



- 03 Essay:  
Ästhetische Amalgamierung  
*Kathrin Busch*
- 11 Eine epistemische Falte  
*Anke Haarmann*
- 15 KF – Ein Manifest  
*Hanne Loreck*
- 17 Vom Wissen der Kunst  
*Hans-Joachim Lenger*
- 21 „Wo stehst du mit deiner  
Kunst, Kollege?“ (bzw.  
Kollegin)  
*Interviews mit Simon Denny,  
Valentina Karga, Jutta Koether,  
Annika Larsson, Michaela  
Melián und Angela Schanelec*
- 27 Nicht dahinter zurück!  
*Michaela Ott*
- 31 Narratologie der Dinge  
*Elke Bippus*
- 35 Interdisziplinier dich!  
*Anna-Lena Wenzel*
- 37 Mensch – Tier – Bild  
*Inga Kählke, Michael Diers*
- 39 Fotoessay  
*Wiebke Schwazhans*
- 47 „Sprich, damit ich dich  
sehe“  
*Clara Meister, Michael Diers*
- 49 Der panoptische Blick  
*Christa Pfafferott, Michaela Ott*
- 51 Biotopia  
*Erich Pick, Hanne Loreck*
- 53 Spaces and Militancy  
*Sandra Schäfer, Michaela Ott*
- 55 Resonanzen des  
Virtuellen  
*Benjamin Sprick, Michaela Ott*
- 57 Erzählte Stadt  
*Babara Buchmaier im  
Gespräch mit Birgit Szepanski*
- 59 Flanierend neue Bezüge  
herstellen  
*Daniel Kulle*
- 61 Ideologische  
Kleptomanie  
*Julia Mummenhoff*
- 65 How To Be Good  
*Beate Anspach, Julia  
Mummenhoff*
- 71 I, too  
*Raphael Dillhof*
- 75 Lichte Momente  
*Julia Mummenhoff*
- 79 Mätressen des Digitalen  
*Julia Joost*
- 81 Reading List

# Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie

03

*Kathrin Busch*

Mit dem Begriff der künstlerischen Forschung wird in der Kennzeichnung zeitgenössischer Kunst heute mehr verdeckt als aufgeklärt. Denn Forschung gilt als Wesen der neuzeitlichen Wissenschaft<sup>1</sup> und

- 1 Vgl. Martin Heidegger: „Zeit des Weltbildes“, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1980, S. 73–110, hier S. 75.
- 2 Dabei soll nicht unterschlagen werden, dass das, was heute mit dem Begriff der künstlerischen Forschung belegt wird, selbst ausgesprochen vielgestaltig ist. Es gibt Künstler, die wissenschaftliche Ergebnisse ästhetisch vermitteln oder in transdisziplinären Projekten mit Wissenschaftlern gemeinsam arbeiten, ohne selbst wissenschaftliche Verfahren anzuwenden. Andere Künstler beziehen qualitative Forschungsmethoden, wie Interviews und Feldforschung in ihre künstlerische Arbeit ein, ohne dass die Ergebnisse deshalb schon wissenschaftlich wären. Wiederrum andere künstlerische Positionen zeichnen sich dadurch aus, ästhetische Umsetzungen wissenschaftlicher Ergebnisse vorzulegen. Andere begnügen sich nicht mit einer Vermittlung eines in den Wissenschaften gewonnenen Wissens, sondern arbeiten an einer künstlerischen Fortführung von Forschungsergebnissen, was zu einem hybriden künstlerisch-wissenschaftlichen Wissen führt. Auch wird als künstlerische Forschung angesehen, wenn Künstler wissenschaftliche Methoden und Darstellungsverfahren oder wissenschaftliche Labore, Archive und Bibliotheken auf ihre impliziten Voraussetzungen hin befragen und damit eine Art künstlerische Epistemologie und Institutionskritik der Wissenschaften oder des akademischen Feldes vornehmen. Einen guten Einblick in die unterschiedlichen Formen künstlerischer Forschung gibt Jens Badura et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, das *Journal for Artistic Research*. <http://jar-online.net/> (aufgerufen am 19.08.2015) und das Themenheft zu *Artistic Research* von *Texte zur Kunst*, Heft 82 (2011).

ihren Kriterien folgt die Kunst auch als forschende im Grunde nicht.<sup>2</sup> Die unter dem Begriff der künstlerischen Forschung firmierende Kunst rückt nicht in die Nähe der Wissenschaften, wie der Begriff der Forschung nahelegt, sondern in die Nachbarschaft zur Theorie. In den Künsten haben sich neue ästhetische Erkenntnisformen etabliert, in denen sich Kunst und Theorie amalgamieren. Die Auseinandersetzung um künstlerische Forschung ist dabei nur Symptom einer grundlegenden Verschiebung, durch die sich das Verhältnis von Kunst und Wissen neu konfiguriert und die wesentlich weiter reicht als die rezenten Debatten über künstlerische Promotionen. Worum es im Grunde geht, ist eine Neuaufteilung im Feld der Episteme, in dem sich neue Wissensformen etablieren. Ihre Spuren kann man bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Seit den frühen Avantgarden hat es in der Kunst eine Annäherung an die Theorie und zugleich in der Theorie eine Annäherung an die Kunst gegeben. So wie von einem Theoretisch-werden der Kunst, kann man von einem Kunst-werden der Theorie sprechen. Auf der einen Seite wird Kunst zum Medium der Theorie: Kunst fungiert etwa in der Philosophie von Martin Heidegger, Gilles Deleuze oder Jacques Derrida nicht als der Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung, sondern sie wird in der Philosophie – als Veränderung des Denkens – wirksam. Kunst ist darin weniger Sujet einer philosophischen Betrachtung, als vielmehr Austragungsort für eine andere Form des Denkens, das sich entlang und vermittelt der Kunst vollzieht, sich von der Kunst in Anspruch nehmen lässt und sich durch sie transformiert. Im Gegenzug wird auf der anderen Seite auch die Philosophie zum Material und Arbeitsmittel der Kunst, sei es, dass die Kunst selbst eine philosophische Funktion in Bezug auf die Klärung ihres eigenen Status gewinnt – wie etwa bei Marcel Duchamp, Andy Warhol oder Joseph Kosuth –, sei es, dass eine Arbeit mit Philosophie in die Verfahren der Kunst aufgenommen wird – wie in der postkonzeptuellen Kunst, die mit und auf der Grundlage von Theorien arbeitet. So

