

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG POTENTIALITÄT DES UNBEDINGTEN

KATHRIN BUSCH

Will man sich über die Zeitgenossenschaft heutiger Kunst verständigen, erscheint es ratsam, vielleicht sogar unumgänglich, die Frage der Zeitlichkeit aufzuwerfen und die im Begriff des Zeitgenössischen mitgemeinte Zeitauffassung zu thematisieren. Der als selbstverständlich für Zeitgenossenschaft angenommene Gegenwartsbezug ist in dem Maße strittig, wie man der philosophischen Kritik an einem linearen Zeitverständnis folgt. Legt man etwa Heideggers Zeitanalysen oder Derridas ausgiebige Dekonstruktion der sogenannten Präsenzmetaphysik zugrunde, dann richtet sich die Kritik an der tradierten Zeitvorstellung insbesondere auf den bislang unbefragten Vorrang der Gegenwart vor den beiden anderen zeitlichen Dimensionen. Ebenso wenig wie die Vergangenheit abgeschlossen hinter uns oder die Zukunft unberührt vor uns liegt, so wenig lässt sich die Gegenwart rein aus sich selbst heraus fassen. Sie wäre nicht erfahrbar, wenn nicht Gewesenes und Kommendes in sie hineinragten und sie konstituierten. In vergleichbarer Weise erscheint es verkürzend, die Zeitgenossenschaft heutiger Kunst bloß aus dem Aktuellen ableiten zu wollen. Der Gegenwartsbezug von Kunst lässt sich ohne die Berücksichtigung der sie antreibenden und tragenden Aufnahmen des Vergangenen und bereits Bestehenden gar nicht fassen. Gerade angesichts von Strategien der Gegenwartskunst, in denen Zitat, Appropriation oder Remake zu probaten Mitteln geworden sind, erscheint es für die Bestimmung der Zeitgenossenschaft unvermeidlich, die aktualisierende Umwandlung vergangener künstlerischer Artikulationen als ein Bewegungsgesetz der Kunst zu reklamieren. Die Zeitgenossenschaft der künstlerischen Produktion wird nicht selten

mit den Mitteln einer produktiven Rezeption hergestellt und erfolgt im Medium des Überlieferten, so dass die Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit ihre Gestalt in der Transformation des Gewesenen gewinnt. Inwieweit diese Aktualisierungen als ein Gemisch aus Aneignung und Abweisung erfolgen, welchen Anteil Affirmation oder Kritik haben, ob sich in der Aktualisierung ein – wie es bei Benjamin heißt – „Nicht-bewußtes-Wissen vom Gewesenen“¹ zum Ausdruck bringt, ließe sich ausführlich anhand von Autoren wie Warburg, Cassirer oder in jüngerer Zeit von Boris Groys und Hartmut Böhme diskutieren.²

Während bei diesen Autoren die Rolle des Vergangenen für die Herstellung von Zeitgenossenschaft ausführlich behandelt wird, bleibt allerdings die dritte der zeitlichen Ekstasen: die Zukunft, in den meisten Fällen unerwähnt. Es ist zweifelsohne ein Desiderat, die Bedeutung des Künftigen für die Konstitution von Zeitgenossenschaft stärker in den Blick zu nehmen. Versteht man Zeitgenossenschaft in einem emphatischen Sinne, also nicht lediglich als Gesamtheit der zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt vorfindlichen Kunst oder Kultur, dann meint man damit, dass ein Werk in der Reflexion gegenwärtiger Kultur auf das Künftige bezogen ist und den ‚Nerv‘ seiner Zeit nur trifft, wenn es diese zugleich transzendiert. Daher lässt sich aus der Perspektive der Gegenwart nie hinlänglich beurteilen, ob sich ein Kunstwerk auf der Höhe seiner Zeit befindet. Erst rückblickend konfigurieren sich die Kulturproduktionen gleichsam zu einer Topographie, in der sich die Zonen hoher Virulenz von eher randständigen Bereichen bald vergessener Strömungen erkennbar abheben. Diese Nachträglichkeit in der Bestimmung dessen, was eine Zeit essentiell bewegt, hat zur Folge, dass man die Zukunftsträchtigkeit des Zeitgenössischen, gerade weil sie sich aus der Gegenwart nie mit Sicherheit feststellen lässt, doch als Noch-Unbestimmtes einzubeziehen hat. Die Zeitgenossenschaft rekurriert auf Zukünftiges weniger im Sinne des zu Realisierenden als des bislang Ausstehenden. Im emphatischen Sinne beansprucht Zeitgenossenschaft immer auch, das Gegenwärtige in seiner Potentialität anzurühren, mithin das Bisherige nicht einfach zu verlängern, sondern über sich hinaus zu tragen. In diesem starken Sinne gründet sie nicht ausschließlich auf einer Aktualisierung des Gewesenen für das Gegenwärtige, sie betreibt vielmehr eine Öffnung auf das Unbekannte, noch Unartikulierte und Noch-nicht-Gewusste. Derrida hat dieses Ausstehende verschiedentlich mit dem Begriff des Unbedingten oder Unmöglichen belegt, weil es – radikal gedacht – ein Neuartiges benennt, welches sich nicht auf die Entfaltung des Möglichen beschränkt.³ Dieses rein Potentielle in Überlegungen zur Zeitgenossenschaft einzubeziehen, bedeutet im Wirklichen, das Noch-Unwirkliche sowie Unerwartete und nur möglicherweise Wirklichkeit-Werdende zu berücksichtigen. Kurzum: zur Zeitgenossenschaft gehört es, die Gegenwart dergestalt zu reflektieren, dass sich im Gewebe dessen, was ist, die Leerstellen des Noch-nicht-Gewesenen, radikal Neuen und Heterogenen abzeichnen können. Diese Zukunftsdimension mitzubedenken, ist auch deshalb geboten, weil der Kunst hinsichtlich der Artikulation von Zeitgenossen-

¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1*. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 491.

² Siehe etwa Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Studienausgabe, Bd. II:1, hg. v. Martin Warnke, Berlin 2003; Ernst Cassirer, „Die ‚Tragödie der Kultur‘“, in: ders., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Darmstadt 1994, S. 103–127; Boris Groys, „Der Künstler als Konsument“, in: ders., *Topologie der Kunst*, München–Wien 2003, S. 47–58; Hartmut Böhme, „Aufgaben und Perspektiven der Kulturwissenschaft“, in: *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*, hg. v. Iris Därmann u. Christoph Jamme, München 2007, S. 35–52.

³ Vgl. etwa Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, übers. v. Susanne Lüdemann, Berlin 2003, S. 41.

schaft ohne Zweifel ein performatives Vermögen innewohnt. Man kann die aktuelle Kunst nicht auf eine reine Repräsentation des Gegenwärtigen begrenzen, hat sie doch Teil an der Konstitution des Zeitgenössischen. Anders gesagt: Kunst verdient die Zuschreibung echter Zeitgenossenschaft nur dann, wenn sie in die Definition dessen eingreift, was als aktuell und zukunftsweisend gilt. Die Bestimmung des Zeitgenössischen ist keine Bestandsaufnahme des Vorfindlichen, sondern selbst ein Effekt von Remarkierungen, Akzentuierungen und Visionierungen. Zeitgenossenschaft wird durch ihre schlagkräftige Behauptung allererst generiert und erschöpft sich nicht in schlichter Reflexion des Daseienden – sei sie auch noch so kritisch. Die performative Wirksamkeit künstlerischer Arbeiten besteht demnach immer auch in der die Zeitgenossenschaft allererst stiftenden Kraft.

Die Ausrichtung auf das Künftige ist in Bezug auf die heutige Kunst insofern von Interesse, als sich das Kunstfeld in einem besonders einschneidenden Transformationsprozess befindet. Gemeint sind die aktuellen Umstrukturierungen der Kunsthochschulen, die sowohl auf einen veränderten Kunst- und Werkbegriff als auch auf ein zeitgenössisches Phänomen – nämlich die Imperative der sogenannten Wissensgesellschaft – reagieren und deren Reform für die zukünftige Kunstproduktion von eminenter Bedeutung sein wird. Die im Zuge des sogenannten Bologna-Prozesses auch von einigen Kunsthochschulen geplante Modularisierung der Studiengänge sowie die Einführung von Artistic-Research-Programmen oder Graduiertenkollegs für Künstler zielen auf eine erhöhte Vermittlung theoretischer Kenntnisse und die Etablierung forschender Praxis in der Kunstausbildung. Die intendierte Ablösung der tradierten Lehrform an Akademien – das heißt: das Anliegen, die Meisterklassen durch ein modularisiertes Kurssystem zu ersetzen – wird als Überwindung einer überkommenen Vorstellung von künstlerischem Genie und Begabung vielfach befürwortet, ebenso wie die Kenntnis kunsttheoretischer oder kulturwissenschaftlicher Ansätze als notwendige Voraussetzung dafür angesehen wird, sich professionell im Feld der Kunst bewegen zu können.⁴

⁴Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen, „Lernen für die Kunst von Heute“, in: *Who is afraid of Master of Arts*, hg. v. Annette Hollywood und Barbara Wille, Berlin 2007, S. 85–93.

