer, tieferer und weittragender, als der einer müßigen und unvollkommenen Nachahmung von etwas bereits Vorhandenem.«[25]

Das geschaffene Neue tritt dann als »tieferer und weittragender« verstandenes Sein in das künstlerische Bewusstsein. Erkenntnis findet mithin durch diesen Prozess der formenden Erschaffung von physisch wahrnehmbarer Welt statt: »Was der Künstler im Fortschritt seiner Arbeit erlebt, ist, daß er in sich ein Bewußtsein entstehen und sich entwickeln sieht, wie er es sonst nicht kennen lernen kann.«[26] Es wird an dieser Formulierung auch deutlich, dass Fiedler nicht alleine die Kunst – und zwar die gesamte bildende Kunst – aus der Perspektive künstlerischer Tätigkeit als Wahrheitspraxis bestimmt, sondern auch noch dem Künstler ausschließlich durch dessen Arbeitsprozess den Erkenntnisgewinn als Bewusstseinserweiterung zumutet. Anders formuliert stellt sich zumindest aus der Perspektive einer epistemologischen Ästhetik die Frage, wie das durch den Formungsprozess für die Künstler geschaffene neue Bewusstsein über die künstlerische Privaterkenntnis hinaus vermittelbar wird. Wenig wird in Fiedlers Texten über die Vermittelbarkeit und Verhandelbarkeit dessen gesagt, was in der Ausdrucksbewegung an Einsichten herausgearbeitet wird. Fiedler will systematisch absehen, von den Wirkungen der Werke, um den Blick umzulenken auf das Wesen der Kunst als Praxis. Zur Folge hat diese Perspektivverschiebung allerdings, dass Fiedler nur wenige Hinweise darauf gibt, wie die Kunstdinge, als Momentaufnahmen künstlerischer Wahrheitspraxis, ihre Einsichten auch weiter vermitteln. In dieser Theorie von der Kunst als Wahrheitspraxis entsteht keine Vorstellung von einem Verhandlungsfeld, auf dem sich Prozesse, Kunstschaffende, Werke und Betrachtende über das Sein und Verstehen der Welt in Beziehung setzen. Die Aufmerksamkeit in der Beschreibung liegt auf den monadischen Handlungen und Erkenntnisgewinnen der Individualkünstler. Fiedler erklärt an einer Stelle, dass das künstlerische Werk eine epistemologische

25 Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 165.

26 Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 179.

Kommunikation durch die Differenz zwischen der Perzeption und der Apperzeption entfalte. Das künstlerische Bild befinde sich zwar als Wahrnehmungsgegenstand in einem perzeptiven Umkreis von anderem Wahrnehmbaren. Als ein gemachtes wird das Bild aber darüber hinaus apperzipiert und gelange dadurch in dem Mittelpunkt der betrachtenden Aufmerksamkeit. Als Fokussiertes erlangt es eine qualitativ andere »Klarheit und Deutlichkeit«[27]. Die Kunst stellt sich gleichsam als erzeugte auf einen Sockel, der sie exponiert und als bedenkenswerte präsentiert. Die an ihr durch die Kunstpraxis herausgearbeitete ›Wahrheit‹ verbleibt damit gleichsam unverhandelbar und innerlich.

Fiedler will uns aber immerhin darauf aufmerksam machen, dass wir die Kunst nicht verstehen, wenn wir die Tätigkeit des Kunstens nicht zur Kenntnis nehmen, die hinter jedem Werk als fortlaufender Einsichtsprozess zu finden ist. Bei ihm wird das Werk als zweitrangig erkannt, während die Praxis des humanen Selbstverständigungsprozesses in der Formungsarbeit im Zentrum steht. »Im Kunstwerk findet die gestaltende Tätigkeit ihren äußeren Abschluß, der Inhalt des Kunstwerks ist nichts anderes, als die Gestaltung selbst.«[28] Kunst ist eine Praxis und diese ist epistemologisch gehaltvoll. Die künstlerische Tätigkeit hat für Fiedler als Erkenntnisprozess eine intrinsische Notwendigkeit jenseits aller Beliebigkeit, wenn er auf Goethes Ausspruch von der »exakten sinnlichen Phantasie« zurückgreift und über die künstlerische produktive Erkenntnis zusammenfasst, dass in ihr »vollständige Klarheit und Notwendigkeit« zusammen fallen.[29] Kunst ist kein esoterischer Ausdruck beliebiger Ansichten – so die These. Kunst generiert Einsichten, die einer exakten Notwendigkeit gehorchen und nicht anders als im Werk herausgearbeitet zur Anschauung gebracht werden können. Während schon Hegel in seiner Polemik gegen die reine Intuition des Genies den bewussten, reflexiven, prüfenden Charakter der künstlerischen Arbeit hervorkehrt, radikalisiert Fiedler diesen gleichsam sachlichen Ansatz in der Ästhetik noch. Und auch er ist nicht frei von Polemik, wenn es darum geht, die Vorstellung zurückzuweisen, dass die Kunst etwas mit sinnlich evozierter Emotionalität und rationalitätsfreiem Wohlgefallen zu tun hätte.[30] Kunst ist sachlich.

27 Vgl. Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 151.

28 Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 37.

29 Vgl. Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst, in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, Vgl. S. 38.

30 Vgl. Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit in: Fiedler Schriften zur Kunst, Bd.1, S. 173: »Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß dieselben Menschen, die im Leben und in ihrem Fache einen durchaus sachlichen Ernst besitzen, alsbald in Sentimentalität verfallen, wenn sie sich der Kunst nähern; sie begreifen nicht, daß die künstlerische Tätigkeit auf einer Sachlichkeit und Klarheit beruht, die von ihren Gefühlsorgien so weit entfernt ist, wie von der

In jedem Fall liefern die praxologischen Positionen in der philosophischen Ästhetik eine Grundlage zum Verständnis zeitgenössischer forschender Künste in ihrem Charakter als Tätigkeit. Das Verständnis des künstlerischen Forschens entwickelt sich dabei nicht in direkter Linie aus der Ästhetik eines Hegels oder der Kunsttheorie eines Fiedlers – für Hegel ist die Kunst wesentlich eine Tätigkeit aber keine Forschung. Für Fiedler ist alle künstlerische Ausdrucksbewegung schon Forschung aber sie trägt vor allem zur Bewusstseinsbildung der Künstler selber bei. Doch diese Ästhetiken können zur Erklärung des Phänomens zeitgenössischer künstlerischer Forschung beitragen, weil sie die theoretische Perspektive auf die Kunst verschoben haben, wie umgekehrt die zu entwickelnde epistemologische Ästhetik auf die historischen Positionen zur Praxologie der Kunst zurückgreifen kann.

Mit den Positionen von Hegel und Fiedler ist der Schwerpunkt der Betrachtung auf die praxisästhetische Bestimmung der Kunst als Tätigkeit oder Ausdrucksbewegung gelegt. Nicht das Werk steht im Zentrum des Kunstverständnisses, sondern die Verfahren des sinnhaften und sinnstiftenden Kunstens als Daseinsform der Kunst. Diese praxisästhetische Aufbereitung der Kunst als einer Tätigkeit unterstützt die Atelierbeobachtungen. Im Atelier können Praktiken beobachtet werden, die wie Einsichten generierende, kommunikative, reflexive und produktive Handlungen wirken. Zum Verständnis der künstlerischen Forschung als einer tätigen Erscheinungsform der Kunst trägt also Hegels Ästhetik bei, wenn dort die »geistige Tätigkeit«, welche »das Moment der Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in sich hat«, im Mittelpunkt der Kunstbestimmung steht. Und auch Fiedlers Kunsttheorie hilft, das künstlerische Forschen reflexive und produktive Handlung zu verstehen, insofern bei ihm künstlerische Tätigkeit aus einem gestaltenden Erkenntnisbedürfnis in der menschlichen Natur heraus erklärt wird. Solche praxisästhetischen Theorien, die hinter die Werke und auf deren Entwicklungsprozesse blicken, können nun noch flankiert werden von Kunstverständnissen, die stärker noch als Fiedler oder Hegel auch die Werke selber im Lichte der Praxis sehen.

Werkssein als Praxis

Betrachten wir zunächst den ›Peutegrund‹. Er scheint ein Werk zu sein, das eine Praxis ist. Im ›Peutegrund‹ interveniert die Künstlerin Nana Petzet in ein brachliegendes, ehemals bewohntes, halb geflutetes, nunmehr überwachsenes, norddeutsches Hafengelände und rodet wuchernde Neophyten mithilfe einer lokalen Naturschutzorganisation. Aus dem Geäst des gerodeten Japanischen Knöterichs

Trockenheit und Nüchternheit derer, die der Kunst mit denjenigen Hilfsmitteln beikommen zu können glauben, die ihnen eine wissenschaftliche Disziplinierung an die Hand gibt.«

webt Petzet grobe Matten. Ihre künstlerische Arbeit besteht aus installativen, plastischen und performativen Komponenten. Die temporäre Aneignung und Markierung des Brachlandes durch den Akt der Rodung ist dabei nur eine der praxischen Werkebenen. Petzet hat das brachliegende Gelände mithilfe von Ornithologen, Entomologen und Botanikern durchstriffen und die vorhandene Fauna und Flora kartiert. Bei den feldforschenden Expeditionen durch den ›Peutegrund‹ wurde neben vielen Insekten, Vögeln und Pflanzen auch ein seltener Heuschreck entdeckt. Mit dieser Kartierung tritt also die bedrohte ›Zartschrecke‹ in die Sichtbarkeit des Geländes und neben den wild wuchernden Knöterich, der seinerseits durch seine Rodung sichtbar wurde. Die interventionistische, feldforschende und performative Arbeit von Petzet kulminiert schließlich in der Dokumentation der gefundenen und gesammelten Daten und Dinge im Rahmen einer Installation in der Nähe des untersuchten Geländes in einer Lagerhalle. Die Installation fungiert dabei als Recherchezentrum und Anlaufpunkt für das interessierte Kunstpublikum. Das Knöterichmaterial ist dort angehäuft zu einem Hügel neben einem Monitor platziert, der eine Videodokumentation zur Rodung zeigt. Die Knöterich-Webmatten hängen von der Decke. In einem zweiten Monitor kommen die Enten, Kraniche, Kormorane, Möwen, Heuschrecken, Doldenblütler, Spinnen, Nachtschattengewächse sowie die Ornithologen, Entomologen und Botanikern aus der Feldforschung ins Bild und zu Wort. Dieses zweite Video zitiert in seiner kontemplativen Beobachterästhetik das Genre von Naturfilmen und Petzet hat eigens einen Naturfilmer nebst dessen professioneller Ausrüstung für die Aufnahmen gebucht, um den vorbei fliegenden Möwen und gewöhnlichen Lippenblütlern angemessene Aufmerksamkeit schenken zu können. Zu sehen sind in der Installation auch Verlautbarungen der Umweltschutzorganisation, welche die ungenutzte Industriebrache als »Trittstein-Schutzgebiet« deklarieren möchte. In weiteren Schriftstücken meldet sich die Hafenbehörde zu Wort und besteht darauf, das Gelände für die Hafenwirtschaft vorzuhalten. Der Künstlerin wird in diesen Dokumenten wegen der künstlerischen Interventionen mit rechtlichen Schritten gedroht und wie in einer seriellen Kunstarbeit hat die Hafenbehörde das Gelände in Reaktion auf die Rodung mit »Betreten Verboten« Schildern umzingelt.

Die Installation, durch welche der ›Peutegrund‹ für das Publikum visualisiert wird, ist ein Raum, in dem Bezüge sichtbar werden. Bilder, Videos, Schriftstücke und Rodungsmaterial werden zu Verweisen auf Handlungsketten und Kommunikationsverläufe. Die Auslegeordnung der Installation fordert das Publikum auf, symbolische Relationen zwischen den Dingen und Daten herzustellen. Die Installation zeigt dabei die künstlerisch untersuchte, gleichsam ontologische Frage: Was ist der ›Peutegrund‹? Kontaminiertes Naturschutzgebiet? Biodiverses Hafengelände? Durch den Japanischen Knöterich bedrohte Natur? Durch die Natur der seltenen Zartschrecke bedrohte Hafenwirtschaft? Performativ wie plastisch arbeitet sich die künstlerische Arbeit an diesen Fragen ab und ebenso verwoben wie

das Werk stellte sich die Realität des ›Peutegrunds‹ dar: Die Gegend scheint komponiert zu sein aus Lebewesen und Interessen, Handlungen und Dingen, kulturellen und natürlichen Faktoren. Das Werk reflektiert durch die Wechselwirkung seiner objekthaften und performativen Ebenen den Aushandlungsprozess, in dem sich dieses Ensemble an Handlungen und Dingen stetig befindet. Der ›Peutegrund‹ gleicht einem Drama, in dem verschiedene menschliche und nichtmenschliche Akteure um Durchsetzung in der Frage kämpfen, wer die Deutungshoheit für das Gelände besitzt. Doch nur in dem Maße, wie sich die Akteure inszenierten oder inszeniert werden, haben das Werk und das Gelände als ›Peutegrund‹ Realität. Es ist eine Realität, die eine bewegliche und situative Konstellation darstellt und visuelle Zwischenergebnisse als Verhandlungsgrundlagen anbietet. Das Brachgelände, wie auch das Kunstwerk zeigen sich als eine Situation, deren Sein als eine Praxis des In-die-Welt-Setzens verständlich wird. Der ›Peutegrund‹ ist weder physisch noch künstlerisch ein stabiles Objekt, sondern die Momentaufnahme einer Verhandlung, bei der die jeweiligen Positionen durch die künstlerischen Handlungen herausgefordert und sichtbar gemacht wurden.

Wird aber nun dieses Werk als Praxis verständlich, weil es verschiedenen künstlerischen Handlungen entspringt? Eine performative Tätigkeit wie die aktive Rodung oder die feldforschende Kartierung ist offensichtlich eine Werkhandlung. Aber auch die Installation als Darbietungsform sprengt durch ihr Arrangement die Singularität von Einzelobjekten und offenbart durch die Vielheit der Aspekte in der Auslegeordnung den Umstand der Bezüglichkeit. Installationen können als Kontexträume verstanden werden und verweisen auf diesen ihren Charakter formalästhetisch mittels ihrer Figuration. Sie machen die Praxis des Herstellens von Bezügen und Schaffens von Kontexten durch das visuelle Auseinander-legen von Zusammen-hängen sichtbar. Installationen in Kunsträumen zeigen sich als etwas, was auch Analysen in Laboren sein wollen: Zerrgliederungen und Bezugnahmen von dichten Sinngeweben. Das Installieren ist eine epistemische Praxis. Installationen sind aber keine analytischen Zerrgliederungen alleine, sondern durch die Faktizität ihrer Auslegeordnung auch performative Akte der Kommunikation: sie drücken mittels einer ausgebreiteten Syntax der Dinge Bezüge aus. Der Sachverhalt also, dass der ›Peutegrund‹ aus performativen und installativen Elementen besteht, ermöglicht eine vergleichsweise einfache Identifikation des Werks als einer Praxis. Diese künstlerische Arbeit folgt offenbar den Kriterien eines erweiterten Werkbegriffs und hat sich als ein Kunstwerk im 21. Jahrhundert gelöst von der objekthaften Singularität traditioneller Tafelbilder oder kompakter Skulpturen.

Für eine epistemologische Ästhetik, die das Spezifische von Werken als Praxis erfassen will, um künstlerische Positionen als Verhandlungsangebote im Forschungsfeld verstehen zu können, stellt sich also die Frage, ob die Wahrnehmung eines Werks als einer Praxis an die künstlerischen Verfahren der Gegenwart ge-

knüpft ist? Markiert der erweiterte Werkbegriff des 20. und 21. Jahrhunderts den Übergang zu einer Kunst als Forschung, weil die erweiterten künstlerischen Arbeitsweisen die Werke praxischer und damit prozessualer machen?

Tatsächlich legt insbesondere – aber keineswegs ausschließlich, wie wir sehen werden – die installative und performative Gestalt der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts eine Theorie nahe, die den praxischen und kommunikativen, wenn nicht gleich forschenden Aspekt von Werken wahrnimmt und festhält. Entsprechend erleben Kunsttheorien des 20. und 21. Jahrhunderts eine praxistheoretische Neujustierung. Kunstwerke werden als Handlungen beschrieben, weil sie in der Moderne eine Prozessualisierung erfahren haben.[31] Ausgehend von den ereignishaften Kunstformen wie Aktionen oder Performances tritt die tätige Dimension des Künstlerischen in den Mittelpunkt der kunsttheoretischen Betrachtung. Die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann macht allerdings klar, dass es bei einem praxistheoretischen Kunstbegriff nicht alleine um eine Kunst gehen kann, die mit Performances oder Interventionen ganz offensichtlich als Handlung operiert. Das Kunstwerk sei nicht durch eine explizit performativ handelnde Tätigkeit in der Präsentation als Praxis bestimmt. »Es gibt kein performatives Kunstwerk, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.«[32] Das Handelnde der Kunst sei vielmehr – wie auch das Performative des Sprechens – die Realität, die durch den Akt des Kunst-Machens geschaffen wird. »Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag.«[33] In dieser Lesart ist es die Setzungsmacht des Werks, die als Handlung Realität schafft und mithilfe derer Kunst in ihrem Werksein als Praxis erkannt wird – eine Praxis, die in Analogie zum Sprech-Akt als Akt künstlerischer Setzung zu verstehen ist. Im Hintergrund dieser praxischen Kunsttheorie stehen die Performanz-Begriffe von Judith Butler und John Langshaw Austin.[34] Von deren sprachtheoretischem Begriff der Performanz hin zu einem kunsttheoretischen Begriff der Performanz muss allerdings eine Perspektivverschiebung festgehalten werden. Butlers und Austins Hauptanliegen war es, die scheinbare Immaterialität von Sprechakten oder Diskursen hinsichtlich ihrer Effekte im Realen herauszuarbeiten. Diskurse wirken auf Körper, so die butlersche These. Körper werden mittels der Sprechweisen über sie materiell konstituiert. Symbole erzeugen Welt, so die zusammengeschnurrte Argumentation. Oder auch: die Wiederholung des Sprechens bewirkt die Realisierung der Wahrheit des Gesprochenen. Mit der künstleri-

31 Vgl. Gludovatz, von Hantelmann, Lüthy, Schieder (Hg.): Kunsthandeln, 2010, S. 7.

32 Von Hantelmann: How to do Things with Art, 2007, S. 11.

33 Ebd.

34 Butler entwickelt ihren Begriff der Performanz als Prozess der Materialisierung von Bedeutung im Rückgriff auf die von Austin formulierte Diagnose zur wirklichkeitsverändernden Wirkung performativer Sprechakte. Vgl. bspw. Butler: Hass spricht, 2006, S 216ff.

schen Praxis – auch wenn sie symbolischen Charakter hat – verhält es sich aber in der praxistheoretischen Kunsttheorie umgekehrt: Nicht die immaterielle Welt der Diskurse wird vermittels der Sprech-Handlungen als Welt konstituierend verstanden, sondern die plastische Werk-Welt erscheint als eine Handlung, mittels derer wirksam gesprochen wird. Das Kunstwerk ist als Kunsthandlung Realität und als Praxis ist das Werk sprechend.

Vor dem Hintergrund dieser kunsttheoretischen Diagnose werden Kunstwerke als ver-handelnde, positionierte Sinngewebe verständlich und für das Feld der Forschung als einem Verhandlungsraum über Einsichten fruchtbar. Werke können als aktive Setzungen und darin als situiert begriffen werden. Auch der ›Peutegrund‹ erhält aus dieser Perspektive sein Werksein als Praxis nicht vermittels der explizit performativen Kunsthandlungen, die tätig ins Gelände intervenieren, sondern mittels der Setzung, durch welche das Werk in all seinen auch plastischen und ikonischen Ebenen in die Welt gebracht wurde. Das Kunstwerk wird als Praxis verständlich, nicht weil es zufällig im 20. und 21. Jahrhundert als Performance in Erscheinung tritt, sondern weil es eine Ebene der Bedeutungsproduktion hat, die physische wie mentale Effekte zeitigt. Durch die erweiterten künstlerischen Verfahren des 20. und 21. Jahrhunderts intensiviert sich das praxische Verständnis von Kunstwerken, es entspringt aber diesen nicht.[35]

Und so wundert es wenig, dass auch Hans-Georg Gadamer eine generelle Bestimmung der Kunst als Praxis vorschlagen kann, ohne dabei auf aktionistische Kunstverfahren des 20. Jahrhunderts zu blicken. Gadamer trägt damit ebenso zu einem Verständnis vom Werk als einer Praxis bei, wie die jünger praxistheoretische Kunsttheorie, und kann entsprechend herangezogen werden, um die Rolle der Werke im Kontext der Kunst als Forschung zu bestimmen. Der Philosoph erkennt im Kunstwerk eine Handlung, die in ihrem Tun besteht.[36] Kunst wird als »Spiel«

35 Eine weitere Dimension des Performativen müsste hier allerding im Blick behalten werden und wird an anderer Stelle thematisiert: Mit dem Butlerschen Performanz-Begriff im Gepäck, kann es nicht nur darum gehen, die Kunstobjekte als Sprechakte zu identifizieren, sondern auch die Kunstwerke als Wiederholungstaten im Feld des Kunstdiskurses zu begreifen. Durch die performative Wiederaufführung von Handlungen, die als Kunsthandlungen den hegemonialen Erwartungen an die Kunst entsprechen, realisiert sich Kunst als Realität – so müsste ein Satz aus der Feder Butlers lauten und relevant würde dann die machtpolitische Frage nach der Rolle von Künstlerinnen und Künstlern als Reproduzenten von herrschenden Vorstellungen von der Kunst. Sie müssen etwas aufführen, dass den Tatkonventionen des Kunstbetriebs entspricht, um erkennbar etwas als Kunst akzeptabel zu machen. Dieser stabilisierende Effekt der künstlerischen Praxis als Rädchen im Kunstbetrieb ist ein wichtiges, aber hier nicht diskutiertes Thema.

36 Vgl. Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986. In Gadamers Buch steht die Kunsttheorie nicht eigentlich im Fokus, sondern die textbezogene Hermeneutik. Gadamer selber setzt diesen Schwerpunkt in der Einleitung, wenn er schreibt, es gehe ihm um das »Verstehen und Auslegen von Texten« und zwar als einer »Welterfahrung«, die sich neben der »neuzeitlichen Wissenschaft und ihrer Methode« behaupten könne. Das theoretische Feld ist damit abgesteckt.

bestimmt. Dieser Spiel-Begriff ist zunächst dramaturgisch gemeint, denn Gadamer untersucht die Kunst, indem er vom Genre der darstellenden Künste ausgeht. In ihrem spielenden Sein ist darstellende Kunst für Gadamer ausdrücklich eine kontinuierlich tätige Praxis. Denn ebenso wie das Spiel nur anwesend ist, wenn die Spielenden spielen, so ist bei Gadamer Kunst nur im Moment des Aufgeführtseins da, wobei die Spielenden zwar Akteure sind, aber gegenüber dem Sein des so in die Welt gespielten Kunstwerks zurücktreten. »Das Sein alles Spieles ist stets Einlösung, reine Erfüllung, Energeia, die ihr ›Telos‹ in sich selbst hat«, diagnostiziert er und schlägt den aristotelischen Praxisbegriff für das Verständnis der Seinsweise dieser Kunst vor. Das Aufgeführtsein des Werks im Spiel hat für Gadamer dabei bemerkenswerterweise zugleich den Charakter der Weltveränderung in der Aufführung, denn »die Welt des Kunstwerks, in der ein Spiel sich derart in der Einheit seines Ablaufs voll aussagt, ist in der Tat eine ganz und gar verwandelte Welt […] Der Begriff der Verwandlung soll also die selbstständige und überlegene Seinsart dessen, was wir Gebilde nennen, charakterisieren.«[37] Gadamer nennt das Kunstwerk ein »Gebilde«, weil es ein Sein im Vollzug seines Aufgeführtwerdens hat, bei dem sich die Dynamik des Spiels als Werk manifestiert und damit »ablöst« vom darstellenden Tun der Spieler. Das Gebilde hat sein Sein in der Praxis dieses Dargestelltwerdens. Diese Bestimmung des Werks als einem Spiel entwickelt Gadamer mit Blick auf die bildende Kunst weiter, indem er den Spielbegriff auf die Farbigkeit von Bildern überträgt und von einem »Farbenspiel« schreibt. Er meint dabei nicht, »daß da eine einzelne Farbe ist, die in eine andere spielt, sondern wir meinen den einheitlichen Vorgang oder Anblick, in dem sich eine wechselnde Mannigfaltigkeit von Farben zeigt.«[38] Auch die Produkte der bildenden Kunst sind in dieser Diagnose, wie jene der darstellenden Kunst, als ephemere Gebilde zu verstehen, deren Anwesenheit durch die Präsenz des Farbenspiels erst entsteht und nicht unabhängig von dieser Erfahrung der Vielheit von miteinander in Beziehung stehender Farben existiert. Das Kunstwerk ist so gesehen kein Gegenstand, sondern die Erfahrung der Anwesenheit des Spiels. Und diese Erfahrung der spielerischen Farben und formenden Praxis etabliert eine Kunst, die auf die Betrachtenden einwirkt. Auch die rezeptionsästhetische Seite von Gadamers Kunsttheorie ist praxisch, insofern

Auf der einen Seite die wirkungsmächtigen »neuzeitlichen Naturwissenschaften« und deren Erkenntnistyp, den Gadamer »Methode« nennt. Auf der anderen Seite die Geisteswissenschaften und ihr Erkenntnistyp, der durch die Erfahrung des »hermeneutischen Verstehens« in Erscheinung tritt und nicht eigentlich Erkenntnis, sondern »Wahrheit« hervorbringt. Doch findet Gadamer den wesentlichen Hinweis auf die Verfasstheit des Verstehens als Erfahrung nicht bei den geisteswissenschaftlichen Texten selber, sondern bei der Erfahrung der Kunst. Gadamers Theorie zur Kunst entspringt der gedanklichen Schleife, dass Kunsterfahrung als Vorbild für die Erfahrung des textuellen Verstehens herangezogen wird.

37 Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986, S. 118.

38 Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986, S. 109.

das betrachtende Subjekt die Kunst als solche in der Bewegung seiner Erfahrung und als Veränderung an sich selbst wahrnimmt. »Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentümliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Einzelnen verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selber.«[39] Gadamer identifiziert mit der Figur des Zuschauers ein Subjekt der Betrachtung, das sich durch ein Bei-der-Sache-sein auszeichnet. Diese Versenkung in der Sache des Spiels ist die Haltung, innerhalb derer ein Verstehen stattfindet. Als Versunkene sind Zuschauende Teil des Gebildes, welches als Zusammenspiel das Kunstwerk ist. Gadamer denkt das künstlerische Werk als das eigentlich Tätige. Künstlerische Werke werden im Spiel ihrer Akteure und Elemente geboren und sie verwandeln als tätige die Welt. In dieser werk- und rezeptionsästhetischen Kunsttheorie artikuliert sich eine prozessual verstandene und dezentrierte Daseinsform der künstlerischen Werke. Es handelt sich um eine praxologische Werk- und Rezeptionsästhetik: Künstlerische Positionen zeigen sich in dem Maße, wie sie als tätige Gebilde aus dem Prozess ins Sein kommen. Das prozessuale Sein der Werke wäre eine Praxis zu nennen, insofern es auf einer Tätigkeit beruht, die ihren Sinn und Zweck in sich selbst hat: dem in die Welt bringen der künstlerischen Handlung um der künstlerischen Handlung willen, die das Werk, wie ein Spiel, da sein lässt. Dieses praxische Verständnis vom Charakter der Kunstwerke entspräche keinesfalls einem *l'art pour l'art*, mithin keinem monadischen Kunstverständnis, sondern einer Kontextkunst mit humanem Auftrag, auch wenn Gadamer, dies vielleicht so nicht formulieren würde. Doch das Spiel, das die Kunst ist, tritt mit der humanen Welt in ein transformatives Zusammenspiel und nur in diesem Zusammenspiel existiert die Kunst. Es handelt sich um ästhetische Doppelpässe, die das vermeintlich rezeptive Umfeld als aktiven Teil der künstlerischen Praxis benötigen und dabei sich und die soziale Welt kontinuierlich verändern. Bei Gadamer ist dieses transformative Zusammenspiel als eine Versunkenheit der Betrachtenden ausdrücklich auch ein Verstehensprozess. Verstehend verändern sich die Betrachtenden im Zusammenwirken mit Werken, die ihrerseits nur existieren, indem das Ensemble ihrer materiellen Elemente für die Betrachtenden zusammenspielt.

Für eine epistemologische Ästhetik, welche die Kunst als Wahrheitspraxis und forschendes Tätigsein im Blick hat, bereitet Gadamers Kunsttheorie das Feld für einen fundamental praxischen Werkbegriff, der das Interaktive und Kontextuelle, ebenso wie das Prozessuale und Ephemere der Kunst auch in ihrer werkhaften Materialität betont. Ein solchermaßen praxischer und dezentrierter Werkbegriff transzendiert den Monumentcharakter, den Kunstwerke mitunter haben, und macht sie brauchbar für das filigrane Geschäft der Genese und Verhandlung von Einsichten, das Forschung im Zeitalter ihrer Kontextualisierung ist. Nicht Undurchsich-

39 Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986, S. 108.

tigkeit und Singularität kennzeichnen dann künstlerische Werke, sondern ein unabgeschlossener Spielcharakter und dezentrale Verständnisbewegungen. Ob diese Verständnisbewegungen tatsächlich, wie bei Gadamer vorgeschlagen, als pathische Versunkenheiten beschrieben werden müssen, wäre zu klären. Wenn wir die Kunst – zumindest auch – als Forschung verstehen und als Beitrag zum Wissensbestand der Gegenwart ansehen, werden wir über andere als nur pathische Modi der Vermittlung und Verhandelbarkeit von Erkenntnisgehalten nachdenken müssen. Und wir werden uns vielleicht genötigt fühlen, auch die Werke noch radikaler als offene Einsichtsangebote in den Blick zu nehmen. Die introvertierte und exklusive Inhalation von Kunstgehalten durch pathische Ergriffenheit widerstrebt einem kritisch aufgeklärtem Forschungsverständnis und dem Anspruch an die Verhandelbarkeit von Erkenntnisvorschlägen. Anschlussfähig für eine epistemologische Ästhetik ist allerdings Gadamers Aufbereitung der Kunstwerke als einer Praxis, von der wir mitnehmen können, dass Werke das ebenso flüchtige wie tätige Spiel ihrer Elemente sind, an dem Verständigungsprozesse im Zusammenspiel von Werkformationen und Betrachterdispositionen einen wesentlichen Anteil haben.

Wenn wir also in Anschluss an Gadamer die Kunstwerke als Praxis verstehen wollen, müssen wir uns allerdings auch der Frage stellen, ob dabei tatsächlich – wie Gadamer vorschlägt – mit dem aristotelischen Praxisbegriff gearbeitet werden kann, wenn es darum geht, in der Bestimmung des prozessualen Werks als einem spielerisch-in-der-Welt-seiendem Erkenntnisangebot weiter zu kommen? Aristoteles bestimmt die Praxis als eine Handlung, die ihren Zweck in sich selbst hat. Diese formale Bestimmung der Selbstzwecklichkeit scheint für den spielerischen Werkbegriff in Gebrauch genommen werden zu können. In ihrer Bestimmung als Aufführung oder Vorgang wäre die Kunst als eine Handlung zu verstehen, der es um das Vollzogenwerden ihrer selbst als gleichzeitigem Vorgang einer Darstellung und Einsicht geht. Doch im sechsten Buch der »Nikomachischen Ethik« positioniert Aristoteles die selbstzwecklich gedachte Praxis ausdrücklich in Abgrenzung zur Kunst. Denn Kunst sei eine hervorbringende *poiesis*, die »baut« und die das »Entstehen« betrifft. Diese *poiesis*, als »das Hervorbringen hat ein Ziel außerhalb seiner selbst, das Handeln nicht. Denn das gute Handeln ist selbst ein Ziel«[40], schreibt Aristoteles und hält fest, dass die Praxis nicht auf Werke hinausläuft, gerade im Gegensatz zur *poiesis*. Diese *poiesis* habe ihren Ursprung im »Hervorbringenden« und »da nun Hervorbringen und Handeln verschieden sind, so muß die Kunst zum Hervorbringen und nicht zum Handeln gehören«.[41] Die Kunst ist bei Aristoteles nicht um ihrer selbst willen gedacht, weil sie nämlich auf physische Werke ausgerichtet sind. Die Werke sind bei Aristoteles auch keine handelnden

40 Aristoteles: Nikomachische Ethik, Sechstes Buch 1140 b 5-6.

41 Aristoteles: Nikomachische Ethik, Sechstes Buch 1140 a 10-20, 1967.

und können mithin nicht als Praxis bestimmt werden. In einer zentralen Passage seiner Schrift konkretisiert Aristoteles, worum es ihm mit dem Praxisbegriff in Abgrenzung zur *poiesis* geht, wenn er resümiert, dass insbesondere »das rechte Verhalten«[42] das Ziel der selbstzwecklichen Praxis sei. Korrekt könnte man bei Aristoteles zur Verdeutlichung der Differenz von *poiesis* und *praxis* also von einer Tätigkeit als Produzieren einerseits und einer Tätigkeit als Verhalten andererseits sprechen. Mit dem Produzieren im Unterschied zum Verhalten wird semantisch die Differenz dieser Tätigkeiten verdeutlichet zugleich aber auch der wesentlich politisch-ethischen Charakter der handelnden Praxis bei Aristoteles betont. Praxis ist nicht nur ein selbstzweckliches, sondern auch ein tugendhaftes Verhalten. Dieses Verhalten pflegen Individuen um ihrer selbst willen als edle Bürger im Rahmen einer politischen Gemeinschaft der Freien. Was bedeutet aber dieser aristotelische Kontext, aus dem heraus der Praxisbegriff geboren wurde, für dessen Brauchbarkeit im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik, der es um die Kunst als tätigem Forschen geht? Anders als bei Aristoteles, der die Kunst als *téchne* vom Gebauten oder Gemeißelten her denkt und dabei das Endprodukt fokussiert, das ihm als konstitutiv für die Charakterisierung der Tätigkeit des Herstellens gilt, geht es der epistemologischen Ästhetik um einen symbolischen Kunstbegriff – es geht mithin nicht um *téchne*, sondern *signe*. Aristoteles denkt über angewandte Kunst nach und den Charakter der Tätigkeit, die zu dieser führt. Er hat ein Feld der Hervorbringung im Blick, das im 20. und 21. Jahrhundert vom Design, der Architektur oder Ingenieurskunst besetzt wird, und dessen Ziel in der Tat die Objekte als Beweggründe der Herstellung sind. Man stellt Werke in der Ingenieurskunst, im Bauwesen oder der Gestaltung her, weil sie für die Lebensvollzüge des Alltags benötigt werden. Ihre Herstellung hat keinen Zweck in sich, sondern eine Gebrauchsfunktion für die Menschen. Kunstwerke, wie wir sie für eine epistemologische Ästhetik verstehen wollen, sind demgegenüber nicht hervorgebrachte Gegenstände des Gebrauchs, sondern Reflexionsvehikel, Kommunikationsmedien oder Erfahrungskatalysatoren. Materiell gewordene Kristallisationen der Auseinandersetzung mit Welt. Wenn Gadamer vom Farbenspiel schreibt, aus dem heraus das Kunstwerk für den Betrachter zu existieren beginnt, charakterisiert er die Kunst als eine, über ihren Objektcharakter hinausgehende symbolhaltige Entität, die Verstehen evoziert.

Die entscheidende theoretische Bewegung, die hier zwischen den beiden Kunstbegriffen – etwa eines Aristoteles und eines Gadamers – stattfindet, ist jene, von einer gegenständlichen Werkästhetik, die auf Objekte schaut, zu einer epistemologischen Ästhetik, welche die Materialität der Kunst im Kontext eines ephemeren Geschehens verortet, das auf Weltverstehen ausgerichtet ist. Für eine epistemologische Ästhetik muss sich die Rede vom praxischen Werksein daher letztlich eher an jenem aristotelischen Verständnis von Praxis orientieren, das

42 Aristoteles: Nikomachische Ethik, Sechstes Buch 1139 b 1-5, 1967.

unter selbstzwecklichem Handeln auch das philosophische Betrachten versteht. Auch das kontemplative Philosophieren ist bei Aristoteles nämlich ein Tun, das sich als Praxis auf sich selbst bezieht. Für den Denker der Antike stellt sich das betrachtende Leben der Philosophen sogar als die beste aller Praxisformen dar, weil sich diese kontemplative Tätigkeit selbst in der Beschäftigung mit dem Geistigen erfüllt. Dem *bios theoretikos* geht es um das Reflektieren als Selbstzweck. In Hinblick auf dieses reflektierende Verhalten kann von Aristoteles her über die Praxis als eine ›Wahrheitshandlung‹ gesprochen werden. Und es ist explizit dieser Begriff der Praxis als einer Wahrheitshandlung, welcher für die epistemologische Ästhetik und das Verständnis von Kunst als forschender Tätigkeit fruchtbar gemacht werden kann. Aristoteles selber reserviert die Wahrheitspraxis für die kontemplative, distanzierte und unstoffliche Tätigkeit des theoretischen Räsonierens. Worüber Aristoteles nicht nachgedacht hat, ist die Kristallisation der betrachtenden Reflexion im Spiel der Materie, weswegen er das Kunstwerk nur als Produkt nicht hingegen als Wahrheitshandlung denken kann. Ebenso wenig hat er die Erweiterung des Erkenntnisvorgangs auf eine, mehr als bloß distanziert betrachtende Tätigkeit in Erwägung gezogen. Aristoteles hat nicht die Erkenntnishandlung der Forschung im Blick, die mit dem zu Erkennenden als tätige Hervorbringung verwickelt ist, sondern eine Wahrheitspraxis, die abgesonderte sinniert. Die epistemologische Ästhetik will demgegenüber die Handlung im Kunsten als Erkenntnisprozess beschreiben und ein Verständnis vom tätigen Einsehen etablieren, das an den Fabrikationsorten der Kunst mit der Welt verwickelt ist. Es geht mit der epistemologischen Ästhetik um eine Idee vom Erkennen, die praxisch im Aristotelischen Sinne ist, weil sie das Forschen selber als Einsichtsprozess im Blick hat.

Auf dem Weg zu dieser Praxologie des Einsehens haben wir den Werken als Praxis Aufmerksamkeit geschenkt und der Praxis als einer Wahrheitshandlung. Wir haben mit Hegel über die produktiven geistigen Verfahren der Kunst nachgedacht und das gestaltende Erkenntnisbedürfnis des Menschen mit Fiedler diskutiert. Wir haben uns von der Arbeit am Gedanken im Vollzug des Redens bei Kleist inspirieren lassen und die Tätigkeiten in den künstlerischen Ateliers beobachtet. Ein künstlerisches Tätigkeitsfeld aber blieb bisher unbedacht. Dieses unbedachte Tätigkeitsfeld ist jedoch bedeutsam für das Verständnis der Kunst als Praxis. Und mehr noch, wird es sich als bedeutsam für das Verständnis von Kunst als Forschung erweisen. Doch selbst jene Ästhetiken, die ausdrücklich der Kunst als Praxis Beachtung schenken, nehmen dieses ästhetische Tätigkeitsfeld selten in den Blick. Es geht um das Ausstellen als künstlerische Aktivität und als Einsichten verhandelnde Darstellungspraxis:

Die tätige Kunst des Ausstellens

Eine ›Ausstellungsplattform‹ kann begrifflich die Bühne markieren, die eine Ausstellung sein kann, wenn es ihr ausdrücklich um die versammelnde Darstellung und sinnstiftende Anordnung von Inhalten und Themen geht. Um die epistemische Qualität von Ausstellungen als Darstellungsformen künstlerischen Forschens ermessen zu können, hilft es tatsächlich, einen konkreten und dabei detaillierten Blick auf eine solche Ausstellungsplattform zu werfen. Dieser Blick ins konkrete Detail verspricht die Darstellungspraxis des Ausstellens figurativ als sinnstiftende Anordnung nachvollziehbar zu machen. ›Kultur|Natur‹[43] war eine solche konkrete Ausstellungsplattform. Ihr Thema war die Stadt im Klimawandel am Beispiel einer Gegend im Süden der norddeutschen Metropole Hamburg. Ihre epistemologische Relevanz aber beruht auf dem dezentralen und Bezüge ausbreitenden Ausstellungdisplay, das eine sinnstiftende Praxis des Betrachtens nachvollziehbar werden lässt. Thematisch bildeten Hafenindustrie, Wohngebiete, Transportwegeschneisen, Landwirtschaftsflächen und Naturräumen die komplexe Gemengelage der Gegend, in der die Ausstellung stattfand. Diese thematische Gemengelage ist dabei einerseits ortsspezifisch aber andererseits auch paradigmatisch für urbane Randbereiche weltweit. Die Fragestellung der Ausstellungsplattform war auf die konkrete Situation des Ortes zugeschnitten und zugleich von jener übergeordneten Bedeutung, mit der Städte weltweit im Rahmen ihrer Metropolenentwicklung vor der Frage stehen, wie politische Interessen, ökologische Belange sowie landschaftliche Ästhetik ineinander verwoben sind, wenn es um die Risiken des Klimawandels, die wirtschaftliche Entwicklung der Region und den Freizeitwert des städtischen Umlandes geht. Eine Frage, welche die Ästhetik und die Politik gleichermaßen betrifft. In Hamburg-Wilhelmsburg, wo die Ausstellungsplattform ›Kultur|Natur‹ stattfand, vermischen sich die Geschichte des Stadtteils, seine Nähe zum Hamburger Hafen, seine Wasser- und Deltasituation, seine Bevölkerungsstruktur, die politischen Machtverhältnisse, die individuellen Erfahrungen der Bewohnerinnen und Bewohner, die ökonomischen Dynamiken und vieles mehr zu einem Kollektiv. In diesem Kollektiv trennt der Deich die Elbe vom Inland, stapeln sich die Container zu Metallbergen, sind Kanäle und Brachen mit industriellen Altlasten kontaminiert, wuchern Autobahnpläne und werden Fahrradwege gefordert. Sind Fahrradwege in diesem Zusammenhang Kultur und die Elbefeuchtgebiete Natur? Mit einer zentralen Ausstellungshalle, dezentralen künstlerischen Interventionen und philosophischen Ausflügen nahm sich die Ausstellungsplattform ›Kultur|Natur‹ ihres Themas an und stellte dabei Fragen aus verschiedenen

43 Vgl. Haarmann, Lemke (Hg.): Kultur | Natur. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung, 2009.

Blickrichtungen mittels verschiedener theoretischer und ästhetischer sowie performativer und praktischer Verfahren.

Im Detail waren fünf künstlerische Positionen zur Ausstellung eingeladen, um lokal zu arbeiten und sich an verschiedenen Orten von Hamburg-Wilhelmsburg zu artikulieren. In einem Umkreis von mehreren Kilometern fanden Interventionen statt oder wurden Installationen im Gelände aufgebaut: auf dem Deich, in den Wohngegenden oder im Hafengelände. Diese ästhetischen Projekte präsentierten sich als situiertes Wissen. Zur Wahrnehmung dieses Wissens kamen die Besuchenden, wenn sie tatsächlich Suchende wurden und sich an die jeweiligen Orte der Kunstprojekte und in deren spezifische Situation begaben. Bündelndes Zentrum dieser verstreuten Kunstorte war dabei eine Ausstellungshalle, die als Archiv fungierte. Dieses Archiv versammelte künstlerische Positionen zum Thema der Ausstellung mit dem Anspruch – einem Forschungskontext gleich – Vorarbeiten zu präsentieren, in denen die aktuellen künstlerischen Projekte verortet waren. Denn künstlerische Projekte sind ebenso wenig wie theoretische Vorträge Schöpfungen aus freien Stücken, sondern eingebettet in eine Vorgeschichte ästhetischer und intellektueller Auseinandersetzungen. Mit der Ausstellungshalle als Archiv im Zentrum der Ausstellungsplattform wurde der bestehende Wissensfundus zu allen dezentralen Kunstorten thematisch und räumlich vergegenwärtigt. Das Archiv schuf – gleich einem Basislager oder einer Bibliografie – die thematische Grundlage, auf der ästhetisch und intellektuell weitergearbeitet worden war.

Ausgehend von diesem Archiv machten sich als drittes Format die ›Ausflüge des Denkens‹ auf den Weg. Es waren kleine Exkursionen, die sich mit Besuchenden der Ausstellungsplattform an Sonntag Nachmittagen mit unterschiedlichen Vehikeln wie Bussen, Barkassen und Fahrrädern ins Gelände begaben, um zu Orten der Reflexion und Anschauung in der näheren Umgebung zu kommen und dabei Philosophen und lokale Akteure auf Bahnbrachen, Müllbergen oder Schiffsanlegern in Vorträgen zur Sprache kommen zu lassen. ›Kultur|Natur‹ war eine dezentrale Ausstellung, die thematische Bezüge durch physische Bewegung herstellte und ein Gewebe an künstlerischen Interventionen und theoretischen Reflexionen über das Gelände von Hamburg-Wilhelmsburg für den Zeitraum eines Sommers legte. Als ein solches Gewebe machte sie vielleicht überdeutlich, was Ausstellungsplattformen als Darlegungsgebilde der Einsicht zu leisten in der Lage sind: Ausstellungsplattformen präsentieren künstlerische wie theoretische Positionen im Kontext des zu beforschenden Gegenstandsbereichs und setzen diese miteinander prüfend in Beziehung. Die reale und rhetorische Figur der Plattform meint dabei das Podest, auf dem Positionen auftreten, wie Vortragende auf einem Symposium. Im Fall von ›Kultur|Natur‹ wurde der ganze Stadtteil zur Plattform eines ästhetisch-intellektuellen Symposiums. Intensiver als ein konzentriertes Vortragssymposium nötigt ein dezentral ausstellendes Symposium dem Publikum insbesondere die Bezüge auf,

die zwischen den Beiträgen bestehen. Es provoziert Beteiligte und Betrachtende, Zusammenhänge nicht nur zu denken, sondern auch physisch zu durchschreiten.

Solche Ausstellungsplattformen sind nun, ebenso wie Kunstwerke, keine Naturprodukte, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht, um mit Hegel zu sprechen. Präsentationsformate ergeben sich als Effekte einer aktiven Gestaltungsarbeit und werden in Prozessen entwickelt, in denen Künstlerinnen und Künstler die räumlichen und inhaltlichen Kontexte ihrer Arbeit bedenken und für die Vermittlung ihrer Positionen und Forschungsergebnisse sichtbar machen. Wir denken hier im Rahmen der epistemologischen Ästhetik nicht über das Ausstellen generell nach, sondern über das Ausstellen als Plattform und Facette der reflektierenden künstlerischen Praxis. Dabei sind »Ausstellungen«, so stellt die Künstlerin und Theoretikerin Julie Ault vor dem Hintergrund ihrer eigenen künstlerischen Praxis und Erfahrung klar, »zentrale Orte, wo Kunst und Kunstprodukte öffentlich gemacht werden und wo die sozialen Prozesse und Kontexte, aus denen Kunst und andere Produkte entstehen, den Betrachtern beschrieben oder präsentiert werden können«.[44] Ault entwickelt diese Argumentation zur Bedeutung des Ausstellens, um deutlich zu machen, warum es Künstlerinnen und Künstlern darum gehen muss, das Ausstellen als kontextualisierende Tätigkeit ihrer künstlerischen Arbeiten selber in die Hand zu nehmen. Es geht beim Ausstellen um die Hoheit der Bedeutungsproduktion durch die Herstellung von Präsentationskontexten und die aktive Gestaltung von Darstellungsformaten.[45] Das Ausstellen kann als zentrales Tätigkeitsfeld des künstlerischen Forschens verstanden werden, weil beim Ausstellen Forschende um der Positionierung ihrer Einsichten willen, die Umstände ihrer Tätigkeit bedenken, Bezüge herstellen, Vorarbeiten reflektieren, räumliche Gegebenheiten in die Erscheinungsform ihrer Position integrieren oder von Anbeginn ortspezifisch agieren, das heißt mit den Gegebenheiten arbeiten, welche die Orte, an denen künstlerisch gearbeitet wird, hinsichtlich ihrer physischen oder sozialen Struktur mitbringen. Diese inhaltlichen, historischen oder räumlichen Zusammenhänge der künstlerischen Untersuchungen manifestieren sich in solchen Ausstellungsplattformen, die konstellativ durch die Vielheit und die Positionierung der vorgestellten Einsichten, deren Bezogenheit visualisieren und daher im eigentlichen Sinne verorten. Ausstellungen oder Aufführungen, Inszenierungen oder Interventionen können mithin künstlerische Einsichten verorten, indem

44 Ault: Exhibition as Political Space, in: Rollig, Sturm (Hg.): Dürfen die Das? Kunst als sozialer Raum, Wien 2002, S. 56. Im englischen Original: »Exhibitions are key sites where art and artefact are made public, where social processes and contexts that art and other kinds of production come from can be described or represented to viewers.« (Übersetzung A.H.).

45 Auf diese Dimension des Kunstmachens und Ausstellens als einer Aneignung der Bedeutungsproduktion wird im Kapitel zu Herkunft der künstlerischen Forschung aus dem Geist des künstlerischen Aktivismus zurückzukommen sein (vgl. das Kapitel: Politisierung: Von der Anschauung zur Einmischung).

sie diese sichtbar in einem Raum positionieren, der dadurch zu einem Raum der Auseinandersetzung wird. »Die Praxis des Ausstellens ist eine Form des Stellung-Beziehens, eine Stellungnahme: das bewusste Einnehmen einer Position.«[46] Der Kunsttheoretiker Oliver Marchart betont mit dieser These den Charakter des Ausstellens als eines Positionierens von Ansichten oder Einsichten. Ausstellungen sind in dieser Hinsicht ein Dispositiv – ein Umstand, in dem Positionen gruppiert in Erscheinung treten. Oder, wie es die Kunstwissenschaftlerin Katja Hoffmann vorschlägt, Ausstellungen können als Anordnungen begriffen werden, die konstitutiv für die Ordnungen des Wissens sind. Hoffmann prägt dabei den, für eine epistemologische Ästhetik brauchbaren Topos der »szenografischen Ordnung« der sowohl die Auswahl der Arbeiten wie auch die räumliche Anordnung der Werke in deren Zusammenwirken bezeichnet.[47]

Als sichtbare Manifestationen der Verortung von künstlerischen Positionen sind Ausstellungen schließlich nicht nur Räume der Verortung, Bühnen der Wissensordnung und Plattformen der Auseinandersetzung, sondern auch die Schauplätze der Kunst für den Austausch mit der Welt. Denn das Ausstellen ist eine öffentliche Angelegenheit und stellt sich von daher als eine unerlässliche Handlung im Praxisfeld der künstlerischen Forschung dar. Nur durch die Praxis des situierenden Ausstellens wird Kunst zu einer verorteten und dabei zugleich öffentlich wahrnehmbaren, vermittelbaren, verhandelbaren, intersubjektiven Angelegenheit. Und nur durch das Ausstellen kontextualisieren sich künstlerische Positionen im Geflecht der Bezüge der gezeigten Arbeiten. Für die Kunsttheoretikerin Elke Bippus kann daher davon gesprochen werden, dass Ausstellungsräume die Erweiterungen der Atelierräume als Ort künstlerischen Forschens sind.[48] Für Bippus sind beide Orte – das Atelier und die Ausstellung – Laboratorien, in denen epistemische Dinge verhandelt werden und als Ermöglichungsbedingungen »eines Experimentalsystems kollektiv-konstellativer Forschungs- und Wissensbildungsprozesse«[49] angesehen werden können. Mit dem Topos der »konstellativen Anordnung« kehrt Bippus – wie Hoffman mit dem Topos der »szenografischen Ordnung« – das Arrangement heraus, das Ausstellungen sind. Es handelt sich bei diesem Arrangement um eine tätig erzeugte Konstellation von Sach-verhalten – Sachen und Verhaltensweisen – die zueinander solchermaßen eine szenische Beziehung im Raum der Ausstellung eingehen, dass »Sinnbildungsprozesse«

46 Marchart: Public Art als politische Praxis, in Schenker, Hiltbrunner (Hg.): Kunst und Öffentlichkeit, Zürich, 2007.

47 Vgl. Hoffmann: Ausstellungen als Wissensordnungen, 2013, S. 136.

48 Bippus: Modellierung ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst, in: Tröndle, Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, 2012.

49 Bippus: Modellierung ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst, in: Tröndle, Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft 2012, S. 121.

stattfinden.[50] Oder, um es in den Worten von Ault auszusprechen, »Ausstellungen sind soziale Räume, wo Bedeutungen, Erzählungen, Geschichten und Funktionen kulturellen Materials aktiv erzeugt werden«.[51]

Mit den Topoi der »szenografischen Ordnung« oder der »konstellativen Anordnung« sind also nicht nur die ostentative Bezugnahme einzelner ästhetischer Sachen und Verhaltensweisen auf ihren Kontext gemeint, sondern auch das Verfahren der Erzeugung von Sinn. In Ausstellungen werden Positionen verortet und zugleich wird zwischen diesen Orten Sinn geknüpft oder verhandelt. Die Tätigkeit der Positionierung im Kontext macht aus einer künstlerischen Behauptung eine situierte Einsicht. Die konstellative Anordnung der künstlerischen Sachverhalte im Kollektiv der Ausstellung als einer Plattform der Positionen öffnet den Raum für Prozesse des Verstehens und Verhandelns. Durch die szenische Bezugnahme werden aus Sachverhalten, die der ästhetischen Forschung entspringen, epistemische Dinge in der Praxis des Ausstellens. Im Zuge eines Selbstverständnisses der Kunst als einer Einsichten generierenden Disziplin muss daher das konstellative und szenische Ausstellen als ein Zur-Disposition-stellen verstanden werden und als eine wesentliche Tätigkeit forschender Künstlerinnen und Künstler in den Blick geraten. Drei zentrale Versprechen der Forschung verbinden sich schließlich mit dieser tätigen Kunst des Ausstellens: Das Versprechen der Verortung, welches Erkenntnisse in Kontexte stellt, das Versprechen der Veröffentlichung, mit dem sich künstlerische Positionen als Einsichtsvorschläge an eine Expertengemeinde wenden, und das Versprechen der Debatte, mit dem sich künstlerische Positionen im Rahmen von konstellativen Ausstellungen aneinander aussetzen und im Rahmen ihrer szenografischen Ordnung um ihre Plausibilität werben. Die Ausstellung ist für die künstlerische Forschung das gewollte Gelage – das Symposium von Werken, die zusammenkommen, um Positionen zu markieren, Einsichten zu proklamieren, sich aneinander zu überprüfen und miteinander zu kommunizieren.

Warum also – so können wir uns an dieser Stelle tatsächlich fragen – warum wurde diese epistemische, sinnstiftende, intersubjektive, erweiterte Praxis lange nicht systematisch als ein konstitutives Element von Kunst reflektiert? Aus der Geschichte und kulturellen Rolle der Kunst heraus ist das Ausstellen tatsächlich ein blinder Fleck in der Wahrnehmung dessen geblieben, was die ästhetische Praxis des Kunstens ausmacht. Das ausgestellte Symposium aufeinander bezogener Arbeiten wurde in den Ästhetiken selten als Erzeugnis künstlerischer Arbeit bedacht

50 Bippus: Modellierung ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst, in: Tröndle, Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, 2012, S, 119.

51 Ault: Exhibition as Political Space, 2002, S. 56. Im englischen Original: »Exhibitions are social spaces, where meanings, narratives, histories, and functions of cultural materials are actively produced.« (Übersetzung A.H.)

und das positionierende Darstellen wenig als künstlerische Tätigkeit zur Kenntnis genommen. Diese Achtlosigkeit gegenüber dem Ausstellen als künstlerischer Gestaltungspraxis entspringt einer Reihe von traditionellen Annahmen über den Charakter der Kunst und ihrer Darreichungsform: Präsentationsräume schienen weiße Orte zu sein, die im Verhältnis zu den Werken nicht thematisiert, sondern ignoriert wurden. Auch die Idee des autonomen Werks, die sich in Bilderrahmen oder Skulpturensockeln materialisiert, verhinderte es nachhaltig, das vernetzende Ausstellen als eine Werkwirklichkeit schaffende Praxis solchermaßen anzuerkennen, dass sich nicht nur eine Museologie daran knüpft, sondern eine epistemische Praxologie der Kunst. Schließlich wurde mit einer gewissen Kurzsichtigkeit das Feld der Kunst nicht als Betrieb wahrgenommen, wo Kunstwerke nicht nur für das Atelier, sondern als Ausstellungsbeiträge gestaltet wurden. Das Beitragen zur Ausstellung wurde, ebenso wie das Grundieren von Leinwand, nicht als werkrelevante Angelegenheit angesehen. »Künstler können sich weder für die Präsentation ihrer Werke noch für die Ausstellung als Medium interessieren« steht noch im Jahre 2007 in einer Kunstpublikation zum »Neuen Ausstellen«, um direkt im Anschluss festzustellen, dass das Ausstellen allerdings bedeute, »ein Ding in einen bestimmten Kontext zu stellen. Ausstellen ist Beziehungsstiftung: Dinge zueinander in Beziehung setzen und dieses Ensemble von Dingen zu einem Ort in Beziehung setzen, der seinerseits mit der Welt in Beziehung steht.«[52] Dieses Geflecht aus Annahmen über kontextvergessene Künstler, Ansichten über neutrale Räume, autonome Werkverständnisse, Vorstellungen über ein wesentlich kontemplatives Rezipiententum und eine als Salon begriffener Ausstellungsbetrieb disponiert die theoretische Achtlosigkeit gegenüber dem Ausstellen als künstlerischer Darstellungspraxis. Unbedacht bleibt daher weitestgehend die Praxis des Ausstellens als einem Prozess der ästhetischen Positionierung und konstellativen Bedeutungsproduktion.

Die Tradition, jedoch, den Handlungsraum nicht zu denken, in dem Kunst öffentlich wird und damit den Darstellungsraum zu ignorieren, in dem künstlerische Einsichten verhandelbar werden, entspricht einem verbreiteten Brauch. Auch andere Disziplinen verkennen ihre Präsentationsmodi als Positionierungen und Wahrheitspraktiken. Die traditionelle Ausstellungsvergessenheit in der Kunsttheorie wird aber in dem Maße bedenklich, wie sich die Kunst als neuer Ort der Einsichtspraxis etabliert und eine theoretische Achtlosigkeit gegenüber dem Ausstellen nun bemerkenswert geschmeidig anschließt, an die etablierte Achtlosigkeit, mit der die anderen Orte der Wissenserzeugung traditionell ihre Darstellungsweisen als Wahrheitspraktiken verkennen: Der Buchmarkt und das Verlegergeschäft

52 Bianchi: Das »Medium Ausstellung« als experimentelle Probebühne, in: Kunstforum International, Bd. 186, 2007.

spielt im Theoriebetrieb ebenso selten eine Rolle, wie die Konferenztätigkeit wissenschaftstheoretisch und methodologisch als Praxis des Denkens reflektiert wird. Auch die Aktivitäten, welche Präsentationsfolien und Infografiken generieren, um Forschungsergebnisse in Fachzeitschriften und auf Tagungen präsentabel zu machen, werden im Rahmen der Reflexion über das Forschen in den Naturwissenschaften kaum als Wissenshandlungen bedacht. Wir haben es hier mit einem epistemischen Paradox zu tun: Auf der einen Seite steht die fundamentale und disziplinübergreifende Grundanforderung an die Forschung, Ergebnisse, Einsichten oder Problemhorizonte in ihren jeweiligen Argumentationen, Genesen oder Beweisführungen nachvollziehbar zu machen. Auf der anderen Seite lässt sich eine fundamentale Vergessenheit über die Bedingungen und Effekte eben jener Kontexte und Praktiken diagnostizieren, die Nachvollziehbarkeit durch Zuschaustellung überhaupt erst ermöglichen. Dabei würde die Reflexion über Darstellungsräume, Vermittlungsfelder oder Diskussionsforen nicht nur eine wissenspolitische Vergegenwärtigung darüber leisten, wer, wann und zu welchen Konditionen sprechen und präsentieren darf. Es geht bei der Reflexion über Präsentationsebenen tatsächlich darum, fundamentale Praktiken der Erkenntnis zu denken. Die Art und Weisen, wie Einsichten und Erkenntnisse positioniert und in die Wissensgemeinschaft eingebracht werden, in welchen Zusammenhängen sie verhandelt werden und welche Alternativen zur Disposition stehen – oder eben nicht – wirken auf die Prozesse der Wissensgenese zurück. Diese Wirkung ergibt sich, weil Forschungsprozesse im Präsentationsmodus oder als Veröffentlichungen aus ihrer Selbstgenügsamkeit in das Forum einer Öffentlichkeit aus Experten und Ergebnissen gehoben werden. Diese Öffentlichkeit nimmt Angebote über Einsichten und Erkenntnisse zur Kenntnis, bezeugt, überprüft und kommentiert sie. Das antizipierte Szenario der Kenntnisnahme disponiert im Vornherein den Forschungsprozess. Die Kommentierung trägt weiterführende Sichtweisen ein. In beiderlei Hinsicht wirken Präsentation und Öffentlichkeit konstituierend und regulierend auf Forschungsprozesse ein. Und Forschungsprozesse stellen sich hinsichtlich dieser Rückkopplungsschleifen des Analysierens, Präsentierens und Debattierens als kollektive Verfahren dar. Mit dem Topos der Öffentlichkeit haben wir noch einmal die Spur zur Bedeutung des Ausstellens als einem offenen Debattenfeld gelegt. Das Ausstellen ist ein Zur-Disposition-stellen und darin sowohl Darstellungspraxis wie auch das Bereitstellen eines öffentlichen Verhandlungsraumes, in den fragend und prüfend interveniert werden kann.

Bezogen auf die Kunst als Einsichtspraxis haben wir es also mit einem doppelten Befund zu tun: Zum einen verschafft die prüfende Öffentlichkeit, die mittels der Tätigkeit des Ausstellens arrangiert wird, den künstlerischen Positionen einen Resonanzraum, innerhalb dessen die Einsichtsangebote zwischen der Darstellung und der Diskussion hin und her schwingen. Sei es, weil sich das Publikum im Modus ästhetischer Erfahrungen auf Kunstwerke einlässt und deren Figurationen als

Gehalte realisiert und ins Verhältnis zu anderen Figurationen setzt, oder sei es, dass die Öffentlichkeit im Fall der ortspezifischen und interventionistischen Kunst als Verhandlungspartner schon zum inhärenten Teil der künstlerischen Artikulation wird. Die Angelegenheiten des Veröffentlichens, Verhandelns und Verständigens schnüren sich auf der Plattform des Ausstellens zusammen. Zum anderen bedarf aber diese forschungsrelevante Kunst des Ausstellens der Thematisierung und Analyse im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik, denn das Ausstellen will als Wahrheitspraxis bedacht werden. Und die epistemologische Diagnose lautet: Das Kunsten als tätiges Einsehen ist auch ein konstellatives Darstellen im Rahmen einer szenischen Ordnung.

Wenn dieser doppelte Befund über die Bedeutung des Ausstellens für die künstlerische Forschung und die epistemologische Ästhetik umgewendet und auf die Praxis und Theorie des Forschens in nichtkünstlerischen Disziplinen angewendet wird, so tritt deren Mangel an einer Kunst des Ausstellens um so deutlicher hervor. Weder wird die Praxis der Präsentation epistemologisch bedacht noch als Tätigkeit entwickelt. Von der konstellativen Ausstellungspraxis in der forschenden Kunst und ihrer epistemologischen Ästhetik aus, kann also die Forschung in anderen Wissenschaften profitieren und wird hingewiesen auf den fundamentalen Charakter des Darstellens als einer Wahrheitspraxis. Künstlerinnen und Künstler haben Expertise in der Sache des Ausstellens. Dies ist ebenso selbstverständlich, wie es theoretisch häufig ignoriert wurde. Relevant für eine epistemologische Ästhetik ist, dass sie diese Expertise als Wahrheitspraxis einsetzen können und so wird die Epistemologie insgesamt durch die ästhetische Forschungspraxis angereichert. Das ganze wissenschaftliche Feld kann sich von diesen ästhetischen Qualifikationen inspirieren und aufklären lassen hinsichtlich der Rolle des Präsentierens von Forschungseinsichten. Der in allen Disziplinen vernachlässigte und unterreflektierte Darstellungsmodus rückt durch das Aufkommen der künstlerischen Forschung und der sie bedenkenden epistemologischen Ästhetik ins Blickfeld.

Die Kunst zeigt uns, wie die szenische Gestaltung eines reflexiven Raumes geht, in dem Einsichten in der Darstellung auch mitvollzogen werden können. Und sie wendet diese Kenntnis entlarvend auch auf jene Wissenschaften an, die in ihrer Darstellungspraxis mangelhaft *performen*. Forschungskontexte, die, an der kritischen Öffentlichkeit vorbei, Wissen nicht im offenen Darstellungsmodus nachvollziehbar machen, können durch die künstlerische Ausstellungspraxis in diesem Mangel enttarnt werden. Eine kritische Wissenschaftsforschung wird gerade aus dem Feld der Kunst und ihrer Ausstellungsexpertise heraus möglich – und sie findet tatsächlich schon statt. Die Kunst forscht seit Jahren schon über das Forschen in der Forschung und deren Darstellungsformaten:

Heitere Einsichten

Wenden wir uns zum Beispiel dem Critical Art Ensemble zu. Es betreibt eine künstlerische Forschung am wissenschaftlichen Forschen. Die Künstlergruppe analysiert naturwissenschaftliche Forschungspraktiken durch künstlerische Imitation und stellt experimentelle Versuchsanordnungen in Performances oder Installationen öffentlich zur Schau. Dabei widmet sich das Critical Art Ensemble jenen wissenschaftlichen Forschungskontexten, die politisch und machtstrategisch besonders brisant sind und wo die Frage nach der prüfenden Öffentlichkeit besonders relevant ist. In ihrem Projekt *›Target Deception‹* geht es um militärische Kampfmittelforschung für Biowaffen. Während der Inszenierung von *›Target Deception‹* in Leipzig im Jahr 2007[53] sehen wir das Mitglied des Critical Art Ensembles Steve Kurtz in die Dokumentarkamera blicken und gegenüber dem virtuellen Publikum feststellt, dass die Performance des gerade inszenierten Bakterienexperiments einen sehr gelungenen Eindruck mache, wohingegen das Experiment in wissenschaftlicher Hinsicht wahrscheinlich mangelhaft ausfallen werde. Während Kurtz spricht, spielt hinter ihm eine Marschkapelle im öffentlichen Raum vor dem Leipziger Rathaus und formiert sich entlang einer Reihe von menschlichen Probanden. Beispielhaft wird in dieser Performance der inszenatorische Charakter wissenschaftlicher Experimente vorgeführt, um deren Anspruch auf quasi natürliche Objektivität zu konterkarieren. Denn anders als wissenschaftliche Forschungseinrichtungen stellen die Künstler das experimentelle Szenario der Forschung im öffentlichen Raum aus und zeigen dem interessierten Publikum damit den Spektakelcharakter des Experimentierens, der ansonsten hinter verschlossenen Türen oder an geheimen Orten stattfindet. Das Critical Art Ensemble imitiert im öffentlichen Raum Leipzigs die geheimen Experimente militärischer Forschungseinrichtungen, bei denen es um die Analyse der Verbreitung von Bakterien geht. Wie verhalten sich versprühte Bakterienkulturen im Luftraum? Wie verteilen sie sich in der urbanen Landschaft? Diese Fragen sind für den effektiven militärischen Einsatz von biologischen Kampfmitteln relevant. Das künstlerische Szenario für Leipzig sah vor, dass Bakterienkulturen durch Mitglieder des Künstlerkollektivs vom neo-mittelalterlichen Burgturm des Leipziger Rathauses gezielt versprüht wurden. Das Critical Art Ensemble übernahm bei dieser Operation die Rolle der wissenschaftlichen Laborleitung und war entsprechend mit weißen Laborkitteln ausgestattet. Dem pittoresken Rathausturm Leipzigs kam die Rolle zu, jene politische Macht zu symbolisieren, mithilfe derer wissenschaftliche Experimente hegemonial finanziert, organisiert und durchgesetzt werden. Um das militärische Interesse am Experiment mit den Bakterien im Stadtraum zu versinnbildlichen, spielte zu Füßen des Rathauses

53 Vgl. http://critical-art.net/target-deception/ bzw. http://critical-art.net/target-deception-2007/ (Aufruf September 2018).

die kostümierte Militärkapelle in Marschformation auf. Anhand von studentischen Probanden, die in Reihe unterhalb des Turmes standen und die, wie im echten Experiment, davon ausgingen, dass es sich bei den versprühten Bakterien um harmlose Exemplare ihrer Gattung handele, sollte die Verteilung und der Niederschlag der Mikroorganismen untersucht werden. Die Kleidung der Versuchsteilnehmer wurde nach dem Freisetzen der Bakterien gescannt – in dieser künstlerischen Versuchsanordnung konnten keine Bakterien auf den Probanden nachgewiesen werden. Ein Erfolg im Sinne der wissenschaftlichen Fragestellung und militärischen Interessenlage wäre gewesen, wenn sich die Mikrokulturen nicht irgendwo im Luftraum verstreut hätten, sondern auf den Kleidern belegbar gewesen wären und so das Ausbringen, Verteilen und Ankommen der Kulturen in einem nachvollziehbaren und praktisch verwertbaren Zusammenhang gestanden hätten. Der Leipziger Wind hatte jedoch die Bakterien in alle Himmelsrichtungen verstreut und von einer kontrollierten Verseuchung des städtischen Luftraums konnte keine Rede sein – ganz wie im echten militärischen Experiment, stellt das Critical Art Ensemble Mitglied Steven Kurtz fest. Die Ambivalenz von schöner Performance und mangelhaftem Experiment, von welcher der Künstler spricht, stellt sich als künstlerisch-forschender Erfolg und wesentlicher Aspekt der Aktion dar. Ohne dass die Künstler das wissenschaftliche Experiment planmäßig unterminiert hätten, ging es ihnen um die performative Darstellung und inszenatorische Sichtbarmachung eben dieser mangelhaften Versuchsergebnisse. Akkurat wurde von den Künstlern der wissenschaftliche Experimentalaufbau in seinen formalen Elementen reinszeniert und trotzdem misslang der Versuch – wissenschaftlich korrekt – ebenso häufig, wie in den Forschungseinrichtungen die Experimente misslingen, ohne dass diese Uneinschätzbarkeit des Verhaltens der Natur Auswirkungen auf den Glauben an die Objektivität der Wissenschaft hätte. In den Wissenschaften werden Fehlerquoten weder so süffisant ausgestellt noch so offensiv kommuniziert, wie in dieser Kunst, die an der Praxis der Forschung performativ forscht. Die zufällig anwesenden oder kunstinteressierten Zuschauer im Stadtraum von Leipzig bildeten, abweichend von den geheim gehaltenen Militärforschungen, eine prüfende Öffentlichkeit, die sich fragen konnte, inwiefern wissenschaftliche Experimente gelingen, wenn sie unter realen Bedingungen ablaufen und eine deutlich erkennbare Interessenlage die Ausgangskonstellation des Forschens leitet. Das Künstlerkollektiv vermittelt durch seine Reenactment-Forschung am theatralen Charakter der Forschung die Einsicht, dass Wissenserzeugung von Interessen geleitet ist. Doch muss uns diese, im Stadtraum wahrnehmbare Einsicht nicht beunruhigen, so lautet die weitere ironisch-heitere Nachricht des Künstlerkollektivs an das kritische Publikum. Denn der praktische Einsatz von vermeintlich objektiven Forschungsergebnissen würde ohnehin am chaotischen System der Wirklichkeit scheitern.

Die künstlerische Beweisführung des Critical Art Ensembles operiert mit zwei klassischen Mitteln naturwissenschaftlicher Überzeugungskunst, welche auch

künstlerische Verfahren sind: der Installation experimenteller Aufbauten und der Zeugenschaft. Wissenschaftliche Forschungsergebnisse werden auf der Bühne des Labors im Rahmen präzise arrangierter Szenarien generiert und erhalten Geltungskraft durch die kollektive Beobachtung eines beglaubigenden Publikums. Sie müssen im Kollektiv nachvollziehbar sein. Das Zeugenkollektiv bei der realen militärischen Kampfmittelforschung ist auf ein Mindestmaß an Beobachtenden reduziert, die zur Geheimhaltung verpflichtet sind. Doch auch in den zivilen Wissenschaften besteht der Zeugenstand meist aus einem übersichtlichen Kreis von Fachpersonal. Während also die normalwissenschaftliche Laborbühne einem Kammerspiel gleicht, erweitert das Critical Art Ensemble diese geschlossene Gesellschaft durch die Inszenierung des Experiments für die allgemeine Öffentlichkeit. Sie stellen eine wissenschaftliche Experimentalanordnung als künstlerische Installation und Performance aus. Dadurch vermag die prüfende Öffentlichkeit das Spektakel der Experimental-Inszenierung nicht nur zu verfolgen, zu beglaubigen oder zurückzuweisen, sondern auch dem theatralen Charakter des Forschens selber angesichtig zu werden. Inhalt und Form des Experiments werden ausstellend vorgeführt und in der Vorführung auf ihre Plausibilität hin kontrolliert. Mit den nachahmenden Praktiken der künstlerischen Inszenierung und szenischen Installation wird systematisch das Forschen selber als Praxis erforscht und einer kritischen Öffentlichkeit als erweiterter Zeugenschaft vorgeführt. Und mehr noch: Über den darstellenden Charakter der künstlerischen Performance hinaus wird bei manchen interventionistischen Arbeiten des Critical Art Ensembles auch die kritische Öffentlichkeit selber zum Forschen und damit zur eigenhändigen Überprüfung vorgeführter und vorgefertigter Forschungsergebnisse animiert. Die Künstlergruppe schlägt damit konstruktiv vor, wie erweiterte Forschung und öffentliche Zeugenschaft im Rahmen einer produktiv kritischen künstlerischen Wissenschaftsforschung gehen kann:

An einem romantischen Kanal in einem ehemaligen Industriegebiet in Hamburg hält bei einer künstlerischen Intervention[54] der Künstler Kurtz dahinspazierende Angler auf dem Weg zu ihrer Wasserstelle auf und konfrontiert sie mit der Frage, welche Qualität das Kanalwasser habe, aus welchem sie ihre Fische gleich angeln würden. Mittels dieser sokratischen Geste der fragenden Intervention in Alltagshandlungen[55] fordert das Critical Art Ensemble einzelne Bürgerinnen und Bürger auf, sich um sich selbst und das Wissen über ihre Umwelt zu kümmern. Mit Wasserprobenteststreifen ausgerüstet ermutigt die Künstlergruppe die Angler als Forschende tätig zu werden und sich Expertise über das Forschen als Praxis

54 Vgl. Critical Art Ensemble: Peep under the Elbe, in: Haarmann, Lemke (Hg.): Kultur|Natur, 2009.

55 Sokrates hielt angeblich auf dem Markt des antiken Athens die Bürger an, um sie zu fragen, wo sie denn einkaufen würden, tatsächlich aber, um sie in eine Selbstbefragung darüber zu verwickeln, ob sie sich um sich selber sorgten.

und das Wissen in seiner ortsspezifischen Dimension anzueignen. Dabei werden die aufgehaltenen Laien am Kanalrand nicht nur zu Forschenden in der Sache ihrer eigenen Umwelt und befragen kritisch das vorherrschende Wissen, sondern sie werden auch zu Mitarbeitern im Rahmen einer, die Forschung erforschenden Kunst. Die Angler mit den Wasserproben sind Publikum und Inhalt der performativen Intervention und nehmen produktiv und regulativ am künstlerischen Aushandlungsprozess über das Forschen als Praxis und die szenische Inszenierung des Forschungsprozesses teil. Mit ihren Handlungsweisen regulieren die einbezogen Laien den Plausibilitätsgehalt, welchen das Kunstwerk des Critical Art Ensembles durch seine künstlerischen Maßnahmen generiert. Und mit ihren Forschungsergebnissen fabrizieren die wasserprüfenden Angler an der performativen wissenschaftskritischen Intervention mit, deren Teil und Gegenstand sie sind. Beim Critical Art Ensemble bildet sich mithin die künstlerische Position im kooperativen Prozess des Initiierens, Prüfens, Verwerfens, Arrangierens, Modifizierens und Präsentierens von Handlungsangeboten und Darstellungsweisen heraus. Ihre gegenseitige Anwesenheit und Eigensinnigkeit verhilft den Künstlern wie den Passanten zur allmählichen Verfertigung ihrer Kunsthandlungen und ihrer kritischen Einsichten. Das Critical Art Ensemble probiert sich und seine ›künstlerische Rede‹ gleichsam an den prüfenden Anderen aus, die wiederum zu einem wesentlichen Faktor in der Herstellung künstlerischer Argumente werden. In der künstlerischen Praxis und im Gebrauch der künstlerischen Mittel wird mit der Welt, den Artefakten und den einbezogenen Personen ›verhandelt‹. Es formt sich durch diese kooperative Tätigkeit ein inszeniertes Einsehen in die praxische Qualität des Forschens heraus.

Mit den wissenschaftskritischen Forschungsprojekten des Critical Art Ensembles wird offensichtlich, was gemeint ist, wenn die forschende Kunst als ein wesentlich tätiges Verfahren angesehen wird. Nicht das stabile Werk, sondern die ephemere reflexiv-physische Arbeit am Material der Umwelt und mit dem Gegenüber kennzeichnet diese forschende Kunst. Voraussetzung für die ästhetische Einsichtspraxis ist dabei die prüfende Produktivität des Verstehens, die darin besteht, dass sich mittels der Herstellung von ästhetisch wahrnehmbaren Szenen und Objekten Gewissheiten einstellen. Diese epistemische Produktivität macht es plausibel, in der Kunst eine Wahrheitshandlung zu erkennen. Wesentlich für die künstlerischen Verfahren ist daher nicht die Idee von einem vollendeten Werk als Fluchtpunkt der Aktivität, sondern der Prozess, mit dem sich die Kunstschaffenden durch die Welt fragend und formend durcharbeiten und Werke als Spieleinsätze über das Weltverstehen generieren. Die Praxis des kritischen Selbstverständigungsprozesses, die im Fall des Critical Art Ensembles am Kanalgewässer in Hamburg mit jeder Begegnung und jeder Wasserprobe neu beginnt, steht im Zentrum dieser Formungsarbeit, die ihr Sein im Vollzug des Getan-werdens hat. Nicht Singularität und Monumentalität kennzeichnet diese künstlerische praxische Arbeit, son-

dern ihr positionaler Verhandlungscharakter und dezentrale Verständnisbewegungen. Es handelt sich um ein interaktives, kontextuelles, situatives, ephemeres und prozesshaftes Werk, sofern am Werkbegriff als einer Praxis festgehalten werden soll. Nicht stabilisierende Feststellungen kennzeichnen dieses tätige Werk, sondern prüfende, variierende, bildnerische Praktiken, die sich in Positionen auskristallisieren.

Mit seinen Themen und seinen künstlerischen Arbeitsmethoden bündelt das Critical Art Ensemble mehrere Argumentationsstränge zum künstlerischen Forschen: Den Argumentationsstrang, dass das Forschen eine Praxis und das künstlerische Forschen ein tätiges Einsehen ist, den Argumentationsstrang, dass sich die Kunst als Wissensproduzentin in ephemeren, offenporigen Werken artikuliert, den Argumentationsstrang, dass mittels der künstlerischen Expertise des Ausstellens, der Darstellungsmodus in der Forschung einen neuen Wert erhält und auch die Forschung in anderen Disziplinen untersucht werden kann. Die Folge davon ist: Kunst forscht nicht nur; sie erforscht auch die Forschung in einem Metadiskurs über das Forschen als Wahrheitspraxis. Indem es diese Forschung an der Forschung mit den Mitteln der künstlerischen Forschungspraxis betreibt, bestätigt das Critical Art Ensemble nicht nur beispielhaft die Thesen einer epistemologischen Ästhetik zur Praxologie der Erkenntnis, sondern es flankiert auch die Beiträge einer einflussreichen philosophischen, ethnologischen und soziologischen Wissenschaftsforschung zur Praxis des Wissens.

Denn seit einiger Zeit kristallisiert sich im Feld der Wissenschaftsforschung die Diagnose heraus, dass Erkenntnisse und Einsichten als Effekte einer laborierenden Praxis verstanden werden müssen. Eine »Fabrikation der Erkenntnis« nennt die Wissenschaftsforscherin Karin Knorr-Cetina, dasjenige was sie in den naturwissenschaftlichen Forschungslaboren zu sehen bekommt.[56] Und auch aus der Sicht des Anthropologen Bruno Latour sieht es im Forschungsbetrieb nach einer »Wissenschaft in Aktion« aus. Latour ist einer jener Ethnologen, die im Modus halb zugekniffener, sich selber verblendender Augen die Welt betrachten. Interessiert wandert er durch Laboratorien der Naturwissenschaften, um dort die tätigen Verhaltensweisen so zu beobachten, als würde er Forschung nicht kennen. Oder er begleitet wissenschaftliche Expeditionen ins Feld, um sein Augenmerk auf das zu richten, was als epistemische Anordnungen die Praxis dessen ausmacht, was wir Forschung zu nennen gewohnt sind. Latour schenkt, wie er es nennt, den »warmen« unstabilen Schmieden der Wissensproduktion und ihren aktiv dampfenden Gärungsprozessen seine Aufmerksamkeit.[57] Seine Analysen sind Ethnografien der emsig laborierenden Naturwissenschaften und seine Beschreibungen bringen eine

56 Vgl. Knorr-Cetina: Die Fabrikation von Erkenntnis, 1984.

57 Vgl. etwa Latour, Science in Action, 1988, S. 2.

Epistemologie der tätigen Produktion von naturwissenschaftlicher Wahrheit hervor. In den Berichten des Ethnologen Latour werden engagierte Forscherteams geschildert, die etwa bei einer Untersuchung am Regenwald Amazoniens mit großer Aufmerksam und voller Wissensdurst aus der Fülle dessen, was als Natur undurchsichtig wie der Dschungel Lateinamerikas daliegt, bestimmte Figurationen als erachtenswert herausheben – und andere nicht.[58] Schon dieser Akt der bestimmenden Wahl einer Bodenprobe oder eines Blattes und mehr noch die Dekontextualisierung der auserwählten Objekte, ihre Konservierung, Sortierung, Analyse und Zuordnung sind Forschungshandlungen, in denen sich Wahrheitswerte als Schöpfungsakte herausstellen. Latours Erzählungen über die Wege und Wandlungen von Forschungsprozessen und Forschungsobjekten hin zu Forschungsergebnissen sind präzise und aufmerksame Annäherungen an das Geschehen zwischen Forschenden und Dingen als einer tätigen Forschung, in deren Verlauf sich alle drei – die Dinge, die Forschenden und die Forschung – als solche im Auffinden auch erfinden. Dass diese ethnografischen Untersuchungen der laborierenden Forschungsprozesse eine Kritik an den Objektivitätsansprüchen der Naturwissenschaften beinhalteten, ist offensichtlich. Wie das Critical Art Ensemble so will auch Latour zeigen, dass die Wissenschaften in ihren Forschungen nicht die Wahrheit der Natur entdecken, sondern eine Natur herausarbeiten, deren Wahrheit sie zu sehen in der Lage und gewillt sind. Dass Latours eindringlichen Analysen aber auch Liebeserklärungen an die Forschung als wunderbaren Wandlungsprozess, Schöpfungsverlauf und Entwicklungsgang sind, wird häufig übersehen. Naturwissenschaften entdecken ihre Forschungsobjekte nicht nur, sondern formen und erzeugen sie auch. Die Diagnose zu diesem wissenschaftlichen Schöpfungsprozess von Einsichten lässt sich tatsächlich parallel zur praxischen Produktivität künstlerischer Forschungsverfahren verstehen. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse können als Resultate einer produktiv-reflexiven Tätigkeit beschrieben werden und gesellen sich von daher – fast wie von selbst – neben die konstellativen Werke der forschenden Kunst, die aus einer geistig-produktiven Tätigkeit hervorgehen. Latour enttarnt die Wissenschaft als Kunst, so wie das Critical Art Ensemble die Forschung als theatrale Praxis und ästhetische Performance inszeniert.

Wir könnten an dieser Stelle des Gedankengangs nun folgern, dass das naturwissenschaftliche Forschen im Grunde wie ein forschendes Kunsten sei und dass das Wissen der Wissenschaften den Werken der Kunst entspräche: Ephemer seiend im Spiel der beteiligten Komponenten die Werke und das Wissen. Produktiv reflektierend das künstlerische und wissenschaftliche Forschen. Wissenschaft könne als eine künstlerische Praxis angesehen werden, nur dass die Wissenschaft fälschlicherweise den Denkmantel der Objektivität getragen haben, bis die forschende Kunst und die kritische Wissenschaftsforschung ihr diesen abnahmen.

58 Vgl. Latour, Die Hoffnung der Pandora, 2002, S 36ff.

Doch ist es zumindest in der Reihenfolge der Bezüge angemessener, nicht die Wissenschaft neben die Kunst zu stellen, sondern in einer umgekehrten Bewegung des Denkens, von den Studien über die naturwissenschaftlichen Forschungstätigkeiten auf die Bestimmungen der Tätigkeiten in der Kunst als einer einsehenden Praxis zu schließen. Denn ursprünglich wurde der gegenwärtige praxisästhetische Blick auf die forschende Kunst tatsächlich vom »*practical turn*« in der Wissenschaftsforschung seit den 1990er Jahren inspiriert – und nicht von den Erwägungen über die Kunst als Tätigkeit in den Ästhetiken des 19. und 20. Jahrhunderts. Nicht Hegels Studien zur Kunst als einer geistig-schöpferischen Tätigkeit haben primär dazu angehalten, die Kunst als Forschung und Praxis zu denken und von dort aus das Forschen generell als Praxis zu enttarnen, nicht Fiedlers Konzept von der Ausdrucksbewegung oder Gadamers Werkbegriff etablieren das gegenwärtige Verständnis von einer tätigen Kunst des Einsehens, die einer tätigen Kunst des wissenschaftlichen Forschens entspricht. Es waren die Schlagworte von *doing science* oder *doing culture* in den wissenschaftskritischen, kulturtheoretischen oder anthropologischen Studien des 20. und 21. Jahrhunderts, welche die Prozesse und Tätigkeiten in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückten und damit das Forschen praxologisch durchdachten. In der Folge verschaffte sich die Praxologie auch Eingang in die Kunsttheorie. In den wissenschaftskritischen Studien hat man angefangen, unter praxologischen Gesichtspunkten über Erkenntnis, Wissen, Kultur und deren Seinsweisen nachzudenken, und so schlug sich der *practical turn* auch als praxisästhetische Wende in den Vorstellungen von Kunst nieder. Unsere epistemologische Ästhetik, die das Geschehen mancher Kunst als Forschung verstehen und bestimmen will, ist von daher in das praxische und wissenschaftskritische Dispositiv der Gegenwart mehr eingelassen als in die Ästhetiken der Vergangenheit. Die Rückbezüge auf die traditionellen Ästhetiken von Hegel, Fiedler oder Gadamer sind nachträgliche genealogische Rekonstruktionen, um Komponenten der gegenwärtigen epistemologischen Ästhetik historisch anzubinden und argumentativ abzustützen.

Mittels dieser nachträglichen Rückbezüge auf die Ästhetiken des 19. und 20. Jahrhunderts intensiviert das epistemologische Denken allerdings seine argumentative Achtsamkeit in Hinblick auf die einsichtigen Tätigkeiten der Kunst. Und in der Folge dieser neuen Wahrnehmungsfähigkeit für die epistemische Dimension von Praktiken rücken in allen Disziplinen – der Kunst, der Philosophie und der Wissenschaft – insbesondere die Tätigkeiten beim Forschen noch stärker in den Fokus. Die gesamte Erkenntnistheorie wird zu einer Theorie der forschenden Tätigkeiten – sie wird zu einer epistemischen Praxologie. Nicht Erkenntnisse oder Einsichten stehen dabei dann im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit, sondern – in einer Verkehrung der Perspektive und damit der Werte – schöpferische Praktiken des Forschens. Wir sprechen dann nicht mehr von Erkenntnissen und Einsichten als Ergebnissen der Forschung, sondern von Forschungsverfahren,

die Effekte in der Erkenntnis zeitigen. Der Unterschied zwischen Ergebnissen und Effekten liegt auf der Hand – zielgerichtet und hergeleitet die einen, sich ergebend, erarbeitet, schöpferisch und konstellativ die anderen. Angesichts dieser Diagnose zu den konstellativen Qualitäten von Forschungseffekten wird deutlich, warum eine epistemologische Ästhetik des 21. Jahrhunderts in ihren Fundamenten vom *practical turn* inspiriert ist und nicht von den praxologischen Stimmen innerhalb der traditionellen Ästhetik. Die traditionellen Ästhetiken, die scharfsinnig aber vereinzelt auf das Kunstgeschehen als Praxis blicken, basieren nicht auf einem konstellativen Konzept von Erkenntnis. Konrad Fiedler denkt die Bewusstseinsbildung des Menschen in der Ausdrucksbewegung der Kunst immerhin als unabschließbaren Prozess, nicht aber als »situiertes Wissen«[59]. Situiertes Wissen ist vorläufig und relativ, kontextuell und positional. Es weiß um die Bedingtheit der für wahr genommenen Erkenntnisposition. Und es ist dieses kritische Bewusstsein von einer Kontextualität der Erkenntnis, hinter die eine epistemologische Ästhetik des 21. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der wissenschaftskritischen Studien nicht zurücktreten kann. Die Kontextualität von Wahrheit, Wissen und Erkenntnis ist der wesentliche Effekt und das zentrale Ergebnis der kritischen Wissenschaftstheorien des 20. Jahrhunderts und von diesen Theorien her zu denken. Am Ende war es auch dieses kritische Bewusstsein von der Kontextualität des Wissens, das innerhalb der Kunst im letzten Jahrhundert dazu beitrug, dass die Kunst begann, sich als alternative Forschung zu begreifen. Das Critical Art Ensemble ist nur einer der jüngeren Vertreter einer Kunst, die seit Jahrzehnten antritt, um kritische Wissenschaftskritik zu betreiben oder alternative Wissensformen zu etablieren. Aber damit befinden wir uns schon auf dem Terrain der verzweigten Genealogie, die zur gegenwärtigen Kunst des Forschens geführt hat.

59 Der Topos vom situierten Wissen *(situated knowledge)* geht auf die Studien der Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway zurück, die naturwissenschaftliche Erkenntnisse auf diskursive Kontexte zurückgeführt bzw. im Umfeld kultureller, gesellschaftlicher und politischer Dispositive verortet hat. Vgl. Haraway, Die Neuerfindung der Natur, 1995 S. 73ff.

Verzweigte Genealogie:
Vorgeschichten ästhetischen Forschens

Zur Herkunft der Kunst als Forschung

Eine kontinuierliche Geschichte über das Aufkommen der Kunst als einer Einsichtspraxis zu erzählen, scheint unmöglich. Die forschende Kunst hat viele Eltern. Sie blickt auf eine verästelte Vorgeschichte zurück. Mindestens vier Herkunftslinien lassen sich identifizieren. Deren wechselvolle Überlagerungen bringen die Kunst als Einsichtspraxis im beginnenden 21. Jahrhundert hervor: Die Politisierung der Kunst und eine daraus erwachsende Befragung der Hierarchien und Autoritäten des Wissens spätestens seit den 1970er Jahren; die Konzeptualisierung der Kunst durch ihre ontologische Selbstbefragung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts; die Akademisierung der Kunst unterstützt durch den hochschulpolitischen »Bologna-Prozess«, der kurz vor der Millenniumswende begann; sowie schließlich die zunehmende Ästhetisierung der Lebenswelt mit dem Aufkommen der medialen und visuellen Kultur der Gegenwart. Diese vier Entwicklungslinien entspringen unterschiedlichen Impulsen und Zeiten, verlaufen verschlungen oder parallel in verschiedenen Diskursen sowie Praxisfeldern und kulminieren zunehmend im Selbstverständnis von mancher Kunst als einer Praxis des kritischen oder konzeptuellen, ästhetischen oder institutionalisierten Forschens. Wenn wir diese Vorgeschichten rekonstruieren wollen, um die Herkunft der Kunst als Forscherin nachzuzeichnen und ihre Merkmale zu verstehen, so entfaltet sich dabei keine umfassende Kunstgeschichte, sondern eine verzweigte Genealogie. Der genealogischen Herkunftsanalyse geht es nicht um die Auflistung aller Positionen, die als prototypisch für die künstlerische Forschung interpretiert werden können. Das wäre eine monströse Aufgabe. Schon seit der Renaissance und den Ambitionen Leonardo da Vincis, die Malerei von einer manuellen Geschicklichkeit in den Rang einer Wissenschaft zu heben, muss davon ausgegangen werden, dass eine Fülle von künstlerischen Arbeiten reflexive Elemente enthielten oder sich Künstlerinnen und Künstler als Forschende begriffen. Die Überlegung ist jedoch nicht, dass eine kontinuierliche Akkumulation von künstlerischen Forschungsverfahren über die Jahrhunderte zu einer Konsolidierung der Kunst als Forscherin in der Gegenwart führt. Die Überlegung ist, dass unzusammenhängende, kunsthistorische, hochschulpolitische und kulturelle Entwicklungen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts entscheidend waren, um jener schon lange währenden, latenten Praxis des tätigen Forschens in der

Kunst zu einer manifesten Dimension zu verhelfen. Eine Manifestation des ästhetischen Forschens, die sich als eine neue Wissenskultur durchsetzen wird.

Politisierung: Von der Anschauung zur Einmischung

Was ist politische Kunst

Eine der Herkunftslinien der künstlerischen Forschung führt auf das Terrain der politischen Kunst. Der Aufruhr bringt oftmals den Zweifel am herrschenden Wissen mit sich und im Zweifel am offiziellen Wissensfundus reichen sich dann das Politische und das Erkenntniskritische innerhalb der Kunst die Hände. Aber was ist überhaupt politische Kunst und wo fordert sie den Glauben an herrschende Wissenshorizonte heraus?

Das Politische in der Kunst hat den Anspruch, die Welt nicht nur ästhetisch zu deuten, sondern auch praktisch zu ändern. Wenn wir von dieser ersten Deutung des Politischen in der Kunst ausgehen, können wir uns klar machen, dass es bei dem Anspruch, die Verhältnisse ändern zu wollen, naheliegt, auch die Begründungslogik dieser Verhältnisse in den Blick zu nehmen. In den Worten der aktivistischen Künstlergruppe Group Material: »Unser Ziel ist klar. Wir laden jeden dazu ein, die gesamte Kultur, die wir für selbstverständlich genommen haben, in Frage zu stellen.«[1] Mit diesem Willen zur Infragestellung forschen aktivistische Künstlerinnen und Künstler noch nicht. Aber sie beginnen zur Berechtigung ihres Tuns auch jener Wissenskultur kritische Aufmerksamkeit zu schenken, auf die sich die bestehenden Verhältnisse berufen. Eine misstrauische Form der Wissensanalyse wohnt tendenziell der künstlerischen Herrschaftskritik inne und so scheint es nur ein kleiner Schritt zu sein, vom veränderungswilligen Handeln zum forschenden Intervenieren – oder umgekehrt vom forschenden Intervenieren zum verändernden Handeln.