wie Kunst in die Philosophie einwandert und dort ein eigenes Leben entfaltet, so wandern im Gegenzug Theorien in das Feld der Kunst aus, wo sie eine Umarbeitung und Fortführung erfahren.<sup>3</sup> Es werden von der Kunst und der Philosophie bei diesen Transformations- und Migrationsbewegungen jeweils unübliche Gebräuche – geradezu entfremdende Gebräuche – gemacht: von der Kunst ein „geistiger“ (und eben nicht nur ästhetischer) Gebrauch und von der Philosophie ein künstlerischer (und nicht nur epistemischer) Gebrauch. Diese Missbräuche, Migrationen und Transformationen treten in der Gegenwart besonders offensichtlich zutage und gehen mit einer weitreichenden epistemischen Verschiebung im Ästhetischen einher. Oder präziser formuliert: Es vollzieht sich in der Kunst eine Verschiebung vom Ästhetischen zum Epistemischen. Hatte Jacques Rancière von einem „ästhetischen Regime“ in der Kunst seit der Moderne gesprochen, in dem Kunst durch ihre „sinnliche Seinsweise“<sup>4</sup> ausgezeichnet ist, dann hat man für die Gegenwartskunst von einem epistemischen Regime zu sprechen. Die postkonzeptuelle Kunst wird nicht im Hinblick auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung, sondern vermehrt im Hinblick auf ihren Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens beurteilt.<sup>5</sup> Diese Verschiebung zum epistemischen Register bricht mit der modernistischen Kunsttheorie insofern, als Kunst sich weniger durch Selbstreflexion im Ästhetischen auszeichnet als vielmehr durch die Einbeziehung von Theorien, durch eine Positionierung in Diskursen oder das Freilegen eines verworfenen Wissens. Diese Verlagerung zum Epistemischen korrespondiert einer Umwälzung im Feld des Wissens selbst, die Jean-François Lyotard bereits in das *Das postmoderne Wissen* beschrieben hat und die heute unter dem Begriff der Wissensgesellschaft analysiert wird.<sup>6</sup> Einerseits geht die epistemische Orientierung der Künste also konform mit der generellen Bedeutungszunahme von Wissen innerhalb der Gesellschaft, andererseits zeichnet sich die Kunst, ebenso wie die Philosophie, gerade dadurch aus, für ein anderes Denken oder inkommensurables Wissen einzutreten, das auch das Funktionieren der heutigen Wissensgesellschaft reflektiert, die Wissensökonomien selbst in den Blick nimmt und die institutionellen Bedingungen der Wissensproduktion und -vermittlung reflektiert.<sup>6</sup>

Bedenkt man ausgehend von diesen Verschiebungen die Frage, wie Kunst sich verändert, wenn man sie als Forschung versteht, dann schränkt man mit dem Begriff der Forschung den Blick auf die Umschichtungen und Neuaufteilungen des epistemischen Feldes bereits in signifikanter Weise ein. Denn der Begriff der Forschung tendiert zu einer wissenschaftlichen Einhegung der Kunst, die diejenigen künstlerischen Denkweisen und ästhetischen Theorieformen ausschließt, die sich keinen strengen Methoden unterwerfen, sich gegen disziplinäre Zuordnungen wehren oder sich erlauben, Fakten und Fiktion zu mischen.<sup>7</sup> Statt über den Begriff der Forschung wäre das neue epistemische Regime der Künste besser über Konzepte eines anderen Wissens, über Modelle künstlerischer Theorieformen oder eines ästhetischen Denkens<sup>8</sup> beschreibbar – es sei denn, man würde sich zuallererst die Gegenfrage vorlegen, was es für den Begriff der Forschung bedeutet, dass sie auch in der Kunst betrieben wird.

<sup>3</sup> Vgl. zu den Migrationsbewegungen zwischen Kunst und Philosophie Mirjam Schaub: „Plädoyer für Kunst als verkannte Heuristik der Philosophie“, in: *Ins Offene. Gegenwart, Ästhetik, Theorie*, Zürich 2012, S. 71–79.

<sup>4</sup> Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin 2006, S. 39ff. Rancière unterscheidet drei Regime der Kunst: Das ästhetische Regime der Kunst, das sich mit der Autonomie der Künste durchsetzt, folgt auf das repräsentative Regime, in dem Kunst im Hinblick auf die Nachahmung der Wirklichkeit beurteilt wird. Im ethischen Regime der Kunst, das Platon etabliert, werden Bilder im Hinblick darauf beurteilt, wie sie „das ethos, also die Seinsweise der Individuen und der Kollektive“ (ebd., S. 37) bestimmen.

<sup>5</sup> Vgl. Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, übers. v. Otto Pfersmann, Wien 1986.

<sup>6</sup> Tom Holert: „Unmittelbare Produktivkraft? Künstlerisches Wissen unter Bedingungen der Wissensökonomie“, in: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, hrsg. v. Sibylle Peters, Bielefeld 2013, S. 223–238.

<sup>7</sup> So argumentiert etwa Irit Rogoff: „Academy as Potentiality“, in: *Academy*, hg. v. Angelika Nollert et al., Frankfurt a.M. 2006, S. 13–20.