Zugleich ist unübersehbar, dass die Idee, die klassische Kunstausbildung zugunsten einer stärkeren Gewichtung künstlerischer Forschung zu transformieren, selbst einer Strömung in der aktuellen Kunst entspringt. Denn eine der provokantesten Herausforderungen der zeitgenössischen Kunst besteht in ihrer Grenzüberschreitung in Richtung Theorie. Die gegenwärtige Kunstpraxis zeichnet sich vielfach dadurch aus, in so hohem Maße von theoretischem Wissen gesättigt zu sein, dass sie selbst zu einer forschenden Praxis gerät. Künstler übernehmen nicht nur Aufgaben der Kunstkritik und -vermittlung, sie beziehen Recherche-Methoden und wissenschaftliche Erkenntnisse in ihre künstlerischen Verfahren mit ein, so dass man behaupten kann, die Kunst bilde sich zu einer eigenständigen Wissensform aus. Für die Verhältnisbestimmung von Kunst und Forschung hat dies zu bedeuten, dass die künstle-

rische Praxis weder als bloße Applikation der Theorie noch die Theorie bloß als eine Reflexion der Praxis aufgefasst werden kann. Mit Deleuze lässt sich diese andersgeartete Beziehung als ein „System von Relais“ benennen, das sich „in einer Vielfalt von theoretischen und praktischen Elementen“ konfiguriert.⁵ Kunst und Forschung stellen demnach nichts anderes dar als zwei verschiedene Formen von Praktiken, die sich in einem Netz von Beziehungen und Übertragungen miteinander verbinden.

⁵ Gilles Deleuze im Gespräch mit Michel Foucault: „Die Intellektuellen und die Macht“, in: Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M. 1987, S. 107.

Diese auch die Wissenschaften herausfordernde Konstellation scheint nun aber bislang weder für die Umstrukturierungen der Kunstakademien im Zuge des Bologna-Prozesses leitend zu sein, noch darf sie mit den erwähnten Appellen der sogenannten Wissensgesellschaft verwechselt werden. Statt einer gegenseitigen Bezugnahme von Theorie und Praxis lässt sich verstärkt die problematische Tendenz einer asymmetrischen Verwissenschaftlichung der Kunst beobachten. Die Bereitstellung und Erschließung theoretischer Grundlagen in und für die Kunstausbildung, die für die Akademien gefordert werden, verwandeln sich zusehends in den fragwürdigen Anspruch einer Verfügung über kanonisiertes Wissen. Demgegenüber wäre – im Sinne einer zukunftssträchtigen Zeitgenossenschaft – zu bedenken, wie man sich der Herausforderung künstlerischer Forschung und der rezenten Erneuerung der Akademien in einer Weise stellen kann, dass das Künftige und Unabsehbare maßgebend wird. Dies ist allein schon deshalb geboten, als die Grundlagen künstlerischer Produktionsbedingungen zugleich solche der Unbedingtheit sind, weil zu ihnen neben dem Freiraum des Erfinderischen auch das Scheitern-Können und die Verausgabung wesentlich dazu gehören. Außerdem ist nicht auszuschließen, dass die mit dem Anspruch der Forschung verfolgten Kunstprojekte und die daraus resultierenden künstlerischen Wissensformen die trennscharfe Abgrenzung gegenüber den Wissenschaften verwischen könnten, um einer bisher gänzlich unbekanntem Wissensform zuzuarbeiten.

Ursprünglich antwortet der berechtigte Versuch, ein theoriegeleitetes und projektbasiertes Arbeiten an den Akademien curricular zu verankern, auf einen veränderten Kunstbegriff sowie auf eine nicht unbeachtliche Strömung innerhalb der Gegenwartskunst, die statt einer Hervorbringung von Werken eine solche von Wissen intendiert. In der zeitgenössischen Kunstpraxis, insbesondere derjenigen, die in der Tradition der künstlerischen Institutionskritik oder Kontextkunst steht, ist der explizite Rekurs auf philosophische oder sozialwissenschaftliche Theorien sowie die Einbeziehung von wissenschaftlichen Forschungsmethoden ein ebenso gängiges wie anerkanntes Vorgehen, das nicht nur den Warencharakter des Werkes und dessen rein ästhetische Bedeutung, sondern auch die Machtstrukturen des Kunstfeldes kritisch hinterfragt. Die resultierenden Kunstproduktionen zeichnen sich durch eine interdisziplinäre Vorgehensweise aus, in der die Arbeiten in einem erweiterten, theoretisch informierten Praxisrahmen entstehen. Die Kunst kann

⁶ Vgl. Simon Sheikh, „Räume für das Denken“, in: *Texte zur Kunst* 62 (2006), S. 111–121, hier: 112f.