Gehen wir also dieser Fährte zum Verhältnis von kritischer Infragestellung und aktivistischer Kunst nach, um Vorläufer der Kunst als Forscherin im Feld der Kunst als Aktivistin ausfindig zu machen. Dadurch sind wir mit der Aufgabe konfrontiert, die eingangs vorgenommene, vorläufige Charakterisierung der politischen

1 Zitiert nach Felshin (Hg.): But is it Art? 1995, S. 85. Übersetzung von A.H. Im Original lautet der Satz: »Our project is clear. We invite everyone to question the entire culture we have taken for granted.«

Kunst zu präzisieren. Denn wo suchen wir die politischen Vorläufer der künstlerischen Forschung? Wo fängt die politische Kunst an – historisch, praktisch und thematisch – und wo hört sie auf? Was sind die Kriterien ihrer Bestimmung? Diese Fragen erweisen sich als Herausforderung, denn mit ihnen ist eine andere, bisher ignorierte Frage verbunden: Existiert überhaupt eine politische Kunst und nicht vielmehr nur politisches Handeln auf dem Terrain des Künstlerischen? »But is it Art?« fragt daher die Kunsttheoretikerin Nina Felshin paradigmatisch im Titel ihres Buches, welches beansprucht, mithilfe verschiedener Spezialistinnen und Spezialisten aus dem Feld der Praxis und der Theorie den spezifischen »Geist der Kunst als Aktivismus« zu untersuchen.[2] Hintergrund dieser Behauptung eines aktivistischen Geistes der Kunst ist die Beobachtung, dass der politischen Kunst ihr Status als Kunst ebenso regelmäßig abgesprochen wird, wie sie in Erscheinung tritt. Es scheint geradezu zum Spezifikum der politischen Kunst zu gehören, dass sie die Frage nach ihrer Existenz begleitet. Diese fortgesetzte Infragestellung des Kunstcharakters der Aktivistenkunst hat auch und wesentlich kulturpolitische Gründe und illustriert den Einsatz hegemonialer Diskurssysteme gegen die Vergabe von kultureller Aura an politische Eingriffe ins Bestehende. Philosophisch relevant für eine Bestimmung der politischen Kunst ist hier allerdings der Sachverhalt, dass im Grenzgebiet zwischen den künstlerischen Strategien einerseits und den politischen Taktiken andererseits tatsächlich die definitorischen Marksteine fehlen, die den Moment des Übergangs von reiner Kunst in reine Politik anzeigen, und zwar im Wesentlichen deswegen, weil dem Politischen gerade eine provokante Kunst der Grenzüberschreitung innewohnt und sich darüber hinaus das Politische und das Künstlerische in einer fundamentalen Gemeinsamkeit überlagern: beides sind Handlungen im Bestehenden. Die politische Kunst entdeckt das Handeln in Form von Aktionen, Happenings und Interventionen in den öffentlichen Raum oder in Performances. Dieses künstlerische Handeln überlagert sich mit dem Politischen, denn politische Praxis bestimmt sich ihrerseits durch gesellschaftliche Handlungen. Kunst und Politik handeln. Beide erschaffen mittels ihrer Handlungen eine kulturelle oder gesellschaftliche Realität. So liegt die Unschärfe des Phänomens der politischen Kunst in ihren beiden Qualitäten als Provokateurin einerseits und als Praktikerin andererseits. Darüber hinaus fehlt zur Bestimmung politischer Kunst – zumindest aus deutschsprachiger Sicht – »eine Geschichte von Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts: eine andere Kunstgeschichte mit dem Fokus auf partizipatorischen Unternehmungen mit kritisch-emanzipatorischer Intention,« diagnostiziert Stella Rollig.[3] Die Kunsthistorikerin benennt damit einen wissenschaftlichen Grund, warum das Phänomen der politischen Kunst

2 Vgl. Felshin (Hg.): But is it Art? 1995.

3 Rollig: Zwischen Agitation und Animation, in: Rollig, Sturm (Hg.): Dürfen die Das? 2002, S. 134.

bisher schwer greifbar geblieben ist – nicht notwendig für die, welche es praktizieren, wohl aber für den theoretischen Diskurs, der es zu erfassen und zu diskutieren beansprucht. In der Folge dieser Tendenz zur diskursiven Fragmentierung scheint es, als würde die politische Kunst immer wieder neu erfunden werden müssen oder als würde es sich immer wieder nur um einzelne, politisierte Episoden in der Kunstgeschichte handeln, welche ohne Zusammenhang und Konsistenz verbleiben. Daher müsse stetig um den Status und Charakter dieser Aktivistenkunst verhandelt werden. Rollig bringt nun eine Geschichte der Kunst als gesellschaftspolitischer Akteurin auf den Weg, wenn sie einen historischen Bogen spannt von den revolutionspolitischen Ambitionen des russischen Konstruktivismus in den 1920er Jahren, über britische Sozialkunst mit Obdachlosen in den 1960er Jahren, bis hin zur New Genre Public Art der 1990er Jahre, die in urbane Räume interveniert, um gesellschaftliche Kräftefelder sichtbar zu machen. Künstlerinnen und Künstler seien während des gesamten 20. Jahrhunderts damit beschäftigt gewesen, Diskurse und Praktiken des Politischen zu variieren.

Tatsächlich war es Anspruch aller dieser künstlerischen Positionen seit den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts, einzugreifen in das öffentliche Leben und die Realität des Sozialen zu verändern – verbunden mit dem Begehren, verbessernd zu wirken und nicht nur symbolisch zu bedeuten. Alle diese Positionen strebten an, den gesellschaftlichen Raum durch ihren künstlerischen Einsatz zu verändern und damit gewissermaßen die elfte Feuerbachthese von Karl Marx in einer Variation für die Kunst zu reformulieren: Die Künstler haben die Welt nur verschieden dargestellt, es kömmt darauf an, sie zu verändern. Dieser Anspruch – durch ästhetische Handlungen die soziale Welt umzugestalten – kennzeichnet das Politische der Kunst. Und auch die amerikanische Kunsttheoretikerin Felshin bestätigt diesen, wesentlich auf Veränderung ausgerichteten »Geist der Kunst als Aktivismus«, wenn sie charakterisiert, dass politische Kunstpraktiken einen innovativen Gebrauch vom öffentlichen Raum machen würden, um damit Themen von sozio-politischer und kultureller Signifikanz zu adressieren, und es ihnen darum ginge, öffentliche Teilhabe als Mittel zur Durchsetzung gesellschaftlicher Veränderungen zu ermutigen. Ausgehend von diesen Identifikationsmerkmalen hat sich aus der Sicht Felshins für den angelsächsischen Raum allerdings tatsächlich eher eine Kanonisierung der politischen Kunst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts eingestellt, als dass ein Mangel an Geschichtsbewusstsein zu diagnostizieren wäre. Mit dem einen Fuß in der Kunst und dem anderen im politischen Aktivismus sei in den 1970er Jahren ein bemerkenswerter »Hybrid« aufgetaucht, der sich in den 1980er Jahren ausweitete, um schließlich ein Jahrzehnt später schon in Aufsätzen, Museumsausstellungen, Kunstförderprogrammen und auf Konferenzen institutionalisiert zu sein, so Felshin. Mittels dieser Kanonisierung werden künstlerische Arbeiten als politisch identifiziert und hinsichtlich ihrer charakteristischen Merkmale diskutiert: »Aktivistische Kunst ist sowohl in ihrer Form als auch ihrer Methode

eher prozess- als objekt- oder produktorientiert und sie findet gewöhnlicher Weise eher an öffentlichen Orten als im Kontext von Kunsträumen statt,«[4] so die Bestimmung des Politischen in der Kunst in den Worten von Felshin. Kunst als politischer Aktivismus ist in dieser Diagnose gekennzeichnet durch Eingriffe und Prozesse sowie öffentliche Aktionsorte. Wie aber hängt diese handelnde Kunst auf dem Terrain des Öffentlichen zusammen mit der Forschung?

Wider die herrschenden Behauptungen

Mittels eines Diagramms macht die Kunsttheoretikerin und Praktikerin Suzanne Lacy einen Vorschlag, wie die aktivistische Politkunst, welche die Welt handelnd verändern will, in einem Kontinuum steht mit dem, was Lacy in den 1990er Jahren die »analysierende Kunst« nennt – eine Kunst, welche die soziale Welt untersuchen will.[5] Das Kontinuum dieses Diagramms reicht von der Kategorie des Privaten zur Kategorie des Öffentlichen. Im Bereich des Privaten befinden sich die Künstler und Künstlerinnen als Erfahrende. Auf der Seite des Öffentlichen stehen die künstlerischen Aktivisten und Aktivistinnen. Dazwischen liegen berichterstattende und analysierende Künstlerpositionen. Gesellschaftlich orientierte Künstlerinnen und Künstler, so Lacy, operieren zu verschiedenen Zeiten im Rahmen ihrer künstlerischen Arbeiten an unterschiedlichen Punkten dieses Spektrums oder bewegen sich zwischen den erfahrenden, den berichtenden, den analysierenden und aktivistischen Strategien hin und her. Nahe beieinander stehen in dieser Beobachtung nun die analysierenden und die aktivistischen Strategie auf der Seite des Öffentlichen, weil in beiden Fällen die traditionellen Formen der Repräsentation von subjektiven Erfahrungswerten in der Kunst transzendiert werden. »Vom Berichten oder Präsentieren von Informationen zum Analysieren ist es eigentlich nur ein kleiner Schritt«, diagnostiziert Lacy. »Dieser Schritt impliziert aber eine enorme Verschiebung in der Rolle des Künstlers oder der Künstlerin. In den ersten beiden Arbeitsformen – erfahrend und berichtend – sehen wir eine Betonung der intuitiven, rezeptiven, erfahrungsbezogenen und beobachtenden Fertigkeiten«, so Lacy.

»Wenn Künstlerinnen und Künstler jedoch durch ihre Kunst soziale Situationen zu analysieren beginnen, übernehmen sie Fertigkeiten, die gewöhnlich mehr

4 Felshin: Introduction, in: Felshin (Hg.): But is ist Art? 1995, S. 10 Übersetzung von A.H. Im Original lautet der Satz: »Activist art, in both its forms and methods, is process- rather than object- or product-oriented, and it usually takes place in public sites rather than within the context of art-world venues.«

5 Vgl. Lacy: Debated territory, in: Lacy (Hg.): Mapping the Terrain, 1995, S. 174.

mit Sozialwissenschaftlern, investigativen Journalisten und Philosophen assoziiert werden.«[6]

Diese investigativen Künstlerinnen und Künstler beanspruchen dann nicht mehr nur Objekte zu formen, sondern intellektuelle Positionen einzunehmen. Die Erweiterung des künstlerischen Selbstverständnisses über die Gestaltung visueller Objekte hinaus, teilen die analytischen Künstlerpositionen mit den aktivistischen, zu denen sie in einem direkten Kontinuum der Praktiken stehen. Von der Analyse führt ein direkter Weg zum Aktivismus – zumindest im Terrain der sozialkritischen Kunst – denn mit der Untersuchung bestehender Verhältnisse werden Probleme identifiziert, deren Lösung ein Handeln erfordert. Die Tat steht mit der Analyse in einer ähnlich plausiblen Wechselwirkung, wie beim Arzt die Diagnose mit der Behandlung. »Martha Rosler«, so erläutert Lacy am Beispiel der nordamerikanischen Künstlerin, »hat die Stadt New York als Künstler-Analytikerin untersucht, aber man kann sagen, dass ihre Arbeit dabei in Aktivismus überging. Ihr Projekt ›*If you Lived Here … The City in Art, Theory and Social Actions*‹ ist eine Assemblage aus Ausstellungen, Symposien, Fotografien sowie Schriften und bezieht die Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern sowie Aktivistinnen und Aktivisten ein, die sich mit der, in den USA seinerzeit aktuellen Krise der städtischen Wohnungspolitik beschäftigten.«[7]

Roslers Arbeit »erwog«, so Lacy, inwiefern Kunstschaffende selber von Obdachlosigkeit bedroht waren und sich inmitten einer Wohnungspolitik wiederfanden, die von Immobilienspekulationen beherrscht wurde. »Dabei wurde die Analyse von Wohnverhältnissen und Wohnungslosigkeit durch geplante und durchgeführte Interventionen unterstrichen, die zum Modell für aktivistische Praktiken avancierten.«[8] Lacys Beschreibung der künstlerischen Arbeit von Rosler legt nahe, dass Analyse und Aktivismus wechselwirken, weil einerseits die Analyse selber durch das

6 Lacy: Debated territory, in: Lacy (Hg.): Mapping the Terrain, 1995, S. 176. Übersetzung von A.H. Im Original lautet das Zitat: »From reporting or presenting information, to analysis is a short step, but the implied shift in an artist's role is enormous. In the first two modes of working – experiencer and reporter – we can see an emphasis on the intuitive, receptive, experiential, and observational skills of the artist. As artists begin to analyze social situations through their art, they assume for themselves skills more commonly associated with social scientists, investigative journalists, and philosophers.« S. 176.

7 Ebd. Übersetzung von A.H. Im Original lautet das Zitat: »Martha Rosler explored New York City as an artist-analyst, but her work could be said to cross over into activism. *If you Lived Here … The City in Art, Theory and Social Actions*, an assemblage of exhibitions, symposiums, photographs, and writings sponsored by the Dia Art Foundation in New York, amassed the work of artists and activists dealing with the current crisies in American urban housing policies. The work considered how artists have found themselves squarely in the midst of real estate speculations a shortsighted housing policies. An analysis of housing and homelessness was punctuated by proposed and actual interventions that served as models for activism.«

8 Ebd.

Ansammeln von entlarvenden Dokumenten über Wohnungsnot und Vertreibungspolitik einer Provokation nahe kommt und andererseits der Aktivismus schon deswegen in der Analyse wohnt, weil die Analysierenden teilweise Betroffene sind. »Die Teilnehmer/innen waren Künstler/innen in und außerhalb der Kunstwelt, Community-Aktivisten und Gruppen sowie Obdachlose als auch Einzelkünstler/innen oder Mitglieder unterstützender/beratender Gruppen.«[9] Die Künstlerin Rosler kooperierte mit Akteuren, die nicht nur ein soziales, ökonomisches oder empirisches Wissen über Wohnungspolitik zum Ausstellungsprojekt beitrugen, sondern auch ein Wissen über Strategien der politischen Selbstorganisation in Zeiten der Immobilienspekulation kommunizierten. Rosler versteht ihre Arbeit als sowohl politisch wie auch analytisch. Durch ihren Fall wird anschaulich, wie Analysieren und Eingreifen durch die Figur der Betroffenen zusammenfallen oder sich gegenseitig bedingen. Das analysierende Forschen im Kontext der Kunst am Gegenstand der Wohnungspolitik ist zugleich ein politisches Handeln im Kontext der Kunst, weil der Analyseprozess als Sichtbarmachung von Unbedachtem die Position verändert, von der aus sich die Analysierenden tätig in den Gegenstandbereich ihrer Untersuchung einmischen. Von unwissend Getriebenen werden die ausstellenden Kunstakteure zu erkennend Agierenden. Die künstlerisch analysierende Praxis des Untersuchens der Wohnverhältnisse, das Sammeln von Dokumenten, das Arrangieren von Fakten, das Herausfinden und Visualisieren von Zahlen und Hintergründen, diese Feldforschung und installative Darstellung des Feldes ist forschende Analyse und zugleich tätige Intervention, weil ein Wissen bereitgestellt wird, dass sich in die Beantwortung der Frage nach der Wahrheit über das Wohnen einmischt und mittels einer Verschiebung des Wissenskanons das Selbstverständnis herrschender Politik zu delegitimieren und zu verändern beansprucht.

Im Kontext der politischen Kunst interveniert das Analysieren und Präsentieren alternativer Wahrheiten in die Diskurshoheit und ist damit in einem Sinne aktivistisch, wie das Recht Wahrzusprechen als ein Aushandlungsprozess mit Ausschlussmechanismen verstanden werden muss, in den mittels künstlerischer Artikulation eingegriffen wird. Die politische Kunst praktiziert diese Politik der Wahrheit nicht nur implizit, sondern expliziert sie auch. Rosler will nicht nur wissen und zeigen, was die soziale Wahrheit des Wohnens in Zeiten der Immobilienspekulation ist, sondern sie will auch mittels des Zeigens dieser Wahrheit eingreifen in die Vorherrschaft einer ökonomischen Wahrheit und damit sowohl die Politik des Wohnens, wie die Politik der Wahrheit aufzeigen als auch verändern.

Das ästhetische Forschen beginnt in der politischen Kunst mit dieser doppelten Anstrengung: anderes Wissen zu generieren und auf dessen Grundlage ästhetisch-politische Handlungen zu vollziehen. Beides zusammen beansprucht zweierlei zu transzendieren: die hegemonialen Erklärungen über die soziale Welt und

9 Rosler: If You Lived Here, in: Copyshop, 1993, S. 73.

die diskriminierende Realität der sozialen Welt. Im Kontext der politischen Kunst entwickelt sich mithin ein kritisches Bewusstsein über die hegemoniale Politik der Wahrheit. Gleichsam nebenbei entsteht eine epistemologisch relevante Wissenskritik. Diesen Prozess der Bewusstwerdung über die Macht des Wissens und die Kontexte, innerhalb derer es sich bildet, dokumentiert auch eine weitere Arbeit von Martha Rosler. Ihre Videoarbeit *›Semiotics of the Kitchen‹* von 1975 lässt sich als Eingriff in die Diskurshoheit betrachten und verschränkt investigative Diagnose mit politischer Symbolhandlung. In ihrem sechs Minuten langen Film ist Rosler zu sehen, wie sie in einer Küche umgeben von Küchenwerkzeugen der Kamera zugewendet steht wie in einer lehrreichen Kochfernsehsendung. Doch Rosler zeigt den Betrachtern und Betrachterinnen nicht das Zubereiten einer Speise. Sie buchstabiert das Alphabet in der Küche aus: Der Buchstabe A erfährt als erstes seine Referenz durch eine Schürze *(apron)*, seine Lautgeste durch das Aussprechen der *apron* und seinen Vorstellungsraum durch die Tätigkeit des Anziehens der Schürze. Es folgt das tätige Aufgreifen des Buchstabens B in der Form einer Schüssel *(bowl)* zusammen mit deren lautmalerischer Realisierung, die verbunden wird mit der Praxis des B als einem Rühren in der Schüssel. Das I findet seine Küchenrealität am kleinen Gerät des Eispickels *(ice pick)*, welcher der Hausfrau Rosler zu weit ausholenden Stechgesten verhilft und dem Küchentisch empfindliche Verletzungen zufügt. Spätestens mit dem kurz darauffolgenden K, das sich am schneidewütigen Messer *(knife)* materialisiert, wird die provokative Semantik dieser formalästhetischen Semiotik offensichtlich. Brachial schlägt auch das T als Fleischklopfer *(tenderizer)* auf die Welt der Küche ein. Rosler führt eine spezifisch hausarbeitende Wahrheit des Verhältnisses von Referent, Signifikat und Signifikant vor. Die Küchensemantik Roslers ist eine performative Symboltheorie, die drei Sinnebenen behandelt: Die symboltheoretische Relevanz der vermeintlich unwesentlichen Hausfrauenarbeit, die Abhängigkeit des Wesens des Alphabets von seinem Kontext, welches im Küchenraum von einer abstrakten Letternreihe zu einer Stufenleiter der Gewalteskalation mutiert, und die Bestätigung einer Performativität des Bedeutens, indem Buchstaben als Gebärdengesten präsentiert werden. Die performativ vermittelte Einsicht lautet: Diese Schriftzeichen, die in Küchen vorkommen, handeln. Genauer, sie stoßen, schneiden und werfen. Was wie ein ABC der kulinarischen Werkzeuge beginnt, spitzt sich zu einem Einmaleins der Zerstörungspraktiken zu. Gleichsam von A wie Abstechen über H wie Hacken und S wie Schleudern bis zu Z wie Zerstückeln. Diese Videokunst will mittels der Buchstabenanalyse politisch verdeutlichen: Wir Küchenarbeiterinnen haben unsere eigene Beweisführung und einen spezifischen Wissenskanon, wir sind bewaffnet und Aggression motiviert unser Handeln. Der provokative Eingriff in die Diskurshoheit durch die künstlerische Arbeit beruht auf einer Infragestellung der Ordnung der Geschlechter mittels einer Infragestellung der Abstraktheit der Buchstaben, indem dargestellt wird, wie Buchstaben eine performative Energie im Rahmen von

Geschlechterrollen entfalten und indem die Aura der theoretischen Semiotik für die Niederungen der Küchenarbeit angeeignet und dort ausformuliert wird. Dabei wird ein neues Wissen sowohl über das Wesen der Lettern sowie über die Stabilität der Geschlechterordnung vorgeschlagen. Dieses Wissen kommt einer aktivistischen Positionierung gleich, weil es sowohl die Geschlechterrollen wie den Wissenskanon konterkariert. Die ›*Semiotics of the Kitchen*‹ stehen in ihrer behauptenden Kürze methodisch am Anfang einer künstlerischen Forschung. Die Arbeit präsentiert sich als politische Kampfansage und droht mit dem Aufstand in der Küche. Sie gleicht mehr einer Positionierung als einer untersuchenden Problematisierung. Zugleich dokumentiert der Kurzfilm von Rosler jenen Schulterschluss, den eine politische Kunst mit einer forschenden Kunst mittels der Geste des Widerspruchs gegen die herrschenden Behauptungen eingeht. Und in dem Maße, wie das gestische Wider zu einem methodischen Für eines anderen Wissens werden wird, gebiert die emanzipatorische Kunsthandlung eine investigative und analytische Kunstforschung. Politische Kunst bereitet künstlerische Forschung in jenem primär emanzipatorischen Sinne vor, in dem schon Group Material jeden aufforderte, die gesamte herrschende Kultur und damit auch die Wissenskultur in Frage zu stellen. Aber nicht als Selbstzweck der Erkenntnis, sondern, um aus einem anderen Verstehen ein anderes Handeln und ein anderes Sein ableitbar zu machen. Es handelt sich im Kontext der politischen Kunst mithin um den Beginn einer kritischen Forschung. Es entfaltet sich eine künstlerische Analyse, die betrieben wird, um das Wissen zu kontextualisieren oder zu verändern und damit nachzuweisen, dass herrschende Grundannahmen positional sind.

Politik der Wahrheit

Nicht jede politische Kunsthandlung ist eine Analyse und damit relevant für die Genese der künstlerischen Forschung. Die Suche nach den Wurzeln der künstlerischen Forschung im Terrain der politischen Kunst lässt den Kurzschluss nicht zu, dass aktivistische künstlerische Praktiken in jeder Hinsicht auch forschende Praktiken wären. Wir erinnern uns daran, dass Lacy eine Vielzahl an unterschiedlichen Handlungsweisen im Terrain der sozialen Kunst aufgelistet hat: vom Darstellen individueller Erfahrungen über das Berichterstatten bis zum Intervenieren. Politische Kunst ist nicht monomethodisch, sondern »plündert« die zur Verfügung stehenden kulturellen Praktiken, um mit ihnen Politik zu machen, wie Renate Lorenz mit Blick auf die Aktivisten-Künstler-Gruppe ACT UP diagnostiziert: »Die Handlungsformen von ACT UP plündern theoretische und wissenskritische Texte ebenso wie Ästhetik und Vorgehendweisen aus den Bereichen Werbung/Kunst/Performance und Videoaktivismus. Zwischen Kunst als politischem Faktor der Bewegung

und dem Sampling künstlerischer Formen für Werbe- und Angriffsstrategien muß und kann nicht mehr unterschieden werden.«[10]

In politscher Kunst werden Bildprodukte erzeugt, die nicht nur analysierend, sondern auch darstellend sind, und die politischen Inhalte auf ästhetische Weise suggestiv vermitteln sollen. Performative Demonstrationen werden als Happenings inszeniert oder Installationen in den öffentlichen Raum gebaut, um Konflikte zu visualisieren. Politische Kunst bedeutet insgesamt »Kunst und Theorie als Werkzeug eines öffentlich relevanten Handelns«[11] zu nutzen und zeichnet sich somit generell durch einen instrumentellen Zugang zu ästhetischen, interventionistischen oder analytischen Handlungsweisen aus. Die kritische Analyse erweist sich als eines von vielen möglichen Arbeitsmitteln in der Werkzeugkiste der politischen Kunst. Aber ein zentrales. Denn immer sind die Gegenstände der politisch-künstlerischen Auseinandersetzung eingebettet in Wissensregime und häufig werden diese Wissensregime zum Gegenstand einer kritischen künstlerischen Auseinandersetzung. Ob es sich dabei um Wohnungspolitik, Feminismus oder Homophobie in Zeiten der Aidskrise handelt, es geht in der politischen Kunst bei diesen Themen auch um Fragen der Wahrheit: was ist die Wahrheit der Körper, welches Wissen regelt das Soziale, worin besteht die Natur einer Krankheit und welche Politik lässt sich daraus ableiten? Die politisch motivierten, künstlerischen Untersuchungen beanspruchen, mit einer anderen Wahrheit den vorherrschenden Zusammenhang von Wissen und politischem Handeln anzufechten oder auf der Grundlage eines anderen Wissens ein anderes Handeln zu provozieren.

Diesen konstruktiven Chiasmus aus ästhetischer Feldforschung und politischem Handeln intensiviert exemplarisch die Künstlergruppe Ala Plástica in den 1990er Jahren und stellt damit das Forschende als konstitutives Moment des Politischen beispielhaft heraus: Ala Plástica arbeitet in Argentinien am Rio de la Plata und versteht sich als künstlerisch-politische Umweltorganisation. Der Rio de la Plata – der Silberfluss – ist ein meergroßes Flussmündungsdelta. Über das Deltabassin werden mehrere Millionen Menschen der dicht besiedelten Metropolen Buenos Aires und Montevideo mit Wasser versorgt. Durch Müll und Abflüsse ist das Flussmündungsgebiet aber verschmutzt. Diese ökologische und soziale Ausgangssituation bildet die Grundlage der Arbeit von Ala Plástica. Ihr 1995 begonnenes Langzeit-Projekt *›Junco/Especies Emergentes‹* gleicht einer Kampagne, bei der die örtliche Bevölkerung, wissenschaftliche und technische Experten sowie Künstler einbezogen wurden. Das soziale, politische, ästhetische und wissenschaftliche Interesse gilt dabei einer lokalen Schilfsorte – dem Junco – ausgehend

10 Lorenz: Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, in: Copyshop, 1993, S. 9. ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) wurde in den späten 1980er Jahren in den USA gegründet, um gegen die homophobe Aidspolitik der USA zu opponieren.

11 Lorenz: Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, in: Copyshop, 1993, S. 8.

vom traditionellen Wissen, welches die lokale ländliche Bevölkerung über dessen Vorkommen, Textur, Wirkung oder Biegsamkeit hat. Junco dient dem Körbe flechten in der Alltagspraxis der Landbevölkerung. Durch sein weit verzweigtes Wurzelsystem ist Junco aber auch in der Lage, Wasser zu reinigen und Ufer zu festigen. Sein Vorkommen ist ökonomisch und ökologisch sinnvoll. Ala Plástica arbeitete im Rahmen ihres künstlerisch-politischen Projekts mit den Mitteln der Fotografie, der performativen Zusammenkünfte, dem Sammeln von Dingen und Aussagen sowie dem Choreografieren von Leuten und Expertisen. Das Ziel war es, lokales, ortsspezifisches und traditionelles Wissen aus dem Vergessen herauszuarbeiten und zugleich als ökologisches, epistemisches und ästhetisches Werkzeug fruchtbar zu machen für die spezifische Umweltproblematik des Rio de la Plata. Als Alternative zu naturwissenschaftlichen, biochemischen Wissenstypen, die durch Laboranalysen und mithilfe künstlicher Substanzen auf Umweltverschmutzungen reagieren, aktiviert Ala Plástica ein erfahrungsbasiertes Wissen und wendete es als minimalinvasives Instrument umweltpolitisch an: der Junko-Schilfgürtel an den Ufern des Rio de la Plata wurde im Rahmen des Projekts ›*Junco/Especies Emergentes*‹ aufgestockt, um die Wasserqualität des Bassins zu verbessern.[12] Diese ästhetisch-gärtnerische Kampagne impliziert kollaborative Analyse, Land-Art, politisches Handeln und hatte zugleich einen sozio-epistemischen Effekt. Denn ebenso wie sich das Schilfgras rhizomatisch über sein Wurzelsystem verbreitet, so wuchsen auch die Kommunikationsnetzwerke der Gruppe und verfeinerten sich immer mehr. Durch diese Kommunikationskanäle fließt der Junco-Wissenstyp und sedimentiert sich im verästelten Netzwerk, wie der Flussboden im Schilfrhizom an den Ufern des Rio de la Plata. Der politische Einsatz der Künstlergruppe ist zugleich ein epistemischer Einsatz. Ala Plástica entbirgt ein ausgegrenztes Wissen, um es ökologisch nutzbar zu machen. Dabei installiert die Kampagne ›*Junco/Especies Emergentes*‹ ein alternatives Subjekt des Wissens – die ländliche Bevölkerung an den Ufern des Rio de la Plata – und pariert exklusive Strukturen im Wissensbetrieb. Der Wille, die Welt nicht nur verschiedentlich darzustellen, sondern auch vor dem Hintergrund ihrer möglichen Andersheit zu verändern, inspiriert die politische Kunst dazu, das Wissen über die Welt zu befragen, die Subjekte des Wahrsprechens zu überdenken und die epistemischen Methoden zu erweitern.

Damit aber nicht genug. Die politisch motivierte Kunst des 20. Jahrhunderts ist auch deswegen genealogisch und epistemologisch relevant für die künstlerische Forschung des 21. Jahrhunderts, weil sie in den Kanon der wissenswerten Dinge interveniert und vorschlägt, neue Sachverhalte als Gegenstände der Erkenntnis

12 Vgl. zu Ala Plástica auch Downing (Hg.): Encyclopedia of Social Movement Media, 2011, S. 278f oder http://urban-matters.org/organisations/ala-plasticaund http://de.scribd.com/doc/53950384/Ala-Plastica-Brief(Aufruf September 2018).

zu adeln. Ein anderes, groß angelegtes, künstlerisches Langzeitprojekt dokumentiert diesen Willen zum anderen Wissen auf dem Terrain der politisch engagierten Kunst:

Betrachten wir 28 Bilder datiert vom 1. bis zum 28. Februar des Jahres 1974. Diese Bilder sind der Ausschnitt aus einer jahrelangen ästhetischen Analyse, die ein unerwartetes Erkenntnisobjekt durchsetzen will. Auf jedem der Bilder sind unregelmäßige, bräunliche Flächen auf weißgrauem Stoffgrund im Hochformat zu sehen. Im unteren Drittel eines jeden Bildes befindet sich ein kurzer tabellarischer Text in Schreibmaschinenschrift mit wiederkehrendem, leicht variierendem Inhalt: »08:30 Uhr 4 Unzen Flaschenmilch, 2 Teelöffel Haferflocken, 3 Teelöffel Eigelb« Zeilenumbruch. »10:20 Uhr: 2 Teelöffel Orange« Zeilenumbruch »12:30 Uhr: 7 Unzen Flaschenmilch, 4 Teelöffel Karotte, 6 Teelöffel Rindfleisch« Zeilenumbruch. »14:30 Uhr: 3 Unzen Orange« Zeilenumbruch »17:30 Uhr: 7 Unzen Flaschenmilch, 3 Teelöffel Haferflocken, 12 Teelöffel Aprikose« Zeilenumbruch »20:00 Uhr: 2 eineinhalb Unzen Ribena-Saft« Zeilenumbruch. »21:00 Uhr: 8 Unzen Flaschenmilch« Zeilenumbruch. »Total: 34 Unzen Flüssigkeit, 30 Teelöffel Festes«. Das Ergebnis dieses kulinarischen Tagesablaufs ist bei einer Skala von 01 für Verstopfung bis 05 für Durchfall mit 02 unten rechts in der Ecke dieses exemplarischen Bildes als normaler Stuhlgang kategorisiert und ästhetisch in der Form eines oben zerfransten, unten spitz zulaufenden, eher dunklen, okerbraunen dreieckigen Flecks dokumentiert.[13] Es handelt sich bei diesem, wie bei allen anderen 28 Bildern, um Windelstoff mit Fäkalspuren. »Ich habe«, so die Künstlerin Mary Kelly in ihrer Projektpublikation zu *›Post-Partum Document‹* »den Ernährungsprozeß und das Wickeln über einen Zeitraum von drei Monaten, von Januar bis März 1974 aufgezeichnet. Den Februar, das heißt den sechsten Lebensmonat des Kindes, habe ich deshalb für diese Dokumentation gewählt, weil in dieser Zeit die radikalsten Veränderungen stattfinden.«[14] Die 28 Februarbilder, die wir im *›Post-Partum Document‹* zu sehen bekommen, zeigen die nachweislichen Effekte des Übergangs von flüssiger zu fester Nahrung bei einem Säugling und den Einzug von Fäulnisbakterien in den kindlichen Verdauungstrakt, den das Abstillen mit sich bringt, sowie die mütterliche Fixierung auf die sinnlich wahrnehmbaren Symptome dieses Prozesses der Entwöhnung von der Brust. Der Durchfall am 3. Februar schlägt sich fast unsichtbar doch großflächig im Windeltuch nieder ähnlich wie der weiche Stuhl am 12. Februar. Die häufigen als normal kategorisierten Ausscheidungen hinterlassen eine deutlicher sichtbare Spur in der Form eines dunklen Farbtons im Stoff. Es handelt sich

13 Übersetzung von A.H. ausgehend von der Vermutung, dass es sich bei dem Originaleintrag »SMA« auf dem Bild um einen Verweis auf die SMA-Babymilchpulver-Produktreihe der Nestle-Gruppe handelt und beim Eintrag »Ribena« um ein Saftprodukt gleichen Namens. Vgl. zu diesem Bild die Ansicht auf: www.postmastersart.com/artists/mary_kelly/PPDDocI.html# (Aufruf September 2018).

14 Kelly, Post Partum Document, 1998, S. 9.

bei diesen Bildern um die präzise verzeichneten und kontextualisierten, dreckigen Windeltücher eines Londoner Kindes aus den feministisch bewegten 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Mutter – Mary Kelly – hat als Künstlerin und Analystin insgesamt über einen Zeitraum von fünf Jahren ihren Sohn beobachtet und dessen Verdauung, aber auch dessen Sprachversuche oder Malfertigkeiten und Schreibübungen in zeitlich und entwicklungspsychologisch fixierten Phasen gesammelt, beschrieben, sortiert, gerahmt oder anderweitig in Form gebracht. Das künstlerische Projekt »Post-Partum Dokument« war als »prozeßhafte Analyse und Visualisierung der Mutter-Kind-Beziehung konzipiert«.[15] Kellys Methodenkatalog zur Analyse dieses Phänomens der Mutter-Kind-Beziehung sieht verschiedene Strategien vor: Sie begreift die alltägliche Begegnung mit ihrem Sohn als Laborsituation, indem sie bestimmte Aspekte dieser Beziehung isoliert und zu einem Gegenstand der forschenden Untersuchung erhebt. Die Verdauung beispielsweise. Die zeitweise Fokussierung auf Fäkalspuren wird durch unterschiedliche Beobachtungen und Wissenshorizonte begründet: Körperlich durch den Übergang von fester zu flüssiger Nahrung in der Phase der Entwöhnung von der Muttermilch. Biochemisch durch den, damit einhergehenden Einzug von Fäulnisbakterien in den Darmtrakt des Kindes. Sozial durch die Markierung dieser Phase als Eintritt des Kindes in den Zustand der Identitätsbildung. Psychoanalytisch durch die These, dass mit der Phase der Entwöhnung von der Brust, der Säugling zum »Symptom der Mutter wird, da sie über ihn beurteilt wird«, wie Kelly schreibt.[16] Diese unterschiedlichen Annahmen und Diagnosen markieren die Wissenskontexte für den Experimentalaufbau der Untersuchung, der folgender Forschungsfrage folgt: Welchen Verlauf nimmt die Verdauung in dieser Phase der veränderten Nahrungsaufnahme und lassen sich daraus Rückschlüsse ableiten für die Rolle der Mutter im Verhältnis zu ihrem Kinde? Gegenstand der künstlerischen Untersuchung ist der psycho-sozial-natürliche Komplex, bei dem Phänomene der Natur, wie Fäkalien und Nahrungsmittel, mit Phänomenen der psycho-sozialen Kultur, wie die Mutter-Kind-Beziehungen, einander offenbar solchermaßen bedingen, dass sich daraus eine quasi natürliche, gute Mutter-Kind-Beziehung als gesellschaftliche Norm zum Wohle des Kindes zu ergeben scheint.

Die Langzeitstudie Kellys wird als kritische Visualisierung psychoanalytischer Theorien und als methodische Dokumentation diskutiert und fällt damit in den Bereich der analysierenden Kunstformen. Sie ist aber auch eine feministische Intervention in die Geschlechterordnung und damit eine Kunst, die sich politisch als verändernde Praxis versteht. Denn »das Symptom des Kindes«, die Fäkalienspur, die eine Nichtübereinstimmung zu den Ernährungsdaten aufweist, so das

15 Kelly, Post Partum Dokument, 1998, Vorwort XIX.

16 Kelly, Post Partum Dokument, 1998, S. 41.

Forschungsergebnis von Kellys Windeluntersuchung, »unterminiert den ideologischen Begriff der ›natürlichen Fähigkeit‹ und stellt die Angemessenheit der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in Frage, durch welche der sekundäre gesellschaftliche Status der Frau bekräftigt wird.«[17] Kelly beansprucht gesellschaftspolitisch den Status der Frau als häuslicher Mutter zu verändern, indem sie analytisch den intrinsischen Zusammenhang zwischen Kindeskörpergesundheit und Muttersorgeanwesenheit destabilisiert. Über einen definierten Zeitraum verzeichnet Kelly die ästhetischen Spuren der Ausscheidungen ihres Kindes und setzt sie in Korrelation zu den Daten der Nahrung, um Unregelmäßigkeiten nachzuweisen, die einen natürlichen Zusammenhang zwischen guter mütterlicher Ernährung und gutem Stoffwechsel infrage stellen und somit den natürlich guten Zugang der Mutter zum Körper des Kindes als nicht nachweisbare Behauptung zurückzuweisen. Die Legitimation dieser Beweisführung führt über anerkannte wissenschaftliche Methoden der lückenlosen, definierten, nachvollziehbaren und dokumentierten Datenerfassung. Deren Parameter sind der exakte Zeitraum eines Monats, die präzise Rhythmik jeden Tags, die lückenlose Verzeichnung jeder Nahrungsaufnahme, die Genauigkeit hinsichtlich deren jeweiliger Mengenanteile und schließlich die Anschaulichkeit der Symptomatik in Form von 28 Windel-Fäkal-Ergebnissen. Kellys Kunstpraxis wendet bekannte methodische Verfahren der Wissenserzeugung an und setzt sie strategisch im Feld der Geschlechterpolitik ein. Ihr Projekt ist ausgestattet mit allen Insignien einer ordentlichen, wissenschaftlichen Forschungsarbeit, definiert die Rahmenbedingungen, hat eine Forschungsfrage, erweist sich in allen Aspekten als nachvollziehbar und legt die Kriterien der Analyse offen. Mit dieser Wissenschaftlichkeit im Gegenstandsbereich der Säuglingswindel installiert Kelly umgekehrt im Feld der Wissenserzeugung einen wenig anerkannten Forschungsgegenstand und kann somit auch als Beitrag zu einer anderen Politik der Auswahl und Identifikation von Erkenntnisobjekten verstanden werden. Post-Partum Dokument ist ein künstlerischer Eingriff in die Politik der Geschlechterordnung mittels einer Analyse. Aber auch ein feministischer Eingriff in die Ordnung der wissenschaftlich anerkannten Erkenntnisobjekte mittels der Kunst. Um diese Eingriffe vollziehen zu können, etabliert Kelly die Kunst als Ort der Forschung. Und sie weist dabei gleichzeitig die ästhetische Qualität wissenschaftlicher Forschung nach: Denn Kelly generiert Bilder. Sie erzeugt Bilder, indem sie anerkannte wissenschaftliche Analysestrategien als künstlerische Methoden adaptiert. Diese Analyseergebnisbilder sind insbesondere aufgrund ihrer sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten forschungsrelevant. Es ist die ästhetische Qualität der Fäkalspuren, die Rückschlüsse auf die Qualität der Verdauung des Kindes zulässt – gleich eines Lackmustests zum Nachweis von Bakterienkulturen.

17 Ebd.

Wir können an diesem Punkt und mit Blick auf gerahmte Windelbilder, argentinische Schilflandschaften, den inszenierten Küchenfilm oder die provokative Wohnraumausstellung festhalten, dass sich die politische Kunst als relevant für die epistemologische Ästhetik erweist, weil mit der Kunst als Aktivistin auf methodischer und inhaltlicher Ebene ein kritisches Verhältnis zum Wissen für die Kunst als Forschung vorbereitet wird. Künstlerinnen und Künstler, die ihre Arbeit als politisch verstehen, nehmen sich des herrschenden Wissens als Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung an. Sie ergänzen die etablierten Subjekte des Wahrsprechens, indem sie die Kunst als Wissensproduzentin installieren. Als neue Wissensproduzentin erweitert die politische Kunst die epistemischen Methoden des Forschens oder öffnet den Kanon der zu untersuchenden Sachverhalte für neue Erkenntnisgegenstände. Der Eingriff der politischen Kunst in den Kanon des Wissens wird nicht nur die Kunst als neue Forschungsdisziplin vorbereiten, sondern auch die Ordnung des wissenschaftlichen Betriebs transformieren. Auf die Bühne der Forschung tritt also schon mit der politischen Kunst eine neue Akteurin.

Künstlerische Eingriffe in den Theoriebetrieb

Wie fundamental die politische Kunst das Selbstverständnis der Wissenschaft herausfordert, lässt sich an jenen Projekten ablesen, die beginnen, nicht mehr nur darstellende oder handelnde Kunst zu praktizieren, sondern begrifflich zu arbeiten, um eigenständige theoretische Analysen zu betreiben. Das Terrain der Theorie wird zum Betätigungsfeld der politischen Kunst. Künstlerinnen und Künstler wollen nicht mehr darauf warten, aus der Kunstgeschichte heraus reflektiert und eingeordnet zu werden. Sie überlassen die theoretische Analyse nicht mehr den Soziologen, Politiktheoretikerinnen oder Kulturwissenschaften, sondern lesen, denken, feldforschen, schreiben, erklären und diagnostizieren selber. Die Kunst greift in die Theorieproduktion und den Wissensapparat ein und eignet sich deren Ansprüche und Methoden an.

Künstlergruppen wie Art & Language, die sich Ende der 1960er Jahre in England formierten, oder Internetplattformen wie the thing Hamburg, die in zahlreichen Artikeln den Kunstbetrieb und die politische Kultur reflektierten, treten an, alternativ zur Geisteswissenschaft und Kunstkritik über sich selber als Kunst und über das kulturelle Umfeld der Kunst Analysen zu betreiben. Beiden Projekten gemeinsam ist der Wille, die Forschung und das Nachdenken über Kunst und Kultur nicht den etablierten Disziplinen zu überlassen. Beiden Projekten gemeinsam ist auch, sich selber als erweiterte Kunstpraxis zu begreifen und im Zuge einer *peer-to-peer* Beurteilung gegenseitig auf Augenhöhe zu analysieren. Beide Projekte lassen klassische künstlerische Verfahren hinter sich, um im Medium der Begriffe an der Deutung und Diagnose von Welt zu arbeiten. Beide Projekte integrieren damit die

theoretische Reflexion in die künstlerische Praxis und beide Projekte stellen im Zuge dieser Ausweitung der künstlerischen Verfahren die Frage danach, welche Disziplinen mit welchen Mitteln berechtigt sind, welche Erkenntnisgegenstände zu untersuchen. Für eine epistemologische Ästhetik relevant ist hier weniger das begriffliche Instrumentarium, mit dem künstlerische Projekte wie the thing oder Art & Language operieren und damit anerkannte Reflexionsmedien der Geisteswissenschaften adaptieren. Relevant ist vielmehr die forschungsstrategische Maßnahme, mit der die Expertise der Kunst herangezogen wird, um über die Kunst zu reflektieren, sowie die epistemische Provokation, die darin besteht, die Deutungshoheit der Geisteswissenschaften in Sachen Kunst und Kultur anzufechten.

Der Künstlergruppe Art & Language geht es darum, die Bedingungen der Kunst zu befragen und in den Texten ihres Magazins *›Art-Language‹* öffentlich zu diskutieren. Die reflexive und kritische Arbeit der Kunstanalyse soll der Kunst selber nicht ausgelagert sein, sondern Teil des künstlerischen Geschäfts werden. In ihrer bekannten Arbeit *›Index 001‹* von 1972 präsentieren Art & Language auf der Documenta 5 ein sowohl skulpturales wie systematisches Modell der Archivierung und Indizierung ihrer textuellen Arbeit. In vier Archivschränken, die aussehen wie graue Skulpturensockel, befinden sich alle bis dahin in der Zeitschrift *›Art-Language‹* veröffentlichten sowie auch alle unveröffentlichten Texte. An den Wänden sind auf Papier 350 Textzitate gelistet, die nach drei Kriterien gekennzeichnet sind: Dem Kriterium der Kompatibilität, dem Kriterium der Inkompatibilität oder dem Kriterium der relationalen Wertlosigkeit. Die Textausschnitte werden als kompatibel mit anderen Textfragmenten gewertet, als inkompatibel oder als jenseits aller Bezüglichkeit. Mit dieser kriterialen Systematik erzeugt die Gruppe Art & Language ein immanentes Bezugssystem ihrer Texte und Aussagen. Ein Diskursraum wird vorgeschlagen, der die einzelnen Aufsätze kontextualisiert, so wie die Texte selber die Kunst und ihre Praktiken in Beziehung zu setzen beanspruchen.

Etwa 30 Jahre später wird 2006 in Hamburg die Internetplattform the thing Hamburg von der Netzkünstlerin Cornelia Sollfrank initiiert. Nunmehr auf der Basis neuer Medien ist die Grundidee dieses Onlinemagazins »dass KünstlerInnen als Teil ihrer Praxis Kommunikationsstrukturen schaffen, in denen sie untereinander – und mit anderen – ausgehend von künstlerischen Fragestellungen gesellschaftlich relevante Themen diskutieren und in unterschiedlichen Formaten publizieren können.«[18] Der »Plattform für Kunst und Kritik«, die bis 2009 existierte, ging es um das Schreiben und öffentliche Nachdenken über Kunst und Kultur, ausgehend von künstlerischen Perspektiven. Neben redaktionell betreuten Beiträgen hielt die Plattform einen Bereich vor, in dem unredigierte Beiträge von Nutzerinnen und Nutzern veröffentlicht werden konnten. Im Zentrum der inhaltlichen Auseinandersetzung der Beiträge auf the thing steht die Thematisierung und Auseinander-

18 www.thing-hamburg.de (Aufruf September 2018)

setzung mit dem Kunstsystem selber, den Produktionsbedingungen, Vermittlungsstrukturen oder Hierarchien. The thing steht somit einerseits in der Tradition der interventionistischen *institutional critique*, beansprucht aber andererseits die Modi der reinen Kritik und der bloß destabilisierenden Intervention durch das Etablieren eigener Kommunikationsstrukturen und Informationskanäle zu überwinden. The thing Hamburg schuf zusätzlich zu den Informationen des Mainstreams und der traditionellen Kunstkritik eine weitere Form von Öffentlichkeit. Die Plattform baute ein eignes Theoriefeld auf und bildete einen eignen Distributionsapparat für künstlerische Positionen. Epistemologisch relevant für die Kunst als Forschung ist an dieser Theoriebewegung im Feld der politischen Kunst der reflexive Anspruch, innerhalb der Kunst die eigenen Positionen eigenständig zu verorten, zu beurteilen und auf diese Weise eine reflexive Metaebene in die Kunst zu integrieren. Diese Metaebene ist politisch motiviert, um eine kritische Unabhängigkeit vom hegemonialen Beurteilungssystem zu erreichen. Sie zeitigt aber dabei auch den epistemologischen Effekt des Aufbaus einer innerkünstlerischen Theorieproduktion. Theorie wurde Teil der künstlerischen Positionierung und damit wurde die politische Kunst begrifflich reflexiv.

Politische Kunst und soziale Bewegungen haben mithin gesellschaftliche Autoritäten in Frage gestellt und in diesem Zuge die Wissensproduktion als Spiel der Macht entlarvt. Die Weisen der Erkenntnisgenese in den anerkannten Wissenschaften werden dekonstruiert und Forschungsfragen sowie Methoden in politischen Interessenlagen kontextualisieren. Im Modus der künstlerischen Einmischung in den Herrschaftsbereich der Wissenschaften etabliert sich die politische Kunst an der Schnittstelle zur forschenden Kunst als kritische Erkenntnistheoretikerin. Sie forscht und provoziert in der Sache der Forschung selber, weil sie der Forschung als Einrichtung der Herrschenden misstraut. Denn die Aura der Wahrheit kann nicht destabilisiert werden, ohne sich Expertise im Wahrsprechen anzueignen. Die misstrauische politische Kunst sah sich mithin gezwungen, in die kritische künstlerische Forschungspraxis überzugehen, und begann die Kriterien zu untersuchen, nach denen Wissen generieret wird, um anderes Wissen generierbar zu machen. Andere methodische Ansprüche, andere Formen der Analyse, andere Kontexte der Verifikation, andere Techniken der Überzeugung wurden entwickelt, nicht alleine um das ästhetische Forschen als Alternative zu etablieren, sondern um das Erzeugen von Wissen, Erkenntnis oder Einsicht systematisch zu pluralisieren.

Doch nicht alleine die misstrauische Herausforderung der etablierten Disziplinen und ihrer Diskurshoheit bereitet im Feld der politischen Kunst die künstlerische Forschung als Disziplin vor. Die Kunst als Aktivistin im Feld wirkt darüber hinaus vorbereitend für die Kunst als Forscherin, weil sie – wie wir sehen werden – neue Räume für die Kunst errichtet: Der politische Aktivismus in der Kunst ist ein Katalysator für die Installation anderer Kunstorte. Räume, die sich auf die

kritische und provokative Verhandlung von Inhalten richten und nicht alleine die Präsentation von Artefakten oder Behauptung von Annahmen.

Eine Frage des Ortes: Von alternativen Kunsträumen zu Wissensforen

Von der Politisierung der Kunst geht für die künstlerische Forschung eine heterotopische Verheißung aus. Die politische Kunst, die beansprucht hegemoniale und repressive Strukturen in Politik, Wissenschaft, Familie, Militär, Wirtschaft, Wissenschaft oder im Kunstbetrieb anzufechten und Gegendiskurse etabliert, hat es immer wieder für nötig befunden, auch die etablierten Präsentationsorte der Kunst wie Museen oder Galerien in Frage zu stellen. Im Ausbrechen aus den traditionellen Kunstorten hat die Kunst als Aktivistin immer wieder Räume gesucht und angeeignet, die architektonisch wie gesellschaftlich gleichsam ›rohe Wände‹ aufwiesen. Es ging um neue Räume, die in egalitären Strukturen betrieben werden konnten und an thematisch brisanten Orten wie sozialen Brennpunkten oder postindustriellen Stadtvierteln lagen. Diese politisch motivierte Geste der nicht nur diskursiven oder ästhetischen, sondern auch örtlichen wie organisatorischen Distanzierung gegenüber den hochkulturellen Institutionen bildet die Grundlage für ein systematisches Nachdenken über das Verhältnis von Ort und Thema, über Präsentationskontext und Ausdruckswirkung in der Kunst. Denn das Umfeld spricht mit. Es erzählt wohlklingend von autonomen Objekten zum Zwecke der kontemplativen Erfahrung oder es poltert rau über die Eingelassenheit der Kunst in gesellschaftliche Kämpfe, ökonomische Rahmenbedingungen und historische Kontexte. Der Ort, wo eine künstlerische Arbeit der Öffentlichkeit als Ware, Werk oder Provokation dargeboten wird, erweist sich als relevant für deren symbolische Implikationen und gesellschaftlichen Effekte. Kunsträume werden als Topoi kenntlich – als Positionen im geografisch-diskursiven Raum. So macht die politische Kunst im 20. Jahrhundert eine ästhetische und zugleich epistemologische Erfahrung über den Erkenntniszusammenhang von Umgebung, Form und Inhalt.

Auch die Kunst, die sich im 21. Jahrhundert als Wissensproduzentin versteht, wird also hinterfragen müssen, ob auratisierende Ausstellungshallen oder kommerzielle Galerien dem Anspruch der nunmehr forschenden Kunst gerecht werden. Können diese Orte Wissensgehalte zur Disposition stellen oder Einsichten nachvollziehbar machen? Im Fall der ästhetischen Forschung wird der räumliche Kontext den Inhalt ebenso disponieren und die künstlerischen Arbeiten als epistemologisch relevante Erkenntnisangebote in Erscheinung treten lassen, wie im Fall der politischen Kunst. So schallt von den politischen Künsten zu den forschenden Künsten jener Hinweis durch die Kunstgeschichte, dass andere Orte für die

Kunst nicht nur vorstellbar sind, sondern auch den Charakter und Aussagenwert der künstlerischen Darstellung prägen.

In der Geschichte der politischen Kunst wurden vor allem Orte des Alltags als Präsentationsräume ausprobiert. Es wurde die Nähe zur gesellschaftlichen Öffentlichkeit gesucht und die statische Konstellation von Werk, Autor oder Autorin und Publikum aufgebrochen. Ortsspezifische Darstellungsformen wurden entwickelt, der städtische Raum wurde als Kunstraum angeeignet, leerstehende Ladenlokale oder Vitrinen in Fußgängerpassagen zwischengenutzt und Produktionsstätten als alternative Galerien verstanden. Die klassischen Räume der Kunst wurden in ihren hierarchischen, exklusiven oder marktorientierten Strukturen demaskiert. Museen und Galerien schienen weit weg zu sein von den politisch relevanten Handlungsfeldern und sie drohten Konflikte zu beruhigen, statt gesellschaftliche Kräftefelder sichtbar zu machen. Museen und Galerien – auratisierend die einen und kommerziell die anderen – erwiesen sich als unbrauchbar oder kontraproduktiv für eine Kunst, die beansprucht die Welt nicht nur darzustellen, sondern verändern zu wollen. Was die politische Kunst ausdrücken will, lässt sich nicht im Museum zeigen, wo mit weißen Wänden Kontexte neutralisiert werden. Es lässt sich nicht in Galerien präsentieren, wo die Kunst als kommerzielle Ware in Erscheinung tritt. Für New York resümiert Julie Ault über den Beginn dieser Bewegung des Eröffnens von alternativen Räumen aus dem Geist der Kunst als Aktivistin: »Während der 1970er und 1980er Jahre etablierten sich viele alternative, von Künstlern und Künstlerinnen initiierte Räume und Gruppenstrukturen als konstruktive Antwort auf die ausdrücklichen und eingebetteten Grenzen der kommerzorientierten Welt.«[19] Hintergrund dieser Bewegung der räumlichen und strukturellen Selbstorganisation war in den USA die Politisierung der Kunstszene in einem umfassenden Klima des zivilgesellschaftlichen Widerstands gegen den Vietnamkrieg und des Eintretens für Menschrechte seit den späten 1960er Jahren. Rassistische Ausgrenzung wurde bekämpft, patriarchale Strukturen thematisiert, soziale und ökonomische Ungleichheiten angefochten. »Wenige Jahre vor dem Erscheinen der ersten alternativen Räume schloss sich die künstlerische Avantgarde New Yorks dieser Bewegung des politischen Widerspruchs an«, schreibt die französische Kulturwissenschaftlerin Cristelle Terroni. »Viele Künstlerinnen und Künstler begannen durch künstlerische Bewegungen wie Pop Art, Minimalismus und Happenings […] die dominanten ästhetischen Prinzipien zu hinterfragen, die seit den 1950er Jahren etabliert waren

19 Ault: For the record, in: Ault (Hg.): Alternative Art, 1965-1985 (Cultural Politics Series), University of Minnesota Press, 2003, S. 3. Das Zitat wurde übersetzt von A.H. Im Original heißt es: »During the 1970s and early 1980s, many artist-initiated alternative spaces and group structures were established as constructive responses to the explicit and implied limitations of this commerce-oriented world. Critical efforts to theorize representation as a contested arena and to create venues for self-representation and distribution were generated by and accommodated in these sites.«

und die New Yorker Kunstszene strukturierten.«[20] Für Terroni bedeutet dies, dass mit dem Auftauchen dieser neuen Kunstformen die modernistische Idee des autonomen und selbstständigen Kunstwerks als einem Objekt, das als unabhängig von den räumlichen und politischen Realitäten seiner Umgebung verstanden wurde, nicht länger denkbar war. In Antwort auf die kritische Hinterfragung von kontextloser Kunst und vor dem Hintergrund des zivilgesellschaftlichen Widerstands gegen Krieg und Unrecht entstand vor allem im New York der 1970er und 1980er Jahre ein Netz aus kollektiven, selbstorganisierten Räumen, temporären ortsspezifischen Institutionen, Publikationen, Ausstellungen, Kongressen sowie Aktionen – allesamt auf die Sichtbarmachung von Kontexten und politischen Realitäten ausgerichtet sowie mit dem Anspruch versehen, Inhalte zu verhandeln, statt Form zu repräsentieren. Als *alternative spaces* wurden die neuen Kunstorte zum Topos. Terroni macht sich klar, worin das Alternative dieser *alternative spaces* tatsächlich bestand: Die neuen Kunstorte entstanden in ehemaligen innerstädtischen Gewerbegebieten oder multiethnischen Vierteln, wo die Mieten günstig und die wirtschaftlichen wie ethnischen Realitäten präsent waren. Alte Lagerhallen oder leerstehende Läden wurden umgenutzt, dabei die Geschichte dieser Orte nicht durch Umbauten verschleiert oder mit weißer Farbe übertüncht. Die Räume blieben roh und unverändert, was die Künstlerinnen und Künstler veranlasste den Ort der Präsentation ihrer Arbeiten materiell zur Kenntnis zu nehmen und mit dem Vorfindlichen ästhetisch zu operieren. Ortsspezifische Arbeiten entstanden als kontextuelles Genre. Künstlerische Darstellungsformen wie Performances oder Videokunst, die in den 1970er Jahren noch wenig etabliert waren, wurden systematisch zum Einsatz oder zur Darstellung gebracht. Mit den Performances und den Happenings als Kunstformen begann das Publikum eine konstitutive Rolle für die Kunst zu spielen. Der ephemere Charakter dieser Ereigniskunst konterkariert die Behauptung einer stabilen Autonomie des Werks. Mit der Videokunst hält ein demokratisches und massenmediales Ausdrucksmaterial Einzug in dem Kunstbetrieb und untergräbt die Erwartung an stoffliche Wertigkeit künstlerischer Erzeugnisse. Gruppenausstellungen wurden nicht mehr nur kuratiert, sondern auch auf einer first-come-first-serve Basis organisiert. Das Publikum fand sich in Teilhabeprozessen wieder

20 Terroni: Rise and Fall of Alternatives Spaces, 2011, www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html (Aufruf September 2018). Das Zitat ist übersetzt von A.H. und lautet im Original: »A few years before the apparition of the first alternative spaces, New York's artistic avant-garde joined this movement of political dissent through the criticism of the formalist principles of late modernism. Through the various artistic movements developed during the 1960s, Pop Art, Minimalism, and Happening among others, many artists started to question the dominant aesthetic principles established since the 1950s and structuring New York's art world. With the emergence of new art forms, the modernist idea of an autonomous and self-sufficient work of art, an object which was understood as being disconnected from the spatial and political realities of its surroundings, was no longer possible.«

und wurde nicht auf kontemplative Distanz gehalten. Auch die Benennungen änderten sich. Man verstand die selbstorganisierten Präsentationen in den alternativen Räumen zunehmend als Arbeitszusammenhänge *(workshops)* und weniger als Ausstellungen.[21] Auf der Ebene der Organisation sowie durch die Wahl der Darstellungsmedien und mittels der Positionierung der Arbeiten in Raum und gegenüber den Betrachtern – in allen diesen Facetten der Praxis und der Präsentation alterniert die Kunst in den alternativen Orte im Verhältnis zur Funktionsweise der traditionellen Orte und den Erscheinungsformen der klassischen Werke. Der Anspruch, die Welt in ihren sozialen Strukturen ändern zu wollen, begann durch das Aufkommen der alternativen Räume mit der veränderten Form, Organisation und Darstellungsweise der Kunst zu korrespondieren. Die Kunst, die eine Transformation des Realen vorantreiben wollte, änderte aber vor allem sich selber mittels ihrer neuen Präsentationsorte und ihrer neuen Darstellungsformen und begann sich von materiell Seiendem zu lösen. Sie wurde zu relativ Seiendem. Philosophisch relevant ist hier die ontologische Verschiebung, die dabei dem Kunstding widerfährt. Es wird ein Vehikel – ein Medium des Austausches – und verliert seinen stabilen Charakter. Kunstdinge, die in alternativen Räumen vorkommen, sind anwesend im Rahmen ihrer räumlich-diskursiven Bezogenheit und wirkend hinsichtlich ihrer symbolischen Angebote. Wir beobachten mit dem Aufkommen der alternativen Kunsträume eine Verwandlung der Kunst von sinnlichen Sachen zu politisch oder epistemologisch wirkenden Prozessen. Aus autonomen Kunstobjekten werden durch ihren Einsatz in alternativen Kunstorten ephemere Angebote der Auseinandersetzung mit Inhalten. Diese flüchtigen künstlerischen Artikulationen in alternativen Kunsträumen sind als Sachverhalt in dem Maße nur da, wie sie im spezifischen Raum und im sozio-historischen Kontext anwesend sind. Die neuen Orte knüpfen ein ontologisches Band zwischen den in ihnen befindlichen Kunstdingen und den sozialen, historischen oder politischen Implikationen ihrer selbst als alternativer Präsentationsräume. Sie etablieren einen Wahrnehmungsraum, innerhalb dessen auch die künstlerischen Artikulationen untereinander in bedeutsamer Beziehung zu stehen beginnen.

Alles in alternativen Räumen wird bedeutsam und konstituiert die symbolische wie ästhetische Dimension von künstlerischen Artikulationen: Die Farbe der Wand, die auf die Geschichte des Ortes verweist, im Verhältnis zur Farbigkeit des Kunstwerks, das sich davon abhebt oder darin einschmiegt. Die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung, die in der Nachbarschaft wohnt und als potentielles Publikum in Betracht gezogen werden muss. Die künstlerischen Positionen, die

21 Vgl. zu den genannten Aspekten alternativer Praktiken in alternativen Kunsträumen Terroni: Rise and Fall of Alternatives Spaces, 2011, www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html (Aufruf September 2018).

bisher gezeigt wurden und Erwartungshaltungen an das Dargestellte präfigurieren. Der Zeitpunkt der Präsentation, der den Wahrnehmungshorizont rahmt. Die ganze Fülle der bedeutsamen Bezüge tendiert ins Unendliche. Diese Bedeutungsfülle wird sichtbar durch die Verschiebung der Kunst in die alternativen Räume, die sich als bedeutsam thematisieren. Und diese sich selber thematisierenden Räume lassen die Kunst als wesentlich Bezogene in Erscheinung treten. Die alternativen Räume kehren den relationalen Charakter ihrer Kunst heraus. Aber sie erscheinen auch selber als mehrdimensional. Sie generieren sich als plurale Verhandlungsorte, weil der ephemere und relationale Charakter von künstlerischen Artikulationen als vorübergehendes Angebot an den Verständnishorizont des Publikums verstanden werden muss.

Ausstellungen werden als mehrdimensionale Versammlungen von künstlerischen und diskursiven Artikulationen organisiert, wo Themen dargestellt und zugleich reflektiert werden, ohne dass die künstlerischen Medien des Ausdrucks alleine im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Es werden in diesen Räumen Dinge angesammelt und arrangiert, aber es wird auch diskutiert und gestritten, behauptet und vorgetragen. Ausstellungen in alternativen Räumen werden zu Symposien der Dinge und der Worte. Künstlerinnen und Künstler entwickelten ästhetische Arbeiten und sie artikulierten sich in Texten. Objekte und Begriffe treten miteinander in Austausch. Unter dem Titel ›Copyshop. Kunstpraxis & politische Öffentlichkeit‹ fand in Köln Anfang der 1990er Jahre in einer ehemaligen Bierkneipe eine paradigmatische Ausstellung statt, die einer anhaltenden Diskussionsrunde mehr ähnelte, als einer Kunstpräsentation.[22] Der kritische Austausch darüber, was Öffentlichkeit sei und welche Rolle die Kunst darin spielen könne, erwies sich als konstitutiv für diese – noch Ausstellung genannte, aber Symposium seiende – Veranstaltung, die von Renate Lorenz und Jochen Becker als BüroBert organisiert worden war. Die alternativen Kunsträume, die inzwischen auch in Deutschland an verschiedenen Orten eröffnet wurden, begannen zu Wissensforen zu werden. Copyshop stellte sich organisatorisch in den Kontext seiner historischen Vorbilder aus den Vereinigten Staaten. Es positionierte sich aber darüber hinaus als ein Raum, in dem historische Erfahrungen, intellektuelle Reflexionsangebote und künstlerische Maßnahmen zur Darstellung gebracht und vernetzt wurden. Der Ort kooperierte mit lokalen Projekträumen, lud politische Künstlerkollektive wir ›*Paper Tiger TV*‹ aus New York ein und bot sich als Versammlungsstätte für zahlreiche Künstlerkollektive an. Copyshop erwies sich dabei als »alternativ« nicht nur hinsichtlich des herben Charmes, den eine ehemalige Kneipe als Kunst-und-Diskussionsort ausstrahlen konnte oder aufgrund seiner selbstorganisierten Struktur oder wegen des politischen Selbstverständnisses seiner Initiatoren. Copyshop war eine Alternative zu klassischen Präsentationsorten auch hinsichtlich seiner diskursiven Durchflechtung. Kunst wurde

22 Vgl. Copyshop, Berlin, 1993.

hier nicht nur in soziokultureller, räumlicher oder historischer Hinsicht kontextualisiert, sondern auch in diskursiver Hinsicht. Die künstlerische Artikulation fand im Kontext einer intensiven verbalen Artikulation statt und verknüpfte ästhetisches und begriffliches Denken. Die Sphäre des Künstlerischen war mittels solcher »Ausstellungen« zu einem Raum für reflexive, einsichtige, kritische Erkenntnispraxen geworden und der Kunstraum zu einer Tagungsstätte für Inhalte.

Und so erweist sich der genealogische Bezug zur politischen Kunst des 20. Jahrhundert als wegweisend, weil mit ihm auch spezifische Anforderungen an Präsentationsorte für die künstlerische Forschung im 21. Jahrhundert konturiert werden können. Die Kunst als Aktivistin weist der Kunst als Forscherin den Weg zu einem reflexiven Verständnis von Präsentationsräumen als wirkungsvollen und bedeutsamen Topoi. Der physische Ort und seine geopolitischen Implikationen, die Organisation seiner Struktur, das adressierte Publikum ebenso wie dessen Rolle, die Architektur des Raumes, dessen Geschichte und Materialität – alle diese topischen Faktoren situieren künstlerische Artikulationen in Wahrnehmungshorizonten und symbolischen Ordnungen. Die politische Kunst hat im Zuge ihrer heterotopischen Suche nach anderen Räumen Institutionen hinsichtlich ihrer Ausschlussmechanismen und Repressionsstrukturen in Frage gestellt und autonome Strukturen der Selbstorganisation ins Leben gerufen, um eine institutionelle Selbstbehauptung durchzusetzen und Platz zu schaffen, für reflexive Praktiken in Korrelation zu ästhetischen Prozessen. Produzentengalerien und Künstlerhäuser entstanden, die sich weniger als Orte der Präsentation und mehr als Räume des Experimentierens und Debattierens verstanden. Die Kunst wurde als performativ-symbolischer Eingriff in gesellschaftliche, soziale, ökonomische oder wissenschaftliche Territorien verstanden. Die Erweiterung des materiellen Kunstverständnisses in Richtung diskursiver Prozesse führte dazu, dass Symposien veranstaltet wurden, Publikationen veröffentlicht, Denkräume eingerichtet und Archive arrangiert. Die raumzeitlichen und soziopolitischen Umstände, in denen sich künstlerische Positionen verorteten, wurden für wichtiger erachtet, als die bloße Darstellung einzelner Behauptungen. Straßenläden mit Schaufenstern zum Stadtraum schienen passender für die politische Kunst als museale Oberlichträume. Die ästhetischen Reflexionsprozesse und kritischen Artikulationsverfahren beanspruchten auf diese Weise die Orte durchzusetzen, in denen sie als Werkpositionen und Einsichtsangebote angemessen in Erscheinung treten können. Für die Kunst als Aktivistin im Kampf gegen hegemoniale Gesellschaftsstrukturen und hierarchische Ausschlussmechanismen war es notwendig in der Frage des Raumes auch die Strukturen der traditionellen Kunstinstitutionen kritisch zu analysieren. Alternativen wurden etabliert. Von diesen alternativen Räumen geht eine generelle Aufforderung zur topischen Bewusstwerdung aus. Die politischen Kunstorte animieren die forschende Kunst, Räume als konstitutiv für das ästhetische Denken zu sehen und zu entwickeln. Die politische Kunst erweist sich nicht nur als genealogisch relevant für die forschende Kunst,

weil sie die fundamentale Frage nach dem Raum als konstitutivem Moment für den Gehalt und die Vermittlung der Kunst stellt, sondern auch, weil sie selber zum epistemischen Raum hin tendiert. Das Politische und das Epistemische überkreuzen sich auf der Ebene der aktivistischen Präsentationsorte, weil dem politischen Kunsthandeln ein erkenntniskritisches Verhandeln über vorherrschende Wissensgehalte naheliegt. An alternativen Kunsträumen lassen sich die Formate entdecken, die zur Gestaltung ästhetischer Wissensforen taugen. Kleine Akademien der investigativen Reflexion und der kooperativen Untersuchung entstehen schon dort, wo künstlerische Aktivisten und Aktivistinnen temporäre Räume der Auseinandersetzung situieren.

Aus dem Klima der Kritik an etablierten Strukturen heraus hat die politische Kunst also entdeckt, dass sie nicht bloß am Wissen, an sich selber und ihren Formen forscht, sondern auch für ihre Praktiken, Einsichten und Artikulationsformen eigenständige Orte benötigt. Räume, die nicht repräsentativ, sondern reflexiv arrangiert sind. Foren, an denen Themen mit den Mitteln der ästhetischen Darstellung, der begrifflichen Artikulation und räumlichen Kontextualisierung bearbeitet, beleuchtet oder zur Diskussion gestellt werden können. Für die künstlerische Forschung wird es gleichermaßen darum gehen, entsprechende Foren der Verhandlung von Einsichten zu etablieren. Denn es kommt darauf an, die Welt nicht nur ästhetisch zu untersuchen, sondern auch Räume der ästhetischen Reflexion zu etablieren.

Institutionalisierung: Von schönen Akademien zu ermittelnden Einrichtungen

Was sind die angemessenen Räume für die Kunst als Forscherin? Wo ist die Bühne, welche die forschende Kunst in Erscheinung treten lässt? Was sind die Foren, an denen ästhetische Einsichten zur Verhandlung gebracht werden? Sind es die musealen Hallen, die universitären Aulen oder die öffentlichen Räume, in denen sich die Kunst als Forscherin entwickelt?

Die jüngere Geschichte der künstlerischen Forschung ist jedoch nicht vom Engagement der Kunst auf der Suche nach ihrem forschenden Ort geprägt. Nicht die Kunst hat sich die Räume gesucht oder geschaffen, in denen es sich einsichtsvoll arbeiten lässt, um sich darin als Forschung zu etablieren. Die Etablierung kam von außen. Es waren die institutionellen Strukturen der Hochschulen, welche die Kunst als Forscherin durchgesetzt haben, indem sie ihr einen physischen und diskursiven Raum verschafften. Die forschende Kunst hat eine kunsthistorische Vorschichte in der politischen Kunst, aber sie hat auch eine institutionelle Vorgeschichte im Kontext der Hochschulen. Künstlerische Forschung wurde an Kunsthochschulen auf den Begriff und in den Diskursraum gebracht. Es war der Strukturwandel der Hochschullandschaft im beginnenden 21. Jahrhundert namens »Bologna-Prozess«, der aus den alten Akademien der schönen Künste neue forschende Lehreinrichtungen macht und dabei die Kunst als Forscherin installiert, weil im Rahmen dieses Strukturwandels der entscheidende Begriff erst erfunden wurde – der Begriff der künstlerischen Forschung – welcher den Einsichtspraktiken der Kunst einen eigenen Namen, institutionellen Resonanzraum und einen Verhandlungsraum gibt. Die Genealogie künstlerischer Forschung ist wesentlich von einem hochschulpolitischen Entwicklungsstrang geprägt.

Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung zur Bedeutung der europäischen Bildungspolitik für die Entwicklung der künstlerischen Forschung stellen sich für die epistemologische Ästhetik drei grundsätzliche Fragen. Erstens, welche Rolle spielen gegenüber diesen institutionellen Faktoren im Aufkommen der künstlerischen Forschung dann überhaupt noch die kunsthistorischen Herkunftslinien? Zweitens, welche Rolle spielt der bildungspolitische Rahmen für das intrinsische Selbstverständnis einer Kunst als Forscherin – hat sie überhaupt ein eigens ent-

wickeltes Verhältnis zu sich selbst oder ist sie nur ein politischer Effekt? Und drittens – welche Rolle können hochschulpolitische Entwicklungen überhaupt für das Denkgebäude einer epistemologischen Ästhetik spielen? Mit anderen Worten: Wie stehen Hochschulpolitik und Epistemologie zueinander? Man kann an dieser Stelle alle drei Fragen mit einer einzigen Antwort vorläufig parieren und damit den Begründungsrahmen setzen, innerhalb dessen es nicht nur sinnvoll, sondern auch geboten scheint, im Kontext einer epistemologischen Ästhetik die europäische Hochschulpolitik als institutionelle Vorgeschichte der künstlerischen Forschung zu denken. Die vorläufige Antwort lautet: Gerade, weil kunsthistorische Vorläufer die Kunst als Forscherin konzeptuell und praktisch vorbereitet und damit plausibel gemacht haben, vermochte der hochschulpolitische Impuls der Millenniumswende jene Durchsetzungskraft zu entfalten, mit der sich die künstlerische Forschung als Diskurstopos dann etablieren konnte. Und weil die Kunst sich solchermaßen hochschulpolitisch und begrifflich lanciert als Forscherin durchsetzen wird, ist das forschende Selbstverständnis der Kunst in der Lage, sich eigens ernst zu nehmen und auszubreiten. Die Kunst als Forscherin beginnt mit der hochschulpolitischen Kraft, die sie positioniert, einen wie auch immer ambivalenten aber identifizierbaren Namen, Sinn und Ort zu haben, ohne denn sie sich schlechterdings nicht solchermaßen hätte hörbar machen können. Anders formuliert: während sich künstlerische Forschung schon über Dekaden hinweg unter anderen Namen in verschiedenen künstlerischen Praktiken etabliert hat, findet sie mit dem bildungspolitisch bereiteten Rahmen zur Jahrtausendwende jenen begrifflichen und institutionellen Resonanzraum, mit dem sie als Forschung auch durchsetzbar wird. Es handelt sich bei der Konstellation, in welcher Hochschulpolitik, Kunstgeschichte und epistemologische Selbstverständnisse zueinander stehen, um ein Dispositiv – ein Kräfteverhältnis sich gegenseitig bestärkender Einflüsse – in dessen Energiefeld die Kunst als Forscherin auf der ideengeschichtlichen Bühne sichtbar wird. Die Bildungspolitik und der Strukturwandel der Kunsthochschulen haben dabei der künstlerischen Forschung ihren Namen und ihren institutionellen Möglichkeitsraum gegeben. In der Genealogie der Kunst als Forscherin übernimmt die Bildungspolitik damit die Funktion einer Aktualisierung von Latenz.

Politik macht Forschung

Politik macht also Forschung! Genauer formuliert, initiiert die europäische Bildungspolitik den epistemischen Begriff der künstlerischen Forschung und sie etabliert künstlerische Forschungseinrichtungen. Schauen wir allerdings auf die vielen, überall schon nachlesbaren Beschreibungen zum Verhältnis von künstlerischer Forschung und Bildungspolitik, wird deutlich, dass sie meist mit einer Wertung verknüpft sind. Die Wertung lautet: Politik mache nicht nur Forschung, sondern

attackiert auch freie Kunst. Diese Einschätzung lässt sich etwa bei der Politikwissenschaftlerin Monika Mokre finden: »In Europa ist die Konjunktur der künstlerischen Forschung eng mit dem Bologna-Prozess verknüpft, der einen einheitlichen europäischen Hochschulraum schaffen und damit Mobilität erleichtern soll.« Und weiter: »Das primäre Ziel dieses Prozesses ist die Angleichung nationaler Standards und Bewertungsmethoden; in Bezug auf die Kunstuniversitäten führte diese Entwicklung aber zur Abwendung vom traditionellen Prinzip der Kunstakademie und der schrittweisen Angleichung an das Dispositiv der wissenschaftlichen Universität.«[1]

Mokre formuliert diese These zur Konjunktur der künstlerischen Forschung aus dem Geist des Bologna-Prozesses nicht ohne zugleich die Vorbehalte zu artikulieren, die mit diesem Prozess der Angleichung von Kunsthochschulen an wissenschaftliche Universitäten verbunden sind: »Insgesamt kann konstatiert werden, dass der Bologna-Prozess zur Verwissenschaftlichung der Kunsthochschulen und mittelbar auch des Kunstbetriebs beiträgt…« Ähnlich äußert sich der Kulturphilosoph Dieter Lesage mit seiner Einschätzung: »In vielen europäischen Ländern und Regionen hat sich die künstlerische Hochschulausbildung freiwillig oder unfreiwillig zur Implementierung des Bologna-Prozesses bekannt. In der Konsequenz wurde seit einigen Jahren der Zwang zur Akademisierung tatsächlich zum Kerngeschäft dessen was europäische Hochschulausbildung ausmacht.«[2]

Obwohl es mit Blick auf die historischen Gründungsszenarien von Kunsthochschulen im 15. Jahrhundert etwas verwirrend anmutet, eine Akademisierung und Verwissenschaftlichung der Kunst als Problem zu betrachten – wie wir noch sehen werden, denn Kunsthochschulen wurden ins Leben gerufen, gerade um die Kunst in den Rang einer Wissenschaft zu erheben – haben wir es gleichwohl im 21. Jahrhundert mit dieser Konstellation an Sorgen und Sachverhalten im Fall der Kunst und ihrer Forschung zu tun: Der politisch lancierte Bologna-Prozess sieht einen homogenisierten europäischen Hochschulraum vor. Die Homogenisierung bedeutet eine Angleichung von Kunsthochschulen an universitäre Standards. Universitäre Standards bedeuten wissenschaftliche Forschung. Die Forschungsanforderung auch an künstlerische Hochschulen provoziert die künstlerische Forschung einerseits aber auch die Akademisierung der Künste verstanden als Disziplinierung andererseits, so dass schließlich die forschende Kunst als Ergebnis der Akademisierung der Künste und wissenschaftlichen Zurichtung der Kunsthochschulen im 21. Jahrhundert in Erscheinung zu treten droht.

1 Mokre: Forschungs- und Wissenschaftspolitik, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 249.

2 Lesage: Who's Afraid of Artistic Research? in: Art&Research, 2009, im Original: »In many European countries and regions, higher arts education committed itself to implement the Bologna Process, willingly or unwillingly. As a consequence, since a few years, the obligation to become ›academic‹ is what all the fuss in an important part of European higher arts education is about.«

Was an dieser Sorgekonstellation für eine epistemologische Ästhetik interessiert, ist nicht alleine die Frage, ob die These zur dichten Verschränkung von politischer Deklaration, künstlerischer Forschung und Akademisierung der Kunstakademien ideengeschichtlich tatsächlich zutreffend ist, sondern auch die Frage, inwiefern der Diskursraum, in dem diese Rede formuliert wird, eine epistemische Kraft entfaltet? Führt schon die Anrufung einer Akademisierung der Kunsthochschulen zu einer Realisierung der künstlerischen Forschung, weil im Fahrwasser des Bologna-Prozesses überhaupt der Begriff der künstlerischen Forschung aufzutauchen beginnt? Die Vokabel ist neu. Sie war zuvor nicht gebräuchlich: Künstlerische Forschung! Daneben stellt sich die Frage, inwiefern die Strukturen der Hochschule tatsächlich dabei sind, sich so zu verändern, dass ehemalige Akademien als neue Universitäten einen Ort für das künstlerische Forschen bereithalten? Ändern sich die Hochschulen im beginnenden 21. Jahrhundert wirklich? Werden sie – wenn sie sich ändern – zu epistemischen Räume oder zu Disziplinareinrichtungen? Welches Denken und Tun ermöglichen Kunsthochschulen tatsächlich? Oder sind die neu strukturierten Bildungseinrichtungen vor allem diskursive Projektionsflächen für Begriffe von bildungspolitischer Relevanz – wie etwa den Begriff der künstlerischen Forschung? Und schließlich: was passiert mit diesen Begriffen? Hat eine bloß begriffliche Projektion gleichwohl reale und epistemische Konsequenzen? Diese verschachtelte Ausdifferenzierung von Frageebenen bedeutet zunächst nur, dass die Antworten zur Einschätzung der Rolle von Bildungspolitik für das künstlerische Forschen nicht von einfacher positiver oder negativer, affirmativer oder kritischer Art sein werden. Eine möglicherweise zu diagnostizierende bildungspolitische Zurichtung der Kunsthochschulen könnte zugleich mittels der Begriffsgeburt der künstlerischen Forschung einen inspirierenden epistemischen Effekt für die Kunst als Forscherin entfalten. Und diese Vermutung erweist sich als relevanter Aspekt im Rahmen einer Genealogie des ästhetischen Forschens – einer Genealogie, die sich als epistemische Kräfterelation versteht.

Wenn wir die Frageebenen im einzelnen behandeln, so ist ideengeschichtlich zunächst einzuwenden, dass in der ursprünglichen Deklaration von Bologna von 1999 eine Verwissenschaftlichung nicht vorgesehen war. Weder modulare, quasi-methodisch reglementierte Master- und Bachelorstudiengänge waren als Ziele festgeschrieben, noch waren die Kunsthochschulen überhaupt gezwungen, diese Formate zu implementieren. Auf der Grundlage der Bologna-Deklaration hätte alles so bleiben können, wie es war, und künstlerische Forschung wäre als Vorstellung und Vokabel nicht mit Bologna in Verbindung gebracht worden. Bei dem Ministertreffen in der Stadt Bologna wurde nur eine irgendwie geartete, zweistufige Hochschulausbildung an allen Bildungseinrichtungen Europas empfohlen und keine durchkanonisierte Modulbildung oder Forschungsebene befohlen. Die Deklaration der Minister, die sich in Bologna trafen, pocht auf die Beibehaltung der Unterschiedlichkeiten von europäischen Bildungskulturen und versteht Homoge-

nisierung der Hochschullandschaft entsprechend nicht als Gleichmacherei. Vergleicht man den Ursprungstext von Bologna mit dem, was als »Bologna-Prozess« seit 1999 in der Bildungslandschaft realisiert wurde, entsteht allerdings der Eindruck, dass der Begriff »Bologna« auf der Wegstrecke von der ursprünglichen »Deklaration« zum darauffolgenden »Prozess« zu einer frei flottierenden Referenz für verschiedene politische Vorhaben, Befürchtungen und institutionelle Transformationen geworden ist.[3] Die ursprünglich Bologna-Deklaration war nur der Auftakt zu einem Prozess, der im Laufe der Jahre über Konferenzstationen in Prag, Berlin und Bergen aus der Erklärung ein Programm machte – ein Programm, das Homogenisierung schließlich tatsächlich als Anpassung, Verschlankung und Ökonomisierung in den Mittelpunkt der zu realisierenden Maßnahmen stellte.[4] Diese Entwicklung weist auf die ursprüngliche Bologna-Deklaration zurück, deren wenigen Passagen zum Verhältnis von Ökonomie und Hochschulstruktur nachträglich ein besonderes Gewicht erhalten. Denn auch die Deklaration enthielt schon Textbausteine, die zumindest einer Ökonomisierung des Wissensbetriebs Vorschub leisten konnten und von daher den Verdacht eine Zurichtung des universitären Feldes insgesamt schürten. Erklärtes Ziel der Deklaration war ein »Europa des Wissens« und »die Schaffung eines europäischen Hochschulraumes«. Dieser europäische Hochschulraum wird in der Deklaration ökonomisch konkretisiert als »Schlüssel zur Förderung der Mobilität und arbeitsmarktbezogenen Qualifizierung seiner Bürger und der Entwicklung des europäischen Kontinents insgesamt,« wobei gleichzeitig die Umsetzung dieser Idee »unter uneingeschränkter Achtung der Vielfalt der Kulturen, der Sprachen, der nationalen Bildungssysteme und der Autonomie der Universitäten« stattzufinden habe.[5] Wir haben es bei dem Inaugurationsdokument von Bologna mit einer – spezifisch politischen – plurivokalen Gemengelage zu tun: Wissen soll als kulturelles Gut in seiner Autonomie und Vielfältigkeit geschätzt, zugleich aber in einem homogenen Hochschulraum gebündelt und für den Arbeitsmarkt qualifiziert werden. Diese Qualifikation fürs Ökonomische imprägniert damit aber auch von Anbeginn das Ansehen und Ansinnen der Bologna-Deklaration und als Bologna-Prozess scheint sich klar diese Disziplinierung des Wissens gegenüber der Achtung von Vielfalt durchgesetzt zu haben. Die Hochschullandschaft erfährt tatsächlich durch die Modularisierung der Studienstruktur und die Stufenstruktur der Studienverläufe eine Straffung und teilweise Ausrichtung aufs Ökonomische, die als Verschulung und Reglementierung wahrgenommen wird.

3 Vgl. zu dieser Beobachtung Wuggenig: Art Schools, Universities and the Bologna Process, 2007 S. 142-148.

4 Vgl. Keller: alma mater bolognaise, in: Analysen und Alternativen für Bildung und Wissenschaft, 2004.

5 Die Deklaration ist dokumentiert u.a. auf der Internetseite der deutschen Hochschulrektorenkonferenz https://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-03-Studium/02-03-01-Studium-Studienreform/Bologna_Dokumente/Bologna_1999.pdf (Aufruf September 2018).

Relevant für die epistemologische Ästhetik ist hier die damit einhergehende Verschiebung im Verständnis dessen, was unter Forschung verstanden wird und wann Forschung stattfinden soll. Die Fokussierung im Bologna-Prozess auf ein ausbildungsorientiertes Bachelorstudium als flächendeckender erster Ausbildungsstufe unterwandert nämlich eigentlich die traditionelle universitäre Verschränkung von Forschung und Lehre, bei der es ursprünglich – zumindest im Ideal – von Anbeginn eines jeden Universitätsstudiums auch um die Vermittlung und Aneignung von forschungsrelevanten Themen, Methoden und Vorgehensweisen gegangen war. Forschung wird mit Bologna im Hochschulausbildungsalltag gleichsam vertagt und es kann jetzt schon irritieren, dass im Kontext der Kunst ausgerechnet der Bologna-Prozess als Verwissenschaftlichung wahrgenommen wird. Mit den Bachelorstudiengängen und den Bologna-Umstrukturierungen scheint faktisch eine Deakademisierung und Entwissenschaftlichung in der Form einer Verschulung und Kanalisation von Lehre in das gesamte universitäre Ausbildungssystem einzusickern. Die Forschung im universitären Unterrichtsbetrieb reduziert sich auf den exklusiven Kreis von Masterstudierenden und Promovierenden. Wir können das Gegenteil von Akademisierung verzeichnen und es stellt sich die Frage, wie es zur Angst vor einer Verwissenschaftlichung der Künste im Zusammenhang mit dem Bologna-Prozess kommen konnte und zur Vorstellung, dass die künstlerische Forschung ein Produkt aus Bologna sei?

Zum Verständnis dieser Verknotung der Sachverhalte von künstlerischer Forschung, Bologna und Verwissenschaftlichung sind die Schlüsselbegriffe der »Disziplinierung« oder »Akademisierung« sowie der »Angleichung« von wesentlicher Bedeutung. Diese Vokabeln entfalten eine semantische Energie im Prozess von Bologna. Denn was passiert genau: Auch wenn es nicht von ihnen gefordert wurde, orientieren sich viele Hochschulen für Kunst und Gestaltung am zweistufigen Ausbildungstypus, der von Bologna vorgeschlagen wurde, und strukturierten ihre Studiengänge nach dem Modell von Bachelor und Masterstudiengänge um. Sie gleichen sich damit einerseits dem zeitgleich stattfinden Strukturwandel der Universitäten an und brechen dadurch andererseits mit ihrer jahrhundertealten Tradition der Meisterklasse. Die Vokabel der Angleichung an universitäre Standards führt hier zur irritierenden Überlagerung. Angeglichen wird sich an eine Struktur, die auch vielen Universitäten neu ist, und weniger an wissenschaftliche Forschungsstandards, die bisher Teil von universitären Ausbildungsverfahren gewesen waren. Die viel diskutierte Gleichung – Kunstakademie wird Universität und Universität ist Forschung und also ist die Kunstakademie zu Forschung verpflichtet und institutionalisiert mithin künstlerische Forschung – hat einen Fehler. Denn das, was einmal für den Begriff der Universität einstand, hat sich gerade durch den Bologna-Prozess verändert. Die Universitäten, an welche die Angleichung vollzogen wird, sind nicht mehr die, welche sie einmal waren. Universität ist nicht gleich Universität und mithin nicht gleich Forschung. Es handelt sich bei genauerer Be-

trachtung um eine Angleichung der Kunsthochschulen an Universitäten, die ihrerseits in vielen Bereichen keine Forschungspraxis mehr haben. Man dürfte eigentlich die inflationäre Rede von der künstlerischen Forschung geradezu emphatisch als Wiederbelebung und Ausweitung eines Forschergeistes wertschätzen, der an den Universitäten verloren zu gehen droht. Die Gleichung der Angleichung von Ungleichem, geht fehl, nicht ohne dabei gleichwohl jenen begrifflichen Funken zu schlagen, aus dem die künstlerische Forschung zumindest als neue Vokabel geboren wird. Im Diskursraum bleibt die Forschung an den Kunsthochschulen und damit die künstlerische Forschung als Auftrag an die Institution als Ergebnis der Gedankenkette hängen. Das ist einer der epistemologisch relevanten Effekte des bildungspolitisch motivierten Bologna-Prozesses. Denn als existierende Vokabel entfaltet der Begriff der künstlerischen Forschung ein Eigenleben in Anrufungen, Befragungen und Einrichtung.

Doch produziert der bildungspolitische Strukturwandel der Kunsthochschulen auch real die künstlerische Forschung als Praxis und nicht bloß als Begriff? Es scheint tatsächlich so, als träte die Kunst in der Form einer wissenschaftlichen Disziplin auf die akademische Bühne. Und zwar mittels einer Disziplinierung der künstlerischen Ausbildung in den neu strukturierten Kunsthochschulen durch die Abschaffung der Meisterklassen. Meisterklassen scheinen im Zug der Strukturmaßnahmen an den Kunsthochschulen abgeschafft zu werden, nicht ohne, dass dabei die Kunst als Disziplin geboren würde. Wie geht diese Entwicklung vonstatten? Die Meisterklassen an Kunsthochschulen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein das mittelalterliche Ausbildungsmodell der Handwerksgilden am Leben erhielten, indem sie ein konzentriertes Verhältnis zwischen Meistern und Schülern realisierten, diese Meisterklassen werden spätestens im modularisierten Studienmodell der Bachelor- und Masterstudiengänge durch Modulpläne abgelöst. Diese Modifikation findet durch die Umstrukturierung der Hochschulen statt. In den Worten des niederländischen Kuratoren und langjährigen Beobachter des bildungspolitischen Prozesses in Europa Henk Slager wird diese Veränderung so formuliert: »Die schrittweise Implementierung der Bologna Bedingungen machte es langsam aber sicher sehr deutlich, dass das introvertierte, romantische, vor-demokratische und nicht-dialogische Meister-Schüler Modell der Meisterklassenausbildung an sein Ende gekommen war.«[6] Nicht mehr der künstlerische Meister und eine ihm innewohnende Urteilsgabe sowie Vorbildlichkeit wird als didaktische Maßnahme auf die künstlerisch Auszubildenden angewendet, sondern ein modularisierter Themenkanon. Nach den Strukturreformen an Kunsthochschulen

6 Slager: The Pleasure of Research, 2015, S. 7. Übersetzung von A.H. im englischen Original lautet der Text: »The gradual implementation of the Bologna framework slowly but surely made it very clear that the introverted, romantic, pre-democratic and non-dialogic master-pupil model of masterclass education had definitively come to an end in most European countries.«

durchlaufen die angehenden Künstlerinnen und Künstler im Laufe ihres Studiums themenorientierte Modulkurse. Die Vermittlungsinstanzen für die Inhalte in diesen Modulen sind nicht mehr an personelle Aura gebunden, sondern durch thematische Qualifikation garantiert. Studierende gehen in Kurse – nicht mehr zu Meistern. Meister werden austauschbar. Es geht um Inhalte. Inhalte aber werden im Zuge der neuen künstlerischen Studiengangplanung kanonisiert – so zumindest die Sorge. Denn an diesem Punkt, bei dem im Zuge der Transformation der Kunsthochschulen die meisterfixierte aber ansonsten nicht festgelegte Ausbildungspraxis in eine themenfixierte aber ansonsten meisterbefreite Lehrstruktur umschlägt, kommen die Disziplinierungsängste ins Spiel. Der Themenkanon, den es für einen künstlerische Studienverlauf in Modulen festzulegen gilt, beseitigt die künstlerische Freiheit, so scheint es. Kunst droht zu etwas zu werden, was eine Fachdisziplin ausmacht, nämlich ein Ensemble von Themen, Regeln und Verfahren, welche die Identität der Disziplin und damit ihr Zentrum markieren in Abgrenzung zu Nichtdazugehörigem und damit nicht zu Lehrendem. In dieser Hinsicht des Modulierens von Einschlüssen und Ausschlüssen und des Organisierens von Regeln erweist sich nämlich eine Disziplin als Disziplinierung ihrer selbst. Diszipliniertheit bedeutet dann, sich an die Regeln der Disziplin zu halten. Auf diese Weise fusionieren wissenschaftliche Fächer semantisch und normativ mit kanonisierten Ordnungen. Durch die Angleichung der Kunsthochschulen an neue, modular organisierte Ausbildungsstrukturen drohen die Disziplinierung und Disziplinwerdung der Kunst. Diese Disziplinwerdung habe eine verwissenschaftliche Kunst als Fachdisziplin zur Folge, innerhalb derer dann diszipliniert geforscht würde. Im Einzugsbereich dieser Zusammenhangskette von Modulbildung, Disziplinierung und Fachdisziplin etabliere sich an Kunsthochschulen die künstlerische Forschung und macht sich dabei der Verabschiedung von künstlerischer Autonomie verdächtig. Wir haben es hier erneut mit einer Gleichung zu tun, deren Junktoren überprüft werden müssen. Die Gleichung lautet: Modularisierte Studienverläufe ergeben kanonisierte Kunstverständnisse, kanonisierte Kunstverständnisse bedeuten Disziplinierung, Disziplinierung bedeuten Disziplinwerdung der Kunst, Disziplinwerdung der Kunst ergibt die Kunst als wissenschaftlicher Disziplin und damit die künstlerische Forschung als disziplinierter Praxis der Disziplin. Keiner dieser Schritte beinhaltet jene hinreichende Notwendigkeit, mit der von der Modularisierung des Ausbildungssystems auf eine künstlerische Forschung geschlossen werden kann.