<sup>8</sup> Siehe hierzu etwa Florian Dombos et al. (Hg.): *Ästhetisches Denken. Nicht-Propositionalität, Episteme, Kunst*, Zürich 2014.

Um einer voreiligen Subsumption unter einen verengten Forschungsbegriff zu entgehen, soll im Folgenden auf die Philosophie rekuriert werden, und geklärt werden, was ein künstlerisches Denken abseits wissenschaftlicher Ansprüche sein könnte und wie sich in ihm Kunst und Theorie verbinden und vermischen. Ausgehend von der eingangs beschriebenen Amalgamierung von Kunst und Philosophie sollen Aspekte einer neuen Wissensform oder eines anderen Denkens skizziert werden, wie sie sich vor allem in der französischen Theorie entwickelt haben. Um ein „anderes“ Denken der Kunst handelt es sich hierbei, weil es nicht um eine Theorie der Kunst geht, in der die Kunst das Objekt der Theorie ist, wie in den üblichen ästhetischen Theorien, sondern die Kunst als Subjekt der Theorie in den Blick gerät.<sup>9</sup> Außerdem handelt es sich um eine „andere“ Kunsttheorie, weil ihr historischer und auch aktueller Bezugspunkt in einer anti-modernistischen Konzeption aufzufinden ist, in der allen Formen des Anderen im Sinne der Heterologie oder Alteration besondere Bedeutung zukommt. Während man gängigerweise die künstlerische Forschung mit der modernistischen Tradition des Selbstreflexiv-werdens der Künste in Kontinuität sieht und eine Linie zieht von der Modernen Kunst über die Konzeptkunst bis zur Kontextkunst, die einer Erforschung ihrer eigenen Bedingungen in den gesellschaftlichen Strukturen folgt, soll hier eine nicht ganz so rationalistische Genealogie nachgezeichnet werden. Dafür wird auch nach der Transformation der ästhetischen Theorie und nach anderen Formen des künstlerischen Denkens gefragt.

Ein solches Denken in der Kunst wird das implizieren, was bereits in der philosophischen Ästhetik herausgestellt wurde, nämlich, dass dabei unbewusste Kräfte im Spiel sind – woran (1.) unter Bezugnahme auf Rancière erinnert werden soll. Dass diese Dimension über das „ästhetische Regime“ der Künste hinaus wirksam bleibt und sich auch für die theoretisch informierte Kunst des 20. Jahrhunderts nachweisen lässt, wird (2.) anhand von Michel Foucaults „Denken des Außen“ gezeigt. Foucault bezieht sich hier auf Maurice Blanchot, dem es gelingt, Literatur und Philosophie in einzigartiger Weise zu verschmelzen und damit ein neues Bild des Denkens zu entwerfen. Dieses andere Bild des Denkens soll (3.) unter Rückgriff auf Gilles Deleuze weiter verdeutlicht werden, um schließlich (4.) an den Essayismus als exemplarische Form von künstlerischem Denken zu erinnern.

### 1. Das unbewusste Denken

Mit Rancière kann man eine Charakterisierung dieses anderen Denkens über das „ästhetische Unbewusste“ vornehmen. Rancière vertritt die These, dass es einen unbewussten Denkmodus gibt, der sich in ausgezeichneter Weise in Kunstwerken artikuliert. Kunstwerke sind „Zeugnisse für die Existenz einer bestimmten Beziehung zwischen Denken und Nichtdenken, einer bestimmten Art von Präsenz des Denkens in der sinnlich spürbaren Materialität, für das Unwillkürliche im bewußten Denken und den Sinn im Sinnlosen.“<sup>10</sup> Im künstlerischen Denken wird, anders als im methodisch gestützten Wissen, der Anteil des Unbewussten am Denken nicht minimiert, sondern kommt zum Tragen. Eine andersgeartete Erkenntnisfähigkeit ist in

<sup>9</sup> Siehe hierzu den Artikel von Marcel Finke: „Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?“, in: <http://wissenderkuenste.de/texte/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/> (aufgerufen am 11.10.2015).

<sup>10</sup> Jacques Rancière: *Das ästhetische Unbewusste*, übers. v. Ronald Voullié, Zürich 2006, S. 8.

der Kunst am Werk, die ihre Andersheit aus dem Zuspiel des Unbewussten gewinnt. Der Tatsache, dass alle Denkvorgänge Dynamiken unterstehen, die sie selbst nicht vollständig regulieren, wird in der Kunst Raum gegeben. Das Werk wird zum „Wirkungsbereich“ des Unbewussten.<sup>11</sup> Für eine Epistemologie der Kunst ist diese Berücksichtigung eines nicht auf das Bewusstsein eingeschränkten Begriffs vom Denken besonders interessant. Gegen eine rationalistische Verengung künstlerischer Forschung wird ein Wissensbegriff konturierbar, der unbewusste Artikulationen einschließt und in ihnen ein anderes Wissenspotenzial erkennt. Entscheidend ist dabei die Einsicht, dass Kunst tatsächlich ein Modus des Denkens ist und zwar eines Denkens, das „von Kunstwerken ausgeführt wird“<sup>12</sup>. Diesen Modus zeichnet aus, dass er sich nicht ausschließlich einer bewussten Betätigung, sondern Kräften verdankt, die einerseits im Subjekt, andererseits im Sinnlichen, im Material oder Medium des Werks wirken. Das Werk ist aufzufassen „als Zeugnis der Tätigkeit von Kräften, die über das Subjekt hinausgehen und es aus sich selbst herausreißen“.<sup>13</sup> Das ästhetische Unbewusste meint also Prozesse, die jenseits der Subjektivität des Künstlers virulent sind. Das Werk zeugt von etwas, das sich in ihm denkt. Es produziert ein Wissen, das nicht methodisch gewonnen wird.