⁷ Vgl. Stephan Dilleuth, „Old and New Monsters. The Academy and the Corporate Public“, in: *Who is afraid ...* (s. Anm. 4), S. 73–84.

hier für sich beanspruchen, zu einem Instrument „der vergleichenden Analyse“ unterschiedlicher „Wahrnehmungs- und Denkmodi“ geworden zu sein.⁶ Weil dieser veränderte Begriff von Kunst auf der Erschließung grundlegend anderer Verfahren und Vermögen beruht als sie bisher in den Akademien vermittelt werden, ist es nur allzu berechtigt, die mit Begriffen des Forschens oder der Recherche belegten Arbeitsweisen auch in neuen Studienprogrammen implementieren zu wollen. Ob allerdings mit der Bologna-Reform eine für die forschende Kunst adäquate Form gewählt ist, bleibt fraglich,⁷ lässt sich doch hinter den derzeitigen Umstrukturierungen eine vielfach beklagte Ökonomisierung von Bildung vermuten. Hatte sich in der institutionskritischen Kunst die Weigerung, Werke zu produzieren, aus einer Kritik an der Warenförmigkeit der Kunstobjekte gespeist, so ist man heute herausgefordert, sich gegen den Warencharakter der Wissensproduktion zu wenden. Weil das Anliegen, künstlerische Forschung institutionell zu verankern, mit einer Verschiebung in der Kunstpraxis selbst korrespondiert, erscheint es ratsam, sich die heterogenen Formen und divergenten Anliegen dessen, was sich derzeit unter dem Begriff „künstlerischer Forschung“ versammeln lässt, zu vergegenwärtigen. Das Spektrum ist keineswegs homogen: Es reicht von der schlichten Einbeziehung philosophischer oder wissenschaftlicher Kenntnisse bis hin zur Etablierung von künstlerischer Forschung als institutionalisierte Selbsterforschung und Verwissenschaftlichung der künstlerischen Praxis.

Zunächst ist es kein zeitgenössisches Phänomen, dass in der bildenden Kunst auf Forschung rekurriert und die künstlerische Arbeit unter Einbeziehung theoretischer Kenntnisse entwickelt wird. Wissenschaftliche Erkenntnisse z.B. der Optik oder Farbenlehre, der Anatomie und Naturerkenntnis, der Physik, Geometrie und Physiologie sind selbstverständlich seit jeher von Künstlern rezipiert worden und haben sich nachweislich in ihren Werken aufweisen lassen. Es sind die jeweiligen zeitgenössischen Theorien und Diskurse, die sich in der Kunstproduktion wiederfinden und deren Darstellungsformen wie Inhalte mitbestimmen. Auch im 20. Jahrhundert lässt sich dieser Rekurs auf Wissenschaften finden, wenn beispielsweise in der surrealistischen Malerei auf die Psychoanalyse zurückgegriffen wird, wenn in der Minimal Art die Einsichten der Phänomenologie oder in der Konzeptkunst die Erkenntnisse der Linguistik rezipiert werden. In diesem Sinne eines Rückgriffs auf wissenschaftliche Ergebnisse werden unter künstlerischer Forschung schlicht die theoretischen Bezugnahmen von Künstlern verstanden, die sich mehr oder weniger explizit in ihren Werken niederschlagen. Die künstlerischen Arbeiten beanspruchen in diesem Fall keineswegs, Forschungen zu sein oder wissenschaftlichen Standards Genüge zu tun. Vielmehr ist von einer Kunst mit Forschung zu sprechen – zwar nicht in dem elaborierten Sinne, dass sich die Kunst selbst als Forschung verstünde, aber doch so, dass sie sich unter Rückgriff auf Forschung und vermittels dieser artikuliert.

Von dieser ersten Form künstlerischer Forschung, im Sinne einer bewussten Rezeption zeitgenössischer Theorie, ist die Kunst über Forschung abzuheben. Gemeint sind Werke, die ihrerseits Forschung mit ihren genuinen Verfahren und Ergebnissen thematisieren, wenn beispielsweise in der klassischen Malerei wissenschaftliche Instrumente und Forschungssituationen dargestellt oder wenn wissenschaftliche Experimente oder medizinische Eingriffe in der Kunst thematisiert werden.⁸ Forschung ist hier der Gegenstand einer Kunst, die sich nicht darauf beschränken lässt, selbst als Gegenstand der Wissenschaften zu fungieren. Damit wird gewissermaßen eine Symmetrie zwischen Kunst und Wissenschaft behauptet: So wie es eine Wissenschaft der Kunst gibt, so wird auch eine Kunst der Wissenschaft betrieben. Letztere verschreibt sich einer genuin künstlerischen Explikation wissenschaftlicher Weltaneignung und ihrer Repräsentationssysteme. Auch dieses Phänomen findet man in der zeitgenössischen Kunst, sofern sie Wissenschaft zu ihrem Objekt macht und eine Kunst über Wissenschaft praktiziert, indem sie deren Klassifikationssysteme und Versuchsanordnungen reflektiert.⁹ Hier wird Wissenschaft in Kunst übersetzt und ein künstlerisches Wissen über Wissenschaften generiert – ohne dass freilich damit für die Kunst selbst Wissenschaftlichkeit zu reklamieren wäre. Vielmehr relativiert sich in ihrer künstlerischen Reflexion der Wahrheits- und Objektivitätsanspruch der Wissenschaften in dem Maße, wie diese in die Perspektive der Kunst eingerückt werden. Unter der Optik der Kunst betrachtet, können unter anderem die Kontingenz und Fiktionalität des Wissens sowie Gewalttätigkeit und Ausschlüsse von Wissensordnungen ins Auge springen.