Wir haben es also bei Geburt der künstlerischen Forschung aus dem institutionalisierten Geist des Bologna-Prozesses auch in diesem Fall vor allem mit einem diskursiven Ergebnis zu tun: begriffliche Setzungen und Verschiebungen führen von der Angleichung an Universitäten und Disziplinierung der Kunst zur semantischen Disziplinbildung und von dort zur Einsetzung der künstlerischen Forschung als Begriff. Die künstlerische Forschung wird zweifach angerufen: Vom Diskurs-

feld der Angleichung von Akademien an Universitäten aus und vom Diskursfeld der Disziplinierung der Künste durch Studiengangänderungen aus. Die Überkreuzung dieser doppelten Anrufung provoziert in der Folge den Begriff der künstlerischen Forschung im Resonanzraum des Bologna-Prozesses. In diesem Resonanzraum ist der Begriff häufig negativ geprägt, weil die Angleichung eine Verabschiedung von Eigenheit konnotiert und die Disziplinierung einen Mangel an Freiheit impliziert. Das epistemologisch relevante an dieser Diagnose zur Einsetzung des Begriffs der künstlerischen Forschung durch den bildungspolitischen und institutionellen Bologna-Prozess bei seiner gleichzeitigen Zurückweisung aber ist: Die diskursiven Prozesse zeitigen Effekte von realer und ideengeschichtlicher Bedeutung. Die Gleichung – Bologna macht künstlerische Forschung – funktioniert als Vorstellung und als Realisierung. Real werden Institute für Forschung an künstlerischen Hochschulen gegründet, diskursiv wird an Hochschulen über die künstlerische Forschung unter diesem Topos debattiert und ideengeschichtlich setzt sich die Vorstellung durch, der bildungspolitische Bologna-Prozess habe die epistemisch relevante Bewegung einer Kunst als Forscherin provoziert und institutionalisiert. »Es wäre ahistorisch zu behaupten, dass künstlerische Forschung (*aka* Artistic Research) erst seit Bologna entstanden ist, und entspricht einer ganz bestimmten Methodologie, die sich jetzt erst recht entwickelt,«[7] schreibt Dieter Lesage. Zutreffend an dieser verbreiteten Vorstellung ist aber, dass vor dem Bologna-Prozess tatsächlich niemand über künstlerische Forschung gesprochen hat, weil der Begriff mit dem Bologna-Prozess erst geprägt wurde. Lasage bestätigt diese These, wenn er schreibt, dass Forschung in den Künsten schon länger praktiziert wird, nicht aber immer so benannt wurde. Seine Konsequenz aus dieser Beobachtung ist nicht die Zurückweisung der künstlerischen Forschung als bloßer Rhetorik und die Problematisierung des Akademisierungsprozesses der Kunsthochschulen als reiner Disziplinierung, wenn er schreibt: »Akademisierung könnte man deswegen, positiv betrachtet, auch als einen Prozess sehen, der künstlerisches Forschen als Voraussetzung für qualitative Kunstproduktion betont und dabei auch die Mittel fordert, die es braucht, damit die Kunstproduktion ihre Qualität behält.«[8]

Politik macht künstlerische Forschung, indem sie Begriffe und Denkrichtungen evoziert, aus denen Diskurse, Praktiken und schließlich Institutionen werden, an denen die Kunst als Forscherin auftritt. In der Genealogie der künstlerischen Forschung übernimmt die Politik der Hochschulen jene Rolle des katalysierenden Sandkorns in der Muschel, an der sich dann eine Perle realisieren kann. Ohne das vorhandene ›Perlmutt‹ der Forschung in der Kunst gäbe es mit dem begrifflichen ›Sandkorn‹ nicht den Effekt der künstlerischen Forschung als wirklichem ›Objekt‹.

7 Lesage: Akademisierung, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 223.

8 Ebd.

Als schon vorhandene Tätigkeit aber findet die Einsichtspraxis in der Kunst mit dem Begriff der künstlerischen Forschung im Bologna-Prozess und den institutionellen Strukturwandel der Hochschulen ihren Kristallisationspunkt. Sie beginnt eine sichtbare, wenn auch ambivalente Figur zwischen institutioneller Affirmation und langsamer Selbstfindung auszubilden.

Für diese langsame Findung der Kunst als Forscherin und den Prozess der epistemischen wie institutionellen Behauptung ist es nun von inspirierender Relevanz, dass in einem früheren Moment der Kulturgeschichte schon einmal die Bildungspolitik und die forschende Kunst in einem strukturverändernden Verhältnis zueinander gestanden haben und dabei – nicht die künstlerische Forschung aber – die künstlerischen Hochschulen hervorgebracht haben. Und zwar gerade, weil die Kunst sich selber und selbstbewusst als Wissenschaft verstand. Diese lange zurückliegende Gründungphase der Kunsthochschulen im Klima einer Kunst, die sich ausdrücklich als Wissenschaft verstanden wissen wollte, ist lehrreich anzusehen für die gegenwärtige Gründungsphase der Kunst als Forscherin, weil seinerzeit nicht die Politik mittels der Hochschulen die Kunst zur Forschung animierte, sondern die forschende Kunst mit der Forderung nach Kunsthochschulen die Bildungspolitik motivierte:

Über das *principio della scienza dell'arte*

»Leonardos hauptsächliches Bestreben war es, die Malerei von einer manuellen Geschicklichkeit in den Rang einer Wissenschaft zu erheben.« Diese Einschätzung artikuliert der Kunsthistoriker Nikolaus Pevsner in seiner Geschichte der Kunstakademien.[9] Seine These lässt sich grob zusammenfassen: Weil die Renaissancekünstler als Wissenschaftler anerkannt werden wollten, wurden die Kunsthochschulen geboren. Die frühen Akademien sollten die Künste als Wissenschaften etablieren und dabei aus den mittelalterlichen Handwerksgilden befreien. In die Gilden waren die Künstler nach Medium und Material aufgeteilt, je nachdem ob sie mit Pigmenten, Metall oder Stein werkten. Und sie waren Handwerkerregeln unterworfen, welche die Ausbildung und das Selbstverständnis der Künstler als Dienstleistende strukturierten. Was Leonardo da Vinci demgegenüber hervorkehren wollte, so Pevsner, war das »*principio della scientia della pittura*« – das Prinzip der Wissenschaft der Malerei. In einer bemerkenswert unbescheidenen Vorwegnahme von Ansprüchen der künstlerischen Forschung im 21. Jahrhundert fordert Leonardo da Vinci im 15. Jahrhundert, dass die Kunst als Wissenschaft zu begreifen und wertzuschätzen sei, denn sie folge den Prinzipien der Wissenschaftlichkeit. Diese Wissenschaftlichkeit, die Leonardo für die Kunst reklamiert, orientiert sich für ihn

9 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, 1986, S. 45.

dabei keineswegs an ungefähren Anschauungen, sondern verfährt »*per le mattematiche dimostrazioni*« und beruht auf »*esperientia*«. Sie verfährt nach mathematischen Beweisen und beruht auf empirischer Erfahrung. Aufgrund dieser Forderung der Renaissancekünstler, als wissenschaftliche Gelehrte anerkannt zu werden, hat sich zwar die Kunst in der Bildungsgeschichte nicht wirklich zu einer anerkannten *artes liberales* entwickelt. Sie wurde nicht parallel zu Grammatik, Geometrie oder Astronomie an den Universitäten gelehrt. Aber es haben sich Kunsthochschulen gebildet. Das Lernen der Nachwuchskünstler sollte sich seit der Renaissance nicht mehr ausschließlich an den manuellen Praktiken in den Werkstätten der Meister orientieren, sondern die Wissenschaft zur Grundlage nehmen. Dazu wurden Akademien gegründet.

Verschiedene erkenntnistheoretische Vorstellungen, institutionelle Maßnahmen und impulsgebende Akteure verschränken sich hier auf eine, für das 21. Jahrhundert und die Frage nach dem Verhältnis von Hochschulpolitik, Kunst und Epistemologie inspirierende und zugleich irritierende Weise: Während im 21. Jahrhundert die Künstlerinnen und Künstler Angst vor der Verwissenschaftlichung der Kunst artikulieren und die alten Kunstakademien mit ihren Meisterlassen als Versprechen auf künstlerische Freiheit anrufen, liegt der Ursprung eben dieser Akademien im 15. Jahrhundert in einem Kampf um Anerkennung der Wissenschaftlichkeit der Kunst und einer Zurückweisung der Werkstätten der Meister, die als Einschränkung erfahren wurden. Was uns für die Frage nach der Genealogie der künstlerischen Forschung im 21. Jahrhunderts an dieser neuzeitlichen Vorgeschichte der künstlerischen Forschung und dieser Ursprungsgeschichte der Akademien interessiert, ist nicht alleine das bemerkenswert forschende Selbstverständnis, welches die Renaissancekünstler offensiv an den Tag legten, sondern auch das Kräfteverhältnis, in dem Bildungspolitik, Hochschullandschaft und künstlerisches Selbstverständnis zueinander standen und einander bedingten. Für das 21. Jahrhundert haben wir den Eindruck gewonnen, dass der Begriff der künstlerischen Forschung nicht von den Künstlerinnen und Künstlern provoziert wurde, obwohl deren Arbeitsweisen schon lange forschende Praktiken beinhalteten. Künstlerische Forschung ist als Topos ein Effekt der Verzahnung von bildungspolitischen Maßnahmen und akademischen Diskursen nach der Millenniumswende. Im 15. Jahrhundert haben dagegen die Künstler selber den Impuls für die Wissenschaftlichkeit der Kunst und in der Folge für die akademischen Hochschulen gegeben – inspiriert von einem Selbstverständnis als zeichnende Gelehrte. Leonardo da Vinci verstand sich als Forscher. Die Kräfte, die in der Renaissance zur Kunst als Wissenschaft und zur Hochschule als Institution geführt haben, waren andere als jene, welche zur Kunst als Forscherin in der Nachmoderne führen. Aber die Akteure sind die gleichen, nur die Konstellationen haben sich geändert. In beiden historischen Fällen – im 15. wie im 21. Jahrhundert – transformieren sich die Bezüge von Politik, Bildung, Kunst sowie Wissenschaft und führen zu einer

neuen Rolle der Institution und einer veränderten epistemischen Landschaft. Wie stehen nun die unterschiedlichen Konstellationen zueinander und wie konnte es von der einen zur anderen kommen? Was passierte zwischen dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der Renaissancekünstler und den Disziplinierungssorgen in der Nachmoderne? Was geschah zwischen den Akademiegründungen im 15. Jahrhundert und dem Strukturwandel an Kunsthochschulen im 21. Jahrhundert? Und schließlich – welche Einflüsse haben diese historischen Verschiebungen auf die Kunst als Forscherin?

Folgen wir den historischen Untersuchungen des Kunsthistorikers Pevsner, so lässt sich die Geschichte der Kunsthochschulen schnell zusammenfassen: Gewollt von Künstlern als wissenschaftliche Einrichtungen und für die Ausbildung des Nachwuchses wie auch zur Selbstorganisation der Künste, werden die Kunsthochschulen im 15. Jahrhundert als Akademien gegründet, um dann über die Jahrhunderte zu keinem Zeitpunkt wirklich diese Wissenschaftlichkeit und Eigenständigkeit auszuüben, sondern zu Instrumenten der ökonomischen Vereinnahmung und Disziplinierung zu werden, so dass sich schließlich im 19. Jahrhundert die Kunstschaffenden vehement gegen diese Institutionen der Kunstlehre zu wehren beginnen und die Akademien obsolet zu werden drohen. Erst die »Arts and Crafts« Bewegung des 20. Jahrhunderts – so Pevsner – rehabilitiert dann Kunsthochschulen. Aber bleiben wir noch einen Moment bei den Anfangsgründen der Akademien. Denn bemerkenswert und genealogisch bedeutsam ist der Grund, weswegen in der Renaissance die Künstler auf die Idee kommen, dass die Kunst kein Handwerk sei, obwohl sie doch mit den Händen agiere, und damit den Auftakt geben für neue künstlerische Institutionen. Leonardo erkennt in der Fingerfertigkeit des Zeichnens eine epistemische Praxis. Durch das Zeichnen werden Wahrheiten ersichtlich. Dabei spielen die manuellen Fertigkeiten die Rolle einer Technik, mittels derer Verstehensprozesse geistig und kreativ lanciert werden. Denn nicht durch das perfekte manuelle Abzeichnen von Wahrgenommenem verstehen Künstler die Welt und das Vorfindliche, sondern durch den kreativ-verständigen Akt, mit dem im Zeichnen das zuvor mehrfach und multiperspektivisch Gezeichnete und skizzenhaft Erprobte zu einem Gesamtbild verschmilzt, und damit eine Wahrheit zum Vorschein bringt, die es in einfacher Abzeichnung nicht gibt. »Das Zeichnen ist also in erster Linie als ein kreativer, Erkenntnis bringender und dynamischer Akt zu verstehen.«[10] Der Kunsthistoriker Alessandro Nova beschreibt in seinen Analysen der anatomischen Zeichnungen da Vincis, wie dieser die Körpererkenntnis als Verschmelzung unzähliger Studien aus unterschiedlichen Perspektiven sowie Nah- und Fernsichten darstellbar macht. Es entsteht dabei eine Visualisierung, die mittels des Zeichnens als einem kontinuierlichen epistemischen Vorgang zeigt, was

10 Nova: La Dolce Morte. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis und der kognitive Wert der Bilder, in: Nortmann, Wagner (Hg.): In Bildern denken, 2010, S. 165.

nicht einfach gesehen werden kann. Leonardo selber preist die Kunst als ein *patente d'Iddio* – eine Lizenz Gottes. Ohne *disegno* – ohne das Zeichnen – könne keine der Wissenschaften existieren, so paraphrasiert Pevsner die Ansichten Leonardos.[11] Die Beobachtung seiner Praxis des Erkennens mit den Mitteln des zeichnenden Skizzierens führte Leonardo zur Neubewertung der Kunst als einer Wissenschaft. In folgerichtiger Konsequenz bildet sich in der Renaissance die Forderung nach akademischen Lehreinrichtungen anstelle der handwerklichen Ausbildungsstätten aus. Diese Erweckung der künstlerischen Tätigkeit des Zeichnens aus seinem Zustand der manuellen Tätigkeit in den Stand einer wissenschaftlichen Grundlagenpraktik wird tatsächlich die Geschichte der Akademisierung der Kunst bis in die Neuzeit prägen. Zeichnen wird zur Fundamentalpraxis an den Kunsthochschulen: Die ersten Akademien werden in Italien als Zeichenschulen gegründet – als *Accademia del Disegno.* Alle Kunstinstitutionen stellen in der Folge über Jahrhunderte das Zeichnen ins Zentrum ihrer Ausbildungspraxis. Auch im 17. Jahrhundert wird das Zeichnen an der Pariser Akademie als das Wesen künstlerischen Tuns angesehen und noch im 18. Jahrhundert war eine Kunstakademie im Wesentlichen eine Zeichenschule.[12] Die Signatur dessen, wofür das Zeichnen allerdings im Laufe dieser Geschichte der Kunsthochschulen zu stehen begann, änderte sich. Leonardos Anspruch war, im *disegno* dessen epistemische Qualität als Erprobung und Artikulation geistiger Einsichten und Visionen zu betonen. Im 18. Jahrhundert ist die Zeichenakademie dagegen zu einem Exerzierplatz manueller Imitation geworden. Die alte handwerkliche Idee einer praktischen Geschicklichkeit als Charakteristikum der Kunst konnte sich innerhalb der neu gegründeten Kunstakademien unterschwellig halten und schließlich vollständig wieder durchsetzen. Ausgedrückt wird an den Hochschulen der Moderne mit dem Zeichnen dann nicht die ästhetische Erkenntnis im Sinne Leonardos, sondern nachgeahmt wird eine reine Ansicht. In den Akademien des 17. und 18. Jahrhunderts wird abgemalt – viel, stetig und diszipliniert – aber es wird nicht zeichnend verstanden. Als Abmalmuster dienen in diesen Kunsthochschulen neben den antiken Werken auf fast tragische Weise auch jene Arbeiten der Renaissancekünstler, mit denen diese seinerzeit nicht oberflächliche Wiederholungen, sondern tiefere Einsichten vorhatten. Statt zeichnend zu sehen und kreativ zu erkennen, müssen im 18. Jahrhundert die Studierenden fleißig sein und viel nach Vorbildern zeichnen, »denn sie werden sich dadurch nicht nur den richtigen Blick und das Verständnis für die schöne Form aneignen, sondern auch Kenntnisse der Licht- und Schattenverhältnisse,«[13] so der Kunstphilosoph Johann Georg Sulzer in seiner »Allgemeinen Theorie der bildenden Künste« von 1792. Diese

11 Vgl. Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, 1986, S. 45.

12 Vgl. Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, 1986, S. 104 bzw. 170.

13 Johann Georg Sulzer in: Allgemeine Theorie der bildenden Künste von 1792 zitiert nach Pevsner, S. 170.

Vorstellung vom reproduktiven Charakter des Zeichnens als edukativer Kernmethode zur Einübung von Vorgewusstem im Feld der Kunst manifestiert sich paradigmatisch in einem Stundenplan der Berliner Kunstakademie von 1800, den Pevsner wiederentdeckt und in seine »Geschichte der Kunsthochschulen« als Dokument integriert. Jeder Arbeitstag der Woche von Montag bis Freitag ist hier zeichnerisch durchdekliniert: Morgens zwischen sieben und neun Uhr ist die Zeichnung des Faltenwurfs vorgesehen. Nachmittags steht täglich das Aktzeichnen von fünf bis sieben Uhr auf dem Stundenplan. Die Ausbildungszeiten sind durchgeplant und das Abzeichnen wird als praktische Übung systematisch durchexerziert.

Leonardos Idee aber war eine andere gewesen: Im Zentrum der künstlerischen Praxis stand bei ihm das Zeichnen als geistiger Tätigkeit. Um diese in der Ausbildung zu entwickeln, sah der Renaissancekünstler keine manuelle Wiederholung des schon Gezeichneten vor, sondern ein mentales Verständnis von den wissenschaftlichen Grundlagen des Einsehens und Darstellens. Sein »Rat für Anfänger lautet: »Studia prima la scientia, e poi seguita la praricha nata da essa scientia« [Studiere zuerst die Wissenschaft – aus der Wissenschaft wird dann die Praxis geboren]. Denn »Quelli che s'inamorano di pratica senza scientia sono come li nocchieri che entran in naviglio senza timone o bussola« [Diejenigen, die sich in die Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Kapitäne, die auf das Schiff ohne Ruder oder Kompass gehen]. Dann schlägt Leonardo einen neuen und für die Zeit in höchstem Maße revolutionären Lehrplan vor, so findet Pevsner durch die Analyse der Quellen heraus: »Erster Unterrichtsgegenstand hat die Perspektive zu sein. Anschließend wird der Student in Theorie und Praxis der Proportionslehre eingeführt. Dann erst erfolgt Zeichnen nach Zeichnungen seines Meisters, nach Reliefs, nach der Natur und schließlich praktische Ausübung seiner Kunst.«[14] Die Theorie steht in diesem Leonardo-Lehrplan vor der Praxis und gerade deswegen werden im 15. Jahrhundert Hochschulen für die Künste projektiert und die praxisnahen Handwerkstätten der Gilden für unangemessen gehalten.

Im Florenz der Medici wird tatsächlich um 1490 im Garten des Lorenzo il Magnifico die erste kleine und von Gildensatzungen freie Schule für Schüler der Malerei und Bildhauerei gegründet. Michelangelo gehört zu jenen ersten Lehrlingen, die aus den Meisterwerkstätten herausgeholt und für diese kleine Kunstschule ausgewählt werden. Die Ausbildung der Schüler in dieser Gartenschule von Lorenzo besteht nicht aus manueller Hilfe für die Aufträge ihrer Meister, sondern im intellektuellen Studium antiker und zeitgenössischer künstlerischer Werke.[15] Ein halbes Jahrhundert später im Jahr 1563 wird in Florenz die erste richtige *Accademia del Disegno* gegründet. Das *Disegno* im Namen dieser Akademie steht im 16. Jahrhundert noch paradigmatisch für das Primat des Zeichnens als geistiger künstlerischer

14 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, 1986, S. 49.

15 Vgl Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, 1986, S. 51/52.

Praxis, um deren Willen eine Akademiegründung für nötig erachtet wird. Die Tatsache, dass die Mitglieder der *Accademia del Disegno* »in vielen verschiedenen Materialien arbeiteten und daher verschiedenen Gilden angehört hatten, verlor jetzt an Bedeutung, da sie nunmehr alle mit ›disegno‹ befaßt waren, jener allein wichtigen ›espressione e dichiarazione del concetto che si[l]a nell'animo‹.«[16] Als »Ausdruck und Erklärung der Konzepte der Seele« steht das Zeichnen im akademischen Mittelpunkt und sollte auf wissenschaftlicher Grundlage gelehrt werden unter anderem durch Vorlesungen zu Mathematik und Physik. Am Ende des 16. Jahrhunderts folgt der ersten Akademie in Florenz eine Akademie der Künste in Rom – die *Accademia di San Luca*. Sie entwickelte Ansätze eines akademischen Kunstunterrichts. »Jeden Tag ist eine Stunde nach dem Mittagessen theoretischen Debatten vorbehalten, und alle vierzehn Tage soll sich eine ganze Sitzung mit diesem Thema beschäftigen.«[17] In Bologna sowie Mailand werden im Laufe des 17. Jahrhunderts die nächsten Versuche unternommen, mittels der Gründung von Akademien die mittelalterliche Macht der Gilden zu durchbrechen und durch ein intellektuelleres Ausbildungssystem und Wertschätzungsprogram für die Künstler zu ersetzen. Auch in Frankreich beginnt man zur Gründung einer Pariser Akademie mit den gleichen Absichten, wie im italienischen Florenz oder Rom, nämlich die Künstler aus den verschiedenen, mittelalterlich organisierten, handwerklichen Gilden zu befreien, die unterschiedlichen Künste in einer gemeinsamen Körperschaft zusammenzuführen sowie der künstlerischen Ausbildung ein neues, dem aufgewerteten Selbstverständnis angemesseneres Profil zu geben. Eingebettet wird diese Argumentation in Frankreich in die Klage über die miserable Qualität einheimischer Künste, deren Güte eine Akademie mittels Intellektualisierung und Autonomisierung zu steigern verspricht. »Besonderes Gewicht wird auf die Notwendigkeit gründlicher Kenntnisse in Architektur, Geometrie, Perspektive, Arithmetik, Anatomie, Astronomie und Geschichte gelegt.«[18] Auch hier arbeitet Pevsner aus Unterlagen, Gutachten und Programmen zunächst eine Idee von Hochschule heraus, die künstlerisches Schaffen auf wissenschaftliche Grundlagen stellen will und theoretische

16 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademien, 1986, S. 60. Das Zitat in Pevsners Text stammt aus Le opere di Giorgio Vasari, Bd. 1 (vgl. Fußnote 58 bei Pevsner) und lautet vollständig bzw. ohne den Fehler, der sich bei Pevsner eingeschlichen hat: »E perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si la nell'animo, e di quello che alti si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea« – in etwa: Weil dasjenige eine Zeichnung genannt wird, was an Wissen von Konzepten und geistigen Urteilen mit Händen ausgedrückt wird, ist auch die Zeichnung nichts anderes als der Ausdruck und die Erklärung der Ideen, die in den Köpfen vorgestellt und gebildet werden.

17 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, S. 70.

18 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, S. 94.

Kenntnisse vor praktische Fingerfertigkeiten stellt. Kerngedanke dieses neuen Ausbildungsplans für die kommende französische Künstlerschaft ist, dass nur jene, die wissen, wie die Körper anatomisch gebaut sind und wie mathematische Formen gedacht werden, die Idee dessen auch ästhetisch zu erfassen und weiterzuentwickeln in der Lage sind. Theorie ist das Primat der Praxis und notwendiger Grund zur Gründung von Hochschulen – allerdings mehr in der Theorie als tatsächlich in der Praxis der Akademie. Pevsner muss feststellen, dass in allen diesen ersten hohen Schule des ästhetischen Verstehens und künstlerischen Zeichnens am Ende wenig akademische Lehre und wenig wissenschaftliches Verständnis dafür aber viel körperschaftliche Seilschaft gepflegt wurden.

Leonardos Vorstellungen von der Kunst als Wissenschaft sind offenbar gescheitert bevor sie beginnen konnten, sich in Lehre und Forschung umfassend zu organisieren. Die Idee von der Kunst als Wissenschaft hat zu Beginn der Neuzeit eine Institution provoziert – die Kunsthochschule, die sich nach ihrer Gründung aber immer wieder nur als praktische Zeichenschule entwickelte, nicht aber als Ort für das Skizzieren und Reflektieren von ästhetischen Einsichten. Der Kunstunterricht wurde trotz anspruchsvoller Ziele und formulierter Programme auf das manuelle Abzeichnen nach Vorbildern reduziert. So legen die Statuten der Akademie in Rom den Hauptzweck der Institution auf die praktische Ausbildung. Es soll zwar nicht – wie in den mittelalterlichen Werkstätten – die ausführende Arbeit für die Meister erledigt werden. Aber es soll nach Gipsmodellen und der Natur nachgezeichnet werden. Es sollen Lehrer anstelle der Meister ernannt werden, welche die Übungen der Schüler überwachen und korrigieren. Professionelle Künstlermitglieder sollen der Akademie Werke zur Anschauung und Übung überlassen. Eine Galerie soll aufgebaut und die Institution ein Monopol in der Bewertung von Kunstwerken erlangen. Aber Vorlesungen finden nicht statt, Künstler üben ihre Lehrerfunktion nicht aus, private Zeichenklassen entstehen außerhalb der Akademie und untergraben den neuen Ausbildungsanspruch dieser frühen Kunsthochschule. Die Kunst wird nicht als Wissenschaft gelehrt. In Italien wird offenbar insgesamt wenig gelehrt und in den französischen sowie schließlich auch den deutschen Akademien setzen sich modularisierte, kanonisierte, durchorganisierte Lehrpläne durch. Außerdem passiert ab dem 17. Jahrhundert noch etwas anderes – paradigmatisches – an der Kunstakademie in Paris. Etwas, das die um ihre Autonomie besorgten Künstlerinnen und Künstler des 21. Jahrhunderts alarmieren könnte:

Ökonomische Interessen beginnen die Lehre und das Selbstverständnis der Kunstakademie zu beherrschen. 1664 wird im absolutistischen Frankreich Jean-Baptiste Colbert zum maßgeblichen Vizeprotektor der unter Finanznot leidenden Pariser »*Académie Royal de Peinture et Sculpture*« gewählt. Colbert – der erste Staatsmann unter dem Sonnenkönig Ludwig XIV – reformiert die Institution nachhaltig. Er macht sie zur Kaderschmiede künstlerischer Dienstleister und setzt damit im Kunstbetrieb des 17. Jahrhunderts merkantilistische Interessen durch. Die

Akademie und ihr Versprechen auf künstlerische Freiheit werden zunächst zum Instrument, um die immer noch herrschende ökonomische Macht der Gilden zu zerschlagen. Mit dem faktischen Monopol einer zentralen künstlerischen Ausbildungsstätte geht es Colbert dann aber darum, die Kunst als produktives Gewerbe zu organisieren und den Nachwuchs und dessen Aktivitäten marktorientiert zu kanalisieren. »Der Absolutismus hatte erfolgreich über jene tatsächliche Unabhängigkeit des einzelnen Künstlers triumphiert, für die weniger als 100 Jahre vorher die ersten Akademien gerundet worden waren,« fasst Pevsner die Volte des Frühkapitalismus im Umgang mit Autonomiebestrebungen und Freiheitsansprüchen von Kunst und Wissenschaft zusammen. »Während nach außen hin die mittelalterliche Struktur der Gilden bekämpft wurde, setzte man ein System an ihre Stelle, das von der tatsächlichen Entscheidungsfreiheit des Malers und Bildhauers weniger übrig ließ, als er unter der Herrschaft der Gilden besessen hatte.«[19] Wie die Bologna-Deklaration des ausgehenden 20. Jahrhunderts Wissen und Kultur vordergründig so sehr wertschätzt, dass es diese in einem harmonisierten europäischen Hochschulraum organisieren wollte, um schließlich Harmonisierung für die »arbeitsmarktbezogene Qualifizierung seiner Bürger« zu nutzen, so schätzt auch Colbert im 17. Jahrhundert die Hochschulen als Zurichtungssystem zur auftragsbezogenen Qualifikation der Künstler. Colbert macht sich dafür die Ambivalenz des Pädagogischen zu nutzen, das zwischen Bildung und Erziehung oszilliert. Er greift die Vision einer von Gildenzwang befreiten Aus-bildung des Künstlerischen auf und realisiert diese als eine Er-ziehung, die mit den Schülern die verkäuflichen Standards guten Geschmacks einübt. Die Pariser Akademie war angetreten, eine künstlerisch-wissenschaftliche Kunsthochschulbildung anzubieten, und mündete in einer Erziehungsanstalt. Die ökonomischen Kategorien werden in Richtlinien und Lehrpläne eingelassen, in denen das Verkäufliche als Wertvolles kanonisiert und vermittelt wird. Noblesse wird zum Standard. Doch was gilt als edler Geschmack des Künstlerischen im Absolutismus und sichert den Absolventen der *Académie Royal de Peinture et Sculpture* sicheres Einkommen bei geregelter ästhetischer Produktion? Für die Malerei empfindet man die Erscheinung von Tieren wie Kamelen, Ochsen oder Eseln als vulgär, auch Stillleben rangieren am Fuße der Stufenleiter des malerisch Wertvollen. Landschaften werden höher bewertet. Die Welt der Menschen gilt als grundsätzlich der Tierwelt überlegen. Historienbilder krönen schließlich als umfassende Ansichten des Humanen auch gegenüber Portraits von menschlichen Einzelwesen die Rangordnung malerischer Sujets.[20] Mittels der Kanonisierung von Themen lässt sich die Kunst zum erfolgreichen Wirtschaftszweig entwickeln. Der ökonomische Wille strukturiert die Praxis der Kunst durch eine Politik der Akademisierung.

19 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, 1986, S. 96/97.
20 Vgl. Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, 1986, S. 103.

Durchsetzen konnte sich in Paris entsprechend dieser politischen Interessen an der *employability* des Künstlernachwuchs ein ordentlich zu befolgender, systematisch modulierter Lehrplan, der in dem mündet was auch im 21. Jahrhundert noch unter dem negativ konnotierten Begriff der Akademisierung gemeint wird: Minutengenaue Wochenpläne, die freiraumarme Durchdeklinierung dessen, was als Kanon gelehrt und vermittelt wird, das Gegenteil dessen, was einmal unter dem Topos der *ars liberalis* für die Befreiung der Kunst gefordert worden war und auf Imagination, Experiment oder individuelle Vision gesetzt hatte. Wir beginnen die Disziplinierungsängste des 21. Jahrhunderts zu verstehen, wenn wir die Geschichte der Akademisierung der Kunst seit dem 17. Jahrhundert verfolgen, die tatsächlich unter der Devise von Freiheit und Wissenschaftlichkeit einmal installiert worden war. »Würde und Freiheit waren die Leitbilder des Kampfes im Cinquecento gewesen, jetzt waren es Würde und Dienstleistung«[21], fasst Pevsner die Entwicklung des 17. Jahrhunderts zusammen und beschreibt den Kunst-Akademiker, wie er in Paris existierte, als einen Künstler, der in der Regel für private Kunden oder öffentliche Auftraggeber arbeitete. »Seine gesellschaftliche Position war höher als die seiner meisten ausländischen Kollegen, doch war er so sehr zum Diener des Hofes geworden, daß er in seiner Kunst weniger frei war als sie.«[22] Die Frage, die sich mit diesen historischen Erfahrungen stellt, ist offenkundig jene nach der Kraft, welche ökonomische Interessen zu nutzen in der Lage sind, wenn akademische Umstrukturierungsprozesse zunächst schwache Institutionen oder unübersichtliche didaktische und epistemische Gemengelagen zur Folge haben.

Die Geburt einer Institution oder Wissenschaft ist ein schwieriger und umkämpfter Prozess, bei dem es um veränderte Selbstverständnisse aber auch neue Verteilungsregeln für Ressourcen geht. Die Fragen, die in diesen Umstrukturierungsprozessen noch verhandelt werden und Leerstellen zur Folge haben, sind: Was ist die Kunst als Wissenschaft? Worum geht es mit der künstlerischen Autonomie? Welche institutionellen Rahmen benötigen beide? Was muss Ausbildung in diesem schillernden Geflecht aus Visionen und Interessen leisten und wer finanziert die Hochschulen aufgrund welcher Ziele und Interessen? Diese Fragen sind im Moment der Transformation von künstlerischen Selbstverständnissen, Arbeitsorten und Zuständigkeitsbereichen noch nicht verlässlich beantwortet und entsprechend ambivalent zeigen sich auch die Strukturen, in denen sich das Künstlerische bilden soll. Unterfinanzierung der Hochschulen, merkantile Tendenzen in der Bildungspolitik, die Zerschlagung der Meisterwerkstätten als eigenmächtige Institutionen – alle diese Aspekte, die im 17. Jahrhundert im Fall der *Académie Royal de Peinture et Sculpture* eine Rolle spielen und die Colbert zu nutzen weiß, um

21 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, 1986, S. 114.
22 Pevsner: Die Geschichte der Kunstakademie, 1986, S. 139.

eine Hochschule als Ausbildungszentrum für den Markt zu etablieren, sind Aspekte, die auch in der Bologna-Ära des 21. Jahrhunderts eine offensichtliche Rolle spielen: Der Bologna-Prozess hat den Ruf, unterhalb der formalen Strukturveränderung vor allem einer Politik der Einsparung an den Hochschulen zu folgen. Tendenzen, das Hochschulsystem als Dienstleister für den Arbeitsmarkt zu begreifen, infiltrieren die Bildungspolitik. Die Zerschlagung der Meisterwerkklassen destabilisiert die Autorität der Künstlerindividuen als maßgeblicher Institutionen im Ausbildungsbetrieb. Die Sorgen, dass mit der epistemologischen Verheißung einer künstlerischen Forschung tatsächlich eine bildungspolitische Domestizierung der Kunst verbunden ist, die durch den Strukturwandel der Hochschule lanciert wird, kann zumindest auf einen historischen Vorläufer verweisen. Colbert hat im 17. Jahrhundert mit dem Strukturwandel der Künstlerausbildung das Versprechen auf eine Intellektualisierung der Kunst genutzt, um tatsächlich eine Einhegung der Kunst auf marktgängige Sujets zu betreiben.

Disziplinierungsängste und der Warenwert ästhetischen Wissens

»Warum würde man eine Disziplin brauchen, wenn nicht, um jemanden oder etwas zu disziplinieren?«[23] Die Künstlerin Hito Steyerl verdichtet in dieser Behauptung die Sorge vor einer Reglementierung und Akademisierung der Kunst zehn Jahre nach der Deklaration von Bologna und rund 350 Jahre nach der Übernahme der Pariser Kunsthochschule durch Colbert. Steyerls These lautet: Der Topos der künstlerischen Forschung ist vor allem dazu da, die Kunst in eine disziplinierende Forschungsdisziplin zu überführen. Dieses Szenario sei beunruhigend, denn »eine Disziplin diszipliniert selbstverständlich; sie normalisiert, generalisiert und reguliert; sie probt ein Kontingent an Antworten und trainiert auf diese Weise Leute, in einer Umwelt symbolischer Arbeit, dauerhafter Planung und stromlinienförmiger Kreativität zu funktionieren.«[24] Möglicherweise wird der Begriff der künstlerischen Forschung im Prozess der Hochschulstrukturreform des frühen 21. Jahrhunderts also geboren, um die Kunst zu disziplinieren. Das scheint zumindest die Sorge zahlreicher Künstlerinnen und Künstler zu sein. Für sie ist künstlerische Forschung keine Herausforderung, um neue Zuständigkeiten zu erproben, und keine

23 Steyerl: Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict, in: maHUKUZine Nr. 8, 2010, S 31, übersetzt von A.H. Im Original lautet der Satz: »Why would one need a discipline if it wasn't to discipline somebody or something?«

24 Steyerl: Aesthetics of Resistance? 2010, S 31, übersetzt von A.H. Im Original lautet die Passage: »A discipline is of course disciplinarian; it normalizes, generalizes and regulates; it rehearses a set of responses and in this case trains people to function in an environment of symbolic labor, permanent design and streamlined creativity.«

Chance, sich von den Seilschaften des Kunstbetriebs zu befreien. Für sie ist künstlerische Forschung eine Bedrohung ihrer Autonomie. Flankiert wird diese Diagnose zum disziplinierenden Charakter der Kunst als Forscherin durch eine weitere Sorge: Die Furcht, dass die Kunst zu einer Wissensproduzentin wird und damit zur Ökonomisierung der Bildungslandschaft im Allgemeinen und des Kunstfeldes im Besonderen beiträgt. Die These lautet hier: Wissen ist in der gegenwärtigen Wissensökonomie des 21. Jahrhunderts als Produktivkraft in wirtschaftliche Interessensgebiete eingebettet und wird von diesen direkt oder indirekt geregelt. Wo die künstlerische Forschung institutionell als Wissensproduzentin angesprochen wird, mache sie sich mithin – wie jede Wissensproduktion – der Zweckdienlichkeit verdächtig.[25] Die Kunst als Forscherin diene sich gleichsam strukturbedingt der Wissensökonomie an – so die kritische Beobachtung. Die Kunsttheoretikerin Elke Bippus verknüpft diese beiden Befürchtungen der Disziplinierung und der Ökonomisierung zu einem möglichen Hochschulszenario, wenn sie an verschiedenen Stellen im Bildungssystem eine »Verwissenschaftlichung und curriculare Engführung der künstlerischen Ausbildung durch die Bologna-Reform«[26] erkennt, welche dem Umgang mit künstlerischer Forschung die Leichtfüßigkeit genommen haben. Bippus stellt fest, dass das Wissen nach Bologna insgesamt und stärker als ohnehin dem Verdacht der Ökonomisierung ausgesetzt sei, weil der Topos der *employability* die Studienverläufe regele. Disziplinierungsängste und Ökonomisierungsbefürchtungen charakterisieren also auf der einen Seite die Haltung gegenüber der künstlerischen Forschung im frühen 21. Jahrhundert.

Auf der anderen Seite werden aber auch die Möglichkeiten angesprochen, welche die Kunst mit der Forschung habe, um sich in eine neue und der Kunst angemessene Position zu manövrieren. Der Theoretiker Lasage schreibt zu diesem Möglichkeitsraum der künstlerischen Forschung: »Nur wenige KunsthochschulprofessorInnen hatten gleich verstanden, dass dieser sozusagen vom Bologna-Prozess auferlegte Zwang zum Forschen auch als Chance verstanden werden konnte. Dafür nämlich, endlich die Zeit, die KünstlerInnen zum Forschen brauchen, auch als konstitutiv für die Ausübung des Berufs als KunsthochschulprofessorIn anzuerkennen.«[27]

Die These auf dieser Seite der Kommentatoren lautet mithin: Die Rede von der künstlerischen Forschung und der Zwang zur Akademisierung von Hochschulen durch den Bologna-Prozess beinhaltet tatsächlich eine Chance – die Chance zur Entkopplung der Kunst von den ökonomischen Zwängen des Galeriemarktes

25 Vgl. zu dieser Argumentation etwa Holert: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie«, in: Peters (Hg.): Das Forschen aller, 2013, S. 225-238.

26 Bippus: Kunst des Forschens, 2009, S. 8.

27 Lesage: Akademisierung, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 222.

und den Durchsetzungsritualen im Ausstellungsbetrieb. Von einem epistemischen Selbstverständnis der Künstlerinnen und Künstler ist an dieser Stelle noch nicht viel zu spüren. Aber mit der Gründung von Instituten und dem Forschungsauftrag an Kunsthochschulen werden tatsächlich Räume und Ressourcen frei, die von der Kunst genutzt werden können, um sich jenseits von Kunstmarkt und Ausstellungsbetrieb in anderen Strukturen und Systemen neu zu behaupten. Wenn die Kunst mithilfe des Begriffs der künstlerischen Forschung, tatsächlich Forschungsräume bekommen sollte, erhielte sie damit auch Foren, Gelder und Zeit, sich jenseits des Biennalen-Zirkus und der Galerien-Konsumzone eigensinnig zu behaupten – so die hoffnungsvolle Erwartung.

Epistemologisch und genealogisch relevant an diesem Disput der Einschätzungen von Disziplinierungsängsten und Ökonomisierungsbefürchtungen auf der einen Seite und Positionierungschancen auf der anderen, ausgelöst oder reaktiviert durch den neuen Begriff der künstlerischen Forschung und die Hochschulreform im Rahmen des Bologna-Prozesses, ist zunächst der Sachverhalt der engagierten Auseinandersetzung selber und dann das jeweilige Bild von Forschung, das auf der einen wie der anderen Seite gezeichnet wird. Bleiben wir zunächst beim Sachverhalt der engagierten Debatte selber: Die Dispute darüber, ob die künstlerische Forschung eine Befreiung der Kunst aus den Zwängen des hegemonialen Kunstbetriebs bedeute oder aber eine Disziplinierung der Kunst als Wissensproduzentin zur Folge habe, können als Geschichtszeichen gewertet werden. Als Zeichen weisen die leidenschaftlich geführten Debatten auf das wissenschaftspolitische Problemfeld der Neuformation von Kunst und Wissenschaft. Die streitbaren Reden zum Verhältnis von Kunst, Wissen und Forschung markieren ein ungeklärtes Terrain, auf dem Kunstbegriffe, Forschungshoheiten, die Zukunft der Wissenschaften sowie die Zukunft der Kunst verhandelt werden. Auf diesem Verhandlungsplatz wird mit generalisierenden Ängsten und idealisierten Chancen argumentiert. Denn es geht um Grundsätzliches, wenn Kunst, Wissen, Forschung und Ökonomie erörtert werden: Es geht um das erkennende Verhältnis zur Welt, es geht um die Freiheit der jeweiligen Tätigkeiten und es geht um den Wert des Wissens im aktuellen Gesellschaftssystem und den Wert der Kunst als eigenständiger Kulturpraxis. Dass der Umgang mit diesen grundsätzlichen Themen nicht den Bildungsbeamten und Staatsleuten überlassen werden sollte, hat die Geschichte der Kunsthochschulen gezeigt. Forschung in der Kunst kann als Befreiung vom Betrieb der Galerien und Museen begriffen werden oder aber als Zurichtung auf die Wissensökonomie. Der Bologna-Prozess spielt in dieser historischen Debatte die Rolle eines Katalysators. Er lanciert mit dem Begriff der künstlerischen Forschung und der darin eingebetteten Forschungsvokabel einen Ausdruck, der die schon lange schwelende, einsichtige Praxis der Kunst adressiert und mit der Benennung ebenso disputabel wie real macht. Damit wird die Hochschulpolitik zu einer Geburtshelferin der Kunst als Forscherin. Lange schon ausgebrütet wird die künstlerische Forschung ange-

sprochen und damit ans Licht der Welt gezogen. Als benennbares Phänomen ist die künstlerische Forschung damit aber ebenso umstritten wie wirklich. Darin besteht die genealogische Bedeutung der Politik von Bologna und des ihr nachfolgenden Diskussionsprozesses für die Kunst als Forscherin. Epistemologisch wird mit dem Diskussionsprozess um die künstlerische Forschung auch der Forschungsbegriff selber herausgefordert. Mit der Behauptung einer Kunst als Forscherin stellt sich die Frage nach dem Status des Wissens, das sie zu entwickeln in der Lage ist. Kann die künstlerische Einsicht als ein unvorhersehbarer Effekt der künstlerischen Forschung gewertet werden oder systematisiert sich die künstlerische Forschung als Disziplin und wird zur Wissensproduzentin? Was bedeutet es, sich als Wissensproduzentin in einem Kontext zu etablieren, in dem Forschung in eine Ökonomie der Ausbildung und den Legitimationszwang durch Nutzbarmachung eingewoben ist? Mit der künstlerischen Forschung, die im Bologna-Prozesses nicht nur namentlich hervorgebracht wird, sondern zugleich auch auf eine Hochschulbühne tritt, die von einer Ökonomisierung des Bildungsbetriebs durchzogen ist, wird mithin eine neue Diskussion um das Verhältnis von Wissen und Wirtschaft provoziert – gerade weil die Kunst sich – wie auch immer idealisiert – als autonom und eigensinnig versteht. Das Selbstverständnis autonomer Kunst trifft auf die Sorge vor einer Durchdringung des Wissenschaftlichen von ökonomischen Interessen und in der Mitte dieser beiden Szenarien steht die künstlerische Forschung, die droht oder verspricht, beides zu verbinden. Durch die Überkreuzung von Forschung einerseits und ökonomischem Kalkül andererseits am Ort der Kunst als Forscherin im geschichtlichen Moment des Bologna-Prozesses als einer Ökonomisierung der Hochschullandschaft drängt sich die generelle Auseinandersetzung über das Verhältnis von Ökonomie und Wissen auf. Die künstlerische Forschung provoziert diese Auseinandersetzung nur deswegen so ausdrücklich, weil sie als neue Spielpraxis im Feld der wissenschaftlichen Disziplinen gleichsam naiv und überrascht auf diese Beziehung stößt – und vor dem Hintergrund ihres alten autonomen künstlerischen Selbstverständnisses reflexartig zu schimpfen beginnt. Diese Schimpftriade aber kann aufklärend wirken für das gesamte Feld der wissenschaftlichen Disziplinen und sie kann mit der viel älteren Diagnose zum Warenwert des Wissens des Philosophen Jean-François Lyotard verknüpft werden.

Schon Jahre vor dem Aufkommen des Begriffs der künstlerischen Forschung stellt nämlich Lyotard generell zum Verhältnis von Wissen und Ökonomie fest: »Das alte Prinzip, wonach der Wissenserwerb unauflösbar mit der Bildung des Geistes und des selbst der Person verbunden ist, verfällt mehr und mehr. Die Beziehung der Lieferanten und Benutzer der Erkenntnis zu dieser strebt und wird danach streben, sich in der Form darzustellen, die das Verhältnis von Konsumenten und Produzenten von Waren zu diesen auszeichnet: die Wertform.«[28]

28 Lyotard: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 24.

Für Lyotard wird das Wissen zunehmend für seinen Verkauf geschaffen und hört auf, sein eigener Zweck zu sein. Wissen wird verwertet und konsumiert. Lyotard zeichnet ein Szenario der Wissensökonomie, in dem die Wissenschaft von einem Legitimationsproblem geprägt ist, denn Wissenschaft benötigt Konsumenten der Erkenntnis als Legitimation für ihr Tun – ein Tun, das Geld kostet. »Schon Descartes«, so Lyotard, »verlangt am Ende des *Discours* Kredite für die Laboratorien. Das Problem war damit gestellt: Die Apparate, welche die Leistungen des menschlichen Körpers zum Zweck der Erbringung des Beweises optimieren, verlangen einen Zuschuß an Ausgaben. Also kein Beweis, keine Verifizierung von Aussagen und keine Wahrheit ohne Geld.«[29]

Auch keine ästhetische Einsicht und kein künstlerisches Forschungsvorhaben ohne Finanzierung. Neben dieser ökonomischen Pragmatik der Wissenschaft macht Lyotard ebenso darauf aufmerksam, dass das »Spielfeld« der Wissenschaft selber Strukturen hat, die den Möglichkeitsraum von Forschung regeln. Es gibt keine Forschung ohne disziplinären Kontext. Auch die Kunst als Forscherin wird sich nicht alleine aus den Forschungsergebnissen ihrer Akteure, dem Einsichtswert der ästhetischen Analyse oder der Begriffssetzung durch den Bologna-Prozess durchsetzen können. Forschung kostet nicht nur Geld, sie existiert auch nur im Rahmen eines Spielfeldes, auf dem »Mitspieler« vorhanden sein müssen und einen Platz und definierte Aufgaben haben. Lyotard betont, dass Wissen niemals aus der Sache des Forschungsgegenstandes alleine heraus behauptet werden kann oder aus der Erkenntnis der Forschenden. »Denn der Wissenschaftler bedarf eines Empfängers, der seinerseits ein Sender sein könnte, also Partner. Andernfalls ist die Verifikation seiner Aussage mangels einer kontradiktorischen Auseinandersetzung unmöglich, die durch eine Nicht-Erneuerung der Kompetenzen unmöglich gemacht würde.« In dieser Auseinandersetzung steht für Lyotard, »nicht nur die Wahrheit einer Aussage, sondern auch seine eigene Kompetenz auf dem Spiel: denn die Kompetenz ist nie endgültig erworben, sie hängt davon ab, ob die vorgeschlagene Aussage in einer Folge von Beweisführungen und Widerlegungen zwischen Ebenbürtigen als diskussionswürdig betrachtet wird oder nicht.«[30]

Eingeflochten in ökonomische und epistemische Legitimationsstrategien ist Forschung von dem bestimmt, was Lyotard die »Metaregeln« nennt. Regeln, die sich nicht aus dem Forschen selber ergeben. Regeln, die nicht mit der Aussagekraft der Erkenntnisse oder Einsichten zu tun haben: präskriptive Aussagen darüber, »wer entscheidet, was Wissen ist, und wer weiß, was es zu entscheiden gilt?«[31] Relevant für eine epistemologische Ästhetik über die Herkunft und Rolle der künstlerischen Forschung ist an dieser Analyse nicht alleine der Hinweis auf die Metare-

29 Lyotard: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 131.
30 Lyotard: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 79.
31 Lyotard: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 35.

geln einer jeden Wissenschaft, der uns daran erinnert, dass auch die künstlerische Forschung keine sich selbst setzende, rein epistemische zu begründende Praxis ist oder sein kann. Der Bologna-Prozess inklusive seiner ökonomischen Kalküle und hochschulpolitischen Strukturvorhaben bildet durch Begriffssetzung und Institutionalisierung das Spielfeld der Kunst als Forscherin aus, auf dem die Spieler dieses neuen ›Teams‹ dann anfangen können, sich auf ihre Positionen zu begeben und die ›Bälle‹ zuzuspielen. ›Gedrippelt‹ haben sie vielleicht vor diesem Stadionbau schon, um im Bilde zu bleiben. Mit den institutionalisierten Räumen und der Teambenennung beginnt die Kunst als Forscherin aber sichtbar in einer ›Liga‹ zu spielen – einerseits – sowie ein ›Stadion‹ vorzufinden – anderseits. Für die epistemologische Ästhetik, die sich mit der Herkunft und Rolle der künstlerischen Forschung beschäftigt, ist an der Position Lyotards allerdings auch relevant, dass er behauptet, durch neue »postmoderne« Spielzüge in der Wissenschaft würden die Regelsysteme des Spielfeldes offenbar. Das Spielfeld kann nicht mehr so tun, als regelten alleine Erkenntnisse und Einsichten das Tun und Lassen der Forscherinnen und Forscher. Die Metaregeln sind präsent geworden. Für Lyotard sind es naturwissenschaftliche Arabesken wie die Quantenphysik, welche die Aufklärung über die Regelhaftigkeit des Wissens leisten. Diese postmoderne Wissenschaft »verändert den Sinn des Wortes Wissen, und sie sagt, wie diese Veränderung stattfinden kann. Sie bringt nicht Bekanntes, sondern Unbekanntes hervor. Und sie legt ein Legitimationsmodell nahe, das keineswegs das der besten Performanz ist, sondern der als Paralogie verstandenen Differenz.«[32] Die Nützlichkeit einer Theorie besteht dann darin, dass sie neue Ideen hervorruft, nicht dass sie verwertbar ist. Ihr Wert ist der des Ideenreichtums und des Hervorbringens neuer Aussagen, nicht dass sie einen positionierten Mitspieler vorfindet. Für Lyotard haben mithin die erfinderischen postmodernen Aktivitäten in den Wissenschaften den präskriptiven Charakter der Regeln des Wissenschaftlichen sichtbar gemacht. Die Erkenntnis vom regelgeleiteten Wesen der Wissensproduktion fordere nun aber die Wissenschaften auf – so Lyotards hoffungsvolle Erwartung – andere »Partner« zu akzeptieren. Neue Partner, als nur die etablierten wissenschaftlichen Forschergemeinden. Partner, die neue Ideen in neuen Erkenntnisverfahren hervorbringen. Genau diese Rolle könnte – mit Lyotard gehofft – die Kunst als Forscherin auch spielen. Sie könnte mit ihren noch unbekannten Praktiken und ihren »paralogisch« verrückten Forschungsgegenständen neue Einsichten über den Zustand der zeitgenössischen Wissenschaft bringen. Oder mit Bippus formuliert: »Ist es nicht auch so, dass die (künstlerische) Forschung gültige Perspektivierungen von Wissen zur Disposition stellt und damit auch die Zuschreibungen an die Darstellungs- und Erkenntnisfor-

32 Lyotard: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 173.

men von Kunst und Wissenschaft neu zu denken gibt?«[33] Diese Möglichkeit wird animiert durch eine Disziplinierung der Kunst als Forschung, die sich tatsächlich als Sichtbarmachung disziplinärer Regelsysteme herausstellen kann. Diese Möglichkeit wird auch lanciert durch die Namensgebung der künstlerischen Forschung und Institutionalisierung der Kunst als Forscherin im Rahmen des bildungspolitischen Bologna-Prozesses, der sich daher epistemologisch und genealogisch als bedeutsam erweist.

33 Bippus: Künstlerische Forschung, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 65.

Konzeptualisierung: Aus Zweifel wird Forschung

Kunst nach dem Ende der Kunst

Lange bevor in Europa ein hochschulpolitischer Prozess namens ›Bologna‹ im Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert den Begriff der ›künstlerischen Forschung‹ erfand, bereitete die Konzeptkunst das zur künstlerischen Forschung gehörige, fragende Selbstverständnis im Feld der Kunst schon vor. Die sich selbst befragende und bezweifelnde Konzeptkunst etablierte eine Reflexivität im Feld ästhetischer Praktiken, welche das künstlerische Forschen geradezu provozierte. Was hat diese konzeptuell genannte Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts gemacht und warum konnte sie zur Entfaltung der künstlerischen Forschung im 21. Jahrhundert wesentlich beitragen? Der nordamerikanische Kunstkritiker und Philosoph Arthur Danto hatte dazu eine vorwegnehmende Einsicht, die sich beim Schlendern durch eine Ausstellung von Andy Warhol in der Staple Gallery in New York im Jahre 1964 einstellte.[1] Es soll eng gewesen sein in dieser Ausstellung und das Publikum drängte sich durch die schmalen Gassen, die das warholsche Aufbauteam zwischen aufgetürmten Verpackungsschachteln frei gelassen hatte. Dem Künstler Warhol, dem angesichts von westlicher Wunderwarenwelt, Fließbandökonomie und Kulturindustrie nur noch die Wiederholung dieser Warenwelt und Produktionsmethode als angemessener künstlerischer Antwort einfiel, hatte ›*Brillo Boxes*‹ nachgebaut und in der Galerie stapeln lassen. Im gewöhnlichen Supermarkt waren diese Verpackungskisten der Marke ›Brillo‹ gefüllt mit Scheuerschwämmen. Das Sichtbare der Hülle versprach den Inhalt als Ware. In der Galerie und als Produkt aus der Warhol-Factory wurden die Verpackungskisten zum reinen Inhalt ihrer selbst – sie waren leer. Leer wie die Kunst, so schloss der Philosoph Danto. »Nichts braucht äußerlich einen Unterschied zwischen Andy Warhols Brillo Box und den Brillo-Kartons im Supermarkt zu markieren.«[2] Die Kunst ist nichts Besonderes in ihrer Materialität, Figuration oder sinnlichen Erscheinung. Sie sieht aus wie ein Gebrauchsgegenstand, sie fühlt sich an wie ein Gebrauchsgegenstand und sie

1 Vgl. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen, 1984 bzw. Das Fortleben der Kunst, 2000 bzw. The Artworld, in: Journal of Philosophy 61, 1964, S. 571-584.

2 Danto: Das Fortleben der Kunst, 2000, S. 35.

riecht wie ein Gebrauchsgegenstand. Das sei, so Danto provokativ, das »Ende der Kunst«. Einleuchtend wird diese Annahme dann, wenn man bei diesem »Ende« an eine sinnlich wahrnehmbare Werkkunst denkt und deren kunsthistorischen Abgang mit dem Anfang einer neuen, reflexiven Konzeptkunst verbindet.

Wir stellen also mit Danto und mit Blick auf die Genealogie der Kunst als Forscherin fest: Die Kunst im 20. Jahrhundert ist tatsächlich kein besonderes Ding mehr. Sie ist von der Verpackungsschachtel im Supermarkt durch keine sinnliche Differenz unterschieden. Nur der Erscheinungsort in der Galerie markiert die Abweichung der Kunst von der profanen Ware. Der Philosoph Danto macht uns daher in seinen Texten deutlich, was der Künstler Warhol objekthaft und installativ in seiner Ausstellung dargestellt hatte, dass nämlich bunte Kisten entweder Kunst oder Ware sein können. Dass auch rote, gelbe und blaue Quadrate im Linienmuster Werke von Piet Mondrian oder Bettwäschemuster sind, dass Flaschentrockner und Pinkelbecken als *objet trouvé* oder als Gebrauchsgegenstände gelten können, wie Marcel Duchamp schon Anfang des 20. Jahrhunderts demonstrativ vorgeführt hatte. Das bekannte Urinal aus glänzend weißem Porzellan, das Marcel Duchamp inkognito im April 1916 in New York mit der Signatur R. Mutt bei der von ihm selbst mitbegründeten »Society of Independent Artists« eingereicht hatte und das nicht abgelehnt, wohl aber peinlich hinter einem Vorhang verdeckt wurde – dieses Urinal stellt schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Frage nach dem Wesen der Kunst als Werkding und es stellt die Frage nach den Instanzen, welche die Kunst als solche definieren. Das Urinal bereitete damit die Überwindung der Objektfixierung und das Reflexivwerden im Selbstverständnis der Kunst vor. Duchamp war ein enttäuschter Künstler in dieser Phase seines Schaffens. Vier Jahre zuvor war 1912 in Paris sein später ebenso berühmt gewordenes Gemälde ›*Nu descendant un escalier*‹ (Akt, eine Treppe hinabsteigend) vom ›*Salon des Indépendants*‹ zurückgewiesen worden. Duchamp war ernüchtert von den Ausschlussmechanismen des damaligen Kunstbetriebs und wandte sich mit seinen *ready mades* von der Malerei ab. In einer mutwilligen Geste erklärte er die Auswahl von profanen Gebrauchsgegenständen zu Kunst und forderte damit die Kategorien heraus, die das künstlerisch Wertvolle vom Nichtkünstlerischen unterschieden. Im Dada-Magazin *Blind Man* »wollten wir vor allem das Springbrunnen-Pissoir rechtfertigen«[3], merkt er dann später im Gespräch mit dem Kunstkritiker Pierre Cabanne an. Das kleine, selbst gemachte Dada-Heft, das 1917 in New York erschien, druckte unter dem Namen ›Louise Norton‹ eine programmatische Stellungnahme zum Kunstcharakter des »Springbrunnens« und zur Ignoranz der angeblich unabhängigen Künstlergesellschaft ab.

Die Künstlergesellschaft hatte den ›Springbrunnen‹ nicht offen ausstellen wollen, weil er als Pissoir bloß das profane Produkt von Klempnerhandwerk sei. »Ob

3 Cabanne, Gespräch mit Marcel Duchamp, 1972, S. 81.

Herr Mutt den Springbrunnen mit seinen eigenen Händen gemacht hat, ist nicht von Bedeutung«, vermerkt dagegen der Artikel im Blind Man. »Er WÄHLTE ihn aus. Er nahm einen gewöhnlichen Artikel des Lebens und platzierte ihn so, dass dessen nützliche Bedeutung unter dem neuen Titel und Standpunkt verschwand – ein neuer Gedanke für das Objekt entstand.«[4] Das entscheidende Kriterium, welches das Objekt in den Kunststatus erhebe, sei nämlich, so behauptet der Text im Dada-Magazin, nicht seine Machart *(pluming)*, sondern die Kraft der Imagination *(a force of an imagination)*. Duchamp macht mit seinen *ready mades* konzeptuell auf das Phänomen der Werdung eines Objekts als einem Kunstwerk in der Geste der künstlerischen Setzung und imaginativen Aufladung aufmerksam.[5]

Nun löste nachweislich Duchamp mit der provokativen Rechtfertigung des ›Springbrunnens‹ die Kunst nicht auf, ebenso wenig wie mit Warhols ›*Brillo Boxes*‹ die Kunst an ihr Ende kam. Duchamp rief eine neue Kunst ins Leben. Es ging ihm um die Überwindung einer antiquierten Kunstgattung zugunsten eines neuen, zeitgemäßen, reflexiven, künstlerischen Selbstverständnisses. Der Artikel zu Mr. Mutts Springbrunnen im Blind Man Magazine merkt dazu an, dass wir, die wir Fortschritt, Geschwindigkeit und Effizienz verehren, die verborgenen Schätze zeitgenössischer Kunst übersehen, wenn wir in bloßer Verehrung unserer Vorfahren gleichsam unserem Hinterteil hinterher jagen, wie ein junger Hund seinem Schwanz.[6] Duchamp ging es um die Überwindung des Unzeitgemäßen und damit um die bewusste Kontextualisierung der Kunst in ihrer damaligen Zeit des Fortschritts, der Geschwindigkeit und Effizienz. Diese Forderung nach Kontextualisierung trägt eine unhintergehbare Ebene der Reflexivität in die Kunstpraxis ein, die sich nicht blind machen will gegenüber den gesellschaftlichen, ästhetischen und wissenschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen sie sich platziert, sondern diese sich zuallererst erschließt. Es heißt, Duchamp hätte 1912 in Paris mit Constantin Brâncusi und Fernand Léger schon beim Besuch der Luftfahrtschau und angesichts der Eleganz und Aura der technischen Artefakte bemerkt, dass die Malerei am Ende sei, denn wer könne schon etwas Besseres machen als jene dort ausgestellten Propeller?[7] Angeblich wählte er daraufhin sein erstes *objet trouvé*, Brâncusi polierte Skulpturen bis sie der Industrienorm entsprachen und Léger befasste sich mit der Frage, wie die Kunst in den Stand versetzt werden könne,

4 Norton: The Richard Mutt Case, in: Duchamp, Roché, Wood, (Hg.): The Blind Man, 1917. Deutsch von A.H, im englischen Original lautet der Text: »Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.«

5 »It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART?«, notiert das Pseudonym Louise Norton.

6 Vgl. Norton, The Richard Mutt Case, in: Duchamp, Roché, Wood, (Hg.): The Blind Man, 1917.

7 Vgl. Schneede: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, 2010, S. 52.

die Schönheit der Maschinen zu erreichen. Diese Episode – ob wahr oder nicht[8] – möchte uns darauf aufmerksam machen, dass Künstlerinnen und Künstler gut daran tun, die Zeichen ihrer Zeit und damit den historischen Zustand der Kunst ernst zu nehmen und sich nicht in Anachronismen zu verlieren, nur um ein Medium zu retten – hier die Malerei. Duchamp läutete das Ende der Malerei als zeitgemäßer künstlerischer Artikulation mit der Feststellung darüber ein, dass die Gemälde ausgedient hätten, weil sie nicht länger zur Dekoration der Speisezimmer oder des Salons dienen. »Man dekoriert heute auf andere Weise. Die Kunst aber wird zu einer Art Zeichen, wenn man das sagen kann…«[9] Die Kunst als malerisches Objekt und als Gegenstand der ästhetischen Erfahrung ist also seit Duchamp tot – sie wurde zu einer Welt von Zeichen.

Während bei Duchamp die Kategorie der Schönheit noch als ästhetische Erfahrung eine entscheidende Rolle spielt und das Ende der (Malerei-)Kunst durch das Aufkommen des wohlgeformten Industriedesigns besiegelt wurde, geht es bei Warhol angesichts von Massenkonsum und Warenwelt um die Form als Form, ums Objekt als Objekt, um das Werkartige als Artefakt. Nichts an wertartigen Artefakten gewährleistet das Außergewöhnliche der Kunst. Warhol, der konzeptuell weiter ging als Duchamp, weil der die Schönheit als künstlerische Kategorie ignorierte, fiel aber zugleich hinter die, in ihrer schlichten Eleganz beeindruckende Geste der Auswahl von *ready mades* bei Marcel Duchamp zurück, weil er die Brillo Schachteln noch mal neu, in seiner Künstlerfabrik aus Spanplatten gestalten ließ und nach dem Vorbild der Verpackungskisten für Scheuerschwämme bemalte. Duchamp hätte die Mitarbeiter der Warhol-Factory arbeitslos gemacht und Kisten aus der Kaufhalle in die Galerie transferiert. Neuere Variationen auf dieses Thema würden vielleicht den Supermarkt zum Kunstraum erklären und damit schlicht die Ausstellungsbesucher, tatsächlich allerdings die Betrachtungsweisen umleiten. Für die epistemologische Ästhetik und Vorgeschichte der Kunst als einer Forschenden ist hierbei weniger der Tod des ästhetischen Objekts von Bedeutung, als vielmehr die Entdeckung des Zeichencharakters der ästhetischen Dinge. Denn die Deklaration eines Ortes als Galerie oder eines Objekts als Kunst deutet schließlich darauf hin, dass eine Brillo Box doch nicht einfach eine Brillo Box und ein Pinkelbecken nicht ein Pinkelbecken und ein Quadratmuster nicht ein Quadratmuster ist. Der Ort der Präsentation und die Setzung als Kunst inaugurieren einen Verweisungszusammenhang von Bedeutungen. Schachteln in Kunsträumen bedeuten etwas. Schachteln in Kaufhallen sind vor allem Objekte. Alles an Schachteln in Kunsträumen ist dagegen in einem Modus zeichenhaft, den der Philosoph Nelson Goodman

8 Duchamp wird einige Jahre später unter dem Pseudonym Louise Newton im Dada-Magazin »Blind Man« feststellen »The only works of art America has given are her pluming and her bridges.« Norton, The Richard Mutt Case, in: Duchamp, Roché, Wood, (Hg.): The Blind Man, 1917.

9 Cabanne, Gespräch mit Marcel Duchamp, 1972, S. 143.

»dicht« oder »voll« genannt hat.[10] Wir werden noch auf diese Modi und Weisen des dichten künstlerischen Bedeutens eingehen. Denn wir benötigen eine Symboltheorie künstlerischen Kommunizierens, um die These vom Zeichencharakter und der Bedeutungsfülle der Kunst zu fundieren. Einstweilen aber können wir mit Danto und den konzeptuellen Arbeiten der Kunst des 20. Jahrhunderts festhalten, dass die Wahrnehmung eines symbolischen Geflechts das »Gewöhnliche« als ein Künstlerisches generiert und die Schachtel zu einem Aussagenkosmos über das Ende der Kunst »verklärt«. Arthur Dantos Kunsttheorie nennt sich im (deutschen) Titel entsprechend die »Verklärung des Gewöhnlichen«.[11] Diese Verklärung entspricht einer Symbolwerdung und bereitet damit den Boden für ein ästhetisches Verständnis, das die Kunst als Medium begreift.

Die Werkkunst ist also mit den Arbeiten von Duchamp und Warhol gestorben – und es lebt die Kunst als Idee, Konzept und Zeichen. Unzeitgemäß ist sinnliche Erfahrungskunst geworden, weil nach den konzeptuellen Infragestellungen der Kunst nichts mehr einfach als »Kunst« erfahrbar ist, sondern diese erst zu dieser in einem konstitutiven Aushandlungsprozess wird. Verpackungen – wie aus dem Supermarkt – und Sanitärprodukte – wie aus dem Baumarkt – erweitern den Kunstbegriff, nicht weil sie als Dinge anders sind und sich objekthaft als Kunst beweisen, sondern weil sich die ästhetische Bedeutung in der Kunst weg vom Erfahrungswert hin zum Verweisungszusammenhang verschoben hat. Die Kunst hat sich damit im Selbstverständnis verschoben – nicht die künstlerischen Dinge sind andere geworden. Walter Benjamin hat in den 1930er Jahren zu diesem Disput, ob etwas als Kunst oder Gebrauchsmedium gelten solle, in seinem Aufsatz über »das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« schon befunden, dass eben viel vergeblicher Scharfsinn auf die Frage verwandt wurde, »ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Einführung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe…«.[12] Die Geschichte der Kunst hat Benjamin in dieser Einschätzung recht gegeben und bei Warhols Verpackungsschachteln und Duchamps Flaschentrockner, Fahrradrad oder Urinal verhält es sich ebenso: Aus der Kunstgeschichte sind diese Positionen nicht mehr wegzudenken oder – um es mit Duchamp zu sagen: Der Künstler »macht etwas, wird durch die Mitwirkung des Publikums, des Betrachters bekannt und geht deshalb in die Nachwelt ein.«[13] Es handelt sich also bei der Kunstwerdung der *ready mades* oder Warhol-Waren und damit beim Reflexivwerden der Kunst nicht alleine um künstlerische Setzungen und Selbsterkenntnisse, sondern um Effekte im Kunstfeld, die den Gesamtcharakter dessen verändert haben,

10 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, 1997.

11 Im englischen Original heißt das Buch nicht ganz so poetisch »The Transfiguration of the Commonplace«.

12 Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1963, S. 22.

13 Cabanne, Gespräch mit Marcel Duchamp, 1972, S. 105.

was als Kunst verstanden wird. Auf der Basis dieser Diagnose kann man festhalten, dass die Kunst im 20. Jahrhundert eine Zweifelnde geworden ist und dieser Zweifel der Kunst an sich selbst motiviert sie als Forschung.

Kunst am Anfang der Forschung

Wir haben mit Warhol und Duchamp zwei altbekannte Provokateure und Erneuerer vor Augen, von denen behauptet werden kann, sie hätten den Kunstbegriff transformiert. Während Duchamp den Prozess der Werdung eines Kunstwerks in der Geste der Setzung seiner Fundstücke sichtbar machte und damit die Aufmerksamkeit der Betrachter vom Werk auf die künstlerischen Verfahren lenkte, unterminierte Warhol das Wesen des künstlerischen Erscheinungsbildes und behauptete die Kunst als Denkungsart. Beide legen das Fundament für ein »posthistorisches« Kunstverständnis – wie Danto es nennt. Positionen wie Warhol und Duchamp können ›posthistorisch‹ genannt werden, weil sie keine Gegenstände für reine ästhetische Erfahrung sind, sondern als einsichtsvolle Beiträge zur Reflexion über die Kunst auftreten. Es sind künstlerische Artikulationen, die sich in ihrer Setzung und in dem, was sie darstellen, selber befragen. Diesen künstlerischen Positionen geht es um die Idee, die sie ausdrücken und weniger um die Materialität, die es sinnlich zu erleben gilt. Duchamp und Warhol arbeiten konzeptuell in dem Sinne, wie der Ausdruck »concept« die Idee einer Sache meint. Weil sich konzeptuell arbeitende Künstler symbolisch ausdrücken und nicht länger auf die sinnliche Erfahrung am Dargestellten verlassen, nennt der Philosoph Danto diese Konzeptkunst auch »philosophisch«. Er schreibt: Man müsse »von der sinnlichen Erfahrung auf das Denken umschalten«, um herauszufinden, was etwas zu Kunst macht.[14] So gesehen, philosophiert Warhol mittels künstlerischer Darstellung über das Sein von Kunst im Zeitalter ihrer materiellen Beliebigkeit und technischen Reproduzierbarkeit. Danto geht es mit dem Begriff des »Philosophischen in der Kunst« um die Reflexivität, mit der Künstler und Künstlerinnen sich und ihre Arbeiten in der künstlerischen Artikulation bedenken. Allerdings philosophiert der Künstler Warhol nicht in dem gleichen Sinne wie Philosophinnen und Philosophen, wenn man unter Philosophie ein Arbeiten mit Begriffen versteht. Konzeptuelle Kunst setzt sich mit ihrem Gegenstand künstlerisch auseinander und das bedeutet mit anderen Mitteln zu arbeiten als nur mit Begriffen. In ihrer material-symbolischen Beschäftigung mit Themen forscht die Kunst bestenfalls wie die Philosophie, ohne es ihr jedoch begrifflich gleichzutun. Mit dem Topos einer philosophierenden Kunst markiert Danto jedoch eine historische Zäsur: Die Kunst sei mit ihrer Konzeptualisierung eine andere geworden und das Andere ihres Seins läge im reflexiven

14 Danto: Das Fortleben der Kunst, 2000, S. 35.

Philosophischen. Mit diesem anderen Sein setze sich die posthistorische Kunst ab von der Selbstgewissheit ihrer vorherigen Daseinsform.

Für die Weiterentwicklung der künstlerischen Forschung aus dem Selbstzweifel in der konzeptuellen Kunst ist jedoch weniger die kunsthistorische Zäsur relevant als vielmehr die epistemische Frage, inwiefern konzeptuelle Kunst mit und nach Warhol und Duchamp tatsächlich als nicht-begrifflich-philosophisch und in diesem Sinne als nicht-begrifflich-forschend angesehen werden kann oder inwiefern ein forschendes Kunsten im konzeptuellen Zweifel zumindest angelegt ist. In welcher Hinsicht kann in Folge der konzeptuellen Kunst von einer gleichsam-philosophierenden und welterschließenden oder quasi-forschenden Kunst gesprochen werden? Bringt ein Warhol, wenn er Symbole der Warenwelt reproduziert, Einsichten auf den nachvollziehbaren Weg oder lanciert er zumindest ein solches forschendes Selbstverständnis der Kunst? Ohne diese epistemologische Frage hier schon klären zu können, kann zumindest kunsthistorisch festgehalten werden, dass mit dem Auftreten der konzeptuellen Positionen seit dem 20. Jahrhundert eine paradigmatische Verschiebung im Selbstverständnis künstlerischer Artikulation vonstatten gegangen ist. Etwas ist passiert durch den Einzug der industriellen Fundstücke und nachgebauten Konsumobjekte im Reich der Künste. Die sich selbst in Zweifel ziehende und als Zeichen begreifende Kunst hat begonnen, sich selber hinsichtlich der Fundamente ihres Erscheinens zu denken und den Kontext sowie Produktionsprozess der künstlerischen Arbeit hervorzuheben. Mit der Sichtbarmachung des Kontextuellen und des Zweifels etablieren sich in der künstlerischen Artikulation neue Bedeutungshorizonte, Verweisungszusammenhänge und Rechercheprakti̇ken. Seit der Kontextualisierung und Selbstbefragung ihres Tuns ›schaffen‹ auch viele Künstlerinnen und Künstler nicht mehr. Duchamp spricht von »Sachen«, die er »gemacht« habe. Ihre Produkte gelten den konzeptuell arbeitenden Künstlerinnen und Künstlern nicht mehr als ›Werke‹, sondern als ›Positionen‹. Den ›Positionen‹ geht ein Prozess künstlerischen Reflektierens und Handelns voran, aus dem sich die »Sachen« als künstlerische Sichtweisen ergeben. Eine Phase des Bewusstseins der Artikulationskontexte bricht in der Kunst mit der systematischen Konzeptualisierung an und hat zu dem Anspruch geführt, die Rahmenbedingungen und Bezüge der künstlerischen Arbeit – einer Argumentationslinie gleich – mit zu bedenken und anzuzeigen. Dieses Zeigen von Kontexten und Bezügen ist das eigentlich relevante Verhalten für ein forschendes Vorgehen, das sich als Nachvollziehbarkeit der künstlerischen Aussage verstehen lässt. Von Wahrnehmungsgebilden in einer rein sinnlichen Bedeutung lässt sich bei diesem kontextuellen Zeigen nicht sprechen. Gar nicht so sehr, weil diese »Sachen« unsinnlich geworden wären. Prozessuale und kontextuelle Kunst kann sinnliche Erfahrungen oder opulente Sinneseindrücke hervorrufen. Aber diese sinnlich wahrnehmbaren Sachen und Vollzüge haben einen Zeichencharakter und ein symbolisch verweisendes Umfeld, worin sich ihre visuellen Sinnbezüge und Einsichten positionie-

ren. Das ist der Grund, warum manche künstlerischen Arbeiten hinsichtlich des Zeigens von Sinnbezügen und bezüglich des Darstellens von Positionsgenesen mit der konzeptuellen Selbstreflexion der Kunst zu Forschungsgebilden geworden sind – gar nicht anders konnten, als zu Forschungsgebilden zu werden, weil die Reflexivität des Selbstzweifels einfache ästhetische Setzungen als nicht mehr sinnvoll erscheinen lässt.

Der Kampf um Deutungshoheit

Duchamp, so das Künstlerkollektiv Critical Art Ensemble, »Marcel Duchamp ist der Avatar der digitalen Ästhetik. Mit seinen *ready made* Serien hat er dem Wertesystem des Analogen einen gewaltigen Schlag versetzt.«[15] Doch ist die künstlerische Praxis im Ausgang aus der konzeptuellen Provokation eines Duchamp oder Warhol tatsächlich flächendeckend zu einer forschenden Tätigkeit geworden, deren Wert in der ephemeren Idee und nicht mehr dem fasslichen Werk besteht? Verdrängen die posthistorischen Künste die sinnlich wahrnehmbaren Künste und das »Wertesystem des Analogen«? Hat eine generelle Transformation in der Kunst vom Werk zur Forschung stattgefunden? In Hinblick auf die große Menge dessen, was im Feld der Kunst im 21. Jahrhundert hergestellt wird, ist diese Diagnose nicht haltbar. Massenweise wird Werkkunst erzeugt und auch der warenförmige Kunstmarkt und dessen Wertesystem, welche das Critical Art Ensemble kritisch im Blick haben, sind nach wie vor präsent. Genealogisch relevant ist also einerseits, dass mit der Infragestellung der Werkkunst spätestens seit Duchamp immer wieder ästhetische Praktiken auf der Suche nach einer anderen Realität und einem anderen Selbstverständnis sowie neuen Rollen der Künste zu beobachten sind. Künstlerisches Forschen ist zu einer der möglichen Antworten auf die Infragestellung der Werkkunst und eine mögliche Neupositionierung ästhetischer Praktiken geworden. Zugleich haben wir es andererseits bei diesen Verschiebungen und Neupositionierungen im Feld der Künste mit einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu tun. Es haben

15 Critical Art Ensemble: Recombinant Theatre and Digital Resistance, 2000, S. 155/156. Die Übersetzung aus dem Englischen ist von A.H. Im Original heißt die Passage: »Marcel Duchamp, is the avatar of digital aesthetics. With his readymade series, Duchamp struck a mighty blow against the value system of the analogic. Duchamp took manufactured objects, signed and dated them, and placed them in a high culture context. Duchamp's argument was that any given object has no essential value and that the semiotic network in which an object is placed defines its meaning, and hence, its value. If a bottle rack is in a hardware store or next to a sink in a kitchen, its value is defined by its function and its appearance is mundane; however, when it is placed on a pedestal in the legitimizing space of a gallery or museum (where the ready mades reside to this day), and when it carries the signature of a legitimized artist, each object becomes a nonfunctional object d'art, and therefore an object of high value.«

sich die Kategorien dessen verschoben, was die Seinsweisen und Selbstverständnisse des Künstlerischen ausmachen können, gleichzeitig präsent sind aber nach wie vor die traditionellen Verständnisse von Kunst als sinnlich originalem und handelbarem Artefakt.

Hier artikuliert sich neben der epistemischen auch die politische und ökonomische Dimension einer möglichen Entfaltung von Kunst als Forschung aus dem Geist des Zweifels in der Konzeptkunst gegen die traditionsreiche Präsenz der Originale und des Marktes. Der Betrieb der Galerien und Messen existiert, ohne die posthistorische Kunst in ihrer reflexiven Dimension bemerken zu können, weil diese Kunst mit ihrer Abwesenheit des Originals, ihrer Zeichenhaftigkeit und ihrem Mangel an Handschrift nicht mit dem zu vereinbaren ist, was im Kontext der Werkschauen und Betriebsamkeit gewertschätzt und gehandelt werden kann. »Die Spitzenklasse der Werte findet sich immer noch im Analogen. Hier reproduziert sich die anachronistische Ökonomie des Kunsthandwerks als Luxusökonomie« fasst das Critical Art Ensembles die Logik des warenförmigen Kunstbetriebs (kritisch) zusammen.[16] Wer dagegen konzeptuelle Kunst wertschätzt, knüpft auf der Ebene ihrer Aussagen an sie an, wie Philosophen sich auf die Gedanken ihre Vordenker beziehen. Die posthistorische Kunst im Zeitalter ihrer materiellen Beliebigkeit zirkuliert jenseits werkhafter und ökonomischer Maßstäbe, nicht weil sie kein Werk oder nichts wert ist, sondern weil ihr Werkwert in der Praxis kultureller Selbstbefragung liegt. Der Konzeptkünstler Lawrence Weiner hat dazu anmerkte, dass die Leute seine Arbeiten nicht kaufen müssten, um die zu besitzen, sie könnten sie besitzen, indem sie sie kennen.In der Antizipation dieser ökonomischen Nutzlosigkeit verkauften sich schon die Brillo-Schachteln von Warhol angeblich schlecht und dass, obwohl sie noch mit der sinnlichen Qualität gebauter Originalobjekte und eigenhändig bemalter Flächen kokettierten. Die ›*Brillo Boxes*‹ verfügten über diese vermeintlich originale und sinnliche Dimension, denn Warhol war, trotz des konzeptuellen Wesens seiner Kunst, ein versierter Parasit im Kunstmarktbetrieb. Während die Kunst zum Code, zum dichten Zeichen und damit potentiell zur Forscherin wird, setzt die Ökonomie des Kunstmarkts mit Höchstgeboten nach wie vor auf die analogen, die originalen, die einzigartigen Werte von Werken. Es ist 100 Jahre her, seitdem Marcel, Fernand und Constantin über die Luftfahrschau in Paris schlenderten und das Ende der Malerei konstatieren mussten, oder seitdem Duchamp mit dem ›Großen Glas‹ eine – vielleicht gescheiterte – aber mehrjährige

16 Critical Art Ensemble: Recombinant Theatre and Digital Resistance, 2000, S. 153. Die Übersetzung aus dem Englischen stammt von A.H. im Original heißt es: »While it is dominant in appearance in the form of the mass media – now literally the domain of the digital – the high end of value is still found in the analogic. Here the anachronistic economy of artisans reproduces itself as luxury economy.«

Forschungsarbeit über die Darstellbarkeit der vierten Dimension begann.[17] Schon diese Arbeit aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts war nicht auf Ausstellungspräsentation oder Verkauf, sondern auf das Verstehen durch den Prozess des Darstellens gerichtet. Wir müssen aber konstatieren, dass auch im 21. Jahrhundert für diese gar nicht mehr so neue Kunst als Forschungspraxis immer noch nicht die institutionellen Strukturen in dem Maße zu finden sind, dass diese forschende Kunst als eigene Disziplin arbeitsfähig geworden wäre.

Manche Kunst beginnt zu forschen – worüber?

Wenn eine der Herkunftslinien der forschenden Kunst im 21. Jahrhundert auf die Zweifel der Konzeptkunst im 20. Jahrhundert zurückzuführen ist, wie fand die Kunst dann vom Zweifel zur Forschung? Konzeptuell wurde die Kunst reflexiv – aber widmet sie sich forschend weiter sich selbst – wie Duchamps und Warhol – und was wäre da noch zu erkennen? Befragt die Kunst ihre Darstellungsprobleme und den Status, den sie im kulturellen Ganzen hat? Was ist das Untersuchungsfeld einer Kunst, die beginnt, sich zu bedenken und aus diesem Zweifel heraus ein forschendes Selbstverständnis entwickelt. Die künstlerische Forschung beginnt sich genealogisch aus dem reflexiven Geist der konzeptuellen Kunst abzuzeichnen aber es zeichnet sich auch ab, dass es notwendig wird, systematisch zu fragen, ob es vor dem Hintergrund dieser Genese zur Kunst passende Untersuchungsangelegenheiten gibt?

Warum ist es sinnvoll, sich diese epistemologische Frage nach einem möglicherweise originären Gegenstand künstlerischen Forschens gerade an dieser Stelle der Genealogie zu fragen? Wir erinnern uns: Die politische Kunst hatte die Kunst zur Forschung animiert, indem sie die herrschende Wissensproduktion anfocht; die europäische Hochschulpolitik lancierte die künstlerische Forschung, weil sie deren Aktivitäten institutionell benötigte; die Konzeptkunst aber treibt die Kunst in die Forschung, nicht nur, weil sie inhaltlich an der Kunst zu zweifeln beginnt, sondern auch, weil mit der Konzeptkunst die Kunst ontologisch zu einem Symbolsystem wird, das auf Inhalte verweist, und aufhörte, ein sinnlich wahrnehmbares Ding zu sein. Mit dem konzeptuellen Selbstzweifel begann die Kunst potentiell Forschungsobjekte zu haben, weil sie Verweisungscharakter bekam – eine »Art Zeichen« wurde, wie Duchamp es formulierte. Daher drängt sich die Frage nach den Gegenständen der künstlerischen Forschung insbesondere im Ausgang der forschenden Kunst aus der konzeptuellen Selbstbefragung und Zeichenwerdung auf.

17 Vgl. zu Duchamps Ansatz eines visuellen Experimentierens auch Moldering: Kunst als Experiment, 2006.

»In ontologischer Hinsicht« – stellt der für das Verständnis künstlerischer Forschung maßgebliche Kunsttheoretiker Henk Borgdorff fest – »befassen sich verschiedene Arten von Wissenschaft mit unterschiedlichen Arten von Fakten: Naturwissenschaftliche Fakten unterscheiden sich von sozialen Fakten, und beide unterscheiden sich wiederum von geschichtlichen Fakten.«[18] Borgdorff schlägt in der Verlängerung dieser Diagnose vor, davon auszugehen, dass auch die Künste ihre eigenen künstlerischen Fakten entwickelt hätten, deren spezifischer Status in der »Immaterialität« bestünde. Entgegen der verbreiteten Annahme, dass sich insbesondere die Künste durch die Materialität ihrer Artefakte und den haptisch tätigen Umgang mit Stofflichem auszeichneten, unterstreicht Borgdorff die letztlich konzeptuelle These von der Immaterialität der künstlerischen Fakten, gestützt auf das hegelsche Diktum, dass sich in der Kunst »das sinnliche Scheinen der Idee« manifestiere. Borgdorff betont mit Hegel und der Konzeptkunst, dass Artefakte, die aus künstlerischen Praktiken entstanden sind, vor allem auf einer symbolischen Ebene bedeuten, die das Materielle »transzendiert«, wie er es nennt. Die Kunst habe mithin immaterielle Ideen als ihren Gegenstand – Ideen, die sich in Artefakten materialisieren. Die Ästhetik des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, auf die sich Borgdorff bezieht, zeichnet sich aber noch durch eine weiter, wegweisende, wenn auch bei Hegel geschichtsphilosophisch verengte These aus: Hegel erkennt eine Form-Inhalt-Relation an der Kunst, innerhalb derer Darstellungsform, Erkenntnismodus und Auszudrückendes in einem Äquivalenzverhältnis stehen. Für Hegel vollendete sich diese Form-Inhalt-Relation in der Antike. Die griechisch antike Kunstform vermochte für Hegel das Höchste dessen zu erreichen, was Kunst als sinnlicher Schein der Ideen zu leisten in der Lage war, weil in ihr – der antiken Kunst – entsprechend dem Selbstverständnis der Antike, das geistige und sinnliche Dasein in der Gestalt der menschlichen Skulptur als ein Verschmolzenes zur Darstellung kam. Darin war der antike Geist in der Darstellung der antiken Kunst für Hegel absolut ausgedrückt. Mit Hegel hätte daher einerseits die Kunst keinen aktuellen Gegenstand, weil die Antike, der Moment war, wo die Kunst Erkenntnismedium sein konnte, in einer Welt, wo das Selbstverstehen der Menschheit ebenso war, wie die – von Hegel so verstandene – Kunst: sinnlich, figürlich. Andererseits – und jenseits des sinnlich, figürlich konnotierten, hegelschen Kunstbegriffs – inspiriert aber gerade die hegelsche letztlich konzeptuelle Bestimmung der Kunst als einer Form-Inhalt-Relation das Verständnis eines originären Gegenstandbereichs künstlerischer Forschung im 21. Jahrhundert. Wir können vor dem Hintergrund dieser Form-Inhalt-Relation die Frage nach den spezifischen »Fakten« der forschenden Kunst noch einmal aufwerfen, nämlich genauer: Zu welchen Weltfacetten vermag die forschende Kunst mittels ihrer aktuellen Formen die passen-

18 Vgl. Borgdorff: Die Debatte über Forschung in der Kunst, in: Rey, Schöbi (Hg.): Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven, 2009.

den Inhalte beizutragen? Was sind die originären Analysefelder des ästhetischen Forschens der Gegenwart vor dem Hintergrund formaler Artikulationsweisen des Künstlerischen? Motiviert durch Hegels Vorstellung von einer Verschränkung zwischen Idee und Darstellung scheint es plausibel, dass im 21. Jahrhundert die bilderzeugende bildende Kunst ihre hervorragenden Fakten – zumindest auch – in der visuellen Kultur hat.

Wo es, wie von Borgdorff diagnostiziert, um ein Verständnis paralleler naturwissenschaftlicher, soziologischer, philosophischer oder künstlerischer »Fakten« als Fluchtpunkte der forschenden Betrachtungen in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts geht, also um Seiendes, was dem Forschenden als pluraler Bestand von Welt heterogen entgegensteht, kann von Hegels Kunstverständnis die Vorstellung von der Kunst als immaterieller Idee und das Prinzip der Form-Inhalt-Relation aufgegriffen werden, um dann jene Anteile von Welt zu identifizieren, die zur Kunst und ihren Analysewerkzeugen passen. Künstlerisches Forschen wird in diesem Verständnis nicht verstanden als die umfassende Antwort auf das menschliche Welt- und Selbstverstehen, sondern als ein – partiell passender – Beitrag zum bestehenden Weltverstehen. Ein formal korrespondierendes Additiv.

Wie ist aber dieses Korrespondenzverhältnis von Form und Inhalt tatsächlich auch als epistemisches Verhältnis zu denken? In welcher Beziehung stehen methodische und formale Verfahren zu »Fakten«? Ein Blick in die erkenntnistheoretische Gedankenwelt Martin Heideggers legt Hinweise frei, die zur Beantwortung dieser Frage einen Beitrag leisten können, weil auch Heidegger Form und Gehalt der Forschung als Korrelationsverhältnis denkt, indem er Heuristik und Weltbild als miteinander verzahnt begreift. In der Diagnose Heideggers[19] sind das Wesen der Forschung und der Erkenntnis durch den heuristischen Zusammenhang charakterisiert, den die Untersuchungsmethoden mit dem zu beforschenden Seienden bilden. So antizipiere die mathematisch geprägte Physik naturwissenschaftliche Fakten als wesentlich gesetzesförmig und würde diesen von daher mit Rechenarbeit habhaft. Die Auffindetechniken für Erkenntnisse antizipieren gleichsam deren Gestalt, wie kleine Mäusefallen mit Käse die Vorlieben und Dimensionen der Maus. In den Worten Heideggers: »Wenn nun die Physik sich ausdrücklich zu einer mathematischen gestaltet, dann heißt das: Durch sie und für sie wird in einer betonten Weise etwas als das Schon-Bekannte im vornhinein ausgemacht. Dieses Ausmachen betrifft nichts Geringeres als den Entwurf dessen, was für das gesuchte Erkennen der Natur künftig Natur sein soll: der in sich geschlossene Bewegungszusammenhang raum-zeitlich bezogener Massenpunkte.«[20]

Als tätige Praxis ist das Forschen für Heidegger der Effekt einer Vorannahme über das Seiende als einem, was im Verfahren ausgekundschaftet werden kann.

19 Vgl. Heidegger: Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, 1980.

20 Heidegger: Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, 1980, S. 76.

»Worin besteht das Wesen der Forschung?« fragt er, um diese Antwort zu geben: »Darin, dass das Erkennen sich selbst als Vorgehen in einem Bereich des Seienden, der Natur oder der Geschichte, einrichtet.«[21] Der analytisch forschende Zugriff auf Seiendes und die Antizipation des Seienden im mathematischen Vorgehen ist zwar für Heidegger wesentlich neuzeitlich geprägt und unterscheidet sich vom Modus der gelehrigen Erkenntnis im Mittelalter als einem rechten Verstehen der maßgeblichen Worte und der sie verkündenden Autorität sowie vom eingebetteten Angeschautsein des Menschen in der Antike. Ob diese groben Charakteristika einer numerischen Forschung in der Neuzeit, einem gelehrigen Verstehen im Mittelalter und einer humanen Seinsimmanenz in der Antike der Komplexität der epistemischen Fakten angemessen sind, ist hier nicht Thema. Aber mit der von Heidegger systematisch beschriebenen ›Form-Inhalt-Relation‹ – der neuzeitlichen Forschung, des mittelalterlichen Verstehens oder der antiken Seinsimmanenz – lässt sich eine epistemische Zupassendheit diagnostizieren, die auf den Möglichkeitsraum heuristischer Variationen im Verhältnis zu Weltansichten verweist und es lässt sich eine aktive, auf den Forschungsgegenstand eingerichtete und diesen zurichtende Tätigkeit als Erkenntnispraxis ausmachen. Für Heidegger bestünde entsprechend die Aufgabe in der Bestimmung der Kunst als Erkenntnismedium darin, das Bild von Welt herauszuschälen, das ein Äquivalenzverhältnis mit dem Prozess ästhetischen Erforschens bildet und beide zusammen – künstlerischer Forschungsmodus[22] und Seinsmodus von Welt – bildeten ein ästhetisches Weltbild. Kunst erwartet gestaltend tätig als Erkenntnispraxis antizipierend einen Erkenntnisgegenstand, der entsprechend ihrer selber verfährt und in dem sie sich »einrichtet«. Was mit der Überlegung zum Verhältnis von Erkenntnismethode und Erkenntnisgegenstand bei Martin Heidegger herausgearbeitet wird, ist die Form-Inhalt-Relation zwischen dem Weg des Wissens und dem, was dieser Weg zu Ansicht bringen kann, denn »die mathematische Naturforschung ist nicht deshalb exakt, weil sie genau rechnet, sondern sie muss so rechnen, weil die Bildung an ihren Gegenstandsbezirk den Charakter der Exaktheit hat.«[23] Jenseits der großen heideggerschen Frage, wer eigentlich wen anschaut, das Sein als sein Seinsmodus den Menschen oder der Mensch das Seiende als ein Verfahren, stellt sich noch innerhalb dieser jeweiligen Gerichtetheit die Frage nach dem Modus des Ausrichtens. Anders formuliert: Wir berechnen mit den Mitteln der Mathematik formelhafte Fakten, denen wir Gesetzesförmigkeit zutrauen, und mit den Mitteln der Begriffe begreifen wir Konzepte, von denen wir eine Grammatik der Bezüge erwarten. Begrifflich also untersuchen die Geisteswissenschaften im Verfahren ihres Erforschens die kulturelle Welt der Konzepte und Ideen, indem sie deren Relationen in

21 Heidegger: Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, 1980, S. 75.
22 … Heidegger würde es nicht Forschung nennen …
23 Heidegger: Zeit des Weltbildes, in: Holzwege, 1980, S. 77.

satzförmige Strukturen gießen. Rechnerisch analysiert die Physik die Naturgesetze und experimentell verschafft sie sich die Daten, die zur Grundlage der Rechnerei dienen. Die Naturwissenschaften gehen dabei von einer Beständigkeit der Natur aus, die sich in der Wiederholbarkeit der Experimente und der Gültigkeit der Beweise spiegelt. Die Geisteswissenschaften lassen eine Veränderlichkeit der Kultur zu, die sie in immer neuen Kommentaren begrifflich zu begreifen versuchen. Bildlich verhielte sich entsprechend die bildende Kunst als forschendes Verfahren zur visuellen Welt, indem sie piktural, skulptural, installativ oder performativ handelte.

Erforscht also die bildende Kunst mit den Mitteln der Bilder die Bildlichkeit? Umfassender formuliert: Erforschen Kunst und Gestaltung mittels ihrer material-semiotischen Werkzeuge der Bilder, Töne, taktilen Objekte und raumzeitlichen Installationen die ästhetische Signatur der Kultur der Gegenwart? Kann man aus den künstlerischen Medien die adäquaten Fakten ableiten? Die richtig gestellte Frage ist also nicht jene nach der wahren Verfasstheit des Seienden und ob die Kunst als Forschung das angemessene Mittel zu deren Erkenntnis darstellt. Die angemessene Frage lautet: Welche der Weltfacetten lässt sich im äquivalenten Verfahren durch künstlerische Mittel untersuchen? Was passt sich an Seiendem in die künstlerische Aneignungsform von Welt ein? Wenn wir noch einmal an Warhols Verpackungsschachteln in der Staple Gallery denken, schält sich die Einsicht heraus, dass die Visualität und Skulpturalität der Konsumgüter oder die Bildlichkeit der Werbung ebenso wie die Performativität des kulturellen Handels in der bildenden, visuellen, performativen Kunst dargestellt und gespiegelt werden. Visuelle, bildende, performative Künste korrespondieren formal mit der Performativität und Bildlichkeit der visuellen Kultur und Konsumgesellschaft und antworten heuristisch korrekt auf deren Seinsweise. Die Allgegenwart der Konsumgesellschaft und die Präsenz der visuellen Kultur als prägnanter Umwelt des Menschen im 20. und 21. Jahrhundert provoziert mithin den Gedanken, dass eine Erforschung dieser Weltfacette aus dem Bereich der visuellen Künste heraus und mit den Mitteln ikonischer Reflexion geradezu dringlich wäre, um diese humane Realität angemessen verstehen zu können.