Auf dieses Unbewusste im Ästhetischen bezieht sich, so müsste man Rancières Überlegungen fortführen, die Kunst im 20. Jahrhundert, insofern sie es wiederum zum Gegenstand ihrer künstlerischen Erforschung macht. Spätestens seit dem Surrealismus stehen in der Kunst Ansätze einer künstlerischen Offenlegung des ästhetischen Unbewussten bereit.<sup>14</sup> Die künstlerische Praxis der Surrealisten beschränkt sich nicht darauf, einen unbewussten Sinn zu artikulieren, sondern ihn zu erkunden. Sie verfährt analysierend im Hinblick auf das ästhetische Unbewusste und lässt es in den Bildern sichtbar werden. Man kann den surrealistischen Werken ein Denken des Visuellen entnehmen, das philosophisch in den Texten von Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan und Jacques Derrida eine Fortsetzung gefunden hat. Was von der surrealistischen Malerei entdeckt und künstlerisch erforscht wird, ist vor allem, dass und inwiefern das Sehen passivisch strukturiert ist. Es gibt eine Vorgegebenheit im Visuellen, die das Sehen in gleicher Weise strukturiert wie die Sprache das Sprechen. Der Surrealist verfügt nicht über die Bilder, von denen er heimgesucht ist und deren Wesen er entschlüsselt. Vielmehr legt er Zeugnis ab von dem „Gefangen-genommen-Sein“ oder „Ergriffen-sein“ durch das Sichtbare und durch ein bereits „Vor-gesehenes“, wie dies etwa Salvador Dali mit seiner kritisch-paranoischen Methode zeigt oder Max Ernst in seinen Collageromanen vorführt. Gegen die Positivität des Visuellen und gegen die Gleichsetzung von Sehen und bewusster Wahrnehmung gewendet,<sup>15</sup> arbeiten diese anti-modernistischen Künstler in ihren Werken einer anderen Theorie des Sehens zu. In Abgrenzung zum modernistischen Paradigma versteht der surrealistische Gegenentwurf die visuellen Tatsachen als Effekte von Verdrängungen und erkundet den Prozess, in dem bestimmte Sichtbarkeiten gegenüber anderen verworfenen Sichtbarkeiten durchgesetzt werden. Der Surrealismus unternimmt streng genommen eine Erforschung jener „dunklen Stellen“, von denen die „Fundamente des Modernismus durchsetzt“<sup>16</sup> sind: wie

<sup>11</sup> Ebd., S. 8.

<sup>12</sup> Ebd., S. 10.

<sup>13</sup> Ebd., S. 61.

<sup>14</sup> Siehe hierzu die Studie von Rosalind Krauss: *Das optische Unbewusste*, übers. v. Hans H. Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg 2011. Die Erforschung des optischen Unbewussten, der sich Künstler im 20. Jahrhundert annehmen, lässt sich nach Krauss als Erkundung der Kehrseiten des Modernismus verstehen.

<sup>15</sup> Ebd., S. 35.

das Unheimliche, das Formlose, die Mimikry und das Blickbegehren, deren Theoretisierung man wiederum in den Texten Georges Batailles, Roger Caillois oder Pierre Klossowskis findet und die sich bis in das Werk von Gilles Deleuze oder Michel Foucault nachverfolgen lässt.

## 2. Ein Denken des Außen

Insbesondere bei Foucault findet man eine solche anti-modernistische Kunstkonzeption weitergeführt. Foucault zeigt in „Das Denken des Außen“<sup>17</sup> für die Kunst, vor allem für die Literatur, dass sie in ihrer Selbstthematization nicht zu sich zurückkommt, sondern das produzierende Subjekt über sich und seine inneren, subjektiven Vermögen hinaustreibt ins Außen, und dabei – anders als es die modernistische Kunsttheorie will – keine Bewegung der reflexiven Aneignung ihrer eigenen Voraussetzungen vollzieht. Eben dieses Hinausgetriebensein über das eigene Vermögen zeichne ein angemessenes Bild des Denkens in der Kunst. Wenn man annehmen möchte, dass es die Kunst des 20. Jahrhunderts ausmacht, den repräsentationalen Bezug auf die außerkünstlerische Wirklichkeit zugunsten einer Selbstreferentialität zu suspendieren, dann wäre es falsch zu meinen, sie komme in ihrem Inneren an, vielmehr werde sie in ihr Außen versetzt. In der Thematisierung ihrer eigenen materiellen und medialen Bedingungen stößt die Kunst an deren Uneinholbarkeit. Foucault weist anhand der Schreibweise des dem Surrealismus nahestehenden Maurice Blanchot auf, dass dieser vor allem zwei Verfahren entwickelt hat, um das, was nicht im Rahmen der subjektiven Vermögen einzuholen ist, im Werk dennoch zur Sprache kommen zu lassen. Sich an der Grenze der eigenen Könnens befindend, lässt sich sein Schreiben von einer Anziehungskraft bestimmen, es betätigt sich nicht. Blanchot hat aus solcher Anziehung ein regelrechtes Verfahren gemacht, das geradezu ein Gegenmodell zur wissenschaftlichen Methodik ist. Anziehung eröffnet eine Erfahrung von etwas, das man nicht hat und das seine Kraft aus einem Abstand entfaltet. Blanchot nennt es eine Wirkung in die Ferne – nicht nur aus der Ferne – weil die Distanz zu dem Anziehenden nicht verringert oder überbrückt, sondern als Entfernung erfahren wird. Für Blanchot ist es das Bild vom Gesang der Sirenen,<sup>18</sup> das er in dieser Weise als ein Bild des Denkens interpretiert, das angezogen wird und fasziniert ist von etwas, das in Distanz bleibt. Dies birgt insofern Ungewissheit und sogar Gefahr, als man sich in der künstlerischen Produktion einem Prozess zu überlassen hat, ohne zu wissen, wo dieser Prozess endet und ohne das Ziel zu kennen. Deshalb sei der künstlerische Produktionsprozess ein Wagnis, ein Aufbruch