⁸ Man denke etwa an Rembrandts *Die Anatomie des Doktor Tulp* (1632) oder Joseph Wright of Derbys *Experiment mit dem Vogel in der Luftpumpe* (1767/68).

⁹ Zu nennen sind beispielsweise Mark Dion, der sich mit den Ausstellungsformaten von wissenschaftlicher Forschung beschäftigt, Fiona Tan, die die Kategorisierungen der Ethnologie zum Anlass ihrer künstlerischen Forschung nimmt, Inez von Lamsweerde, die das Thema der Genmanipulationen in ihren Fotografien aufruft, oder Paul Etienne Lincoln, der den Aufbau wissenschaftlicher Experimente simuliert. Siehe hierzu auch den jüngst erschienenen Ausstellungskatalog *Say it Isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Künste*, hg. v. Peter Friese, Guido Boulboulé u. Susanne Witzgall, Bremen 2007.

Außerdem kann man von künstlerischer Forschung sprechen, wenn sich die Kunst als Forschung versteht, indem wissenschaftliche Verfahren oder Erkenntnisse ihrerseits zum Instrument der Kunst werden und in den künstlerischen Arbeiten Verwendung finden. Damit ist ein spezifisches Phänomen der Gegenwartskunst benannt, in Sonderheit der institutionskritischen Kunst, die die Erforschung ihrer institutionellen Bedingungen selbst vollzieht und sie als einen Teil der künstlerischen Arbeit versteht.¹⁰ Kunst wird hier regelrecht zu einer Wissensform, sie wird ihrerseits zum Ort der Wissensproduktion und beschränkt sich nicht auf die Einbeziehung bereits vorfindlicher Kenntnisse. Man kann dies als Radikalisierung der erstgenannten Konstellation von Kunst und Wissenschaft ansehen, wobei die Theorie nun allerdings als konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Praxis aufgefasst wird und wissenschaftliche Methoden der Recherche und Wissensgenerierung in die Kunst Einzug halten. Kunst und Wissenschaft verfransen sich hier insofern, als wissenschaftliche Argumentationen und künstlerische Kriterien nahtlos ineinander greifen und die künstlerische Arbeit nicht den Anspruch erhebt, ein Werk im klassischen Sinne, sondern Wissen zu produzieren und zwar oftmals in kritischer Absicht, um mit den Mitteln der Kunst die Gegenwart und die gesellschaftlichen Kontexte zu analysieren. Die notwendige Recherchearbeit bildet keine begrenzte Phase der Vorarbeit innerhalb

¹⁰ Als Vertreter dieser Form künstlerischer Forschung kann man etwa Hans Haacke, Andrea Fraser, Marion von Osten oder Ursula Biemann nennen.

der Kunstproduktion, sie ist kein Mittel zum Zweck, sondern Zielpunkt der Arbeit und wird in Form von Symposien, Publikationen oder Interventionen veröffentlicht. Zwar wird kein Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben, wohl aber der einer aufklärischen und kritischen Wissensproduktion.

Von diesen Formen künstlerischer Forschung ist der Versuch zu unterscheiden, Kunst als Wissenschaft im Sinne einer wissenschaftlichen Disziplin an Kunsthochschulen zu institutionalisieren. Diese Artistic-Research-Studienprogramme zielen erklärtermaßen auf eine Verwissenschaftlichung der Kunst. In der künstlerischen Ausbildung sollen Wissen über Gesellschaft und Kultur sowie das Kunstfeld, aber auch kunsthistorische und kunsttheoretische Kenntnisse vermittelt werden. Erklärte Absicht ist es, eine theoretisch fundierte künstlerische Praxis zu etablieren, die dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit durch methodische Absicherung und die Vermittlung von Grundlagenwissen Rechnung trägt. Das Vermögen zur Selbstreflexion und Selbsttheoretisierung der Kunst wird als wesentliches Ziel der angestrebten Verwissenschaftlichung benannt, die sich vor allem in PhD-Programmen niederschlagen soll.¹¹ Vorausgesetzt wird, dass Kunst auf theoretischem Wissen basiert, dass sie erlernbar ist und dass sie durch eine wissenschaftliche Praxis weiterentwickelt werden kann.¹²

¹¹ Vgl. Mika Hannula, Julia Suoranta und Tere Vadén, *Artistic Research – theories, methods and practices*, Espoo 2005.