Ästhetisierung: Im Zeitalter des massenmedialen Dispositivs

Wunderwelten

»Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weit her auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern und mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen.«[1] Walter Benjamin zitierte im Jahre 1936 den Dichter Paul Valéry, um die Welt im Zustand ihrer umfassenden ästhetischen Kultur zu charakterisieren. Was Benjamin als Zukunftsvision absah, stellt sich für die Bewohner des 21. Jahrhunderts als Realität ein. Umgeben von Smartphones, Zeitschriften, Kinofilmen, Radios, Werbetafeln, Jingles, Internetbildern, Videoclips oder Fernsehreportagen – in der Hand, auf Bahnhöfen, in Einkaufszentren, an Straßenrändern, Zuhause, in Wartehallen, Filmtheatern oder Netzräumen bewegen wir uns durch ein Umfeld, das von bewegten, vertonten oder stillen Bildern, von artifiziellen Klangräumen und inszenierten Szenen modelliert wird. Vor diesen Bildnissen und Szenen stehen wir nun nicht kontemplativ wie vor Gemälden oder Installationen in Galerieräumen. Die ikonischen und akustischen Artefakte, die wie Wasser und Strom unseren Alltag umfließen, haben eine andere Qualität. Die künstlichen Bilder und Töne des Alltags scheinen in ihrer Gemengelage eine Landschaft zu formen, in der wir uns tagtäglich aufhalten. Sie bilden ein Habitat, vergleichbar in seiner Prägnanz mit anderen lebensweltlichen Aufenthaltsforen wie sozialen und politischen Interaktionsräumen, sprachlichen Diskursfeldern oder ökologischen Nischen. Innerhalb dieses audio-visuellen Habitats, so die Beobachtung, nehmen wir die ästhetischen Objekte im alltäglichen Gang der Dinge nicht wirklich einzeln wahr, sondern finden uns eingebettet in die Bilderwelten und Klangräume wie in quasi-natürliche Landschaften. Die Frage nach der Bedeutung der massenmedialen Kultur als einer Landschaft richtet

1 Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1963, S. 11, Paul Valéry zitierend aus Pièces sur l'art. Paris [o.J.], S. 105 (»La conquête de l'ubiquité«).

sich offenbar weniger an den Modus des fokussierenden Wahrnehmens von Einzelbildnissen und Tonstücken, als vielmehr an das subtile Sein im massenmedialen Dispositiv. Wie aber positionieren wir uns in diesem Dispositiv? Welche Bedeutung haben die Bilderwelten für unsere Existenz? Beiläufig nehmen wir die öffentlichen Bilder und allgegenwärtigen Klangräume als Welt zur Kenntnis. Subtil wirken die ästhetischen Codes auf unser Selbstverständnis. Beweglich manövrieren wir in den medialen Gewässern. Die öffentlichen Bilderlandschaften und Klangräume scheinen auf nonchalante Weise als Bedeutungsträger zu wirken, Wissenskulturen zu beinhalten und Normen zu vermitteln.

Diese angenommene Präsenz und Bedeutung der massenmedialen Kultur für das humane Sein spiegelt sich in der Tendenz wider, mit der die meisten wissenschaftlichen Disziplinen den gegenwärtigen Bilderräumen und Klangwelten eine zunehmende Aufmerksamkeit schenken. Man spricht angesichts der Mächtigkeit der audio-visuellen Massenkultur insgesamt von einem medialen Dispositiv, weil artifizielle Szenen die Welt so sehr zu prägen begonnen haben, dass sie in das Zentrum des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses rücken müssen. Ob diese Diagnose angemessen ist und ob die mediale Kultur das humane Sein der Gegenwart tatsächlich so umfassend prägt, ist an dieser Stelle nicht der entscheidende Aspekt der Argumentation. Dies mag so umstritten bleiben, wie die ältere Diagnose zur diskursiven Prägung der Kultur im Zuge des *›linguistic turn‹*. Entscheidend für eine epistemologische Ästhetik und die Genealogie des künstlerischen Forschens ist vielmehr der Sachverhalt, dass die kulturtheoretische Einschätzung zur Bedeutung der medialen Kultur einen Einfluss auf das Selbstverstehen der Wissenschaften hat und zu Verschiebungen in der Formation des Wissens in dem Maße beiträgt, wie sich die Künste als Erforscherinnen des diagnostizierten medialen Dispositivs in Stellung bringen.

Zwei Parameter der kulturgeschichtlichen Einschätzung zur Rolle der medialen Kultur kommen hier zusammen: die Bedeutung der Massenmedien für das kulturelle Sein und die zum Verständnis dieser Bedeutung nötigen Vehikel der Untersuchung. Kurz gesagt: Weil die Welt artifiziell ästhetisch geworden ist, bedürfen die Werkzeuge der Welterkenntnis einer thematischen und heuristischen Neujustierung – und diese Neujustierung bildet den vierten genealogischen Strang, der zum Aufkommen der künstlerischen Forschung beiträgt. Aus dem medialen Dispositiv heraus konsolidiert sich eine Kraft, welche die Kompassnadel der Wissenschaften neu ausrichtet und die künstlerische Forschung als angemessenes Untersuchungsvehikel plausibel werden lässt. Eine Fülle von ikonologischen, popkulturellen oder medialen Forschungsthemen hat sich einerseits in den bestehen Wissenschaften durchgesetzt und die medial vermittelten Bilder und Töne des Alltags sind Gegenstand fast aller Fachrichtungen – von den empirischen Wissenschaften, über die Informatik oder die Philosophie bis hin zur Kunstgeschichte, die sich traditionell schon mit den Bildern der Kunst beschäftigte, nun aber begonnen hat, auch

die massenmedialen Bilderwelten zu interpretieren. Andererseits aber drängt das mediale Dispositiv die Frage auf, welche wissenschaftliche Disziplin, welche Untersuchungsmethode, welche Begegnungsart mit Welt tatsächlich angemessen auf die mediale Kultur in ihrer Eigenschaft als Umwelt humanen Seins zu antworten in der Lage ist? Welche Heuristik – verstanden als Auffindetechnik – ist geeignet, sich auf die Signatur des medialen Dispositivs einzulassen? Welche Haltung, Form und Praxis im Erkennen findet zur audio-visuellen Medienkultur?

Ausgehend von der Analyse Benjamins zur Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit aus den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts legt das mediale Dispositiv und seine Verfasstheit im 21. Jahrhundert die Vorstellung nahe, dass insbesondere die Künste in der Lage sind, angemessen reflexiv auf die mediale Kultur zu antworten, weil ihre Ausdrucksmedien nicht nur jenen der medialen Kultur entsprechen, sondern sich auch korrelativ zum Aufkommen der modernen Medien der Gegenwart entwickelt haben. Die Fotografie, der Film, virtuelle Räume oder die Installation wurden künstlerisches Mittel in dem Maße, wie sich diese Reproduktionstechniken und Darstellungsformen als visuelle Kultur durchsetzten. Betrachtet man die Herkunftsgeschichte der künstlerischen Forschung im Kontext des Aufkommens der medialen Kultur, wird deutlich, dass wir es mit einem Äquivalenzverhältnis zwischen reflexivem Einsichtsmedium und produktivem Weltmedium zu tun haben, bei dem sich nachforschende Künste und fortentwickelnde Kultur aneinander ausbilden. Ebenso wie sich die Begrifflichkeit der Geisteswissenschaften parallel zur Schriftkultur im Ritual des Kommentars entfaltet hat, ist in der künstlerischen Praxis die reflexive Bildlichkeit des ästhetischen Denkens dabei, sich zu entwickeln. Die bildenden Künste beginnen, sich ihren visuellen Forschungsgegenständen so ikonisch und produktiv anzunehmen, wie die visuelle Kultur selber ist.

Zur Rolle der Kunst als einem reflexiven Erkenntnismedium vermerkt Lambert Wiesing in seiner Bildtheorie, dass ihm die Kunst wie ein »Paralleluniversum« zur Theorie erscheine, »nämlich als der Versuch im Medium des Bildes die kategorialen Möglichkeiten eines [bildlichen] Mediums zu erforschen«.[2] Wiesing geht es bei dieser Feststellung um eine künstlerische Erkenntnistheorie des Bildes: Die Bilder der Kunst erforschen die Bildlichkeit und »artifizielle Präsenz« als Phänomen, so seine Vermutung. Doch über diese Erforschung des Phänomens der Bildlichkeit hinaus, kann einem die bildende Kunst auch vorkommen, wie der Versuch im Medium der Bildlichkeit die visuelle Kultur zu erforschen. Die genealogisch relevante These ist also, dass die bildende Kunst nicht nur die kategorialen Möglichkeiten ihres eigenen Mediums zu untersuchen in der Lage ist, sondern auch die kategorialen Wirkungen, welche die Bildlichkeit auf die kulturelle Selbstwahrnehmung entfaltet und diese Fähigkeit in Korrelation zur Entwicklung der medialen Bildlichkeit

2 Vgl. Wiesing, Artifizielle Präsenz. 2005, S. 117.

entwickelt hat. Verstanden als »Paralleluniversum« zur Theorie in der Erforschung der visuellen Kultur, würde sich die Kunst dann nicht nur als eine Produzentin von Bildern erster, darstellender Ordnung im Rahmen der öffentlichen Bilderwelt entfalten, sondern auch und als eine Produzentin von Bildern zweiter, reflektierender Ordnung. Die bildende Kunst beginnt parallel zur Ausbildung der medialen Kultur bildlich über die öffentlichen Bilder nachzudenken, so die genealogische Beobachtung, und vermag zunehmend über die visuelle Kultur aufzuklären. Sie kann als Produzentin von Bildern und Initiatorin von ästhetischen Situationen ansetzen und die Bedeutung visueller Kultur in der künstlerischen Recherche prüfen, weil die Kunst sich selber korrelativ zur visuellen Kultur und wie diese medial entwickelt hat. Wie die Kunst durch das Zeitalter der visuellen Kultur zur Forscherin werden kann, zeigt eine Arbeit des Künstlerduos Fischli/Weiss – nicht ohne dabei auch spezifische Forschungsmethoden des Künstlerischen zu exemplifizieren:

Kunst im Zeitalter der visuellen Kultur

Mit der enzyklopädischen Arbeit ›Sonne Mond und Sterne‹ von 2007 untersucht das Schweizer Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss archivarisch genau das Verhältnis von Wahrnehmung und Wirklichkeit in der visuellen Kultur ihrer Gegenwart. Die künstlerische Argumentation des Duos scheint nachzuzeichnen, inwiefern das mediale Bilderarrangement der uns allgegenwärtigen Werbung, eine Wechselwirkung eingeht, mit dem menschlichen Selbst- und Lebensverständnis – so könnte man es zusammenfassen. Die Künstler artikulieren eine anthropologische These in Hinblick auf das visuelle *environment*, in dem sich zumindest der westliche und urbane Teil der Menschheit vornehmlich aufhält, umzingelt von Werbung und Film, Internet und Zeitschriften, Plakaten und Broschüren.

Im Konkreten sehen wir bei ›Sonne Mond und Sterne‹ eine Installation aus bürokratisch wirkenden Bildertableaus. Ordentlich, auf langen Tischen aneinander gereiht, liegen gleichformatige Farbausdrucke. Fischli/Weiss haben über einen definierten Zeitraum systematisch Werbeanzeigen aus Zeitschriften und Magazinen gesammelt und in Kapiteln geordnet. Das Ordnende der künstlerischen Praxis als Forschung an der Bilderwelt der Werbung stellt sich bei ›Sonne Mond und Sterne‹ dabei selber aus. Die kleinformatigen A4 Bilder auf den Tischen aneinander platziert sind als Reihe präsent und erzwingen optisch das Nahetreten und damit die Geste der Betrachtung im Detail. Herunter gebeugten Hauptes gleiten die Betrachter über die Blätterserien und bewegen sich Bild für Bild durch die Kapitel medial aufbereiteter Lebensbereiche wie Familie, Konsum Freizeit und Essen. Dabei durchschreiten die Betrachter physisch den Prozess der systematischen Kategorisierung, den die künstlerische Praxis bedeutet hat. Mehr noch als die Installation fordert uns die Arbeit in Buchform auf, die Bilder Seite für Seite gleichsam als Ab-

folge in ihrer Darlegungsgenese zu ›lesen‹ und nicht, wie von Bildern gewohnt, positional wahrzunehmen. Die achthundertvierzig Seiten starke Publikation, die es dafür zu durchzublättern gilt, war die ursprüngliche Darreichungsform von ›Sonne Mond und Sterne‹. Die nachfolgende Installation kann auch als eine Anpassung der Künstler an die Erwartungshorizonte im Kunstbetrieb verstanden werden. Ein Kunstbetrieb, der immer noch wenig gewillt ist, die Kunst als Forschung zu akzeptieren und stattdessen das Werk als Rauminstallation fordert.[3]

Die künstlerische Arbeit in Buchform ist dagegen ganz bei den gesammelten Werbebildern, die es der Form nach wiederholt, in dem die in Zeitschriften gebundenen Werbeseiten neu gebunden in Buchform wieder auftreten. In diesem Künstlerbuch reihen sich ganzseitig, kommentarlos und farbenprächtig die Sammelstücke aus den Zeitschriften aneinander. Ein dickes Bilderbuch, im dem jede Doppelseite eine eigene Komposition bildet und sich im Verlauf der vielen Doppelseiten zugleich eine Themendramaturgie aufblättert: In der türkisfarbenen Themenwelt der sportlichen Körperpflegeprodukte etwa, folgt auf eine kokett-dynamisch im freien Raum laufende Brünette ein asketisches Gesicht mit katzengrünen Mandelaugen, das mit asiatischen Handbewegungen die herbstlichen Blätter von sich hält. Die Körper sind konzentriert, die Haut ist gestrafft, die Haare dicht und dunkel. Es geht um Etwas in dieser gestaltbaren Sphäre der silhouettenhaften Leiber; es geht um die richtige Form der menschlichen Figur und die Straffheit der Jugend. Diverse Doppelseiten später, im Reich der Herausforderungen an das handelnde Subjekt, ist der Grundton feurig orange. Hier wird die Glut sich türmender Anspannung in der Form des Matterhorngipfels vor apokalyptischem Brandhimmel auf der einen Buchseite geometrisch gespiegelt durch das zum Berg erhobene Stück Rindfleisch, das für Steakpfeffer wirbt, auf der anderen Seite. Rosafarben ist dagegen diverse Seiten davor der Lebensbereich der Paarung: Die kaskadierende Seide eines Hochzeitskleides linksseitig und ein zum Kuss in konkav-konvexer Passform sich näherndes Paar rechtsseitig repräsentieren hier die zupassende Geschmeidigkeit heterosexueller Vergesellschaftungsformen. Die Gesichter gleiten so schmiegsam zueinander, wie das Hochzeitskleid sich von den freiliegenden Schulterblättern zum Fußboden wallt. Während die Werbung für Köstlichkeiten, Kleidungen oder Kosmetika normalerweise als vermeintliches Extra zwischen den als eigentlich geltenden Inhalten in die Medienprodukte eingestreut ist, untersuchen Fischli/Weiss durch ihre künstlerischen Praktiken des planmäßigen Sammelns, Sortierens, Kondensierens und Darstellens dieses Extra der visuellen Kultur auf dessen eigentlichen Charakter hin.

Die genealogische Betrachtung der künstlerischen Arbeit von Fischli/Weiss, die sich vor dem Hintergrund des medialen Dispositivs als Forschung entwickelt, wird

3 Vgl. Punta della Dogana: www.palazzograssi.it/en/exhibitions/mapping-the-studio/dogana-map/fischli-weiss-6.html (Aufruf September 2018)

an dieser Stelle methodologisch, die Verfahren des künstlerischen Tuns analysierend, um den genealogisch relevanten Übergang von präsentativen zu reflexiven Praktiken nachzeichnen zu können. Das serielle Reihen und Ausbreiten der Bildartefakte in dieser künstlerischen Arbeit macht diese tatsächlich zu einem forschenden Beitrag und ist von methodischer Relevanz. Denn das Reihen und Ausbreiten trägt eine bezugschaffenden Ebene in die ansonsten kontextlos gestreuten Werbebilder ein. In der additiven Ausbreitung der Bildartefakte wird die Ebene der Bezüge visuelllesbar und optisch nachvollziehbar gemacht. Die Bilder von ›Sonne Mond und Sterne‹ sind keine sinnlichen Einzelereignisse oder ästhetischen Behauptungen. Sie legen – im wahrsten Sinne des Wortes – dar – im seriellen nacheinander ihrer Präsenz. Die methodische Relevanz dieses Darlegens wird deutlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass wir Bilder der Kunst ansonsten häufig als singuläre Artefakte betrachten. Paradigmatisch eingerahmt – also abgeschlossen – sind sie an die Wand gebracht. Wir stellen uns diesen Einrahmungen meist positional gegenüber. Diese Einzelbilder an der Wand sind wie Thesen ohne Argumentation. ›Sonne Mond und Sterne‹ fordert uns dagegen durch den seriellen Charakter der Bilder als einer Abfolge auf, Bezüge zwischen den Bildern herzustellen und damit die visuelle Veränderung von Bild zu Bild als eine bezogene, gleichsam narrative Struktur wahrzunehmen. Das ›Lesen‹ dieser optischen Argumentationsreihe – die Weise wie das ein sich auf das andere bezieht, indem es sich von ihm unterscheidet und doch pikturale Wiederholungen aufweist – dieses Vermögen vergleichend und identifizierend zu mustern, muss vielleicht gelernt werden, wie in anderen Disziplinen auch. »Es geht dabei nämlich« aus der Sicht des Symboltheoretikers Nelson Goodmans »um das Treffen feiner Unterschiede und das Entdecken subtiler Beziehungen, das Identifizieren von Symbolsystemen und von Charakteren innerhalb dieser Systeme und das Identifizieren dessen, was diese Charaktere denotieren und exemplifizieren.«[4] Die methodische und zeichenhafte Beschaffenheit lässt sich an der Präsentationsform von ›Sonne, Mond und Sterne‹, seiner Selbstdarstellung als Genese und Abfolge besonders eindrücklich nachzeichnen: Während an den Tischen der Installation die narrative Struktur der Bilderfolge und die ordnende Praxis der Künstler durch die Bewegung des Betrachters im Abschreiten auch physisch wahrnehmbar wird, legt das Buch dem lesegewohnten Betrachter gleichsam selbstverständlich den Abfolgecharakter der Bilddokumente nahe. Diese Bilder zeigen – als Bilder in Folge – dass sie als Serie betrachtet werden wollen, dass sie als Reihe komponiert sind und dass aus ihrer Abfolge visuell komplexer Differenzen ein bezüglicher Sinn – eine Darlegung – entstehen soll.

Inhaltlich – im Sinne einer Reflexion im Kontext des medialen Zeitalters – stellen Fischli/Weiss einen enzyklopädischen Bezugskontext zwischen Werbebildern

4 Goodman, Sprachen der Kunst, 1997 S. 223.

dar, der mit Anzeigen für Hochzeitskleider beginnt, dann Werbung mit Kinderbildern zeigt, gefolgt von Anzeigen für Konsumartikel, um schließlich bei den Grundbedürfnissen menschlichen Lebens, den Nahrungsmitteln zu enden.[5] Es geht den Künstlern um eine Enzyklopädie menschlicher Existenz in Zeiten visueller Kultur und es geht um die Bedeutung der visuellen Kultur in der Selbstwahrnehmung des Menschen. Das ist der Erkenntnisgegenstand des künstlerischen Forschens, der im Modus der Bilderserie Bilder untersucht. Die künstlerische Forschung nimmt dabei klassische Grundkategorien humanen Lebens wie eine hypothetische Bestandsaufnahme in Gebrauch und wiederentdeckt diese in der Werbewelt – eine Welt, die eigentlich als mediale Dekoration der menschlichen Existenz gilt. Mit dieser Zusammenführung durchleuchten Fischli/Weiss die visuelle Kultur als konstitutiv, mindestens aber als korrelativ stabilisierend für das menschliche Leben.

Methodisch – im Sinne einer künstlerischen Forschung an den Inhalten – schlagen die Künstler vor, die Bilder zu sammeln, zu katalogisieren und als Serien wie Argumentationsreihen zu setzen, um den singulär behauptenden Charakter des Einzelbildes zu überwinden und visuelle, optische, bildliche Bezüge anzuzeigen. Fischli/Weiss erweisen sich mit dieser spezifischen Arbeit nicht nur als interessant, weil sie – animiert von der Bilderlandschaft im medialen Dispositiv – künstlerisch zu forschen beginnen und damit für die genealogische Herleitung der künstlerischen Forschung zeigen, wie die mediale Lebenswelt die Forschung mittels der künstlerischen medialen Praxis zu provozieren in der Lage ist. Ihre Arbeit erweist sich auch als interessant für die Suche nach methodischen Verfahren im Rahmen der künstlerischen Forschung, weil sie eine spezifisch künstlerisch-piktural-ausbreitend-darstellenden Herangehensweise in ihrer Frage an die visuelle Kultur der Gegenwart praktizieren. Der prozessorale und serielle Charakter der künstlerischen Arbeit und der sammelnde, kategorisierende, kondensierende Charakter der künstlerischen Praxis macht diese künstlerische Arbeit tatsächlich als Forschung im Sinne eines methodischen Durchschreitens von Standpunkten beschreibbar. Diese Kunst schließt sich nicht als Bild ab, sondern durchläuft ikonisch und performativ einen Prozess, der als pikturaler Einsichtsprozess beschreibbar wird. Die Bilderreihen der Künstler Fischli/Weiss im Fall von »Sonne Mond und Sterne« verlangen von den Betrachtern das physische Nachvollziehen im Abschreiten der Installation oder aber das visuelle Nachvollziehen

5 The story opens with advertisements for wedding gowns (first table on the left), a metaphor of marriage as the beginning of a new life. Then come images of children, followed by the main objects of consumer desire (cars, jewels, travel, clothes, weapons etc.), ending in ads for food. The epic of human life, therefore, comes to a happy ending, with the point of arrival being food – the one essential requirement for human existence and also a product that is immediately recognizable within the jungle of advertising slogans. (Ausstellungstext, Punta della Dogana: www.palazzograssi.it/en/exhibitions/mapping-the-studio/dogana-map/fischli-weiss-6.html Aufruf September 2018).

im Durchblättern des Buchs. Es handelt sich mithin nicht um ein Werk, sondern um Praktiken sowohl der Künstler wie der Betrachter. Nicht *poiesis*, sondern *praxis* bestimmt hier das Geschehen. Die künstlerische Forschung ist eine Praxis, der es um das pikturale Reflektieren geht. Die Rede von der künstlerischen Forschung markiert nicht nur einen Aufmerksamkeitswechsel von der Werkästhetik zur Produktionsästhetik – genauer zur Praxisästhetik – sondern auch einen Paradigmenwechsel von der *poiesis* zur *praxis*, vom Werk zur Handlung – Handlungen, die auf Seiten der künstlerischen Produzenten wie der Konsumenten prozessualen Charakter haben – Produzenten und Konsumenten, die tatsächlich ebenbürtige *peers* als künstlerisch Forschende und betrachtend Forschende werden.

Ikonische Forschungsprogramme im Zeitalter der visuellen Kultur

Was bedeutet es, von *peers* im Kontext der Kunst zu sprechen? Was sind die Ebenbürtigen in der Sache des künstlerischen Forschens? *Peers* sind gleichwertig in Hinblick auf eine parallel zu bewältigende Aufgabe und dabei verschieden in ihrer Position. Sie können sich gegenseitig beurteilen, weil sie eine ähnliche Expertise oder Sprache haben, und befinden sich in einem geteilten Netz an Fragestellungen. Von *peers* im Kontext der forschenden Kunst zu sprechen, kann bedeuten, sich eine Vielzahl von künstlerischen Positionen vorzustellen, die sich gegenseitig zu kommentieren in der Lage sind, weil jede für sich und doch an einer vergleichbaren Sache arbeitet – einem Forschungsprogramm gleich, zu dem unterschiedliche Wissenschaftler aus ihrer je spezifischen Perspektive beitragen.

Die achthundertvierzig Seiten starke, telefonbuchartige Publikation ›Sonne, Mond und Sterne‹ von Fischli/Weiss war eine Auftragsarbeit des Künstlerduos für das Schweizer Medienunternehmen Ringier. Dieses Unternehmen pflegt seine jährlichen Geschäftsberichte mit wechselnder, konzeptueller Kunst zu bestücken, die sich mit dem Medienunternehmen, visueller Kultur oder Medienproduktion auseinandersetzen. Ringier schafft damit einen kontinuierlichen Rahmen für Kunst im Kontext der Medienindustrie. Der jährliche Geschäftsbericht erzeugt damit gleichsam eine Themenausstellung in der Zeit und die Kunst im jährlichen Geschäftsbericht verweist auf einen programmatischen Möglichkeitsraum künstlerischen Forschens: Die Dimension des thematisch angelegten, längerfristigen, ästhetischen Forschungsprogramms. Künstlerische Forschung verdichtet ihre Qualität in Programmen, die sich wie in den Wissenschaften aus verschiedenen künstlerischen Perspektiven und mit unterschiedlichen künstlerischen Strategien einem Themenbereich widmen. Einem Graduiertenkolleg gleich, werden seit 1997 die Ringier Jahresberichte von international aktiven Künstlerinnen und Künstlern gestaltet. Von Jahr zu Jahr können sich die Betrachtenden je anderen künstlerischen Auseinandersetzungen zu dem für Ringier zentralen Themenfeld der

visuellen Medienkultur widmen. Aleksandra Mir hat 2002 eine andere Fragestellung an die Medienkultur mittels einer anderen Bildtechnik thematisiert und den Zusammenhang von Verlag und Medienwelt im Geschäftsbericht mit der Arbeit ›Hello Ringier‹ analysiert.[6] Ausgehend und endend bei der Person Hans Ringier, dem Vater des derzeitigen Firmeninhabers, durchläuft den Geschäftsbericht von 2001 ein Bilderreigen mit Fotos und Zeitungsausschnitten aus dem Bildarchiv des Verlags: »Das interne Fotoarchiv mit über 10 Millionen Bildern«, schreibt Mir in dem Geschäftsbericht von 2001, »ist eine rätselhafte und faszinierende, aber auch eine unberechenbare Welt, die sich in ständiger Auseinandersetzung mit sich selbst und mit der Außenwelt befindet. Etwas pragmatischer ausgedrückt, handelt es sich um eine beharrlich wachsende Sammlung von vergangenen Nachrichten und Berichten, die oftmals in Vergessenheit geraten. Aber sobald wir die Dinge der Vergangenheit entlocken, damit sie uns helfen, die Gegenwart zu deuten, geschieht Wunderbares.«[7]

Das Wunderbare, von dem Mir schreibt, ist hier die Neuformation von Mediengeschichte durch die Recherchearbeit der Künstlerin am Material. Man sieht auf der Titelseite des Geschäftsberichts von 2001 Hans Ringier, den Firmenvater, als Familienvater mit seiner Tochter Annette Ringier als Mädchen auf dem Schoß. Es folgen auf der nächsten Seite zunächst ein Bild mit Annette Ringier mit ihrem Bruder Michael Ringier im Gruppenfoto, dann ein Foto von Michael Ringier und dem Steinbockdenkmal von St. Moritz, gefolgt von einem Archivbild mit dem Steinbockdenkmal von St. Moritz und Alfred Hitchcock. Auf der folgenden Seite schließen sich Alfred Hitchcock und Ingrid Bergman, Ingrid Bergman und Gregory Peck, Gregory Peck und Audrey Hepburn an. Die visuelle Aneinanderreihung von Personen schließt am Ende des Heftes wieder mit Hans Ringier. Mediengeschichte wird hier nicht nach historischen Zeitläufen geschrieben, nicht nach einer hierarchischen Ordnung der Personen geordnet, nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten der Darstellung arrangiert und nicht nach thematischen Clustern organisiert. Die Logik der pikturalen Erzählung von Mir folgt einem metonymischen Prinzip der Nähe, nach dem Personen durch die Zufälligkeit von Ort, Zeit und fotografischem Willen aneinander gebracht und miteinander verbunden werden. Diese Geschichtsschreibung ist nicht kausal, sie ist nicht temporal, sie ist personal, weil die abgelichteten Personen sich über den Bilderrand hinweg die Hände reichen. Die künstlerische Methode der Erforschung der visuellen Medienkultur unterminiert dabei klassische Strategien der Zusammenhangsbildung und Sinnproduktion und erprobt in der Ausübung den anderen Sinnzusammenhang, der entsteht, wenn die historischen Fundstücke nach additiven Gesichtspunkten arrangiert werden. Aus

6 Vgl. https://www.aleksandramir.info/projects/hello-ringier/(Aufruf September 2018).
7 Mir: Hello Ringier, in: Ringier Jahresbericht 2002, 2003, S. 12.

der Logik der begrifflichen Geschichtsschreibung heraus, denken wir normalerweise nicht in fotografisch arrangierten Menschbezügen, wenn wir die Geschichte der visuellen Kultur zu begreifen versuchen. Wir unterteilen in private und öffentliche Bilder, wir unterscheiden nach zeitlichen Abfolgen und wir erkennen diese Kategorien auch an der Ästhetik der Fotos. Einem Schuhkasten voller Bilder gleich ist aber die visuelle Kultur tatsächlich zunächst vor uns zusammen geschoben und nichts spricht dagegen, über die Zusammenhangsraster neu zu verhandeln, nach denen Bildartefakte miteinander in Beziehung gebracht werden, um Geschichte zu erzählen – eine Geschichte über den Charakter der Medienlandschaft, in der wir leben. Im Kontext des Geschäftsberichts von Ringier artikuliert sich so der Vorschlag zu einer neuen visuellen Mediengeschichte. Mirs Methode der Systematisierung des vorfindlichen Materials erweist sich als ähnlich zur Methode von Fischli/Weiss: Sammeln, Ordnen, Reihen und in den Reihen Sinn darlegen. Wie das Künstlerduo, so erprobt auch Mir atypische Zusammenhangsbildungen. Fischli/Weiss greifen klassische Grundkategorien menschlichen Lebens auf, wie das Heiraten, Kinder-bekommen oder Essen-müssen und wiederentdecken diese Grundkategorien in der Werbewelt. Mit dieser Zusammenführung machen sie die visuelle Kultur als konstitutiv für das menschliche Leben sichtbar. Mir kehrt diese Logik um, indem sie die flüchtigen Schnappschüsse der visuellen Kultur aufgreift und daraus eine umfassende Kulturgeschichte knüpft. In beiden Fällen aber wird mit unterschiedlichen Strategien am Bedeutungsraum der visuellen Kultur geforscht und dabei formal konsequent und ikonisch relational eine je spezifische, künstlerische Forschungsmethodik vorgeschlagen und vorgelegt. Die künstlerischen Untersuchungen lassen sich als Serie oder Variation über verwandte Fragestellungen hinsichtlich der Medienlandschaft verstehen und verbinden sich *(peer to peer)* in einem ästhetischen Forschungsprogramm.

Wie bedeutet visuelle Forschung?

Mit ›Hello Ringier‹, der künstlerischen Arbeit von Aleksandra Mir, wird ein neues Verständnis der Mediengeschichte vorgeschlagen und in pikturaler Zusammenhangsbildung dargelegt. Mit ›Sonne, Mond und Sterne‹, der künstlerischen Arbeit von Fischli/Weiss, durchblättern wir eine Bilderserie, die eine anthropologische Behauptung über das Verhältnis von medialer Bilderwelt und menschlichem Selbstverständnis und eine medienpolitische Positionierung der Werbewelt nicht nur vorzulegen, sondern auch zu untersuchen scheint. Beide Arbeiten widmen sich thematisch dem medialen Dispositiv der Gegenwart. Beide Arbeiten exemplifizieren methodisch eine künstlerische Praxis des Sammelns und Sortierens. Hinsichtlich ihrer Darstellungsformen aber wird an ihnen eine Reihe von epistemologischen Problemfeldern offenbar: Das Problem etwa, wie genau die darge-

legten, sortierten, gesammelten, kategorisierten oder geordneten visuellen Dinge hinsichtlich der untersuchten visuellen Kultur und medialen Bilderlandschaft tatsächlich auch Bedeutung generieren – inwiefern also Bilderserien lesbar sind, eine Semantik aufweisen und mithin als Symbolsystem fungiert? Oder das Problem, wie aus den Bedeutungen des Dargelegten so etwas wie Zusammenhänge oder gar Begründungen verständlich werden können – also das Problem, inwiefern bei ikonischen Auslegeordnungen von Bedeutungsbeziehungen und damit gegebenenfalls von syntaktischen Einheiten gesprochen werden kann. Wodurch entsteht im Dazwischen der Darlegung von Bildern Sinn? Nur wenn innerhalb der Bedeutungsweisen von ikonischen Symbolsystemen auch Bedeutungsbeziehungen einsichtig werden, wird man nämlich von Forschung in der Kunst sprechen mögen – eine Forschung, die sich im Rahmen eines künstlerischen Symbolsystems mitzuteilen und auch nachvollziehbar zu machen vermag, indem sie in den Beziehungsstrukturen ihrer ästhetischen Teile ikonische Bedeutung kontextualisiert.

Von der Kunst als Symbolsystem zu sprechen, bei dem es um so etwas wie ›Begründungen‹ gehen könnte oder ›Nachvollziehbarkeit‹, macht klar, dass hier eine adäquate Terminologie noch fehlt, die der künstlerischen Forschung angemessen wäre. Die Rede vom ›Argumentieren‹ in der Kunst, vom ›Lesen‹ der Artefakte, vom ›Nachweis‹ durch ikonische Äußerungen, vom ›Sätze-bilden mit Bildern‹, entspricht einer figurativen Übertragung, mittels derer aus den Sphären des begrifflichen Argumentierens und des numerischen Beweisens Worte für die Sphäre ikonischer Relationen entliehen werden. Dieser Zustand des Entlehnens epistemischer Begriffe aus den Geistes- und Naturwissenschaften wird der Eigenständigkeit künstlerischer Forschungsverfahren tatsächlich nicht gerecht und entspringt der historisch gewachsenen Ordnung des Wissens, die uns gelehrt hat, welche Vokabeln einer ernst zu nehmenden Forschung angemessen sind: beweisen, erklären, begründen, argumentieren – nicht aber ›bildern‹ oder formieren. Bei einer genaueren Betrachtung des etablierten epistemischen Vokabulars könnten wir aber tatsächlich umgekehrt die optischen und haptischen Metaphern des Erkennens und Forschens für die Epistemologie der Kunst als Wissenschaft zurückgewinnen. Ästhetische Verfahren benennende Worte wurden nämlich ihrerseits einmal metaphorisch auf die Begriffswelt und Ziffernsphäre sowie deren Weisen des Argumentierens und Beweisens übertragen: Das ›Einsehen‹ ist tatsächlich eine visuelle Angelegenheit. Doch auch die ›Aufklärung‹ verlangt eine freie Sicht. Das ›Reflektieren‹ spiegelt den Blick. Das ›Darlegen‹ wird als handgreifliche Tätigkeit des Auslegens von bedeutungshaltigen Objekten kenntlich. Das ›Diskutieren‹ meint seiner alten Bedeutung nach ein performatives Hin-und-herlaufen und ›beleuchtet‹ werden schließlich Objekte aus unterschiedlichen Perspektiven als ›Gesichtspunkte‹, weil man sich ihrer Erkenntnishaltigkeit eigentlich visuell versichern will. Durch eine provokative Verschiebung ihres »Resonanzraums«, wie die Theoretiker Gille Deleuze und Felix Guattari den beweglichen Bedeutungshorizont philosophischer

Begriffe nennen, können diese epistemischen Vokabeln in die Sphäre des Bildhaften reimportiert werden, um den Aussagenkosmos der Kunst und die Symbolwelt des künstlerischen Bedeutens und Begründens formieren zu helfen. Das Desiderat der Termini ist möglicherweise weniger ernst, als es auf den ersten epistemologischen Blick scheint. Doch die Begriffe alleine sind nicht der neuralgische Punkt forschender Kunstpraxis. Nicht nur die Wahl der Worte ist zu klären, um die Begründungspraxis der Forschung benennen zu können, sondern auch die Begründungspraxis selber zu beleuchten, also die Wirkungsweisen der zusammenhangsbildenden und sinngenerierenden Verfahren ästhetischen Darlegens. Wie funktionieren die Regeln oder besser die Figuren ästhetischen Begründens? Wie werden Bedeutungszusammenhänge geschaffen, aus denen heraus ikonischer Sinn nicht nur entsteht, sondern auch dessen Genese so nachvollziehbar wird, wie eine gezeichnete Linie, auf der das Auge den Weg des Wissens nachträglich zurückverfolgen kann?[8] Dieses nachvollziehende, vielleicht krakelige, aber Zusammenhänge bildende Verstehen findet in anderen Forschungsdisziplinen in Verfahren statt, die wir als diskursives Argumentieren, wiederholendes Experimentieren, regelgeleitetes Berechnen oder parametrisiertes Simulieren kennen. Die epistemischen Begriffe für diese Verfahren nachvollziehbarer Tätigkeiten sind die des Schließens, Erklärens, Beweisens oder Zeigens. Für das Forschen in der Kunst wären diese Begründungsverfahren als Einsichtsprozesse noch zu klären. Forschend einsichtige Kunst, die sich von bloßen Bekenntnissen unterscheiden will, entfaltet aus der künstlerischen Artikulation heraus den Status ihrer Behauptung. Sie will für sich beanspruchen – in Inhalt und Form – nach der Systematik ihrer eignen künstlerischen Arbeitsweise und auf dem Boden ihrer eignen künstlerischen Expertise nachvollziehbar im Sinne der krakeligen Linie zu sein. Forschende Kunst kann und will sich in diesem figurativen Sinne legitimieren – von der Herleitung ihrer Artikulationen bis zur Infragestellung ihrer Methoden des Darlegens und den Weisen ihrer symbolischen Zusammenhangsbildung. Wie also entsteht nachvollziehbarer Sinn, wenn Bilder beispielsweise seriell angeordnet sind, wie in den Fällen von ›Sonne, Mond und Sterne‹ oder ›Hello Ringier‹? Wie beziehen sich die ikonischen Einzelelemente dieser künstlerischen Arbeiten aufeinander? Wie verstehen wir künstlerische Darlegungen? Wie wird die Linie des Nachvollzugs gezogen? In welchem Maße kann die symbolische Ordnung künstlerischer Artikulationen als eine Zusammenhänge bildende Figur wirken? Wir haben es hier mit Fragen der Methodologie und Fragen einer ›Ikontik‹ zu tun – mit den ästhetischen Verfahren und Taktiken des Untersuchens und den ikonischen Weisen der Vermittlung.

Bei Aleksandra Mir und Fischli/Weiss wird durch das Serielle ihrer Bildgruppen ein methodischer Prozesscharakter der künstlerischen Praxis ablesbar. Die serielle

8 Auch das ›Nachvollziehen‹ ist ein praktisches künstlerisches Verfahren, dessen Begriff auf die Idee des Verstehens übertragen scheint.

Kunst ist einer Kette von Argumenten ähnlich, die das Thema der Forschung durch Bildperspektivwechsel verschieden wahrnehmbar in Szene setzt. Fischli/Weiss wie auch Mir wählen für diese künstlerische Darlegung in Serien ein additives Verfahren. Sie fügen Bild an Bild. Durch die Positionierung der Bilder in der Auslegeordnung oder Aneinanderreihung wird ein spezifischer, verortbarer bildnerischer Sinn zwischen den positionierten Elementen der Bilderserien geformt. Dieser Sinn entfaltet sich im Nacheinander der Einzelbilder vergleichbar einer Narration. Diese Narration ist nicht zwingend oder kausal aber sie ist relational. Dabei verweist die Angesichtigkeit der gesamten ikonischen Geschichte als einem Tableau oder einem Buch auf die Folgigkeit der ikonischen Erzählung. Die Reihung der Bilder auf den Tischen der Installation oder auf den Seiten eines Buches entspricht in ihrem geordneten Nacheinander einem ›dann‹ in Sätzen. Die Gesamtansicht der Installation wie die Folgigkeit der Seiten in Büchern kommuniziert jeweils die Kombinatorik der Grundelemente. Dieser Gesamteindruck teilt mit, dass die zur Darstellung gebrachten Bilder nicht flächig arrangiert sind und verbunden wie ein beifügendes ›und‹ in Sätzen, sondern in Reihen angeordnet, so dass sie nacheinander gemustert werden sollen. Eine bedeutungstheoretische und argumentationslogische Interpretation der Arbeit von Mir und Fischli/Weiss könnte sich auf diese Weise der Struktur des künstlerischen Artikulierens annähern. Die künstlerische Darlegung durch ›Sonne, Mond und Sterne‹ oder ›Hello Ringier‹ würde als eine ästhetische Aussage begriffen, die einen figurativ nachvollziehbaren Ausdruck artikuliert. Die künstlerischen Arbeiten würden als Verständigungsangebot ersichtlich. Doch inwiefern ähneln die Artikulationen in dieser Bilder-Ordnung-Sprache tatsächlich den Artikulationen der begrifflichen Sprache, so dass von einem addierendem ›und‹ oder einem narrativem ›dann‹ auch bei der Kunst gesprochen werden kann? Gibt es eine Semantik des Bedeutens und eine Syntaktik des Verknüpfens in der ästhetischen Aussagenbildung oder gar eine Taktik ikonischen Schlussfolgerns?[9] Wie können wir uns mit Bildergebilden verständigen – etwa über Einsichten zur visuellen Kultur der Gegenwart? In dieser Frage nach der Figuration des Bildlichen als einer Kommunikationsleistung von ikonischen Artefakten zeichnet sich die Suche nach einer Bedeutungstheorie und Argumentationsstrategie für diejenige Kunst ab, die sich als Forschung behaupten will.

Wird man also von einer Ikontik sprechen müssen – einer Grammatik künstlerischer Artikulation – im Rahmen einer allgemeinen Semiologie, als Lehre von den

9 Der Begriff der ›Syntaktik‹, in den nicht ohne Brisanz die ›Taktik‹ eingebettet ist, wird hier verstanden als das Verfahren der sinngenerierenden Zusammenhangsbildung zwischen bedeutsamen Zeichen – in Abgrenzung zur Syntax, die nicht die (taktische) Kunst des Verbindens benennt, sondern die Struktur der Beziehung selber. Syntax ist das Gebilde in seiner Formiertheit. Syntaktik will dieses Gebilde als Ergebnis der Operation des Bildens von Zusammenhängen hervorkehren.

Symbolen aller Art? Wenn die Semiologie im 20. Jahrhundert den ersten Schritt gemacht hat, außersprachliche Dinge als Symbole zu verhandeln, dann wäre in Analogie zur Lehre der sprachlichen Symbole über eine Lehre der ikonischen Symbole nachzudenken, innerhalb derer eine Grammatik als Ikontik auszuformulieren wäre, um die Folgerichtigkeit des Bedeutens für die ikonischen Zeichen ebenso diskutierbar zu machen, wie sie es für die Schriftzeichen schon ist.

Ikontik: Zu einer Bedeutungstheorie künstlerischer Artikulation

Bedeuten ikonische Artefakte?

Die Semantik ist die Theorie von den zu den Zeichen gehörigen Bedeutungen *(sēmaínein)*. Sie will verstehen, wie der Sinn an die Symbole kommt.[1] Grammatik ist die Kunst *(techné)* des Geschriebenen *(gramma)*. Sie ist ein Vermögen und ein Regelsystem zugleich, wie auch die Syntaktik, die kunstvoll die Zeichen verbindet und dabei zugleich ein Zeichengebilden nach allen Regeln der syntaktischen Kunst arrangiert. Die Grammatik regelt die Verwendung von Worten und die Bildung von Sätzen. Die Syntaktik disponiert die Begriffe zueinander und die Semantik erfasst deren Bedeutung. Mittels Grammatik, Syntaktik und Semantik vermögen Sprechende begrifflich Sinn so zu stiften, dass andere meinen diesen zu verstehen. Gibt es also eine Ikontik? Eine Kunst *(techné)* des Bildlichen *(ikon)*, innerhalb derer sich eine ästhetische Syntaktik und ikonische Semantik formieren? Gibt es ein Sinnvermögen und eine Ordnung, welche die Verwendung von Bildern und das Arrangement von pikturalen Gebilden wie Installationen oder Szenen so organisiert, dass Kunstschaffende ikonischen Sinn zu stiften vermögen? Gibt es eine profane Ikontik, auf deren Grundlage wir den Alltag in unserer visuellen Umwelt meistern und eine ikontische Expertise, mit der wir künstlerische Artefakte zu Aussagengebilden so arrangieren, dass sie unser Weltwissen erweitern? Die Frage nach einer Ikontik betrifft nicht nur den Spezialfall forschender Kunst, wo es um die besondere Problematik der Nachvollziehbarkeit und damit der intersubjektiven Kommunikationsleistung künstlerischer Expertenartikulationen

1 … wobei hier die beiden verwendeten Begriffe des ›Zeichens‹ und des ›Symbols‹ gleichermaßen als Marken für semiotische Phänomene verstanden werden, mithin als Begriffe für Bedeutungsträger, die auf etwas verweisen, was sie selber nicht sind. Mehrdeutig und diskutabel sind Zeichen und Symbole zumeist und daher Gegenstand der Semantik als einer Theorie der Bedeutungen. In der Geschichte des Nachdenkens über Kommunikationssysteme wurde diesen beiden Begriffen (und anderen wie dem ›Signal‹, ›Ikon‹, ›Index‹) immer wieder unterschiedliche Wertigkeit zugewiesen. Mal galt das Symbol als übergeordneter Begriff, dann wieder das Zeichen. Etymologisch stammt das eine aus dem indogermanischen und referiert über die Bedeutung des Glänzenden auf das Wunderzeichen, während das andere aus dem Griechischen kommend Erkennungszeichen meinte. Metaphysisch im Erbe das eine und markierend im Sinne der Markenerkennung das andere und mithin in diesen Differenzen an dieser Stelle wenig hilfreich zu unterscheiden.

geht. Unsere gesamte visuelle Kultur operiert auf der Basis eines ikonischen Verstehens – ob intuitiv oder bewusst, historisch wandelbar oder anthropologisch stabil – das wäre zu klären. Entscheidend aber ist, dass ästhetische Artefakte nicht alleine auf der Ebene individueller Leidenschaften privat erfahren werden, sondern ein ästhetischer Gemeinsinn diagnostiziert werden kann, der uns davon ausgehen lässt, dass das, was wir ästhetisch erfahren, verhandelbar ist und mithin im Miteinander kommensurabel. Wir nehmen Dinge als ästhetisch gehaltvoll war und können uns darauf verlassen, dass andere es ebenso tun, wenn auch über den Gehalt und Sinn dessen, was als ästhetisches Gebilde wahrgenommen wird, mitunter disputiert werden muss. Zwischen artikulationslosen Idiosynkrasien einerseits und der definitorischen Bestimmtheit andererseits finden wir die ästhetischen Dinge als poröse in der Bedeutung, variabel und ungefähr aber zeichenhaft und damit auslegbar. Eine ikonische Bedeutungstheorie taucht daher als Analysegegenstand nicht erst im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik zur künstlerischen Forschung auf – sie wird mit ihr nur erkenntnistheoretisch brisant. Wie ikonische Artefakte Sinn erzeugen und inwiefern sie als Symbole untersucht werden können, ist Thema der Kunstgeschichte, der Medientheorie und Bildwissenschaft sowie der philosophischen Erkenntnistheorie, wie sich stichprobenartig und als Auftakt zu einer Theorie der Ikontik im Kontext der künstlerischen Forschung zusammentragen lässt:

Aus erkenntnistheoretischer Perspektive hat Nelson Goodman die Kunst als eine Sprache verstanden und im Rahmen einer allgemeinen Symboltheorie untersucht. Dem Erkenntnistheoretiker ging es darum, das Expertensystem der Kunst als eine Weise der Welterzeugung neben die Wissenschaften und deren Artikulationsformen und Welterzeugungsweisen zu stellen.[2] Kunst ist für Goodman ein Symbolsystem, das nonverbale Aussagen generiert und mit diesen Aussagen Welt nicht nur erfassen, sondern auch erschaffen kann. Der argumentative Doppelschritt Goodmans besteht darin, zu zeigen, dass künstlerische Gebilde auf eine symptomatisch ästhetische Weise bedeuten und kraft dieses Bedeutens produktiv wirken – sie erzeugen die Welt, die sie erfassen. Wir werden uns die Thesen Goodmans zur semantischen »Dichte« und syntaktischen »Fülle« der künstlerischen Artikulationsweise noch genauer ansehen. Denn sein Interesse an der visuellen Kultur als einem Symbolsystem, das Bedeutungen generiert, ist erkenntnistheoretisch motiviert und an dem spezialisierten Ausdruckskosmos der Kunst interessiert. Ihm geht es um ein Verständnis des verbalen, visuellen und numerischen Erkennens durch das Erschaffen von begrifflichen, ästhetischen oder formelhaften Aussagen. Und dieses epistemologische Interesse bringt ihn dazu, die sinn- und weltstiftende Qualität auch künstlerischer Gebilde genauer zu analysieren und als Sprache zu begreifen. Goodmans philosophische Reflexionen haben in den 60er

2 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst,1997 sowie: Goodman: Weisen der Welterzeugung, 1984.

Jahren des 20. Jahrhunderts stattgefunden und damit Jahrzehnte bevor die westliche Welt begann, von künstlerischem Forschen zu sprechen, und aufmerksam wurde, auf das erkenntnistheoretische Problem, wie Kunst ihre Forschungstätigkeiten solchermaßen kommuniziert, dass ihre Einsichten nachvollziehbar werden oder als Wissen und Weltverstehen verhandelbar.

In der Kunstgeschichte hat schon Ende des 19. Jahrhunderts Aby Warburg mit dem Begriff der »Ikonologie« den Grundstein gelegt zu einer Analyse der symbolischen Formen in künstlerischen Bildnissen. Warburg erkannte in der Kunst, aber auch in den symbolischen Anordnungen von Ritualen, existentielle Ausdrucksweisen des Menschen. Das Anliegen Warburgs war es, diese existentiellen Ausdrücke, die er die »Pathosformeln« nannte, mit den Mitteln einer ikonischen Kombinatorik zu entschlüsseln. Als eigentlich begrifflich arbeitender Kunsthistoriker legte Warburg dabei die kulturellen Ausdrucksformen des Menschen – wegweisend für die ästhetische Forschung – nicht nur in Texten aus. Sein ›Mnemosyne Atlas‹ kann als frühes Zeugnis eines visuell-flächigen Forschens betrachtet werden.[3] Warburg hat mittels der ästhetischen Auslegeordnung von Fotos auf seinen Atlastafeln beansprucht, durch visuelle Artikulation ikonisches Wissen zu generieren und zu kommunizieren. Die von ihm vermuteten »Pathosformeln« sollten mit dem ›Mnemosyne Atlas‹ durch das räumliche Arrangement der sie zeigenden Bildnisse erkennbar werden. Seine Argumentationsstrategie war auf das visuelle Erkennen von Ähnlichkeiten in Bildern ausgerichtet. Ein solches räumliches Arrangieren von Bildnissen ist ein originär künstlerisches Mittel der Sinnstiftung, das Warburg hier nutzt, um kulturwissenschaftliche Thesen optisch evident – eben einsichtig – und zugleich nachvollziehbar – in der topischen Anordnung – zu machen. Anders als dem Erkenntnistheoretiker Goodman geht es dem Kunsthistoriker Warburg mit seiner Ikonologie als Methode weniger um die Analyse der Mikrostruktur ikonischer Sinnstiftung oder die Untersuchung der Kunst als einer allgemeinen Sprache, sondern um die Identifikation einzelner, zentraler, kultureller Grundmotive innerhalb ausgewählter künstlerischer Artefakte. Sein Anliegen ist weniger eine, der Linguistik vergleichbare, Analyse grammatischer Strukturen künstlerischen Bedeutens, als vielmehr eine Art ›Rhetorik‹, welche die einflussreichen Tropen der Kunst zu erfassen versucht. Warburg dechiffriert die zentralen Sprachfiguren und Schlüsselbegriffe menschlicher Existenz auf bildlicher Ebene. Mit der von ihm auf den Weg gebrachten »Ikonologie« ist aber der Kunstgeschichte vor allem eine Methode des Auslegens an die Hand gegeben worden, die über reine Stilgeschichte hinausgehend den ikonischen Symbolen fundamentale Bedeutungsgehalte zugesteht. Diese Methode des Auslegens wird von Erwin Panofsky zu einer Hermeneutik des Bildverstehens ausgearbeitet, die in Korrelation zu literarischen Interpretationsverläufen verschiedene Stufens des ›Lesens‹ von Bildern

3 Vgl. Warburg: Der Bilderatlas MNEMOSYNE, 2000.

vorschlägt.[4] Von dem ersten Erkennen des Motivs – was wird gezeigt – bis hin zu kulturhistorisch informierten Antworten auf die Frage – was soll es bedeuten – staffelt sich in Panofskys Interpretationsanleitung das Verstehen von ikonischen Äußerungen der Kunst. Die kunstgeschichtliche Ikonologie konzentriert sich mit dieser Methode der Motivanalyse auf ausgewählte Tafelbilder der Kunst und deren historische Genese sowie kulturelle Bedeutung.

Doch mit der multimedialen Kultur im 20. und 21. Jahrhundert entwickelt sich neben den künstlerischen Bildnissen in Galerien, Kirchen und Museen eine Fülle an massenmedialen Bildprodukten in Zeitschriften und auf Werbetafeln, in Fernsehsendungen und Smartphones. Und mit diesen neuen Bildern erweitert sich notwendigerweise auch der kunstgeschichtliche Blick. Er richtet sich nicht mehr nur auf die Bedeutungsgehalte des Expertensystems der ikonischen Hochkultur und nicht mehr nur auf die Gehalte von singulären Bildnissen. Der theoretische Blick richtet sich nunmehr auch auf die vielen geläufigen Alltagsbilder, die uns allgegenwärtig umgeben. Massenmediale Bilder verdichten sich in der Wahrnehmung der Betrachter zu einer Art Rauminstallation und bevölkern den profanen Alltag. Diese verdichteten ikonischen Produkte stellen sich den Interpreten als ein allgegenwärtiges Gefüge von aufeinander bezogenen Bildnissen dar. Die Kunstgeschichte sieht sich gezwungen, mit dem Mächtig-werden der visuellen Massenkultur zu einer Bildwissenschaft und Medientheorie zu werden. In diesen Disziplinen werden ikonische Artefakte seltenere für sich genommen dechiffriert, als vielmehr eingebettet in eine allgegenwärtige Bilderlandschaft. Einzelne Gehalte verlieren an Gewicht. Ikonische Zusammenhänge geraten ins Visier. Diese beiden Verschiebungen in der wissenschaftlichen Analyse von ikonischen Artefakten im 20. und 21. Jahrhundert sind mithin zentral: Die Ausweitung der Bilder auf eine Art zusammenhängender Rauminstallation und ihre Alltäglichkeit in der kulturellen Landschaft. Entsprechend beanspruchen die Medientheorie und Bildwissenschaft das Phänomen Bild als Massenmedium und kulturelles *habitat* des Menschen zu verstehen und nicht mehr nur als Ausdruck avancierter Einzelfälle. Anstelle einer, von der Literaturwissenschaft inspirierten Technik des Interpretierens von besonderen Bildnissen, geht es mit den populären Bildern um die Untersuchung des gewöhnlichen Bedeutens und Verstehens im Sinne einer profanen Ikontik und um die Dechiffrierung der sinnstiftenden Zusammenhänge der Bilderwelt als ganzer. Die Politik der Bildnisse wird evident, weil die Taktik der visuellen Zusammenhänge in deren Gesamtheit unerforschte Wirkungen zu generieren scheint. Als Massenmedium stehen Bilder nunmehr auch unter Ideologieverdacht und eine ›visuelle Literazität‹ wird medientheoretisch für eine kulturelle Grundausstattung des Alltags gehalten aber auch als kritische Kompetenz gefordert, um dem manipulativen Kommunikationsweisen der Massenmedien eine kritische Lesefähigkeit entgegensetzen zu

4 Vgl. Panovsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, 1978.

können. Dass Bilder überhaupt Kommunikationsmedien sind, dass sie mithin parallel zur verbalen Sprache Bedeutungen auf ihre ikonische Weise vermitteln, wird angesichts ihrer medialen Präsenz und ihres strategischen Einsatzes etwa in der Werbung in der Bildwissenschaft und Medientheorie als evident angesehen. Mitte der 1960er Jahre erkennet der Designer Gui Bonsiepe entsprechend zwischen der visuellen Wirkung der Bilder und der verbalen Rhetorik der Worte Parallelen und beansprucht die Gestaltungspraxis im Wissen um diese Rhetorik der Bilder auf das Fundament visuell-verbal übergreifender Erkenntnisse zu stellen.[5]

Die Frage nach einer »Grammatik des visuellen Designs«[6] stellt sich im Zeitalter der visuellen Kultur nicht mehr ontologisch, als Frage nach der Existenz einer solchen Grammatik, sondern kritisch, als Frage nach deren genauer Funktionsweise und Wirkungsmacht. In den 1980er Jahren hat entsprechend der Medientheoretiker Stuart Ewen einen Beitrag zum Verständnis der öffentlichen Bilderwelten und deren Weisen des Bedeutens geleistet, indem er die Gehalte der Massenmedien kritisch ins Verhältnis zu den gesellschaftlichen Entwicklungen seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte.[7] Ewen identifiziert ästhetische Codes in den Bildprodukten, in denen sich gesellschaftliche Normen stabilisierend spiegeln. Ästhetisch repräsentiert wird in den öffentlichen Bildern der Medienwelt nicht alleine das direkte Abbild – etwa eine schlanken Körpersilhouette oder schmale Autokarosserie – jenes Abbild, welches auf der optischen Oberfläche der Artefakte primär zu erkennen ist, sondern ein Formencode, der die Werte der gesellschaftlichen Realität besetzt – etwa die Körperfigur und Karosserie als Signaturen einer schlanken Ökonomie. Die öffentlichen massenmedialen Bilder vermitteln in diesem Prozess der formalästhetischen Kommunikation etwas, was Ewen »Style« nennt. Style versteht er nicht als Modeerscheinung, sondern als ästhetische Markierung einer Seinsweise. Style wäre zu behandeln wie Sprache, um figurative Techniken des Bedeutens zu analysieren. Öffentliche Bilderwelten repräsentieren in Ewens Medientheorie mithin nicht nur flüchtige Geschmäcker wie Haarschnitte oder Kleiderordnungen, sondern kommunizieren eine, den ästhetischen Gemeinsinn ansprechende, ikonische Politik des Wissens über die Existenzweisen des Menschen. Komplexe Ähnlichkeitsbeziehungen mit gesellschaftlichen Realitäten scheinen in öffentlichen Bilderwelten hergestellt und als soziale Visionen abgebildet und figuriert zu werden. Die visuelle Kultur arrangiert auf diese Weise zwischen Menschen und Bildern nicht nur ein semantisches Verhältnis der Kommunikation, sondern auch ein pragmatisches Verhältnis der Wirksamkeit. Ewens Theorie bietet eine Grundlage, um

5 Bonsiepe: Visuell-Verbale Rhetorik, in: Joost, Scheuermann (Hg.): Design als Rhetorik, 2008, S. 27-43.

6 So der Untertitel eines Buchs, das sich im Detail der Struktur visueller Kommunikation widmet: Kress, van Leeuwen: Reading Images, 2009.

7 Vgl. Ewen: All Consuming Images, 1988.

die alltägliche visuelle Sprache hinsichtlich ihrer Pragmatik zu entschlüsseln und kritisch zu untersuchen, inwiefern sich durch den Einsatz ästhetischer Codes ikonischer Sinn als Realität materialisiert. Dabei geht es um den Ausweis einer effektiven – nicht alleine manifesten – Materialität der Bilderwelt – der *imagery*.[8] Bilder sind als Artefakte materiell anwesend. Die kritische Vermutung aber ist, dass sie als Kommunikationsmittel auch die Welt zu formen in der Lage sein könnten. Der Topos von der ›Materialität der Bilderwelt‹ markiert begrifflich die Wirksamkeit des Symbolischen im Realen – genauer die Effektivität des Ikonischen als Realität.

Die Beobachtungen, dass Daseinsweisen oder Subjektpositionen in den öffentlichen Bilderwelten codiert sind und als solche stabilisierend ›gelesen‹ werden, wird in den 90er Jahren durch den britischen Kulturwissenschaftler Stuart Hall bestätigt. Hall etabliert den Begriff des »Repräsentationsregimes«[9], um zu verdeutlichen, dass in den öffentlichen Bildern kulturelle Standards nicht nur kommuniziert werden, sondern sich auch auf die kulturelle Realität applizieren. Bei Ewen und Hall stehen die Bewohner der medialen Bilderwelten tatsächlich unter einem »Regime« der ästhetischen Codes und werden als Effekte der visuellen Kultur gedacht. In diesen ästhetischen Bedeutungstheorien wird zu zeigen beansprucht, dass das ›Lesen‹ von ikonischen Bedeutungsgehalten die Wahrnehmenden auch figuriert. Weniger als intentionales Ausdrücken von Weltverstehen werden die Bilder verstanden, sondern als Angesprochen-werden von Bildern kommen die Rezipienten in Betracht. Die Aufmerksamkeit verschiebt sich in diesen Medientheorien vom Bild als einem Zeichensystem, hin zu den Bewohnern der visuellen Kultur, die von den Gehalten der Bilderwelten angesprochen werden. Was die Bilder von uns wollen, fragt folgerichtig der Kulturwissenschaftler W.J.T. Mitchell[10] und fokussiert damit nicht die künstlerische Erzeugung von ikonischen Artefakten, sondern die Bilderwelt der massenmedialen visuellen Kultur als Umwelt, die zu uns spricht und unser Selbstverstehen prägt. Seine medientheoretische oder bildwissenschaftliche Bedeutungstheorie orientiert sich in ihrer Pragmatik des visuellen Bedeutens aber trotzdem noch an der kunsthistorischen Tradition der Motivanalyse, wie sie von der Ikonologie Warburgs und Panofskys vorgelegt wurde, und weniger an einem gleichsam linguistischen Verständnis visueller symbolischer Systeme, wie bei Goodman. Aus der Perspektive künstlerischen Forschens und dem Verständnis von

8 Das englische Wort *imagery* vereinigt eine im Deutschen nicht ausdrückbare, zusammengefasste Qualität von Bildlichkeit, Bilderwelt und Metaphorik – also vor allem qualitative und symbolische Dimensionen von Bildlichkeit. Diese Bedeutungsintensität der Vokabel hängt wohl auch mit der englischen Differenzierung zwischen *picture* und *image* zusammen. Während nämlich ersteres das materielle Ding meint, benennt das zweite eher den Gehalt – das Bildliche.

9 Vgl. Hall: Ideologie, Identität, Repräsentation, 2004.

10 Vgl. Mitchell: What do Pictures Want, 2005 bzw. die deutschsprachige Aufsatzsammlung: Mitchell: Das Leben der Bilder, 2008.

Kunst als einer Wissenschaft wird allerdings eben dieser, eher linguistische Analyseblick interessant. Er ist auf eine Ikontik künstlerischen Mitvollziehens ausgerichtet und hilft insofern begreiflich zu machen, wie ikonischer Sinn planmäßig – als Vermögen der Kunstschaffenden – erzeugt wird sowie überpersonell – durch eine den Lesenden als Gemeinsinn oder Expertise kenntliche Ordnung – verstanden werden kann. Man muss ikonische Artefakte ›lesen‹ können, um ihren Aussagenkosmos als Mitteilung zu verstehen. Wir können ikonische Artefakte ›lesen‹. Sie ›sprechen‹ zu uns. Ob direkt oder subtil, historisch gewachsen oder anthropologisch konstant, nichtidentisch oder ostentativ, als Konvention oder aus den Dingen selber heraus – das ist zu klären.

Versuch einer ikonischen Semantik

Symbolkunde – wie entsteht Bedeutung?

»Mit Bildern arbeiten«, schreibt der Kunsttheoretiker Jörg Huber mit Blick auf die forschenden Bilder der Kunst, »heißt, diese ihre spezifische Bild-Logik ins Spiel zu bringen und ihre epistemischen Funktionen ernst zu nehmen, die über die üblichen Verwendungen des Bildes als Illustration oder Quellenmaterial hinausreicht.«[1] Diesem geforderten Verständnis einer epistemischen »Bild-Logik« können wir uns auf verschiedene Art und Weise nähern: komparativ, indem wir unsere Erfahrungen mit der begrifflichen Sprache nutzen und in der Differenz fruchtbar machen für ein Verständnis der ikonischen Sprache, generativ, indem wir uns versuchen klar zu machen, wie Dinge im Laufe der Menschheitsgeschichte zu Zeichen werden konnten, oder hermeneutisch, indem wir einzelne künstlerische Arbeiten hinsichtlich ihrer Weisen des Bedeutens auslegen. Diese Wege der Annäherung an die spezifische Bild-Logik bergen ihre jeweiligen Gefahren: Wenn historisch die Menschheitsgeschichte antizipiert wird, ist es wahrscheinlich, dass eine Imagination dabei herauskommt. Wenn einzelne künstlerische Arbeiten das Verständnis von ikonischer Semantik speisen sollen, droht dieses exemplarisch zu bleiben. Wir können aber damit beginnen die ›Logik der Bilder‹ zu verstehen, indem wir komparativ die Bilderwelt im Vergleich zur Begriffswelt als symbolische Ordnung untersuchen. Was verspricht dieser Ansatz, der die ikonische ›Sprache‹ (vorläufig) in Korrelation zur verbalen verstehen will? Der Vorteil des grammaphilen Analyseansatzes ist es, die lange Tradition der Analyse des begrifflichen Symbolsystem nutzen zu können und aus dem kritischen Vergleich zum bildlichen Symbolsystem, die spezifischen Unterschiede herauszuarbeiten. Es fällt uns leicht in dieser vergleichenden Prüfung der Symbolsysteme die bestimmenden Differenzen zu erkennen, denn wir sind es gewohnt, im linguistischen Vorstellungshorizont zu operieren und haben in der Geschichte des Denkens schon einen umfänglichen Kanon

1 Huber, Inszenierungen und Verrückungen: Forschungsverfahren einer Theorie des Ästhetischen, in Bippus (Hg): Kunst des Forschens, 2009, S. 211.

an Begriffen für die Beschreibung von textlichen Verfahren der Sinnbildung erstellt. Man kann diesen bestehenden Begriffskanon und die Nuancierungen nutzen, die durch lange Diskussion in ihn eingebettet sind. Wir arbeiten dann an der Bestimmung der ikonischen Semantik etwa so wie jene Wüstenbewohner, die eine umfängliche Erfahrung mit den Nuancen der Farbe Gelb angesammelt haben und diese nutzen, um etwas anderes – etwa die Farbigkeit holländischer Tulpenfelder zu verstehen. Wir nutzen bestehendes Wissen und durchgearbeitete Denkhorizonte. Doch auch der Vergleich mit dem linguistischen System beim Verständnis von Bilderbedeutung droht letztlich in die Irre zu führen, weil das Spezifische der ikonischen Sinnbildung möglicherweise im grammaphilen Vorstellungshorizont nicht in den Blick gerät. Weil gleichsam der Farbenreichtum des Tulpenfeldes nicht als Nuancenkatalog einer Farbe erklärt werden kann. Der Kulturwissenschaftler W.J.T. Mitchell macht uns darauf aufmerksam, dass das Verständnis einer »visual literacy«[2] nur begrenzt durch Rückgriffe auf das Schriftverstehen erreicht werden kann. Bildergebilde mögen wie Wortgebilde als Symbolsysteme fungieren, unser Verständnis derselben ist aber von unterschiedlichen Erfahrungen geprägt. Wir müssen einerseits Objekte visuell differenzieren können, um überhaupt imstande zu sein, Worte als Schrift zu erkennen – das Bildersehen ist dem Schriftverstehen vorgelagert. Andererseits liegen den Bildergebilden keine Sprachkompetenzen zugrunde, wie den Wortgebilden. Wir sprechen, bevor wir anfangen das Gesprochene in Schrift zu meißeln und damit der Flüchtigkeit des oralen Ausdrucks zu entziehen – aber wir ›bildern‹ nicht, bevor wir anfangen ikonische Produkte als Kommunikationsmedien zu erzeugen.[3] Das ikonische Symbolsystem ist eine ›Schrift‹ ohne ›Sprache‹. Das Sehen geht ihm nicht als Artikulationsvermögen voraus, wie das Sprechen der Schrift. Aber das Sehen ist ein Werkzeug, das die Wahrnehmung von Schrift ebenso ermöglicht, wie die von Bildern. Linguistische wie ikonische Symbolsysteme bedürfen beide der Sicht als Mittel des Erkennens von Sinn, doch das, was an ihnen jeweils als sinnstiftend erkannt wird, ist kategorial anderes und diese Andersheit gilt es zu erkunden. Ist es die Differenz zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten? Ist es, dass Worte formale Abstraktionen eines verabredeten Sinns repräsentieren, während ikonische Zeichen das Konkrete, das an ihnen

2 …so der Titel eines von James Elkins herausgegebenen Aufsatzbandes (Visual Literacy, Routledge 2008), in dem Mitchell in seinem Essay »Visual Literacy or Literary Visualcy« der Frage nachgeht, inwiefern verbale und bildliche Sprache miteinander verglichen werden können (S. 11 ff), bevor er »vier fundamentale Konzepte einer Bildwissenschaft« (S. 14 ff) aufstellt.

3 Was es bedeuten würde, mit Bildprodukten in eine dialogische Kommunikation einzutreten dokumentiert in ersten Ansätzen ein Experiment in einem schwedischen Krankenhaus, bei dem Patientengruppen (und parallel Künstler) aufgefordert wurden, auf die klinischen Bilder wie Röntgenaufnahmen oder Ultraschall, mit denen ihre Krankheiten kommuniziert wurden, mit eignen Bildern zu reagieren, siehe dazu den Aufsatz von Henrik Enquist: Bridging the Gap between Clinical and Patiant-Provided Images, in: Elkins (Hg.): Visual Literacy, 2008.

erkennbar ist, exemplifizieren? Stellt möglicherweise das Wort einen abstrakten Tauschwert für Bedeutung dar? Sind dagegen Bilder konkrete Bedeutung, wie das Gold, das im Verhältnis zum Geld realer Wert ist? Bilder wären das Gold der Worte – in ihrer Materialität nahe am Echten aber schwer handhabbar als Tauschsystem von Bedeutung. Wir werden sehen, dass die Trennungslinie zwischen den Worten und den Bildern nicht entlang der Grenzziehung zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten verläuft, sondern die abstrahierende Kraft der begrifflichen Identifikation mit der ikonischen Exemplifikation korreliert, während beide – Worte wie Bilder – eine semantische Entwicklung von der Konkretion zur Abstraktion zu durchlaufen scheinen.

Wenn Bildnisse semantisch abstrakten Tauschwert beinhalten könnten, dann ist es vielleicht tatsächlich hilfreich, sich zur Klärung einer möglichen ›Bild-Logik‹ zunächst doch bei den Begriffen zu informieren und über die Weisen des Bedeutens nachzudenken, die diesen zugestanden werden. Bei der Antwort auf die Frage, wie sprachliche Begriffe bedeuten, hat sich Ludwig Wittgensteins Vorschlag als sehr einflussreich erwiesen, dass die Bedeutung von sprachlichen Äußerungen abhängig zu denken sei von den Regeln des Gebrauchs. Wittgenstein legt in seinen »Philosophischen Untersuchungen«[4] nahe, dass ein Ensemble von Gewohnheiten die Verwendung von Worten im Regelwerk der Sätze organisiert. Bedeutung wird durch eine kulturhistorisch gewachsene, kontextabhängige soziale Verabredung generiert, die uns dazu veranlasst, die phonetische Modulation etwa von ›Pferd‹ mit einer gewissen Vorstellung in Verbindung zu bringen, bei der wir durch entsprechende Erfahrungen jenen Gemeinsinn entwickelt haben, er uns davon ausgehen lässt, dass andere auch diese Vorstellung aufrufen. Bedeutung liegt nicht im Wesen der Phoneme oder Buchstaben und ist nicht die Natur der gesprochenen Worte, sondern wird diesen verabredungsgemäß zugeordnet wie die Mütze dem Koch im Kontext der gewerblichen Küche, der durch diese seinen Charakter als *Maitre des Cuisine* ausdrückt. Diese gebrauchstheoretische Aufschlüsselung der verbalen Sprachspiele erklärt die Genese von Bedeutung als kulturhistorisches und kontextuelles Phänomen. Der Gehalt von Worten entsteht und wandelt sie sich in konkreten Zusammenhängen des Sprechens und Schreibens über historische Zeitläufe hinweg und wir können der Vermutung Raum geben, dass es sich mit dem Bedeutungsgehalt ikonischer Zeichen ganz ähnlich verhält. Ein »Sprachspiel« auf der Seite der Worte korrespondierte dann mit einem ›Bildspiel‹ auf der Seite der ikonischen Zeichen, innerhalb dessen beispielsweise eine bestimmte Darstellung von ›Pferden‹ etwa die Vorstellung von Schnelligkeit durch kulturhistorisch gewachsene, kontextabhängige soziale Verabredungen exemplifizierte, während eine andere Darstellung von ›Pferd mit Reiter‹ ebenso konventionell geprägt den Vorstellungsraum souveräner Herrschaft aufrufen würde.

4 Vgl. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, 2001.

Die Bedeutungstheorie Wittgensteins kann die verbale Sprache als ein verabredungsgemäßes und erlerntes Spiel von Regeln und Sinn plausibel erklären. Die darin eingebettete Relativität des Verstehens von Sinn veranlasst den Philosophen Jean-François Lyotard von einer Inkommensurabilität zwischen radikal unterschiedlichen Sprachspielen auszugehen.[5] Die Bedeutungsgeflechte in bestimmten Sprachkontexten seien so unterschiedlich geknüpft, dass sie nicht auf andere Sprachkontexte übertragbar sind. Die Sprecher verstehen sich im Zweifelsfalle nicht über die Grenzen der Sprachspiele hinweg. Im Falle der ikonischen Zeichen würde eine postulierte Inkommensurabilität zwischen den ›Spielen‹ erklären, warum bestimmte künstlerische Arbeiten einfach nicht verstanden werden wollen, weil nämlich Ihre Sinnhaftigkeit keinen Wert im Erwartungshorizont der sie ›Lesenden‹ besitzt. Mit der gebrauchstheoretischen Erklärung der Frage, wie Worte und Sätze einerseits Bedeutung generieren und andererseits an die Grenzen der Verständigung stoßen, wird allerdings ein anderes Phänomen verbaler Semantik nicht verständlich. Inwiefern nämlich mit dem Begriff vom ›Pferd‹ nicht spezifisch das eine vor uns stehende Einzelwesen verabredungsgemäß ›begriffen‹ ist, sondern dasselbe als Vertretung einer Gattung. Der Gebrauch von Begriffen operiert mit verallgemeinerbaren Vorstellungen nicht aber mit dem ›spezifischen Käfer in der Schachtel‹ vor uns.[6] Der individuell gesehene Käfer in der Schachtel oder das einzelne Pferd haben keinen Begriff. Sie haben vielleicht einen Namen. Der Name markiert die beiden in ihrer Besonderheit. Aber er artikuliert nicht den Sachverhalt. Namen sind semantisch leer. Begriffliche Bedeutung dagegen ist gehaltvoll, indem sie vom Einzelfall dessen, was benannt werden soll, abstrahiert und generalisiert. Das Spiel der Bedeutungen im verbalen Sprachsystem ist generalisierend.

Begriffe identifizieren die Dinge im Gattungshaften und sehen von deren Eigenlogik ab, so diagnostiziert es entsprechend Theodor W. Adorno in seiner kritischen Erkenntnistheorie. Adorno vertritt die These, dassdie Generalisierung nicht von den Begriffen komme, sondern am Denken liege, denn »Denken heißt identifizieren«.[7] Mit dieser Tendenz zur Generalisierung im Denken und Benennen thematisiert Adorno etwas, was für ihn einem epistemologischen Grundsatzproblem gleichkommt, denn »dringlich wird, für den Begriff, woran er nicht heranreicht, was sein Abstraktionsmechanismus ausscheidet…«[8] Die kritische Erkenntnistheorie Adornos nimmt das Abstrahierende der Begriffe in den Blick, um darauf auf-

5 Vgl. Lyotard: Der Widerstreit, 1989.

6 Dieses Bild des Käfers in der Schachtel ruft das Gleichnis bei Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« auf, mit dem er deutlich macht, inwiefern die Einzigartigkeit privater Erfahrungen niemals Gegenstand intersubjektiver Verständigung durch Sprache sein kann. Weil nämlich niemand außer dem Einzelnen den Käfer in der Schachtel erblicken kann und ein gebrauchsmäßiger Abgleich des Gesehenen bzw. Erfahrenen unmöglich ist.

7 Adorno, Negative Dialektik, 1975 S. 16.

8 Adorno, Negative Dialektik, 1975 S. 20.

merksam zu machen, dass diese Abstraktion notwendig von der Mannigfaltigkeit und Einzigartigkeit dessen absehen muss, was begrifflich gefasst werden kann – und vielleicht auch gefasst werden sollte. Adorno hält diese Absehung für einen Verlust. Dem Begriff entgeht das »Begriffslose«, welches sich in der Identifikation entzieht. Der Begriff übersieht das »Nicht-Identische« – er kann den Käfer in der Schachtel nicht fassen. Sichmit Adorno dem Problem verbaler und nonverbaler Verfahren der Bedeutungsproduktion zu nähern, hat den Vorteil, einen Philosophen an der Hand zu haben, der sich nicht nur mit den Begriffen und deren Verfahren der Produktion von generalisierender Identifikation beschäftigt hat, sondern darüber hinaus begriffliche Philosophie erkenntnistheoretisch ins Verhältnis zur nicht-begrifflichen Kunst setzte. Adorno widmet sich der Frage nach den Begriffen und ihren Weisen des Bedeutens im Vergleich zur Kunst und deren Weise des Zugangs zur Erkenntnis. Kunst ist für Adorno ein alternatives Verfahren der Erkenntnis und anhand der Unterschiede beider kann er sich sowohl den abstrahierenden Charakter des begrifflichen Bedeutens wie den besonderen Charakter des ästhetischen Erkennens verständlich machen. Kunst verhilft, so die Diagnose Adornos, dem Besonderen im Konkreten zum Ausdruck. Begriffe gehen dagegen notwendig am Besonderen der zu erkennenden Sachen durch den verallgemeinernden Charakter der begrifflichen Sprache vorbei. Adornos Theorie beinhaltet drei gedankliche Bewegungen: die Bestimmung der Begriffe als Werkzeuge der Erkenntnis, eine Kritik an deren identifizierender Generalisierung und die Bestimmung der Kunst als alternativer Gestalt der Erkenntnis durch mimetische Anverwandlung.[9] In den Begriffen erkennt er eine Sorte von Symbolen, die das Einzelne zu Allgemeinheiten zusammenfassen und durch diese Generalisierung identifizieren und damit benennbar machen. Diese Bestimmung macht uns darauf aufmerksam, dass es schon in der Struktur des begrifflichen Ausdrucks liegt, aufs Allgemeine zu gehen. Denn Begriffe dienen der Kommunikation und sind damit einer überzeitlichen, interpersonellen Gültigkeit verpflichtet.[10] Wäre der semantische Gehalt eines Wortes auf den Moment einer besonderen Angelegenheit spezialisiert – den einem Käfer in der Schachtel – wäre seine kommunikative Reichweite mit dem nächsten Augenblick und über die konkrete Situation hinaus erschöpft. Die aus Worten zusammengesetzte Sprache gibt die Welt nicht im Einzelnen wieder, sondern die sprachliche Verallgemeinerung in Begriffen ermöglicht es, ein konkretes Objekt als Exemplar einer Gattung anzusprechen und damit in dieser Qualität zu kommunizieren. Diese sprachliche Verallgemeinerung im Begriff verhindert es

9 … neben einem Denken in Konstellationen und einer Philosophie, die zwischen dem systematischen Ganzen und dem essayistischen Ausschnitt oszilliert.

10 … die mit Wittgenstein aber zugleich historisch wandelbar und dem Gemeinsinn verpflichtet wäre.

allerdings, das Konkrete in der spezifischen Fülle seines singulären Daseins auszudrücken. Durch Worte und deren gebrauchsmäßig vereinbarten Gehalt werden Objekte verglichen und mit anderen Dingen zu einer Familie im Begriff verbunden. Für Adorno ergibt sich daraus die Frage, was ein Begriff – und damit auch die begrifflich arbeitende Philosophie – angesichts der Fülle und Mannigfaltigkeit des Daseins überhaupt aussagen kann? Das mittels der Begriffe erkennende Subjekt bleibt durch das Verfahren der verbalen Generalisierung in der Distanz zum Objekt und übersieht darin notwendig das Besondere des einzelnen Objekts. Die Bestimmung der begrifflichen Sprache als einem Artikulationswerkzeug, das verallgemeinert, führt für Adorno notwendig in die Erkenntniskritik. Denn was sagen Worte über Objekte, Sachverhalte, Tatsachen, Denkweisen tatsächlich aus, deren Spezifisches sie gerade nicht zu benennen in der Lage sind? Man kann den Vorbehalt noch radikaler formulieren, denn es besteht der Verdacht, dass nicht nur die Begriffe am Besonderen der Objekte vorbeigehen, sondern auch deren Mannigfaltigkeit und Nicht-Begriffliches geradezu verschleiern. Begriffe, mit denen wir uns über die Welt verständigen, strukturieren unsere Wahrnehmung derselben. Erkennen wir also am Menschen in seiner Benennung immer nur dasjenige, was wir in seinem Gattungshaften schon bestimmt haben? Der identifizierende Zugriff der Begriffe geht nicht nur an der Wahrheit vorbei, die, so Adorno, im Besonderen der Objekte läge, er richtet die Objekte auch entsprechend der Norm des Allgemeinen zu.

Gegenüber diesem normierenden Zugriff der Begriffe erkennt Adorno in den ästhetischen Artikulationen der Kunst einen komplett anderen Zugang zur Welt. Kunst erkennt die Objekte nicht besser als die Begriffe und Kunst identifiziert auch nicht das Einzelne in seiner Besonderheit, sondern in Kunst scheint die Wahrheit des Besonderen durch die andere Weise des Artikulierens von Welt auf. Was soll das heißen? Und inwiefern hilft uns diese Vorstellung Adornos vom Wahrheitsgehalt der Kunst, für ein Verständnis von Kunst als Ausdruck der Forschung?

Mit Adorno wird plausibel, dass Begriffe etwas als wesentlich Angenommenes aus dem Mannigfaltigen herausgreifen und terminologisch im Gattungshaften festzuhalten suchen. Kunstwerke sind in der Beschreibung Adornos dagegen gleichsam wie das Besondere selber, wenn auch bewusst komponiert, und sie gehen damit im Mannigfaltigen auf, das in ihnen gebrochen zurückstrahlt – Kunst scheint bei Adorno mit einer epistemischen Spiegelkabinetttaktik zu operieren. Das Taktische daran, als einem raffiniert-rationalen Verfahren, wäre Adorno insofern wichtig, als Kunst bewusste Konstruktion ist und nicht einfach eine Wiederholung des Mannigfaltigen und damit gleichsam Wahrnehmung zweiter Ordnung. Das Spiegelkabinett, um im Bilde zu bleiben, ist der bloß verdoppelten Wahrnehmung gegenüber als Gebilde gebaut und reflektiert planmäßig das Mannigfaltige und Ephemere, um es in die Sphäre der Erfahrung zu versetzen. Ein Kunstwerk sei – so Adorno – eine planmäßig komponierte Konstellation von Material, um

die Besonderheit des Einzelnen »als imago« – als Idee zu reflektieren und damit der Erfahrung zugänglich zu machen. Das Nichtbegriffliche der Kunst wird zum Garanten einer Erkenntnis, die nicht der generalisierenden Geste anheimfällt. Ihr Materielles weist in seiner Besonderheit auf das Nichtidentische, das dem identifizierenden Zugriff der Begriffe entgeht. Gleichzeitig spiegelt das Geschaffene der Kunst das Gewordene der Welt und anverwandelt sich darin eher an das zu Erkennende, als dass es dieses aus der Distanz fixiert. Adorno begreift Kunst nicht als alternative Sprache gegenüber der begrifflichen Kommunikation. Kunst ist nicht eine Sprache über Welt, sondern eine Begegnungsart mit Welt. Kunst spricht bei Adorno nicht, sie symbolisiert nicht, sie bedeutet nicht – sie ›mimetisiert‹. Der kritische Theoretiker bringt den Begriff der Mimesis ins Spiel, um die spezifische Form der Anverwandlung zu markieren, die er in der Weise erkennt, wie sich Kunst und Welt zueinander verhalten. Die mimetische Begegnungsart der Kunst mit Welt gilt ihm als wahrheitshaltiger als die begriffliche Kommunikation über Welt, weil Mimesis affirmiert aber nicht fixiert. Mimetische Kunst geht in diesem Prozess der Näherung an Welt nicht in der Symbiose auf, weil sie als Konstruktion wahrnehmbar bleibt. Sie ist Gestalt und damit von Anderem differenziert und in dieser Differenz eine Erkenntnis ›von‹ und keine Auflösung ›in‹. In Adornos Worten: »Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als ›rational‹.«[11] Die Mimesis jedoch, die bei Adorno den besonderen Zugang der Kunst zur Erkenntnis benennt, ist eben keine Bedeutungsweise, sondern eine Begegnungsart – eine Praxis, mit der sich Menschen gestaltend der Welt nähern. Sie ist eine Form des Verstehens, die sich produktiv einschmiegt, wie geknetete Tonmasse an den Vulkanstein, um das Wesen des Porösen zu affirmieren.

Adorno erkennt den Wahrheitsgehalt der Kunst in ihrer Ähnlichkeit mit dem, was er für gute Erkenntnis veranschlagt. Die wäre ein dialektisches Spiel von Identität als begreifend festhaltender Verallgemeinerung und Nichtidentität als einer Utopie des affirmierten Besonderen: »Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm.«[12] Das Oszillieren zwischen diesen beiden Polen eines manifestierenden Zugriffs bei gleichzeitiger Nichtfestlegbarkeit dessen, worauf zugegriffen wird, macht aber auch den Rätselcharakter der Kunst für Adorno aus. Die im Kunstwerk vermutete Wahrheit ist die eigentliche, weil sie dem Nichtidentischen keine begriffliche Identifikation antut. Gleichzeitig hat sie in erkenntnistheoretischer Hinsicht das Problem aufgrund dieser Nichtbegrifflichkeit im Rätselhaften zu verbleiben. »Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden,

11 Adorno: Ästhetische Theorie, 1989, S. 86ff.
12 Adorno: Ästhetische Theorie. 1989, S. 196.

doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche die Kunst ist, hat es aber als ein ihr Inkommensurables.«[13] Deswegen braucht die Kunst für Adorno die Begriffsbildung der Philosophie und die Philosophie braucht umgekehrt die Wahrheit der Kunst. Dass aber gerade in der nicht-kommunikativen Kommunikation der Kunstwerke ihre Wahrheit liegt, hängt vor allem mit der adonitischen Bestimmung von Wahrheit zusammen. Jede Identifikation des sinnstiftenden Begriffs geht an der Wahrheit vorbei, weil Wahrheit immer mehr ist, als die Grenze des Begriffs umreißen kann. Es gibt für Adorno diese gleichsam utopische Wahrheit jenseits der Erkenntnis als ein Absolutes. Die Begegnungsart der Kunstwerke kommt dieser Wahrheit nahe, weil sie das zu Erkennende in materiellen Konstellationen umkreist. Je weniger diese Konstellation als Bedeutung festzulegen ist, desto wahrer ihr Erkenntniszugriff, weswegen aus der Perspektive des Komponisten Adorno die Musik die wahrhaftigste aller Begegnungsarten mit der Welt als Erkenntnis ist.

Inwiefern hilft uns diese erkenntniskritische Bestimmung der Begriffe und der Kunstwerke durch Adorno für ein Verständnis der Weisen ikonischen Bedeutens? Wir erkennen die Begriffe als identifizierende Sprache auf der einen Seite und davon getrennt die Kunst als mimetische Begegnungsart auf der anderen. Für Adorno bedeutet Kunst gerade nichts und erweist sich darin als bessere Erkenntnis. Mit Adornos Theorie können wir eine symbolische Ordnung auf der Seite der Sprache erkennen und eine gestaltende Praxis auf der Seite der Kunst. In der Folge der von Adorno vorgenommenen dialektischen Zuweisung von begrifflich Allgemeinem gegenüber ästhetisch Besonderem, künstlerischem Werk gegenüber philosophischer Sprache wird jedoch übersehen, das es sich bei der begrifflichen Sprache und ästhetischen Begegnungsart um zwei unterschiedliche Kategorien handelt – Sinn und Praxis. Die von Adorno beschrieben Phänomene stehen sich nicht als unterschiedliche Weisen der Erkenntnis gegenüber – begrifflich zugreifend die eine und mimetisch annähernd die andere, sondern es nähert sich die Kunst in ihrer gestaltenden Praxis der zu erkennenden Welt auf ihre mimetische Weise an und es vermittelt die begriffliche Sprache diese Erkenntnis über die momenthafte Erfahrung hinaus. Wir haben es mit einer (ästhetischen) Erkenntnispraxis und (verbalen) Erkenntnisvermittlung zu tun. In der Tat kann die mimetisch konstruktive Gestaltungsarbeit mit Materiellem in der Kunst in der Annäherung an Welt als eine Praxis des Forschens verstanden werden. Das schließt aber nicht aus, dass die Erkenntnisse aus diesen ästhetischen Forschungspraktiken nicht auch in den künstlerischen Artikulationen symbolisch kommunizierbar und in ihrer Bedeutung lesbar würden. Adorno hätte dann mit seiner Theorie zur Kunst einen Beitrag zum Verständnis ästhetischer Forschungspraxis geleistet. Und mit seiner Kritik an der

13 Adorno: Ästhetische Theorie. 1989, S. 191.

identitätsstiftenden Struktur der Begriffe verschafft er uns Einblicke in das Funktionieren von Symbolen als Bedeutungsträgern. An anderer Stelle könnte nun darüber nachgedacht werden, inwiefern nicht auch auf der Seite der Begriffe mimetische Erkenntnisverfahren etwa im Philosophieren als eine Praxis des Denkens ausfindig gemacht werden können. Auf der Seite der Kunst steht aber die Suche nach einer möglichen identitätsstiftenden Struktur der ästhetischen Artikulation für die epistemologische Ästhetik an. Für diese epistemologische Ästhetik müsste es eine ästhetische Ausdruckweise – verstanden als Artikulationsmedium künstlerischer Einsicht – den Begriffen gerade in deren verweisender und generalisierender Weise der Bedeutungserzeugung ähnlich tun, um Einsichten und Mitvollzug über das singuläre Erschauern hinaus zu vermitteln. Die Kunst braucht nicht die begriffliche Philosophie zur Artikulation dessen, was sie meint. Sie bedarf der Aufmerksamkeit auf ihre eigene symbolische Ordnung. Und sie braucht eine ›Lesekompetenz‹ der Betrachtenden, die in der Lage sein sollten, das ikonische Bedeuten im Kunstwerk mit ebensolcher Bravour zu entziffern, wie Mathematiker der Kombinatorik ihrer Zahlen in Formeln Sinn abgewinnen. Adorno diskutiert an der Kunst gerade nicht diesen lesbaren Symbolcharakter, sondern das Erschauern im Einsehen – die Praxis des Verstehens: »Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild.«[14] Der Erkenntnistheoretiker Nelson Goodman vertritt demgegenüber die Auffassung, dass jede Vorstellung von ästhetischer Erfahrung als einer Art kognitionsfreiem »emotionalem Bad« einfach »hirnverbrannt« sei. »Der Mondrian oder das Quartett von Webern sind offensichtlich nicht emotionaler als Newtons oder Einsteins Gesetze; und wahrscheinlich wird weniger das Ästhetische säuberlich vom Wissenschaftlichen durch eine Linie zwischen dem Emotionalen und dem Kognitiven getrennt als vielmehr einige ästhetische Objekte und Erfahrungen von anderen.«[15]

Nun würde auch Adorno das Erschauern als Zeichen von Kunstgehalt nicht zum emotionalen Bad erklären. Doch das psychosomatische Leidmoment ist ihm das gleichsam körperliche Indiz für ein Aufscheinen der Wahrheit im Werk. Wenn aber aus Goodmans Perspektive die Trennungslinie zwischen dem kognitiv Identifizierenden und dem emotional Erschauerten nicht zwischen der Kunst und der Wissenschaft oder Philosophie verläuft, sondern quer durch diese beiden hindurch zwischen unterschiedlich kognitiv oder emotional operierenden Objekten und Theorien, dann fielen zumindest manche künstlerische Äußerungen unter das adornitische Diktum vom identifizierenden Zugriff, wie umgekehrt mache wissenschaftliche und philosophische Artikulationen vor allem psychosomatisch erschauern ließen. Dann wäre nicht das Mimetische die Signatur der materiellen

14 Adorno: Ästhetische Theorie. 1989, S. 498ff.

15 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst, 1997, S. 226/227.

Kunst und das Identifizierende das Kennzeichen der begrifflichen Theorie, sondern eine wissenschaftliche Kunst ließe sich von einer nichtidentischen unterscheiden, wie auch eine ästhetische Theorie von einer identifizierenden.

Man ermisst an dieser Stelle die philosophische Perspektivverschiebung von einem Adorno, der mit den Objekten und der Kunst mitleidet, weil denen die Gewalt der begrifflichen Identifikation angetan wird und deren besondere Wahrheit in der philosophischen Terminologie unerkannt bleibt, zu einem Goodman, der – wie schon Ernst Cassirer wie wir noch sehen werden – verbale wie nonverbale Äußerungen gleichermaßen als Symbolsysteme analysiert und in ihnen eine Weise der Welterzeugung vermutet. Aus dem »Rätselcharakter« der Kunst bei Adorno wird eine »Exemplifikation« bei Goodman und die Forderung nach dem »Vorrang des Objekts« von Adorno wendet sich in den Befund bei Goodman, dass Objekte ein »Produkt aus Kunst und Diskurs« seien. Der Gedankengang Goodmans vor dem Hintergrund der Theorie Adornos lässt sich dorthin gehend zusammenfassen, dass Goodman den identifizierenden Zugriff der Begriffe auch im Symbolsystem Kunst insofern erkennt, als dass der Zugriff das Einsichtige zwar nicht begrifflich zurichtet, aber ästhetisch entfaltet. »Der Gegenstand sitzt nicht da, wie ein sanftmütiges Modell, das seine Attribute säuberlich sortiert darbietet, damit wir sie bewundern und porträtieren können«, so Goodman. »Er ist einer von unzähligen Gegenständen und lässt sich mit einer beliebigen Auswahl aus ihnen zusammenstellen; für jede dieser Zusammenstellungen gibt es Attribute für den Gegenstand.« Alle Klassifikationen gleichberechtigt zuzulassen liefe für Goodman darauf hinaus, überhaupt keine Klassifikation vorzunehmen. »Klassifikation beinhaltet Präferenz; und die Anwendung eines (pikturalen, verbalen usw.) Etiketts *bringt* ebenso häufig eine Klassifikation hervor, wie sie sie festhält.«[16] Grundlage beider Erkenntnistheorien, sowohl der Adornos wie der Goodmans, ist eine Symboltheorie, die vom produktiven Eigensinn der Bezeichnung als »Etikettierungen« (Goodman) oder »Identifikationen« (Adorno) ausgeht. Nur werden unterschiedliche Schlüsse daraus gezogen: Missachtete Objekte aus der Perspektive Adornos oder erzeugte Welten aus der Perspektive Goodmans. Für Adorno liegt die »Bild-Logik« im Inkommensurablen und ihr besonderer Sinn bedarf der Begriffe, um dechiffriert zu werden. Für Goodman sind künstlerische Äußerungen Teil eines nonverbalen Symbolsystems und konstituieren ebenso wie Begriffe Sinn und Welt. Diese philosophische Perspektivverschiebung folgt nicht einer bloßen Einstellungsänderung zwischen zwei Denkern, sondern zeugt auch von einem historischen Wandel in der epistemischen Grundstimmung. Wir beginnen (im Verlauf der Philosophiegeschichte) den produktiven und sprachlichen Charakter der Kunst zu erkennen, weil wir ihn von dieser erwarten.