- 16 Ebd., S. 47.  
 17 Michel Foucault: „Das Denken des Außen“, übers. v. Michael Bischoff, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Band 1, Frankfurt a. M. 2011, S. 670–697.  
 18 Siehe Maurice Blanchot: „Die Begegnung mit dem Imaginären“, in: ders., *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, übers. v. Karl August Horst, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1982, S. 11–21, hier S. 11f.  
 19 Maurice Blanchot: *Der literarische Raum*, übers. v. Marco Gutjahr und Jonas Hock, Zürich 2012, S. 167ff.

ins Ungewisse, eine Erfahrung des Nächtlichen und Dunklen und keine Bewegung der Selbstvergewisserung und Aufklärung.<sup>19</sup> Das zweite künstlerische Verfahren von Blanchot belegt Foucault mit dem Begriff der Achtlosigkeit oder des Unbeabsichtigten. Erst in einem Verzicht auf eine Beherrschung der künstlerischen Produktionsmittel könne man der wirklichen Fremdheit begegnen. Auch hierbei geht es um die Öffnung des künstlerischen Denkens für „etwas Unbekanntes“ und nicht um dessen Aufklärung oder Vergewisserung. Das Denken des Außen ist also ein Denken, das sich nicht ausgehend vom Subjekt ent-

rollt, um zu diesem zurückzukehren, das nicht dessen Intentionen und Annahmen folgt, dem Subjekt keine Selbstgewissheit schenkt, vielmehr seine Selbstbezüglichkeit aufkündigt, um in den Raum seiner Bedingtheit aufzubrechen, der nur zugänglich wird, wenn das Subjekt sich von sich selbst entfernt. Dieses Denken versichert sich dabei nicht der sie bestimmenden äußeren Bedingungen. Eben deshalb ist das Denken des Außen, wie Foucault es in der Kunst seiner Zeit auffindet, keine aneignende Sichtbarmachung der unsichtbaren Bedingungen, sondern zeige, „wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren“<sup>20</sup> sei. Das Denken des Außen lege seine historischen Konstitutionsbedingungen frei, ohne sie ihrerseits transparent machen zu können. Dieses Denken versucht zu jenen das Denkbare, Sagbare und Sichtbare bestimmenden Strukturen vorzudringen, also die Dispositive des Sichtbaren und Sagbaren freizulegen, die nicht vom Subjekt konstituiert und reguliert werden, sondern ihm gegenüber eigenständig und eigengesetzlich sind. Mit ihren Gesetzen kann man nur in Berührung kommen, wenn man die subjektiven Kategorien und Vermögen suspendiert. Daher sind künstlerische Verfahren der Neutralisierung des eigenen Tuns zugunsten von Nichttun und Unvermögen, die Blanchot auch als Ent-werkung bezeichnet, die angemessenen Mittel zur Erforschung dieses Bestimmenden. Dieses Anliegen von Blanchot, eine Erfahrung des Ausgesetztseins zum Ausgangspunkt der denkerischen Praxis zu machen, findet sich auch in der Philosophie wieder, wenn sie sich ausgehend von einem Kern der Beunruhigung und des Fragwürdigen entspinnt – wie dies nun kurz unter Bezugnahme auf Deleuze erläutert werden soll.

### 3. Deleuzes Bild des Denkens

Auch Deleuze zeichnet ein neues Bild des Denkens. Er räumt mit drei traditionellen Vorstellungen vom Denken auf, die sich auch noch in der Idee künstlerischer Forschung wiederfinden lassen: erstens dass das Denken der Vollzug eines Vermögens sei, das angemessen ausgeführt, zum Wahren führe; zweitens dass die Abweichung vom Wahren, also der Irrtum, durch Kräfte verursacht sei, die dem Denkvermögen äußerlich sind und vom Körper, den Leidenschaften oder Affekten ausstrahlen und drittens dass ein methodisches Vorgehen verbürgt, dass man richtig denkt. Damit aber, so die zentrale These von Deleuze, verkenne man gerade dasjenige, was im eigentlichen Sinne zu denken gibt. Es seien die affektiven und unbewussten Kräfte, die das Denken ausmachen und die Prozesse des „Wahr-Werdens“ befeuern. „Die Denktätigkeit ist immer eine sekundäre Macht des Denkens, kein natürlicher Vollzug eines Vermögens, sondern ein außergewöhnliches Ereignis im Denken, für das Denken selbst.“<sup>21</sup> Und: „Dem Denken muß sich eine Gewalt in Form eines Gedankens aufdrängen, eine Macht muß es *zwingen zu denken*, es einem Aktiv-werden aussetzen.“<sup>22</sup> Denken heißt, sich diesen zwingenden Kräften auszusetzen und in Antwort auf sie Gedanken zu gewinnen. Denken sei Bildung von Gedanken auf der Grundlage von Affizierung, immer hervorgerufen in bestimmten Situationen und Zeiten und sich in je eigenen Elementen vollziehend und gerade nicht die Anwendung einer objektiv verbürgten Methode. Das Denken ist deshalb im Grunde nicht willkürlich, sondern unwillkürlich, ein regelrechtes „Abenteuer des Unwillkürlichen“,<sup>23</sup> das seinen Ausgang von et-

<sup>20</sup> Foucault: „Das Denken des Außen“, S. 678.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, übers. v. Bernd Schwibs, Hamburg 1991, S. 118.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, S. 119.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*, übers. v. Henriette Beese, Berlin 1993, S. 79.