¹² Vgl. Eva und Attila Kosa, „Für eine Normalisierung der Verhältnisse“, in: *Education, Information, Entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung*, hg. v. Ute Meta Bauer, Wien 2001, S. 82–90.

Gegenüber dieser Konstellation von Kunst und Forschung lässt sich nun einige Kritik formulieren. Problematisch erscheint die Unterstellung, es könne ein kanonisches Wissen geben, das der künstlerischen Praxis zugeliefert wird und ihr als eine Basis dient, weil vernachlässigt wird, dass sich Theorie selbst einer forschenden Praxis verdankt und nicht als aneignbare Information zur Verfügung steht. Zudem beruht die Intention einer Verwissenschaftlichung von künstlerischer Forschung auf der problematischen Annahme, dass Kunst erst dann als Wissensform gelten kann, wenn sie wissenschaftlichen Standards angepasst wird. Vorschnell werden Wissen und Forschung mit Wissenschaftlichkeit gleichgesetzt und verkürzt. Dieser Tendenz liegt offensichtlich eine Idealisierung der Wissenschaften und der akademischen Strukturen zugrunde. Andrea Fraser, die bekanntlich selbst Kunst als Forschung im Sinne der Institutionskritik betreibt, hat auf diese Gefahr hingewiesen, indem sie feststellt, dass die institutionskritische Kunst der neunziger Jahre und die Kritik des Kunstmarktes zu einer verzerrten Sicht auf die akademische Welt geführt hätten. Angesichts der unbefragten Idealisierungen des Wissens mahnt sie eine Kritik der „akademischen Institutionen und des intellektuellen Marktes“¹³ dringend an. Die Zunahme künstlerischer Forschung mit ihrem Rekurs auf Theorie müsste, folgt man Frasers Einwand, zu einer verstärkten Reflexion der wissenschaftlichen Wissensproduktion und ihrer Institutionen führen.

¹³ Andrea Fraser im Interview mit Yilmaz Dziewior, in: *Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003*, hg. v. Yilmaz Dziewior, Kunstverein in Hamburg, Köln 2003, S. 80.

¹⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 1991, S. 16.

Wille zur Wahrheit scheint sich ganz offensichtlich auch auf die Künste auszudehnen und sie zu nötigen, sich an die „Wissenschaft – also an den wahren Diskurs – anzulehnen“.¹⁵ Will man vor diesem Zugriff nicht kapitulieren, dann hat man innerhalb der zeitgenössischen künstlerischen Wissensproduktion eine Wendung gegen den Willen zum Wissen zu praktizieren und die verborgenen Bedingungen der Wissensbildung sowie die unbewussten Übertragungen hinsichtlich des Anspruchs auf Wissenschaftlichkeit manifest werden zu lassen. Künstlerische Forschung hat also immer auch eine Kunst über Wissenschaft in kritischer Absicht zu praktizieren, anstatt unbefragt eine Verwissenschaftlichung der Kunst voranzutreiben, die sich den Zwängen und Vorgaben des akademischen oder universitären Feldes unterwirft. Denn die Behauptung, dass im Medium der Kunst geforscht wird, schließt eine Verwissenschaftlichung keineswegs ein. Vielmehr ist auf der Eigensinnigkeit künstlerischer Wissensformen zu bestehen, die vermittels andersartiger Verfahren und Darstellungsweisen einem anderen Wissen Ausdruck verleihen. Man muss also die Kunst nicht der Sinnlichkeit und dem Gefühl zuordnen, um Skepsis gegenüber dem derzeitigen Imperativ der Wissensbasierung von Kunst in Form der Verwissenschaftlichung zu artikulieren. Vielmehr ist zu berücksichtigen, dass die Erarbeitung künstlerischer Wissensformen den Begriff des Wissens und dessen zeitgenössische Gestalt zu transformieren vermag.

¹⁵ Ebd.