16 Goodman: Sprachen der Kunst, 1997, S. 40/41.

Wir können also davon ausgehen, dass zumindest im gegenwärtigen epistemischen Erwartungshorizont einzelne künstlerische Äußerungen zu erwarten sind, die als nonverbales Symbolsystem Aussagen bedeuten und als Artikulationen verstanden werden können. Aber wir behalten die Bestimmungen Adornos über die generelle Struktur des Bedeutens – bei Begriffen – als einem Abstrahieren im Kopf, um nun der Frage nachzugehen, wie also das abstrakte Bedeuten an die ästhetischen Dinge kommt. Wie werden künstlerische Artikulationen zu einem Symbolsystem? Wie bedeuten ästhetische Dinge so, dass sie als epistemische Dinge Einsichten kommunizieren? Mit der Gebrauchstheorie der verbalen Sprache von Ludwig Wittgenstein wurde klar, dass die Bedeutung an die Worte kommt, wie der Lorbeerzweig zur Ehre – die Sprachgemeinschaft weist den Symbolen seine Semantik durch den Gebrauch entsprechend der Bedeutung zu. Als Schwarm von Sprechenden und Schreibenden ist diese Gemeinschaft in ihrer Bedeutungszuweisung graduell diffus. Sie schafft semantische Orbitale um Worte herum, wie Aufenthaltswahrscheinlichkeiten von Elektronenteilchen um Atomkerne. Mit relativ großer Wahrscheinlichkeit hält sich die Bedeutung von vierbeinigen Huftieren am Begriff des Pferdes auf, weil die meisten, die ihn sprechend ins Spiel bringen, ihn in diesem Sinne gebrauchen. Gibt es entsprechend einen Schwarm von Schaffenden und Wahrnehmenden, die den ästhetischen Dingen und ihren Anordnungen im Verlauf der Kulturgeschichte durch entsprechenden Gebrauch einen Verweisungscharakter zugewiesen haben, so dass diese ästhetischen Dinge als ein System von Bedeutungen lesbar geworden sind? Und woran erkennt die ästhetische Sprachgemeinschaft die symbolhaft zu verstehenden Dinge in einer Welt voller Gegenstände, von denen möglicherweise manche aber nicht alle mit uns ›sprechen‹ wollen?

Vom Konkreten zum Abstrakten

Obwohl das Verständnis von Kunst als einem Symbolsystem vielleicht erst mit dem Aufkommen der künstlerischen Forschung brisant geworden ist und keinerlei Notwendigkeit besteht, eine historische Genealogie der ikonischen Zeichen zu behaupten, so ist es doch erhellend – im Sinne eines Gedankenexperiments – die Kulturgeschichte als imaginäre Rekonstruktionen zu durchlaufen, um nachzuschauen, ob sie Anregungen bereithält, in welchen Zusammenhängen Bilder als epistemische Symbole zum Tragen kamen oder wie es kam, dass ästhetische Dinge als Zeichen behandelt wurden. Können wir uns vorstellen, wie sich eine verweisende Funktion ästhetischer Dinge entwickelt hat? Wo haben sich ikonische Symbole als Werkzeug der Erkenntnis im Verlauf der Kunstgeschichte herausgebildet? Wie unterscheidet sich ein epistemisches Verständnis von Kunst von anderen Rezeptionsformen?

Betrachten wir die alten Jagdszenen und Tierdarstellungen in Höhlenmalereien aus dem Jungpaläolithikum.[17] Bei diesen skizzenhaften Höhlenbildnissen scheint es sich um kulturelle Artikulationen der frühen Menschheit zu handeln. Doch was und wie bedeuten sie? Bilden die Höhlenmalereien eine erfolgreiche Hatz ab und müssen insofern als dokumentarisches Abbild verstanden werden? Oder sollen sie als ästhetische Figurationen die Gefühle ansprechen und bei den Betrachtenden eine Stimmung erzeugen? Oder reflektieren diese Bilder das Jagen als kulturelle Praxis und müssen als erkenntnistheoretisch relevantes Symbolsystem gedeutet werden? Vielleicht aber besteht ihre Bedeutung tatsächlich darin, eine magische Wirkung auf das Wild oder den Jäger zu entfalten? An dieser Liste möglichen Sinns ist nun weniger relevant, wie die Bilder ›wirklich‹ bedeuten. Relevant ist vielmehr die Klärung der Unterschiede, die den verschiedenen Sinnproduktionen innewohnen. Als Dokumentationen zeichnen die Bilder an der Höhlenwand Ereignisse visuell auf. Als ästhetische Figurationen rühren sie im Modus des Hineinversetzens und Mitvollziehens die Betrachter sinnlich an. Als erkenntnistheoretisch relevantes Symbolsystem verweisen die Bildelemente auf einen abstrakten Sinn, der ihnen von einer Betrachtergemeinde zugewiesen wird. Als magische Artefakte bilden Höhlenzeichnungen mit dem Dargestellten eine wirkungsvolle Einheit. Die Magie der Darstellung bestünde in der effektiven Verbundenheit, welche das Bild mit der Realität herstellt und mit der es als Teil von Wirklichkeit auf diese einwirkt.

Wir können nun im Gedankenexperiment eine historische Entwicklungslinie imaginieren, im Laufe derer die Bedeutung der Bilder vom Konkreten zum Abstrakten verlief – von einem magischen, über ein sinnliches, hin zu einem dokumentierenden und schließlich zeichenhaften Bildverständnis. Das Verständnis der ästhetischen Artefakte hätten sich in dieser rekonstruktiv-imaginären Lesart kulturhistorisch von einer Materialität, die mit dem Realen verbunden ist, hin entwickelt zu einer Materialität, die auf Ideelles verweist. Für Hans-Georg Gadamer haftet allerdings auch seiner zeitgenössischen Bilderwelt des 20. Jahrhunderts noch der alte magische Bildzauber an. Bilder – insbesondere Portraits – stehen mit ihrem Dargestellten in wirksamem Bezug. In Bildern zeichnet sich nicht nur die dargestellte Welt ab. Bilder schaffen eine konkrete Wirklichkeit, die eine Beziehung zum Realen hat. Jedes Bild fügt, aus Gadamers Sicht, dem Dargestellten im doppelten Sinne des Wortes etwas zu: Es addiert eine Seinskomponente zum Bestehenden und verletzt die vormalige Integrität des Dargestellten, indem es dessen Sein durch die eigene Anwesenheit erweitert und verwandelt. Und tatsächlich scheint es so, als fügten auch die inflationären Veröffentlichungen von Personenbildern in den sozialen Netzwerken des 21. Jahrhunderts den Dargestellten einiges

17 … eine ähnlich beliebte Übung unter Kunsthistorikern, wie die Betrachtung homerischer Sagen bei Philologen.

an Identität hinzu. Die ›Magie‹ von Instagram knüpft ein effektives, die Integrität der dargestellten Personen beeinflussendes Band, zwischen dem Bildnis und dem Porträtierten. Mittels seiner überall positionierten Portraits ist der Souverän oder das Staatsoberhaupt – so das Beispiel Gadamers – durch die Darstellung von ihm erweitert. Die öffentlichen Bilder der Dargestellten gehören zur Realität der Darstellung. Das ikonische Zeichen bleibt dem Denotat nicht äußerlich. In diesem magischen Verständnis von Bildern ist die Darstellung nicht passiv, sondern sie bewirkt etwas in der Welt und an dem Dargestellten. »Durch die Darstellung erfährt das Sein einen Zuwachs an Sein.«[18] Für Gadamer hat die Bilderwelt keine abstrakte oder symbolische Qualität, sondern eine konkrete Realität. Er betont damit weniger den Zeichencharakter der Bilder als vielmehr ihre Wirksamkeit. Eine Wirksamkeit, mit der Bilder eine eigene »magische« Wirklichkeit schaffen. Die Frage, was Bilder sind – Dokumente, Kommunikationsmittel, Magie oder sinnliche Dinge – lässt sich von daher eher als Sache des Blickwinkels und des kulturellen Klimas verhandeln, in dem sie betrachtet werden, und weniger als historische Entwicklungslinie von Bildverständnissen. Uns interessiert aber letztlich im Rahmen dieser epistemologischen Ästhetik die philosophische Perspektive auf Bilder als kommunikative Symbolsysteme in einem kulturellen Klima, das künstlerische Artefakte als epistemische Dinge verhandelt. Wenn also ikonische Wirkung und ikonischer Symbolgehalt nicht geschichtlich aufeinander folgen, sondern Paralleluniversen der visuellen Kultur bilden, bleibt es dennoch erhellend auf der Suche nach Kriterien verschiedener Bedeutungssysteme weiterhin eine historisch-rekonstruktive Perspektive einzunehmen. Es geht dabei letztlich um ein systematisches Verständnis von ästhetischen Dingen als epistemischen Bedeutungsträgern und Kommunikationsmitteln.

Wie aber wurden – gedanklich oder geschichtlich – aus schlichten Gegenständen ästhetische Kommunikationsmedien mit Verweisungscharakter? Auch die sprachlichen Begriffe haben im Laufe der Kulturgeschichte eine Entwicklung vom Konkreten oder Magischen zum Abstrakten durchlaufen, um schließlich Ideen zu kommunizieren – so die Annahme des Kulturphilosophen Ernst Cassirer aber auch die These des Altphilologen Bruno Snell. Diesen Entwicklungsprozess als Gedankenexperiment vom konkreten Zeigen und magischen Verbinden zum abstrakten Verweisen anhand des verbalen Symbolsystems zu rekapitulieren, hilft die Kategorien vom Abstrakten und Konkreten auch für das ikonische Symbolsystem zu differenzieren. Die konkret-magische Pragmatik der Sprache steht für Ernst Cassirer am Anfang der frühen Menschheit und des kindlichen Lebens.[19] Das Kind verlangt »mit mehr oder weniger artikulierten Lauten« nach dem Kindermädchen und bemerkt, dass es mit der Anrufung »die gewünschte Wirkung erzielt«. Die

18 Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986, S. 145.

19 Vgl. Cassirer: Versuch über den Menschen, 1990, S. 172ff.

frühe Menschheit, so schließt Cassirer, überträgt diese soziale Grunderfahrung, dass Worte Wirkung zeitigen, auf die Gesamtheit der Natur. »Der Glaube an die Magie beruht auf dem tief verwurzelten Glauben an die Solidarität des Lebens.« Solidarisch mit den Menschen, sollen im natürlichen Umfeld dann auch der Regen oder die Beutetiere wie das Kindermädchen durch Anrufung kommen. Nachdem allerdings – menschheitsgeschichtlich oder auch lebensweltlich – diese Erwartung enttäuscht wurde, wird die magische Funktion des Wortes durch seine semantische ersetzt. Die Sprache – in dieser frühgeschichtlichen Imagination – war zunächst Handlung und gewann dann Bedeutung. Die Entdeckung der Semantik als Bedeutungsfunktion des Ausdrucks, so Cassirer in seinem »Versuch über den Menschen«, verbleibt zunächst auf der Ebene des Konkreten. »Die menschliche Sprache entwickelte sich von einem ersten vergleichsweise konkreten zu einem abstrakten Stadium.«[20] In der historischen Retrospektive Cassirers, wird die Geschichte erzählt, dass die Namen für Dinge vorerst konkret gewesen seien, weil auch die Lebensweise konkrete Kenntnisse der Einzelsachverhalte erforderte. »Ein Interesse an bloßen ›Allgemeinbegriffen‹ ist einem Indianerstamm weder möglich noch notwendig; es genügt und ist viel wichtiger, Gegenstände anhand sichtbarer und greifbarer Merkmale voneinander zu unterscheiden.« Studien zu indigenen Sprachen in Nordamerika oder Analysen zu arabischen Begriffen werden von Cassirer herangezogen, um die Ausprägung und Mannigfaltigkeit konkreter Sprachverwendung nahezulegen. Es gab im Arabischen fünf- bis sechstausend Bezeichnungen für Kamele, variiert nach konkreten Einzelheiten wie Gangart, Gestalt oder Größe, aber keinen Gattungsbegriff für das Tier. Es konnten unter den indigenen Sprachen Amerikas unterschiedliche Ausdrücke für das Schlagen mit der Faust, mit der Handfläche oder einer Waffe gefunden werden, ohne dass ein übergeordneter Begriff das Schlagen abstrakt zu benennen in der Lage war. Diese flache Hierarchie der Ausdrücke ohne Metabegriff ist allerdings auch aus heutiger Perspektive nicht so verwunderlich. Sie existiert in modernen Sprachen. Das Deutsch des 21. Jahrhunderts kennt die Konkretion in der Namensgebung für die Ansammlung von Tieren: Bei Affen wird von einer Gruppe gesprochen, bei Rindern von einer Herde, Wölfe bilden ein Rudel, Fische und Vögel einen Schwarm und Schweine finden sich zu einer Rotte zusammen. Das Versammelnde der Tiere hat einen anderen Namen je nach ihrer Art als Huftiere oder Primaten, Raubtiere oder durchs Wasser und die Lüfte gleitende. Der Überbegriff für lebendige Ansammlungen aller Arten fehlt oder wird in der Praxis des Sprechens nicht genutzt, weil er als unzureichend gilt. Was mit Cassirers Thesen zum konkreten Gebrauch der Worte ins Blickfeld der Symboltheorie rückt ist vor allem die Sensibilisierung für den Zusammenhang von Denkweise und Ausdrucksweise. Der Unterschied zwischen Abstraktion und Konkretion im Symbolsystem ist ein epistemischer.

20 Cassirer: Versuch über den Menschen, 1990, S. 209f.

Konkrete Begriffe werden gebraucht und differenziert, wenn das Denken und Leben einen Nutzen aus ihnen ziehen, wie umgekehrt das Denken und Leben von konkreten Namensgebungen in seiner Logik und Seinsweise infiziert wird.

Ohne auf vermeintlich primitive, fremde, arabische oder amerikanische Sprachkulturen zurück greifen zu müssen, hat der Altphilologe Bruno Snell die Ausbildung der Abstraktion im begrifflichen System für die abendländische Kulturgeschichte nachvollzogen und im Detail in ihre antiken Ursprünge zurückverfolgt. Snell untersucht Texte von Homer bis in die griechische Philosophie hinein.[21] Auch ihm geht es um die Korrelation zwischen Denkweise und Ausdrucksweise als einer Geburt des abstrakten Denkens aus der Erfindung der Allgemeinbegriffe. In den Homerischen Epen findet Snell noch keinen Gebrauch von abstrakten Begriffen wie ›Geist‹ oder ›Körper‹. Die Sprache im Zeitalter Homers weist diesen beiden Angelegenheiten nicht einmal unterschiedliche Seinssphären zu. Elemente des Körperlichen und Aspekte des Geistigen wurden insgesamt als anwesend und konkret verstanden und sprachlich gefasst. Es gab dabei weder den Körper noch den Geist als Sammelbegriff für zusammengefasste Phänomene. Vielmehr existierten ›bewegliche Glieder‹ oder ›kraftvolle Muskeln‹. Das Ganze als Abstraktum, so Snell, wurde nicht begriffen, sondern die Menge seiner Einzelheiten benannt. Zu dieser Vielfalt der einzelnen Elemente des Menschen gehörten die physischen wie die psychischen Realitäten als konkrete Erscheinungen. Als geistige Realitäten wurden etwa die ›kraftvollen Sinne‹ benannt, die als Emotionen, Vorstellungen, göttliche Eingebungen oder Witterungen auftraten. Die Worte für diese geistigen Wirklichkeiten meinten dabei so konkrete Phänomene, wie auch Muskeln und Glieder konkret waren. Geistige Angelegenheiten waren »Organe des Lebens«, wie Snell es formuliert. Emotionen und Vorstellungen wurden als Aspekte der organischen Natur auf einer Ebene mit Haut und Gliedern verstanden und terminologisch gefasst. Das Konkrete des Begrifflichen ist hier zweifach zu verstehen: Als organische Natur der geistigen Kräfte aber auch als Mannigfaltigkeit von Einzelphänomenen, denen ein übergeordneter Gattungsbegriff abgeht. Gedanken und Leidenschaften sind in den Homerischen Epen von gleicher Art, wie Muskelfasern oder Haarsträhnen und sie versammeln sich nicht in übergeordneten Topoi von Geist oder Körper. Begriffliche Zeichen sind bei den Homerischen Schriften in dem Sinne konkret, dass sie eine konkrete Bedeutung tragen, nicht eine abstrakt generalisierende.

Die Herausbildung der generalisierenden Begriffe und des abstrakten Denkens setzt für den Altphilologen Snell mit Heraklit ein. Als erster formulierte dieser eine neue Auffassung von der Wirklichkeit des Seelischen und trennte diese von der Welt des Körperlichen kategorisch ab. Heraklit benutze die Worte *soma* und *psyche* als Sammelbegriffe für alles Körperliche einerseits und alles Seelische ande-

21 Vgl. Snell: Die Entdeckung des Geistes, 1975.

rerseits. Er identifiziert eine sachliche Differenz zwischen ihnen und entdeckte am Seelischen eine Daseinsqualität, die bis dahin unbekannt war: das Unkonkrete. Die Psyche und damit die seelisch-geistige Realität wurde mit einer Idee in Verbindung gebracht, die dem Körperlichen und allem bisher Dagewesenem wesensfremd war: Tiefe. Diese Idee von Tiefe umschrieb in den Anfängen des abstrakten Denkens das Wesen einer unkörperlichen Wirklichkeit. Die heraklitische Epoche vollzieht im Gebrauch des verbalen Symbolsystems zwei Verschiebungen: Sie beginnt, nicht mehr die mannigfaltigen Details der körperlichen Realität in Form von beweglichen Gliedern, umhüllender Haut oder kraftvollen Muskeln im Einzelnen zu artikulieren, sondern identifiziert Zusammenfassungen: den Körper als Gesamtheit seiner mannigfaltigen Details. Die Griechen in der Zeit Heraklits finden Einheit, wo Vielfalt war. Sie etablieren die generalisierende Abstraktion im Wortgebrauch. Neben dieser generalisierenden Abstraktion etablieren sie darüber hinaus noch etwas anderes: Die transzendente Abstraktion. Diese Transzendenz in der Abstraktion fasst nicht die Vielheit des Konkreten zu einem Gattungsbegriff zusammen, sondern gesellt dem Konkreten ein kategorial Anderes hinzu. Die neue Welt des ideellen, geistigen, nichtfasslichen, die bei Heraklit mit dem räumlich topografischen Begriff der ›Tiefe‹ umschrieben wird, ist bis heute im Bereich der Psyche mit dieser Qualität des »Tiefsinns« ausgestattet. Philosophiegeschichtlich gesehen, verfestigte der Idealist Platon diesen neuen transzendenten Sprachgebrauch durch seine Rede von den »Ideen«, die den eigentlichen Gehalt der Wirklichkeit ausmachen würden und die über den konkreten Erscheinungen stünden oder aber – so muss man vielleicht sagen – Platon ist überhaupt nur in der Lage auf die Vorstellung von ›Ideen‹ zu kommen, weil seine Zeit die Abstraktion begrifflich kultivierte. Nicht alle Zeitgenossen Platons waren gewillt, diese kulturgeschichtliche Modifikation im Denken und Begreifen zu akzeptieren und eine abstrakte Welt als unsichtbare allem zu Grunde liegende Wirklichkeit anzuerkennen. »Was mich anbelangt,« entgegnet Diogenes dem Platon schnippisch, »so sehe ich wohl einen Tisch und einen Becher, aber eine Tischheit und Becherheit nun und nimmermehr«.[22] Mit dem Gebrauch der Worte in dem zweifach abstrakten Sinne – als generalisierende Sammelbegriffe und als transzendente Geistvokabeln – ist es aber möglich geworden, Allgemeines zu vermitteln und den Ideen von Einheit und Transzendenz eine begriffliche Wirklichkeit zu verleihen. Die philologische Detailanalyse Bruno Snells am antiken Textkorpus macht uns darauf aufmerksam, dass

22 Nach Diogenes Laetius VI 53. »Darauf Platon: Sehr begreiflich; denn Augen, mit denen man Tische und Becher sieht, hast Du allerdings; aber Verstand, mit dem man Tischheit und Becherheit erschaut, hast Du nicht.« Platon wiederholt mithin die ihm wesentliche Trennung von Konkretem und Abstraktem in der Replik, wenn er die körperlich konkrete Sicht von geistig abstraktem Denkvermögen differenziert, um Diogenes die Fähigkeit zur geistigen Sicht auf die Dinge abzusprechen.

Zeichen unterschiedliche Grade der Abstraktion kommunizieren können und ihre Semantik sich im wechselvollen Verlaufe der Kulturgeschichte gemeinsam mit den Denkweisen ändert. Solchermaßen sensibilisiert, können die ikonischen Zeichen nun neu hinsichtlich ihrer Bedeutungsebenen befragt werden:

Können ästhetische Gebilde, ebenso wie die Begriffe seit dem Beginn der abendländischen Philosophie Allgemeines oder Abstraktes bedeuten? Mit dem Abstrakt-werden der begrifflichen Semantik wurde auf zweifache Weise das Denken epistemologisch erweitert: Von der Mannigfaltigkeit konnte auf Einheiten geschlossen werden und das Transzendente trat als Kategorie in die Vorstellungswelt. Wie lässt sich, davon inspiriert, ein Epistemisch-werden der ikonischen Artefakte denken? Wo wird ästhetischen Dingen solchermaßen generalisierende und abstrakte Bedeutung beigemessen, dass die zur Wissenskultur beitragen? Der Kulturwissenschaftler und Historiker Carlo Ginzburg geht diesen Fragen nach, indem auch er sich auf die Frühgeschichte der Menschheit einlässt. Mit dieser neuerlichen historischen Imagination können wir uns experimentell klar machen, wie auch ästhetische Zeichen anfangen könnten, als Symbolsysteme zu funktionieren. Ginzburg macht sich auf die Suche nach den Wurzeln nonverbaler Symbolsysteme in der Zeit vor der Erfindung der Schrift. Er forscht über Epochen, in denen Menschen die Fertigkeit entwickelten, nichtschriftliche Zeichen zu erkennen und zu deuten. Hinweise zu diesen Epochen findet er in kirgisischen, tatarischen, türkischen und hebräischen Märchen. Die Zeichen, die diese jagenden Kulturen zu lesen lernten, waren ›Bilder‹ in der Natur. Diese Bilder tauchten aus der existentiellen Notwendigkeit auf, die Natur ›lesen‹ zu müssen. Denn, um beim Jagen erfolgreich das Wild aufzuspüren, mussten die Menschen aus der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Eindrücke um sie herum bedeutsame Bildsignaturen herausfiltern und als deutbar behandeln können. Sie mussten erkennen: dies ist eine Spur, dies ist ein Zeichen! Eine pikturale Spur im Schlamm erzählte von der Art und Größe des Tieres, von der Richtung, die es genommen hatte und möglicherweise von dem Zeitraum, der vergangen war, seitdem es vorbeikam. Für den Historiker Ginzburg fängt beim Jagen nach Beute das Lesen an und die Jagenden lasen nicht Worte, sondern Bilder. Seine Rekonstruktionen der Jägerszenen sind historische Imaginationen, die dazu beitragen im Umweg über die archetypischen Schauplätze zu verstehen, wie aus gewöhnlichen Dingen ästhetische Zeichen als lesbare Bedeutungsträger werden können.

Ausgehend von dem, was Ginzburg »Jägerwissen« nennt, skizziert er ein vorschriftliches Paradigma der ikonischen Indizienkunde, das auf einer Auslegekompetenz bildlicher Zeichen beruht. Die Spur als Zeichen zu sehen bedeutet, die intellektuelle Leistung zu vollbringen, einen Verweisungszusammenhang zwischen dem, was ist – eine Formation im Matsch – und dem, was nicht ist – ein flüchtiges Beutetier – zu verstehen. Die Jägergemeinde erkennt: Dieses Bild im feuchten Sand verweist auf etwas, was es selber nicht ist: den Hasen, der hier vorbeilief. In

diesen ersten ikonischen Verweisungszusammenhang ist sogleich der epistemologische Bruch zwischen Zeichen und Bezeichnetem eingetragen. Denn meint diese Spur wirklich einen Hasen oder war es ein Rebhuhn oder sind diese Zeichen nur der zufällige Abdruck von herab gefallenen Eicheln? Bildliches Zeichen und Bezeichnetes bilden keine verlässliche Einheit, sondern ihr Zusammenhang ist Gegenstand der Auslegekunst. Glauben wir Ginzburg und seiner Geschichte vom Anfang der menschlichen Leseerfahrung, dann ist dieser Anfang ikonisch und in diesen Anfang ist die Erfahrung der Interpretation eingebettet, weil die Bilder, welche die Natur zu verstehen gibt, vieldeutig sein können und das, worauf sie verweisen, nicht anwesend war. Wäre der Hase da, würde die Spur nicht interessieren und das Lesen würde nicht stattfinden. Das abwesende Signifikat verfolgend aber mustert der Jäger im Buch der Natur die Signifikanten, die als Zeichen konkret vorliegen. »Der Betrachter«, so Ginzburg, »organisiert diese Daten so, daß Anlaß für eine erzählende Sequenz entsteht, deren einfachste Formulierung sein könnte: ›Jemand ist dort vorbeigekommen.‹ Vielleicht entsteht die Idee der Erzählung selbst (im Unterschied zu Zaubersprüchen, Beschwörungen und Anrufungen) zuerst in einer Gesellschaft von Jägern aus der Erfahrung des Spurenlesens.«[23]

Folgt man Ginzburgs Theorie, verknüpfen die Jäger die Bilder der Natur zu Geschichten. Begriffe wären dann nur als andere Mittel diese Erzählung hinzugekommen. So wie die Spurenbilder von vorbeigekommenen Hasen erzählen, so können später auch Worte – das anfängliche Spurenlesen aufgreifend – von vorbeigekommenen Hasen erzählen. Ginzburg kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Denken in Bildern dem begrifflichen Denken zugrunde liegt und nicht etwa umgekehrt. »Tierspuren ›entziffern‹ oder ›lesen‹ – das sind metaphorische Ausdrücke. Man ist aber versucht, sie wörtlich zu nehmen – als verbale Kondensation eines historischen Prozesses, der in einem sehr langen Zeitraum zur Erfindung der Schrift führte.«[24] Das »Jägerwissen« steht für Ginzburg zu Beginn einer Traditionslinie, die vom Dechiffrieren konkreter bildlicher Dinge zum Erfinden der Schrift und einer Begrifflichkeit als Erkenntnismittel führte. Neben dem alten Jägerwissen identifiziert Ginzburg noch eine Reihe weiterer, ikonischer Lesetraditionen. Eine davon ist die Wahrsagerei. Auch die Wahrsagerei weiß konkrete Dinge von ästhetischer Qualität als sinnhaltige Zeichen zu verstehen. Es gibt ausdifferenzierte Regelsysteme und Vorschriften, die das Verständnis von Gegenständen in der Wahrsagerei organisieren. Wie die Jagd, so Ginzburg, arbeitet auch die Wahrsagerei mit der Entzifferung der ikonografischen Materialität der Welt, um auf Wirkliches zu schließen. Auch die Mantik – die Kunst der Vorhersage – untersucht also Hasenspuren oder aber Eingeweide, Wolkenformationen, Handlinien, die Flugbahn

23 Ginzburg: Spurensicherung, 1988, S. 88.
24 Ginzburg: Spurensicherung, 1988, S. 89.

von Vögeln, Aschereste und manches andere mit großer Aufmerksamkeit und etabliert jene Meisterschaft, mit der die bedeutsamen Elemente der Dinge von den unbedeutenden geschieden werden. Der Unterschied des Wahrsagewissens gegenüber dem Jägerwissen ist dabei von perspektivischer Art. Das Spurenbild, das in die Vergangenheit verweist, erzählt dem Jäger vom Beutetier, das bereits abwesend ist. Das Bild in der Asche bedeutet dem Seher Ereignisse, die noch in der Zukunft liegen. Ginzburg führt neben dem Jäger und dem Seher zwei weitere Figuren des begriffslosen Zeichenlesens und Spurendenkens an: Die Detektive oder Juristen, welche die Hinweise auf Verbrechenshergänge und Täter in vorgefundenen Sachlagen suchen – Sherlock Holmes ist ihr großer Meister – und die Mediziner, welche anhand von Symptomen der Patienten auf deren gesundheitlichen Zustand schließen. Das kognitive Verhalten bei Medizinern, Juristen, Wahrsagern und Jägern ist ähnlich – ein Identifizieren, Analysieren, Differenzieren und Klassifizieren von konkreten Einzelfällen, anhand konkreter Daten, die als zeichenartige Gegebenheiten gewertet werden. Materielle Gegebenheiten und deren Formationen verweisen über sich selber hinaus auf ein Anderes hin – auf Krankheiten, die Zukunft, den Verbrecher oder flüchtige Rebhühner. Ihnen gemeinsam ist die Analyse des Einzelfalls – eine Kasuistik, welche durch Interpretation der Symptome, der Spuren oder Indizien eine situative Wahrheit rekonstruieren will. Ginzburg beschreibt eine bestimmte Form der Wissensgenese, die an eine spezifische Weise des Lesens von besonderen nämlich ästhetisch materiellen Zeichen geknüpft ist – ein Indizien- oder Wahrsageparadigma. Hinter diesem Indizienparadigma hat er den vielleicht ältesten Gestus der Erkenntnis in der Geschichte des menschlichen Intellekts ausgemacht: der Gestus »des Jägers, der im Schlamm hockend die Spuren der Beute untersucht«[25] und mit ihm die Urform des Lesens in ästhetischen Zeichen.

Ginzburg bringt uns diese Indizienwissenschaft der ästhetischen Zeichenkunde nahe, weil er sie als Wissenskultur fast verloren glaubt im begrifflichen Logozentrismus der Gegenwart. Er zeichnet eine Kulturgeschichte nach, die von den konkreten Dingzeichen und den ausdifferenzierten Lesekompetenzen der frühen Kasuistiker über ikonische Piktogramme zu phonetischen Schriftzeichen und schließlich zu abstrakten Begriffen und Zahlen führt. Die Lesbarkeit der ästhetisch anwesenden Welt wird in dieser Genealogie, die von der Hasenspur zum reinen Logos führt, sukzessive von der Mannigfaltigkeit der bildhaften Gegebenheiten gereinigt. Der Schlamm wird abgeputzt vom Kanon der Symbole. Die vom Konkreten abstrahierten und gereinigten Symbole gelten im Zuge der Entwicklung der Wissenschaften, so Ginzburg, bald als die wahre Sprache des Universums, dessen ideellem Wesen man dann durch Abstraktion auf der Spur ist. Ginzburg macht uns auf jenen, aus seiner Sicht tragischen Verlauf

25 Ginzburg: Spurensicherung, 1988, S. 91.

der menschlichen Kulturgeschichte des Wissens aufmerksam, in dem sogar die Naturwissenschaften trotz ihrer empirischen Heuristik nicht mehr zu den konkreten Sachen – zur schlammigen Spurensuche – zurück finden, sondern der Abstraktion verfallen. Denn trotz der gleichsam nachspürenden Taktik laborhafter Versuchsanordnungen, trotz des Hantierens im leiblichen Gekröse oder dem Mustern von konkreten Lichtspuren im beweglichen Nachthimmel werden die Naturwissenschaften nicht zu Vertretern eines situativen Indizienparadigmas, wie ehemals die Jäger, sondern zu Vorreitern einer begrifflich und numerisch verallgemeinerbaren Wahrheit. Naturwissenschaftliche Empirie will keine Kasuistik sein. Sie jagt Gesetze, nicht Fakten. Ginzburg führt zum Nachweis dieser kulturgeschichtlichen Diagnose Galileo Galilei an, der vermerkte, dass man das Buch des Universums nicht verstünde, »bevor man nicht die Sprache verstehen lernt und die Buchstaben kennt, mit denen es geschrieben ist«. Die Buchstaben dieses Buchs aber sind für den berühmten Naturwissenschaftler ganz selbstverständlich »Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren«[26], nicht aber konkrete Dinge. Die Welt wird durch abstrakte Begriffe, Zeichen und Zahlen verständlich, weil die Welt im Innern von abstrakten Ideen zusammengehalten wird, so die Annahme der modernen Menschheit. Was Ginzburg uns plausibel macht, ist, dass es kulturgeschichtlich vor den abstrakten Kreisen und generalisierenden Begriffen einen alten und vielschichtigen Verweisungscharakter ästhetischer Dinge als Symbole gab und mit ihm ein anderes Verständnis von Welt und von Wissen. Stoffliche Objekte waren in ihrer konkreten ikonischen Dichte vielschichtige Zeichen und konnten Geschichten von der Vergangenheit, der Zukunft oder von verborgenen Wahrheiten erzählen. Materielle Erscheinungen galten als Grundlage einer Wissenskultur, der es um Einzelfälle ging. Verdrängt wurde diese Wissenskultur der ästhetisch komplexen Indizienforschung für Ginzburg durch die Kulturgeschichte der Verschriftlichung und Abstraktion. Aber kommen wir im Verständnis gegenwärtiger Wissenskulturen weiter, wenn wir eine eindimensionale Entwicklungslinie als Verfallsgeschichte des ästhetischen Denkens rekonstruieren? Wäre es nicht fruchtbarer, die Aufmerksamkeit, die Ginzburg auf die ikonische Dichte und situative Komplexität alter ästhetischer Zeichen lenkt, zu nutzen, um quer zu den dichotomischen Kategorien verbal-nonverbal oder konkret-abstrakt ein ästhetisches und schriftliches Bedeuten auf allen Abstraktions- und Konkretionsstufen zu untersuchen? Begriffe bekämen die Chance ihre konkreten Qualitäten wieder zu entdecken und ikonische Zeichen offenbarten ihre auch generalisierende oder transzendente Dimension.

Schon bei den märchenhaften Jägern der frühen Menschheit kann man sich vorstellen, wie ikonische Zeichen generalisierende Bedeutung erhalten haben und

26 Ginzburg: Spurensicherung, S. 95 nach G. Galilei, Il Saggiatore hg. von L. Sosio, Mailand 1965 S. 38.

über den konkreten Fall einer Hasenspur hinauszuweisen begannen. Dann nämlich, wenn die Jäger mit der Spur nicht nur den Hasen ermitteln wollten, sondern ihre Gefährten über die mögliche Beute informierten. Der einfach erzählende Satz »Jemand ist dort vorbeigekommen.« erweist sich als mehrdimensional. Er fasst die Interpretation des Zeichens von Welt einerseits zusammen und er kommuniziert diese Interpretation als Zeichen über Welt andererseits. Dem Zeichen interpretierenden Jäger gesellt sich der Zeichen kommunizierende Jäger hinzu und diesem geht es schließlich nicht mehr nur um die Authentizität des gefundenen Zeichens alleine, sondern auch dessen kommunikative Leistung als Figuration. Er zeichnet die Spur im Sand als Zeichen nach, um mittels dieses Bildes etwas zu vermitteln – den Hasen etwa, der dort vorbeikam. Die Kopie ist geboren und ihr geht es nicht um die Wahrheit des materiellen Falls, sondern die Wahrheit dessen, worauf das Materielle verweist. Es ist also tatsächlich dieser Gestus der Jäger, die im Schlamm hockend die Spuren der Beute nachzeichnen, der in der Geschichte des menschlichen Intellekts die Abstraktion einführt. Mit dem ›Machen‹ der Zeichen wird aus der auslegenden Rückverfolgung eine symbolische Handlung. Die konkrete Fährte wird durch die Kunst des Nachzeichnens ein generalisierendes Zeichen. Das Vorgefundene wird eine Darlegung – ein in den Sand gezeichnetes Da-liegendes. Gefundene Spuren wie dargelegte Zeichen weisen auf Anderes, bedürfen der Auslegung und des Verständnisses, sowie des Lesens. Zwischen dem Finden und dem Machen aber tritt die Kunst als Technik des Schaffens von Zeichen ins Lager der Jäger und Jägerinnen und mit dieser Kunst tritt das Zeichen als ikonisches Verständigungsmittel über die Welt auf den Plan. Ginzburg hat in seiner Kulturgeschichte des Verfalls der ästhetischen Zeichen diese Entwicklung übersehen, die von der Wildtierspur über die nachgezeichnete Spur bis zum gezeichneten Bild in der Kunst führt. Vermutlich auch deswegen, weil die Kunst bis in die Gegenwart hinein eine untergeordnete Rolle in der Wissenskultur spielte. Ginzburgs Fokus liegt nicht auf der Ästhetik, sondern der Epistemologie. Im Rahmen einer ästhetischen Kultur der Kunst allerdings, die nicht nur vorgefundene Bilder wie Hasenspuren interpretiert, sondern gemachte ästhetische Artefakte als künstlerische Aussagen produziert, wird vorstellbar, dass die Geschichte der ästhetischen Zeichen bis in die Gegenwart hineinreicht, und dass sich diese Zeichen ausdifferenziert haben in verschiedene Abstraktionsstufen und Generalisierungen. Man wird mithin, um die ästhetischen Symbole in ihrer Bedeutungsvielfalt und die Kunst als Aussagenkosmos zu verstehen, die simple Dichotomie zwischen dem Aufspüren von konkreten materiellen Zeichen einerseits und dem Verstehen von wissenschaftlich begrifflichen Erkenntnissen andererseits aufgeben müssen. Vom Jägerwissen und von der Wahrsagerei aus Dingen aller Art taucht parallel zur Sprach- bzw. Schriftentwicklung eine weitere Entwicklungslinie auf, die ins konzeptuelle Zentrum der Kunst und ihrer ästhetischen Zeichen führt. Mit der bildenden Kunst ist ein Machen von konkreten Zeichen entstanden, das sich über die Jahrhunderte ausdifferenziert,

verfeinert und zu einer Symbolwelt entwickelt hat, der es um das Ausdrücken von Gedanken in Form von Dingzeichen, konkreten Bildern oder pikturalen Artefakten geht. In dieser Genealogie der aussagenden Kunst aus dem Zeichencharakter der Spuren stehen wir an dem Punkt, wo sich das Denken darauf konzentriert, herauszufinden, was es heißt, aus den ästhetischen Dingen der uns umgebenden Wirklichkeit eine Einsicht zu lesen.

Das Deuten aus Eingeweiden oder vom Zeichencharakter der Physis

Auch Alexander Gottlieb Baumgarten hat sich intensiv mit der Frage beschäftigt, wie ästhetische Dinge als Zeichen Bedeutung vermitteln. Der erste abendländische Ästhetiker erkannte schon im 18. Jahrhundert, dass Kunst, Erkenntnis, Mantik und der symbolische Gehalt ästhetischer Dinge zusammenhängen. Baumgarten wollte die Kunst als ästhetisches Erkenntnismedium verstehen und hat dazu die Wahrsagekunst untersucht, um – wie auch der Historiker Carlo Ginzburg – den symbolischen Gehalt ästhetischer Sachverhalte zu verstehen. Auch ihn beschäftigte die Frage: Wie kommen kulturelle Gehalte in die Verkettung mit den physischen Sachen? Welche Befestigungstechnik erzeugt zwischen dem materiellen Signifikanten und dem kulturellen Signifikat eine semantische Verbindung? Wie bedeutet die wahrnehmbare Physis der sinnlichen Erscheinungen? Der Philosoph Baumgarten ist dafür bekannt, dass er die Geschichte der philosophischen Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit seiner »Aesthetica« als erkenntnistheoretisches Gegenprogramm zum seinerzeit herrschenden Rationalismus eingeläutet hat. Im Hintergrund seines Entwurfs einer »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« und »Kunst des schönen Denkens« sowie »Theorie der freien Künste« steht aber auch eine bisher kaum beachtete Typologie der symbolischen Ordnung der Dinge. Diese Typologie und Baumgartens Versuch, das Erkennen von Bedeutung in der sinnlichen Welt zu systematisieren, wurde in der Rezeptionsgeschichte peinlich übersehen oder als merkwürdige Randerscheinung seiner Schriften abgetan. Denn in der »organischen Philosophie«, wie Baumgarten den ästhetischen Teilbereich der Philosophie auch nennt, beginnt er – neben der poetischen Konstitution der Worte – auch die symbolische Ordnung der ästhetischen Dinge unter dem skandalösen Stichwort der ›Mantik‹ zu systematisieren. Die Mantik – die Kunst der Wahrsagerei – besteht in der Kenntnis der Bedeutungstiefe sinnlich erfahrbarer Dinge – Dinge, die wie auch im Fall der Kunst physisch anwesend und zugleich symbolisch verweisend sind. Diese peinlich ignorierte Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Mantik macht unter formalen Gesichtspunkten absolut Sinn: Sinnlich wahrnehmbare Dinge hier wie dort, verstanden als symbolisch gehaltvoll in der Kunst wie in der Wahrsagerei, und interpretationsbedürftig in beiden Fällen. Seher und

Ästhetiker bedürfen besonderer »Seelenvermögen«, wie Baumgarten es nennt, die es erlauben, gegenständliche Zeichen zu mustern und zu verstehen. Trotz dieser einsichtigen Nähe zwischen Mantik und Ästhetik hielten es Herausgeber und Leser der Baumgartenschriften für unzeitgemäß, dass ein Philosoph der Neuzeit ein professionelles Interesse an jenem, für Aberglauben gehaltenen Geschäft der Mantik habe, auch wenn er sich doch eigentlich gerade gegen den seinerzeit herrschenden Rationalismus mit einer Aufwertung sinnlicher Erkenntnisvermögen wendete.[27] Jedoch, aus seiner großer Neigung zu den Dingen und zum Detail listet Baumgarten in seiner »Philosophia Generalis«[28] unter dem Stichwort der organischen Philosophie die verschiedenen Gegenstandsbereiche eben dieser mantischen »Kunst der Voraussicht und der Vorahnung« auf. Bemerkenswert ist hier nicht alleine die Fülle dessen, was an Zeichen in Frage kommt und mithin für die »unteren Erkenntnisvermögen« relevant und im wahrsten Sinne des Wortes bezeichnend ist, sondern auch die Engführung von vorausschauenden, bildenden und erkennenden Fähigkeiten, die Baumgarten vornimmt und auf die noch zurückzukommen sein wird. Denn ein systematischer Übergang vom musternden Lesen zum konstruktiven Erdichten von Zeichen wird hier durch die erkenntnistheoretische Ästhetik Baumgartens vorgedacht, der es erlaubt, die besondere Funktion der Kunst als gemachtem Dingzeichen in Konstellation mit der Funktion der natürlichen Dinge als gefundener Symbole zu denken. Baumgartens Ästhetik will als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« und als »Theorie der freien Künste« das sinnliche Erkennen aus dem künstlerischen, produktiven, konstituitiven Erdichten heraus versteht.

Wie sieht dies aus? Die »organische Philosophie« beschäftigt sich mit der sinnlichen Erkenntnis als Ästhetik zunächst A »indem sie diese selbst zur Vollendung bringt und dann B als Kunst der Bezeichnung«, so systematisiert Baumgarten. Die letztere, die »Ästhetik als Kunst der Bezeichnung« widmet sich eher literarisch ausgerichtet den sinnlich zu verstehenden Wortzeichen, die poetisch gebildet, verstanden, ausgelegt und koordiniert werden müssen. Es handelt sich hierbei um eine Frage der Sprache als allgemeiner Philologie, wo es um »lexicographia«, »flexionis et connexionis« bis hin zu Fragen der wohlklingenden Aussprache und schönen Schreibweise geht. Schon in dieser allgemeinen Philologie überbrückt Baumgarten die Grenze zwischen wörtlichen Begriffen und anderen nonverbalen Symbolgebilden wie Träumen oder Sinnbildern. Ihm geht es dabei um die wahrnehmende Fähigkeit etwa beim Auslegen von mystischen Wendungen, um die Kunst, die Zeichen der Ehre zu deuten oder die Fähigkeit, aus Farben das Wesen der Dinge zu erschließen, wie auch um das besondere Geschick, aus den Erscheinungsformen

27 Vgl. dazu in der Einleitung in Baumgartens »Texte zur Grundlegung der Ästhetik« von Hans Rudolf Schweizer den Kommentar des Erstherausgebers der Baumgartenschriften J. Chr. Förster, in: Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983, S. XVIII.

28 Vgl. Baumgarten: Philosophia Generalis § 147 I, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983.

der Körper oder des Lachens auf Charaktereigenschaften zu schließen. Die flache Hierarchie zwischen den unterschiedlichen Symbolsystemen bei Baumgarten ist denkwürdig, ebenso wie der fließende Übergang zwischen verbalen und nonverbalen Bedeutungsräumen. Charakterkunde ist ebenso relevant wie sinnlich ausgedrückte Naturerkenntnis im System der unteren Erkenntnisvermögen.[29] Bevor diese verbalen und quasiverbalen Symbolsysteme aber überhaupt Thema der »Philosophia Generalis« werden, bearbeitet Baumgarten unter dem ersten Punkt A das Feld der »Ästhetik, die sich selbst zur Vollendung bringt«. Hier erscheint unter Ordnungspunkt zehn die »Kunst der Voraussicht und der Vorahnung als Mantik«, die als einzige in volle sechs Unterpunkte umfänglich ausdifferenziert ist. Im Fall der Mantik werden bei Baumgarten in der Philosophie der sinnlichen Erkenntnis nicht nur die generellen Wahrnehmungskompetenzen gelistet – als Kunst der Wahrsagerei – sondern im Einzelnen auch die Dinge registriert, die zur Seherkunst als deren Auslegungsmaterial herangezogen werden. Dieses ›Wörterbuch‹ der Wahrsagerei erfasst unterschiedliche Sachen und Substanzen, wie den Bauch oder die Brust, aus denen man Erkenntnisse ableiten kann, Sterne und Träume, daneben Geschosse, Fingerringe, Hähne, epische Gedichte, dann die Bibel, außerdem Erde, Feuer, Rauch und Weihrauch, Asche oder mit Wasser gefüllte Schalen, Wunderzeichen von Opfertieren, Tiere überhaupt, Vierfüßler, die Flugbahn der Vögel, die Stellung diverser Körperteile von Lebenden, sowie Zeichen auf der Stirn, an den Händen und Nägeln, dann auch Zeichen von den Schattengeistern der Toten und von Fossilien, ferner Zeichen von Kräutern, Feigen oder Zahlen. Was den Lesern aus dem 21. Jahrhundert wie eine wahllose Menge an sinnlicher Mannigfaltigkeit und imaginierter Vielfalt anmutet, ist bei Baumgarten nach sechs Ordnungssphären katalogisiert: Orakel sind etwas anderes als Traumdeutungen, Astrologie unterscheidet sich von Losweissagungen, Weissagungen aus Elementen von Wahrzeichen. Diese Kategorien, welche die vielfältigen Dinge der Wahrsagerei sortieren, berichten davon, dass man aus sehr unterschiedlichen aber sehr bestimmten Sachen tatsächlich lesen kann und dies darüber hinaus von sehr definierten Betrachterpositionen aus. Die Ordnung der symbolisch gehaltvollen Dinge richtet sich in der Mantik nicht nach deren Größe, Gattung, Form oder Farbe, nicht nach der cartesianischen Taxonomie der ausgedehnten Körper oder dem linnéschen Prinzip der Abstammungslinien, sondern nach jener raumzeitlichen Nähe, die sie zu Orakelpriestern aufweisen oder jener Formiertheit, in der sie dem sehenden Auge als Konstellation entgegentreten. Mantische Zeichen sind in Konstellation gebrachte Zeichen und darin wie ein Kunstwerk und sie treten in einem Milieu auf, das durch die Anwesenheit von Sehenden bestimmt ist. Sie erfahren dadurch eine geografische und

29 Vgl. Baumgarten: Philosophia Generalis § 147 I, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983 S. 75/76.

temporäre Rahmung, wie ein museales Kunstwerk, und man bringt ihnen aus einer definierten Rezeptionsposition eine musternde, figurierende, in diesem Sinne ästhetische Haltung entgegen, wie eben auch einer künstlerischen Arbeit. Diejenigen, die Orakelpriester sind, haben eine besondere Sicht auf die Dinge. Einen gleichsam durchdringenden Blick, der nicht wohlfällig verweilt, sondern Figurationen liest und damit Schemen ›dingfest‹ macht. Die ästhetische Haltung der Orakelpriester ist die der Musterung des sinnlich wahrnehmbaren Objekts als einem Zeichen. Sehende konstituieren eine mantische Symbolwelt um sich herum und diejenigen Dinge, die als Symbole in dieser Welt auftreten, werden dabei als materielle Konstellationen sichtbar. Zeichen werden gemacht. Sie werden zu Zeichen durch die Haltung, die man ihnen gegenüber einnimmt, und durch ihre Figuration. Durch diese Situiertheit und Formiertheit werden Dinge bedeutungshaltig und weisen über sich selbst und ihr konkretes Anwesendsein hinaus auf anderes.

Im ersten Abschnitt seines Hauptwerks zur Ästhetik wird Baumgarten die Bestimmung zum figurativen Charakter der sinnlichen Zeichen konkretisieren, wenn er schreibt, dass es in der ästhetischen Erkenntnis wesentlich »Figuren« gäbe: Schemata in den Dingen, den Gedanken, in der Ordnung der schönen Erkenntnis und deren Bezeichnungswesen.[30] Als Figuren, die in der Mantik durch den sehenden Blick gebildeten werden, sind die verschiedenen Dinge in den Ordnungsrastern positioniert und hinsichtlich ihres Bedeutungsraums gerahmt. Es bedarf, wie bei der künstlerischen Artikulation, dieser bestimmten Haltung gegenüber dem Dargebotenen, um an gewöhnlichen Objekten in alltäglichen Situationen eine konstellative Figuration innerhalb einer symbolischen Ordnung erkennen zu können. Wie in der Kunst kann damit in der Welt der mantischen Dinge prinzipiell alles zum Zeichen werden, vorausgesetzt es wird in die Nähe von kompetenten Interpretierenden gebracht und weist eine Formation auf, die aus der ästhetisch musternden Haltung der Sache gegenüber ersichtlich werden kann. Wahrsagende Mantik ist wie epistemologische Ästhetik eine Sache der Haltung.

Baumgarten positioniert seinen Fundus an zukunftshaltigen Bedeutungsträgern als ordentliches Register in der allgemeinen Systematik der »sinnlichen Erkenntnis als Ästhetik« und parallelisiert damit Schattengeister und Orthografie, den Vogelflug und die allgemeine Grammatik. In der »Philosophia Generalis« wird mit dieser Systematisierung das Fundament für eine Theorie der Ästhetik gelegt, in der es um die Anschauung ebenso geht wie um die Vorausschau. »Der anmutige Geist«, schreibt Baumgarten konsequenterweise in der »Ästhetik« über den Ästhetiker, also denjenigen, der zu sinnlicher Erkenntnis fähig ist und aus den Zeichen zu lesen vermag, »der anmutige Geist« sei natürlicherweise so veranlagt, dass er von seinen aktuellen Empfindungen und seinen Erinnerungen absehen und »seine Aufmerksamkeit auf irgendeinen erdichteten Zustand als auf einen zukünftigen

30 Vgl. Baumgarten: Ästhetik, 2007, S. 27ff/§ 26ff.

richtet, denselben als guten oder schlechten mit feiner Einsicht anschauend erkennt und ihn mit angemessenen Zeichen vor Augen stellen kann«.[31] Es handelt sich hier um einen Möglichkeitssinn, den Baumgarten im erkennenden Repertoire der Ästhetiker ausmacht. Dieser Möglichkeitssinn der Voraussicht, der Ahnung und des Erwartungsvermögens richte sich auf eine »heterokosmische Wahrheit«, wie der Philosoph im Abschnitt der Ästhetik über »die ästhetische Wahrheit« festhält.[32] Die heterokosmische Wahrheit ist die Vorstellung von den Dingen als Möglichkeit einer anderen Welt, gesehen von den anmutigen Geistern, die ihre erkennenden Fähigkeiten auf zukünftige Zustände richten. Der Ästhetiker in Baumgartens Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis ist also auch ein Seher. Denn was unterscheidet unter Gesichtspunkten der ästhetischen Erkenntnis das Seiende von Zukünftigem, welches die anmutigen Geister und Wahrsager erkennen? Weder das Zukünftige noch das Seiende haben wir in der sinnlichen Erkenntnis in Klarheit zur Hand, sondern beiden ist jene komplexe Merkmalsfülle zueigen, der sich gerade der ästhetische Sinn zu widmen weiß. Nichts unterscheidet mithin den Vogelflug vom Satzverlauf. Beiden ist bei entsprechender Haltung und Lesekompetenz das Sein als Zeichen anzusehen und ein Sinn abzuringen. Mit der Aufmerksamkeit Baumgartens auf die Vielfalt der Dinge und ihre symbolische Dimension gewinnen wir eine Sensibilität für die Fülle reichhaltiger und komplexer Bedeutungsträger neben den gebräuchlichen Zeichen in der Zahlenarithmetik und Begriffskunst. Es war Baumgartens Anliegen mit der Ästhetik – als einer Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis – gegen den seinerzeit hegemonialen Rationalismus der unerschöpflichen Merkmalsfülle der Phänomene näher zu kommen. Schon in der »Metaphysik« notiert er wegweisend, dass eine Vorstellung desto stärker ist, je mehr Merkmale sie habe. »Vielsagende Vorstellungen sind also stärker. Daher haben Vorstellungen von Einzeldingen eine große Stärke«[33] Die Annäherung an die Fülle der Erscheinungen zum Zwecke der starken Vorstellungen vollzieht sich mit jener se-mantischen Befestigungstechnik, mit der durch einen musternde Haltung Sinn in den Dingen verankert wird, so dass ein Aussagenkosmos aus ihnen zu sprechen beginnt – im Rahmen der Mantik und Semantik – als Kunst der Vorahnung und als Kunst des Bedeutens.

31 Baumgarten: Ästhetik (Teil 1 §§1-613), 2007, S. 35 § 39.

32 Baumgarten: Ästhetik (Teil 1 §§1-613), 2007, S. 422/421 § 441.

33 Baumgarten: Metaphysik. Die Psychologie, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983 § 517/S. 9.

Ästhetische Symptomatik – mit Scharfsinn auf Spurensuche

Im 18. Jahrhundert parallelisiert also der Ästhetiker Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner philosophischen Systematik die Ordnungsprinzipien der mantischen Dinge und die Orthographie der Schrift. Im 21. Jahrhundert wird sich für den Symboltheoretiker Nelson Goodman der Unterschied zwischen dem verbalen System der Schrift und dem nonverbalen System der Kunst als graduelle Differenz zwischen einem denotativen und einem exemplifizierenden[34] Verweisungszusammenhang darstellen. Beide Theoretiker machen sich Schrift und Dingwelt als Symbolsysteme klar. Symbolsysteme, die von den Betrachtenden ›gelesen‹ werden müssen. Das Verstehen der Bedeutung in der dinglichen Symbolwelt hat dabei nicht den Charakter eines kompakten Erfassens von Wortsinn, wie beim Lesen von Begriffen, deren Bedeutung augenblicklich verstanden wird, so Goodmans Beobachtung. Sondern es bedarf eines tastenden Dechiffrierens von Verweisungszusammenhängen, des »Treffens feiner Unterschiede und des Entdeckens subtiler Beziehungen«[35]. Begriffe und bedeutsame Dinge sind ähnlich in ihrem Symbolcharakter aber verschiedenen in ihren Weisen des Bedeutens und den Verfahren des Begreifens. Wie ein mit vielen Fäden durchzogener Stoff beinhalten Dingzeichen gewebeartige Bezüge zum gemeinten Ganzen. Musternd hat der ästhetisch Lesende herauszuarbeiten, was an der Sache das Gemeinten exemplifiziert. Es handelt sich beim Lesen von Dingzeichen um eine detektivische Arbeit, die das gegebene Zeichen umkreist, differenziert, abtastet, prüft und auf dessen Fülle an potentiellen Referenzen hin untersucht. Neben der Frage, wie ästhetische Dinge als Zeichen Bedeutung kommunizieren können, verschärft sich die Frage, wie der Vorgang des Verstehens dieser ästhetischen Zeichen vonstattengeht und sich möglicherweise unterscheidet vom Lesen verbaler Symbole.

Carlo Ginzburgs hat über 200 Jahre nach Baumgarten und kurze Zeit nach Goodman die Tätigkeit des Lesens von sinnlich wahrnehmbaren Details eine »Spurensicherung« genannt. Wie Baumgarten und Goodman geht es Ginzburg mit diesem Topos um eine epistemologische Perspektive auf die ästhetischen Dinge. In ihnen lesend will er Verständnis gewinnen. Als Historiker ist er an einem spezifisch ästhetisch lancierten Erkenntnistyp angesichts der Komplexität historischer Quellen und der Mannigfaltigkeit der Welt interessiert. Für Ginzburg liegt »Gott im Detail«.[36] Denn, so die These, die sinnlich wahrnehmbaren Details drücken als

34 … wobei das Exemplifizierende nicht ausreicht, um die alle Ebenen der Zeichenhaftigkeit von gegenständlicher Kunst zu erfassen, wie wir noch sehen werden.

35 Goodman: Sprachen der Kunst, 1997 S. 223.

36 Diesen Satz hat Ginzburg von Aby Warburg und Gustave Flaubert entliehen und er steht als Motto über dem Aufsatz Spurensicherung 1988, S. 78ff.

eigentümlich randständige Dinge Wesentliches aus. Ginzburg geht es um die Aufwertung jenes detektivischen Spürsinns, der es vermag im Gegenständlichen und Kleinen das Bedeutsame zu dechiffrieren. Der Spürsinn ist für Ginzburg jener ästhetische Erkenntnissinn, mit dem das musternde Lesen sinnlicher Zeichen vonstatten geht. Alexander Gottlieb Baumgarten hat dieses »untere Erkenntnisvermögen« in einer detaillierten Beschreibung auf eine uneinholbar vielschichtige Weise ausdifferenziert: als Sinn, Fantasie und durchdringende Einsicht, als das Vermögen der Voraussicht, Erwartung, Ahnung und des Urteils, als Gedächtnis, Bezeichnungsvermögen und Dichtungskraft.[37] Diese Fülle an Befähigungen, die Baumgarten diagnostiziert, zusammenfassend als Spürsinn charakterisiert bei Ginzburg, vermögen das Bedeutsame zu entziffern, weil sie in sorgfältiger Musterung der Dinge, deren Zeichenhaftigkeit seherisch verstehen und erkennend begreifen. Als paradigmatische Beispiele für eine solche spürsinnliche Lesekompetenz dienen Ginzburg die kunstwissenschaftlichen Analysen eines Giovanni Morelli, der aus nebensächlichen Bilddetails wie Fingerstellungen oder Ohrenläppchenlängen die künstlerischen Urheber der jeweiligen Gemälde erfasst. Neben Morelli zieht Ginzburg als ein weiteres Beispiel für die Kunst der Spurensuche die Indizienkunde des Psychoanalytikers Sigmund Freud heran, der die randständigen Erzählfragmente seiner Patienten als Hinweise auf deren psychische Deformationen wertschätzte. Schließlich dient die schon erwähnte, rasante Kombinatorik der berühmten literarischen Detektivfigur Sherlock Holmes dem Historiker Ginzburg als Hinweis auf die spezifischen Vermögen eines gleichsam ästhetischen Lesens in den Dingen. In allen drei Fällen – bei Morellis Kunstwissenschaft, Freuds Psychoanalyse oder Holmes Tatortforschung – handele es sich um eine musternde Dinganalyse, die – wie in der Mantik – aus Körpern, Substanzen, Sachverhalten und Figurationen die »feinen Unterschiede und subtilen Zusammenhänge« des Bedeutsamen liest. Der Spürsinn oder das Einsichtsvermögen erkennt Hinweise auf eine verschlüsselte, in den Dingzeichen liegende Wahrheit. »In allen drei Fällen«, so Ginzburg, »erlauben es unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen. Spuren, genauer gesagt: Symptome (bei Freud), Indizien (bei Sherlock Holmes) und malerische Details (bei Morelli).«[38] In allen drei Fällen erahnt Ginzburg im Hintergrund des an Dingen und Details interessierten Spürsinns das Modell der medizinischen Semiotik – einer Wissenschaft, die es erlaubt, jene durch direkte Beobachtung nicht erreichbaren Krankheiten anhand von Oberflächensymptomen zu diagnostizieren.«[39] Der Kulturwissenschaftler Marquard Smith erinnert uns passender Weise daran, dass die symbolische Semiotik und medizini-

37 Vgl. Baumgarten: Metaphysik. Die Psychologie in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983, § 534 – § 623.

38 Ginzburg: Spurensicherung,1988, S. 87.

39 Ebd.

sche Symptomatik etymologisch auf das gleiche griechische Wort *semeion* zurückgehen.[40] Beide, die medizinische Symptomatik und die symbolische Semiotik, beziehen sich auf Zeichen und deren Deutung. Physische Anzeichen für Krankheiten, begriffliche Zeichen für Wortgehalte, physische Symbole für Sinngebilde. Es wäre also durchaus sinnvoll, in Anschluss an das medizinische Indizienparadigma von Ginzburg und in der Angelegenheit der dinglichen Spuren und ikonischen Ereignisse in der Sache der nonverbalen Semiotik von einer Symptomatik zu sprechen. Dinge artikulieren Symptome von Bedeutung, die ebenso dicht in der physischen Erscheinung und unverlässlich in der Auslegung sind, wie Krankheitssymptome.

Die Symptomatik als ästhetische Zeichenlehre arbeitet diese beiden Komponenten ästhetischen Bedeutens heraus: Die Komplexität dichter Zeichen und die Unverlässlichkeit ihrer Auslegung. »Symptome sind schließlich nur Hinweise« merkt dazu Goodman an, der auch von »Symptomen des Ästhetischen« spricht und damit jene Zeichen meint, die auf das Künstlerische der Kunst verweisen; »der Patient kann die Symptome ohne die Krankheit oder die Krankheit ohne die Symptome haben.«[41] Die Symptomatik ästhetischer Dinge ist eine Glückssache in der Auslegung aber auch eine Sache der Expertise. Für Ginzburg zeichnet sich die medizinische Symptomatik – aber auch die spursinnliche »Indizienkunde« – daher weniger durch fundamentale Ungesichertheit aus, als vielmehr durch die besondere Qualität der Kennerschaft. Keine verlässliche allgemeine Regel sichert das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem ab. Aber die lange Erfahrung der Interpreten symptomatischer Symbole garantiert Leseerfolg. Kennerschaft basiert, so Ginzburg, auf konkreter Erfahrung, die sich weder allgemein definieren noch als bloßer Glückfall abtun ließe. Die Kunst der Kennerschaft besteht darin, mit der Aufmerksamkeit auf das Einzelne und dem Erfahrungsschatz gegenüber den vielen Fällen ein spezifisches Verständnis vom vorliegenden Symbol zu entwickeln.

Mantik und Medizin, Psychoanalyse und Kunstwissenschaft, Geschichtsschreibung und detektivische Spurensicherung – alle diese Disziplinen kümmern sich um den lesenden Nachvollzug oder verständigen Mitvollzug verborgener Einsichten aus dem Bedeutungsraum physischer Zeichen. Die Kenntnis von diesen Praktiken ästhetischer Auffassungsgabe sensibilisiert sowohl für den symbolischen Verweisungsgehalt der Dinge wie auch für die musternden Vermögen der Wahrnehmung. Für das Verständnis einer ästhetischen Symptomatik kommen wir mit diesen Reflexionen insofern voran, als wir ein Verständnis davon entwickeln, dass und wie die Dinge der Physis als Figurationen bedeuten. Wir haben, ausgehend von der

40 Vgl. Smith: Introduction zu: What is Research, in the Visual Arts: Obsession, Archive, Encounter, edited by Michael Ann Holly and Marquard Smith, 2008, S. XX.

41 Goodman: Weisen der Welterzeugung, 1984, S. 89.

Frage nach einer ikonischen Semantik, den Weg über die philosophische Begriffsanalyse und Schriftkritik, die Wortbedeutung antiker Texte, die kirgisischen Jäger und die wahrsagenden Seher genommen, um die alte Kunst des Zeichenlesens aus Dingen für das Verständnis einer nonverbalen Symboltheorie heranzuziehen. Wir sind dabei nicht alleine bei den zeichenhaften Dingen selber hängen geblieben, sondern haben mit den Detektiven, den Medizinern oder den Sehenden und ihren besonderen Wahrnehmungsfähigkeiten angefangen, das Lesen von ästhetischen Dingzeichen als kenntnisreiche, tastende, komplexe Spurensicherung zu verstehen. Baumgartens epistemologische Ästhetik prägt den Namen des »glücklichen Ästhetikers« für diejenigen Menschen, die sich besonders gut auf diese Spurensicherung verstehen. Diese feinsinnigen Gemüter zeichnen sich durch ihre verständig rekonstruktiven wie erfinderisch konstruktiven Vermögen aus und verknüpfen die Figur der Sehenden und des Künstlers in einer Person. Eine Person, die im musternden Erkennen zugleich erschafft und im künstlerischen Schaffen zugleich erkennt. Die »glücklichen Ästhetiker« sind die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Einsicht. Sie sind feinsinnige Geister, die sich erfahrend, musternd und dichtend durch die Welt bewegen. Sie zollen den Dingen, denen sie sich zuwenden, neugierige Aufmerksamkeit, wie Füchse, die in der Luft eine Fährte langanhaltend und nasebebend untersuchen. Umsichtig mustern sie die vielgestaltigen Erscheinungen der sie umgebenden Welt, bilden Vorstellungen in der Fantasie und sondern fabulöse Gewebe aus diesen Einbildungen ab. Sie bilden und dichten in Korrespondenz zur ästhetisch erkannten Welt. Bei Baumgarten werden im Buch der »Ästhetik« unter dem Namen der »glücklichen Ästhetiker« die menschlichen Erkenntnisvermögen und damit die Grenzen und Reichweiten ästhetischen Verstehens gelistet, die auch schon in seiner »Metaphysik« unter dem Stichwort der »unteren Erkenntnisvermögen« ausführlich diskutiert sind. Drei Aspekte dieser neuzeitlichen ästhetischen »Erkenntnispsychologie« Baumgartens werden das gegenwärtige spätmoderne Verständnis von einer ästhetischen Symptomatik oder Ikontik inspirieren: die Bedeutung der Praxis als Übung für den gelingenden Vollzug der ästhetischen Erkenntnis am ikonischen Zeichen, die Verknüpfung rezeptiver und produktiver Fähigkeiten und das besondere Vermögen der »durchdringenden Einsicht« oder auch des »Scharfsinns« – *perspicacia* – als differenzierender Seelenkraft, mittels derer glückliche Ästhetiker in den sinnlich anwesenden Dingen zu ›lesen‹ vermögen. Durch den baumgartenschen Begriff vom »Scharfsinn« und mittels der ausdifferenzierten Liste über die »unteren Erkenntnisvermögen« lässt sich tatsächlich einiges über die ästhetischen Lesekompetenzen lernen. Auch die besondere Bedeutung der übenden Praxis im Rahmen einer lesenden Kennerschaft spielt für das Verständnis der Rezeption von ästhetischen Sachverhalten als Zeichen eine Rolle. Die von Baumgarten hervorgehobene Verknüpfung von rezeptiv musternden und produktiv schaffenden Fähigkeiten aber wird relevant an der Stelle, wo wir über das ›Schreiben‹ von ästhetischen Dingen als einem Erschaffen

von künstlerischen Artikulationen und Bedeutungsnetzwerken nachzudenken beginnen. Für Baumgarten lässt sich diese Verknüpfung von sinnlicher Erkenntnis im Mustern und schaffender Erkenntnis durch ästhetische Praxis nicht trennen. Viele Jahrhunderte vor Goodman legt mithin schon Baumgarten für die epistemologische Ästhetik nahe, dass ästhetische Welterkenntnis und Welterzeugung zusammenspielen.

Um aber das begriffliche Instrumentarium zu schärfen, mit dem wir das ›Lesen‹ von ikonischen Artefakten oder ästhetischen Dingen insgesamt erfassen wollen, inspirieren insbesondere Baumgartens Erläuterungen zu einem vom ihm »Scharfsinn« genannten Rezeptionsvermögen. Dieser Scharfsinn – vergleichbar mit dem »Spürsinn« bei Ginsburg – nimmt ästhetische Differenzen wahr und eröffnet damit die Möglichkeit, im Dazwischen der Dinge Bezüge zu erkennen. Baumgartens Liste der »unteren Erkenntnisvermögen«[42] eröffnet insgesamt einen reichhaltigen Horizont an erkenntnistheoretisch relevanten Begriffen über das Wahrnehmen, Mustern oder Einsehen von ästhetischer Welt. Er findet in der menschlichen Seele neben den Sinnesorganen als Wahrnehmungsvermögen auch die »Einfühlungskraft«, das »Vorstellungsvermögen«, vor dem Hintergrund der Mantik die »Vorhersehungsgabe«, darüber hinaus und schon erwähnt die »Fantasie«, die »Bezeichnungsfähigkeit« und »Dichtungskraft«, das »Gedächtnis«, die eben erwähnte »durchdringende Einsicht« *perspicacia*, welche Ähnliches und Verschiedenes mit Scharfsinn und Witz zu differenzieren in der Lage ist, dann die »Urteilskraft« und das »Vermögen widerzuerkennen«. Was hier in der »Ästhetik« zur Bestimmung gebracht wird, sind die humanen Voraussetzungen oder auch Trainingsergebnisse einer ästhetischen Lesekompetenz, die als Grundlage einer »ästhetikologischen Wahrheit«[43] verstanden werden müssen, wie Baumgarten diesen besonderen Wissenstyp nennt, der dem Sachverstand der »glücklichen Ästhetiker« und deren sinnlicher Erkenntnisvermögen entspringt. Glückliche Ästhetiker sind die Experten ästhetischer Erkenntnis als einer ästhetikologischen Wahrheit, da sie jene Sensibilität entwickelt haben, mit der sie Differenzierungen und Zusammenhänge in der Welt der physischen Symbole wahrzunehmen in der Lage sind. »Gemeinsam ist den logischen und ästhetischen Überlegungen die Tugend«, so Baumgarten, »die im Durchschauen dessen besteht, was bei jedem Gegenstand wahr und unverfälscht, was jeweils übereinstimmend ist […]«[44] Schon in der »Metaphysik« im Kapitel zur Psychologie unter dem Abschnitt der unteren Erkenntnisvermögen differenziert Baumgarten in knapp einhundert Paragraphen

42 … die er ja vom Rationalisten Leibnitz übernimmt, um ihnen einen epistemischen Rang zuzuweisen. Vgl. dazu auch die Einleitung von Dagmar Mirbach zu Baumgartens Ästhetik, 007, XXXVI. Ff.

43 Vgl. das Kapitel zur ästhetischen Wahrheit in: Baumgarten: Ästhetik, 2007, S. 403ff/§ 423ff und genauer zum Begriff der ästhetikologischen Wahrheit S. 407/§427.

44 Baumgarten: Ästhetik, 2007, §426.

die potentiellen Fähigkeiten der Seele zur sinnlichen Erkenntnis.[45] In der »Ästhetik« werden diese sinnlichen Erkenntnisfähigkeiten dann nur noch überblicksartig zusammengefasst.[46] Die ästhetischen Lesekompetenzen als Erkenntnisfähigkeiten der Seele sind aber bei Baumgarten als besondere Rationalität bestimmt. »Bei demjenigen, der schön denken will, werden die bedeutenderen unteren Vermögen [nicht nur mit den] oberen Vermögen zugleich bestehen, sondern sie werden für jene auch als unerlässliche Bedingung erfordert.«[47] Für Baumgarten müssen die Veranlagungen zum schönen und die Veranlagungen zum gründlichen Denken zusammenkommen und gemeinsam trainiert werden, um ästhetischen Spürsinn oder eben »Scharfsinn« zu realisieren. Ästhetisch scharfsinnige Rationalität nach Baumgarten ist sinnliche Erkenntnis mit Verstand – ein Erkennen jenseits der Trennung von reiner Logik und bloßer Anschauung oder sinnlicher Ergriffenheit, auch wenn das ästhetische Begreifen ihm als sinnliche Erkenntnis gilt. Die mit den Dingen verwickelte ästhetische Lesekompetenz ist für Baumgarten als Prozess sinnlicher Erkenntnis vernünftig und sie ist – mit Goodman gesprochen – schon in diesem frühen Stadium der Ästhetik, eine von humaner Einstellung geprägte Weise der Welterzeugung. Denn die Sinne sind als erste Quellen ästhetischer Erkenntnis bei Baumgarten wesentlich durch die Stellung des Körpers zur Welt fokussiert. Diese Position und Einstellung des Körpers kanalisiert die Wahrnehmung. Aus den gerichteten Wahrnehmungen bilden sich in der Fantasie die Vorstellungen, die dann in der Dichtungskraft zusammengeschnürt und verlautbart werden. Die Dichtungskraft – *facultas fingendi* – ist das tätige Erkenntnisvermögen auf das noch zurückzukommen sein wird.

Der Scharfsinn – *perspicacia* – aber ist von den unteren Erkenntnisvermögen jene auszuentwickelnde Seelengabe, die am ästhetischen Gegenstand insbesondere zu differenzieren vermag. Der Scharfsinn erkennt die Übereinstimmungen und die Verschiedenheiten der Dinge. Er ist derjenige Sinn, der durch Kennerschaft trainiert werden kann und muss, um die Differenz als Tatbestand zu identifizieren und mithilfe derer die Dinge überhaupt als solche und als verschiede wahrnehmbar zu machen. Dieser Sinn vermag trennungsscharf zu erfassen, dass »alle Dinge in dieser Welt teils gleich, teils verschieden sind«.[48] Er unterscheidet Einzelelemente und bindet sie als Verschiedene in der Einheit zusammen. *Perspicacia* identifiziert den Bezug als Differenz und differenziert Mannigfaltigkeit im Verbund. Diese »durchdringende Einsicht« ist dabei auch diejenige Fähigkeit des glücklichen Ästhetikers, die in die Beziehung zur Praxis der Übung gebracht wird, denn die seelischen Vermögen, sind Fertigkeiten in jenem Sinne von Könnerschaft, mit

45 Baumgarten: »Metaphysik. Die Psychologie«, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983, § 534 – § 623.

46 Baumgarten: Ästhetik, 2007, § 28 – § 39.

47 Baumgarten: Ästhetik, 2007, S. 35/§ 41.

48 Baumgarten: Metaphysik, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983, § 576.

der sie eben durch »Übung gefördert«[49] werden. Das Buch über die »Ästhetik« von Baumgarten widmet sich in einem eigenen Abschnitt diesem Phänomen der »ästhetischen Übungen« vor dem Hintergrund von Baumgartens Einschätzung, dass Seelenvermögen, obwohl von Natur aus vorhanden, der Übung bedürfen, um zur Blüte gebracht zu werden und nicht zu »erlahmen«. Ästhetisches Erkennen ist eine Praxis. Es muss geübt und getan werden, durchaus mit jener Unbedarftheit wie ein Knabe, der »mit rührigem Eifer dem Spiel gewidmet, schon ins Schwitzen kommt und vieles aushält, vieles tut, wenn er Dinge sieht, hört und liest, die er auf schöne Weise verstehen mag«.[50] Bei diesem übenden Spiel im Erfassen der ästhetischen Dinge gewinnen wir Erkenntnissinn, schärfen unsere Differenzierungsvermögen, lernen die Fähigkeiten der unteren Wahrnehmungskräfte in der Fülle ihrer Möglichkeiten anzuwenden und zu nutzen und erproben immer wieder aufs neue die Identifikation der bedeutsamen Dinge. Das scharfsinnige Erfassen von ästhetischen Zeichen ist kein Automatismus, der sich einstellt, wenn wir etwa mit Kunst konfrontiert werden. Es gibt schon bei Baumgarten keine reine ästhetische Erfahrung ohne kenntnisreiche Expertise. Wir können annehmen, dass einfaches sich Einlassen zu nichts als Unverständnis führt. Wir müssen das ästhetische Erfahren als ein musterndes Verstehen von Bedeutungsgehalten lernen. Wir müssen das scharfsinnige Beobachten üben. Denn worin sonst, als im scharfsinnigen Identifizieren unterscheidbarer und bedeutungsschwangerer Dinge besteht insgesamt das ›Lesen‹ – verbaler wie nonverbaler Zeichen?

Vom Lesen zum Mustern: das Aufspüren als Erkennungsprozess

»Lesen ist«, schreibt die Philosophin Sybille Krämer zu Beginn des 21. Jahrhunderts, »die – regelfundierte – Fähigkeit, beim Sehen zugleich *absehen* und mannigfaltige Aspekte einer sinnlichen Erscheinung *vernachlässigen* zu können.«[51] Das Lesen fokussiert mithin aus der Mannigfaltigkeit einer sinnlichen Erscheinung auf bestimmtes Partikulares. Dieses Fokussierte wird als Verweisung auf ein Allgemeines verstanden. Was wir sehen, ist im partikularen ›A‹ das universelle ›A‹. Krämer drückt es platonisch aus: »wir erkennen, dass eine einzelne Marke ›an der A-heit teilhat‹.«[52] Doch über dieses Hineinlesen einer Allgemeinheit hinaus, welches aus einem bloßen Sehen ein Erkennen macht, erläutert Krämer auch den Sachverhalt,

49 Baumgarten: Metaphysik, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983, § 577.

50 Baumgarten: Ästhetik, 2007, § 55.

51 Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: Heßler, Mersch (Hg.): Logik des Bildlichen. 2009, S. 102, (Hervorhebungen im Original).

52 Ebd.

dass wir im Grunde beim Textlesen noch nicht einmal die Universalien der Buchstaben wirklich lesen, sondern in einer zweiten Ordnung des lesenden Erkennens von begrifflichen Zeichen diese immer schon in ihrer Relation zu anderen Buchstaben und Begriffen wahrnehmen. »Beim Lesen sehen wir nicht Einzelgestalten, sondern Relationen. Eine Relation zu sehen, besser: zu erkennen, gründet darin, die konkrete Erscheinungsweise ihrer einzelnen Bildungselemente zugunsten ihrer Konfiguration und Anordnung vernachlässigen zu können.«[53] Krämer hat den verbalen Lesevorgang vor Augen. Bei ihrer Beschreibung können wir jedoch auch an Aspekte des Verstehens von ikonischen Artefakten denken: Auch beim ikonischen Lesen sehen wir nicht Einzelgestalten, sondern Relationen. Wir haben es bei Bildern und Inszenierungen, Dingen und Sachverhalten, Installationen und künstlerischen Objekten allerdings nicht mit einer Konfigurationen von Buchstabenelementen zu tun und einem relativ stabilen Regelkanon ihrer Kombinationsmöglichkeiten, sondern mit einem unendlichen Feld aus bekannten und neuen Einzelelementen und deren Relationen, die es durch ein »Absehen« und »Vernachlässigen« zu erkennen gilt. Was als bedeutsames Einzelelement erkannt wird, gleichsam als das ›A‹, das entscheiden beim Wahrnehmen von ästhetischen Objekten in einem ungleich höheren Maße als beim Lesen eines Textes die Betrachtenden. Dabei kann sich das ikonische Lesen oder bildliche Erkennen nicht auf das einfache Alphabet und eine bekannte Grammatik stützen. Es ist aktiver als das buchstäbliche Lesen, weil es in einem aktiven Ausleseverfahren angesichts der mannigfaltigen Elemente, zwischen Vernachlässigung und Erkennung, diejenigen A-Elemente und Einsichten als Allgemeinheiten erst identifizieren und immer wieder neu eruieren muss, die als Zeichen von Allgemeinheiten dann gelten. Die immer wieder neu gestellte Frage ist etwa: für welche ›A-llgemein-heit‹ steht ein Rot oder ein Kante, eine feste Textur oder die Schichtung von Collageelementen, die Richtung einer Körperbewegung oder Dauer und Kraft eines Tones?

Doch auch beim ästhetischen Lesevorgang werden die bedeutsamen Elemente von sinnlich wahrnehmbaren Sachen immer schon als Teile eines relationalen Zusammenhangs scharfsinnig aufgespürt und verstanden. Nur jene, zur Relationalität fähigen Aspekte kommen gewissermaßen als ›Marken‹ – hier im Sinne der sprachtheoretischen Terminologie – in Betracht. Denn auch beim ikonischen Lesen nehmen wir nicht die Einzelgestalten als solche wahr, sondern den Sinn, der sich aus ihren Relationen ergibt. Wir erkunden und entziffern, suchen und erkennen, behaupten und verwerfen Konfigurationen und Anordnungen von Bildelementen oder Szenen, von deren Teilhabe an einem abstrakten Verweisungscharakter wir immer schon in dem Maße ausgehen, wie wir eben Bilder, Texte, Diagramme oder Situationen als solche interpretieren. »Wir sehen in einer singulären Einschreibung etwas Allgemeines«, heißt es bei Krämer. Wir müssen diese

53 Ebd.

Einschreibung oder Einsicht nicht vollziehen, weder am Bild noch am Text oder am Diagramm. Wir können immer auch die Singularität wahrnehmen. Wir sehen dann keine ›A‹-heit, kein Zeichen, sondern Material – bei Texten etwa ein Meer von Buchstaben. In dem Maße aber, wie wir tatsächlich Bedeutung verstehen und nicht einfach hinsehen, versetzen wir im Leseakt das Singuläre ins Allgemeine und können nicht anders, als die Einzelelemente als Verweisungen und Teile eines relationalen Ganzen zu erkennen. Dessen Relationen und Sinn kennen wir nicht immer schon, von dessen Bezogenheit aber gehen wir aus. Anders formuliert: wir können wieder und wieder ausgiebig darüber verhandeln, welche Bezüge zwischen den Zeichen als sinnstiftend überzeugen. Dass diese Interpretierbarkeit jedoch möglich ist, gründet in der Prämisse, dass ohne Referenzialität symbolische Ordnungen unmöglich wären. Mannigfaltige Erscheinungen werden zu symbolischen Ordnungen durch den aktiven Vorgang des Lesens, der am konkret Gegebenen, dessen allgemeine Bezugnahme einträgt. Wir haben es im scharfsinnig musternden Lesevorgang mithin mit der Vorannahme zu tun, ein zeichenhaftes Bezugssystem vor Augen zu haben, sei es begriffliche Sprache, ikonische Bilderwelten oder andere symbolische Ordnungen. Wir haben – wie schon Baumgarten bei der Analyse der mantischen Zeichen feststellte – eine besondere Erwartungshaltung gegenüber dem Vorfindlichem als einem Lesbaren. Ohne dies verstehendorientierte Gestimmtheit und sinnerwartende Haltung gegenüber den Sachen, die Texte oder Werke sind, ist ein Lesevorgang nicht denkbar.

Dass dieser Vorgang auch bei Bilderwelten und anderen ikonischen Ordnungen mitunter ›Lesen‹ genannt wird und damit die Signatur des Sprachlichen in sich trägt, entlarvt die historisch gewachsene Macht des Begrifflichen. Dieser Vorrang des Begriffs vor anderen Zeichen wird nachvollziehbar, insofern er sich aus der Geschichte der Schriftkultur ergibt. Dass dieses Paradigma des sprachlich-begrifflichen Erkennens als terminologischer Apparat vorherrscht, konfrontiert allerdings die zeitgenössische Erkenntnistheorie mit der dringlichen Aufgabe, sich der ästhetischen Kultur der Gegenwart und deren Verstehensprozess neu zu stellen. Mit zunehmender Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung des Zeichencharakters von ästhetischen Dingen muss ein neuer terminologischer Apparat gefunden werden. Vielleicht – so ein erster Vorschlag – ›mustern‹ wir tatsächlich mit unserem ästhetischen Spürsinn die Bilder, Objekte, Installationen oder performative Situationen in ihrer Visualität und ihren Bestandteilen an Referenzen eher, als dass wir sie ›lesen‹. Das ›Mustern‹ vermag ein Betrachten zu akzentuieren, das einem gezielten Ansehen als »durchdringender Einsicht« gleichkommt. Musternd sehen wir aktiv und aufmerksam das Gegenüber an. Das Mustern will wissen, was sich am Angeschauten als bedeutsam differenzieren lässt und was als dessen symbolischer Gehalt erkannt oder aufgespürt werden kann. Das gerichtete Ansehen oder Mustern identifiziert das mannigfaltig Bedeutsame an sinnlich vorhandenem Gegenüber. Das Identifizieren im Mustern will etwas Bestimmtes am konkret gegebenen

Objekt als das gesuchte allgemeine Zeichen markieren. Nämlich die zeichenhaften Marken, an denen sich Sinnbezüge und referentielle Elemente herauskristallisieren, die zu Einsichten führen.

Ikonische Zeichen im öffentlichen Raum

Mustern wir nun probeweise eine künstlerische Arbeit, um zu prüfen, wie sich das Lesen von ikonischen Elementen abspielt und wie mithilfe durchdringender Einsicht, Scharfsinn und ästhetischer Spurensicherung aus gewöhnlichen Handlungen ikonische Zeichen werden. Mustern wir ein Ereignis, was sich für die Betrachtenden – die Musternden – erst langsam als Bedeutsames herausschält. Denn die künstlerische Arbeit, die wir jetzt mustern, ist nicht gerahmt durch einen Kunstraum und trägt ihren Zeichencharakter nicht als Hinweisschild an sich. Aus dem Rauschen der visuellen Alltagskultur taucht sie als Performance für die Zuschauenden durch die Differenz zum Gewöhnlichen erst langsam und unerwartet auf:

Wir befinden uns im Hauptbahnhof einer europäischen Großstadt. Züge fahren ein und aus, Reisende durcheilen die Hallen oder dösen an Reklameschilder gelehnt. Es ist einer dieser Bahnhöfe, die in Konsumzonen verwandelt wurden, mit Bäckereien und Kleidergeschäften, Aufenthaltsregeln und Sicherheitspersonal. In einer solchen Halle des öffentlichen Fernverkehrs und warenförmigen Marktgeschehens sehen wir gewöhnlicher Weise die vorhandenen Anzeigetafeln, Schaufensterauslagen oder Menschen als Schemen – wir nehmen sie nicht bewusst musternd, sondern als Einrichtung einer urbanen Umwelt beiläufig wahr. Unvermittelt beginnen aber einige dieser Schemen um uns herum als Personen hervorzutreten. Sie werden sichtbar, indem sie Unerwartetes tun. Mehrere Personen legen sich verteilt über den Bahnhofsraum mitten im Getümmel auf den Boden. Mehrere Personen breiten anschließend im Stehen an der Rolltreppe, auf dem Bahnsteig oder in der Verkaufshalle die Arme zur Seite aus. Personen fangen an, vor sich hin zu tanzen oder strecken fremden Passanten die Hände begrüßend entgegen und drehen dann langsam die Handflächen bettelnd nach oben… Einzelne Reisende beginnen sich angesichts dieser unerwarteten Gesten und dieser ungewöhnlichen Personen in ihrem Umfeld offensichtlich zu schämen und fixieren ihre Taschen, um nicht hinsehen zu müssen. Viele zufällig Anwesende schauen sich verwundert um. Eine Gruppe jüngerer Männer lässt sich grinsend auf die Tanzenden ein und beginnt im Vorbeigehen die Oberkörper zu wiegen. Eine Dame hält sich an ihrem Gehstock fest. Das Unerwartete des Bahnhofraumes findet durch die choreografierte Darstellung des abweichenden Verhaltens plötzlich statt. Spielerisch werden Strukturen der Architektur von den sich eigentümlich verhaltenden Personen angeeignet. Bodenfliesen werden als Hüpfmuster genutzt. Doch anstatt bei diesem Kinderspiel mitzuspielen, nehmen Mütter ihre Kinder an die Hand.

Sicherheitskräfte werden herangeholt. Nervöses Gekicher. Was zunächst als Devianz in Erscheinung tritt, das Betteln, Tanzen, Spielen, Rumlungern und plötzliche Rennen einzelner Personen, wird zunehmend als eine durchkomponierte Choreografie vieler Akteure sichtbar, die verstreut über den ganzen Bahnhof gleichzeitig und unvermittelt dieselben Gesten und Schritte vollführen. Sie sind verteilt über den Raum. Sie sprechen nicht miteinander. Sie konzentrieren sich auf die Handlungen, die sie vollziehen. Wer steuert diese Darsteller im öffentlichen Raum und ihre Gebärden? Wer ist Passant, wer Darsteller? Wir sind erstaunt, nicht über das abweichende Verhalten Einzelner, was uns peinlich berühren würde, sondern über das choreografische Zusammenspiel der Vielen in ihren provokativen Abweichungen von der Norm. Das Staunen macht uns zu aufmerksamen und scharfsinnigen Beobachtern. Der Schauplatz hat keine öffentliche Ordnung mehr, sondern ist zu einer bezeichnenden Anordnung geworden. Wir beginnen das Sichtbare zu mustern, weil es durch seine Differenz zum Gewöhnlichen aus dem Meer der visuellen Eindrücke als Konstellation auftritt. Wir beginnen nach Spuren von Bedeutung zu suchen.

Was sehen wir? Wir sehen ab von den staunenden Passanten und schauen hin auf die Personen, die Kenntliches tun. Das Mustern als Lesen von ikonischen Situationen konstituiert die bedeutsamen Einzelelemente durch den Vergleich der Elemente untereinander. Das ist der Scharfsinn, von dem Alexander Gottlieb Baumgarten im 18. Jahrhundert schrieb, um die ästhetischen Erkenntnisvermögen zu charakterisieren. Dem scharfsinnigen Mustern wird in diesem Fall in einem europäischen Hauptbahnhof nahegelegt, dass die Personen, welche die ungewöhnlichen Handlungen vollführen, als Elemente einer bedeutsamen Choreografie zu verstehen sind. Aber was bedeuten sie? »Symbole im pikturalen Schema sind relativ *voll*«[54], notiert der Symboltheoretiker Goodman und meint damit, dass potentiell alles in der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinungen eines ikonischen Ereignisses als Element bedeutsam sein kann. ›Potentiell alles‹ wird im Fall der Performance im Hauptbahnhof auf den ersten Blick begrenzt durch die Teilnehmenden der Aktion. Sie setzten den Rahmen des Dargestellten. Aber alles an dem, was diese Darsteller sichtbar werden lassen, kommt als Symbol in seiner ikonischen Fülle in Betracht. Mit der Markierung des bedeutsamen Feldes haben wir beim Mustern der Szene bedeutsame Einzelelemente – ikonische Marken – identifiziert – die Personen und ihre performativen Handlungsvollzüge. Nicht als Einzelelemente erschaffen die beteiligten Personen jedoch das ikonische Ereignis, sondern erst ihr Zusammenspiel und ihr relationales Auftreten erwirken das Bezeichnende. Das Mustern der Szene hat zunächst mit der Rahmung und Identifikation der bedeutsamen Zeichen seinen Lesestoff gefunden. Jetzt aber beginnt das Mustern diesen ›Stoff‹ als relationales Geflecht zu dechiffrieren.

54 Goodman: Sprachen der Kunst, 1997, S. 213.

Anders als ein Gemälde, dessen einzelnen ästhetischen Marken – die Farben und Formen – kontinuierlich ineinander übergehen, scheinen bei der ikonischen Szene im Bahnhof die Symbole diskret. Es sind identifizierbare Personen, die Dinge tun und in diesem sichtbarmachenden Tun Bedeutungsbezüge erzeugen. Doch schon bald lösen sich die ersten Eindrücke von definierten Bedeutungsträgern auf. In einem kontinuierlichen Übergang gehören vorübergehend auch Schaufenster oder Fußbodenfliesen, Plastiktüten oder rote Tücher zum symbolischen Ganzen der Szene dazu. Die Performance weist – wie ein Gemälde – eine »relative Zeichenfülle« auf – wie ein Farbverlauf, dessen Übergang von Rot zu Gelb über Orange zwar deutlich sichtbar aber nicht definitiv bestimmbar ist und der daher an jedem beliebigen Mischungspunkt bedeutsam sein kann. Alle Darstellenden der Performance im Bahnhof ziehen irgendwann ihre Schuhe aus und stellen sie vor sich auf den Boden. Die Schuhe, die sie einfach nur anhatten werden mit dieser kollektiven Geste zu Bedeutsamen. Alle Darstellenden klopfen irgendwann an die Schaufensterscheiben der Geschäfte. Die Scheiben waren vorher schon bedeutungsloser Teil der Umgebung und bleiben es hinterher. Mit dem Klopfen an ihnen aber werden sie Teil des Bedeutungsgeflechts. Was gehört zum Symbolsystem der Performance? Was ist ihr äußerlich? Die Fülle der Erscheinungen in der Umgebung der Handelnden kann potentiell gehaltvoll sein. Goodman nennt diese kontinuierlichen Übergänge im nonverbalen Symbolsystem die »syntaktische Dichte, bei der gewisse minimale Differenzen zur Unterscheidung von Symbolen dienen« und die »relative Fülle, bei der vergleichsweise viele Aspekte eines Symbols signifikant sind«.[55] Er zählt diese »Dichte« und diese »Fülle« zu den symboltheoretisch relevanten »Symptomen des Ästhetischen«. In den beiden Büchern »Sprachen der Kunst« und »Weisen der Welterzeugung« beansprucht Goodman die Kunst als Symbolsystem zu begründen. Kunst sei ein »nonverbales Symbolsystem«, wobei Goodman den Ausdruck »Symbol« als einen Grundterminus setzt, der »Buchstaben, Wörter, Texte, Bilder, Diagramme, Karten, Modelle und mehr« erfasst.[56] Der Begriff des Symbols meint – wie bei Ernst Cassirer[57] – Bedeutungsträger im allgemeinen Sinne. Als Symbolsys-

55 Goodman: Weisen der Welterzeugung, 1984, S. 88/89.

56 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst, 1997, S. 9.

57 Ernst Cassirer arbeitet für die menschliche Ausdrucksvielfalt, wie Goodman, mit dem Begriff des Symbols und schlägt eine Differenzierung zum Begriff des Zeichens vor. Er gesteht etwa den Tieren zeichenhaften Ausdruck zu, wenn sie Freude, Enttäuschung, Anhänglichkeit oder ähnliches äußern. Gegenüber dieser »emotionalen Sprache« vermag die »propositionale Sprache« nicht nur das konkrete Selbst zu artikulieren, sondern einen Ausdruck über etwas zu formulieren. Cassirer prägt zur Unterscheidung dieser beiden Formen des Ausdrucks den Unterschied zwischen »Zeichen und Symbolen«. Zeichen machen und verstehen alle möglichen Organismen. Ein Hühnerschwarm versteht das Zeichen für Futter. Zeichen sind Signale für faktische Begebenheiten. Aber nur menschliche Organismen sind zur Symbolsprache fähig und artikulieren mittels ihrer symbolischen Ausdrücke eine Bedeutungswelt. Zeichen sind als Signale »Operatoren« Symbole sind »Designatoren«, wie Cassirer im Rückgriff auf Charles Morris festhält.

tem stehe die Kunst in einem Verweisungszusammenhang, der sich zwar strukturell von demjenigen der Texte unterscheide, gleichwohl aber referenziell sei. Goodman vertritt daher die Ansicht, »dass wir sowohl das Gemälde als auch das Gedicht lesen müssen und dass ästhetische Erfahrung eher dynamisch als statisch ist.«[58] Und tatsächlich kommen wir beim Betrachten der künstlerischen Performance im öffentlichen Raum mit der ästhetischen Erfahrung der Irritation alleine oder des bloßen Wohlgefallens an der Formation der Körper gerade soweit, dass uns diese Erfahrung lehrt, dass es sich bei der Szene um einen künstlerischen mithin bedeutungsvollen Schauplatz handelt.