was nimmt, das sich zu denken gibt – wie Deleuze unter deutlicher Bezugnahme auf Heidegger formuliert. Während Heidegger von der Gabe des Zu-Denkenden spricht,<sup>24</sup> akzentuiert Deleuze den Zwang: „Das Denken ist nichts, ohne irgendetwas, das es zu denken zwingt, das dem Denken Gewalt antut.“<sup>25</sup> Dieses affizierte Denken findet Deleuze in der Kunst wieder. In ihr wird offensichtlich, dass das Denken von außen hervorgerufen oder evoziert wird, so dass alle Vermögen – des Verstandes und der Einbildungskraft – Spuren des Unwillkürlichen tragen. Die Kunst zeigt – so interpretiert Deleuze den eminent philosophischen Einsatz und Ertrag des Werkes von Marcel Proust –, dass der Akt des Denkens selbst nichts Willkürliches ist.<sup>26</sup> Die Vermögen des Denkens stehen mit dem Unvermögen in engster Beziehung, denn als „Unvermögen“ muss man ein unwillkürliches Vermögen, ein Vermögen, über das man nicht verfügt, sondern dessen Gewalt man unterworfen ist, tatsächlich bezeichnen. „Jedesmal, wenn man einen konkreten und gefährlichen Gedanken ersinnt, weiß man wohl, daß er nicht von einer expliziten Entscheidung oder Methode abhängt, sondern von einer Gewalt, der wir begegnen, an der wir uns brechen, die uns gegen unsern Willen bis zu den Essenzen führt. Denn die Essenzen leben in dunklen Zonen, nicht in den gemäßigten Gegenden des Klaren und Distinkten. Sie sind in dem zusammengerollt, was zu denken zwingt [...]“<sup>27</sup> Denken heißt, dieses im Sinnlichen „Zusammengerollte“ zu entrollen und das Begegnende oder Zwingende zu interpretieren.

#### 4. Essayistisches Denken

Parallel zu solchen Auseinandersetzungen mit einem „anderen Denken“ in der Kunst gewinnt die Philosophie selbst neue Formen und experimentiert mit dem Kunst-werden der Theorie. Es werden künstlerische Denkformen in die Philosophie eingeführt. Als Beispiel kann etwa Georges Bataille gelten, der nicht nur in seinen literarischen Werken seine Philosophie weiterdenkt, sondern auch in den Artikeln der Zeitschrift *Documents* seine Überlegungen in Konstellation mit Bildern präsentiert. Auch Walter Benjamin entwickelt Kunstformen der Theorie, wenn er seine Überlegungen in Denkbildern, als kleine literarische Formen, niederlegt. Er leitet sein Denken nicht begrifflich ab, sondern stellt es anschaulich dar, so dass seine Gedanken, wie Adorno bemerkt, „in einer Farbe [leuchten], die im Spektrum der Begriffe kaum vorkommt und die einer Ordnung angehört, gegen die sonst das Bewußtsein sich sogleich abblendet“.<sup>28</sup> Neben einem literarischen oder bildlichen Denken ist aber auch an die von verschiedenen Philosophen entwickelten Ausstellungen zu denken, in denen die Argumente eine verräumlichte, installative, körperlich zu ergehende Form gewinnen – wie etwa in Jean-François Lyotards Ausstellung *Les Immatériaux* im Centre Pompidou, die er selbst in den Rang eines philosophischen Werkes erhoben hat oder die Ausstellungen von Jacques Derrida im Louvre oder die von Jean-Luc Nancy im Musée des Beaux Arts in Lyon. Alle diese Denker machen mit der Kritik des Totalitätsanspruchs des Wissens Ernst und verschreiben sich stattdessen anderen Weisen der Theoriearbeit, die man unter dem weiten Begriff des Essayismus zusammenfassen kann. Der Essay gilt – spätestens seit Adorno – als eine Form, die sich weder dem metho-

24 Vgl. Martin Heidegger: *Was heißt denken?*, Tübingen

25 Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*, S. 79.

26 Ebd., S. 82.

27 Ebd., S. 82f.

28 Theodor W. Adorno: „Einleitung zu Benjamins ›Schriften“, in: ders., *Notizen zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, S. 567–582, hier S. 568.

disch abgesicherten Wissen noch einer rein ästhetisch verstandenen Kunst zuschlagen lässt.<sup>29</sup> Im Essay kristallisiert sich ein ästhetisches Denken, das nicht von der Kunst theoretisch, sondern von konkreten Phänomenen künstlerisch handelt. Das Begegnende, an dem sich die Idee entzündet und das das Denken bindet, wird kraft Assoziationen, Bildern und Vergleichen gleichsam „durchexperimentiert“<sup>30</sup>. Der Essayist erfasst oder bezeichnet also nicht, sondern er „verwortet, was der Gegenstand unter den im Schreiben geschaffenen Bedingungen sehen lässt“, wie Max Bense formuliert.<sup>31</sup> Für die Philosophie ist der Essay die Versuchsanordnung, in der sich eine andere Erkenntnis ergibt. Dieser philosophische Essayismus konvergiert mit anderen essayistischen Formen in der Kunst vor allem im Foto-, Film- oder Videoessay.<sup>32</sup> Im Essayismus hat sich eine Kunstform der Theorie etabliert, die quer zu den Gattungen und Medien verläuft und die Unterscheidung zwischen Kunst und Theorie verschwimmen lässt. Er wird ergänzt durch performative, diagrammatische und modellierende Verfahren, an denen sich schließlich die Philosophie auch mit dem Theater, der visuellen Kommunikation und dem Design vermählt. Entscheidend bei all diesen Formen ist der Vollzug des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung. Es wird nicht ein zuvor gewonnenes Wissen ästhetisch präsentiert, sondern es wird in und durch die Darstellung gewonnen. Das Erkennen vollzieht sich am Entworfenen. Man lernt aus dem, was man konstruiert – wie eine Ein-