Ausgehend von der Kritik an einer Verwissenschaftlichung der Kunst, die eine Idealisierung akademischer Standards darstellt, lässt sich folgerichtig überleiten zu einer Analyse der Wissensproduktion, die den erfinderischen und fiktionalen Anteilen der Wissenschaften selbst sowie den ästhetischen Dimensionen wissenschaftlicher Darstellungen nachgeht.¹⁶ Ausgangspunkt ist die Einsicht, dass die Herstellung von Wissensobjekten nicht zu trennen ist von deren Darstellung, dass also Versprachlichung, Modellbildung oder Visualisierung ihrerseits eine wissenschaftsgenerierende Funktion haben. Infolge der sogenannten ‚Krise der Repräsentation‘ wird der Darstellung von Wissen inzwischen auch in der Wissenschaftstheorie eine performative Wirksamkeit zugeschrieben. Die Darstellungssysteme gelten ihrerseits als Rahmen und Bedingungen für die Genese von Wissen, und die Repräsentationen werden als konstitutiv für jeglichen Erkenntnisgewinn angesehen.¹⁷ Die jeweiligen „Ordnungen des Diskurses“ ebenso wie die bildgebenden Verfahren bedeuten nicht nur Ausschluss und Begrenzung des Wissbaren, sondern auch seine Generierung. In den jeweiligen wissenschaftlichen Darstellungskonventionen einer Epoche spiegeln sich jedoch nachweislich die in den Künsten erfundenen und erprobten Ausdrucksformen wider. Das heißt zugleich, dass die Wissenschaft nicht der alleinige Ort der Produktion von Wissen ist: In den geschichtlichen Repräsentationsformen bringt sich ein implizites, künstlerisches Wissen mit seinen ästhetischen Kriterien zum Ausdruck, das somit seinen Anteil an der Wissensproduktion geltend machen kann.¹⁸

¹⁶ Bekanntlich hat bereits Nietzsche auf den poetisch-rhetorischen Charakter aller Erkenntnis hingewiesen und infolgedessen die Wissenschaften in den Künsten fundiert. Vgl. Friedrich Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. v. G. Colli und M. Montinari, Berlin–New York 1988, S. 873–890.

¹⁷ Siehe etwa Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner u. Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997.

¹⁸ Siehe hierzu: Joseph Vogl, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.

¹⁹ Michel Foucault, „Das Denken des Außen“, in: ders., *Von der Subversion des Wissens*, München 1974, S. 52.

²⁰ So das politisch zu verstehende Anliegen von Jacques Rancière, vgl. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.

²¹ Vgl. diesbezüglich das Plädoyer von Irit Rogoff für Theoriebildungen, die sich erlauben, obskur zu sein, Fakten und Fiktionen zu mischen und sich – nach wissenschaftlichen Kriterien – nicht zureichend absichern. Irit Rogoff, „Academy as Potentiality“, in: *Academy*, hg. v. Angelika Nollert et al., Frankfurt a.M. 2006, S. 13–20.

Es zeichnet zudem die Spezifik künstlerischer Wissensformen aus, dass sie auf das verweisen können, was sich innerhalb einer geschichtlichen Ordnung des Wissens gerade nicht hat artikulieren lassen. Die Kunst als andere Wissensform stellt insofern zugleich eine ‚Subversion des Wissens‘ dar, als sie auf die der Wissensproduktion inhärenten Grenzziehungen verweist. In Absetzung von der berühmten Formel von Paul Klee, die Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache zu allererst sichtbar, formuliert Foucault, dass die Bedeutung der Kunst weniger darin bestehe, „das Unsichtbare sichtbar zu machen, sondern zu zeigen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist“.¹⁹ Damit wird zugänglich, dass es aus der Ordnung des Sichtbaren oder Sagbaren Ausgeschlossenes gibt. Während die Wissenschaften notwendigerweise Ausschlüsse produzieren, die den Raum des Wissbaren gleichermaßen konstituieren wie begrenzen, kann es als ein Vermögen der Kunst gelten, auf das Nichtrepräsentierbare oder Unrepräsentierbare hinzuweisen und an den Umbrüchen sowie Neuformierungen von Wissensordnungen mitzuarbeiten, um nicht nur einer neuen „Aufteilung des Sinnlichen“²⁰, sondern auch des Wissbaren zuzuarbeiten. Mit dem Ziel, die etablierten Wissenschaftsdiskurse zu stören und die ihnen inhärenten Machtstrukturen und Grenzen hervortreten zu lassen, wird die Kunst zur Produktionsstätte eines anderen Wissens, das im Unterschied zum objektiven, allgemeingültigen, widerspruchsfreien wissenschaftlichen Wissen eine ebenso mehrdeutige wie inkommensurable und singuläre Gestalt gewinnt.