Die ästhetische Erfahrung ist eine Differenzerfahrung, die das Gegebene als Besonderes in der Unterscheidung vom Gewöhnlichen wahrnehmbar macht. Sie erfasst das Ereignis als ein Künstlerisches im Nichtalltäglichen. Ästhetische Erfahrung wirkt in diesem Sinne wie der Rahmen des Gemäldes, der die Farben auf der Leinwand von den Farben auf der Galeriewand räumlich vor allem aber kategorial trennt: Symbole die einen, Dekor die anderen. Die Performance in der Bahnhofshalle erzeugt ihre Rahmung, indem sie eine ästhetische Erfahrung provoziert, die das ikonische Ereignis als künstlerische und damit bedeutsame Aktion sichtbar werden lässt. Um zu mustern, bedürfen wir einer ästhetischen Erfahrung, wie eines Buches um zu Lesen. In der ästhetischen Erfahrung aber geht der Gehalt des zu Musternden so wenig auf, wie das zu Lesende in der Wahrnehmung des Buchobjekts. Wie also mustern wir?

Für Goodman geht es beim »Lesen« von ästhetischen Symbolsystemen um jenen Spürsinn, der es vermag, die subtilen Unterschiede und feinen Beziehungen von bedeutsamen Elementen zu identifizieren. Zu den spezifisch subtilen Eigenschaften der nonverbalen Symbolsysteme zählt Goodman nicht nur semantische Dichte, relative Fülle und syntaktische Dichte, sondern auch »Exemplifikation« und »multiple Bezugnahme«.[59] In einem bestimmten Moment der Performance schwenken die beteiligten Personen gleichzeitig mit winkender Geste ein rotes Tuch. Gerahmt als künstlerische Szene ruft diese Geste kulturelle Gemeinplätze auf – sie wird zu einem Verweis. Wir sehen das altertümliche Abschiednehmen, wenn der Zug aus dem Bahnhof fährt und sich die Reisenden für einen letzten Blick aus den geöffneten Fenstern beugen. Das performative Aufrufen dieser Geste »exemplifiziert«, wie Goodman sagen würde, die kulturelle Geste. Das Tuch wird zum ikonischen Zitat einer bedeutsamen Handlung. Die Alltagsgeste wird zu einer Geste, die wir aus alten Filmen kennen, wo Damen am Bahnsteig stehen und das

Vgl. Cassirer: Versuch über den Menschen, 1990 mit Bezug zu Charles Morris: Grundlagen der Zeichentheorie, 1972.

58 Goodman: Sprachen der Kunst, 1997, S. 223.

59 Vgl. Goodman: Sprachen der Kunst, 1997 bzw. verdichtet in Goodman: Weisen der Welterzeugung, 1984, S. 88/89.

Taschentuch schwenken. Die winkenden Personen als Teil der Performance haben Anteil an dieser universellen Bedeutungsgeste, die einen Resonanzraum öffnet, der vergangene Zeiten ebenso aufruft, wie das Zeichen dafür, dass etwas Liebgewonnenes verschwindet. Das Tuch in der Performance ist aber rot – rot wie die Liebe, rot wie die Revolution. Seine Rotheit exemplifiziert nichtmehr einfach das Rote. Das Rote des winkenden Tuchs bedeutet referentiell. Es meint etwas, was es selber nicht mehr im Sinne eines Exempels ist – Liebe, Revolution, Leidenschaft. In der »relativen Fülle« der Rotheit als referenziellem Zeichen gehen die Bedeutungen ineinander über. Dagegen signalisiert das heftige Klopfen an den Schaufensterscheiben der Ladengeschäfte durch die an der künstlerischen Aktion Beteiligten wieder einen exemplifizierenden Bedeutungsraum. Das Klopfen ist fordernd. Es fordert das gefährlich schwingende Glas ebenso heraus, wie die gesellschaftliche Trennung von Eigentum und Gemeinwesen. Das Klopfen exemplifiziert die gefährliche Schwingung. Was, wenn die Scheiben sprängen? Was, wenn die Eigentumsverhältnisse splitterten? Die ungehörige Geste des herausfordernden Klopfens gegen die Ladenscheiben bewirkt im Normalfall – im Fall es nicht beispielhaften Zitatseins – das Einschreiten des Sicherheitspersonals. In seiner choreografischen Vervielfachung aber ruft das kollektive Klopfen komplexe Resonanzräume auf, innerhalb derer die Kategorien von Einschluss und Ausschluss, Aneignung und Anpassung, Straftat und Widerstand verwoben sind. Meinen also in der Relation von roten Tüchern und Schaufensterklopfen die roten Tücher tatsächlich die Revolution und weniger die Liebe? Im Zusammenhang der Choreografie wird eine Syntaktik wahrnehmbar, welche die bedeutsamen Symbole planmäßig miteinander in Beziehung setzt. Die Choreografie der Vielen und der Zusammenhalt, den sie als Konstellation von Gesten schafft, erweist sich dabei als eine verbindende Gewebestruktur. Aber auch die einzelnen Gesten sind als Symbole innerhalb der künstlerischen Aktion »semantisch dicht« und beinhalten kapillare Bedeutungsverschiebungen. Diese semantische Dichte als Eigenschaft der physisch-haptischen Ausdrucksweise wird besonders nachvollziehbar in der Geste des Übergangs vom Begrüßen zum Betteln in der Performance am Hauptbahnhof: Die zerstreuten Teilnehmenden der Aktion winkeln kollektiv den gesenkten rechten Arm nach oben und strecken die Hand zur Begrüßung nach vorne. Je nachdem, wo die Personen stehen, in der Weite der Halle oder der Enge eines Bahnsteigs, wirkt die Geste auffordernd gegenüber einem zufälligen Gegenüber oder grotesk ins Leere gegriffen. Das Begrüßen symbolisiert sich dabei selber in der Handhaltung als soziale Geste. Die im Anschluss dargebrachte Bewegung aber – von der hochkant ausgestreckten Hand, die sich langsam zur Seite neigt, bis irgendwann die Handinnenfläche nach oben weist – zeigt mit der Bewegung des nuancierten Kippens, die minimale Differenz und den fließenden Übergang zwischen einer Geste der freundlichen Begegnung zu einer Geste der ökonomischen Unterwerfung. Die zerstreute Menge bettelt. Was aber bedeutet die Hand im Dazwischen von Betteln und Grüßen? Das performative Symbol

erweist sich als komplex durch seine Ambivalenz und will gerade diese Ambivalenz auch zeigen: Es geht um das Dazwischen der Gesten und deren Bedeutung als erlaubt oder unerlaubt. Die semantische Dichte charakterisiert Symbole, die für Tatbestände bereitstehen, die sich nur graduell voneinander unterscheiden. Insgesamt exemplifiziert die künstlerische Aktion im Hauptbahnhof durch ihre performativen Handlungen soziale Einschlüsse und Ausschlüsse sowie deren gestische Realität. Die Performance exemplifiziert in dem Sinne, wie Goodman das Exemplifizieren als konkrete Wiederholung von Aspekten des Gemeinten versteht. Die künstlerische Aktion ist eine »Probe« von Eigenschaften und Handlungsweisen, die sie selber besitzt und dadurch symbolisch thematisiert. Die Gesten der Beteiligten proben den Aufstand. Die Aktion ist eine Herausforderung des Gewöhnlichen und dessen Regelkatalog.

Wir bemerken in der scharfsinnigen Musterung der dargestellten Gesten schließlich auch, dass alle diese Darsteller keine Tänzer oder Schauspieler sind, die etwa die Bewegungsabläufe auswendig gelernt hätten und synchron aufführen könnten. Es handelt sich einfach um Zuhörer. Jede Person der Performance hat Kopfhörer auf oder ein Transistorradio am Ohr. Sie hören, was für die Passanten unvernehmbar bleibt: Anweisungen, Musik und Reflexionen. »Das Radioballett«, flüstert die Radiostimme den Teilnehmern dieser Aktion ins Ohr »untersucht die Grauzone zwischen erlaubten, zwielichtigen und verbotenen Gesten. Es lässt die aus dem privatisierten öffentlichen Raum verdrängten Gesten in diesen zurückkehren.«[60] Die Performance basiert auf einer vorproduzierten Radiosendung, die zu einem bestimmten Zeitpunkt über einen freien Radiosender der Stadt oder einen mobilen Transmitter ausgestrahlt wird. Der Rest ist Verabredung: Kommt um 16 Uhr in den Hauptbahnhof und schaltet das Radio auf der Frequenz des freien Radios ein! Das ›Radioballett‹ nutz den medialen Raum und eignet sich dessen Kommunikationswellen für die künstlerische Untersuchung des öffentlichen Raumes, der öffentlichen Gesten und der Ausschlüsse an. »Zerstreuung« fordert die Stimme aus dem Radio die Zuhörer auf, »verteilt Euch über den Bahnhof!« Die Radiohörer schlendern in die Gänge und Flure, auf die Bahnsteige und vor die Schaufenster der Geschäfte. Sie hören jetzt Musik zwischen den Ansagen. »Abstand« verlangt das Radio, »achtet auf Abstand um Euch herum!« Die Radiostimme erläutert: »das Radioballett organisiert nicht die Verteilung der Menschen im Raum«. In dieser Mischung aus Aufforderungen, Erklärung und atmosphärischen Musikklängen werden die Beteiligten der Aktion zu kollektiven und dabei zerstreuten Experimentatoren in der Sache des eignen Tuns und in der Sache der erlaubten und unerlaubten Gesten im privatisierten öffentlichen Raum: »Die Geschäfte in der Konsumzone« teilt die Radiostimme mit, »zeigen

60 Vgl. hier und bei den folgenden akustischen Zitaten: https://ligna.blogspot.com/2009/12/radioballett.html (letzter Aufruf September 2018).

Rückstände einer Traumwelt – die Traumwelt ist die Ware – die Privatisierung der Konsumzone bewacht den Reichtum – im nichtbestimmungsgemäßen Verweilen werden andere Verteilungen dieses Reichtums vorstellbar!« Nach diesen Thesen zur Warenförmigkeit des Öffentlichen und dessen narkotisierender Wirkungen auf die Einzelnen fordert eine weitere Stimme die Zuhörenden nun auf, aktiv zu werden: »Vor das Schaufenster stellen und das Warenangebot gegen den Strich bürsten!« Als würde das Streichen der vielen Fingern über die Ladenscheiben als Grauzonengeste nicht reichen, um das Unerlaubte am eigenen Leib zu erspüren, verlangt die Radiostimme nun: »Kontakt: An die Schaufensterscheiben klopfen – Noch einmal stärker gegen die Scheibe klopfen.« So kommt das beängstigende Poltern gegen Schaufensterglas im Bahnhof zustande. Was von außen wie ein herausforderndes Zeichen wirkt, das gegen die öffentlichen Ordnungsprinzipien anklopft, wird aus der inneren Logik der Choreografie argumentativ gestützt: »Eine andere Verteilung des Reichtums wird vorstellbar«, sagt das Radio und fordert dann auf: »Lauft weg!« Die Menge stobt in alle Richtungen auseinander. Nichts ist wirklich schlimm und verboten an diesen Gesten des Klopfens und Rennens, doch die Außenstehenden – die Nichthörenden – sind alarmiert. Die performative Untersuchung der Grauzonen zwischen den erlaubten und unerlaubten Gesten liefert als Zwischenergebnis für die Beteiligten die Erfahrung der Souveränität im Schwarm. Sie zeigt, dass Regeln und Handlungsweisen modifiziert werden können, wenn Viele dies gemeinsam tun und koordiniert wollen. Sie zeigt, dass durch die Abweichung von der Norm in der Menge ein hedonistisches Vergnügen entstehen kann. Dieses Vergnügen bahnt sich tänzelnd seinen Weg in die Öffentlichkeit. »Tanzen«, sagt die Radiostimme »selbstvergessen tänzeln«. Musik spielt in den Ohren der Beteiligten der Performance und der Bahnhof schwingt mit den Rhythmen für die einen und wird ein absurdes Szenario wie ein Stummfilm für die anderen. Diese Anderen, die plötzlich Außenstehenden, die welche nichts hören, die daher manches anders sehen, die sich eben noch innerhalb der Normen bewegten, diese Nicht-Radiohörer verstehen aber im Mustern der Szene die Differenz der Gesten als Zeichen. Sie nehmen wahr, dass Rennen Angst demonstriert oder Gefahr, dass Tanzen sich als verrückt aber ungefährlich und von ansteckender Leichtigkeit zeigt. Die Revolution müsste tanzend vollzogen werden. Die Passanten schmunzeln.

Das ›Radioballett‹ der Performancegruppe LIGNA untersucht die Regeln und Ausschlussmechanismen des öffentlichen Raums durch Sichtbarmachung von Devianz und versteht sich als eine »Übung im nichtbestimmungsgemäßen Verweilen«. Öffentlichkeit ist ein Teil der visuellen Kultur und das ›Radioballett‹ präsentiert sich daher korrespondierend auf der ikonischen Ebene des Performativen. Es liefert eine szenische Darstellung über den szenischen Gehalt des Öffentlichen und inszeniert die personale Darbietung von öffentlichen Akteuren. Durch Nicht-bestimmungsgemäßes-Verweilen wie Tanzen oder Klopfen treten gewöhn-

liche Passanten auf die Bühne des Öffentlichen und werden zu bezeichnenden Akteuren. Wenn der Akteur dabei ein Einzelner wäre, nähme man ihn als Absonderling wahr. Die vielen Absonderlinge aber erschaffen eine mächtige Choreografie. Sie sind eine Demonstration über das Geregelte und das Unerlaubte im buchstäblichen Sinne des *demonstrare*, des sichtbaren Zeigens.

Historisch knüpft das ›Radioballett‹ weniger an die Performances oder Happenings der 1960er Jahre an, die alltägliche Handlungen modifizierten, indem sie diese im Kunstraum aufführten und dabei das Publikum involvierten, sondern an die politischen Aktionen der späten 1968er, die kunstartige Handlungen in der Realität wiederholten, um diese Realität politisch (und performativ) herauszufordern. »Denn anders als andere künstlerische Ereignisse sind Aktionen nicht darauf angelegt, aufgesucht zu werden. Sie kommen zu den Leuten«[61], notiert der Kunsthistoriker Dirck Link. Das ›Radioballett‹ ermächtigte sich als Stimme nicht durch eine kuratorische Setzung des Kunstbetriebs, sondern durch Selbstbeauftragung »mittels des Aktes des Sich-Zeigens zu Praxis«.[62] Von Relevanz für eine ikonische Symptomatik und Syntaktik des künstlerischen Bedeutens ist am ›Radioballett‹ tatsächlich dieser Akt des Sich-Zeigens, diese Provokation, die es im öffentlichen Raum als Irritation erzeugt und die zu einer ästhetischen Rahmung des Geschehens führt, in deren Folge die anschaulichen Dinge und Handlungen in ihrem Zeichencharakter wahrnehmbar werden. Die Performance exemplifiziert auf einer Metaebene den graduellen Übergang von einer alltäglichen Situation zu einem ikonischen Symbolsystem durch das versprengte Auftauchen als Choreografie. Im performativen Detail der kollektiven Gesten macht die künstlerische Aktion die nuancenreiche Komplexität der inszenierten Symbole nachvollziehbar, deren vielfältige Bezüge an den Rändern der Zeichen zwischen bedeutsam und irrelevant oszillieren. Deutungswellen breiten sich im choreografierten Raum aus und nehmen mit zunehmendem Abstand vom Aktionszentrum an Bedeutung ab. Wo genau die Grenze zwischen bezeichnenden Symbolen und umgebender Alltagswelt liegen, lässt sich nicht definieren. Das, was als Figuration, Geste oder Gebärde in allen seinen detailreichen Aspekten sichtbar wird, ist deutbar als Element eines Symbolsystems und was als Choreografie einen Rahmen konstituiert, bringt die deutbaren Zeichenelemente so miteinander in Beziehung, wie auch die Darsteller durch die Radiowellen miteinander in Beziehung stehen, und aus diesem Zusammenhang heraus wird »relativ voller« und »syntaktisch dichter« Sinn erzeugt. Die choreografierte Performance arbeitet als künstlerische Darstellung nicht nur implizit mit den Mustern einer ikonischen Semiologie, sondern expliziert diese

61 Vgl. zu dieser kunsthistorischen Differenzierung Linck: Der Akt der Aktion: Über möglicherweise künstlerische Handlungen im Kontext von ›68, S. 87-102, in: Gludovatz, von Hantelmann, Lüthy, Schieder (Hg.): Kunsthandeln, 2010, S. 88ff.

62 So Linck über die Aktivisten der '68 in seinem Aufsatz: Der Akt der Aktion, 2010, S. 92.

auch mittels der Darbietung von Grauzonen öffentlichen (bedeutsamen) Handelns. Die Performance stellt die Funktionsweise der ikonischen Semantik und Syntaktik, ihre graduellen Abstufungen, ihre Verweisungsdichte und Zeichenkomplexität und ihren Modus der Zusammenhangsbildung aus. Sie zeigt, wie aus physischen Begebenheiten koordinierte Zeichen werden und wie sich diese Zeichen im Rahmen ihrer Ikontik – ihrer Grammatik der künstlerischen Artikulation – nuancenreich im Bedeutungsraum verschieben, gleich der Transformation von der Geste des Grüßens zur Geste des Bettelns. Das ›Radioballett‹ stellt mithin künstlerisch dar, wie die Zeichen untereinander eine syntaktische Einheit etablieren, indem die zerstreuten Darsteller im Bahnhof raum-zeitlich in der Choreografie der Performance zusammenhängen und aus diesem choreografierten Zusammenhang heraus Bezüge darlegen. Vor allem aber bemerken wir im Prozess des Musterns jene ästhetische Haltung, die es uns erlaubt, scharfsinnig an Ladenfensterscheiben und Glasklopfen gesellschaftliche Verhältnisse zu dechiffrieren oder in winkenden roten Taschentüchern den Abschied von der Revolution zu erkennen.

Nierenformen – oder die Konventionen ästhetischen Verstehens

Was macht uns glauben, dass winkende rote Taschentücher den Abschied von der Revolution bedeuten – zumindest im Rahmen einer Performance, welche erklärtermaßen erlaubte, zwielichtige und unerlaubte Gesten im öffentlichen Raum untersucht? Was gibt uns die Sicherheit, diese Leseweise der ikonischen Zeichen mindestens als verhandelbar nicht aber als vollkommen absurd anzusehen? Wann halten wir eine Deutung tatsächlich für abwegig? Was sind die Kriterien nach denen absurde von akzeptablen Bedeutungen geschieden werden? Monströse Doppelgänger nennt der Kunsthistoriker Marc Gottlieb jene Kommentatoren, die mit abwegigen Auffassungen von künstlerischen Werken in die Medien drängen, weil sie glauben, bahnbrechende, bisher verborgene Deutungen zu Gemälden oder Künstlern anbieten zu können.[63] Monströse Doppelgänger erkennen etwa im Gemälde des Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle die Nierenform im Hintergrund Gottes und schließen auf urologische Beschwerden des Künstlers. Was jedoch ist daran abwegig? Welches Regelwerk sorgt für eine richtige Deutung der ikonischen Zeichen? Was sichert die Bedeutung von Formen in Gemälden ab? In welchem Kontext hält sich die Wahrnehmung auf, wenn ihr Schaufensterscheiben als Zeichen für gesellschaftliche Ausschlussmechanismen plausibel erscheinen? Woher stammt der

63 Gottlieb: On Monstrous Double: The Dream of Research in ›Outsider Art History‹, in: What is Research in the Visual Arts: Obsession, Archive, Encounter, edited by Michael Ann Holly and Marquard Smith, 2008.

Konsens, der das Grüßen als performative Geste in der ausgestreckten Hand erkennt? Wer etabliert jene Deutungshoheit, welche den Verweis auf Krankheitssymptome im Fresko ausschließt? Der Kunsthistoriker Gottlieb nennt die vermeintlichen Fehldeuter »monströs«, weil das Gelächter der professionellen Kunsttheoretiker und Theoretikerinnen über die dilettantischen Anmaßungen der Außenseiter nur ein unheimliches Zeichen für den ungesicherten Boden ist, auf dem die Experten sich selber bewegen. Denn wer darüber entscheidet, was an den ästhetischen Dingen tatsächlich als Symbol anerkannt wird und worin seine Bedeutung besteht, ist eine Sache der Konvention und eine Sache der Expertengemeinde. Der Ästhetiker Baumgarten hat im 18. Jahrhundert die bedeutungsvollen Dinge in der Wahrsagekunst wohlweislich um die Figur der Sehenden herumgruppiert. Ästhetische Gegenstände, die als Zeichen wirksam werden, konstituieren sich durch die taxionomische und interpretatorische Nähe, die sie zum Interpreten aufweisen. Die Wahrsagenden müssen ihnen das Bedeutsame durch räumliche Nähe und Aufmerksamkeit zugestehen können. Sie kennen die Bedeutungsgeschichten, die mit ikonischen Zeichen verknüpft sind. Mithin sind es die Gewohnheiten einer musternden Expertengemeinde, welche tatsächlich die Symbole als bedeutsame konstituieren. Wir erinnern uns hier an die Gebrauchstheorie von Ludwig Wittgenstein, welche auf die verbale Sprache zielte. Wittgenstein diagnostizierte in seinen späten sprachphilosophischen Erwägungen, dass ein Bestand an Gewohnheiten den Gebrauch der Worte organisiert. Bedeutung wird durch eine kulturhistorisch gewachsene, soziale Verabredung festgelegt. Eine Verabredung, die uns dazu motiviert, mit bestimmten Lauten gewisse Vorstellung in Verbindung zu bringen, bei denen wir davon ausgehen, dass auch andere diese Vorstellungen teilen. Bedeutung liegt nicht in der Wahrheit der Buchstaben, sondern wird diesen zugeordnet. Mit Blick auf die absurden Deutungsvarianten von kunstwissenschaftlichen Außenseitern anhand von kanonischen Gemälden wird der konventionelle Boden auch der ikonischen Symbolkunde spürbar. Die Nierenform im Fresko ist eine abwegige Bedeutungsannahme, weil kein etabliertes Bilderspiel existiert, in dessen Kontext sie einen Weg des Sinns weisen würde. Zugleich liegt diese Abwegigkeit von Sinn nicht in der Natur der gemalten Formen. Die semantische Dichte ikonischer Zeichen ist groß und zugleich konventionell. Der Variantenreichtum dessen, was als Symbol anerkannt werden kann, ist nach Goodman weit und die einzelnen Elemente ikonischer Marken weisen eine »relative Fülle« auf – und doch ›spielen‹ sich Fülle und Weite im Rahmen verabredeter Bedeutungshorizonte ab. Ästhetische Bedeutungslandschaften unterscheiden das Absurde vom Wahrscheinlichen in der Beurteilung von Gehalten, indem die Gemeinde von Fachleuten einen Spezialdiskurs etabliert, innerhalb dessen die Raster erlaubter und unerlaubter, sinnvoller und unsinniger Aussagen positioniert sind. Die Fachgemeinde der Interpreten konstituiert und regelt die Sinnproduktion. Die monströsen Doppelgänger tauchen zwischen den verabredeten Laufstegen der Interpretationen auf wie Un-

tote. Von Medizinern ist bei Gottlieb die Rede, die in tatsächlicher Kenntnis um die urologischen Beschwerden des Renaissancemalers Michelangelo die Nierenform in dessen Gemälde erkennen und als Zeichen für eine künstlerische Verarbeitung des Krankheitsfalls deuten. Wasser-vom-Körper-scheidende-Nieren lassen sich als Symbole in der Sixtinischen Kapelle finden und plausibel machen, gerade weil dieses Deckengemälde auch die Trennung von Wasser und Erde im göttlichen Schöpfungsprozess darstellt. Was spricht vor dem Hintergrund dieses Bedeutungsrahmens dagegen, dass das Wandgemälde des Michelangelo vom erdgeschichtlichen Ereignis der Trennung der Elemente auch vermittels formaler Flächendarstellungen von der Niere erzählt – eben jenem Organ, das diesen wasserscheidenden Prozess in Michelangelos Körper (pathologisch unzureichend und daher merkbar) wiederholt? Im herrschenden kunsthistorischen Diskurs und seinem ikonologischen Mustererkennungsprogramm ist die Niere im Renaissancegemälde als Bedeutungsträger jedoch absurd. Gottlieb erinnert allerdings seine kunsthistorische Expertengemeinde daran, dass die Identifikation abwegiger Symbole und unerwarteter Bedeutungen das Material bilden, aus dem ikonologische Revolutionen gebaut sind. Eine Neuformation der Kunstgeschichte oder Kunstkritik hängt mithin auch an der Frage, ob Bilder anders als erwartbar lesbar werden. Anormale Deutungsmuster können ein herrschendes Paradigma zum Kollabieren bringen. Eine kritische Menge abweichender Interpretationen, Darstellungen oder Informationen fordert Erklärungen über den Status und die Haltbarkeit desjenigen Erkenntnisrasters ein, das die Anomalien in der Interpretation nicht zu integrieren vermag. »Monströsen Doppelgänger« erinnern uns daran, dass auch die ikonische Semantik als Zeichenspiel funktioniert und ästhetische Deutungsräume von Expertengemeinden etabliert werden. Künstlerische Artikulation wird erst innerhalb dieser Rahmenwerke überhaupt kenntlich und verständlich. Kunst ist gerahmt von Diskursen, Haltungen, Mustererkennungsprogrammen, Fachgemeinden, inaugurierten Autoren und Kulturgeschichte. Ein ikonischer Diskurs – eine *imagery* – eine Bilderbedeutungswelt bildet sich auf der Grundlage der spezifischen Erwartungshaltung des Betrachterpublikums und vor dem Hintergrund einer verabredeten semantischen Landschaft, innerhalb derer Gehalte wahrnehmbar und verhandelbar werden. Diese Haltungen, diese semantischen Räume, diese Deutungsmuster und Expertengemeinden aber konstituieren nicht nur ästhetischen Sinn, sie regulieren ihn auch. Und sie schließen dabei mitunter Nierenformen in Renaissancegemälden aus. Der französische Philosoph Jean-François Lyotard hat die wittgensteinsche These vom Sprachspiel in seiner Sprachphilosophie radikalisiert und jenen »Widerstreit« herausgearbeitet, der mit den Deutungsregulierungen der Sprachspiele einhergeht. Entsprechend müsste auch für die Bedeutungstheorie der Kunst eine kritische Theorie formuliert werden, welche die Widerstreite der ästhetischen Symbolordnungen identifiziert. Ästhetische Sprachgemeinschaften und ihre kulturell habitualisierten Selbstverständnisse über die Geltung von Symbolen und die Plau-

sibilität von Bedeutungen bilden die notwendige Grundlage der Verständigung mit ästhetischen Mitteln. Das Selbstverständnis, in dem aber ästhetische Zeichen gewohnheitsmäßig erkannt werden, installiert Deutungshoheiten. Die Ikontik muss sich im Moment ihrer Bestimmung zugleich in einer Phase der kritischen Situierung befinden. Nierenformen in Renaissancegemälden dürfen verhandelt werden.

Annäherung an eine ästhetische Syntaktik

Wie werden Sinngebilde?

Wo stehen wir also bei unserer Suche nach einer Ikontik – einer Kunst *(techné)* des Bildlichen *(ikon)*? Können wir eine ästhetische Syntaktik – eine Kunst der Bildung ästhetischer Sinngebilde – und eine ikonische Semantik – eine Theorie von der Bedeutung ikonischer Zeichen – formulieren? Für den Bereich der Semantik (oder Symptomatik) sind wir von Hasenfährten ausgegangen, haben über Dinge der Wahrsagekunst nachgedacht, sind bis zur choreografierten Kunst der performativen Gesten gekommen und haben das Exemplifizierende in ästhetischen Symbolen bemerkt: wenn etwa der Schwung des Taubenflugs als Musterbild für das Ganze des wechselvollen Lebensvollzugs steht. Aber wir haben auch eine Ebene der Abstraktion in den ästhetischen Zeichen registriert, wenn die rote Farbe von Tüchern die Revolution im Vorstellungsraum der Betrachtenden aufruft. Wir haben uns klar gemacht, dass die Expertise des Lesens von ästhetischen Zeichen einem Mustern gleicht – einem Mustern, das die fließenden Nuancen ästhetischer Bedeutungen zu bemerken in der Lage ist, weil es einem Spürsinn entspringt, der durch Übung und Erfahrung kenntnisreich und scharfsinnig geworden ist. Wir haben im Bereich der ästhetischen Semantik also eine ›Lesekompetenz‹ aufgetan, die nicht Bedeutungen auswendig lernt und Regelkenntnisse anwendet, sondern kulturelle Erfahrungswerte sammelt und Übergänge wahrnimmt. Und entsprechend ist uns mit der Nierenform in Renaissancefresken die Konventionalität ästhetischen Bedeutens vor Augen geführt worden. Wir haben es im Bereich der ästhetischen Sinngebilde mit ikonischen Spielen zu tun. Sie werden von Expertengruppen ›gespielt‹.

Bei den Klärungsversuchen zur ikonischen Semantik haben vor allem die einzelnen Zeichen als Elemente (oder Marken) eines Symbolsystems und ihre Fülle eine Rolle gespielt. Aber nicht nur sie. Auch die Dichte der Beziehungen zwischen den ikonischen Zeichen hat sich als bedeutsames Gebilde abgezeichnet. Denn aus der unterschiedlichen Lage ästhetischer Dinge zueinander werden Sinngebilde im Zusammenhang ersichtlich. Diese Lagestrukturen – oder diese komponierten Auslegeordnungen – ästhetischer Gebilde können als syntaktische Gefüge verstanden

werden. Im Dazwischen der ikonischen Semantik zeichnen sich Elemente einer pikturalen Grammatik ab – eine Kunst des syntaktischen Arrangements ästhetischer Zeichenbezüge. Die Theoretiker Gunther Kress und Theo van Leeuwen gehen davon aus, dass es eine »Grammatik des visuellen Designs« gäbe, die analog zur verbalen bestimmbar sei. Denn ebenso, wie die Grammatik der Sprache beschreibe, wie sich Worte zu Clustern, Sentenzen oder Texten kombinieren, so könne in einer visuellen Grammatik beschrieben werden, wie sich Dinge, Leute oder Orte zu visuellen Behauptungen kombinieren.[1] Wir erinnern uns an die Philosophin Sybille Krämer und ihre Einsicht in den relationalen Grundzug des Lesens als einer Beziehungen erzeugenden Tätigkeit. Krämer notierte, dass wir beim Lesen nicht die Einzelgestalten sehen, sondern Relationen. Eine Relation zu erkennen, bestünde aber darin, die einzelnen Elemente zugunsten ihrer Konfiguration vernachlässigen zu können.

Was aber ist das Konfigurierte einer ästhetischen Syntaktik? Wie entstehen syntaktische Kombinationen zwischen den ästhetischen Dingen und wie ›spricht‹ es aus diesen Relationen? Der libanesische Künstler Rabih Mroué präsentiert auf der Documenta 13 eine Installation in zwei abgedunkelten Räumen des zum Kunstraum umgebauten Kasseler Hauptbahnhofs. Mittels welcher Konfiguration ihrer Einzelelemente ›redet‹ diese Installation mit uns? Wir sehen im Halbdunkel der Räume verschiedene Präsentationsobjekte, zwischen denen wir uns bewegen: Von Scheinwerfern beleuchtete, große Ausdrucke in einer Reihe an der Wand. Eine mannshohe, schemenhafte Projektion an der gegenüberliegenden Hallenfläche. Dazwischen im Raum kleine Objekte auf hüfthohen Podesten von Lampen beleuchtet. Schließlich eine weitere wandfüllende Projektion im Nebenraum mit Sitzbänken davor. Hier macht uns Mroué das Verständnis seiner Installation als einer sinnstiftenden Anordnung einfach. Er liefert zum visuellen Display der Installation die begriffliche Interpretation im Videovortrag und erklärt den Betrachtenden die Zusammenhänge theoretisch, welche auch ikonisch im Arrangement und in der Auswahl der Bilder und Objekte seiner Installation liegen. Es geht thematisch in Mroués installativer Artikulation um das Schießen und das Erschossen-werden – mit Gewehren und mit Handykameras. Vor allem aber geht es mit *›The Pixelated Revolution‹* um die Untersuchung der spezifischen Ästhetik von mobilen Kamerabildern und deren fataler wie produktiver Folgen. Wir folgen Mroué zunächst durch die inhaltliche Erklärung der Arbeit, um die Installation schließlich als syntaktische Anordnung nachvollziehen zu können. Mroué hat Kurzfilme aus dem Internet gesammelt. Es sind Filme, gedreht mit

1 Vgl. im Original: »Just as grammars of language describe how words combine in clusters, sentences and texts, so our visual ›grammar‹ will describe the way in which depicted elements – people, places and things – combine in visual ›statements‹ of greater or lesser complexity and extension.« Kress, Leeuwen: Reading Images, 2006, S. 1, übersetzt von A.H.

der Kamerafunktion mobiler Telefone. Telefone, die jeder zur Hand hat und die fast so spontan wie das Auge die Geschehnisse bezeugen können. Anders als beim Auge ist der Bildspeicher der Telefone aber extern abrufbar, auch wenn der Augenzeuge der Ereignisse – der Kamerazeuge – abwesend ist. Mroué hat nicht irgendwelche Kurzfilme aus dem Internet heruntergeladen und künstlerisch analysiert, sondern Aufnahmen aus dem Krieg in Syrien. Wackelige Filmchen, die Straßenkämpfe und Heckenschützen im Bürgerkrieg zeigen, hochgeladen und weltweit abrufbar, auch wenn die Mobiltelefon-Kameraleute hinter der Linse vielleicht beim Filmen erschossen wurden. Mroué ist besonders fasziniert von jenen, offenbar gar nicht so seltenen Filmsequenzen, in denen die Mobiltelefonkameralinse auf ein Gegenüber zielt, das seinerseits zielt – mit dem Gewehr. Diese Videos sind mäandernde Bildersequenzen, die in der Gegend herumfilmen, Straßen und Häuserecken zur Kenntnis nehmen und unvermittelt im Sucher ein menschliches Gegenüber entdecken. Dieses undeutliche Gegenüber lugt als Heckenschütze um eine Mauer herum, späht seinerseits in die Gegend und erblickt das filmende Gegenüber und dessen Mobiltelefonlinse. Man erkennt in den unscharfen Mobiltelefon-Videos wie nun der Heckenschütze das Gewehr hebt, durch einen Sucher das Gegenüber, den Filmenden, fokussiert, mit der Waffe zielt und anscheinend abdrückt. Als wäre der Filmmacher hinter der Mobiltelefonlinse unsichtbar, reagiert er nicht auf das fokussiert und offensichtliche Erkanntwerden durch den Heckenschützen. Der Filmende hinter dem Mobiltelefon wird zur Zielscheibe ohne sich zu rühren. Die Handykameralinse starrt auf den Gewehrlauf und das schemenhafte Gesicht dahinter, wie das Kaninchen auf den Fuchs, bis dieser zubeißt, abdrückt und die Optik für den nachträglichen Betrachter dann wackelt oder kippt. Diese fatale Blickstarre gilt es zu erklären. Warum hält der Filmende am Filmen fest und riskiert erschossen zu werden? Der Künstler und Dramaturg Mroué hat diese zugleich visuelle und letale Realität untersucht, indem er die Mobiltelefon-Videos analysiert – ikonisch ebenso wie begrifflich. Ikonisch rekapituliert er immer wieder neu dieselben Sequenzen gegenseitigen Fokussierens im Film. Durchläuft sie optisch nochmals und nochmals, um durch die Wiederholung dem Geheimnis der Blickstarre der Filmenden auf die Spur zu kommen. Die künstlerische Arbeitshypothese scheint zu sein, dass in den Bildern etwas eingebettet liegt, dass den Realitätsverlust der Filmenden erklärt. Gesehen durch die Optik der Mobiltelefonlinse wird offenbar der Heckenschütze nicht als Anwesender wahrgenommen. Er ist kein Subjekt der gleichen Realitätsebene. Er ist ein Bild. Beide Jäger jagen auf den ersten Blick gleichermaßen ihr Gegenüber mit den unterschiedlichen Mitteln der Waffe und der Kamera. Beide stellen eine Blickrelation zwischen einander her. Ihr Ziel ist es, das Gegenüber aufzeigenden optisch oder aber abschießend physisch festzuhalten. Beiden geht es darum, eine Sinn-Relation herzustellen – die einen positiv (da ist er) oder negativ (da ist er nicht mehr). Doch anders als der Heckenschützen wird der Mobiltelefonfilmer

durch den Schuss existenziell getroffen. Die geschossenen Bilder exponieren und zeigen den Täter aber sie töten ihn nicht. Sie eliminieren nicht die Bedingung seines Seins. Der Filmer aber hört nach dem Gewehrschuss, der ihn trifft, auf, einer zu sein. Mroué verlangsamt die Bilder in der Wiederholung und zerlegt sie dabei. Übrig bleiben Einzelbildsequenzen, die – wie unter Mikroskopen – vergrößert werden und wie in Nährlösungen vervielfältigt. Die Installation stellt diese Einzelbilder als riesige Ausdrucke von ehemals winzigen Digitalbildern unter Scheinwerferlicht aus. Mittels Stilllegung, Vergrößerung und fokussierender Beleuchtung kann der Betrachter in aller Ruhe dann verschwommene Formverläufe und Pixelraster nachvollziehen – nicht aber die Identität der Schützen. Die Mobiltelefonkamera ist so allgegenwärtig zur Hand, dass sie zur körperlichen Erweiterung des Sehens wird. Ein drittes Auge einerseits. Andererseits haftet den Bildern der Mobiltelefonkamera eine digitale Pixelästhetik an, die wir aus dem Internet kennen. Internetfilme sind keine geöffneten Türen zur Realität, sondern technische Reproduktionen von Abwesendem. Wir sehen Realität mittels der digitalen Bildästhetik, die sich als formale Wirklichkeit des Bildes, wie die Kratzer auf einer Glasscheibe, vor die abgebildete Wirklichkeit stellt. Wir können Scheibenkratzer im Sehen durch Glas ausblenden. Wir nehmen die Pixelstruktur der Bilder beim Betrachten von Internetvideos nicht explizit wahr. Doch durch das Mitsehen dieser formalen, ästhetischen Bildelemente und das Erfahrungswissen über deren Bedeutung nehmen wir das Medium als solches und das Vermittelte seiner Bildinhalte wahr. Wir laufen nicht gegen Glasscheiben und greifen noch weniger nach den Dingen im Bildschirm. Wir haben gelernt, dass eine Pfeife nicht gleich eine Pfeife ist. Unser medialer ›Alphabetismus‹ ermöglicht es uns zu erkennen, dass ein Handybild vermittels seiner Unschärfe und verpixelten Oberflächenstruktur auf Abwesendes verweist. Und so nimmt der Filmer vermittels der verpixelten Bildästhetik den Heckenschützen im Handydisplay offenbar nicht als vor-ihm-seiend wahr, sondern erkennt im unscharfen Bild den Verweis auf ein Reproduziertes, so wie auch wir in der Installation anhand der Ausdrucke überdeutlich an der Wand die pixelige Bildästhetik sehen. Fataler Fehler zweier sich überkreuzender Realitäten: Die Handykamera als reale Körpererweiterung und deren Bild als Simulakrum.

Mroués Installation beinhaltet nun in Form von kleinen Objekten auf hüfthohen Podesten auch Daumenkinos bestehend aus Einzelbildern der Handyfilme. Die Einzelbilder in Heftform werden durch die handgreifliche Tätigkeit der Betrachtenden zu Leben erweckt. Im Daumenkino wird die Aktivität des Filmers rekonstruiert und in ihrer Produktivität ersichtlich. Das Sehen von Filmen ist eine Aktivität des Sehenden, so die mögliche Bedeutung dieses interaktiven Bilderkatalogs – einerseits. Andererseits stoppt kein Daumen das Kino vor der Kameralinse, während sie aufnimmt. *›Stop recording‹* unterbindet die Technik der Aufnahme, nicht die Produktivität des Realen. Eine Videomontage an der Wand gegenüber den ausge-

druckten und vergrößerten Handyfilmstandbildern in der Installation von Mroué, rekapituliert die cinematografische Szene des Erschossen-Werdens. Als Betrachtende kennen wir diese Szene aus unzähligen Kinofilmen. Eine schemenhafte Figur mit Revolver in der Hand steht vor uns, wie bei einem Westernduell. Die Figur kippt dann ›getroffen‹ in sich zusammen und fällt zu Boden. Diese Szene wiederholt sich in der Wiederholungsschleife der Videomontage unendlich, so wie Mroué die Filme der Handyschützen unendlich angeschaut zu haben scheint.

Die Auslegeordnung der Bilddokumente in der Installation rekapituliert die Recherchearbeit des Künstlers und bezieht diese im Raum der Installation aufeinander. Die Auslegeordnung zeigt die Ergebnisse seiner Untersuchung und deren Zusammenhänge als Darstellung und macht sie damit für die Betrachtenden als Analyse nachvollziehbar und als Darstellung sinnhaft. Eine »analytische Relation«[2] nennen Kress und van Leeuwen in ihrer »visuellen Grammatik« diese Struktur der bezugnehmenden Einzelelemente bei dreidimensionalen ästhetischen Phänomenen. Die analytische Relation generiert sich als Zusammenfügung von verschiedenen Elementen. Als zusammengefügtes Ganzes ergeben die Relationen ein kombiniertes Sinngebilde. Die Zusammensetzung entspringt einem »flexiblen Set an Quellen«, das die »Zeichen-Macher« zu gebrauchen wissen, so Kress und van Leeuwen.[3] Mroué greift auf ein Set an Abständen und Nähen, Lichtbezügen oder relativen Größenordnungen zurück und wendet es lokal an. Durch die topische, die dimensionierte sowie die belichtete Anordnung der Elemente im Rahmen der Installation wird eine Beziehung zwischen ihnen hergestellt, die als Darstellung dann eine Aussage zu formulieren scheint. Der Handyfilm, der als Daumenkino in seine Einzelteile zerlegt ist, wird in Korrespondenz zur Bildästhetik der Einzelaufnahmen gestellt, die in großformatigen Ausdrucken die Wand besetzen, und beide beziehen sich auf die massenmedialen Sehgewohnheiten, welche durch die Videomontage thematisiert werden. Mroué erzählt uns diese Aussage über die Zusammenhänge von Sehgewohnheiten, Pixelästhetik und Filmproduktion sicherheitshalber noch einmal verbal und begrifflich in seinem Videovortrag. Denn wir sind als Betrachtende häufig noch ungeübt im Mustern und Erkennen von Bildbezügen, die als künstlerische Artikulationen Rechercheergebnisse kommunizieren. Es bedarf – wie beim Lesen wissenschaftlicher Texte – einer gewissen Expertise, um die Elemente der Auslegeordnung in ihrem syntaktischen Beziehungsgeflecht als Sinngebilde zu identifizieren und deren Gehalte als künstlerische Einsichten wahrzunehmen. Die Auslegeordnung ist in ihrer Erscheinung dabei einerseits »dicht« hinsichtlich ihrer Deutungsmöglichkeiten aber andererseits nicht beliebig. Sie weist eine Syntaktik auf, die eine Fülle an Interpretationsmöglichkeiten zulässt aber zugleich vollkommen positioniert in der topografischen Konstellation

2 Vgl. Kress, van Leeuwen: Reading Images, 2006, S. 243.
3 Vgl. Kress, van Leeuwen: Reading Images, 2006, S. 266.

der angeordneten Elemente ist. Videomontage, Daumenkino, vergrößerte Ausdrucke, Vortragsvideo, abgedunkelte Zwischenräume. Durch Lichtsetzung erscheinen alle Elemente der Installation verhältnismäßig gleichpräsent und damit gleichbedeutsam fokussiert. Durch die Akustik bündelt der Videovortrag von Mroué in der Installation zunächst die primäre Aufmerksamkeit. Wir gehen zuerst dorthin und mustern danach die weiteren Elemente in unserem Weg durch die Installation. Die Videoprojektion von Mroués *lecture performance* wirkt entsprechend wie eine ›Einleitung‹, der durch ein temporales ›daraufhin‹ die weiteren Installationselemente im Raum folgen, die durch ein additives ›und‹ verbunden sind. Wir sehen auf den vergrößerten Videostandbildern aus den Handybildern, dass wir nichts erkennen – und – wir erfahren mit dem Daumenkino, dass wir aktiv am Sehprozess teilhaben – und – wir erinnern uns angesichts der sich wiederholenden Filmszene in der Videoschleife daran, dass wir das Erschossen-Werden als formale Figuration durch massenmediale Sehgewohnheiten zu bewerten gewohnt sind. Mittels des topischen Nebeneinanders sind diese Teile der Installation in ihren Einzelbedeutungen miteinander zu einer sich ergänzenden Aussage verknüpft, die Zusammenhänge herstellt: Die Sehgewohnheit hängt mit dem Filmen und der Film mit der Bildästhetik und die Bildästhetik wiederum mit den Sehgewohnheiten zusammen. In dieser referentiellen Schleife finden sich die nachvollziehenden Installationsbetrachenden im Raum ebenso wieder wie die Handyfilmenden in ihrem Erfahrungshorizont. Die Konstellation im Raum aber verhilft der ästhetischen Syntaktik der Installation zu den sinnkonstituierenden Relatoren – jenen Verbindungsstücken, die im verbalen Zeichensystem den Zusammenhang zwischen den Symbolen schaffen. Durch Relatoren werden in der verbalen Grammatik Worte zusammengeschnürt. Sie werden dabei auch in Wertverhältnisse gesetzt. Gleichberechtigung erzeugendes ›und‹, Rang ordnendes ›indem‹ oder ›weil‹, temporales ›dann‹. Parallel scheinen in der Installation ein geometrisches Nebeneinander oder Übereinander, ein zeitliches Nacheinander der Elemente im Raum als ästhetische Relatoren zu wirken. Durch topische Lagestrukturen und temporale Folgen entstehen Verknüpfungen, die als ästhetische Syntaktik erfahrbar werden.

Doch entfalten die raum-zeitlichen Verknüpfungen eher eine optionale und komplexe Syntaktik, anstelle einer regelgeleiteten Syntax wie im verbalen System, weil ein bisschen mehr oder weniger Ferne oder Nähe, Höhe oder Tiefe, kurzzeitige oder langfristige Abfolge im installativen Raum ein je anders gewichtiges ›und‹ oder ›dann‹ zu kommunizieren in der Lage ist. Etwa ein dichteres oder abständigeres ›dann‹ in einer Narration, die aus ästhetischen Einzelzeichen besteht und verbunden wird durch die Logik einer besonderen Auslegeordnung.

Die Logik der Auslegeordnung oder eine enzyklopädische Visualität

Künstlerische Artikulationen bestehen aus Elementen, die einen komponierten Zusammenhang ergeben. Aber hilft uns diese Beobachtung bei der Frage weiter, inwiefern die Zusammenhänge ikonischer Elemente eine ästhetische Syntaktik bilden? Bedeuten unterschiedliche Abstände und Abläufe zwischen ästhetischen Elementen je andere Bezüge? Ist Lagebeziehung die Grammatik der Kunst? Und welches Verständnis liefern uns die grammaphilen Analogien, entlang derer wir uns bisher bewegen, um aus dem Vergleich zwischen verbalen und ästhetischen Strukturen eine ästhetische Syntaktik zu destillieren? Was haben die ›und‹s oder ›dann‹s mit ästhetischen Weisen des Bedeutens zu tun, die sich aus Lagebeziehungen entfalten? Wird die ästhetische Auslegeordnung überhaupt durch die Anwendung linguistischer Termini in ihrer Wirkungsweise verständlich und was haben wir durch das Eintragen von Quasi-Konjunktionen und Quasi-Präpositionen in ästhetische Bedeutungssysteme gewonnen? Ästhetische Sinngebilde vermitteln sich durch das Zusammenspiel ihrer sinnlich wahrnehmbaren Elemente als bedeutsame Entitäten – durch die Choreografie einer Performance, wie bei der Gruppe LIGNA, oder die Anordnung von Objekten, Bildern und Videos, im Fall der Rauminstallation von Rhabi Mroué. Jedoch kommen wir dem Charakter der Bezüge in diesem Spiel der Elemente zeichentheoretisch doch nur metaphorisch näher, wenn wir eine topische Relation für eine verbale nehmen – eine flächige Nähe für ein ›und‹ oder einen räumlichen Abstand für ein ›darüberhinaus‹.[4] Auf den ersten Blick scheinen die ästhetischen Elemente in Installationen oder Performances tatsächlich ebenso kopulativ wie die verbalen Worte verknüpft zu werden und unterscheiden sich darin auch nicht von Verknüpfungen in einem mathematischen Zeichensystem, wo Zahlen durch das ›+‹ oder ›-‹ verbunden werden. Doch das verbale ›und‹ bildet Wortserien, während das mathematische ›+‹ Ergebnisse akkumuliert. Beide lassen sich als Relatoren beschreiben, beide zeigen ›egalitäre Hinzufügung‹ an, beide generieren Sinn durch die syntaktische Funktion, die sie im jeweiligen Symbolsystem innehaben und beide sind doch nicht durcheinander erklärbar. Die Korrelation zwischen dem verbalen ›und‹ und dem mathematischen ›+‹ bleibt metaphorisch in der Ähnlichkeit einzelner Aspekte, wie dem Anzeigen einer Hinzufügung. Beide Relatoren binden unterschiedliche Marken wie Worte oder Zahlen zu Sinngebilden zusammen und erschaffen durch diese verbindende Operation aussagefähige Strukturen – nur eben jeweils anders ›sagend‹. Wie ein ›und‹ oder ein ›+‹ so enthalten offenbar auch die ästhetischen Symbolsysteme additive Relatoren, mit denen egalitäre Verknüpfungen erstellt werden können. Doch anders als in einem verbalen oder numerischen Symbolsystem, entfaltet sich die Hinzufügungsanzeige in

4 … obwohl – bei genauer Betrachtung – ein ›darüberhinaus‹ eine räumliche Beziehung und nicht eine konjunktive benennt.

ästhetischen Sinngebilden nicht durch ein eigenes Zeichen, sondern durch das je unterschiedliche Dazwischen der bedeutsamen Elemente. Entsprechend existieren im ästhetischen Symbolsystem auch keine wohldefinierten Bestände an einsatzfähigen syntaktischen Elementen. Es gibt keine Liste aus Verbindungsanzeigen. Es existieren lageabhängige, fließende Übergänge zwischen zusammenhangsbildenden Nähebeziehungen. Diese situativen ästhetischen Relatoren entfalten syntaktische Einheiten, die anders wirken, als die immer gleichen Relatoren im numerischen oder verbalen System: Ein ›und‹ ist ein ›und‹ ist ein ›und‹. Seine Bedeutung und syntaktische Wirkung ist definiert. In ästhetischen Gebilden gibt es dagegen eine unendliche Fülle möglicher analoger – das heißt ineinander übergehender – Lagebeziehungen. So wenig ein Fundus an Buchstaben oder Zahlen existiert, aus dem sich das ästhetische Symbolsystem kombinatorisch entfaltet, sowenig webt es seine Bezüge aus einem definierten Repertoire zusammenhangsbildender Verbindungsstücke. Bilderserien, performative Interventionen, Collagen oder Installationen erschaffen spezifische Beziehungen durch die ihnen eigenen und eigens geschaffenen kombinierten Binnenstrukturen in ihrer Praxis des ›Kunstens‹ und ›Bilderns‹. Die ästhetische Syntaktik erweist sich als ein Effekt ästhetischer Kompositionskunst und nicht als Ergebnis regelnder Signale. Die ästhetische Syntaktik ist daher eine situative und optionale ›Taktik‹ der Sinnproduktion. Sie ist darin eine explizite Praxis. Ästhetische Syntaktik muss taktisch getan werden. Der Möglichkeitsraum dieser optionalen und praxischen Syntaktik scheint reichhaltig und je spezifisch artikulierbar. Dabei hängt die Wirkungsweise der Syntaktik wesentlich auch von den Verständnishorizonten der Betrachtenden ab. Wir haben uns den konventionellen Charakter ästhetischen Bedeutens in einem, die ikonische Semantik betreffenden Ansatz schon an den Nierenformen in Renaissancegemälden klar gemacht. Aber innerhalb dieses Möglichkeitsraumes an vorstellbaren, konventionellen, ikonischen Weisen des Bedeutens spielen ästhetische Syntaktiken mit Nuancen und Verschiebungen, die durch das jeweilige ästhetische Sinngebilde situativ positioniert werden, eine Rolle. Das ästhetische Symbolsystem, das eine künstlerische Arbeit sein kann, erschafft seine ›Grammatik‹ im praktischen Prozess der Setzung als Syntaktik. Positioniert werden dabei nuancenreiche syntaktische Einheiten – das ist, was Goodman in seinen »Sprachen der Kunst« mit dem Term der »syntaktischen Dichte« zu beschreiben beanspruchte. Schauen wir dazu eine weitere Installation als Beispiel für künstlerisch artikulierte Syntaktik an:

Hanne Darbovens »Kulturgeschichte 1880-1983« besteht aus einem enzyklopädischen Bestand von 1590 Einzelblättern, die in hölzernen Rahmen positioniert, aneinander sowie übereinander gereiht, Wände füllende geometrische Raster bilden. Eine monumentale Installation oder – im Sinne der Kunst als einer aussagenden Artikulation – ein ›sehr dickes Buch‹. In den einzelnen Bilderrahmen der großen Installation befinden sich unterschiedliche Präsentationsmaterialien wie Postkarten, Fotos von Hauseingängen, Poster posierender Popstars, Titelseiten von

Nachrichtenmagazinen, Seiten aus einem Kunstkatalog, Blätter mit numerischen oder handschriftlichen Zeichenreihen aus früheren Arbeiten der Künstlerin und so weiter. Ein – wie es scheint – unzusammenhängender Fundus diverser visueller Materialien. Durch ästhetische Eingriffe ins Material hat Darboven aber eine gleichberechtigte Struktur der Einzelelemente untereinander erschaffen, mittels derer sie diese Elemente an der Wand dann zu additiven Sinngebilden arrangiert. »Darboven«, so beobachtet der Kunsthistoriker Dan Adler in seinem Buch über die enzyklopädische Arbeit der deutschen Konzeptkünstlerin, »unterwirft ihr Material einem Prozess der Rahmung, welcher die Logik des Archivs aufgreift. Die Anwendung standardisierter hölzerner Rahmen sowie roter, weißer oder schwarzer Papier-Passepartouts referiert auf archivierende Prozesse und ordnende Verfahren, welche sowohl visuell wie auch strukturell egalisierend auf das gesammelte Material einwirken, unabhängig davon, ob es readymade ist oder eigenhändig geschaffen wurde.«[5]

Darboven neutralisiert die kulturelle Wertigkeit so unterschiedlicher Materialien wie alltäglicher Urlaubspostkarten, medial vermittelter Politereignisse oder künstlerischer Produkte durch eine zweifache, rasterartige Rahmung – durch farbiges Papier, in dem das Material positioniert ist und durch hölzerne Rahmen, welche das Material in immer gleicher Größe umschließen. Durch dieses ästhetische Verfahren im Umgang mit den Materialien entstehen in der Arbeit Darbovens gleichgroße, gleich gerahmte, gleich farbig markierte Bildprodukte, innerhalb derer die unterschiedlich großen, verschieden farbigen und ästhetisch diversen Einzelbildnisse unterkommen wie ungleiche Nachbarn in einer Reihenhaussiedlung. Zur Siedlung wird diese ungleiche Schar verschiedener Relikte der Kulturgeschichte durch das Arrangement der Rahmen an der Wand in Form von gleichmäßig gerasterten, flächigen Tableaus. Vom Boden bis zur Decke, von Ecke zu Ecke und von Raum zu Raum hängen aneinanderstoßend Holzrahmen an Holzrahmen. Darin thematisch gruppiert die verschiedenen Materialien aus den Jahren 1880-1983. Unterschiedliche Bildtypen sind einerseits gebündelt in Themengruppen und zugleich neutralisiert in der Gleichheit der Rahmung. Sie hängen aber auch aneinander mittels der Stoßdichte, mit der alle Holzrahmen beieinander liegen. Durch diese Bearbeitung der Materialien und diese Auslegeordnung der Installation entfaltet sich der beschriebene Effekt einer Egalisierung und Addierung. Was Adler als Prozess des Archivierens beschreibt – das Gleichmachen historischer Dokumente

5 »…Darboven subjects her materials to a process of framing that participates in a logic oft he archive. The employment of standardized wooden frames and paper borders in red, black or white refers to archival processing and filling procedures that function, both visually and structurally, to equalize the assembled materials whether readymade or handmade, original or reproduced.« Adler: Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983; 2009, S. 39, übersetzt von A.H.

durch das Einordnen in gleichförmige Aufbewahrungsordner – lässt sich tatsächlich als Erzeugen einer ästhetischen Syntaktik identifizieren, mit der es nicht um das archivarische Aufbewahren, sondern um öffentliche Aussagen zur Kulturgeschichte geht. Die Installation veröffentlicht als Ausstellung eine besondere Konstellation historischer Materialien, die darin als Kulturgeschichte behauptet und darlegt werden. Die Darlegung, die der Logik einer Egalisierung bei gleichzeitiger Parallelisierung des Materials folgt, legt durch dieses künstlerische Verfahren Zeugnis ab von einer subalternen und demokratisierenden Sicht auf Geschichte. So unterschiedliche Präsentationsmaterialien aus verschiedenen historischen Momenten wie private Postkarten, dokumentarische Fotos von Hauseingängen, massenmediale Poster posierender Popstars, politische Titelseiten von Nachrichtenmagazinen, kunsthistorisch relevante Seiten eines Katalogs, eigene Arbeiten der Künstlerin aus unterschiedlichen Phasen ihrer Entwicklung werden als gleichgewichtig behauptet durch das ästhetische Gleichmachen ihrer primären Anmutung und als zusammenhängend und damit enzyklopädisch gezeigt durch ihre regelmäßige und raumgreifende Aneinanderreihung. Im Modus der metonymischen Anbindung – dem modularen Nebeneinander – etabliert sich ein Bild von Kulturgeschichte – oder genauer gesagt, wird in der künstlerischen Darstellung der Installation eine Kulturgeschichte nachvollziehbar gemacht, die aus ebenso privaten wie öffentlichen, ebenso bedeutsam wie unbedeutenden Zeugnissen besteht. Die Gesamtheit dieser Zeugnisse behauptet als monumentale Installation einen enzyklopädischen Zugriff auf Geschichte. Zugleich ist die zeitliche Signatur dieser Geschichte nivelliert. »Die Konzeptkünstlerin Hanne Darboven« so die Kunsttheoretikerin Bippus, »sammelt in obsessiver Fleißarbeit Bildmaterial, Texte sowie kunstgewerbliche Objekte und stellt diese in ihrer Kunst zusammen. Diese Medien, Träger von Kulturgeschichte, bindet die Künstlerin in ein von ihr entwickeltes Zeitmodell ein, in dem Vergangenheit und Zukunft in einem [von Darboven durchgestrichenem]›~~heute~~‹ nebeneinandertreten.«[6]

Diese künstlerische Behauptung über das Nebeneinandertreten von Vergangenheit und Zukunft schöpft seine Aussagekraft nicht aus der ikonischen Semantik der einzelnen Bildmaterialien. Nicht die Bildgehalte vermitteln für sich genommen die künstlerisch artikulierte Position zur Zeitlichkeit der Kulturgeschichte und Egalität ihrer Relikte, die hier von Darboven vertreten und vollzogen wird. Es ist die ästhetische Auslegeordnung, welche die Beziehung der Elemente der Installation organisiert und darin deren Wertigkeit zueinander etabliert. Die gleichmäßig und gleichförmig aneinander gekachelten Bilder stehen im Modus der hoch verdichteten Hinzufügung beieinander – diese Hinzufügung zeigt weder eine historische Abfolge noch eine hierarchische Ordnung an. Dabei bildet die ästhetische Syntaktik eine Form der Hinzufügung aus, welche die verbale Syntax nicht auszudrücken in

6 Bippus: Erinnern und Vergessen, in: Zdenek (Hg.): Hanne Darboven: ein Reader, 1999, S. 128.

der Lage ist, weil in der Linguistik der Übergang zwischen einer verdichteten oder lockeren Addition ebenso wenig artikuliert werden kann, wie eine Addition, die vier gleichdichte Seiten kennt: nach oben und unten und nach rechts und nach links. Die flächige Auslegeordnung zur Kulturgeschichte ist durch eine sehr nahe, sehr beziehungsreiche, sehr gleichförmige, dabei aber ›rahmentlich‹ voneinander getrennte Bezugnahme unterschiedlicher historischer Relikte gekennzeichnet. Diese spezifische Bezugnahme bildet die Installation durch das positionierende Arrangement ihrer Elemente, das als Syntaktik ›spricht‹. Dieses syntaktische ›Sprechen‹ der Installation ist tatsächlich aber ein ›Darstellen‹ der beteiligten Elemente – eine Praxis der Stellung des ›Da‹.

Raumgreifende Installationen, wie diese von Darboven, weisen die Disponiertheit ihrer Darstellungsweise auch topisch aus: In ihnen müssen sich die Betrachtenden bewegen. Die Rezipienten sind im Artikulationsraum des ästhetischen Gebildes unterwegs und nehmen notwendig auf ihrem Weg des Musterns unterschiedliche Positionen ein. Auch die Installation von Darboven zwingt den Betrachtenden verschiedene Gesichtspunkte auf und behauptet damit nicht nur eine Kulturgeschichte, sondern stellt Ansichten hinsichtlich der Zusammenstellung kulturgeschichtlichen Materials dar, die von möglichen Positionen im Raum in unterschiedlicher Dichte und Fülle überschaubar werden. Diese Disponiertheit gegenüber dem Dargestellten – diese Gestelltheit des ›Da‹ – wird in der ›Kulturgeschichte‹ von Darboven darüber hinaus auch durch einzelne, positionierte Objekte im Raum visualisiert und damit offengelegt. Diese Objekte beziehen im Modus des ›darüberhinaus‹ je spezifische Stellungen – sie sind über die Reihenhausordnung an der Wand hinaus in den Raum der Installation hinein verstreut: Ein altes Karussellpferd, ein kantiger Roboter, zwei Schaufensterpuppen in Jogginganzügen, ein großes Kreuz, kleine Figurinen unterschiedlicher kultureller Herkunft auf Podesten, ein hölzerner Schwan, eine von der Decke hängende Mondsichel, ein Buch auf einem Sockel und einige andere Dinge. Insgesamt bevölkern, gemessen an der Menge von Wandmaterial, nicht sehr viele Objekte als ›Gesichtspunkte‹ den Raum. Aber in ihrer vereinzelten Stellung beziehen sie Position gegenüber der Wandanordnung. Die Positionierung der Objekte im Raum artikuliert eine, über das additive Darstellen von historischen Materialien hinausgehende syntaktische Lagebeziehung. Während sich die vielen Holzrahmen an den Wänden und ihre diversen Inhalte sequentiell und flächig aneinanderdrängen, etablieren die Objekte im Raum Stellungen der Übersicht. Sie stehen, wie Betrachtende, den Wandgebilden aus unterschiedlichen Perspektiven gegenüber und bündeln situative Zusammenhänge. Die ästhetische Syntaktik zeigt sich – wenig verwunderlich für eine Rauminstallation – nicht alleine als flächig und sequentiell, sondern auch als mehrdimensional und gleich präsent. Während das Wandmaterial im Modus der Hinzufügung Kulturgeschichte als demokratische Konstellation anhäuft, behaupten die Objekte im Raum durch ihre darüber hinaus gehende Stellung eine Disponiertheit von

Ansichten. Die überblickende Disposition ermöglicht eine situative Gleichpräsenz des Nachträglichen: das, was davor und danach war, ist ausschnitthaft aus unterschiedlicher Position aber gleichzeitig da. Die von Darboven behauptete Fusion des Vergangenen und Zukünftigen im Heutigen wird visuell und performativ – im tätigen Durchschreiten der Installation – nachvollziehbar.

Welchen Wahrheitswert hat nun diese, syntaktisch offenbar geformte, dabei aber disponierte künstlerische Artikulation? Welche Sorte von Aussagen sind ästhetische Gebilde in der Lage zu treffen? Die Bestimmung des Aussagencharakters von künstlerischen Artikulationen beginnt schon dort problematisch zu werden, wo ästhetische Gebilde eben nicht ›Aussagen treffen‹, sondern ›Dar-stellungen zeigen‹. Das ›Sprechen‹ der Installation führt zu einer Darstellung, die mitvollziehbar im Modus des aufmerksamen und aktiven Musterns von Betrachtenden ist, welche die Installation durchschreiten, um deren gezeigte syntaktischen Lagebeziehungen und semantische Materialfülle als eine optionale ›Stellung‹ des ›Da‹ einzusehen. Nichts ›trifft‹ in diesem ästhetischen Sinngebilde bestimmend auf nur einen Aussagepunkt. Mittels der möglichen Fülle ineinander übergehender Lagebeziehungen und daraus resultierender Bedeutungsvarianten ergibt sich nicht ein bestimmter Wahrheitswert, sondern es ergeben sich Einsichtswahrscheinlichkeiten. Ein ästhetisches Gebilde »besitzt im Regelfall eine Vielzahl von möglichen syntaktischen Strukturen und eine dementsprechend meist noch größere Vielfalt möglicher Deutungen,«[7] diagnostiziert Peter Schreiber in einem Text, der die charakteristischen Unterschiede zwischen Bild und Text aus der Perspektive des Mathematikers zu bestimmen beansprucht. Schreibers analytische Beobachtungen über die Weisen des Bedeutens bei Bildern in der Differenz zu Texten helfen uns hier, das Wahrsprechen künstlerischer Artikulationen als ›wahrscheinliche Einsichten‹ zu verstehen. Wir bewerten ästhetische Aussagen mit Wahrscheinlichkeiten, so Schreiber. Der Mangel an Eindeutigkeit ist dabei ein Gewinn an Flexibilität und Fülle im Verstehen von Welt. Ein notwendiger Gewinn aus der Perspektive des Mathematikers, welcher darin auch einen Fortschritt für die formale Logik vermutet: »Die klassische formale Logik hat sich […] lange auf den Fall beschränkt, […] dass Aussagen entweder wahr oder falsch sind«, so Schreiber. »Die Bewertung der Wahrheit von Aussagen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit und die sich daraus ergebende Notwendigkeit einer Wahrscheinlichkeitslogik wird nach schwächlichen früheren Ansätzen erst im Rahmen der ›künstlichen Intelligenz‹ interessant und praxiswirksam.«[8] Die optionale und situative Syntaktik von künstlerischen

7 Schreiber: Bild und Text als Informationsträger – Gemeinsamkeiten und charakteristische Unterschiede, in: Nortmann, Wagner (Hg.): In Bildern Denken, 2010, S. 108.

8 Schreiber: Bild und Text als Informationsträger in: Nortmann, Wagner: In Bildern Denken, 2010, S. 107.

Artikulationen korrespondiert hier mit einer, als ebenso unstet wie unscharf vermuteten Welt, deren Einsicht zur Disposition gestellt wird. Auch die formale Logik musste demnach eine Wahrscheinlichkeitslogik etablieren, weil etwa das Phänomen künstlicher Intelligenz nicht mittels der Kategorien von wahr oder falsch zu beschreiben sein wird.

Der Aussagenkosmos ästhetischer Gebilde wird aus einer optionalen Syntaktik gebildet, welche mithin Bereiche größtmöglicher Wahrscheinlichkeit von Einsicht organisiert. Die ästhetische Syntaktik oszilliert darüber hinaus zwischen situativen Gesichtspunkten und erschließenden Ansichten: Die Disponiertheit erschließt sich aus unterschiedlichen Betrachtungswinkeln. Gleichzeitig ist die »Makroinformation« wie Schreiber es nennt, von ikonischen Gebilden im Gegensatz zu Texten, welche sequentiell zur Kenntnis genommen werden, sofort präsent. Bei einem Text »wird Wort für Wort und Satz für Satz Mikroinformation rezipiert, und erst am Ende des Prozesses hat man (im günstigsten Fall) die Makroinformation, was der Sinn des gesamten Textes war […] Beim Betrachten eines Bildes hat man in der Regel als erstes und sofort die Makroinformation und kann sich danach, soweit man möchte oder muss, in die Details vertiefen…«[9] Diese spontane Einsicht in die Makroinformation ist aber eben auch eine ›hinblickliche‹. Sie ist eine überblickende Information in Hinblick auf den betrachtenden Gesichtspunkt. Darbovens enzyklopädische ›Kulturgeschichte‹ exemplifiziert und artikuliert diese Zwitterhaftigkeit der spontanen und zugleich relativen Einsicht, indem sie diese beiden Facetten des ästhetischen Einsehens nicht nur syntaktisch beinhaltet, sondern auch als Aussage zur Geschichtsbildung semantisch hervorkehrt. Die verschiedenen Positionen gegenüber einer umfassenden Kulturgeschichte, welche das Alltägliche und das Herausragende, das Private und das Öffentliche parallelisiert, sind mit dem Standort des Roboters, dem Platz des hölzernen Schwans oder der Perspektive des Kreuzes syntaktisch-topisch präsent und semantisch bedeutet. Wir mustern mit der ›Kulturgeschichte‹ eine zeichentheoretisch reflexive Installation, deren Rückbezug auf die Modi des ikontischen Bedeutens sicherlich auch durch den monumentalen Anspruch provoziert wird, nichts geringeres als ›Kulturgeschichte‹ mit den Mitteln künstlerischer Verfahren analysieren und als dezentriert darlegen zu wollen.

Nun tendieren allerdings unsere Untersuchungen zur Wirkungsweise und Bauart ästhetischer Syntaktiken insgesamt auffallend dazu, raumfüllende und grundlagenforschende Installationen wie die von Hanne Darboven oder Rabih Mroué zu dechiffrieren. Die Fülle an Einzelgestalten solcher, groß angelegter Installationen macht es bestechend einfach, deren innere Lagebeziehung als ästhetische Syntaktik zu klären. Große Installationen sind umfassende Sinngebilde

9 Schreiber: Bild und Text als Informationsträger in: Nortmann, Wagner: In Bildern Denken, 2010, S. 110/111.

mit einem vielschichtigen, mehrdimensionalen Beziehungsgeflechten ihrer Elemente bei gleichzeitiger Rahmung im Raum. Sie sind relativ volle Zeichencluster und etablieren daher komplexe Bedeutungsgewebe. Sie sind die ›dickeren Bücher‹ unter den künstlerischen Artikulationen und sie erfordern einen aktiven Modus des Nachvollziehens von den Betrachtenden, die sich in ihnen bewegen müssen. Sie provozieren die Kenntnisnahme der syntaktischen Lagebeziehungen und des Wahrnehmungsraums zwischen ästhetischen Dingen sowie zwischen Dingen und Publikum. Bippus macht in einem Text, der das »Installieren« als künstlerisches Forschungsverfahren diskutiert, entsprechend darauf aufmerksam, dass »die Künstler der russischen Avantgarde den Übergang vom Bild in den Raum vollzogen, um auf die Rezeptionshaltung der Betrachter Einfluss auszuüben und die statischen Bildelemente zu dynamisieren. El Lissitzky öffnete und aktivierte mit seinen Proun-Bildern den Raum zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die Oberfläche des Gemäldes wurde nicht als Grenze, sondern als Übergang verstanden.«[10] Und Bippus konkludiert: »Kunst sollte [im Medium der Rauminstallation] zum Ausgangspunkt der Reflexion aktueller Entwicklungen und Fragen werden, das heißt zu einem Erkenntnismedium.« Rauminstallationen bieten sich offenbar als hervorragende epistemische Gebilde an. Sie ragen aus der Fülle möglicher ästhetischer Artikulationsweisen als besonders vielsprechend – oder besser formuliert – als besonders dicht darstellend hervor. Relevant für die epistemologische Ästhetik ist daher nicht nur die Vorzüglichkeit, mit der sich Installationen zur Analyse ästhetischer Syntaktik eignen, sondern auch ihr Stellenwert als epistemisch dichte Artikulationen. Sie ›sagen‹ mehr, als tausend Einzelobjekte, weil sie ›Wege‹ zwischen den ikonischen Einzelelementen anbieten und die Oberfläche der Einzelobjekte für Bezüge öffnen. Die Wegestruktur und Lagebezüglichkeit der Installationen etablieren jene Mitvollziehbarkeitsebene, die dem Forschen generell als verhandelbarem, intersubjektivem Geschäft besonders entgegenkommt. Die Betrachtenden werden durch Installationen nicht auf Distanz gehalten, sondern auf den Weg gebracht, um einer Folgerichtigkeit der installativen Behauptung vermittels der Konstellation ihrer Bezüge nachzugehen.[11] Die Sinnbehauptung einer Installation erweist sich dabei zugleich als offenporig und wandelbar, denn sie entfaltet sich in der jeweiligen Aktualisierung der syntaktischen Bezüge durch die Betrachtenden, die sich in einem zwar überschaubaren und damit gerahmten Bezugssystem bewegen, nicht aber in einer definierten Algorithmik das Dargestellte abarbeiten. Auch für die Position zur ›Kulturgeschichte‹ von Darboven gilt, so Bippus: sie »muß von den Betrachtern gleichsam durchquert werden.

10 Bippus: Installieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 152

11 Diesen körperlich ›nachgehenden‹ Nachvollzug haben wir auch bei der Rauminstallation von Fischli/Weiss schon beobachtet.

Insofern sich dabei Eindrücke, Bilder und Informationen überlagern und in ihren wechselseitigen Beziehungen je unterschiedliche Bedeutungen erhalten, sind die Materialien offen für verschiedene Sinnbildungen…«[12] Verkettungen werden perspektivisch wahrgenommen. »Das künstlerisch-installative Verfahren fordert nicht dazu auf, ein vorhandenes Wissen zu reproduzieren«, so Bippus, »sondern stellt dieses mittels ästhetischer Praktiken unter Reflexion«.[13] Diese epistemische Vorzüglichkeit der Installation als einem ›dickeren Buch‹ sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch ›dünnere Bücher‹ auf der Grundlage ästhetischer Syntaktik Sinn erzeugen.

Rahmen und Abweichungen – vom Anfang und Ende der Syntaktik

Wie geht die Syntaktik von einzelnen Bildern? Gegenüber den vielschichtigen und beziehungsreichen Installationen muten singuläre Gemälde oder Skulpturen auf den ersten Blick eindimensional an. Das Farbenensemble eines einzelnen Bildes oder die Liniendichte einer Skizze scheinen vergleichsweise arm an syntaktischen Lagebeziehungen, während demgegenüber vielgestaltige Installationen als epistemisch volle Artikulationen der künstlerischen Forschung durch Komplexität und Perspektivität entgegenkommen. Aus der Sicht des Mathematikers Peter Schreiber, der die Unterschiede zwischen Bildern und Texten untersucht, kann aber auch beim Betrachten eines einzelnen Gemäldes der Wahrnehmungsprozess beliebig weit in die Tiefen gehen. Und für den Philosophen Hans-Georg Gadamers ist jedes einzelne Kunstwerk ohnehin als ein Spiel bestimmt, welches durch die Vielheit von miteinander in Beziehung stehender Farben existiert. Auch singuläre ikonische Produkte können als facettenreiche Gebilde verstanden und auf ihre Syntaktik hin untersucht werden. Und wir können dieser Untersuchung von Syntaktik im Einzelbild in einem weiteren Fall von ›Kulturgeschichte‹ nachgehen: Der afroamerikanische Künstler Kehinde Wiley gestaltet Portraitstudien, die sich zu einer postkolonialen Kritik an historischen Darstellungen verdichten und er behauptet damit einen anderen Typus von Kulturgeschichte als Hanne Darboven, die sich in enzyklopädischer Form einem abendländischen Verständnis von Kulturgeschichte widmet. Während Darboven Bilder und Objekte zu Rauminstallationen versammelt, erzeugt Wiley einzelne Artefakte.

Wir sehen gerahmte Tafelbilder, aufgesockelte Marmorbüsten oder ornamentale Wandteppiche. Es sind singuläre ikonische Produkte, die Wileys uns zeigt.

12 Bippus: Erinnern und Vergessen, in: Zdenek (Hg.): Hanne Darboven: ein Reader, 1999, S. 133.

13 Bippus: Installieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 153.

Deren Gehalt aber ist durch ein syntaktisches Beziehungsgeflecht der inneren Bildelemente zueinander organisiert. Wie lässt sich dieses Beziehungsgeflecht dechiffrieren? In der dichten Analyse dieser Bildelemente als Marken eines Symbolsystems: Auf einem der Gemälde von Wiley ist ein sich aufbäumender Apfelschimmel zu sehen. Mähne und Schweif sind von dynamischer Bewegung lockig bewegt, die Ohren gespitzt, die Nüstern geöffnet, die Augäpfel wild. Das Tier ist halb von hinten gezeigt. Auf dem vordergründigen Pferdehintern liegt ein Leopardenfell, das als Satteldecke dient und dessen Raubtierkatzenkopf kurz über dem Schweif des Apfelschimmels dem Betrachter des Bildes zugewandt ist. Die Leopardenfelldecke korrespondiert cremefarben-getupft mit dem goldschwarzen Zügelhalfter des Pferdes sowie dem ockerbraunen Grund der Szene und der beigegoldenen Farbe der ornamental sich rankenden Muster, die wie surreale Supergewächse über den ganzen Hintergrund des Gemälde ausgebreitet sind und die Szene auf eine Weise schmücken, wie sonst Ranken wertvolle Tapeten in luxuriösen Räumen verzieren. Die weiße Fellfarbe des Pferdes wiederholt sich im weißen Unterhemd des Reiters, der auf dem sich bäumenden Pferd aufrecht sitzt. Des Reiters muskulöse Pobacken treten oberhalb der Gürtellinie nackt hervor. Er hat die Zügel ebenso souverän im Griff wie den Betrachter des Bildes im Blick. Sein Oberkörper ist mit der Bewegungsdynamik des Pferdes aufrecht nach hinten gewendet. Am langen Arm schwingt der Reiter ein gezücktes Sichelschwert. Er trägt neben dem weißen Unterhemd, eine blaue Jeanshose, Turnschuhe und hat eine dunkle Haut. Diese unerwarteten Attribute des Reiters – die urbane Straßenbekleidung und dunkle Hautfarbe – komponieren innerhalb des Gemäldes einen semantischen Kontrapunkt zu den heroischen Posen und herrschaftlichen Insignien der dargestellten Kulisse. Den mittigen Vordergrund des Gemäldes besetzt das offen geschwungene Schwert wie eine Drohung gegenüber den Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums von Historienbildern. Der Hintergrund wird von einem rot verlaufenen Himmel gebildet, der durch einen Silberstreifen am Horizont vom ockerfarbenen Grund getrennt ist. Die Komposition der Weißtöne im Gemälde lässt ein aufrechtes Zeichen auf rotgelbem Grund erscheinen. Die Konstellation der figurativen Elemente – der gestreckte Arm, das geschwungene Schwert, die aufgebäumte Pferdebrust und wallende Mähne – bildet einen dynamischen Kreis, durch dessen Mitte der Körper des Reiters geht. Die abendländische Kulturgeschichte wird mit diesem Bildnis eines schwarzen Straßenjungen im herrschaftlichem Portraitsujet gegen den hegemonialen Strich gebürstet. Wileys ikonische Darstellung scheint sich der diskriminierenden Struktur tradierter Geschichtsbilder zu widmen. Das Gemälde artikuliert eine kritische Negation – ein Nein, das behauptet, dass die europäische Kulturgeschichte so nicht aussah. Diese Negation wird in Szene gesetzt, indem das Bild in der Darstellung seiner Elemente auf etablierte symbolische Ordnungen zurückgreift und diese durch die Hinzufügung des historisch Abwesenden konterkariert. Der schwarze Reiter in Jeanshose ist die Negation des Bekannten

und offenbart durch die Anwesenheit im Bilde seine Abwesenheit im traditionellen Verständnis von Kulturgeschichte. Als eine im-Bild-positionierte Negation etabliert sich dieser portraitierte Afroamerikaner zugleich als Position – mit Muskeln und Tatenkraft, wie es sich für ein souveränes Geschichtssubjekt gehört. Die Gemälde von Wiley vermitteln – mittels ihrer Komposition – eine Idee von dem, was sein könnte und damit eine Infragestellung dessen, was bisher verzeichnet wurde. Wileys Tafelbilder, Wandteppiche oder Marmorbüsten sind wie Einhörner – Zusammenstellungen von Elementen, bei denen man aus bloßer Gewohnheit und Wahrnehmungserbe davon ausgeht, dass sie nicht zusammengehören. Die Zusammenstellung der fremden Elemente im Bild aber generiert einen Möglichkeitsraum – im Fall der schwarzen Reiter auf den Rössern der europäischen Feldherren einen Möglichkeitsraum zu einer anderen Herrschaftsgeschichte.

Was aber hier im Textverlauf als verbale Beschreibung des pikturalen Gebildes im Modus des Nacheinanders, Farbe für Farbe, Figur für Figur ausbuchstabiert ist, das komponiert sich im Gemälde durch die ästhetisch-topische Nähe der Farben und Formen zueinander. Tapetenornamente, Reiterpose und dunkle Hautfarbe bilden syntaktische Figuren des sich überlagernden Beieinanders. Wir erkennen Lagebeziehungen, wie bei den Installationen, und wir sehen ästhetische Relationen, basierend auf Formen und Farben. Die sich überlagernden Figuren wirken wie eine Assemblage von Bildquellen aus unterschiedlichen Zeiten und Weltregionen. Die semantischen Codes kollidieren in ihrer syntaktischen Überlagerung im Bilde. Durch diesen Aufprall werden Formeln von Herrschaft und Unterwerfung kenntlich und zugleich torpediert. Das syntaktische Übereinander unterschiedlicher Codes – die Lagebeziehung der Bildelemente – wird zusammengeschnürt durch ein räumliches Arrangement, bei dem Bildelemente beieinanderliegen oder sich flächig überlagern. In diesem ästhetischen Symbolsystem treffen wir die gestalterische Praxis des Arrangierens von Formen und Farben an. Die Ikontik – die Kunst des Bildlichen – organisiert auch im Einzelbild die Wirkungsweise syntaktischer Bezüge im topischen Dazwischen gruppierter, ästhetischer Elemente. Syntaktische Bezüge entstehen auch bei diesen ikonischen Sinngebilden durch die Praxis des Ins-Verhältnis-Setzens von ästhetisch wahrnehmbaren Formen und Farben. Und diese Verhältnishaftigkeit trifft am Bild hervor durch die Haltung der Betrachtenden, die gewillt sind, ästhetische Zusammenhänge als bedeutsame Lageverhältnisse anzuerkennen. Wie aber kommen wir zu dieser ästhetischen Haltung? Oder anders gefragt – was schnürt die Bildelemente so aneinander, dass wir im Betrachten bereit sind, den Eindruck ihrer Verknüpftheit anzuerkennen? Das Beieinander, Zwischeneinander, Übereinander der bedeutsamen Elemente in den Bildern und Skulpturen von Wiley erhält seinen ›Einander-Charakter‹ durch die versammelnde Kraft einer Umhegung, die traditionell von Rahmen, Sockeln, Monitoren oder Bühnen gestiftet wird oder durch das physische Ende des Trägermediums. Diese Fassung ästhetischer Gebilde markiert die Grenze zwischen Ikontik und Trivialität,

zwischen belangloser Fläche und bedeutsamer Formationen. Sie dient als Einfallstor ins spürsinnige Mustern. Bilder oder Objekte entfalten intrinsische Syntaktik im Rahmen ihrer Rahmungen und auf der Grundlage ihrer Trägermedien. Diese Einhegungen fungieren wie großgeschriebene Buchstaben am Anfang und Punkte am Ende der Sätze. Wileys Gemälde und Büsten gebrauchen nun ihrerseits nicht einfach und trivial diese Konvention der formulierenden Rahmung, sondern setzen ostentativ den Bedeutung-inaugurierenden Charakter von Einfassungen der Sinnproduktion in Szene. Als wären die heroischen Portraitstudien und Zitate der Historienmalerei nicht schon genug der Inwertsetzung, finden sich um die Gemälde Wileys herum goldene, durch Schnitzwerk verzierte Rahmen. Die Grenze zwischen belangloser Fläche und bedeutsamen Formationen wird ästhetisch inszeniert und die subalternen Reiter finden sich demonstrativ im Gehaltvollen positioniert. Der Anfang und das Ende von ästhetisch bedeutsamen Gebilden wird hier nachdrücklich zum Zeichen gemacht und weist sich als Wertsteigerungswerkzeug aus. Mit dem Werkzeug der Rahmung vollzieht sich ein Wechsel vom Profanen zum Auratischen, innerhalb dessen unerhebliche Objekte zu erheblichen werden – in der semantischen wie der sozialen Zurkenntnisnahme.[14]

Bilderrahmen oder Leinwände, Papierblätter, Monitore, Bühnen oder Sockel markieren ästhetische Sinngebilde und lassen syntaktische Lagebeziehungen kenntlich werden. Wie aber verhält es sich mit dem Anfang und Ende von enzyklopädischen Installationen oder performativen Interventionen? Was markiert den Anfang und das Ende eines ästhetischen Sinngebildes, das keine goldenen Rahmen aufweist? Wie werden sockellose Sachen in ikonischen Wert gesetzt? Wir haben uns bei der Performance der LIGNA-Gruppe gefragt, wo das ästhetische Geschehen beginnt? Warum werden bestimmte Handlungen unter so vielen Tätigkeiten im öffentlichen Raum als Performance wahrnehmbar? Die bühnenlose Performance hilft bei der Klärung der Frage nach dem Anfang und Ende ästhetischer Sinngebilde, weil ihre Brisanz in ihrem zwielichtigen Charakter liegt. Erst allmählich tritt aus dem gewöhnlichen Handlungsfeld des öffentlichen Raums das performative Tun hervor. Wir waren erstaunt über das choreografische Zusammenspiel von Personen. Die Erfahrung dieses Staunens machte uns zu ästhetischen Beobachtern auf der Suche nach Sinn. Wir begannen das Sichtbare zu mustern, weil es durch seine Differenz zum Gewöhnlichen als Konstellation kenntlich wurde.

14 Wir erinnern uns hier, wo die mutwillige Inwertsetzung eines Gemäldes durch einen Künstler als Teil seiner künstlerischen Artikulation verstanden werden muss, an Marcel Duchamp und dessen Erklärung, wie aus einem gewöhnlichen Urinal bedeutungsvolle Kunst wird: »He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.« Das Porzellanobjekt durch die Signatur eines Künstlers gerahmt, wird durch diesen Akt der Verschiebung vom Nützlichen zum Gedanklichen als Kunst positioniert und damit gehaltvoll.

Die Abweichung vom Gewöhnlichen markiert das ästhetische Schauspiel – die »Verklärung des Gewöhnlichen«, wie der Kunsttheoretiker Arthur Danto es nennt. Im Kunstraum stellen Rahmen, Monitore oder Sockel diese Abweichung figurativ her. Wir wissen, wann ein ästhetisches Symbolsystem beginnt und wo es aufhört, denn eine Grenze liegt zwischen ihnen und dem Gewöhnlichen – gebildet aus Holz, Bronze, Glas oder Staunen. Das Innere der Gemälde trennt sich vom Äußeren der Wand. Das Gewöhnliche der Alltagshandlung weicht ab vom Gehaltvollen einer Inszenierung. Und deshalb weichen wir zurück vor den imaginären oder materiellen Schwellen und fallen in einen Modus der musternden Betrachtung. Es ist diese ästhetische Haltung, die wir einnehmen, wenn uns die Szene als ausreichend abweichend vorkommt – ein Wille zur Einsicht ins Außergewöhnliche angesichts einer Differenz zum Trivialen. Die Performance der Gruppe LIGNA verdeutlicht diese Ebene der ästhetischen Haltung, die Bedeutsames erkennen will, besonders einsichtig, weil sie es sich als Performance zur Aufgabe gemacht hat, die Grenze zwischen den normalen und den devianten Gesten zu verwischen. Die Grauzonen zwischen erlaubten und unerlaubten Handlungen im öffentlichen Raum sind auch die Grauzonen zwischen zeichenhaftem Theater und bloßen Verhalten, zwischen dem Willen musternd zu sehen oder unwillkürlich wegzuschauen. Man muss die Abweichung erkennen wollen, um sie zu beurteilen – so die gesellschaftskritische Botschaft der performativen Intervention – man muss ästhetische Gebilde mustern wollen, um sie lesen zu können – so die ikontische Einsicht durch die Performance.

In den herkömmlichen Kontexten der Kunst finden wir weniger ikontische Grauzonen. Häufig begegnen uns präzise platzierte Ausrufezeichen, die uns auffordern, unseren musternden Scharfsinn zum Einsatz zu bringen. Konventionelle Kunstmarkierungen verwandeln das gewöhnlich Sinnliche in ästhetisch Gehaltvolles und innerhalb dieser Markierungen treten ikonische Zeichen und syntaktische Relationen in Erscheinung. Ausgewiesene Kunsträume – Galerien, Museen, weiße Kuben – bilden die ästhetischen Kontexte, innerhalb derer im Allgemeinen ästhetisch Gehaltvolles erwartet und als solches gemustert wird. Sockel, Rahmen, Monitore, Leinwände, Papier, Lichtkästen oder Bühnen weisen im Besonderen die Einzelfälle von Kunst aus und differenzieren ein Bild von der Wand, eine Skulptur von Zeug, eine Inszenierung vom Alltag. Die »Kulturgeschichte« Darbovens hat ihren Anfang und ihr Ende nicht in der Inventarliste der Künstlerin, nicht in der ästhetischen Qualität der ikonischen Materialien oder der Menge der Bildnisse, sondern in der Kunstraumarchitektur. Zwischen dem Kassentresen zu Beginn und dem angenommenen Café zum Abschluss der Ausstellung breitet sich ein Aussagenkosmos mit Sinnbezügen mittels der disponierten Struktur der dargebotenen Elemente der Installation aus. Es handelt sich um einen vergleichsweise offensichtlichen, weil üppigen Fall syntaktischer Fülle, in einem vergleichsweise einfachen, weil wohldefinierten künstlerischem Erkennungsraum – einer bekannten Galerie.

Ästhetische Gebilde sind durch diese Träger, die Rahmen, Sockel, Bühnen und Wände eingefasst und damit begrenzt, dabei aber zugleich nach »innen beliebig abbaubar« – wie Schreiber es formuliert. Beliebig abbaubar meint die potentiell unendliche Menge an syntaktischen Verknüpfungen und semantischen Gehalten, die ästhetische Gebilde in ihrem inneren Möglichkeitsraum aufbewahren können. Immer kann differenzierter nachgefragt werden, ob nicht doch die Facette von Gelb etwas im Verhältnis zum angrenzenden Rot bedeutet oder sogar jene Schnitzarbeit des Rahmens im syntaktischen Verhältnis steht zur gemalten Ornamentik im Gemälde? Texte sind dagegen nach »innen durch das gegebene System der Grundzeichen begrenzt« – so Schreiber. Ein A ist ein A ist ein A und die Dicke seiner Linien, die Größe seiner Figur, die Farbübergänge seiner Ränder erweisen sich als irrelevant für den Prozess des Textverstehens. Texte können beliebig lang sein und unbegrenzt ist die Anzahl der möglicherweise aneinander gereihten Buchstaben, die sich dabei jedoch nicht unterteilen in bedeutungshaltige Nanoteilchen. Während die definierten Figuren der Buchstaben als intrinsische Bestimmungen die Textlichkeit kennzeichnet, markieren Rahmen, Sockel, Wände die ästhetischen Sinngebilde als Kapseln von außen. Der Kapselcharakter der Kunst disponiert die musternde Haltung der Betrachtenden – auch wenn die Uneindeutigkeit von performativen Ereignissen im öffentlichen Raum mitunter mit der Erkennbarkeit der Kunstkapsel provokativ spielt, weil die Provokation von Grenzüberschreitungen eben das Thema mancher künstlerischer Positionen ist.

Glückliche Ästhetiker – oder das Machen ästhetischer Symbolwelten

Malen wir jetzt also Bilderrahmen an beliebige Wände, um das darin Sichtbare als ästhetischen Aussagenkosmos zu begreifen und die Nuancen der Wandfarbe als syntaktische Lagebeziehungen zu mustern. Hängen wir schwarze Rechtecke in eine Galerie, um die Rahmung der Kunst als konstitutiv für die Sinnbildung zu thematisieren – wir kennen diesen berühmten Fall des schwarzen Quadrats und anerkennen seinen Wert hinsichtlich der Infragestellung dessen, wie Kunst bedeutet. Die kritische Ironie – oder gleichsam der schwarze Humor – dieser berühmt gewordenen künstlerischen Geste der Selbstbefragung von Sinnproduktion durch Kasimir Malewitsch sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Gestische daran selber insofern relevant ist, als es die kritische Selbstbefragung erst möglich macht. Monochrome schwarze Flächen sind gestaltet, gefärbt und im Kunstraum arrangiert – mithin der Effekt einer produktiven Praxis des Formierens von ästhetischen Beziehungen. Die komponierte Ensemblehaftigkeit, mittels derer die Bedeutung der Bedeutungslosigkeit von ästhetischen Gebilden durch das Darstellen eines schwarzen Quadrats darstellbar wird, ist der Effekt einer Gestaltungspraxis, mit der sich triviale Farbflächen in sinnhaften Farbflächen verwandeln. Das iko-

nische Geschäft, das Arrangieren von ästhetischen Lagebeziehungen ist ein praxisches. Es ist die Praxis des Komponierens – des *com ponere* – als einem Zusammen - Setzen - Stellen - Legen von Bildelementen, das die semantischen Gehalte entfaltet – auch die der ironischen Selbstbefragung von Kunst. Ästhetische Symbolwelten werden gemacht, gebildet, formiert, erfunden, gestaltet im Rahmen eines Tätigseins, das durch den Gebrauch von sinnlich wahrnehmbaren Dingen Einsichten darstellen will. Wir sind zurück in der Praxologie der Kunst, nach unserem Ausflug in die ästhetische Zeichentheorie. Dieser Ausflug war nötig geworden, weil mit der Kunst als Praxis und der Praxis ästhetischen Forschens die Frage nach den Weisen des ästhetischen Bedeutens von praxisch entwickelten Einsichten auftauchte. Nun aber bemerken wir, dass eben jene Weisen des Bedeutens durch die Praktiken des Kunstens zur Darstellung kommen und wir erinnern uns daran, dass sich materielle Sachen im Prozess des Bearbeitetwerdens zu Kunst als einer Position arrangieren. Wir können uns Kehinde Wiley jetzt vorstellen, wie er Kulturgeschichte ästhetisch bearbeitet und seine Gemälde in der ›Ausdrucksbewegung‹ des Malens ›formuliert‹ – wie Pferdelocken und Rankenmuster arrangiert werden und Farben erprobt. Die Figur der Kunst-Tuenden scheint dabei die von prüfenden Erfindern zu sein. Das gestalterische Bearbeiten und Arrangieren von ästhetischen Lagebeziehungen korrespondiert mit einer Fülle an testend wahrnehmenden Tätigkeiten im Austausch mit Welt – dem Hören von Geschichten und Wittern von Positionen, dem Fern- und Nahsehen kultureller Produkte und Alltagskulturen, dem Ergreifen und Ergriffensein von Historienbildern, dem Lesen in kulturellen Traditionen und Ermessen von gesellschaftlichen Räumen, dem Kommunizieren durch das Skizzieren oder Fotografieren, dem Austauschen von Bildern oder Agieren im Kontext. Vielleicht hat Wiley zunächst die Pathosformeln der abendländischen Kulturgeschichte als Museumspostkarten gesammelt und mit den Fotos seiner Modelle collagenartig arrangiert und dabei die Komposition des Aufpralls der Kulturen taxiert. Vielleicht hat er gemeinsam mit den Modellen die Posen am Historiengemälde ausprobiert und dabei die Spannung entwickelt, die sich als Einsicht seiner Bilder kommuniziert. In künstlerischen Verfahren formieren sich mit den ästhetischen Sachen die ästhetischen Sinngebilde durch das Erstellen, Prüfen, Herausstellen, Verwerfen, Entwickeln, Arrangieren, Modifizieren, Verbinden und Präsentieren von Darstellungselementen. Und so schält sich nicht nur durch den enzyklopädischen Umgang mit Bildmaterial wie bei Darboven oder das Sammeln und Ordnen von Werbeanzeigen wie beim Künstlerduo Fischli/Weiss der Eindruck heraus, dass Künstlerinnen und Künstler beim Machen von ästhetischen Sinngebilden als investigative Bildjongleure agieren. Durch das Spiel mit Dingen werden in der ästhetischen Praxis Einsichten gewonnen und in die Form der Formulierung gebracht. Alexander Gottlieb Baumgarten nennt im 18. Jahrhundert diese einsichtige Formulierungspraxis die »Dichtungskraft«. Und wir widmen uns jetzt noch einmal den Gedanken dieses frühen Ästhetikers, um die Aussagekraft ästhetischer

Gebilde als Manifestationen einer zugleich vergegenwärtigenden und erfinderischen Untersuchung von Welt zu verstehen. Ästhetische Gebilde sind nicht nur in der Lage Aussagen als Darstellungen zu formulieren. Sie sind auch als Formulierte der Effekt eines gestalterischen Tuns. Dieses Tun ist eine Praxis, welche Welt nicht nur darstellen, sondern auch verstehen will und die dieses Verstehen mittels des ästhetischen Tuns vollzieht. Die Ikontik der epistemologischen Ästhetik verknüpft sich hier mit der Praxologie des Kunstens und dem künstlerischen Machen als einem ästhetischen Forschen. Für Baumgarten ist die Dichtungskraft – *facultas fingendi* – ein tätiges Erkenntnisvermögen. Dieses Vermögen ist in der Lage »Einbildungen miteinander zu verbinden und abzusondern«. Diese *facultas fingendi* – diese fingierende Fähigkeit – wird durch die »Kraft der Seele, sich die Welt zu vergegenwärtigen, in Tätigkeit gesetzt«.[15] Wenn wir dichten oder ›kunsten‹ vergegenwärtigen wir uns Welt. Für Baumgarten erschließt sich das Erkennen als eine aktive Tätigkeit der Seele in der Form einer produktiven »Absonderung«. Nicht kontemplativ distanzierte Betrachtung oder nicht involvierte Untersuchung führen zu ästhetischer Einsicht, sondern die Aktivität einer fähigen Seele, die ihren Köper gegenüber den wahrzunehmenden Dingen positioniert, die Vorstellungen bildet und die diese Einbildungen in einem sinnlich wahrnehmbaren Gewebe in Form bringt. Künstlerische Positioniertheit und produktive Praxis liegen in der Natur ästhetischer Einsicht, so könnte man aktuell gesprochen Baumgartens Ästhetik zusammenfassen und damit verständlich machen, warum diese Ästhetik eine Wissenschaft von der (disponiert) sinnlichen Erkenntnis und eine Theorie der (praktisch) schönen Künste sein will. Für die »fähige Seele« aber, die sich mit Vorstellungskraft und physischer Disposition ins dichtende Verhältnis zu den mannigfaltigen Erscheinungen bringt, prägt Baumgarten den Begriff des »glücklichen Ästhetikers«.