sicht des Epistemologen Gaston Bachelard lautet. Bereits Nietzsche hatte diese Darstellungsgebundenheit der Philosophie zum Anlass genommen, sich als Künstler-Philosophen zu etikettieren, der die philosophische Arbeit an den Begriffen nicht als Wissenschaft, sondern, aufgrund des metaphorischen Charakters aller Sprache, als Kunst versteht. Derrida spitzt dies zu, wenn er formuliert, man könnte im 20. Jahrhundert nicht mehr streng zwischen Kunst und Philosophie unterscheiden,<sup>33</sup> weil die philosophische Erkenntnisbildung selbst abhängig ist von ihren Darstellungsformen, ihren Aufzeichnungsweisen und Notationen und überdies einen identitären Denkmodus zurückweist. Damit zeichnet sich ein neuer Denkstil in der Philosophie ab, der sich an der Literatur ebenso entlang bewegt wie an Bildern oder Filmen und sich an Architekturen und Modelle heranwagt, die nicht der Illustration, sondern der Bewegung, dem Movens des Denkens dienen. In diesen Denkformen findet eine Legierung von Kunst und Philosophie statt, die sich einer künstlerischen Episteme annähert und etwas ganz anderes bedeutet als eine Verwissenschaftlichung der Kunst.

Kathrin Busch ist Professorin an der Universität der Künste Berlin. Sie ist dort im Leitungsteam des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der französischen Gegenwartsphilosophie, der Ästhetik künstlerischen Forschens und Theorien der Passivität. Ausgewählte Veröffentlichungen: (Hg. et al.), *Das Ästhetisch-Spekulative*, München 2019 (im Erscheinen); (Hg. et al.), *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, München 2018; (Hg.), *Anderes Wissen*, München 2016; *P – Passivität*, Hamburg 2012.

Der Text ist zuerst erschienen in: Judith Siegmund (Hg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 163–178.

29 Vgl. Theodor W. Adorno: „Der Essay als Form“, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 9–33.

30 Max Bense: „Über den Essay und seine Prosa“, in: *Merkur* 1 (1947), Erstes Heft, S. 414–424, hier S. 423.

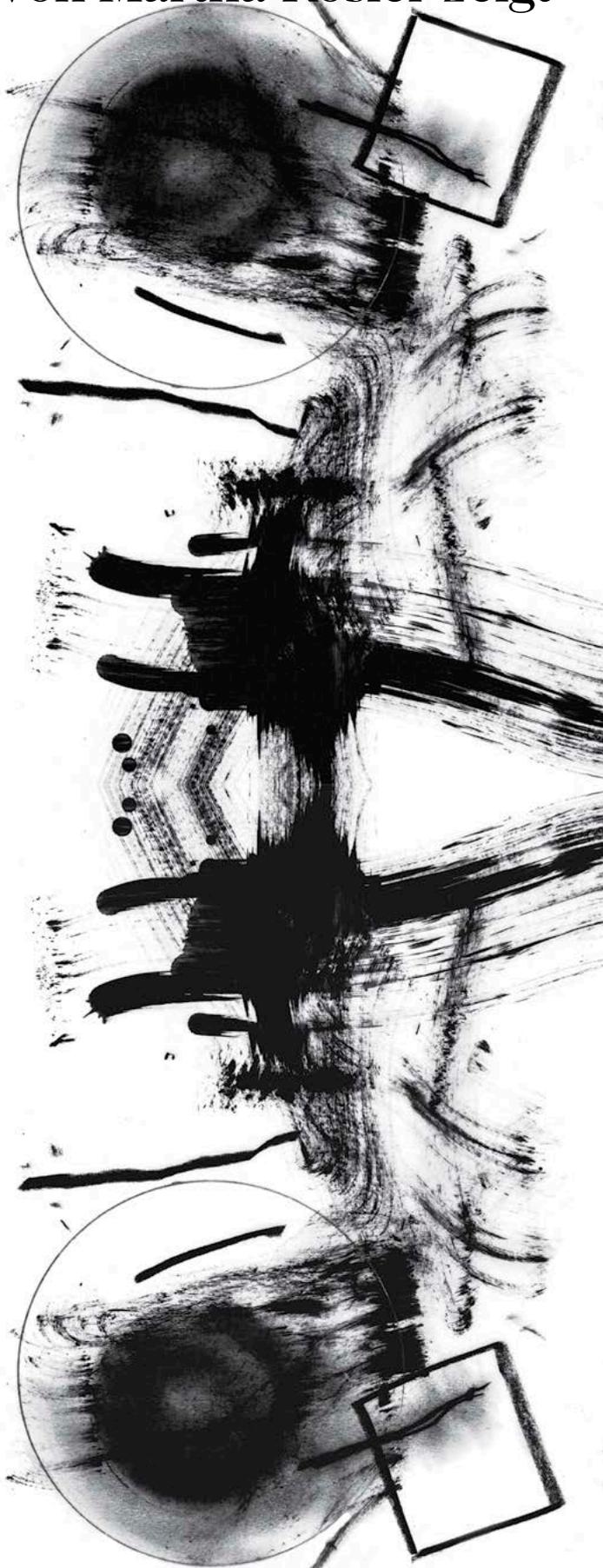
31 Ebd., S. 418.