Will man die Eigenständigkeit künstlerischer Forschung verteidigen, so darf man sie nicht auf eine bloße Einbeziehung oder Verwertung wissenschaftlicher Diskurse und verfügbarer Kenntnisse reduzieren. Vielmehr muss an einen Begriff von theoretischer Praxis angeknüpft werden, der neuartige Formen der Theoriebildung anvisiert.²¹ Brisant wird es in dem Moment, da sich die künstlerischen Wissensformen nicht allein aus bereits bestehenden Erkenntnissen speisen, sondern selbst in die theoretischen Diskurse eingreifen oder auf sie zurückwirken und in diesem Sinne explizit an der zeitgenössischen Wissensbildung teilhaben. Mit dem Projekt einer künstlerischen Wissensform, die sich dezidiert in Nachbarschaft zu den Wissenschaften aufhält, ohne sich allerdings den Standards bewährter Wissenschaftlichkeit zu unterstellen, werden die Intermedialität der Künste ebenso wie die Interdisziplinarität der Wissenschaften zugunsten einer chiasmatischen Verflechtung von Kunst und Wissenschaft überboten. Auf dem Spiel steht dabei eine Grenzüberschreitung, die, soweit sie nicht in der problematisierten Verwissenschaftlichung der Kunst kulminiert, der Ausbildung einer Zwischenzone dienen kann, in der nicht nur die Kunst für die Wissenschaften, sondern auch die Wissenschaften für die Kunst durchlässig werden. Der bereits erwähnte, von Foucault benannte Zwang zur Wissenschaftlichkeit, den der „wahre Diskurs“ auf die Künste ausübt, ist zu parieren und durch die Markierung einer Schwelle zwischen Kunst und Wissenschaft zu beantworten, auf der sich die künstlerische Forschung einzurichten hat. Der Kulturwissenschaftler

Marcel Mauss meinte, in den „schlecht abgegrenzten Gebieten“²² zwischen den Wissenschaften – aber auch zwischen Kunst und Wissenschaft, so ist zu ergänzen – würden sich nicht nur die dringlichsten Probleme zeigen, sondern sei auch das Potential des Zeitgenössischen zu verorten. Dieses Zwischenreich zeichnet sich dadurch aus, dass der eigentliche Forschungsgegenstand noch unbestimmt, mithin „die Kenntnis gewisser Tatsachen noch nicht in Konzepten gefaßt ist“,²³ die Methoden lediglich provisorisch und die Wissensordnungen mit ihren Kategorien und Kriterien im Entstehen begriffen sind. In dieser liminalen Sphäre eines ‚wilden‘ Wissens, das noch ungeordnet, unbegrifflich und unkanonisiert ist, kann dasjenige gedeihen, was man in der Philosophie mit dem Begriff des Ereignisses belegt und das sich gerade dadurch auszeichnet, dass es nicht im Raum und Rahmen des Erwarteten geschieht. Derrida hat diese Ausrichtung auf das Unerwartete in *Die unbedingte Universität*²⁴ für die wissenschaftliche Forschung reklamiert und unterstrichen, dass die bereits erwähnte performative Bestimmung der Hervorbringung von Wissen, die das traditionelle repräsentationale Modell epistemischer Darstellung in Richtung einer Generierung überschreitet, selbst noch zu kurz greift, weil sie das Moment des Unwillkürlichen, das dem Ereignis des Neuen innewohnt, vernachlässigt. Das performativ instituierte Wissen gehört „der Ordnung des beherrschbaren Möglichen an“²⁵ und beruht auf einer souveränen Verfügung über den Gegenstand, die das Auftreten des Unerwarteten gerade ausschließt. Das, was Forschung, auch künstlerische Forschung, auszumachen hat, will sie im starken Sinne erfinderisch sein, ist die prinzipielle Offenheit gegenüber dem, was den Rahmen und die Bedingungen des bisher Möglichen überschreitet, also eine Offenheit gegenüber der Erfahrung des Unbekannten, die zugleich eine solche des Unverfügbaren ist.²⁶

Die künstlerische Forschung und eine Kunstausbildung, die ihr gerecht werden will, müssen die in der Formulierung von Zeitgenossenschaft mitgemeinte Bezogenheit auf das Unmögliche – also aus den derzeitigen Möglichkeiten nicht ablesbare Zukünftige – bewahren. Denn die Ausbildung an Kunsthochschulen ist in besonderer Weise gefordert, Bedingungen in den Akademien bereitzustellen, die dem bislang noch Unabsehbaren und Potentiellen offenstehen.

²² Marcel Mauss, „Die Techniken des Körpers“, in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1989, S. 197–220, hier: S. 199.

²³ Ebd.

²⁴ Jacques Derrida, *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a.M. 2001, S. 71ff.

²⁵ Ebd., S. 72.

²⁶ Vgl. ebd., S. 76.