Der »glückliche Ästhetiker« ist kein terminologischer Unfall in Baumgartens Schrift, sondern der Hinweis darauf, dass ästhetische Einsicht – also in Baumgartens Terminologie schöne Erkenntnis – personal situiert ist. Das Schöne und das Disponierte kommen in der Figur des Ästhetikers zusammen, der glücklich ist, weil seine Dichtungspraxis ›Schönes‹ erkennt. Von diesem glücklichen Ästhetiker, der aus freudigem Interesse an den mannigfaltigen Erscheinungen für das schöne Erkennen auch dichtet, führt bei Baumgarten der Gedankenweg konsequent zum »praktischen Ästhetiker«, der das Dichtungsvermögen im Rahmen der sinnlichen Erkenntnis in die Vollkommenheit führt. Denn mit dem »Dichtungsvermögen« gestaltet der glückliche Ästhetiker als praktischer Ästhetiker vermittels ästhetischer Dinge bedeutsame Kunst. Der praktische Ästhetiker ist eine Figur, welcher Baumgarten ein Drittel seiner Ästhetik gewidmet hätte, wenn diese nicht Fragment ge-

15 Baumgarten: Metaphysik, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, 1983,§589 undvgl. darüber hinaus auch Baumgarten: Ästhetik, 2007, S. 29, §31.

blieben wäre. Doch nur die Heuristik wurde veröffentlicht. Die Methodologie und die praktische Ästhetik blieben Projekt. Was im Rahmen dieser praktischen Ästhetik vermutlich im Zentrum der Aufmerksamkeit gestanden hätte, nämlich die Praxis des Bildens von ästhetischen Dingen in Übereinstimmung mit dem Vermerken und Vorstellen von »ästhetikologischen Wahrheiten«, wird immerhin im von Baumgarten formulierten Erkenntnisvermögen des »Scharfsinns« unter dem Hinweis auf die Notwendigkeit tätiger Übung schon antizipiert. Und immerhin verzahnt sich schon beim glücklichen Ästhetiker wegweisend das Schaffen ästhetisch bedeutsamer Objekte mit dem Einsehen als Praxis. Die »glücklichen Ästhetiker« sind nämlich zunächst in ihrer fortwährenden Übungspraxis nur Nachäffer gegenüber den ästhetischen Zeichenformationen, die sie zu verstehen beanspruchen. Die glücklichen Ästhetiker vollziehen »nachahmend auf schöne Weise denkend« die ästhetischen Weisheiten nach, die andere schön dichtend abgesondert haben. Die nachvollziehend Erkennenden und die dichtend Erkennenden kommen in der Sache des schönen Denkens dabei zueinander und bestätigen sich gegenseitig die Trefflichkeit ihrer jeweiligen schönen Einsichten im aneinander eingeübten Nachvollzug. Im musternden Nachvollzug üben sich mithin die glücklichen Ästhetiker an den mannigfaltigen Erscheinungen wie auch den Ergebnissen des schönen Denkens anderer glücklicher und praktischer Ästhetiker und eignen sich die Einsicht in beide – Erscheinungen wie Ergebnisse – wiederum schön schaffend an. Mit diesem nachäffenden Habitus der glücklichen Ästhetiker wird aber auch einsichtig, inwiefern das schöne Erkennen ein nachvollziehender praktischer Prozess ist. So erkennen die Ästhetiker auch untereinander ihre Einsichten praxisch nachvollziehend. Ein Kollegium glücklich praktischer Ästhetiker wird vorstellbar, dass sich gleichsam auf Augenhöhe untereinander und die Welt in der ästhetischen Praxis des Musterns und Schaffens erkennt. Mehr als 100 Jahre, bevor mit dem humboldtsche Forschungsideal im 19. Jahrhundert Erkenntnis als Effekt der Selbst-Bildung des Subjekts gedacht wird und mit dem Prozesshaften dieser Bildung tatsächlich die Idee von ›Forschung‹ als Praxis des Erkennens ins Zentrum des epistemischen Paradigmas rückt, lange bevor also Erkenntnisvermögen als Bewegung und Übung des Subjekts vorgestellt wird, lange bevor sich *peer-groups* als kollegiale und gegenseitig erkennende Forschergemeinden etablierten, versteht Baumgarten die sinnliche Erkenntnis mittels der ästhetischen Praxis der Übung von Vermögen und der Lehre »schöner Gelehrsamkeit« als Bildungsprozess glücklich praktischer Ästhetiker.[16] Es scheint, als bildete sich mit den glücklichen Ästhetikern bei Baumgarten im 18. Jahrhundert schon eine wegweisende Idee zu einer ästhetischen Forscher-Gemeinde schön Denkender heraus, welche sich aneinander im Nachvollzug ihrer Artikulationen ästhetischer Erkenntnis üben und durch diese rezeptiven und

16 Vgl. Baumgarten: Ästhetik, 2007, Die ästhetische Lehre: § 62ff Abschnitt IV.

produktive Erkenntnisvermögen ihre Einsichten überprüfen und sich gegenseitig bilden.

Was haben also wir mit der Ästhetik des neuzeitlichen Philosophen Baumgarten für die Theorie im 21. Jahrhundert zur ästhetischen Darlegungspraxis und künstlerischen Forschung gewonnen? Baumgarten ist ein Denker, der die ästhetische Erkenntnis etablieren will und diese doch zugleich als dunkle Einsicht der unteren Erkenntnisvermögen im Gegensatz zur klaren Erkenntnis der Vernunft begreift. Baumgarten will die ästhetische Sprache der Dinge verstehen und legt mit seiner Analyse des wahrsagenden Bedeutens den Grundstein für eine Ikontik der Kunst. Doch hat Baumgarten mit dem Dichtungsvermögen am Ende nicht die visuellen oder darstellenden Künste und deren Formulierungsmaterialien im Blick, sondern nur die poetischen Dichtungskünste. Auf der Suche nach den ästhetischen Erkenntnisvermögen behauptet er zwar die Verknüpfung der Dichtungsvermögen mit den oberen Erkenntnisvermögen der Vernunft und benennt mit der »ästhetikologischen Wahrheit« eine ebenso rationale wie sinnliche ästhetische Einsichtskategorie, schenkt aber dann vor allem den »süßlichen Gemütsbewegungen« der sinnlich wahrnehmenden Ästhetiker sein ernstes Interesse. Nur mittelmäßig anspruchsvolle Gegenstandsbereiche gelten ihm als für die ästhetische Erkenntnis brauchbar. Kurzum ein Philosoph, der meint, mit der ästhetischen Erkenntnis gehe es um jene Dinge, »die ein mittelmäßiger ästhetischer Geist nicht aus der höheren deutlichen und adäquaten Erkenntnis der Wissenschaften an jenes schöne Licht hinabführen kann, das rosafarbene Licht, das den Augen des Analogons der Vernunft und den unteren Erkenntnisvermögen gefällt und sie nicht blendet.«[17] Diese rosafarbene Ästhetik aus der Mitte des 18. Jahrhunderts liefert gleichwohl unter formalen Gesichtspunkten den Hinweis auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Epistemologie. Sie sensibilisiert die Aufmerksamkeit für den Zeichencharakter der Dinge. Sie schlägt vor, unter dem Stichwort der »durchringenden Einsicht« eine differenzierende und verknüpfende, gleichsam syntaktische Ebene in das Verstehen ästhetischer Sachen einzutragen, mit der die Frage nach dem Forschungscharakter künstlerischer Darstellungen weiterverfolgt werden kann. Und sie begreift das »Dichtungsvermögen« als eine zugleich erkennende und produktive Fähigkeit, so dass die künstlerische Forschung als gestalterische Einsichtspraxis im Darstellen absehbar wird.

17 Baumgarten: Ästhetik, 2007, S. 99 § 121.

Kritische Epistemologie:
Im Kontext der Kulturgeschichte des Forschens

Oh wie schön

In der Kunst nehmen wir mit unseren Sinnen wahr. Wenn wir dieses Wahrnehmen als ein ›Für-wahr-nehmen‹ verstehen wollen, sind wir mit der ebenso grundsätzlichen wie erkenntnistheoretischen Frage konfrontiert: Was sehen wir, wenn wir schauen? Was erkennen wir, wenn wir wahrnehmen? Welchen Typ von Einsicht ermöglicht das Wahrnehmen?

Eine Anekdote verdeutlicht die Janusköpfigkeit des Sehens als einem Wahrnehmen: In Japan waren wir mit zwei akademischen Kollegen an den Biwa-See in der Nähe von Kyoto gereist, um dort einen alten buddhistischen Tempel anzusehen. Man konnte die Anlage vom Ufer des Biwa-Sees aus bequem zu Fuß gemeinsam mit vielen anderen Touristen und Besuchern durch einen breiten gepflasterten Weg bergan durch den Wald mit hohen Nadelbäumen erreichen. Ein japanischer Professor für europäische Philosophie und eine japanische Literaturkritikerin führten uns dort hin. *»Kire desu«* bemerkte die japanische Literaturkritikerin begeistert, als wir aus der hübschen alten Tempelanlage den bewaldeten Hügel herunter wieder an die Zufahrtsstraße am See mit den Souvenirständen gekommen waren. »Oh – wie schön!« Sie meinte weder den Tempel noch den Wald, sondern die Seelandschaft. Vor uns dümpelte das trübe Seewasser ans Betonufer. Auf der gegenüberliegenden Seite des Gewässers war die urbane Nachkriegsarchitektur einer pragmatisch verstandenen Moderne zu sehen. Links im Blickfeld die Schnellstraßenbrücke. Es war ein See im Modus totaler Zuhandenheit, so hätten wir aus europäischer Perspektive vielleicht angemerkt, wenn wir geneigt gewesen wären, dieser Seegegend und ihrem Flusszulauf überhaupt Aufmerksamkeit zu schenken. »Sehr schön« bestätigte der japanische Professor die Worte der Literaturkritikerin. »Dieser See hat eine sehr alte Geschichte.« Der Blick senkte sich bei seinen Worten keineswegs nach innen, die Geschichte als imaginäre Komponente der Landschaft rekapitulierend, sondern schweifte zwischen Autobrücke und Betonufer umher. Diese japanischen Kollegen sahen Geschichte als anwesende Schönheit der Gegend. Offenbar, denn *»kire desu«* wird nicht als rhetorischer Ausdruck für Abwesendes verwendet, sondern bezieht sich auf aktuell Anwesendes: *Kire desu* sind kräftig rosa blühende Kirschbäume vor knallblauem Himmel oder magentarotes Ahornlaub im japanischen Herbst. Es geht mit diesem Ausruf um präsente

Schönheit, die im Moment erblickt und lobpreisend bestätigt wird. Anscheinend sahen wir am Biwa-See gleiches und nahmen doch anderes wahr. Die ikonische Semantik der Gegend war von unterschiedlichen Inhaltsstoffen geprägt und regulierte den Sinn dieser Landschaft als Bild je anders. Strahlende Schönheit einerseits und profane Plumpheit andererseits.

Theoretisch wissen wir um die kulturelle, historische und soziale Einbettung des Sehens, Wahrnehmens und Verstehens von Zeichen und Dingen. Doch sind wir erschüttert, wenn eben diese Differenz tatsächlich auch zu einer akuten Erfahrung wird. Unser Alltag ist im Normalmodus geprägt von einem Grundvertrauen in die Ähnlichkeit der Wahrnehmungsmuster unserer Mitmenschen – was Immanuel Kant den Gemeinsinn nannte. Wir versichern uns dieses gemeinsamen Sinns in fortlaufender Rede. »Ein wirklich hässliches Auto.« »Ja wirklich!« »Siehst Du die Schönheit der Geschichte dort?« »Aber natürlich!« Aus dem Sehen destillieren wir nicht die ikonische Wahrheit einer Sache, sondern es zeigt und kommuniziert sich der Konsens und Code einer Blickgemeinschaft. Diese Blickgemeinschaft bildet ein Symbolkollektiv, innerhalb dessen ein Verständigen über wahrgenommene Zeichengehalte und ein Verhandeln über Sinn nur deswegen möglich ist, weil die prinzipielle Ähnlichkeit des Musterungsprozesses beständig und in jeder Situation immer wieder neu angenommen wird.

Doch das Mustern führt nicht immer zu gleichen, sondern mitunter zu unterschiedlichen Ansichten. Die Wahrheit unserer Wahrnehmung ist relativ. Genauer formuliert: Die Gehalte über die Verfasstheit von Welt, welche durch ästhetische Zeichen und Ansichten vermittelt werden, sind relativ zu den Erwartungshorizonten der wahrnehmenden Symbolgemeinschaft. Diese Erkenntnis – über die Bezogenheit des Einsehens im Modus des Wahrnehmens – ist allerdings nichts Neues. Denn vor dem Hintergrund der jüngeren Geschichte der kritischen Epistemologie des 20. Jahrhunderts wissen wir um die Kontextualität des Erkennens. Die Wahrheit unserer Wahrnehmung sollte uns als ebenso relativ erscheinen wie jede andere Wahrheit auch. Diese Einsicht betrifft aber auch die ästhetische Forschung. Ästhetische Einsichten sind genauso wenig verallgemeinerbar wie numerische Ergebnisse oder begriffliche Erkenntnisse. Wahrnehmung findet im Kontext von Sinngemeinschaften statt. Doch inwiefern reicht dieser einfach konstatierte, kritisch-epistemologische Kurzschluss aus, um das Problem der relativen Relevanz ästhetischen Einsehens, Vermittelns und Verstehens angemessen zu bedenken? Was leistet die künstlerische Forschung im Vermitteln ihrer Einsichten? Wo stehen die ästhetischen Erkenntnisse und ihre Weisen des Wahrnehmens im Kontext der kritischen Epistemologie? Die ästhetische Praxis will sich als Forschung etablieren und ihre Artikulationsweise beansprucht als Ausdruck ernst genommen zu werden – zumindest sind das die Argumentationsziele der epistemologischen Ästhetik. Wie aber stehen diese Ansprüche im Verhältnis zur epistemologischen Kritik an der Objektivität des Wissens und der Nachvollziehbarkeit der Forschung? Für wen

gelten die ästhetischen Einsichten (objektiv) und wer vermag sie (nachvollziehend) zu verstehen?

Die historische Lage im 21. Jahrhundert ist prekär: wir arbeiten die epistemischen Qualitäten des künstlerischen Tuns heraus, um dieses Tun als ein Forschen in jener doppelten Weise zu ›behaupten‹, wie das Behaupten ein inhaltliches Aussage treffen und ein wissenspolitisches Durchsetzen meint. Sagen und Setzen. Zugleich wird jede dieser epistemischen Behauptungen durch die Thesen der philosophischen Wissenschaftsforschung zur Situiertheit des Wissens gleichsam ›enthauptet‹. Die Kunst beginnt zu forschen, während die Forschung aufhört für das einzustehen, was einmal für Forschung gehalten wurde: nämlich ein intersubjektiv verallgemeinerbares, objektives, methodisches, nachvollziehbares und systematisches Geschäft zu sein.

Relativität

Der andere Blick – künstlerische Wissenschaftsforschung

Bevor wir uns aber der Frage widmen, was mit einer kritischen Epistemologie genau gemeint sein könnte und inwiefern diese nachdenkliche Lehre über das Wissen tatsächlich der künstlerischen Forschung im Wege steht oder aber, gerade umgekehrt, die Kunst als Wissenskultur erst durch die kritische Epistemologie auf den Weg gebracht wird – bevor wir uns also der Wissenschaftstheorie widmen, betrachten wir ein Video: Es handelt sich um ein künstlerisches Video, das mit ästhetischen Mitteln die Relativität des forschenden Blickes untersucht – gleichsam eine nachdenkliche künstlerische Anschauung über das einsehbare Wissen und seine Reichweite. Diese künstlerische Videopraxis betreibt selber eine kritische Epistemologie und widmet sich der Kontextualität der Wahrnehmung. Sie durchleuchtet die Wahrnehmung und deren Bedeutung für den Forschungsanspruch. Das Video formuliert aus dem Feld des Ästhetischen heraus die Frage: wie können wir sichere Erkenntnisse gewinnen, wenn wir nicht sicher sein können, was wir sehen?

Wir betrachten das künstlerische Videoprojekt *›Kobarweng or Where is your Helicopter‹* und dieses hat eine besondere Forschungsdisziplin im Blick – die Anthropologie – indem es den Moment des Zusammenstoßes zweier Kulturen in Südostasien filmisch nachzeichnet. Es geht um folgende Situation: Ein Dorf im Hochland Papua Neuguineas wird im Jahre 1959 von einer Begegnung mit der Außenwelt erschüttert. Eine Gruppe westlicher Wissenschaftler fällt mit Fallschirmen aus einem Hubschrauber in den Urwald, um dort Land und Menschen zu kartographieren. Zur Gruppe der aus dem Himmel Fallenden gehört auch ein Anthropologe, der sich den ›nicht kartierten‹ Bewohnern dieses Landstrichs widmen will. Schriftliche und filmische Aufzeichnungen werden zu diesem Anlass vom Land und seinen Bewohnern gemacht. Die Gruppe der so heimgesuchten Dorfbewohner wiederum hat ihrerseits Erfahrungen gemacht und Erinnerungen bewahrt. Diese Dorfbewohner berichteten im Jahre 1987 dem belgischen Künstler Johan Grimonprez bei dessen Reise nach Papua Neuguinea von dieser Begegnung aus den 1950er Jahren. Und sie fragen Grimonprez: »Wo ist Dein Hubschrauber?« Als wären Hubschrauber die natürliche Art der westlichen Fortbewegung und als wäre es selbstverständlich, dass

auch der Künstler ein Forschender sei. Einer eben, der für seine Suche nach Erkenntnissen aus dröhnenden Flugobjekten auf den Boden der Tatsachen fiele. Das Video des Künstlers ist das Ergebnis seiner Begegnung mit den Dorfbewohnern im Hochland von Papua Neuguinea 1987 einerseits – sowie das Ergebnis der Sichtung dokumentarischen Materials aus den 1950er Jahren andererseits – und es lässt wenig erkennen. Verwackelte Bilder von Wohnfluren, schemenhafte Flugobjekte über Urwaldwipfeln, sich entfaltende kleine weiße Fallschirme vor grauem Himmel, vage Waldlandschaften im Überflug, dokumentarisches Filmmaterial von hockenden Menschen mit Nasenschmuck am Boden, Palmenblätter in Nahaufnahme und ein Klapptisch, abstürzende Flugbomber in der Ferne, Hütten bauenden Dorfbewohnern in schwarzweiß.

Der Blick derjenigen, die das Video des Künstlers betrachten, vermag aus dieser verschwommenen, optischen Gemengelage nichts Verlässliches zu destillieren. Wir schauen und sehen nichts wirklich. Was wir betrachten, sind die Blicke des Anthropologen von 1959 und die Aufnahmen des Künstlers von 1987. Welchen Typ von Einsicht ermöglichen deren Wahrnehmungen? Die Montage des Filmmaterials, das Vergrößern und Verkleinern der Ausschnitte, der Kamerablick von unten nach oben oder von oben nach unten, die Verlangsamung der Aufnahmen – diese Verfahren der Bildbearbeitung suchen nach einer Wahrheit und einem Zusammenhang der Aufnahmen. Die künstlerische Analyse (Zergliederung) und Synthese (Zusammenfügung) bemüht sich, Einsicht aus dem Medium der bewegten Bilder zu extrahieren. Die Dorfbewohner aber nehmen die Wahrheit der Welt anders wahr. Weniger einsichtig mehr eingängig. Sie analysieren akustisch und mythisch. Sie erzählen sich Geschichten über die Ankunft der Fremden und suchen nach Korrespondenzen zwischen dem Klang der Hubschrauber mit den Geräuschen der Frösche oder Vögel des Waldes. Grimonprez schichtet diese diversen Wahrnehmungsweisen audiovisuell übereinander: Auf den unscharfen Videoaufnahmen liegen Texte mit historischen und sagenhaften Aussagen über die Rolle der Ahnen beim Auftreten des Helikopters und über die wechselvolle Geschichte der feindlichen Übernahmen Papua Neuguineas durch europäische und ostasiatische Mächte, welche sich für die Dorfbewohner in Flugzeugaktivitäten und Landebahnprojekten niederschlug. Durchdringende Schreie von Waldvögeln durchbrechen die Stille des stummen Filmmaterials. Das Grollen von Propellern ist aus der Ferne zu hören. Die Zuschreibungen und Wahrnehmungen zirkulieren zwischen den akustischen und optischen Daten und Dokumenten. Grimonprez hat dieses Material gesammelt – alte Filmaufnahmen aus den 1950er Jahren, neue Bildeindrücke, Geschichten und Aussagen von Dorfbewohnern, die sich noch erinnern, historische und aktuelle Töne vom Urwald und von Flugobjekten – um diese Proben von der Realität der Wahrnehmung in ein Verhältnis zu setzen und damit die Wahrheit der Wahrnehmung der Akteure aus unterschiedlichen Perspektiven auszuloten. »Durch die Verschränkung von dreißig Jahre altem Dokumentationsmaterial mit den Berichten

der Ureinwohner,« so der Künstler, »beleuchtet ›Kobarweng‹ kritisch den Mythos von Objektivität sowie den Anspruch auf eine epistemische und wissenschaftliche Distanz, der nicht nur von Anthropologen, sondern quer durch die westliche Wissenschaft aufrechterhalten wird und wo der Beobachter sich in einer entfremdeten Position der Transzendenz gegenüber seinem Objekt gefangen findet.«[1]

Mit diesen Worten positioniert Grimonprez die westlichen Wissenschaftler vor dem Hintergrund seines Videoprojekts im »Mythos der Objektivität« und der Künstler beansprucht mittels der künstlerischen Erfahrung und ästhetischen Bearbeitung des Materials diesen Mythos destabilisieren zu können: Objektiv betrachtet erkennen wir nicht viel im Video von Grimonprez. Dieser Mangel an objektiver Einsicht trifft die westliche Wissenschaft, die das Phänomen der indigenen Bevölkerung zu verstehen trachtet, allerdings ebenso wie die südostasiatischen Dorfbewohner, die das Geschehene in ihre Narrative einbetten und mit akustischen Referenzen zu erklären beanspruchen. Die vorgeschlagene Wahrheit der künstlerischen Analyse über die Ereignisse von 1959 entfaltet sich aus der ästhetischen wie erzählerischen Verschränkung dieser beiden unterschiedlichen Positionen. *›Kobarweng‹* addiert mittels Montage einen Überschuss zum westlichen wie zum südostasiatischen Wissen über Welt und relativiert dabei zugleich die Alleinherrschaft der jeweiligen Blickgemeinschaft bzw. des jeweiligen Hörkollektives. Der spezifisch künstlerische Beitrag zu einer kritischen Wissenschaftstheorie basiert hier auf der ästhetischen Arbeit mit den ästhetischen Dimensionen des gesammelten und sortierten, gesehen und gehörten Materials – eine Arbeit an den Sichtbarkeiten und Hörbarkeiten sowie den Sinnfälligkeiten des Erzählten.

Der kritischen Kommentierung zufolge, die Grimonprez selber formuliert, müsste der Künstler eigentlich die von ihm im Mythos der Objektivität markierte »westliche Wissenschaft« und ihre Idee der Forschung verachten. Denn diese westliche Wissenschaft scheint entfremdet von den Objekten der Betrachtung und gefangen in der Vision einer objektiven Distanz zum Forschungsobjekt. Aber – stehen die Wissenschaftsforscher tatsächlich verächtlich den westlichen Wissenschaften entgegen, nur weil sie deren Träume von Nachvollziehbarkeit und Objektivität kritischen analysieren? Bruno Latour, der kritische Epistemologe, der die westliche Wissenschaft so distanziert beobachtet hat, wie die Anthropologen die Dorfbewohner Papua Neuguineas, ist über eine solche trennende Aufteilung in Wissenschaftler einerseits und Wissenschaftskritiker andererseits verwirrt: »Wie

1 Grimonprez, Story of Kobarweng or Where is you Helicopter, 1991. (Aufruf Sept. 2018). Übersetzung von A.H., das englische Original lautet: »Juxtaposing thirty-year-old documentary footage with the accounts of indigenous people, Kobarweng critically considers the myth of objectivity, the pretence to an epistemic and scientific detachment maintained not just by the anthropologist, but throughout the discourse of western science, where the observer finds himself caught in an alienated position of transcendence over his/her object.«

konnten wir [Wissenschaftsforscher] gegen die Wissenschaftler gestellt werden? Daß wir einen Gegenstand erforschen, bedeutet nicht, daß wir ihn attackieren. Sind Biologen gegen das Leben, Astronomen gegen Sterne, Immunologen gegen Antikörper?«[2] Latour ist in seiner Eigenschaft als kritischer Epistemologe nicht in jenem Maße kritisch gegen die Forschung, dass er diese nicht wertschätzen täte – er ist für die Betrachtung von deren Realität. Er will die Wirklichkeit der Eingelassenheit des Forschens verstehen. Und auch Grimonprez untersucht mittels des vorhandenen und des neuen Bild- und Tonmaterials die zirkulierenden Referenzen im Urwald der Zuschreibungen – nicht um der Zurückweisung, sondern um der Sensibilisierung der Wissenschaft willen. Vielleicht klingt der Künstler in seinem Text tatsächlich ein bisschen so, als hielte er seine eigene Arbeit für die bessere Forschung, weil das künstlerische Video Unschärfen zulässt, wo Anthropologen Klarheiten zu erreichen versuchen. Aber die ästhetische Forschung des Künstlers untersucht tatsächlich jene allgemeine Unschärfe im Blick und jene generelle Gerichtetheit der Wahrnehmung, die dem wahrnehmenden und analysierenden Forschen in seiner Historizität und Perspektivität insgesamt anhaftet – auch dem künstlerischen Untersuchen. Denn auch die künstlerische Wissenschaftsforschung ist ›situiert‹. Sie sammelt und sortiert, sieht und hört das Material im Fall von Grimonprez aus der Perspektive eines seinerzeit in New York lebenden, belgischen Künstlers, der intellektuell mit den erkenntniskritischen Texten seines kulturellen Umfeldes groß geworden ist. Die erkenntniskritische Perspektivierung relativiert das Forschen insgesamt hinsichtlich seiner Ansprüche.

So stellt sich nun aber erneut und vor dem Hintergrund dieser wissenschaftskritischen künstlerischen Videoarbeit die Frage, warum die Kunst ausgerechnet in jener Zeit zur Forschungsdisziplin zu werden beginnt, wo die neuzeitliche Idee der Forschung in die Unschärfe geführt wird – auch von der Kunst? Grimonprez ist nicht der einzige wissenschaftsforschende Künstler, der mit dem ästhetischen Material der etablierten Disziplinen jongliert, um deren Status zu analysieren. Was sagen uns eingelegte Tierkadaver, abgemalte Blätterstrukturen oder videotechnisch aufgezeichnete Bewegungssequenzen von Parasiten über die Wahrheit der Welt? Die wissenschaftlichen Verzeichnispraktiken beanspruchen zu zeigen und zu konservieren um zu erkennen. Zugleich aber sind diese verzeichneten Dokumente ästhetische Artefakte. Der Schweizer Künstler Hannes Rickli sammelt und re-arrangiert Videoaufzeichnungen aus wissenschaftlichen Laboren, um die Chimärenhaftigkeit epistemischer Aufzeichnungen in ihrer Eigenschaft als zugleich Dokumente und Artefakte durch Kontextverschiebung zu analysieren. Was im Labor an Beobachtungsbildern gesammelt wurde, um daraus Daten zu destillieren, stellt Rickli in den Kunstraum, um daran die künstlerische Dimension zu erkennen. Dabei

2 Latour: Die Hoffnung der Pandora, 2002, S. 8.

geht es ihm – ganz im Sinne Latours – »nicht um Kritik an der Praxis der empirischen Naturwissenschaften, sondern vielmehr um die Befragung des Status der gewonnenen Materialien und deren unabsichtlich entstandene Zeichenüberschüsse.«[3] In den wissenschaftlichen Laboren scheinen die audiovisuellen Installationen auf den ersten Blick nur zu beobachten: Bienenmilben oder Knurrhahnverhalten mittels der Videokameraaufzeichnung. Zugleich erzeugen sie aber eine ästhetische Wirklichkeit der Fakten als Artefakte. »Es kristallisierte sich bei der Betrachtung dieser Laborfilme der Eindruck heraus«, so Ricklis Analyse durch die Operation der Dekontextualisierung des wissenschaftlich erzeugten Beobachtungsmaterials, »dass sie zwar allesamt aus dem Anlass funktioneller Datenerhebung hergestellt wurden, dem nachträglichen, vom Laborkontext abgelösten Blick boten sich jedoch nicht wissenschaftliche Daten, sondern das Hantieren und die gegenseitigen Zurichtungen von menschlichen, tierischen und apparativen Beteiligten sowie die lokalen räumlichen und zeitlichen Umstände des Experimentierens dar.«[4] Auch die künstlerische Arbeit von Rickli dekonstruiert mithin, bei aller feinsinniger Liebe zum audiovisuellen Material, die Aura von methodischer Strenge und objektiver Distanz im naturwissenschaftlichen Kontext und damit deren wissenschaftliches Fundament. Warum also beansprucht die Kunst ausgerechnet in jenem ideengeschichtlichen Moment zur forschenden Disziplin zu werden, wo sie selber dazu beiträgt, die forschenden Disziplinen zu ästhetisieren. Es stellt sich die Frage, auf welchem Fundament die Kunst als Beitrag zur kritischen Epistemologie eigentlich selber zu forschen beansprucht?

Regeln im Zeitalter des *anything goes*

Die kritische Epistemologie untergräbt aber am Ende nicht die Kunst in ihrer neuen Dimension als Wissensproduzentin, sondern trägt wesentlich zum Aufkommen der künstlerischen Forschung erst bei. Sie ermöglicht ein Denken, dass ein neues Forschen unter den Bedingungen der Kritik zu etablieren in der Lage ist – ein Denken, dass eine Neuformation der Wissenschaften zulässt. Die kritische Epistemologie stellt Unschärfen des Forschens fest, um das Forschen anders zu fokussieren – ganz im Geiste eines fröhlichen Friedrich Nietzsche, der proklamiert: »Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahns hinzuweisen, um die als wesenhaft geltende Welt, die sogenannte Wirklichkeit zu vernichten! Nur als Schaffende können wir vernichten!«[5] Aus der

3 Rickli: Livestream Knurrhahn, in: Bippus: Kunst des Forschens, 2009, S. 56.

4 Rickli: Experimentieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 136.

5 Nietzsche: Fröhliche Wissenschaft, 1999, §58.

Diagnose der Unschärfe erwachsen neue Kriterienkataloge darüber, worum es mit der Forschung geht. Und im Umfeld dieser neuen Kriterienkataloge kann sich die Kunst als Forschungsdisziplin etablieren.

Was aber meinen wir überhaupt, wenn wir von einer kritischen Epistemologie sprechen, und warum kann in ihrem Zusammenhang von einer Unschärfe der Forschung ausgegangen werden? Was meinen wir mit Nebelhüllen der Wirklichkeit, aus denen die Kunst als Wissenskultur aufzusteigen in der Lage ist? Wir haben uns die Arbeit des Künstlers Grimonprez angesehen, der sich als ästhetischer Wissenschaftsforscher der visuellen Verzeichnisverfahren von Anthropologen annimmt und das von diesen Anthropologen erzeugte Wissen mit dem Wissen der Bewohner des Waldes in Papua Neuguinea konterkariert. Wir haben auf den Künstler Rickli geschaut, der wissenschaftliche Dokumente aus ihren gewöhnlichen Laborkontexten herauslöst, um sie unter anderen, ästhetischen Umständen zu betrachten und anderes Wissen an ihnen zu entdecken. Die kritische Epistemologie – auch die begriffliche – ist insgesamt von dieser Art. Sie ist eine Denkweise, die im Kern beansprucht, die Reichweite und die Kriterien unserer Vernunft zu befragen. Der Begriff der kritischen Epistemologie ist dabei so unpräzise, wie jeder Gattungsbegriff. Doch artikuliert er eine regulative Idee, die hilft, den Geist dieser kritisch fragenden Denkweise zu markieren. Die Vokabel ›kritisch‹ meint hier, über die Bedingungen der Möglichkeit des Erkennens zu »räsonieren« oder die Weisen der Erzeugung des Wissens zu »situieren«.[6]

Was bedeutet diese Charakterisierung des ›Kritischen‹ der kritischen Epistemologie aber im Einzelnen und was bedeutet es für die Kunst? Wir erinnern uns, dass der Wissenschaftstheoretiker Thomas S. Kuhn in der Mitte des 20. Jahrhunderts für den Bereich der Naturwissenschaften die These aufgestellt hat, dass im Normalfall des Wissenschaftsbetriebs keine nachvollziehbaren Regeln oder verlässliche methodische Rahmenbedingungen gelten. Die Forschung sei nicht nachvollziehbar systematisch. Kuhn spricht dabei nicht so provokativ wie der Künstler Gri-

6 Das »Räsonieren« (Kant) oder »Situieren« (Haraway) verweist auf die lange Geschichte der kritischen Epistemologie, die sich bis an die Anfänge der Geschichte des Denkens zurückverfolgen ließe. Beispielhaft kann Immanuel Kant und seine »Kritik der reinen Vernunft« als paradigmatischer Fall kritischer Epistemologie markiert werden. Aber auch die »Negative Dialektik« von Theodor Wiesengrund Adorno lässt sich als kritisch epistemologische Schrift interpretieren. In der, für die künstlerische Forschung relevanten, zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lassen sich drei verschiedene Stränge kritisch epistemologischen Denkens identifizieren, die als Kronzeugen eines derangierten Forschungsbegriffs aufgerufen werden können: Die hier gleich diskutierte, *wissenschaftstheoretische* Kritik an Methodik und Objektivität in der naturwissenschaftlichen Forschung bei Thomas Kuhn oder Paul Feyerabend, die *poststrukturalistische* Kritik an den Wissensdiskursen bei Jean-François Lyotard oder Michel Foucault, deren Auswirkungen bis zu Donna Haraway reichen, sowie die *ethnologisch oder soziologisch* operierenden Analysen von Bruno Latour, Karin Knorr-Cetina oder Hans-Jörg Rheinberger.

monprez von einem »Mythos der Objektivität« aber er schreibt davon, dass Regeln nicht kontinuierlich und aufmerksam entwickelt werden, ebenso wenig wie methodische Kriterien das Geschäft der Forschung ordnungsgemäß begleiten. Regeln spielen keine Rolle in der Wissenschaft, weil sich Forscher, so Kuhns Beobachtung aus seiner Erfahrung als Physiker heraus, an anderen Axiomen orientieren, nach denen sie ihre Zugehörigkeit zur Gemeinschaft und die Legitimität ihrer Verfahren beurteilen. »Die normale Wissenschaft kann […] ohne Regeln voranschreiten, wie die betreffende wissenschaftliche Gemeinschaft vorbehaltlos die bereits erzielten Problemlösungen anerkennt.«[7] Anstatt der Regeln sei es vielmehr ein begriffliches Gewebe, das über dem Gegenstand der Forschung ausgebreitet werde, diesen gleichsam zusammenhalte und mit der Forschergemeinde verknüpfe. Unhinterfragte Vereinbarungen über die wesentlichen Fragen der Disziplin, die grundsätzlichen Gegenstandsbereiche sowie den tradierten Umgang mit diesen regieren den wissenschaftlichen Alltag. »Wissenschaftler arbeiten nach Vorbildern, die sie sich durch ihre Ausbildung und die spätere Beeinflussung durch die Literatur angeeignet haben, oft ohne genau zu wissen, oder auch wissen zu müssen, welche Eigenschaften diesen Vorbildern den Status von Gemeinschafts-Paradigmata gegeben haben.« Und so radikalisiert Kuhn seine These: »[A]us diesem Grunde brauchen sie kein vollständiges System von Regeln. Die Kohärenz, welche die Forschungstradition, an der sie teilhaben, erkennen läßt, beweist vielleicht noch nicht einmal die Existenz eines zugrunde liegenden Komplexes von Regeln und Annahmen.«[8] Kuhns Argument ist nämlich umgekehrt. Nicht die normale Wissenschaft entwickelt die guten Regeln der Forschung – sie hat meist noch nicht einmal implizit einen solchen Regelkanon. Es werden tatsächlich erst in Zeiten von Krisen methodische Kriterien eingefordert, wenn nämlich die Kohärenz korrodiert, um dann wieder festen Boden unter den wackligen Forscherfüßen zu gewinnen.

Und genau diese Situation der Krise können wir für das Auftreten der künstlerischen Forschung auf der Bühne der Wissenschaften diagnostizieren: Die Kunst stellt das Geschäft der Normalforschung in Frage und torpediert wissenschaftliche Selbstverständnisse. Regeln müssten also, so Kuhn, »wichtig werden und die charakteristische Gleichgültigkeit ihnen gegenüber müßte verschwinden, sobald die Paradigmata oder Vorbilder nicht mehr als tragfähig empfunden werden.«[9] Erweisen sich nämlich die wissenschaftlichen Grundannahmen als fraglich, die Gegenstandsbereiche als zweifelhaft, ihre Untersuchung als unzureichend oder gar die Vereinbarungen über die möglichen oder unmöglichen Mitspieler im wissenschaftlichen Betrieb als brüchig, dann werden objektive Regeln gefordert und diskutiert und als wesentlich wissenschaftspolitischer Einsatz ins Feld geführt. Die

7 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 61.
8 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 60.
9 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 61.

Forschungsregeln der künstlerischen Praxis stehen mithin genau deswegen so vehement zur Disposition, weil die Vereinbarungen über die Mitspieler im wissenschaftlichen Geschäft und die Gegenstandbereiche der Disziplinen unsicher geworden sind. Die methodologischen Anforderungen an die Kunst als Forscherin sowie die epistemologischen Grundsatzdiskussionen dürften im Grunde aber auch schon der halbe Einstieg in die neue Seinsweise der Kunst als Wissenschaft sein.

In den Worten Kuhns: »Vor allem die einem Paradigmata vorausgehende Periode ist regelmäßig durch häufige und tiefgreifende Diskussionen über gültige Methoden, Probleme und Lösungsgrundsätze gekennzeichnet, obwohl diese eher dazu dienen, Schulen zu definieren als Übereinstimmungen herbeizuführen.«[10] Was also bedeutet die wissenschaftstheoretische Einsicht Kuhns in die machtpolitische Bedeutung von Regeln im wissenschaftlichen Spiel der Paradigmata aus der Mitte des letzten Jahrhunderts für die uns betreffende Frage nach der Regelhaftigkeit der künstlerischen Forschung als Wissenschaft? Wir haben es mit einer paradigmatischen Wende zu tun, die nicht nur innerhalb einer Disziplin deren Selbstsicherheit in Frage stellt, sondern das ganze epistemische Feld neu sortiert. Daher beginnt der Regelkanon eine so eminente Rolle zu spielen und wird als Waffe zur Inklusion und Exklusion von Akteuren im Forschungsgeschäft eingesetzt. Kuhn argumentiert lange bevor die künstlerische Forschung denkbar wurde, dass »wenn die Wissenschaftler sich nicht einig sind, ob die grundlegenden Probleme ihres Fachgebiets als gelöst zu betrachten sind, erlangt die Suche nach Regeln eine Funktion, die sie normalerweise nicht besitzt.«[11] Kuhn hat dabei ein innerdisziplinäres Phänomen vor Augen: den Paradigmenwechsel in der Physik. Doch wenn sich die Wissenschaftler darüber hinaus nicht mehr einig sind, wer überhaupt zur Forschergemeinde gehört und was grundsätzlich wissenschaftliche Probleme sind, dann wird die Suche nach Regeln auch zu einer disziplinkonstituierenden Arbeit.

Das Anliegen des Wissenschaftshistorikers Kuhn ist es, die Naturwissenschaften in deren historischem Verlauf zu verstehen und eine gewisse »Inkommensurabilität« aufzudecken, die zwischen den unterschiedlichen Epochen der Geschichte des Verstehens und Erforschens von Natur herrscht. Kuhn bekennt sich dabei ausdrücklich zum Fortschritt in der Wissenschaft, aber nicht im Sinne einer Annäherung an die Natur wie sie »wirklich vorhanden« ist, sondern weil jüngere Theorien oft besser geeignet sind, Probleme ihrer Umwelt zu lösen, als frühere. »Die Vorstellung von einer Übereinstimmung zwischen der Ontologie einer Theorie und ihrem ›realen‹ Gegenstück in der Natur« kommt Kuhn trügerisch vor.[12]

Kuhns Überlegungen reihen sich ein, in die vielen Wissenschaftskritiken des 20. Jahrhunderts, die auf der Grundlage bestehender Wissenschaftsformationen,

10 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 62.
11 Ebd.
12 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 217/218.

deren Geltungsansprüche relativieren. Kuhn selber bereitet keiner neuen Wissenschaft den Weg – schon gar nicht einer künstlerischen. Aber seine Vorstellung vom inkommensurablen Epochenfortschritt in den Wissenschaften legt nahe, dass sich die Wissenschaft eigentlich künstlerisch begreifen müsste. Was Kuhn nahelegt, ist tatsächlich ein neues historisches Wissenschaftsverständnis in Korrelation zur Stilgeschichte in der Kunst. Innovation, eigenen Stil und Geschichtsbewusstsein attestiert er den Künsten, die ihre Vergangenheit als Stilgeschichte nicht nur kennen und schätzen, sondern als der Auseinandersetzung würdig erachten. Es gäbe mithin keinen Grund, warum eine emanzipierte Naturwissenschaft, die sich der eigenen Epochengeschichte als Stilgeschichte bewusst geworden ist und dem naiven Fortschrittsgedanken entwuchs, nicht diese Qualitäten des Künstlerischen auch für sich entdecken könnte.

Der Wissenschaftstheoretiker Kuhn leistet mit Blick auf seine Disziplin – die Physik – einen Beitrag zum Verständnis dessen, was an der Forschung ihre stilgeschichtliche Praxis ist, und diese Einsicht kann fruchtbar gemacht werden für eine ästhetisch konnotierte Epistemologie. Aufgrund seiner eigenen Erfahrungen im Bereich der Physik beschreibt Kuhn den Forschungsbetrieb und das Ausbildungsgeschäft in Nahaufnahmen. Er schildert praktische Fertigkeiten des naturwissenschaftlichen Forschens, um den Prozess der Wissenschaftlerausbildung zu charakterisieren. »Es sind also nicht ausgedachte Pläne und zurecht gelegte Schemata, die den Prozess der Wissenschaft im Machen lenken, sondern verkörpertes Geschick. Es sind singuläre ästhetische und materielle Dimensionen von Handlungen und Gesten, von Gegenständen und lebendigen Versuchstieren, die sich in den Videotapes und auf den Monitoren einprägen.«[13] Mit dieser Diagnose bestätigt dann auch der Künstler Rickli die Einschätzung des Theoretikers Kuhn. Die tätige Aneignung von Wissenschaft erklärt, so Kuhn, warum Forschung ohne Explikation von Methoden von statten geht und von statten gehen kann. Disziplinäre Grundlagen werden nicht eigentlich erklärt, sondern in performativen Vollzügen erlernt. Vollzüge, die nicht einfach in einen Kanon von Methoden und Regeln abstrahierbar sind, da sie dem Eigensinn der jeweiligen Situation verhaftet bleiben.

Eine tastende Praxologie des Forschens zeichnet sich hier ab. Das Regelhafte, sofern es überhaupt generalisierbar wäre, müsste in der naturwissenschaftlichen Forschungsarbeit aus der Gemengelage lokaler Laborgegebenheiten, praktischer Übungen, konkreter Probleme, momentaner Gemütslagen, situativer Konstellationen und vielem mehr herausgeschält werden. »Man könnte annehmen« so Kuhn, »daß der Wissenschaftler irgendwo auf diesem Wege intuitiv Spielregeln für sich

13 Rickli, Livestream Knurrhahn, in: Bippus: Kunst des Forschens, 2009, S. 58. Rickli untersucht unter ästhetischen und installativen Gesichtspunkten wissenschaftliches Videomaterial und den Aufbau experimenteller Beobachtungssituationen in Forschungslaboren, in denen etwa das Verhalten von Bienenmilben oder Knurrhahnfischen untersucht wird.

selber abstrahiert«. Doch, so fasst er seine Erfahrung dann zusammen: viele sind »nur wenig besser als Laien, wenn es um die Charakterisierung der feststehenden Grundlagen des Gebiets, seiner legitimen Probleme und Methoden geht.«[14] Keine Regeln nirgends. Jedenfalls nicht als der Forschung vorangehende Anleitungen, bestenfalls als nachträgliche wissenschaftstheoretische Explikationen. Dagegen zeigen sich jede Menge Praktiken des Forschens als Realität von Wissenschaft. So zeichnet Kuhn ein Bild von der Wissenschaft als praxisontologischer Tat-Sache. In der Forschung als Tätigkeit generiert sich die Wissenschaft fortwährend im Prozess des Vollzugs ihrer diversen Praktiken. Nicht das Wissen macht die Wissenschaft, sondern die zur ›Schaft‹ versammelten, divers forschenden Tätigkeiten.

Im Zuge der Geschichte der kritischen Epistemologie hat sich das Forschen in den Wissenschaften mithin als ein relativ poröses Unterfangen herausgestellt. Forscher wurden darauf hingewiesen, dass sie nicht Fakten finden, sondern Tat-sachen er-finden. Und vor dem Hintergrund dieser erfinderischen Dimension des Forschens scheint es auch kein Zufall mehr zu sein, dass die schöpferisch veranlagte Kunst in den erkenntnistheoretischen Fokus rückt. Im Zeitalter einer porösen und erfinderisch gedachten Forschung ist jene epistemische Offenheit zu verzeichnen, innerhalb derer es möglich wird, auch über das ästhetische Tun als einer Forschungspraxis nachzudenken. Gerade im Ideenkosmos der kritischen Epistemologie findet die Kunstpraxis tatsächlich den Möglichkeitsraum, den sie braucht, um sich in ihrer Forschungstätigkeit entdecken und entwickeln zu können. Während die Idee der neuzeitlichen Forschung als regelgeleiteter und konstatierender Methode untergraben wird, gräbt sich die Idee der künstlerischen Forschung aus der Gemengelage schöpferisch wissenschaftlicher Verfahren als eigene Praxisform heraus. Einerseits. Andererseits unterläuft gleichzeitig derselbe Geist der kritischen Epistemologie, der den Möglichkeitsraum für die Vision einer ästhetischen Forschungsdisziplin eröffnet, das Vertrauen in die Tragweite der Forschungsaktivität, welche die noch junge Disziplin der künstlerischen Forschung benötigt, um sich etablieren zu können. So steht das Geschäft ästhetischen Einsehens auf unsicherem Grund und kann sich als Forschung nicht behaupten, weil die Forschung keine Behauptung mehr ist. Denn das forschende Suchen wurde als eine Tätigkeit entlarvt, die sich ihrer geregelt methodischen Grundlagen nicht sicher sein kann.

Während Thomas Kuhn bezweifelt, dass es überhaupt Regelsätze gibt, welche das Alltagsgeschäft der Forschung leiten, und damit gegen die verbreitete Annahme opponiert, dass Wissenschaftlichkeit etwas mit methodischer Regelhaftigkeit zu tun habe, wendet sein wissenschaftstheoretischer Kollege Paul Feyerabend diese Diagnose konstruktiv nach vorne und fordert eine »heitere Anarchie« der systematischen Unterwanderung von Regelsätzen und Grundannahmen. Wo Kuhn mithin

14 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 61.

die Regeln nicht sieht, von denen die Wissenschaft spricht, und stattdessen Wissenschaftlichkeit als praxische Intuition dechiffriert, fordert der Provokateur Feyerabend eine kontinuierliche Neuerfindung von Regeln als die Bedingung wissenschaftlichen Fortschritts und zwar – und darin ganz ähnlich wie Kuhn – weil Methoden ohnehin die Forschung nicht regeln und der Bruch von Regeln – und darin ist Feyerabend anders als Kuhn – die Norm bedeutet. Feyerabend hat im Grunde eine durch und durch anarchistische Meinung von der Normalwissenschaft, die seiner Beobachtung nach unaufhörlich durch Regelbrüche vorankommt und diese subversive Liebe zum Umsturz möglichst auch annehmen möge. »Regelmäßigkeiten«, so Feyerabend, sind »nur ein Aufputz, hinter dem sich ein im Grunde anarchistisches Verfahren verbirgt«.[15] In Abweichung davon sieht Thomas Kuhn nur in den wenigen, geniehaften Sonderlingen der Forschungsgeschichte die Revolutionäre, die in besonderen Momenten mit herrschenden Grundannahmen nicht weiter kommen und deswegen zur Regelverletzung neigen. Nur diese sind für den Physiker und Wissenschaftshistoriker die Anarchisten der Wissenschaft und Koryphäen der Kulturgeschichte des Wissens. Die Normalwissenschaft folgt dann diesen Genies wie die Lemminge ihrem Wandertrieb. So folgert Feyerabend, dieser Einschätzung Kuhns gegenüber, durchaus richtig, dass sich seine – Feyerabends – Ideen von denjenigen Kuhns in Hinblick auf die Forderungen unterschieden.[16] Kuhn fordert Abstand zu nehmen vom Mythos der Regelhaftigkeit und stattdessen einen Stilbegriff in die Wissenschaftsgeschichte einzuführen, um diese besser zu verstehen. Feyerabend fordert, Abstand zu nehmen vom Mythos der Regelhaftigkeit in den Wissenschaften und stattdessen ihr ungeregeltes Temperament zu würdigen, um der Wissenschaft und ihrer Vielgestaltigkeit zum Fortschritt zu verhelfen. »Die Idee einer Methode, die feste, unveränderliche und verbindliche Grundsätze für das Betreiben von Wissenschaft enthält und die es ermöglicht, den Begriff ›Wissenschaft‹ mit bescheidenem, konkretem Gehalt zu versehen, stößt auf erhebliche Schwierigkeiten, wenn ihr die Ergebnisse der historischen Forschung gegenübergestellt werden.«

Für Feyerabend zeigt sich nämlich, »daß es keine einzige Regel gibt, so einleuchtend und erkenntnistheoretisch wohlverankert sie auch sein mag, die nicht zu irgendeiner Zeit verletzt worden wäre.« Und weiter: »Die liberale Praxis, ich wiederhole es, ist nicht bloß eine Tatsache der Wissenschaftsgeschichte. Sie ist sowohl vernünftig als auch schlechthin notwendig für den Erkenntnisfortschritt.«[17] Kuhn macht demgegenüber sein epochales Verhältnis zur Wissenschaft als Stilgeschichte deutlich, wenn er notiert: »Die Geschichtsschreibung der Literatur, Musik, bildenden Kunst, Politik und vieler anderer menschlicher Tätigkeiten beschreibt

15 Paul Feyerabend: Wider den Methodenzwang, Frankfurt a.M. 1983, S. 238.
16 Vgl. Feyerabend: Wider den Methodenzwang, 1983, S. 374.
17 Feyerabend: Wider den Methodenzwang, 1983, S. 21.

ihren Gegenstand seit langem auf diese [periodisierende] Weise. Periodisierung durch revolutionäre Umbrüche von Stil, Geschmack und institutioneller Struktur gehören zu ihren Standardwerkzeugen. Wenn ich hinsichtlich solcher Vorstellungen originell war, dann hauptsächlich durch ihre Anwendung auf die Naturwissenschaft.«[18] Kuhn formuliert vor dem Hintergrund dieser postulierten Stilgeschichte der Naturwissenschaften ein nicht mehr wissenschaftstheoretisches, sondern soziologisches Forschungsprogramm: Um die Wissenschaft zu verstehen, ginge es vor allem um »vergleichende Studien«. Er fragt sich: »Wie wählt man, und wie wird man zum Mitglied einer bestimmten wissenschaftlichen oder nichtwissenschaftlichen Gemeinschaft gewählt? Worin bestehen der Prozeß und die Stadien der Sozialisation in der Gruppe? Was sieht die Gruppe kollektiv als ihre Ziele an? Welche individuellen oder kollektiven Abweichungen wird sie tolerieren?«[19] Über diese diskursiven Figurationen von Ausschlussmechanismen, Sprecherpositionen, Kommentarritualen wird dann im Jahre 1972 der französische Kritiker der Ideengeschichte Michel Foucault ausführlich vor dem College des Française sprechen und damit die Politik der Wissenschaft und ihre vermeintlich objektive Ordnung ins Spiel der kritischen Betrachtung bringen.

Halten wir aber an dieser Stelle mit Blick auf die Diagnose von Thomas Kuhn fest, dass wir es in der Stilgeschichte der Wissenschaften angesichts der heftigen Methodendiskussionen und Regelforderungen hinsichtlich der künstlerischen Forschungspraxis möglicherweise mit einem Stilwechsel zu tun haben – einem Paradigmenwechsel, der sich in der Entrüstung über die Regellosigkeit der Künste ankündigt. Halten wir darüber hinaus mit der provokativen Theorie eines Paul Feyerabend zur kontinuierlichen Anarchie der regelgeleiteten Forschung auch fest, dass sich dieses neue Paradigma, das die Kunst als Forschung mit anderen Mitteln etablieren wird, schlechterdings nicht naiv gegenüber der Ideen der kritischen Epistemologie verhalten kann und keinen stabilen Methodenkanon etablieren dürfte, der den Annahmen über die Regellosigkeit der Wissenschaften entgegenliefe. Man mag mit Kuhn zuversichtlich bleiben und annehmen, dass es ohnehin zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte des Wissens diesen Katalog von Leitlinien und Parameter in der Forschung je gab, dass es eher nur einen neuen Stil des Forschens und eine Akzeptanz neuer Werkzeuge und Erkenntnisgegenstände geben wird.

Doch die Entwicklung der Kunst hin zu einer Forschungsdisziplin könnte zunächst durchaus in die Reglementierung führen. Ein Überschuss an Legitimationsenergie könnte tatsächlich eine akademisierende Disziplinierung zur Folge haben und die Kassandrarufe, die vor dieser Gefahr warnen, sind unüberhörbar. Auf der Suche nach Anerkennung im Betrieb der Wissenschaften könnte die künstlerische Forschung in Regelwerken und Methodenkatalogen kanalisiert werden. Ein neuer

18 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 220.
19 Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 1976, S. 201.

Feyerabend täte dann Not, der an das Anarchische auch der künstlerischen Forschungspraxis erinnerte. Nicht weil dieser anarchische Störrsinn ein auserkorenes Spezifikum ästhetischer Einsichtsverfahren wäre – mitnichten. Die Vorstellung von der Kunst als Spezialistin für Idiosynkrasien ist uninteressant für die Kunst der Forschung, weil sie sich gegenüber den generellen Regelverstößen in der Forschung immunisiert. Anarchisch eigensinnig hätte die künstlerische Forschung zu sein, weil sie – wie jede andere Forschung auch – aus dieser kontinuierlich produktiven Unterwanderung ihrer eigenen Regeln jenen Fortgang generierte, der die Geschichte der Wissensformen – nicht als Fortschritt aber – als Geschehen am Laufen hält. Die Kunst als Wissenschaft wäre – wie die Wissenschaft überhaupt – als produktive Gestaltungspraxis anzuerkennen, was ihr – vielleicht anders als der traditionellen Wissenschaft – leicht gelingen sollte.

Produktivität

Wenn also die Wissenschaft als produktive Gestaltungspraxis anzuerkennen wäre, sollte es insbesondere der Kunst nicht schwerfallen, diese Produktivität und Gestaltungsarbeit in ihrer eigenen Forschungspraxis an den Tag zu legen. Wahrscheinlich ist jedoch der Zusammenhang von Produktivität, Kunst und Forschung besser in einer anderen Verteilung der argumentativen Schwerpunkte zu formulieren: Gerade weil wir im argumentativen Durchgang durch die kritische Epistemologie nicht nur das relative, sondern auch das produktive Element des wissenschaftlichen Forschens herausarbeiten können, wird sinnfällig, warum es im Kontext der Kunst naheliegt, deren Einsichtspraxis auch Forschung zu nennen. Zu Beginn der Überlegungen war es noch unerträglich gewesen, der Kunst den Begriff der Forschung zuzumuten, weil dieser Begriff nach Naturwissenschaft klang und damit nach einer strengen, fantasielosen, regelgeleiteten Disziplin. Jetzt aber stellt sich heraus: So schöpferisch heiter wie die Kunst ist eigentlich auch die strenge Forschung. Und mehr noch: Sensibilisiert für die produktiv laborierende Dimension des Forschens fangen wir an, auch die historischen Vorläufer naturwissenschaftlicher Forschungspraktiken als Inspirationsquellen für die künstlerische Forschung zu erkennen.

Schon das Forschen im 16. Jahrhundert wurde als eine dynamische, nicht fantasielose Aktivität begriffen. Anders formuliert: In seinen neuzeitlichen Anfängen war das wissenschaftliche Forschen ganz offensichtlich eine konstruktive, gestaltende Tätigkeit. Das Spezifische der neuzeitlichen Forschung war ihre handgreiflich laborierende Dimension, mit der sie sich von der philosophischen Spekulation abgrenzte. Philosophie kontemplierte (nur) passiv, so lautete in der frühen Neuzeit mitunter die epistemologische Abgrenzungsgeste, die das traditionsreiche Geschäft der Naturphilosophie als unzureichend für das Verständnis der natürlichen Phänomene abqualifizierte. Das naturwissenschaftliche Forschen wurde im Gegensatz zum naturphilosophischen Nachdenken als eine aktive Tätigkeit begriffen. Eine aktive Tätigkeit, die es im Selbstverständnis der neuen empirischen Wissenschaften tatsächlich auch brauchte, um die Welt konkret untersuchen zu können, statt sie nur abstrakt zu verstehen. Experimente, Analysen, Feldversuche – alle diese Aktivitäten, die das naturforschende, empirische Erkenntnisprozede-

re der Neuzeit charakterisieren und von der philosophischen Kontemplation differenzieren – basieren auf der Annahme, dass wir uns bewegen müssen, um zu erkennen, dass wir unser Umfeld organisieren und damit verändern müssen, um Einsichten zu erlangen, dass Instrumente und Kontexte erzeugt, und die Gegenstände der Erkenntnis traktiert werden müssen, um aus diesen Modifikationen und Konstruktionen von Welt schließlich Wissen zu destillieren – so der Grundgedanke der Naturwissenschaft als Erfahrungswissenschaft. Um Erfahrungen zu machen, muss man Veränderungen am Bestehenden vornehmen und dabei sich selbst oder das Umfeld bewegen. Erkenntnis ist weder einfach da noch überliefert gegeben – so die Einstellung der neuzeitlichen Forschung in Abgrenzung zur Scholastik. Wissen muss in einem Erkenntnisprozess herausgearbeitet werden oder durch eine Bewegung des Erkenntnissubjektes ins Sichtfeld geraten. Erkenntnis ist ein Ergebnis von kontrollierter Modellierung von Welt und explorativer Bewegung der Forschenden, so das Axiom wissenschaftlichen Forschens in Abgrenzung zu philosophischem Denken im Archiv der Traditionen. Und so ist es kein Zufall der Kulturgeschichte, dass ausgerechnet in der frühen Phase naturwissenschaftlichen Forschens ein Galileo Galilei sowohl auf Türme stieg, an Geräten bastelte wie auch schöpferisch probierend zeichnete, um den Kosmos zu verstehen, ein Leonardo da Vinci sich als Ingenieur und Anatomieforscher verstand, um malen zu können, und malte, um die Welt zu verstehen, oder ein Alexander von Humboldt sich als Forschungsreisender auf den Weg machte, ausgestattet mit Instrumenten aller Art, um Dinge anzueignen, aber auch Zeichnungen und Skizzen anfertigte, um die Kräfte der Natur zu verstehen. Diese Forschenden waren konstruierend, ver-zeichnend und mobil auf der Suche nach einer empirischen Wahrheit der Natur, von der sie annahmen, dass sie aus der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen herausgearbeitet werden müsse, wie Skulpturen aus dem Marmor, oder dass sie hinter den offensichtlichen Annahmen hervorgezogen werden konnte, wie Requisiten hinter den Vorhängen einer Bühne – nicht ohne bei solchen Maßnahmen des Herausarbeitens und Hervorziehens auch eine aktuelle Inszenierung der Wahrheit von Natur im Scheinwerferlicht der Erkenntnis zu erzeugen.

Vor dem Hintergrund dieser ursprünglich aktiv und produktiv gedachten Dimension des verzeichnenden wissenschaftlichen Erkennens von Welt, scheint das »Forschen« tatsächlich eine mehr als angemessene Vokabel auch für den künstlerischen Einsichtsprozess zu sein, weil beim Forschen hinter dem Mythos der Regelhaftigkeit eine Praxis der Produktivität steht. Auf der Zurkenntnisnahme dieser Produktivität pocht die kritische Epistemologie des 20. Jahrhunderts, indem sie Forschungsverfahren in Hinblick auf deren konstruktive Maßnahmen und Tatschen als generierende Experimentalsysteme seziert. Wir können aber auch einen Blick in die Geschichte der neuzeitlichen Vorstellung von Forschung werfen, um den verwandten Geist ästhetischer Einsichtsprozesse und empirischer Wissenschaften darzulegen.

Entdeckung des Forschens als Praxis des Wissens

»Alles, was zur Bewegung anregt, möge die bewegende Kraft sein, welche sie wolle, Irrtümer, unbestimmte Mutmaßungen, instinktmäßige Divinationen, auf Tatschen gegründete Schlußfolgerungen, führt zur Erweiterung des Ideenkreises, zur Auffindung neuer Wege für die Macht der Intelligenz.«[1] Mit diesen Worten identifiziert Alexander von Humboldt die beiden Zutaten, derer es bedarf, um Erkenntnisse zu gewinnen: Kraft und Bewegung. Bewegen muss sich das Erkenntnissubjekt zur Erweiterung des Ideenkreises. Bewegt aber wird es durch die Kräfte der Irritationen oder der Mutmaßungen, die seine Neugier wecken. Es war der große Irrtum des Christoph Kolumbus, dass sich der asiatische Kontinent weit nach Osten erstrecke und ergo nicht so weiter hinter dem westlichen Horizont läge, der Kolumbus aufbrechen ließ, um über den westlichen Weg den vermeintlich naheliegenden asiatischen Kontinent anzutreffen. Und auch wenn der von Kolumbus im 15. Jahrhundert daraufhin gefundene Landstrich dann gar nicht das asiatische Festland war, so führte doch dieser Irrtum bei gleichzeitiger Erweiterung des Ideenkreises zur Auffindung neuer Wege des Wissens. Mit dieser Einstellung, dass Irrtümer und Missverständnisse die Neugier bewegen und aus dieser Neugier neue Erkenntnisse gefunden werden können, machte sich auch Alexander von Humboldt zum Ende des 18. Jahrhunderts auf den Weg, um jenseits des Atlantiks einen Überblick über die tropische Natur zu gewinnen und Beweise vom Zusammenwirken der natürlichen Kräfte zu sammeln. Der für uns bedeutenden zwei Aspekte der berühmten Forschungsreise von Humboldt mit seinem Kollegen Aimé Bonpland sind folgende: Der künstlerische Anspruch, mit dem die beiden die Natur des neuen Kontinents nicht nur in ihren Details vermessen, sondern auch in ihrem Ganzen verzeichnet haben. Und der konstruktive Anspruch, mit dem sich die beiden Forscher auf den Weg gemacht haben und im Verlauf der Expedition Dinge und Daten akkumuliert und zu neuen Arrangements versammelt und gruppiert haben.

Bleiben wir zunächst bei diesem zweiten, konstruktiv gestaltenden Anspruch, der darin besteht, dass durch das sich Bewegen und das Sammeln, Ordnen und Bearbeiten von Dingen und Daten der Erkenntnis von Welt ein Stück näher zu kommen ist. Humboldt macht sich auf den Weg. Selbstorganisiert, selbst finanziert, selbst beauftragt reist er mit seinem Forscherkollegen Bonpland trotz der Kriegshindernisse in Europa und damit verbundener Seewegblockaden in die westlichen Tropen – nach Südamerika. Humboldt und Bonpland wollen die tropische Natur erforschen und sie bleiben dazu nicht auf den sicheren Schiffen der Europäer, sondern durchforsten und durchlaufen das fremde Land. Sie scheuen keine Mühen, um auf Vulkane zu gelangen, Flussläufe zu erkunden oder ferne Gegenden

1 Von Humboldt: Die Entdeckung der Neuen Welt, 2009, S. 23.

kennenzulernen und arbeiten sich an den Widrigkeiten des Erkennens und Durchschauens ab. Sie klettern auf unsichere Dämme in tosenden Urwaldgewässern, um Fels- und Höhlenformationen zu erkunden und »fanden zufällig Gelegenheit diese große Naturszene länger, als wir wünschen konnten, zu genießen. Die Indianer hatten uns mitten in der Katarakte verlassen. […] Die Nacht brach ein; wir suchten vergebens Schutz zwischen den klüftigen Granitmassen. Die kleinen Affen, die wir monatelang in geflochtenen Käfigen mit uns führten, lockten durch ihr klagendes Geschrei Krokodile herbei, deren Größe und bleigraue Farbe ein hohes Alter anzeigten…«[2]

Humboldt und Bonpland fallen, unfreiwillig auf der Flussinsel gestandet, den Krokodilen nicht zum Opfer und sie erfrieren nicht auf den Vulkanen, die sie mühsam besteigen. Aber sie setzten sich auf der Suche nach den Wahrheiten der Natur deren Kräften aus. Humboldt und Bonpland haben sich im Modus der Forschung auf den Weg gemacht und als Subjekte der Forschung dabei verändert. Die Erfahrungen haben sie zu anderen gemacht und diese Anderen ihrer Selbst waren schließlich angereichert durch die gesammelten Einsichten. Gesammelt aber werden nicht nur Erfahrungen und Einsichten, sondern auch konkrete Affen und Blätter verschiedener Pflanzen, Geschichten der Anwohner und Messdaten, Gesteinsbrocken und Flussverläufe. Bonplands und Humboldts penetrantes Unterwegssein und neugieriges Vorgehen führt diese zu diversen lebendigen und physikalischen Dingen und Daten, die vorgefunden, ermessen, eingesammelt oder eingefangen werden. Im Modus des Ansehens und Aneignens sammeln die beiden Forscher die auffindlichen Sachverhalte der tropischen Natur in deren Einzelteilen, derangieren dabei die Objekte ihres Erkenntnisinteresses, um diese dann zu konservieren, zu sortieren oder zu kategorisieren und damit in einer Ordnung der Einsicht zu re-arrangieren. Erkenntnistheoretisch relevant ist hier dieser zweifache Modus der Konstruktion: Eine neue Weltsicht wird erzeugt durch die Bewegung des Erkenntnissubjekts, das sich auf dem Tableau der Phänomene in eine bisher unbekannte Situation und damit in eine neue Perspektive gegenüber der Welt begibt. Und eine neue Welt wird erzeugt durch das Aufnehmen, Bearbeiten und Formieren von Dingen der Natur. Bonpland und von Humboldt gestalten eine einsichtige Welt mittels der figurierenden Arbeit an den Dingen der Natur. Tiere werden ausgestopft und nach Europa gebracht, Mineralien aufgelesen und geordnet, 60.000 Pflanzen sollen die beiden auf ihrer Reise durch den amerikanischen Kontinent gesammelt haben, unzählige davon im Ganzen oder in Teilen getrocknet, gepresst oder gezeichnet in jedem Fall aufbereitet für die intersubjektiv prüfende Forschergemeinde. Keine der neu entdeckten über 6000 Pflanzenarten wäre in der Welt

2 Von Humboldt: Über die Wasserfälle des Orinoco, in: Alexander von Humboldt: Ansichten der Natur, 2015, S. 48/49.

der Forschung anerkannt worden, hätten sie nicht die Transformation der Deplatzierung und Haltbarmachung durchlaufen, um damit beispielhaft Ikone, Zeichen, Referent ihrer Sorte zu werden. Man muss nicht die gesamte Population einer Art konservieren, um deren Dasein zu dokumentieren, aber eine Probe exemplifiziert die Gattung. Ein Grashalm verwandelt sich als Muster von Gras einerseits in einen abstrakten Repräsentanten von tausenden anderen Gräsern seiner Art und andererseits in einen konkreten Referenten. Der konkrete Referent – das Referenzgras – ist das getrocknete, geplättete, verzeichnete Exemplar seiner Gattung, das im Regal eines naturkundlichen Archivs einsortiert lagert, so dass auf es – wie in einer Fußnote – als Quelle und Garantie für die Wahrheit und Existenz der Grassorte zurückgegriffen werden kann. Bruno Latour, der die Urwaldforscher des 20. Jahrhunderts bei ihrer Arbeit verfolgte, wie er auch Humboldt hätte verfolgen können, schält in dichter Beschreibung die Verwandlung eines Pflanzenstücks in einen material-semiotischen Referenten heraus. »Wir vergessen immer,« bemerkt Latour, »daß das Wort ›Referenz‹ vom lateinischen Verb referre abgeleitet ist, was soviel wie ›herbeischaffen‹ heißt. Ist der Referent das, worauf ich mit dem Finger zeige und was außerhalb des Diskurses bleibt, oder das, was ich in den Diskurs hineinhole?«[3] Sind die konservierten Exponate von neuzeitlichen oder auch modernen Feldforschern Beutestücke des Realen oder sind sie zu Zeichen geworden und damit als reale Dinge auch imaginär? Sind die Pflanzenproben material-semiotische Zeichen, die wie künstlerische Artefakte als Muster das Wirkliche exemplifizieren? Sind es Zeichen, die wie Kunstwerke von Menschenhand bearbeitet und geformt wurden, um als Verhandlungsangebote über Wirkliches zu fungieren? Es sind Beutestücke, die auf jeden Fall durch einen produktiven Prozess der Deplatzierung, Bearbeitung, Formung und Sortierung gegangen sind, um einen Verweisungszusammenhang »herbeizuschaffen«. Die ausgestopften Affen, getrockneten Pflanzenblätter oder sortierten Mineralien sind die produktiv gestaltete, erforschte tropische Natur des Alexander von Humboldt. Die Forschungsreise Humboldts und Bonplands in ferne Kontinente inspiriert unser Nachdenken über die produktive Praxis des Forschens – und damit bewegt sie unser Nachdenken über die forschende Praxis der Kunst. Das tätige Unterwegssein und arrangierende Sammeln der beiden Naturforscher exemplifiziert die Produktivität und Aktivität des Forschungsprozesses. Wir haben hier einen aktiven Forschungsprozess im Blick, der Erkenntnisse als Werkprozesse generiert. Doch die humboldtsche Forschungsreise weist neben der neugierigen Agilität und formierenden Produktivität noch eine weitere Besonderheit auf. Diese Besonderheit führt nicht nur erkenntnistheoretisch, sondern auch medial ins Zentrum ästhetischen Forschens.

3 Latour, Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas, in: Latour: Die Hoffnung der Pandora, 2002, S. 45ff.

Vom Detail der Daten und dem Ganzen der Gemälde

Humboldt und Bonpland reisten nicht nur, um Daten und Dinge der Natur zu sammeln, sondern auch, um ästhetische Zusammenhänge zu verzeichnen. Es geht ihnen um das Sammeln – und – das Zeichnen. Es geht um Empirie und Ästhetik. Für Humboldt stehen das übersichtliche Allgemeine und das detaillierte Besondere der Natur in einem Verweisungszusammenhang zueinander und ergeben erst gemeinsam einen Erkenntnisraum. Humboldts Erkenntnisanspruch war nicht der eines Buchhalters alleine, der einen umfassenden und sortierten Bestand an Vorhandenem anstrebte, sondern auch der eines Ästheten, der einen angemessenen Gesamtzusammenhang der Kräfte der Natur verstehen und vermitteln wollte. »Obwohl sein erklärter Anspruch der eines ›wissenschaftlich Reisenden‹ war«, so die Wissenschaftsforscherin Anne Buttimer über Humboldt, war ihm doch zugleich »kontinuierlich der humane Zugang seines Naturstudiums bewusst, den er sich durch seinen Dialog mit Goethe klar gemacht hatte. Anders als im Rahmen eines konventionellen ›naturwissenschaftlichen‹ Anspruchs, der für wissenschaftliches Wissen beansprucht, Objektivität und verifizierbare Verallgemeinerungen zu generieren, versuchte Goethes ›Weg des Wissens‹ die Spalte zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden, indem die Figur des Wissenden und der Prozess der Entdeckung hervorgehoben wurden…«.[4] Erst im Verbund der (objektiv) numerisch-faktischen und der (subjektiv) ästhetischen Zusammenhänge vermögen wir die Natur und ihre Kraft zu erkennen, so die Grundannahme Humboldts. Die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur bedürfen sicherlich der Ansammlung von Messdaten und Beweisstücken aller Art. Diese Anhäufung von Dingen und Daten trägt allerdings nur die Details zusammen, nicht aber den Zusammenhang von Natur in sich. »Reichtum der Natur veranlaßt Anhäufung einzelner Bilder. Und Anhäufung stört die Ruhe und den Totaleindruck des Gemäldes«[5], so die wissenschaftstheoretische Position des neuzeitlichen Feldforschers.

Zur Sammlung und Ordnung von Dingen und Daten müssen demnach künstlerische Produkte hinzukommen, um Natur in ihrer Gänze zu begreifen. Denn »der

4 Buttimer: Alexander von Humboldt and planet earth's green mantle, in: Cybergeo: European Journal of Geography Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique 2012 (https://cybergeo.revues.org/25478 Aufruf Sept. 2018). Übersetzung von A.H. der Originaltext lautet: »While his avowed purpose was that of ›scientific traveller‹, Humboldt was constantly aware of the humanistic approaches to nature study which he had gleaned through his dialogue with Goethe (Buttimer, 2001). Unlike conventional ›natural science‹ approaches which sought objectivity and verifiable generalizations in scientific knowledge, Goethe's ›Way of Science‹ tried to transcend the rift between subject and object, placing emphasis on the knower and processes of discovery …«

5 von Humboldt: Ansichten der Natur, 2015, S. 5.

Totaleindruck des Gemäldes« ist bei Humboldt nicht als Metapher gemeint, sondern wörtlich zu nehmen. Sein »Naturgemälde« verknüpft den Datensatz der numerischen Forschung mit der Poesie des Reiseberichts und mit der Darstellung im Bild. Neben den Tagebucheintragungen, Notizen, Geschichten, Messungen und Sammlungen haben Humboldt und Bonpland skizzenhafte Zeichnungen angefertigt von Tieren, Pflanzen und Gegenden. Nach ihren Schilderungen und Skizzen wurden im Anschluss an die amerikanische Forschungsfernreise in Europa kolorierte Stiche gefertigt, welche Pflanzen, Tiere, Menschen in Trachten sowie ganze Landschaftsszenarien zeigen. Diese Landschaftsgemälde vermitteln ein Wissen über die tropische Natur hinsichtlich ihrer – von Humboldt und Bonpland so erfahrenen – atmosphärischen Wahrheit. Humboldt hatte ein holistisches Verständnis von der Naturforschung.[6] Es ging ihm darum, das Zusammenwirken der natürlichen Kräfte als Gesamtbild der empirischen und ästhetischen Wissensformen und Darstellungsweisen zu verstehen. Dieser vielleicht überbordende Idealismus über die volle Wahrheit des Gesamtzusammenhangs bei Humboldt muss uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Naturforschung tatsächlich zeigt, inwiefern im Ästhetischen eine Erkenntnisform liegen kann. Die ästhetische Einsicht über die tropische Natur ist für Humboldt von fundamentaler Relevanz neben der empirischen Sammlung von Dingen und Daten, denn mit ihr stellt sich ein spezifisch präzises Verstehen ein: In heller Lichtigkeit steht dann beispielsweise der Chimborazo-Vulkan auf dem Tapia-Plateau im gemalten Bilde der Einsicht. Der Himmel auf diesem Landschaftsgemälde ist von blassem Cyan, leichte Beigetöne prägen die Gegend. Der Boden der Ebene ist braungelb. Auch die wenigen Pflanzen dieser trockenen Gegend sind in lichtem Grün gezeichnet. Das Plateau vor dem Vulkanberg zeigt sich offen. Die wenigen Menschen sind klein und fast zu übersehen angesichts der Mächtigkeit des schneebedeckten Vulkans. Der Totaleindruck dieser fernen Gegend ist von diesiger Durchsichtigkeit geprägt. Ein ästhetischer Eindruck, der zugleich ein Wissen über die topografische Höhe bei gleichzeitiger Nähe zum Äquator dieser Landschaft in sich trägt. So duftig licht und gleichzeitig hell und warm sind hoch gelegene tropische Orte. Die Luft ist dünn, die Sicht milchig weit und die Sonne intensiv. Diese Wahrheit der Gegend wird von keinem eingetrockneten Pflanzenzweig oder reiner Numerik der errechneten Höhenmeter vermittelt. Gesteinsbrocken können etwas über die Bauart der Berge verraten, zugleich sind Berge und Brocken von fundamental anderer Anmutung, wenn sie in verschiedenen Weltgegenden vorkommen: »Was der Maler mit den Ausdrücken: schweizer Natur, italienischer Himmel bezeichnet, gründet sich auf das dunkle Gefühl dieses lokalen Naturcharakters. Luftbläue, Beleuchtung, Duft, der auf der Ferne ruht, Gestalt der Tiere, Saftfülle der Kräuter, Glanz des Laubes, Umriß der Berge,

6 Vgl. dazu auch das Nachwort von Adolf Meyer-Abich zu Humboldts »Ansichten der Natur«, 2015, S. 163.

alle diese Elemente bestimmen den Totaleindruck einer Gegend. Zwar bilden unter allen Zonen dieselben Gebirgsarten: Trachyr, Basalt, Porphyrschiefer und Dolomit, Felsgruppen von einerlei Physiognomie. Die Grünstein-Klippen in Südamerika und Mexiko gleichen denen des deutschen Fichtelgebirges […] bei aller dieser Übereinstimmung in den Gestalten, bei dieser Gleichheit der einzelnen Umrisse nimmt die Gruppierung desselben zu einem Ganzen doch den verschiedensten Charakter an.«[7] Zwischen messgenauem Wissen und atmosphärischer Ansicht zeigen sich für Humboldt jene Kräfte der Natur, um deren Erkenntnis es ihm mit seiner Feldforschung auch ging. Korrelativ zu den Zahlenkolonnen und Vermessungsaktivitäten legte er ästhetische Verzeichnisse im Kleinen und Großen von den der tropischen Welt an, die er bereiste, bestehend aus Notizen und Skizzen, Karten, Poesie und Stichzeichnungen. Anders formuliert und mit Blick auf die Genealogie ästhetischer Forschungspraxis: »Humboldts Zeichnungen und Stiche von Werkzeugen und Kultobjekten, Alltagsszenen und Stadtansichten aus Süd- und Mittelamerika erfüllen eine Funktion, die in der visuellen Anthropologie später der Photographie und dem Film zukommen wird: fremde Lebenswelten nicht nur sprachlich und statistisch durch Worte und Zahlen, sondern auch bildlich zu dokumentieren und erforschbar zu machen.«[8] Oliver Lubrich macht sich als vergleichender Literaturwissenschaftler anhand der ästhetischen Forschungspraxis von Humboldts klar, dass auch die Bilder in Korrelation zu den Begriffen und Nummern in unserer Kommunikationspraxis eine kognitive Erkenntnisfunktion zu entfalten in der Lage sind: »Als *Denk*bilder machen sie etwas greifbar, fasslich, verständlich«, so Lubrich. »Sie verdichten eine Erkenntnis, eine historische Erfahrung, ein Bild*wissen*.«[9]

Aber noch eine andere produktive Dimension des neuzeitlichen Forschens wird in den Gemälden sichtbar, die den Reisen des Alexander von Humboldt entspringen: Nicht nur die schöpferische Dimension, die es braucht, um im Gemälde die Wahrheit eines tropischen Vulkanplateaus zu erkennen, sondern auch die instrumentelle Kreativität, die das Forschen begleitete: Das Gemälde des Dschungellabors von Eduard Ender aus dem Jahr 1850 zeigt »Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland in der Urwaldhütte« umgeben von Dingen der Feldforschung. Messgeräte und Aufbewahrungskisten für Sammelstücke sind zu sehen, verschiedene Pflanzenteile liegen herum, ein Strohhut befindet sich unter dem Tisch, ein geflochtener Tragekorb lehnt an einer Holzkiste, ein abgelegter Gürtel mit Uhren und anderen Instrumenten ist zu Füßen der Forscher zu sehen, Schachteln, Schalen, Lupen, Bücher befinden sich auf dem Tisch übereinandergestapelt sowie ein

7 von Humboldt: Ansichten der Natur, 2015, S. 74/75.

8 Lubrich: Humboldts Bilder: Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst, in: von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk, 2014, S. 10.

9 Lubrich: Humboldts Bilder: in: Von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk, 2014, S. 21, (Kursivierungen im Original).

Schriftstück in Humboldts Schoss, der sitzend an die Tischkante gelehnt gleichsam in die Kameralinse dieses gemalten Schnappschusses blickt, während Bonpland hinter Humboldt am Tisch stehend und an einem Pflanzenstück nestelnd seinen Kollegen ansieht. Die Hütte ist ein halb offener Unterstand, der den Betrachtern des Gemäldes hinter Bonpland im Ausschnitt eine Aussicht auf die helle, tropische Landschaft mit Palmenwedeln und fernen Karstfelsen freigibt, während sich die Forschenden selber im Halbdunkel des Schattens im Innern aufhalten. Durch diesen Schatten im Innern der Hütte fällt ein unwirklicher Lichtstrahl auf Humboldt und hebt diesen im hellen Gelb seiner Kleidung und dem lichten Hautton hervor. Eine Bühne der Forschung wird hier gemalt, die den Helden der neuzeitlichen Feldforschung im imaginierten Scheinwerferlicht markiert, umgeben von Requisiten und abgehoben vom Bühnenraum des Dschungellabors. Dem Publikum zugewandt zeigt Humboldt das Schauspiel, dessen Protagonist er ist: eine sorgfältig drapierte Momentaufnahme der tätigen Eingelassenheit in die Mannigfaltigkeit der Natur und zugleich würdevollen Abgehobenheit vom Dschungel der tropischen Wahrheiten. Die Gemälde, die Humboldt und Bonpland auf ihrer Reise durch Südamerika zeigen, entstanden in Europa auf der Grundlage von deren Schilderungen, angereichert vielleicht durch die Fantasie des Malenden. Doch wird hier eine bemerkenswert inszenierte und zugleich überbordende Szene gezeigt. Im Durcheinander von Früchten, Blättern, Sextanten und Schriftstücken ist nicht die Ordnung der Naturanalyse zu erkennen, sondern eine chaotische Gemengelage aus Utensilien und Fundstücken, Unterlagen und Forschern, denen offenbar an der Inszenierung der Feldforschung als abenteuerlicher Praxis lag und die zugleich in ihrer Inszenierung die tätige Praxis als ästhetische Signatur des Forschens offenbaren.

Das Theater der Forschung

Dass das Forschen eine produktive und zugleich ästhetische Praxis ist, in welcher Schmetterlingskescher, Mikroskope, Sextanten, Assistenten, Lastentiere sowie Herbarien oder Zeichenstifte eine ebenso eminente Rolle für den Weg des Wissens spielen wie deren gekonntes Arrangement. Diese Einsicht, die für empirische ebenso wie die künstlerische Forschung vermutet werden darf, lässt sich nicht nur auf dem neuzeitlichen Porträt des südamerikanischen Dschungellabors mit Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland erkennen, sondern auch anhand der aktuellen Installationen des Künstlers Marc Dion verstehen. Mit Dion untersucht die Kunst, indem sie sich selber als Untersuchung der Wissenschaft inszeniert, auch sich selbst als ästhetische Forschung. Dion nimmt im 21. Jahrhundert die Tätigkeit der neuzeitlichen Naturforscher ins Visier und auch die Forschungs-

praxis der modernen Archäologen.[10] Mit seinen künstlerischen Arbeiten werden diese beiden unterschiedlichen Formen der Inszenierung von Forschung thematisiert, welche unterschiedliche instrumentelle oder aber selektierende Aspekte des wissenschaftlichen Arbeitens visualisieren: Die Installationen des Künstlers Dion sind zum einen bildhafte Auseinandersetzungen mit dem, was als Bühnenbild der Forschungsreise bezeichnet werden kann – ein Bühnenbild, wie es im Gemälde vom humboldtschen Urwaldlabor schon aufscheint. Die Performanceprojekte von Dion können demgegenüber als aktiv handelnde Re-Inszenierungen von archäologischen Forschungshandlungen verstanden werden. Widmen wir uns zunächst den installativen Bühnenbildern – das Bild des humboldtschen Dschungellabors noch vor Augen.

Der Künstler Dion hat seine Rauminstallationen als Szenarien aufgebaut, die wie dreidimensionale Stillleben zum Thema der neuzeitlichen Forschungsreise wirken. Der Auftritt des Forschers auf diesem Schauplatz der Dinge der Naturwissenschaft scheint unmittelbar bevorzustehen. Es sind eingefrorene und zugleich arrangierte Momentaufnahmen, die in den installativen Bühnenbildern Dions gezeigt werden – etwa beim Entladen der wissenschaftlichen Utensilien vom Schiff auf das zu beforschende Land oder beim Aufbauen einer Forschungsstation am Flussufer im Urwald. Die Patina der arrangierten Gegenstände in der Installation ruft Fantasien von konkreter Dichte auf: Koffer, Fässer, Taue, Körbe, die der mobilen Vorratshaltung und Handhabung von Fortbewegungsmitteln dienen, verweisen auf die Reisesituation der Forschenden. Der Forschungsanspruch wird mittels ausgewiesener Instrumente, Fangkescher, Glaskolben mit Präparaten in Formaldehydlösung oder Notizzettel dargestellt, die dem Sammeln, Schauen, Notieren und Konservieren dienen. Garniert wird das Bühnenbild der Feldforschung durch Spuren menschlichen Alltagslebens, welche die Kontingenz der Forschungssituation in Szene setzen. Das metonymische Nebeneinander von Dingen des täglichen Gebrauchs, wie Wäschestücke, Rasierutensilien und Brillenschachteln sowie Dingen der Reisetätigkeit und Objekten der Wissenschaft unterminiert jede Vorstellung von reinen, nur an den wissenschaftlichen Fakten entwickelten, unverfälschten Forschungsergebnissen. Man imaginiert beim Betrachten dieser Szenerie das verschwitzte Leinentuch als Bestandteil im Präparat und das Begehren nach sauberem Wasser in der Jagd nach dem Schmetterling. Die Dinge im Arrangement exponieren als künstlerische Installation die situative Wahrheit des Forschungslagers als einer Vermischung. Vermischt sind Dinge,

10 Vgl. zu den Arbeiten von Marc Dion die umfassende Analyse von Christine Heidemann: Dilettantismus als Methode: Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften, Gießen 2005, Onlinepublikation: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/index.html bzw. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/pdf/HeidemannChristine-2005-12-16.pdf (Aufruf Sep. 2018).

Patina, Forschungsansprüche, Lebensweisen und Instrumententechnik mit dem Untersuchungsgegenstand.

Das installative Arrangement von Objekten in dieser künstlerischen Arbeit hat den Charakter einer künstlerischen Behauptung über die Forschung als Praxis. Behauptet wird in der Setzung der Installation, dass die Forschungssituation der frühen Naturwissenschaftler ein ziemliches Durcheinander war. Dion beschreibt dabei in seiner künstlerischen Arbeit diese These nicht begrifflich. Er zeigt durch die Sichtbarmachung des dichten Nebeneinanders von semantisch gehaltvollen Dingen, dass Feldforschungen immer auch Reisen von lebenden Menschen gewesen sind und dass sich diese Faktoren – der Faktor Reise und der Faktor Mensch – wie unbedachte Variablen in einer Gleichung auf das Ergebnis der Forschung durch den schlichten Sachverhalt auswirken, dass sie da sind. Die Installationen von Dion »exemplifizieren«, wie der Symboltheoretiker Nelson Goodman diese Weisen des symbolischen Bezugnehmens charakterisieren würde, das Dasein der vielen Dinge in einer Situation der Fülle als unhintergehbarer Realität forschender Situationen. Die Installationen behaupten damit im Modus der Darstellung, dass die sezierten Präparate unter dem Mikroskop keine Konzentration auf das Wesentliche sind.

Der Erfolg von Dions Installationsarbeiten in der Kunstwelt und weniger in der Welt der Wissenschaftssoziologie korrespondiert allerdings mit der charmanten Altertümlichkeit der inszenierten Szenen und einer damit aufgerufenen historisierenden Romantik. Wie entzückende Kinderbilder in wackeligen Super-8-Filmen aus alten Tagen wirken diese Installationen der Gegenwartskunst mit ihren brüchigen Lederkoffern, verbeulten Metallrohren für optische Geräte oder krummen Schmetterlingskeschern gegenüber den Erwartungen an Laborsituationen des 21. Jahrhunderts. Dion scheint einen Teil der forschungspolitischen Brisanz einzubüßen, die seine künstlerische Arbeit haben könnte, indem er durch die Patina vorangegangener Jahrhunderte die Relevanz des artikulierten Forschungsrelativismus zeitgeschichtlich abschwächt. So irritieren die künstlerischen Installationen von Marc Dion den Glauben an Fortschritt und Objektivität in der Wissenschaft zunächst nicht nachhaltig, denn in der Ansicht, dass die Forschungsreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts nicht in der Lage waren, objektiv und sauber zu arbeiten, weil mit ihnen die Wissenschaft noch in den Kinderschuhen steckte, liegt anscheinend nichts, was den methodischen Charakter der Feldforschung an sich träfe. Die Objekte der Installationen kommen aus den neuzeitlichen Anfängen wissenschaftlicher Forschungsgeschichte und nichts an diesen Arbeiten von Dion deutet daraufhin, dass die Reinheit der Forschung ein tatsächlich systematischer Mythos ist und kein zeithistorischer Zwischenstand, der sich mit der allmählichen Verfeinerung der Instrumente verflüchtigt. Es entsteht der Eindruck, dass die Betrachtung einer Dion-Installation dem Betreten eines Antiquitätengeschäfts für romantisch veranlagte Alexander von Humboldt Fans ähnelt, wo es zu einem wesentlichen Teil um den dekorativen Aspekt und die kunsthandwerkliche Haptik der ausgestellten

Objekte geht. Diese Kunst hat einen Werkcharakter, der auf die Erfahrung von Materialität setzt und den für die epistemologische Ästhetik interessanten Zeichencharakter des Arrangements nur beiläufig streift. Doch Dion nimmt sich in einer Reihe performativer Ausgrabungsprojekte seines Themas der Feldforschung auch weniger werkhaft und vielmehr handelnd an.

Schauen wir daher nun auf die performativen Arbeiten: Bekannt geworden ist das 1997 in Venedig zur Biennale realisierte *›Raiding Neptune's Vault: A Voyage to the Bottom of the Canals and Lagoon of Venice‹*. In dieser performativen Arbeit wurde aus den Kanälen und der Lagune Venedigs an verschiedenen Stellen der Bodenschlamm gebaggert und in Container gefüllt. Im weißen Kittel und mit Handschuhen ausgestattet durchsuchte Dion dann den Schlamm nach Dingen im weitesten Sinne. Algen, Krebstiere und Würmer wurden dabei ebenso eingefangen wie Plastikteile, Keramikscherben oder Metallstücke. Alles, was sich vom Schlamm als Sache unterschied, fand unabhängig von seinem kategorialen Status als Natursache oder Kulturprodukt, lebendiger oder toter Materie, historisch wertvollem Kulturzeugnis oder billigem Plastikmüll Eingang ins *laboratory*, einem kleinen Raum, wo die Sachen gereinigt und nach den unterschiedlichsten Kriterien sortiert wurde. Ein Teil der Objekte wurde schließlich im *treasure cabinet* präsentiert aber auch das *laboratory* war Teil der Ausstellung und zeigte die Fundstücke in unterschiedlich Stadien des Prozesses des Reinigens, Bündelns, Sortierens, Präsentierens. Der ›Raubzug in Neptuns Gewölbe‹ präsentiert sich durch seinen performativen Zuschnitt als ein Verfahren oder als ein Prozess, als eine Handlungsabfolge oder Bearbeitung. Die Performance stellt eine Bearbeitung dar, in deren Folge aus dem amorphen Schlamm der Lagune figurierte Utensilien destilliert und in Präsentationsobjekte verwandelt werden. Dion inszenierte in Venedig eine Metamorphose, bei der nicht alleine die Objekte der archäologischen Begierde sichtbar werden, sondern sich vor allem die konstruktive Tätigkeit zur Schau stellt, derer es bedarf, damit aus Urschlamm zunächst ein Gegenstand und dann ein ausgewähltes Forschungsobjekt wird. Zentraler Aspekt in diesem Tätigkeitsspektrum archäologischen Erzeugens von Objekten, ist neben dem Säubern, als einem Prozess des Trennens von Dazugehörigem und Überflüssigem, die Inwertsetzung durch Kategorisierung. Die Stufen der Wertigkeit sind im Übergang vom *laboratory* zum *treasure cabinet* als Verfahren der Entscheidung ablesbar. Die archäologische Forschung ist eine produzierende Arbeit, so das einsichtige Ergebnis der künstlerischen Arbeit, die dieses Raffinieren von Verschmutztem zu Sauberem, von Chaotischem zu Geordnetem auf die performative Bühne und damit in die Sichtbarkeit hebt. Ähnlich wie ein Chemiker in einer Laborsituation, reproduziert Dion einen angenommenen Vorgang und weist darin dessen Vorhandenheit nach. Wirklich vorhanden ist die Forschung mithin als Tätigkeit, die nicht Fakten entdeckt, sondern im Prozess des an-den-Fakten-Arbeitens diese als relevante erzeugt. Die Ausgrabungsperformance belegt, wodurch die Wertigkeit der epistemischen Fakten entsteht.

Denn ähnlich der Wertigkeit von Kunstobjekten, erklärt sich die Wertigkeit von wissenschaftlichen Dingen durch den Zeichencharakter, den sie als Fundstücke in Sammlungen erhalten. Als Sammlerstücke stehen die Dinge – pars pro toto – für ein abstraktes Ganzes, dessen Spur oder Abdruck sie sind und dessen Bedeutung anhand ihrer verständlich gemacht werden kann oder soll. Kein wissenschaftliches Ding, das aus einem tätigen Forschungsprozess heraus geworden ist, steht für sich selbst und seine profane singulären Materialität, sondern es verweist auf ein System von Bezügen und Bedeutungen – es ist abstrakt geworden durch die Eingemeindung in die Familie der wissenschaftlichen Fundstücke und Untersuchungsgegenstände. Das gemusterte Porzellanstück etwa bezeichnet die Porzellankultur und handwerkliche Entwicklungsstufe einer Epoche. Das verdichtete Sedimentstück verweist auf die Klimasituation zum Zeitpunkt seiner Entstehung. Es sind Dinge – wie Kunstdinge – welche durch die Tätigkeit des Forschens – wie durch die Tätigkeit des Kunstens – zu Zeichen mit Referenz geworden sind. Forschen ist offenbar eine Praxis der Erzeugung von Zeichen und Werten und darin auf einem ähnlichen Terrain tätig wie die Kunst – eine Kunst, die diese praxische und zeichenproduzierende Dimension des Forschens daher paradigmatisch im performativen Wiederholen der Praxis des Forschens als Kunst inszenieren und darin aufweisen kann.

Was bedeuten nun diese Erwägungen für die Frage nach der Kunst als Praxis, der künstlerischen Praxis als Forschung und der Forschung als Weltverstehensprozess? Sie zeigen, dass wir unter den Bedingungen der kritischen Epistemologie die künstlerische Praxis als künstlerische Forschung und die Forschung als künstlerische Praxis rekonstruieren können. Während wir die Kunst als Forschung herausarbeiten – und damit überhaupt aus dem Schlamm der Praktiken hervorholen wollen – hat die Kunst ihrerseits schon die Forschung selber dem Zustand der stetigen Verschlammung überführt – und damit in einer sich überkreuzenden Konsequenz sich selber als forschende Praxis gleichsam verunreinigt. Dekonstruktion und Rekonstruktion haben sich verhakt. Unsere Erwägungen zeigen mit den ethnografischen, wissenshistorischen und künstlerischen Analysen über die Situiertheit der Wissensproduktion, dass es nicht darum gehen kann, nachzuvollziehen, wie aus methodisch reinen künstlerischen Praktiken epistemisch wahre künstlerische Einsichten entspringen, sondern dass die künstlerische Praxis in ihrer Wissensgenese so zu untersuchen sei, dass der vermischte Charakter der künstlerischen Einsichtspraxis als konstitutiver Aspekt sichtbar bleibt. Das ist das heitere Moment in der Einsicht, dass sie sich methodisch ernsthaft entdecken muss und zugleich als selbst erfüllende Praxis-Erkenntnis-Relation ironisiert.

Zum Schluss: Eine nachdenkliche Methodologie

Der ästhetische Weg des Wissens

Braucht es am Ende eine Methodologie für die Kunst als Forscherin? Über viele Seiten und unter verschiedenen Gesichtspunkten haben wir im Einzelnen erwogen, inwiefern Bilderserien – wie bei Cindy Sherman – einen Beitrag zum Verstehen der visuellen Kultur leisten können, wie performative Interventionen – wie bei der Gruppe LIGNA – den öffentlichen Raum untersuchen, wodurch Gemälde – wie bei Kehinde Wiley – in der Lage sind, die Herrschaftsgeschichte zu dechiffrieren, oder durch welche Mittel Installationen – wie beim Critical Art Ensemble oder dem Künstler Marc Dion – Forschungskontexte visualisieren, um nur einige der künstlerischen Forschungsverfahren und Untersuchungsfelder aufzurufen. Eine Art Bilderkammer ästhetischer Forschung hat sich Fall für Fall, Beispiel für Beispiel, Kapitel für Kapitel aufgetan und ästhetische Einsichten für die wissenschaftliche Debatte vorgeschlagen – eingebettet in die jeweils diskutierten Fragen nach der Praxologie, der Genealogie, der Ikontik oder der Epistemologie der künstlerischen Forschung. Durch alle diese Kapitel hindurch haben wir die einzelnen künstlerischen Arbeiten Fall für Fall unter epistemologischen Geschichtspunkten dechiffriert.

Aber – gibt es auch eine generelle Begründung der wissenschaftlichen Nachvollziehbarkeit künstlerischer Praktiken? Wie vermittelt sich im Allgemeinen die ästhetische Schrittigkeit künstlerischer Verfahren? Welche ›Wege des Wissens‹ sind es wert, ›ästhetische Methoden‹ genannt zu werden – und warum? Braucht also die Kunst als Forscherin eine eigene Methodologie, um diese Fragen beantworten zu können? Oder ergeben sich Methoden und deren Stringenz aus der Faktizität des forschenden Tuns? Wie ist eine Lehre von den forschenden Verfahren der Kunst zu denken, welche die methodische Nachvollziehbarkeit in der Kunst bestimmt – ohne sie zu bestimmen? Wie wäre also eine ästhetische Methodik zu definieren ohne, dass sie präjudizieren täte?

Den Methoden nachdenken

Eine Methodologie kann unterschiedlich verstanden und in Gebrauch genommen werden – als Belehrung oder Aufklärung – und das macht ihre Brisanz aus. Sie

kann als Grundlegung eines Regelkanons konkreter wissenschaftlicher Methoden verstanden werden oder als Nachdenken über die fallspezifischen Bedingungen einzelner epistemischer Verfahren. Eine regelnde Methodologie in erster Hinsicht fungiert für das wissenschaftliche Arbeitsfeld als Anleitung. Eine nachdenkliche Methodologie in zweiter Hinsicht klärt im Nachhinein der Forschung über deren besondere Methodik als einen dann plausiblen Weg des Wissens auf. Eine regelnde Methodologie in erster Hinsicht koordiniert im Allgemeinen die Verfahren des Forschens. Eine nachdenkliche Methodologie in zweiter Hinsicht rekapituliert fallspezifische Praktiken als nichtidentische Methoden. Die regelnde Methodologie wird für die künstlerische Forschung insbesondere aus dem Diskursfeld der Kunst heraus als unangemessene Festlegung, Einengung und Disziplinierung abgelehnt. Doch die nachdenkliche Methodologie wird aufgrund der Faktizität des künstlerischen Forschens schlicht notwendig werden und zwar gerade, um einer drohenden Disziplinierung durch die erste, die regelnde Methodologie zu entgehen.

Wir werden uns auf eine nachdenkliche Lehre von den Wegen des Wissens einlassen und die ästhetischen Methoden von den spezifischen Praktiken der Künste her verstehen lernen müssen, um aus den ästhetischen Verfahren heraus zu bestimmen, was methodisches Forschen im Feld ästhetischen Tuns bedeutet und von woher es beurteilt werden kann. Wir werden eine nachdenkliche Methodologie des Ästhetischen behaupten müssen, um die forschende Kunst von den externen Standards der Wissenschaftlichkeit zu befreien. Denn Mangels historischer Erfahrungen oder epistemischer Expertise werden fremde Methodenstandards an die künstlerische Forschung angelegt. Künstler und Künstlerinnen werden angehalten, geisteswissenschaftliche Texte zu schreiben, die sich den methodischen Anforderungen der Argumentation unterwerfen. Oder es wird von forschenden Künstlerinnen und Künstlern erwartet, sich in Laborgruppen einzufügen, wie es den naturwissenschaftlichen Forschungsszenarien entspricht. Kunstschaffende orientieren sich sogar selber an Interviewtechniken oder Feldforschungspraktiken, wie sie in den Sozialwissenschaften erprobt sind. Alle diese Adaptionen finden statt, um durch tradierte Forschungsmethoden die Wissenschaftlichkeit der Kunst zu imitieren. Da es sich bei der künstlerischen Forschung – zumindest als akademischer Disziplin – um eine noch sehr junge und wenig etablierte Fachrichtung handelt, suchen darüber hinaus in den Institutionen die Konstrukteure von Studienordnungen und Förderrichtlinien, die sich der faktischen Implementierung der Kunst als Forschung in die Hochschulen und Förderprogramme widmen, nach etablierten und kanonisierten Verfahren und festlegbaren Kriterien, um eine Vergleichbarkeit, Überprüfbarkeit, Beurteilbarkeit von künstlerischen Forschungsszenarien zu erhalten und damit Abschlüsse und Finanzierungen zu legitimieren. Die künstlerische Forschung befindet sich tatsächlich im beginnenden 21. Jahrhundert noch in der frühen Entwicklungsphase auf dem Weg zu einer »Normalwissenschaft«. Eine »Normalwissenschaft«, wie der Wissenschaftstheoretiker Thomas Kuhn es nennt,

beschreibt den Zustand einer etablierten Disziplin, die sich um ihre methodischen Standards keine Gedanken mehr machen muss, weil sie als Wissenschaft nicht mehr in Frage gestellt wird. Die kontinuierlich geführte Debatte um die Kunst und ihre Methoden zeigt, dass die künstlerische Forschung noch weit vom Zustand der selbstverständlichen Normalwissenschaft entfernt ist.

Doch jenseits von epistemologischen Grundsatzdebatten und methodischen Adaptionen wird die Rede von der künstlerischen Forschung nur dann wirklich sinnvoll, wenn tatsächlich originär künstlerische Praktiken und ästhetische Methoden für die Einsichtspraxis in der Kunst als ausreichend und selbstverständlich erachtet werden und sich von den naturwissenschaftlichen, sozialwissenschaftlichen oder geisteswissenschaftlichen Methoden unterscheiden. Diese Differenzierungsarbeit hinsichtlich der unterschiedlichen methodischen Verfahren kann tatsächlich eine Methodologie leisten, die sich den mannigfaltigen Kriterien der Plausibilität verschiedener Methoden in den unterschiedlichen bestehenden Disziplinen mit dem Ziel widmet, Spezifika herauszuarbeiten und eine Methodenpluralität als Grundlage für die epistemische Andersartigkeit der künstlerischen Forschungsmethoden auszuweisen. Eine vergleichende Methodologie ist an sich nichts neues. Nur wird sie sich neu der Kunst als Forscherin widmen müssen. Eine vergleichende Methodologie hat seit dem Aufkommen der Naturwissenschaften und deren Abgrenzung von der Philosophie eine lange Tradition. So differenziert Francis Bacon im Übergang vom 15. ins 16. Jahrhundert zwischen der experimentellen Methode der neuen »empirischen Philosophie« auf der einen Seite und der schlussfolgernden Methode der traditionellen, argumentativen Philosophie auf der anderen, wobei er verlangt, »dass man einstweilen sich von seinen Begriffen befreie, und versuche, mit den Dingen selbst vertraut zu werden«.[1] Bacon will die Methoden in der Differenzierung dabei nicht nur verstehen und auseinanderhalten, sondern geht auch davon aus, dass für diese Differenzierungsarbeit ein neuer Blick auf das Forschen von Nöten ist, um den epistemischen Gehalt der unterschiedlichen Wege des Wissens wirklich zu sehen. Diese Forderung, sich von den alten Begriffen zu befreien und mit den »Dingen selbst« vertraut zu machen, kann auch für die künstlerischen Forschung aufgegriffen werden. Wilhelm Dilthey etabliert im 19. Jahrhundert die Kategorie der Geisteswissenschaften und bestimmt deren Unterschied zu den Naturwissenschaften entlang der Begriffe des »Verstehens« auf der naturwissenschaftlichen Seite und des »Erklärens« auf der geisteswissenschaftlichen Seite. Hans Georg Gadamer greift im 20. Jahrhundert diese Differenzierung auf und schlägt vor, das Verstehen und Auslegen von Texten in den historisch-philosophischen Disziplinen in Abgrenzung zu den neuzeitlichen Wissenschaften von

1 Bacon: Neues Organon, 1990, Aphorismus 36.

der Natur als »Welterfahrung« zu bestimmen.[2] Vor dem Hintergrund dieser langen und aufmerksamen Geschichte vergleichender Methodologie steht eine vergleichbare Differenzierungsarbeit auch für die »ästhetische Philosophie« an, wie man in Anlehnung an die baconsche Rede von der »empirischen Philosophie« für die aufkommende Naturwissenschaft die forschende Kunst auch nennen könnte, um damals wie heute epistemische Augenhöhe herzustellen.

Bei detaillierter Betrachtung der bestehenden wissenschaftlichen Disziplinen, die nicht mehr nur in zwei Hauptgruppen der »argumentativen oder empirischen Philosophie« aufgeteilt sind, tut sich ohnehin für die vergleichende Methodologie eine vielschichtige Wunderkammer unterschiedlicher, nebeneinander her bestehender, historischer, soziologischer, philosophischer, physikalischer, ingenieurwissenschaftlicher, psychologischer und anderer Verfahren des Suchens nach Erkenntnissen auf. Verfahren, die mit unterschiedlichen Medien wie Zahlen, Worten oder Bildern operieren und sich im Innern der Wissenschaften jeweils weiter ausdifferenzieren. In den historisch-philosophischen Disziplinen hat sich etwa mit der Diskursanalyse eines Michel Foucault ein anderes Analyseinstrument etabliert, als mit der spekulativen Dialektik eines Georg Wilhelm Friedrich Hegel, den narrativen Dialogen eines Platon oder der Phänomenologie eines Edmund Husserl. Digitale Simulationen unterscheiden sich in den Naturwissenschaften von empirischer Laborarbeit, explorativer Feldforschung oder theoretischer Mathematik. Qualitative oder quantitative Interviewtechniken gehen anders mit sozialer Welt um, als die teilnehmende Beobachterperspektive. Immer wieder haben sich Methoden neu etabliert oder gegenüber dem Verdacht der Unwissenschaftlichkeit erst durchsetzen müssen. Nichts spricht also vor dem Hintergrund dieser Methodenpluralität dagegen, dass auch ästhetische Praktiken begründet und in die Liste anerkannter oder statthafter methodischer Verfahren eingereiht werden können.

Bei aller Vielfalt methodischer Verfahren herrscht gleichwohl ein ausdrücklicher Konsens darüber, dass Forschung generell im Rahmen nachvollziehbarer Praktiken stattfinden müsse, um akzeptabel zu sein und dass Methoden diese nachvollziehbaren Praktiken sind. Der Pluralität der forschenden Verfahren liegt diese gemeinsame Forderung nach der Nachvollziehbarkeit, Verhandelbarkeit, Falsifizierbarkeit zugrunde. Aber was genau ist Nachvollziehbarkeit und wie funktioniert sie divers? Nachvollziehbarkeitsverläufe vollziehen sich in argumentativen Satzgeflechten anders als in berechnenden Beweisführungen oder messbaren Experimenten. Von epistemischer Relevanz ist aber, dass sich etwa die berechnende Beweisführung historisch gegenüber der spekulativen Begriffsklärung zunächst be-

2 Vgl. Gadamer: Wahrheit und Methode, 1986. Gadamer nennt den Erkenntnistypus der Naturwissenschaften »Methode«, während der Erkenntnistyp der Geisteswissenschaften durch die Erfahrung des »hermeneutischen Verstehens« in Erscheinung tritt und nicht eigentlich Erkenntnis, sondern »Wahrheit« hervorbringt.

weisen musste, um als nachvollziehbare Methode der Erkenntnisgewinnung anerkannt zu werden. Der Anfangsverdacht mangelnder Nachvollziehbarkeit und epistemischer Relevanz trifft offenbar nicht nur die gegenwärtige Kunst als Forscherin, sondern scheint zur epistemologischen Debatte dazuzugehören. Die Wissenschaften sind ein langer historischer Verhandlungsverlauf über das Dazugehörige oder Zurückzuweisende, bei dem es ebenso um das Recht zu Behaupten und zu Sprechen geht, wie um die Plausibilität und Überzeugungskraft der Methoden.

Eine Methodologie der Kunst als Wissenschaft scheint also für die künstlerische Forschung notwendig auch, um deren ästhetische Nachvollziehbarkeitsstrategien ihrerseits nachvollziehbar zu machen und durchzusetzen. Und doch wird aus Sorge um die Autonomie der Kunst eine ebensolche Methodologie häufig abgelehnt. Die verbreitete Ablehnung einer ästhetischen Methodologie hat aber mit dem fixierenden Verständnis eines regelnden methodologischen Ansatzes zu tun, der einen Kanon wissenschaftlicher Verfahren festsetzt, statt einen nachdenklichen methodischen Ansatz anzustreben. Doch Nach-vollziehbarkeit bedeutet nicht Vor-schrift. Die Forderung nach einer nachvollziehbaren Methode muss nicht mehr und nicht weniger heißen, als dass der tatsächliche Weg des Wissens mitunter in seiner zielführenden Systematik und Konsequenz erst im Nachhinein und im konkreten Vollzug kenntlich wird. »Post-modo« nennt Jean-François Lyotard diese Vorzukünftigkeit des nachträglichen Vorwissens über die Regeln des Erkennens.[3] Post-modo zu forschen bedeutet, in der Vorannahme einer sich entwickelnden Konsistenz tätig zu sein und im Nachhinein deren Durchführung als konsistent zu erkennen. Wir kennen eine solche nicht-vorwegzunehmende Arbeit an der methodischen Konsistenz im Prozess des Erkennens aus anderen Disziplinen. So lassen sich auch für die Philosophie keine festen Sets an maßgeblichen Forschungsmethoden und kein Kanon feststehender Reflexionsverfahren im Vorweg des Denkens bestimmen. Philosophien entwickeln immer wieder neue, systematisch methodische Antworten auf unterschiedliche Fragestellungen und Problemfelder. Entscheidend dabei ist der sich selbst reflektierende und justierende Prozess der Praxis des Forschens. Eine reflektierende und justierende Praxis bedeutet, dass sich die Methoden und ihre jeweilige Konsistenz im Vollzug des fragenden und forschenden Prozesses und dessen situativer Genese als folgerichtig entfalten.

Für die künstlerische Forschung kann entsprechend vorgeschlagen werden, dass die Grundanforderung an eine präzise, reflektierte, konsequente und nachvollziehbare Methode tatsächlich als Nach-Wirkung oder als Effekt der Praxis – nicht aber als vorgängiges Regelwerk – zu bestimmen wäre. Am Horizont einer nachdenklichen Methodologie zeichnet sich ab, dass das Forschen in der Kunst einer sich methodisch konsolidierenden Praxis folgt und im Nachhinein – nach-den-

3 Vgl. Lyotard, Was ist postmodern? in: Postmoderne und Dekonstruktion, 1993, S. 33-48.

kend – auf die Nachvollziehbarkeit der angewendeten Verfahren diskutiert werden kann. Das bedeutet, auf nachvollziehbare, verhandelbare, falsifizierbare ästhetische Methoden zu setzen, die innerhalb der künstlerischen Forschung erst entwickelt und plausibilisiert werden – und das bedeutet Nachdenklichkeit sowie Nachträglichkeit in die Erkenntnistheorie einzutragen. Es geht darum, eine Lehre von den Wegen des künstlerischen Wissens anzustreben, die nicht vorschreibt, sondern nachvollzieht.

Die Sorge vor einer Disziplinierung des Künstlerischen, eingeleitet durch die Frage nach deren methodischen Standards, scheint also zumindest methodologisch unbegründet.[4] Eine Methodologie des künstlerischen Forschens läuft auf die Begründung der Nachträglichkeit des Methodischen heraus und auf eine Sammlung von Fällen, innerhalb derer die Stringenz und Notwendigkeit der jeweiligen künstlerischen Verfahren in Hinblick auf ihre Themen und Fragestellungen herausgearbeitet wird. »Was aus einer methodischen Reflexion folgen würde«, so schlagen konsequenterweise die Künstlerinnen und Künstler Victoria Peréz Royo, José A. Sánchez, Cristina Blanco vor, wäre »ein Katalog, ein praxisnahes Handbuch, das aufbauend auf vorherigen Erfahrungen Forschung ermöglicht. Dies würde, angewandt auf künstlerische Praxis, zur Erschaffung einer zuvor nicht existenten Geschichte von Verfahren führen, anstatt zu einer Methode.«[5] Die Praktiken, Verfahren und Strategien der künstlerischen Prozesse können auf ihre investigativen und Wissen generierenden Effekte hin reflektiert werden und als situative Antworten auf die Frage fungieren, ob es jeweils eine spezifische Methode künstlerischen Forschens gibt. Es wird sinnvoll sein, von einzelnen Praktiken zu sprechen und von dort her ihre Einsichten generierenden Effekte zu erkennen – nicht von allgemein gültigen Methoden.

Ästhetisches Folgern – eine epistemische Imagination

Die Methodologie der forschenden Kunst läuft also auf eine Begründung der Nachträglichkeit des Methodischen hinaus. Die den Methoden nachdenkende Lehre bringt damit letztlich nicht mehr und nicht weniger als eine Sammlung von Forschungsfällen auf den Weg. Für diese Sammlung ist die Stringenz der jeweiligen künstlerischen Verfahren post-modo herauszuarbeiten. Wie aber weist die Kunst diese Stringenz ihrer Methoden im einzelnen Fall dann aus? Was sind die Merkmale, nach denen ästhetisches Folgern beurteilt werden kann? Was sind

4 … was nicht heißt, dass diese Disziplinierung wissenspolitisch nicht durchaus immer wieder versucht würde.

5 Peréz Royo, Sánchez, Blanco: In-definitions. Forschung in den performativen Künsten, in: Peters (Hg.) Das Forschen Aller, 2013, S. 38.

die Kriterien, nach denen singuläre Wege in der künstlerischen Praxis vorzukünftig und im Nachhinein als sinnvolle Methode erscheinen und sich erkennen lassen? Warum lässt sich manche ästhetische Praxis als methodische Forschung rekonstruieren? Und was ist der Rahmen, innerhalb dessen sich im Prozess künstlerischen Tuns eine Vorzukünftigkeit des nachträglichen Vorwissens – mithin eine Ahnung über die Methoden des Erkennens – entfalten kann? Mit anderen Worten: Wie entfaltet sich das methodische ästhetische Forschen?

»Imagination« ist für die Performerinnen und Performer Victoria Peréz Royo, José A. Sánchez und Cristina Blanco der Schlüsselbegriff, welcher die künstlerische Praxis als Forschung und die Ahnung vom richtigen Weg des Wissens animiert. Mit »Imagination« meinen sie nicht das beliebige Fantasieren. Die »Imagination«, welche die künstlerische Forschung inspiriert, stellt sich ihnen in zwei Unterarten als eine Fertigkeit dar, die zur ästhetischen Methodik führt: eine dekonstruktive und eine projektive Imagination. Die dekonstruktive »Imagination zerlegt reale Verbindungen und setzt die Dinge neu zusammen« und die projektive Imagination »ermöglicht uns, eine alternative Realität im Sinne einer Perspektive zu imaginieren. […] Diese Art von Imagination produziert Wissen durch den Versuch, Wirklichkeit zu transformieren.«[6] Während das dekonstruktive Verständnis von Imagination in enger Beziehung zu dem steht, was für den Philosophen Immanuel Kant die Vorstellungskraft ausmacht oder beim Begründer der philosophischen Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgarten mit dem Begriff der Einbildungskraft das Vermögen durchdringender Einsicht benennt, artikuliert sich mit der projektiven Imagination ein Aspekt spekulativer Kunstpraxis, der an das erinnert, was der Kunsttheoretiker Konrad Fiedler die Ausdrucksbewegung nannte. Im Rahmen der ersten – der dekonstruktiven Imagination – antizipiert das forschende Künstlersubjekt Kraft der Vorstellung die in den Sachen liegenden Möglichkeiten und jongliert mit diesen. Man kann sich diese zerlegende und verbindende Kraft der durchdringenden Einsicht auch anhand des Geschäfts der Chemiker klar machen, die in den Laboren eine Ahnung von den Anteilen der Moleküle und deren Rekombinierbarkeit haben müssen, um Stoffe zu zerlegen oder zu verbinden und auf diese Weise zu erkennen. Im Grunde kann man sich klar machen, dass jede Forschungshypothese – als wesentlicher Bestandteil der Wissenschaft insgesamt – eine jonglierende Imagination ist. Jede Forschungshypothese entspringt der antizipierenden Einbildungskraft der Forschenden. Sie hat dabei nicht den Charakter einer Ausgeburt beliebiger Ideen, sondern ergibt sich aus dem Feld des Bekannten und ventiliert dessen Möglichkeiten. Es bedarf beim Forschen generell jenes Möglichkeitssinns, den die Künstler »Imagination« nennen, um im Horizont des Bekannten das Unbekannte zu ahnen und zu antizipieren, was verborgen ist, oder was durch Zusammensetzung erschaffen und verstanden werden könnte. Methodisch und systematisch –

6 Peréz Royo, Sánchez, Blanco: In-definitions, in: Peters (Hg.) Das Forschen Aller. 2013, S. 3.

im Sinne der Nachvollziehbarkeit – wird diese forschende Vorstellungskraft in der Folge ihrer Entwicklung dann aus sich selbst heraus, weil das mit ihr verbundene ästhetische und forschende Tun durch den Fokus auf das Erahnte geleitet und damit systematisiert wird. Die dekonstruktive Imagination, von der die Künstler schreiben und auf deren Grundlage die Wissenschaft insgesamt ihre Thesen formuliert, ist eine gerichtete. Sie hat den Charakter einer konzentrierten Witterung, die ein spezifisches Etwas antizipiert, um diesem gezielt, wenn auch suchend und jonglierend nachzugehen.

Die zweite – die projektive Imagination – geht einen anderen Schritt. Sie ist erfinderisch. Es handelt sich bei ihr um jenes Einbildungsvermögen, das es ermöglicht, alternative Realitäten zu imaginieren und Einsichten durch den Versuch der Transformation von Wirklichkeit zu gewinnen. Diese zweite Sorte der forschenden Imagination scheint besonders eng mit der Kunst verbunden zu sein. Sie beansprucht im Schaffen zu erkennen und Wissen durch Werkformulierungen zu entfalten. Sie führt in eine künstlerische Bewegung des Ausdrucks, mit der im Durcharbeiten und Gestalten der Materie ein Prozess des erschaffenden Verstehens einhergeht. Diese Diagnose zum projektiven Typ ästhetischen Imaginierens und Forschens erinnern an Konrad Fiedlers Behauptung, dass ein Erkennen von Welt durch ein Erschaffen von ästhetischen Produkten möglich sei – ja sogar dass das ästhetisch entfaltende Durcharbeiten von Welt in deren Mannigfaltigkeit, eine Voraussetzung für eine Erkenntnis ist, die nur mittels der künstlerischen Tätigkeit von statten gehe – eine Tätigkeit, welche Fiedler die »Ausdrucksbewegung« nennt. Die These ist nun – beim Kunsttheoretiker Fiedler wie bei den ästhetischen Praktikerinnen und Praktikern Peréz Royo, Sánchez und Blanco – dass im Prozess des schaffenden Gestaltens Einsichten entborgen werden. Die spekulative Kraft der Imagination animiert dabei nicht nur den epistemischen Schaffensprozess, sondern figuriert und strukturiert ihn auch. Denn wie bei der dekonstruktiven Imagination, so handelt es sich auch bei der projektiven Imagination – oder spekulativen Vorstellungskraft – nicht um Phantasmen, sondern um figurierende Ahnungen dessen, was sein könnte und werden wird. Mit dieser spekulativen Antizipation einer alternativen Realität wird die künstlerische Praxis nicht reguliert oder vorbestimmt wohl aber ausgerichtet. Und diese Richtung des ästhetischen Tuns kann im Nachhinein in seiner Schrittigkeit hinsichtlich des Wegs des Werks nachvollzogen werden. Ästhetisches Folgern – als ein künstlerisch schrittiges Vorgehen – scheint sich der suchenden Richtung entsprechend zu entfalten, welche die Vorstellung dem Tun nahelegt und anhand derer es im Nachhinein auf die Plausibilität der Annahme und die Stringenz des Wegs der Gestaltung hin gemustert und verhandelt werden kann.

Die dekonstruktive und die projektive Imagination – wie es die Künstler nennen – oder die jonglierende und spekulative Vorstellung – wie es heißen könnte – diese Phänomene charakterisieren eine grundsätzliche Ebene ästhetischer Metho-

dik. Mit dieser Charakterisierung werden Grundeigenschaften der ästhetisch forschenden Praxis und ihrer Motivation als zugleich suchend unvorhersehbaren sowie zielgerichtet strukturierenden beschreibbar. Unterhalb dieser systematischen Beschreibung eines ästhetischen Tuns, das Kraft seiner gerichteten Imagination zum methodischen Forschen werden kann, lassen sich nun die konkreten Praktiken in ihrer methodischen Konsequenz im Einzelnen und im vollzogenen Konkreten nachzeichnen. Und hier – auf dieser Ebene konkreter vollzogener Kunsttaten – zeigt sich, dass es bereits eine Fülle von nachgezeichneten Einzelfällen im Katalog des künstlerischen Forschens gibt. Wir haben schon über Fälle von Jongleuren, Sammlern und Archivaren oder Spekulateuren nachgedacht: Zu den Spekulateuren gehört die Gruppe LIGNA mit ihren transformativen Eingriffen in den öffentlichen Raum. Zu den Jongleuren, Sammlern und Archivaren zählen das Künstler-Duo Fischli/Weiss oder die Konzeptkünstlerin Hanne Darboven. Aber wir können uns im Rahmen der Methodologie der künstlerischen Forschung nun noch einmal genauer fragen: Was haben diese Tätigkeiten mit einer produktiven oder dekonstruktiven Imagination mithin einer forschenden Vorstellung zu tun und lassen sich die angewendeten künstlerischen Praktiken tatsächlich methodisch als epistemische Verfahren beschreiben? Was machen die künstlerischen Tätigkeiten der Spekulateure, der Sammler, Archivare und Jongleure zu epistemischen Praktiken?

Die Gruppe LIGNA will mittels einer Performance den öffentlichen Konsumraum und dessen Strukturen untersuchen und dabei verändern.[7] Die ästhetische Arbeit der Gruppe basiert auf der Annahme von der Möglichkeit einer besseren Welt. Einer Welt, in welcher der öffentliche Raum nicht warenförmig organisiert ist. Die Künstler produzieren Einsichten durch den Versuch, Wirklichkeit zu transformieren. LIGNAs Imagination ist die von einer Welt des Öffentlichen, die ohne Ausschlussmechanismen gegenüber Obdachlosen, Bettlern oder Spielenden auskommt. Die Gruppe antizipiert diese alternative Realität und überprüft mittels ästhetischer Interventionen die Wahrheit der bestehenden Wirklichkeit – eine Wirklichkeit voller Ausschlussmechanismen, welche sich im Normalmodus konsumorientierten Verweilens im öffentlichen Raum gerade nicht zeigen. Diese Wirklichkeit muss mithin herausgefordert werden, um sich zu zeigen – durch eine Transformation in Richtung einer anderen möglichen Wirklichkeit. Das künstlerisch forschende Verfahren nimmt den Charakter einer performativen Herausforderung an. Solche Interventionen sind Eingriffe, die verändern. »Sie stellen in diesem Sinne Tests oder Experimente mit offenem Ausgang dar« und für Frahm »können sie durchaus zuvor nicht sichtbare Machtmechanismen nachweisen, wie sie in (öffentlichen) Räumen, Medien und Diskursen herrschen«[8], diagnostiziert Ole Frahm als

7 Vgl. Kapitel zur ikonischen Semantik.

8 Frahm/LIGNA: Intervenieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 166 (Klammer im Original).

Mitglied der Gruppe LIGNA. Diese provokative Strategie des performativ intervenierenden Nachweises erweist sich als nachvollziehbare ästhetische Praxis, gerade weil im Sinne einer produktiven Imagination beansprucht wird, »mit künstlerischen Mitteln gesellschaftlich und politisch zu wirken und damit die bestehende Situation zumindest kurzfristig oder dauerhaft zu verändern.«[9] Die spekulative Intervention im Fall der Gruppe LIGNA ist eine erschaffende ästhetische Auffindetechnik, die das Wirkliche durch Veränderung herausfordert, um es zu zeigen und als Aufgezeigtes veränderbar zu machen. Denn für Frahm machen Interventionen »zum einen die immer schon stattfindende, für gewöhnlich jedoch unsichtbare Bejahung der normierten und im Raum vorherrschenden Handlungen deutlich. Zum anderen ermöglichen sie aber auch ganz andere Handlungsweisen, die sich den gängigen Mustern entziehen.«[10] So intervenieren diese ästhetischen Spekulateure namens LIGNA mit dem Effekt, Einsichten und Aussichten durch gerichtete Provokationen zu gewinnen. Sie agieren dabei provokativ nicht im Sinne der verbalen Herausforderung, sondern gestisch performativ, indem sie die Choreografie des öffentlichen Verhaltens projektiv verändern.

Die künstlerischen Verfahren des Sammelns, Sortierens und Archivierens dagegen sind rekursiv. Sie sichten den Bestand des Vorfindlichen. Fischli/Weiss entwickeln vor dem Hintergrund einer dekonstruktiven Imagination zum ikonischen Verhältnis von Werbebildern und menschlichen Lebensentwürfen eine künstlerische Praxis des Sammelns, Sortierens und Darstellens von vorgefundenen Bildprodukten.[11] Darboven mit ihrer monumentalen Bilderwelt zur visuellen Kulturgeschichte ist eine Archivarin, die mit dem Bilderbestand der Gegenwart jongliert, um ihn neu zu gruppieren und aus dieser Neugruppierung eine Einsicht zu gewinnen.[12] Die Sammler und Jongleure unter den Kunstschaffenden sind ikonische Feldforschende. Das Feld der visuellen Kultur liegt vor ihnen und ist angefüllt mit ikonischen Artefakten, die nicht neu gebildet, sondern neu gesehen werden wollen. Zu ihrer Forschung im vorfindlichen Feld der Bilderwelten benötigen die Jongleure, Sammler und Archivare eine Ahnung von dem, was an Einsichten im Bestand liegen könnte und sie werden dabei zu inspirierten Suchenden. Sie sammeln Werbebilder – wie Fischli/Weiss – Postkarten, Zeitungsausschnitte und Kunstkataloge – wie Darboven – und arrangieren diesen Bestand Kategorien bildend neu. Fischli/Weiss bilden Reihen von Bilderfundstücken auf Installationstischen oder in Büchern. Darboven bildet Cluster von Bildgruppen an Wänden. Sie alle durchlaufen dabei eine Arbeit des Sichtens und Sortierens als identifizierende Praxis und stellen arrangierend dar. Produkte der visuellen Kultur werden vorgefunden, angeeignet,

9 Ebd.

10 Frahm/LIGNA: Intervenieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.): Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, 2015, S. 167.

11 Vgl. Kapitel zum Zeitalter des massenmedialen Dispositivs.

12 Vgl. Kapitel zur ästhetischen Syntaktik.

gruppiert und in ein neues Gesamtbildverhältnis gebracht. Epistemisch entfalten die Künstlerinnen und Künstler im Zuge ihrer Praxis des Sammelns, Sichtens und Sortierens eine ästhetische Einsicht, die sich dann gegenüber den Betrachtenden als eine ästhetische Argumentation realisiert. Der arrangierende Charakter ihrer ästhetischen Praxis macht diese künstlerische Arbeit als methodische Darlegung beschreibbar. Die Sammler und Archivare ordnen ikonisch einen Prozess an, der als Einsichtsprozess mittels der arrangierten Bildergruppen lesbar wird. Die dargelegten Bilderreihen verlangen von den Betrachtenden das visuelle Nachvollziehen im Abschreiten. Die künstlerische Praxis entfaltet mithin eine Methode, der es um Zusammenhänge durch Anordnen geht. Das Reihen oder Ausbreiten der angesammelten und angeordneten Artefakte ist dabei von epistemischer Bedeutung, insofern es eine Bezugsebene arrangiert. Die Bilderreihen von Fischli/Weiss zeigen, dass sie als Serie komponiert sind und aus ihrer Abfolge ein bezüglicher Sinn entsteht. Die Bildercluster von Darboven bündeln im Zusammen ihrer Hängung Zusammenhänge. Darboven antizipiert dabei in ihrer dekonstruktiven Imagination, dass mittels des Sammelns, Durcheinanderwerfens und neu Sortierens von Bildprodukten ein neues Wissen über Geschichte entfaltet werden könne. Die Komposition der Hängung ermöglicht es, wie bei der Auslegeordnung von Fischli/Weiss, Bezüge und Differenzen sichtbar werden zu lassen. Das Ordnen und Sortieren, Kategorisieren und Montieren zeigt sich als eine Untersuchung am ikonischen Gehalt des Bildbestandes. Ausprobierend und ›hängend‹ wird nach dem Zusammen der Artefakte gefahndet oder es werden Unterschiede entdeckt und ›legend‹ dargelegt. Die zusammenhangsbildende und darlegende Arbeit der Untersuchung am schon vorhandenen Bildbestand sedimentiert sich als Nachvollziehbarkeit des künstlerischen Prozesses im Neuarrangement der Bildprodukte. So sortieren und arrangieren die ästhetischen Jongleure mit dem Effekt, Einsichten in den Bildbestand der Gegenwart durch Rekombination zu gewinnen. Ihre spezifischen Tätigkeiten reichern sich als Methoden im Katalog der Fälle von ästhetischer Forschung an. Durch die sich anhäufende Sammlung von Fällen wird deutlich, unter welchen Gesichtspunkten, bei welchen Rahmenbedingungen und welchen Tatbeständen das Sortieren, Re-arrangieren oder spekulative Inszenieren epistemische Qualitäten aufweisen.

Epistemische Exempel: Eine offene Sammlung von Fällen

Wir haben es bei der Kunst als Forscherin also nicht mit Verfahren zu tun, die verallgemeinerbar wären, sondern mit singulären Fallreihen, die der Vorstellungskraft über das Mögliche folgen. Die nachdenkliche Methodologie animiert eine Kasuistik, die einzelne Vorkommnisse künstlerischer Einsicht untersucht und als spezifische Einzelfälle ästhetischen Forschens in einem Katalog versammelt. Dieser Katalog ästhetischer Methoden abstrahiert nicht, sondern akkumuliert eine Geschichte der Kunst als Forscherin. Und diese Geschichte der Kunst als Forscherin reichert Faktizitäten ästhetischen Forschens an, auf die sich traditionsbildend berufen werden kann. Die nachdenkliche Methodologie begründet damit keine Systematik, sondern eine Tradition der Kunst als Forscherin und diese Traditionsbildung auf der Grundlage ästhetischer Imagination hat schon begonnen. Der Katalog künstlerischen Forschens wird kontinuierlich erweitert – immer dort, wo sich Fälle methodischer Einsichten bereits gezeigt haben und bedacht wurden. Diese trivial klingende Feststellung, dass das, was sich gezeigt hat, auch nachträglich als methodisch beurteilt werden kann, ist dabei so wenig belanglos, wie die methodologische Diagnose, dass die forschende Kunst immer wieder neu die Methoden des Forschens in den ästhetischen Praktiken erst entwickelt und im Nachhinein dieser Entfaltung die Methoden des ästhetischen Forschens auch epistemisch bedacht werden können. Den ästhetischen Praktiken wird methodisch hinterher gedacht.

Manche Verfahren ästhetischen Einsehens drängen sich für ein Handbuch epistemischer ästhetischer Praktiken geradezu auf, wie das Diagrammatisieren, über das schon viel geschrieben wurde, weil es die Visualisierung von Denkprozessen zu exemplifizieren scheint. Diagramme werden als »neues bildwissenschaftliches Paradigma«[1] diskutiert. Sie zeichnen Verstehensprozesse als Zusammenhänge im Bilde auf. Sie sind Instrumente der Einsicht, Ordnungswerkzeuge des Denkens und experimentelle Tableaus, um das Verhältnis von

1 Umfassend widmet sich die Publikation von Astrit Schmidt-Burkhardt: Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas, Bielefeld: 2012 diesem diagrammatischen Paradigma.

begrifflichen, numerischen und ikonischen Symbolen auszutarieren. Andere Verfahren bieten sich dagegen durch ihre lange Geschichte für die methodische Reflexion an: wie das Zeichnen und sein Jahrhunderte alter Gebrauch in künstlerischen wie naturwissenschaftlichen Kontexten. Wieder andere ästhetische Verfahren sind als epistemische Praktiken weniger eingängig und harren einer Nachbearbeitung im Kontext der Methodologie künstlerischen Forschens. Vielleicht gehören dazu Fälle von Montageverfahren oder Vorkommnisse von seriellen Arbeiten. Zu der methodologisch notwendigen, weil traditionsbildenden Liste von Fällen in einem sich fortschreibenden Buch der künstlerischen Forschung sei also hier zum Abschluss der Anfang gemacht mit einer Rekonstruktion einzelner, epistemischer Fälle vom Zeichnen, Montieren und Reihen…:

Zeichnen – Denklinien bilden

Was ist das Zeichnen? Die Hand erweitert sich mit dem Stift zu einem Linien bildenden Instrument. Dieses Instrument ritzt, graviert, zeichnet Striche. Unter zwei Gesichtspunkten kann das Linien bildende, Hand erweiternde Zeichnen als epistemische Praxis diskutiert werden: Als Festhaltetechnik und als Denkbewegung. Das Zeichnen fixiert in der Linie die Umrisse des Flüchtigen und es artikuliert im Kritzeln unfertige Ideen. Es kann tastende Dokumentation und performative Denkfigur sein – so lässt es sich zumindest aus den dichten Betrachtungen zeichnender Verfahren ablesen: Leonardo da Vinci hält zeichnend die Ansichten und Schichten einer sich stetig verändernden Anatomie verwesenden Gewebes fest. Alexander von Humboldt fixiert die flüchtigen Eindrücke verderblicher Blätter und nervöser Tiere durch Skizzen im Logbuch. James D. Watson zeichnet biochemische Denkfiguren im ornamentalen Gekritzel seiner Notizen und Galileo Galilei skizziert beiläufig unvollendete Gedanken zur Mondkugel als Linieneruptionen auf Briefpapier – so haben Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen sowie Theoretikerinnen und Theoretiker in detaillierten Analysen über zeichnende Forscher oder forschende Zeichner herausgearbeitet.

Am Anfang der Geschichte des Zeichnens erinnert aber zunächst Plinius der Älteren an die vorzeitliche Sage vom Mädchen Dibutates aus Korinth und damit an den möglichen Ursprung der Zeichenkunst aus dem Begehren: In der Erzählung des Plinius geht es auf den ersten Blick gar nicht um das Zeichen, sondern um die Geburt der Reliefkunst durch den Töpfer Butates. Das Kapitel 43 der *Naturalis Historia* von Plinius berichtet von »den Erfindern der plastischen Kunst«. Aber vor der Erfindung der plastischen Kunst durch den aufmerksamen Töpfermeister Butates liegt, der Sage nach, die zeichnende Geste seiner Tochter, die angesichts der bevorstehenden Trennung von ihrem Geliebten dessen nächtlichen Schattenwurf mit Strichen an einer Wand fixiert und damit sein Profil festzuhalten gedenkt. Später

findet der Vater Butates diese Strichzeichnung an der Wand, erkennt ihr Potential als Werk, füllt die Umrisse mit Ton aus, brennt den Profilkopf und erfindet so die Reliefkunst. Das Mädchen Dibutates aber begann zu zeichnen, nicht um Kunst zu machen, sondern weil sie festhalten wollte. Sie dokumentierte mit den zeichnenden Fingern tastend das Profil des Jungen als Linienfigur an der Wand.

Die epistemische Qualität dieser linienbildenden Festhaltetechnik offenbart sich im Laufe der Geschichte des Zeichnens dann etwa bei Leonardo da Vinci und seinen verzeichnenden Dokumentationen des menschlichen Körpers oder bei Alexander von Humboldt und seinen Skizzen von Pflanzen und Tieren in den Reiseheften. Erinnern wir uns an den Forschungsreisenden Humboldt, wie wir ihn an anderer Stelle und unter anderer Fragestellung schon beschrieben haben[2]: Humboldt fertigt neben schriftlichen Notizen und numerischen Daten in seinen Tagebüchern auch skizzenhafte Zeichnungen von Tieren, Pflanzen und Gegenden an, die seiner Erforschung der tropischen Natur dienen. Diese Zeichnungen machen die Tropenwelt für Humboldt nicht nur begrifflich und numerisch durch Worte und Zahlen begreiflich, sondern auch bildlich durch Zeichnungen nachvollziehbar.[3] Als folgten die Fingerkuppen den Umrissen und Adern der noch lebendigen Pflanzenblätter, so zeichnen die Linien des Stifts als tastende Dokumentationen in den Heften von Humboldt die tropischen Erkenntnisgegenstände nach. Demgegenüber sind die ausgestopften Affen oder gepressten Pflanzenblätter, die Humboldt ebenso als Beweise der Fauna und Flora tropischer Natur anfertigen lässt und nach Europa verfrachtet, zwar der echte Forschungsgegenstand selber und damit gleichsam für den Prozess der forschenden Analyse objektiver geeignet als die gezeichneten Skizzen derselben Sachen. Zugleich aber haben diese gepressten oder gestopften Forschungsbeutestücke ein wesentliches Merkmal ihres Daseins verloren: ihr Lebendig-Sein. Die Erscheinungsform des lebendigen Dings kann in einer Weise in der Zeichnung festgehalten werden, wie es in späteren Jahrhunderten auch die Fotoapparate oder Filmkameras auf den Feldforschungsreisen der Naturforscher und Anthropologen leisten werden. Zeichnungen, Fotos oder Filme können im ästhetischen Modus des Bildes die Lebenssäfte der Pflanzen oder die aufmerksamen Blicke und wendigen Bewegungen der kleinen Äffchen dokumentieren. Das Zeichnen vermag in der Linienbildung die Realität des Flüchtigen festzuhalten. Es kann das Ephemere veranschaulichen, wie ein Filmstill den schnellen Film zum kontemplativen Stillstand bringt ohne ihn zu zerstören. Solchermaßen zum Einsatz gebracht, wird das Zeichnen im Einzelfall zur forschenden Methode und bringt Ansichten hervor, die andernfalls verloren gingen.

2 Vgl. das Kapitel zum Detail der Daten und dem Ganzen der Gemälde.

3 Vgl. Lubrich: Humboldts Bilder: Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst, in: von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk, 2014, S. 10.

Auch Leonardo da Vinci nutzt das Zeichnen als epistemische Praxis und Methode. In seinem Fall geht es um die Einsicht in die Wahrheit der Körper. Auch er wendet die Zeichnung als Festhaltetechnik flüchtiger Erscheinungen an, wenn er die verderblichen toten Körper zeichnend dokumentiert. Wobei nicht das vordergründige Abzeichnen von Erkenntnisgegenständen die epistemische Qualität seines Zeichenprozesses ausmacht, sondern ein synthetischer Prozess. In da Vincis zeichnender Einsichtspraxis geht es nicht um die frontale Dokumentation des offenbar Angesichtigen.[4] Kein einfaches Abpausen ist das Ziel. Da Vinci versteht die Tätigkeit des Zeichnens als additives Geschäft sich verdichtender Einsicht. Eine dekonstruktive Imagination kommt hier zum Ausdruck, wenn sich das mehrfach und multiperspektivisch Gezeichnete und skizzenhaft Erprobte für den Künstler und Forscher erst nach und nach, Schicht für Schicht, Skizze für Skizze zu einem, in seiner Akkumulation erst wahren Gesamtbild verdichtet und damit eine kondensierte Erkenntnis anschaulich macht, die das einfache Abzeichnen gerade nicht hergibt. Der Kunsthistoriker Alessandro Nova erkennt in den anatomischen Zeichnungen da Vincis die Körpererkenntnis als Überlagerung unzähliger Studien aus unterschiedlichen Perspektiven. Die Visualisierung der Wahrheit des Körpers mittels des Zeichnens zeigt sich als kontinuierlicher epistemischer Vorgang, bei dem verzeichnet wird, was nicht einfach gesehen werden kann.[5] Der Künstler da Vinci und der Naturforscher Humboldt zeichnen beide, um den Gegenstand der Erkenntnis auf eine Weise sichtbar zu machen, die dem flüchtigen und komplexen Dasein dieser Gegenstände gerecht wird. Die epistemischen Qualitäten des Zeichnens, die sich an diesen Fällen nachzeichnen lassen, entspringen der Linienbildung, die über das einfach Anwesende hinaus, das Vergängliche und Dichte tastend nachzuzeichnen und damit festzuhalten in der Lage ist.

Mit den zeichnerischen Skizzen des Molekularbiologen James Dewey Watson und den Kritzeleien des Gelehrten Galileo Galilei reihen sich zwei anders gelagerte Fälle epistemischen Zeichnens in das Methodenbuch der künstlerischen Forschung ein. Die beiden Zeichnenden vollführen performative Denkprozesse mittels der Figurenbildung ihrer Skizzen. Watson kritzelt Linien, die Ergebnisse von Laborarbeiten und Röntgenvisualisierungen vor Augen habend, nachdenkend über die Raumstruktur der DNS-Moleküle. Etwas windet und verdreht sich in dieser beiläufigen Skizze am unteren Rand des handschriftlichen Briefs an einen Kollegen. Etwas unbeholfen zeichnen sich aneinandergereihte, kantige Ringe oder verdrehte und verbundene Schnüre ab. Die Doppelhelixstruktur, die dann als Raummodell Wissenschaftsgeschichte machen wird, arbeitet sich hier gleichsam aus den Strichen erst heraus und ist nachträglich in ihrer Veranlagung zu ahnen. Watson

4 Vgl. das Kapitel über schöne Akademien und ermittelnde Einrichtungen.

5 Nova: La Dolce Morte, in Nortmann, Wagner (Hg.): In Bildern denken, 2010, S. 165.

scheint kritzelnd zu denken oder auch zeichnend zu antizipieren. Für Elke Bippus, die das Gekritzel des Biologen als epistemische Relation zwischen forschendem Denken und zeichnendem Handeln analysiert, bewahrt »das im Arbeitsprozess aufgezeichnete Diagramm in seiner skizzenhaften Erscheinung […] Spuren des Machens, anders gesagt, des Denkvorgangs und der Visualisierungsprozesse wissenschaftlicher Forschung.«[6] Das Zeichnen artikuliert, initiiert und externalisiert in diesem Fall Verstehensprozesse und zeigt sich als epistemische Praxis. Das Denken agiert im Sichtbaren der Linienbildung. Und Ähnliches erkennt der Kunsthistoriker Horst Bredekamp bei Galileo Galilei. Bredekamp untersucht die »Spiralkritzel« des frühneuzeitlichen Gelehrten Galilei, der seinerzeit versuchte den Mond und dessen Topografie zu verstehen. Ausrutscher am Rande der Mondscheibe sind auf den Zeichnungen zu sehen. Unordentliche Linien, die nicht zum wissenschaftlichen Bilde vom Mond dazuzugehören scheinen. Bredekamp geht es am Beispiel Galileis um die besondere Qualität »unbewusster Zeichnungen, die gewöhnlich als Kritzeleien bezeichnet werden« und mit denen sich das Vorgewusste als »Abhub« artikuliert – wie er es in Anlehnung an Siegmund Freud und mit Blick auf die Kritzeleien Galileis nennt.[7] Der »Abhub« aber zeigt in der Zeichnung die Spur einer Ahnung, die sich als offizielles Wissen noch nicht sedimentiert hat, im Denkprozess noch undenkbar ist und sich mittels der kritzelnden Hand den Weg ins Sichtbare bahnt: ein ästhetisch sich bildender Einsichtsprozess.

»Die Linie der Zeichnung kann zugleich unübertreffbar präzise und unermesslich imaginär sein«,[8] so Bredekamp. Damit eignet sie sich zum Instrument der ästhetischen Imagination und dessen methodischer Fokussierung. Als tastende Dokumentation und performative Denkfigur taucht sie im Methodenbuch der künstlerischen Forschung in diesen unterschiedlichen Fällen auf und es werden sich bei genauerer Betrachtung der Kunstgeschichte und Forschungstradition mehr und mehr Fälle beschreiben lassen.

Montieren – Zusammenhänge herstellen

Mit Blick auf die Tätigkeit des Montierens lässt sich ein weiteres Kapitel künstlerischer Forschungsfälle beginnen. Das Montieren ist ein konstruktives Verfahren, bei dem aus Vorhandenem neue Gebilde geschaffen werden. Montierend bringen

6 Bippus: Skizzen und Gekritzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft, in: Heßler, Mersch (Hg.): Logik des Bildlichen, 2009, S. 84.

7 Vgl. Bredekamp: Spiralkritzel von Galilei, Campanelle und Fludd, in: Lutz-Sternbach, Kirschenmann (Hg.): Zeichnen als Erkenntnis, 2014, S. 23ff.

8 Bredekamp: Spiralkritzel von Galilei, Campanelle und Fludd, in: Lutz-Sternbach, Kirschenmann (Hg.): Zeichnen als Erkenntnis, 2014, S. 23.

wir Dinge zusammen, die nicht beieinander waren: Bauteile verbinden sich zu einer Regalwand, Ausschnitte von Druckwerken bilden eine Collage, Fundstücke der Alltagskultur werden zu einer Assemblage oder Installation. Vielleicht wäre es angemessener bei der Betrachtung ästhetischer Verfahren, die sich zu epistemischen Praktiken eignen, von der Collage und nicht der Montage zu schreiben. Das Montieren bringt irgendwelche Einzelteile zusammen. Die Collage arrangiert Bilder und verweist auf die Künste. Sie ist ein Genre keine bloße Technik. Aber auch die Montage ist in bestimmten Sinnzusammenhängen nicht bloß Handwerkertechnik, sondern Kunstpraxis. In einem schon existierenden Handbuch für kunstbasierte Forschungspraktiken differenzieren die Autorinnen Victoria Scotti and Gioia Chilton die künstlerische Montage zunächst von der Collage: »Die Montage unterscheidet sich von der Collage dadurch, dass erstere auf die Bearbeitung oder Manipulation von Film oder Fotografien bezogen ist, während die Collage eine Technik ist, in der Fotografien oder Zeitschriftenbilder mit anderen Ausschnitten und kurzlebigen Erscheinungen kombiniert werden können.« Und in einem nächsten Schritt auch von der Assemblage: »Die Assemblage ist wiederum eine Technik, die ähnlich der Collage und Montage verschiedene Teile und Stücke verwendet, um ein neues Ganzes zu schaffen, dies aber dreidimensional skulptural.« [9] Der Handbucheintrag, erkennt eine systematische Korrelationen zwischen der Montage, Collage und Assemblage und unterscheidet zugleich die künstlerischen Verfahren nach dem Ort oder Medium ihres Vorkommens: Die Collage ist das Verfahren, das Bilder sammelt, schneidet, anordnet und zu neuen Bildzusammenhängen verklebt. Entstanden parallel zum Aufkommen der visuellen Massenmedien wildert die Collage in den Bildbeständen der visuellen Kultur und generiert aus Vorgefundenem neue hybride Artefakte. Und die Autorinnen des Handbucheintrags zur Collage erkennen in dieser Kunsttechnik ein epistemisches Potential, wenn sie vorschlagen, »dass die Collage besonders für kunstbasierte Forschende geeignet ist, deren Ziel es ist, komplexe Bedeutungen und Perspektiven aufzudecken, einander zuzuordnen und zu transformieren…«[10] Doch die wörtliche Herkunft der Collage verweist zugleich auf das Geklebte, nicht das Kompilierte – und um das Kleben geht es

9 Scotti, Chilton: Collage as Art-Based Research, in: Leavy (Hg.): Handbook of Arts-Based Research, 2017, S 356. Im englischen Original heißt es: »Montage differs from collage in that the former relies on editing or manipulation of film or photographs, whereas collage is a technique in which photographs or magazine images may be combined with other cutouts and ephemera… Assemblage is a technique that, similar to collage and montage, uses different pieces and parts to create a new whole, but it does so in three-dimensions, creating a sculpture.« (Übersetzung von A.H.).

10 Scotti, Chilton: Collage as Art-Based Research, in: Leavy (Hg.): Handbook of Arts-Based Research, 2017. S. 366, im englischen Original steht: »… we suggest that collage is particularly suited to art-based researchers who seek to uncover, juxtapose, and transform multiple meanings and perspectives …« (Übersetzung von A.H.).

bei der Frage nach den epistemischen Qualitäten eines versammelnden nicht-begrifflichen Verfahrens nicht. Es geht um die Ästhetik zusammenhangsbildender Prozesse – in Collagen, Montagen, Assemblagen oder auch Installationen. Zusammenhangsbildende Prozesse finden beim Klebebild der Collage statt. Aber nicht nur das Klebebild montiert Verknüpfungen und Verknüpfungen entstehen nicht durch das Kleben, sondern die Praxis des Kombinierens und Zueinanderbringens von Gesondertem. Es handelt sich mithin bei der Collage um einen besonderen Fall des generellen Montierens. Ein Montieren, bei dem gedruckte Bildfragmente aus Zeitschriften, Magazinen, Modekatalogen oder Kunstbroschüren montiert und damit kombiniert werden. Ein Montieren, das aber auch in der Filmkunst stattfindet, wenn mittels Schnitt und digitalen Bilderbaus unterschiedliche gefundene oder gefilmte Sequenzen komponiert werden. Oder ein Montieren, das bei Installationen und Assemblagen zum Einsatz kommt, wenn Stücke der Objektwelt zu Raumzusammenhängen arrangiert werden. Allen diesen Verfahren des Artefakte erzeugenden Montierens ist die Zusammenhangsbildung von Einzelteilen gemeinsam. Zusammenhänge in Artefakten – ob ephemer gebaut, fotografisch belichtet, digital montiert oder fest geklebt – entfalten Bedeutung im Dazwischen ihrer Bezüge – wie auch Worte in zusammenhängenden Sätzen Bedeutung entfalten. Nur ist das ikonische Montieren in seinem symbolischen Resonanzraum gleitender und damit diffuser als die begriffliche Satzbildung.

Collagen, Montagen, Installationen bilden ikonische Zusammenhänge und erzeugen damit Sinn durch das Anordnen von Fundstücken, die zusammengebracht in Relation zueinander Bedeutung generieren. Sinn entsteht in der Differenz. Aber wann ist das ästhetische Montieren im Tafelbild, beim Film oder im Installationsraum ein Fall von forschender Kunst? In welchem Fall wird das sinnstiftende Verfahren der Montage zu einer forschenden Praxis? Wir erinnern uns an den Fall des Videokünstlers Johan Grimonprez[11], der nach einer Begegnung mit Dorfbewohnern im Hochland von Papua Neuguinea begann, Filmmaterial zu sammeln: alte Aufnahmen aus den 1950er Jahren und neue Bildeindrücke von der Gegend, dem Dorf und seiner Geschichte. Die Inspiration zu dieser Materialsammlung war der kritische Verdacht, dass die Wahrheit der Gegend vielschichtig sein könnte und europäische Wissenschaftler in ihrer visuellen Kartierung des Dorfes einem monothematischen Mythos aufgesessen wären. Die resultierende Videoarbeit von Grimonprez ist eine Montage, die das gesammelte Material zu einer Abfolge und Schichtung von visuellen Positionen gegeneinander stellt. Grimonprez arrangiert die gefundenen Filmaufnahmen am Schnittplatz wie andere am Schreibtisch Zitate koordinieren. Er zitiert Innenräume, Urwaldpflanzen, dokumentarische Aufnahmen von Anthropologen Dorfbewohner zeigend, verschwommene Ansichten von

11 Vgl. das Kapitel zur Relativität.

Flugobjekten über Urwaldwipfeln, herabgleitende Fallschirme, abstürzende Flugzeuge. Grimonprez arbeitet mit eigenem und gefundenem Filmmaterial, arrangiert es, vergrößert und verkleinert Ausschnitte, verlangsamt Sequenzen, verundeutlicht Aufnahmen, fokussiert und überblendet, kombiniert den Kamerablick von unten nach oben oder von oben nach unten. Die Praxis des Montierens bildet aus den Filmfundstücken und Videofragmenten eine Komposition, die im Dazwischen der Sequenzen deren Verknüpfungen befragt. Sie fragt etwa: Was haben die Schwarzweißaufnahmen hockender Menschen mit digital verzeichneten Blattwedeln und deren Urwaldästhetik zu tun? In welcher Bilderreihe steckt die Realität der Gegend? Bei Grimonprez Untersuchung dieser Fragen werden in Nahaufnahmen und Totalen, in altem Zelluloid und neuem Digitalmaterial zwischen Pixeln, Schlieren, Scharfstellungen und Tiefenschärfe die Zusammenhänge der Aufnahmen von der fremden Gegend studiert, um die Authentizität der Dokumentationen zu ermessen. Die arrangierende Tätigkeit dieser Montagepraxis bemüht sich, aus dem versammelten Bildbestand heraus – gleichsam zwischen den Sequenzen hin und her laufend – Einsichten aus dem Medium der bewegten Bilder zu gewinnen. Mittels des filmischen Zusammenbaus argumentiert Grimonprez – was soviel heißt wie er veranschaulicht – indem er Wahrnehmungsweisen nebeneinander schichtet. Seine Videomontage sammelt und sucht nach Wahrnehmungsweisen, wie andere Forscher nach Quellen, um diese Dokumente zu drehen und zu wenden und gegeneinander zu stellen. Die filmischen Proben von der Realität der fernen Gegend werden in ein Verhältnis gesetzt und damit die Wahrheit der Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven ausgelotet. Das künstlerische Montieren zeigt sich als eine veranschaulichende Verschränkung von filmischen Ansichten, die in Beziehung gesetzt abgewogen werden, wie Positionen in einer Debatte. Der Fall der Videoarbeit von Johan Grimonprez macht das Montieren unter dem Gesichtspunkt des Begründungszusammenhangs als epistemische Methode verständlich.

Ein anderer Fall exemplifiziert das Montieren als eine visuelle Denkpraxis: ›*Beautiful Trash*‹ ist eine Videokomposition, die sich im Zeitalter der digitalen Kultur des 21. Jahrhunderts auf eine elektronische Weise des Klebens der Collage aus dem frühen 20. Jahrhundert wieder annähert. Die Videoarbeit ›leimt‹ visuelle Fundstücke durch digitale Ebenen aneinander und übereinander. Mit Bildmaterial aus dem Internet beansprucht diese Montage den kollektiven Vorstellungsraum ihrer Gegenwart zu verstehen. Die massenmediale visuelle Kultur der Gegenwart umgibt das Weltverstehen der Einzelnen mit Ansichten. Aus diesen Ansichten – so die Imagination der Videoarbeit – kompilieren wir im Alltag immer schon mental ein collagenförmiges, pikturales Verstehen. Der Arbeit ›*Beautiful Trash*‹ geht es um dieses pikturale Verstehen. Ihr Inhalt ist dabei exemplarisch der Müll. Im Fall des Mülls finden wir im Internet Bilder von Wertstoffsuchenden, welche vor dramatischem Himmel und dampfender Kulisse auf Deponien drapiert sind. In ande-

ren ikonischen Mülldokumenten durchbrechen Bagger den Horizont wie faszinierende Monster, umkreist von Möwen. Wieder andere Foto-Posts zeigen Strände, die von angereichertem Plastikabfall disneylandbunt erscheinen. Schnappschüsse auf Netzportalen zeigen Kinder, die am Fuße tiefgrüner Platinenhügel hocken und nach dem Gold des Elektroschrotts schürfen. In anderen Dokumenten warten im Niemandsland vor den Deponien Leute – mit schwarzen Balken vor den Augen – um seltene Erden auf ihre Kleinlaster umzuleiten. Das Netz ist vollgemüllt mit ästhetisch wertvollen Bilddokumenten zum Müll. Müll zeigt sich im digitalen Bilderraum unheimlich üppig und als florierende Ökonomie. Die Videomontage *›Beautiful Trash‹* verarbeitet diese Szenen und Ästhetiken zu Bildzusammenhängen und verdichtet montierend eine kollektive Vorstellung über die visuell verarbeitete Wahrheit des Mülls in Zeiten digitaler visueller Kultur. Die montierte Anordnung der ikonischen Fundstücke bildet dabei keine realen Landschaften oder konsistente Müllvorstellung nach, sondern stellt unmögliche Kompositionen dar. Die Montagen sind surreale Arrangements und erscheinen gerade darin als einsichtig. Sie dokumentieren den pikturalen, gedanklichen Zusammenhangsbildungsprozess, der nicht maßstabsgetreu und folgerichtig entsteht, sondern – den mittelalterlichen Ikonen ähnlich – Raum und Zeitverhältnisse den Bedeutsamkeiten anpasst: So dreht sich in einer montierten Sequenz die dunkelgrünglänzende Nahaufnahme einer Rundplatine bedrohlich wie eine gewaltige Fräse hinter dem Rücken eines arbeitenden asiatischen Kindes durch den Berg von Elektroschrott. In einer anderen Sequenz erscheint auf dem bunten Plastikmüllstrand zu feurigem Sonnenuntergang eine plastikschmelzende, rauchende Feuertonne aus einem zentralafrikanischen Slum. An anderer Stelle schleudert vor einer Deponiekulisse emphatisch ein schwarzer Junge dutzende, im Müll gefundene Hundertmarkscheine in die Luft, die mit den drapierten Müllmöwen zusammen als falsches Versprechen um ihn herumflattern.

Wann beginnt ein solches Montieren von Bildeindrücken und Fundstücken epistemische Qualitäten zu entfalten? Ist jede montierte Komposition eine Einsicht? Der Künstler und Kurator James Gallagher diagnostiziert über die Bildercollage, sie sei »das wahre Spiegelbild der Welt«, in der wir heute leben. »Von den bodenlosen Archiven auf Internetseiten wie Flickr bis hin zu den bedruckten Materialien, die sich um uns herum aufstapeln, die Collage ist das Recycling, die Neuinterpretation und die Wiederaufbereitung unserer kollektiven Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.«[12] Bildideen wandeln und entwickeln sich beim

12 Gallagher: Preface, in: Gestalten, James Gallagher (Hg.): Cutting Edges, 2011, Übersetzung von A.H. im Original lautet die Passage: »…collage […] is a true reflection of the world we live in today. On our streets, in our stores and across our glowing computer and TV screens, images and information swirl around us at a faster pace than ever before - and the sheer magnitude of these images and information is relentless. From the bottomless archives of sites like Flickr to

Machen von Collagen. Betrachten, Assoziieren, Sortieren, Ausschneiden, Ansammeln von Fragmenten findet als Spiel der Variation und Komposition statt und dieser Vorgang kann als ein ästhetisches Denken verstanden werden, das sich im Machen und Sehen vollzieht.

Für das Methodenbuch der künstlerischen Forschung lässt sich diese These vom ästhetischen Denken mittels der Bildmontage konkretisieren: Die methodische Versuchsanordnung der Müllcollage zielt darauf ab, zu zeigen, inwiefern das Verstehen (von Phänomenen wie dem Müll) selber einer ikonischen Collage gleichkommt. Das Montieren und Rekombinieren von massenmedial Gesehenem zeigt sich als Externalisierung und Materialisierung mentaler, visueller Verstehensmontageprozesse. Die digitale Collage aus Internetbildern und Videos wirkt methodisch einsichtig, wenn sie in der Lage ist, zu demonstrieren, wie ikonisches Wahrnehmen in einer massenmedialen Kultur der Gegenwart funktioniert. Sie exemplifiziert dann eine ikonische Denkpraxis der visuellen Kultur des 21. Jahrhunderts.

Reihen und Serien – Ansichten drehen und wenden

Wie das Montieren und die Collage, so zeigt auch die künstlerische Serie oder Reihe Zusammenhänge durch Differenzen auf. Eine Reihe oder Serie ist bestimmt durch Einzelfälle in Kette. Während die Montage flächig oder mehrdimensional ist, ist eine Serie linear. Doch was genau lässt das Arbeiten in Reihen und Serien zur epistemischen Praxis werden? Serialität ist ein künstlerisches aber auch ökonomisches oder wissenschaftliches Phänomen. Serien sind Wiederholung und Variation. Sie lassen das einzelne Ding oder die besondere Handlung als Teil eines Gefüges in Erscheinung treten. Wir kennen Produktserien, Publikationsreihen oder auch Fernsehfolgen. Sie alle bilden sich als Reihe, Serie, Folge durch besondere Bezüge zwischen ihren Einzelerzeugnissen. Das Reihen in Serien wird bestimmt durch das Verhältnis der Einzelteile zu einem folgigen Ganzen. Das Ganze der Folgen ist verkettet durch gemeinsame Komponenten oder Regeln. Serien im Fernsehen entfalten sich als Fortsetzungsgeschichten, deren Protagonisten immer wieder auftauchen und die Serien als Reihe zusammenschnüren. Publikationsreihen verbinden sich zu Serien durch ein gemeinsames Thema, zu dem die Einzelerscheinungen Variationen bilden. Sie alle sind Ketten, deren Verbindungsglieder stabile Verknüpfungen bilden. Es kann bei diesen Verbindungsgliedern um Familienzusammenhänge, Materialwiederholungen oder Themenvarianten gehen. Immer aber charakterisiert ein stabiles Bindeglied die Reihe als Serie und mittels

---

the printed material piling up around us, collage is all about the recycling, reinterpretation and reprocessing of our collective past, present and future.«

dieses Bindeglieds werden die Elemente einer Serie positional – sie werden zu Variationen, die sich um das Kettenglied ihrer Sache herum positionieren. Dieser positionale Variantencharakter des Seriellen etabliert eine ästhetische Syntax der Reihe – ein bezügliches ›in der Folge von‹ oder ›auch‹: ›Es folgt‹ durch Verschiebung und Modifikation des gemeinsamen Themas eins auf das andere – oder – es könnte das Thema ›auch‹ anders zu verstehen und darzustellen sein. Bei Serien handelt es sich mithin um Prozesse der Variation von Behauptungen und damit Erwägungen. Das in ihnen liegende positionale ›auch‹ ebenso wie das narrative ›in der Folge von‹ lässt die Serie potentiell zum künstlerischen Forschungsverfahren werden. Das Arbeiten in Reihen oder Serien ist dabei weder vorbildlich für methodische Praktiken in der Kunst noch ausschließlich. Doch können für das Methodenbuch der künstlerischen Forschung Fälle methodischer Reihen namhaft gemacht werden, die den Charakter epistemischer Praktiken haben.

Claude Monet ist ein frühes Beispiel künstlerischen Forschens mittels seriellen Arbeitens. Auch die schon betrachteten seriellen Arbeiten von Cindy Shermans können jetzt noch einmal – vom Anfang ans Ende geholt – unter methodologischen Gesichtspunkten nachvollzogen werden. Wir können die Sammlung serieller Verfahren als Methoden der künstlerischen Forschung hier mit dem Nachvollzug der Arbeiten Monets beginnen. Monet hat lange vor der Diskussion über die künstlerische Forschung Bilder gemalt. Doch lassen sich an seiner Arbeitsweise – ihm nachdenkend – wesentliche Charakteristika seriellen Forschens nachzeichnen und für ein gegenwärtiges Verständnis methodisch konsequenten, künstlerischen Arbeitens fruchtbar machen. Und Claude Monet ist so bekannt, dass seine Arbeit als vorzüglicher Beitrag zur Traditionsbildung der Kunst als Forscherin für das Methodenbuch herangezogen werden kann. Monet malte Ende des 19. Jahrhunderts Heuhaufen in Serie. Diese Gemäldeserie gilt als historischer Auftakt zu seriellem Arbeiten in der Kunst. Betrachten wir also die Gemälde der ›Heuhaufen‹: Wir sehen Heuhaufen im Morgenlicht, Heuhaufen zur Mittagszeit, Heuhaufen am Ende des Sommers, Heuhaufen im Schnee mit Abendrot, Heuhaufen an einem bewölkten Tag oder auch Heuhaufen diesig im Sonnenschein. Betrachten wir diesen diesigen Heuhaufen genauer. Auf diesem Gemälde reflektiert die Luft die Sonnenstrahlen in alle Richtungen und der Heuhaufen steht wie in einem Feuerball von allen Seiten in funkelndem Licht. Kein Schattenwurf konturiert das Gemälde nur Strahlung. Demgegenüber wirft in einem anderen Gemälde der morgendliche Schneeeffekt des Lichtes lange violettfarbene Heuhaufenschatten auf ein magergelbes Schneefeld. Anders wiederum strahlt das Morgenlicht des späten Sommers in einem weiteren Gemälde satt und voll, so dass hier der Heuhaufen in seinem massiven Körper in kräftigen Orangerot gemischt mit leichtem Violett da steht, während das Sommergrün der Bäume im Hintergrund schimmert. Das Gemälde im Licht des spätsommerlichen Abends dagegen lässt den Heuhaufen lange grünliche Schatten werfen und vor einem türkisgelben Himmelsstreifen stehen. Die gesamte Serie der

Heuhaufen durchläuft mannigfaltige Stadien von Lichtigkeit als Farbigkeit. Sie ist eine Studie über die Farbigkeit des Lichtes und jedes neue Gemälde positioniert sich als Variation gegenüber diesem Thema. Der Heuhaufen als Sujet steht dabei eher zufällig im Konzentrationspunkt der malenden Untersuchung, die sich über Jahre hinzieht, und bildet doch das Kettenglied der Gemäldereihe als Serie. Die Variable des Lichtes wird experimentell fokussiert durch die Konstante des Haufens. Monets Malprozess beruht »auf einer experimentellen Versuchsanordnung mit systematischem Charakter, denn Bildgröße und Motivausschnitt waren definiert. Dieses, den Mess- und Beobachtungsreihen der Naturwissenschaft analoge Vorgehen diente der Erforschung der farbigen Wirkung der Sonneneinstrahlung auf die Landschaft mit ihren statischen Objekten«[13], stellt der Kunsthistoriker Joachim Penzel in seinem Text zur seriellen Malerei fest. Er resümiert, dass der künstlerischen Arbeit Monets damit kein Ausdrucksziel mehr zu Grunde lag, sondern vielmehr die Systematik eines Konzepts auf der Grundlage von Wiederholung und Variation. Monet erfindet das serielle Verfahren in der Kunst und er erfindet es, um methodisch untersuchen zu können. Er untersucht in den immer gleichen Malsituationen nicht das Sujet, sondern die Farbatmosphären des Lichtes. Am Gegenstand des Haufens geht es ihm darum, malend Einsichten in das Licht und seine Farben zu gewinnen. Die immer gleichen Heuhaufen entsprechen einer Laboranordnung mit reduzierten Variablen. Die Vergleichbarkeit einer Variablen – des Lichtes – wird gewährleistet durch den festen Wert – des Haufens. »Die im Ergebnis offenen Gemäldeserien«, so Penzel mit Blick auf die seriellen Arbeiten Monets aber auch Picassos, Braques, Mondrians oder Kandinsky, »glichen wissenschaftlichen Versuchsreihen […] und die Ateliers [von Frank Stellas oder Robert Rymans] wandelten sich zu Laboren, in denen die hier aufgebauten Gemäldeserien und Werkgruppen wissenschaftlichen Messreihen glichen, mit denen am konkreten Material einzelne Bildprobleme experimentell untersucht wurden.«[14] Das künstlerische Arbeiten in Reihen zeigt sich als epistemische Praxis, insofern die seriellen Artefakte Variationen auf das Gleiche darstellen und damit Vergleichbarkeiten erzeugen. Die einzelnen Artefakte, ob Gemälde oder andere Erzeugnisse der Kunst, sind wie zirkulierende Antworten auf die immer gleiche Frage. Sie umkreisen ihr Thema, indem sie es in Perspektivverschiebungen immer wieder neu bearbeiten.

Und als eine solche akkumulative Neubearbeitung des immer gleichen Themas, nämlich der Inszenierung und Situierung des weiblichen Subjekts im Filmset reiht sich auch die Serie der *›Complete Untitled Film Stills‹* von Cindy Sherman in den Ka-

13 Penzel: Serielle Malerei, 2006, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/974/1/Penzel_Serielle_Malerei_2010.pdf, S. 3 (Aufruf Sept. 2018).

14 Penzel: Serielle Malerei, 2006, S. 6 bzw. S. 9 (Anmerkungen von A.H.).

talog künstlerischer Forschungsverfahren ein.[15] Sherman arbeitet mittels der Fotografie. Ihr ›Heuhaufen‹ ist gleichsam sie selber, die sich in immer neuen weiblichen Subjektpositionen in wechselnden Szenerien arrangiert und ›belichtet‹: als femme fatale, als unbedarftes Opfer, als verlassene Geliebte. Immer fixiert als Objekt eines externen Blicks. Bei dieser seriellen fotografischen Arbeit macht Sherman das Thema Weiblichkeit als multiple cinematorgrafische Inszenierung wahrnehmbar und das ›Wahrnehmen‹ meint hier buchstäblich die ›Wahrheit‹ der medial konstituierten Subjektpositionen in Augenschein zu ›nehmen‹. Sherman setzt jede Subjektposition als Aufführung in Szene, indem das identische, wenn auch wandelbare Künstlerindividuum als Ausgangsmaterial der Inszenierung sichtbar bleibt und zugleich fundamental variiert wird. Sie untersucht und zeigt durch die variierende Bildproduktion und serielle Re-Inszenierung von Filmstandards die Figuren des weiblichen Selbst im Vergleich. Diese vergleichende Untersuchung mit Bildern in Serie setzt den Bewegungsfluss der Subjektinszenierung in einzelnen Belichtungen fest und offenbart auf diese Weise die jeweilige Pose als Positionierung. Sherman sucht im Medium ihrer künstlerischen Produktion durch die Form ihrer methodisch seriellen Artikulationsweise nach visuellen Antworten auf ihre Fragen nach dem Verhältnis von Filmkultur und weiblicher Subjektposition. Die serielle Arbeit erlaubt es ihr, in Anlehnung an Filmserien, die Positionierung des Subjekts im Film in seinen Variationen durchzuspielen und vergleichend nebeneinander zu stellen. »Innerhalb des Produktionsprozesses besitzt das serielle Durcharbeiten eines Bildproblems […] eine Plausibilisierungsfunktion im Sinne eines Experimentalbeweises«[16], so Penzel. Die Fotoserie ›*Complete Untitled Film Stills*‹ exemplifiziert mithin die Serialität als epistemische Praxis visueller Forschung. Die formale Konsequenz des Seriellen als Methode bei Sherman zeigt sich dabei nicht als vorgedachte Setzung, sondern entwickelt sich aus dem thematischen Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit und Fragestellung. Die serielle Praxis erlaubt es Sherman, ihren Gegenstand systematisch bildproduzierend, also schaffend zu analysieren. Sie entfaltet darin einen ästhetisch nachvollziehbaren und methodischen Beitrag zum Verständnis der visuellen Kultur der Gegenwart.

Mit dem Fall der seriellen Arbeit von Cindy Sherman kehrt das Buch am Ende an seinen Anfang zurück und es könnte deutlich geworden sein, dass die gesamte vorliegende epistemologische Ästhetik, welche die Kunst als Forscherin nachvollziehbar machen will, den Charakter einer nachträglichen Methodologie hat. Fall für Fall werden von Anfang an einzelne künstlerische Arbeiten analysiert, die einer epistemischen Praxis verdächtig sind, motiviert von der theoretischen Imagination, dass einsichtsbringende Praktiken in der Kunst vorkommen und als Einzelfallbeweise in Serie zur Begründung einer epistemologischen Ästhetik des künstleri-

15 Vgl. das Kapitel zur Eingangsfrage: Was ist künstlerisches Forschen.
16 Ebd.

schen Forschens herangezogen werden können. Fall für Fall wird die künstlerische Forschung als epistemische Tatsache rekonstruiert, um sie als Einsichtspraxis verständlich zu machen und als wissenspolitisches Projekt traditionsbildend durchzusetzen.

Literaturverzeichnis

Adler, Dan: Hanne Darboven. Cultural History 1880-1983, London, 2009.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt/M, 1975.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M, 1989.

Aristoteles, Nikomachische Ethik, Sechstes Buch II40 b 5-6, übersetzt und eingeleitet von Olof Gigon, Darmstadt, 1967.

Ault, Julie: Exhibition as Political Space, in: Stella Rollig/Eva Sturm (Hg.) Dürfen die Das? Kunst als sozialer Raum, Wien, 2002.

Ault, Julie (Hg.): Alternative Art, New York 19065-1985 (Cultural Politics Series), Minnesota, 2003.

Bacon, Francis: Neues Organon, Erstes Buch, (Novum organum. 1620), Hamburg, 1990.

Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik Teil 1, übersetzt und herausgegeben von Dagmar Mirbach, Hamburg, 2007.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg, 1983.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M, 1963.

Bianchi, Paolo: Das »Medium Ausstellung« als experimentelle Probebühne, in: »Das neue Ausstellen, Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens« Kunstforum International, Bd. 186, 2007.

Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich/Berlin, 2009.

Bippus, Elke: Modellierung ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst, in: Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.), Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, Bielefeld, 2012.

Bippus, Elke: Skizzen und Gekritzel. Relationen zwischen Denken und Handeln in Kunst und Wissenschaft, in: Martina Heßler/Dieter Mersch (Hg.), Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld, 2009.

Bippus, Elke: Künstlerische Forschung, in: Badura/Dubach/Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Bippus, Elke: Installieren, in: Badura/Dubach/Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung. Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Bippus, Elke: Erinnern und Vergessen. Die »Kulturgeschichte 1880 – 1983« von Hanne Darboven, in: Felix Zdenek (Hg.), Hanne Darboven: ein Reader. Texte zum Werk, Köln, 1999.

Bonsiepe, Gui: Visuell-Verbale Rhetorik (1965), in: Gesche Joost/Arne Scheuermann (Hg.), Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien, Basel/Boston/Berlin, 2008.

Borgdorff, Henk: Die Debatte über Forschung in der Kunst, in: Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.), Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven: Zürich, 2009.

Bredekamp, Horst: Spiralkritzel von Galilei, Campanelle und Fludd, in: Barbara Lutz-Sternbach/Johannes Kirschenmann (Hg.), Zeichnen als Erkenntnis, München, 2014.

Breitz, Candice: http:/www.candicebreitz.net

Brink, Claudia/Warnke, Martin (Hg.): Der Bilderatlas Mnemosyne, Berlin, 2000.

BüroBert: Copyshop ein Sampler, Berlin, 1993.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M, 1990.

Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/M, 2006.

Buttimer, Anne: Alexander von Humboldt and planet earth's green mantle, in: Cybergeo: European Journal of Geography Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, 2012 https://cybergeo.revues.org/25478.

Cabanne, Pierre: Gespräch mit Marcel Duchamp, Köln, 1972.

Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur [An Essay on Man, Yale Press, 1944], Frankfurt/M, 1990.

Critical Art Ensemble: Peep under the Elbe, in: Anke Haarmann/Harald Lemke (Hg.), Kultur|Natur. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung, Berlin, 2009.

Critical Art Ensemble: Recombinant Theatre and Digital Resistance, Cambridge, 2000.

Critical Art Ensemble: Target Depiction, http://critical-art.net/target-deception/

Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M, 1984.

Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst, München, 2000.

Danto, Arthur C.: The Artworld, in: Journal of Philosophy 61, 1964.

Downing, John D.H. (Hg.): Encyclopaedia of Social Movement Media, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington D.C, 2011.

Duchamp, Marcel (alias) Norton, Louise: The Richard Mutt Case, in: Marcel Duchamp/Henri-Pierre Roché/Beatrice Wood (Hg.), The Blind Man, No. 2 New York, 1917.

Egenhofer, Sebastian: »Produktionsästhetik«, Zürich/Berlin, 2010.

Elkins, James (Hg.): Visual Literacy, London, 2008.

Ewen, Stuart: All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture, New York, 1988.

Ewen, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg, 2004.

Felshin, Nina (Hg.): But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Seattle, 1995.

Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Frankfurt/M, 1983.

Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst Bd. 1 + Bd. 2, Text nach der Ausgabe 1913/14, herausgegeben von Gottfried Boehm, München, 1991.

Frahm, Ole/LIGNA: Intervenieren, in: Badura/Dubach/Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, (durchgesehene und erweiterte Auflage), Tübingen, 1986.

Gallagher, James (Hg.): Cutting Edges: Contemporary Collage, Berlin, 2011.

Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München, 1988.

Gludovatz, Karin/von Hantelmann, Dorothea/Lüthy, Urs/Schieder, Bernhard (Hg.): »Kunsthandeln« Zürich, 2010.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt/M, 1997.

Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M, 1984.

Gottlieb, Marc: On Monstrous Double: The Dream of Research in ›Outsider Art History‹, in: Michael Ann Holly/Marquard Smith (Hg.), What is Research in the Visual Arts: Obsession, Archive, Encounter, New Haven/London, 2008.

Grimonprez, Johan: Story of Kobarweng or Where is you Helicopter. 1991, http://91.183.62.161:82/main/Film_KOBARWENG_Story.html (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Haarmann, Anke: Lebensgebilde. Die Erfindung der medialen Natur, Wien, 2006.

Haarmann, Anke/Lemke, Harald (Hg.): Kultur | Natur. Kunst und Philosophie im Kontext der Stadtentwicklung, Berlin, 2009.

Haarmann, Anke: Die andere Natur des Menschen. Philosophische Menschenbilder jenseits der Naturwissenschaft, Bielefeld, 2011.

Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Herausgegeben und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stiess, Frankfurt/M, 1995.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 13 Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt/M, 1970.

Heidegger, Martin: Zeit des Weltbildes (1938), in: Martin Heidegger: Holzwege, Frankfurt/M, 1980.

Heidemann, Christine: Dilettantismus als Methode: Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften, Gießen, 2005. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/index.html bzw. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3803/pdf/HeidemannChristine-2005-12-16.pdf (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Heßler, Martina/Mersch, Dieter: Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld, 2009.

Hoffmann, Katja: Ausstellungen als Wissensordnungen. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta, Bielefeld, 2013.

Holert, Tom: »Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie«, in: Sibylle Peters (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld, 2013.

Huber, Jörg: Inszenierungen und Verrückungen. Forschungsverfahren einer Theorie des Ästhetischen, in: Elke Bippus (Hg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich/Berlin, 2009.

Keller, Andreas: alma mater bolognaise, in: Analysen und Alternativen für Bildung und Wissenschaft, Nr. 001, herausgegeben von den GEW-Landesverbänden Berlin, Brandenburg, Hessen und Niedersachsen, 2004.

Kelly, Mary: Post Partum Dokument, Generali Foundation, Wien, 1998.

Knorr-Cetina, Karin: Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft, Frankfurt/M, 1984.

Krämer, Sybille: Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹, in: Martina Heßler/Dieter Mersch (Hg.), Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft, Bielefeld, 2009.

Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo: Reading Images. The Grammar of Visual Design, London, (1996) 2009.

Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt/M, 1976.

Lacy, Suzanne: Debated territory. Toward a critical language for public art, in: Suzanne Lacy (Hg.), Mapping the Terrain New Genre Public Art, Seattle, 1995.

Latour, Bruno: Science in Action, Cambridge, 1987.

Latour, Bruno: World of Science to the World of Research? In: Science Vol. 280, Issue 5361, 1998.

Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt/M, 2002.

Leavy, Patricia: Handbook of Arts-Based Research, New York, 2017.

Lesage, Dieter: Who's Afraid of Artistic Research? On measuring artistic research output, in: Art&Research, Vol. 2, No. 2, Spring 2009.

Lesage, Dieter: Akademisierung, in: Badura/Dubach/Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

LIGNA: Das Radioballett, https://ligna.blogspot.com/2009/12/radioballett.html (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Linck, Dirck: Der Akt der Aktion: Über möglicherweise künstlerische Handlungen im Kontext von '68, in: Karin Gludovatz/Dorothea von Hantelmann/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hg.), Kunsthandeln, Zürich, 2010.

Lorenz, Renate: Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, in: Copyshop, ein Sampler von BüroBert, Berlin, 1993.

Lubrich, Oliver: Humboldts Bilder: Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst, in: Oliver Lubrich (Hg.) unter Mitarbeit von Sarah Bärtschi, Alexander von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk, Darmstadt, 2014.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen: Ein Bericht, (1982) Wien, 1986.

Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit, München 1989.

Lyotard, Jean-François: Was ist postmodern? In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1993.

Marchart, Oliver: Public Art als politische Praxis, in: Christoph Schenker/Michael Hiltbrunner (Hg.), Kunst und Öffentlichkeit, Zürich, 2007.

Mir, Aleksandra: Hello Ringier Jahresbericht 2002, Zürich, 2003 (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Mir, Aleksandra: Hello Ringier, www.aleksandramir.info/projects/hello/hello_ringier.html (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Mitchell, W.J.T.: What do Pictures Want, Chicago, 2005. bzw. die deutschsprachige Aufsatzsammlung: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur, München, 2008.

Mokre, Monika: Forschungs- und Wissenschaftspolitik, in: Badura/Dubach/Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Moldering, Herbert: Kunst als Experiment. Marcel Duchamps »3 Kunststopf-Normalmaße«, München/Berlin, 2006.

Nietzsche, Friedrich: Fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch, München, 1999.

Nova, Alessandro: La Dolce Morte. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis und der kognitive Wert der Bilder, in: Ulrich Nortmann/Christoph Wagner (Hg.), In Bildern denken. Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft, München, 2010.

Panovsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Meaning in visual Arts, 1955) Dumont Buchverlag, Köln, 1978.

Penzel, Joachim: Serielle Malerei. Die Neuformierung der Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen des Tafelbildes. 2006, in: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/974/1/Penzel_Serielle_Malerei_2010.pdf (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Peréz Royo, Victoria/Sánchez, José A./Blanco, Cristina: In-definitions. Forschung in den performativen Künsten, in: Sybille Peters (Hg.), Das Forschen Aller. artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld 2013.

Peters, Sybille (Hg.) Das Forschen aller. Artistic research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld, 2013.

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien (1940), München, 1986.

Rheinberger, Hans-Jörg: »Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen, 2001.

Rheinberger, Hans-Jörg: Epistemologie des Konkreten, Frankfurt/M, 2006.

Rickli, Hannes: Livestream Knurrhahn, in: Elke Bippus, Kunst des Forschens, Zürich/Berlin, 2009.

Rickli, Hannes: Experimentieren, in: Badura, Dubach, Haarmann et al. (Hg.), Künstlerische Forschung: Ein Handbuch, Zürich/Berlin, 2015.

Rollig, Stella: Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Stella Rollig und Eva Sturm (Hg.), Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Wien, 2002.

Rosler, Martha: If You Lived Here, in: Copyshop: Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, ein Sampler von BüroBert, Berlin, 1993.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München, 2010.

Schmidt-Burkhardt, Astrit: Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas, Bielefeld, 2012.

Schnädelbach, Herbert: Erkenntnistheorie. Zur Einführung, Hamburg, 2002.

Schreiber, Peter: Bild und Text als Informationsträger – Gemeinsamkeiten und charakteristischer Unterschiede, in: Ulrich Nortmann/Christoph Wagner (Hg.), In Bildern Denken, München, 2010.

Sherman, Cindy: The Complete Untitled Film Stills, New York, 2003.

Slager, Henk: The Pleasure of Research, Berlin, 2015.

Smith, Marquard/Ann Holly, Michael (Hg.): Introduction in: What is Research in the Visual Arts: Obsession, Archive, Encounter, New Haven/London, 2008.

Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen, 1975.

Steyerl, Hito: Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict, in: maHUKUZine Nr. 8, Utrecht, Winter 2010.

Terroni, Cristelle: Rise and Fall of Alternatives Spaces. Published in booksandideas.net, 2011, www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

von Hantelmann, Dorothea: How to do Things with Art, Zürich/Berlin, 2007.

von Humboldt, Alexander: Die Entdeckung der Neuen Welt – Kritische Untersuchung zur historischen Entwicklung der geographischen Kenntnisse von der

Neuen Welt und den Fortschritten der nautischen Astronomie im 15. und 16. Jahrhundert, herausgegeben von Ottmar Ette, Frankfurt/M, 2009.
von Humboldt, Alexander: Ansichten der Natur [1807], herausgegeben von Adolf Meyer-Abich, Stuttgart, 2015.
von Kleist, Heinrich: Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Paul Lindau (Hg.), Nord und Süd , Bd. 4 S. 3-7, 1878.
Walde, Alois: Lateinisches etymologisches Wörterbuch, 3. Aufl. Heidelberg, 1938, II.
Wiesing, Lambert, Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt/M, 2005.
Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen [1953], Frankfurt/M, 2001.
Wuggenig, Ulf: Art Schools, Universities and the Bologna Process, Andere Sinema AS Mediatijdschrift (Antwerpen), 29. Jg., H. 179, 2007. Übersetzung Jenny Nachtigall für »the thing« April 2008: Kunsthochschulen, Universitäten und der Bologna-Prozess, www.thing-hamburg.de/index.php?id=775# 8 (zuletzt aufgerufen Sept. 2018).

Internetquellen
(Zuletzt aufgerufen September 2018)

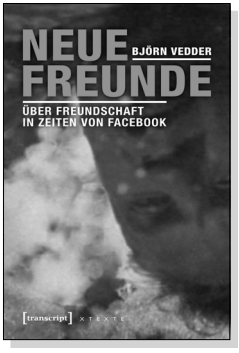
www.artthrob.co.za/06dec/listings_intl.html
https://cybergeo.revues.org/25478
http://urban-matters.org/organisations/ala-plastica
http://de.scribd.com/doc/53950384/Ala-Plastica-Brief
http//:www.thing-hamburg.de
www.postmastersart.com/artists/mary_kelly/PPDDocI.html#
https://www.hrk.de/fileadmin/redaktion/hrk/02-Dokumente/02-03-Studium/02-03-01-Studium-Studienreform/Bologna_Dokumente/Bologna_1999.pdf
www.palazzograssi.it/en/exhibitions/mapping-the-studio/dogana-map/fischli-weiss-6.html

Philosophie



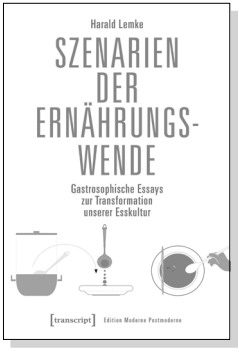
Andreas Weber
Sein und Teilen
Eine Praxis schöpferischer Existenz

2017, 140 S., kart.
14,99 € (DE), 978-3-8376-3527-0
E-Book: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3527-4
EPUB: 12,99€ (DE), ISBN 978-3-7328-3527-0



Björn Vedder
Neue Freunde
Über Freundschaft in Zeiten von Facebook

2017, 200 S., kart.
22,99 € (DE), 978-3-8376-3868-4
E-Book: 20,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3868-8
EPUB: 20,99€ (DE), ISBN 978-3-7328-3868-4



Harald Lemke
Szenarien der Ernährungswende
Gastrosophische Essays zur Transformation unserer Esskultur

2018, 396 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4483-8
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4483-2
EPUB: 26,99€ (DE), ISBN 978-3-7328-4483-8

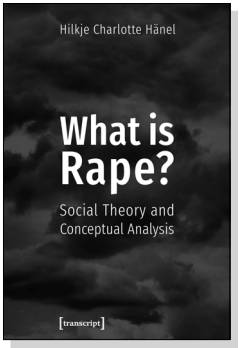
Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Philosophie



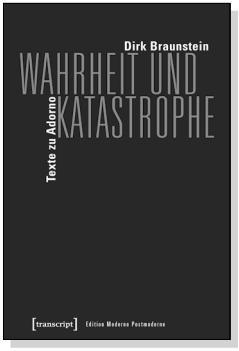
Jürgen Manemann, Eike Brock
Philosophie des HipHop
Performen, was an der Zeit ist

2018, 218 S., kart.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4152-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation, ISBN 978-3-8394-4152-7



Hilkje Charlotte Hänel
What is Rape?
Social Theory and Conceptual Analysis

2018, 282 p., hardcover
99,99 € (DE), 978-3-8376-4434-0
E-Book: 99,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4434-4



Dirk Braunstein
Wahrheit und Katastrophe
Texte zu Adorno

2018, 372 S., kart.
39,99 € (DE), 978-3-8376-4269-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4269-2

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de