32 Siehe hierzu exemplarisch Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.

33 Jacques Derrida: „Artists, Philosophers and Institutions“, in: *Rampike* 3 (1984/85), S. 34–35.

# Eine epistemische Falte ... *Anke Haarmann* 11

## Die Entwicklung der künstlerischen Forschung lässt sich auch auf die Politisierung der Kunst seit den 1970er Jahren zurückführen – wie das Beispiel von Martha Rosler zeigt

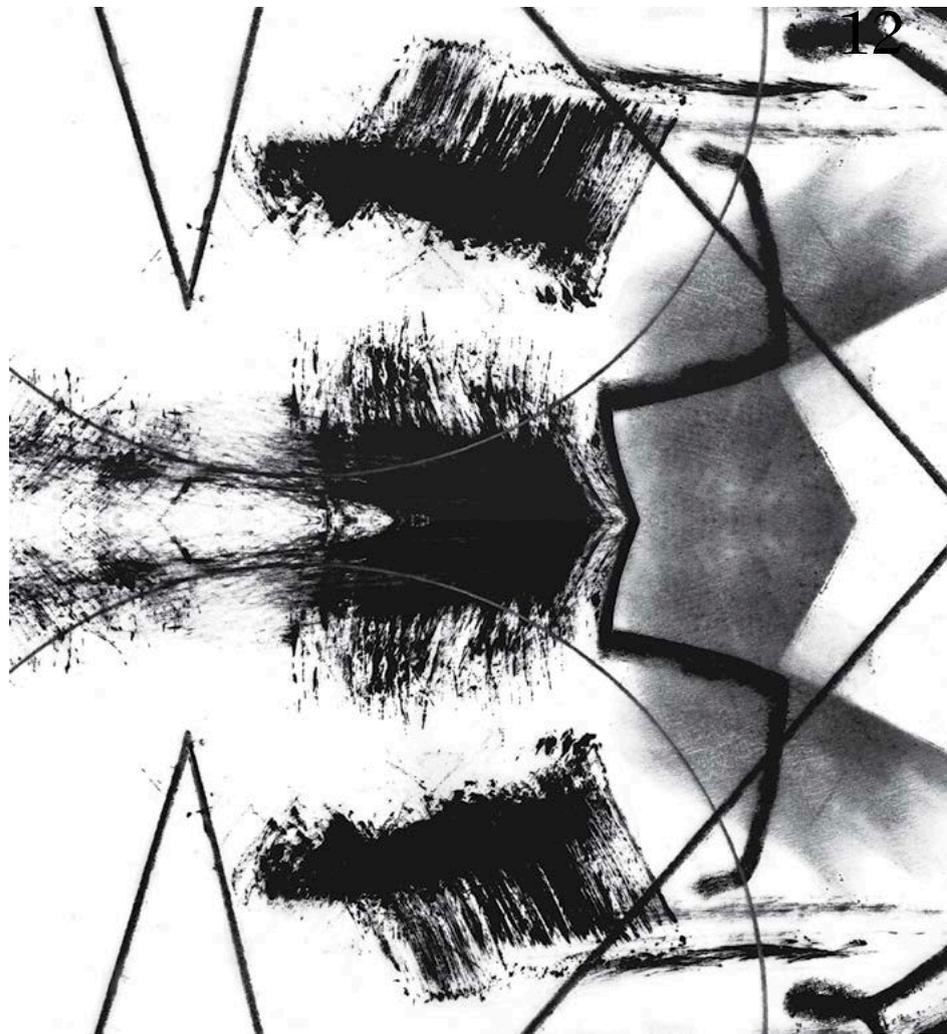


Es hat sich in der Gemengelage der Gegenwart eine epistemische Falte gebildet. Sie wird die Disziplin der Kunst als forschende Wissenschaft hervorbringen. Doch die Rede über die Kombination von Kunst, Wissen und Forschung markiert auch ein umkämpftes Terrain, in dem es um Forschungshoheiten, Sprecherpositionen, 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. Aktuell sind die Debatten darüber, was legitimer Weise Forschung genannt werden dürfe, welche Disziplinen anerkanntes Wissen generieren und nicht zuletzt, was Kunst unter epistemologischen Gesichtspunkten sein könne, vor allem Geschichtszeichen, die auf das Versprechen einer Neuformation von Wissenschaft und Kunst verweisen. Denn wir haben es tatsächlich mit einer besonderen kulturgeschichtlichen Situation zu tun: Im Zuge der Verdichtung verschiedener politischer, epistemologischer und kultureller Kräfte im Feld der Kunst wird es zur Durchsetzung der künstlerischen Forschung kommen. Kurz gesagt, die künstlerische Forschung hat eine Genealogie, aus der heraus sie hervorgehen wird: Diese Genealogie der künstlerischen Forschung lässt sich nicht als eine kontinuierliche Geschichte über das Aufkommen der Kunst als einer Einsichtspraxis erzählen. 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 also keine umfassende Kunstgeschichte, sondern eine verzweigte Genealogie. Der genealogischen Herkunftsanalyse geht es nicht um die Auflistung aller Posi-

tionen, die als prototypisch für die künstlerische Forschung interpretiert werden können. Das wäre eine monströse Aufgabe. Schon seit der Renaissance und den Ambitonen 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 Anreicherung 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 aktuell als eine neue Wissenskultur durchsetzen wird.

Ich möchte an dieser Stelle exemplarisch eine der vier Herkunftslinien der künstlerischen Forschung aufrufen, nämlich jene, die auf das Terrain der politischen Kunst führt, geleitet von der Frage: Wie kann das Politische in der Kunst das Epistemologische hervorbringen? 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.“<sup>1</sup> Mit diesem Willen zur Infragestellung forschen aktivistische Künstlerinnen und Künstler noch nicht. Aber sie beginnen zur Berechtigung ihres Tuns 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.

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.<sup>2</sup> 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 Aktivistinnen 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 Strategien auf der Seite des Öffentlichen, weil in beiden Fällen die traditionellen Formen der Repräsentation von subjektiven Erfahrungswerten in der Kunst

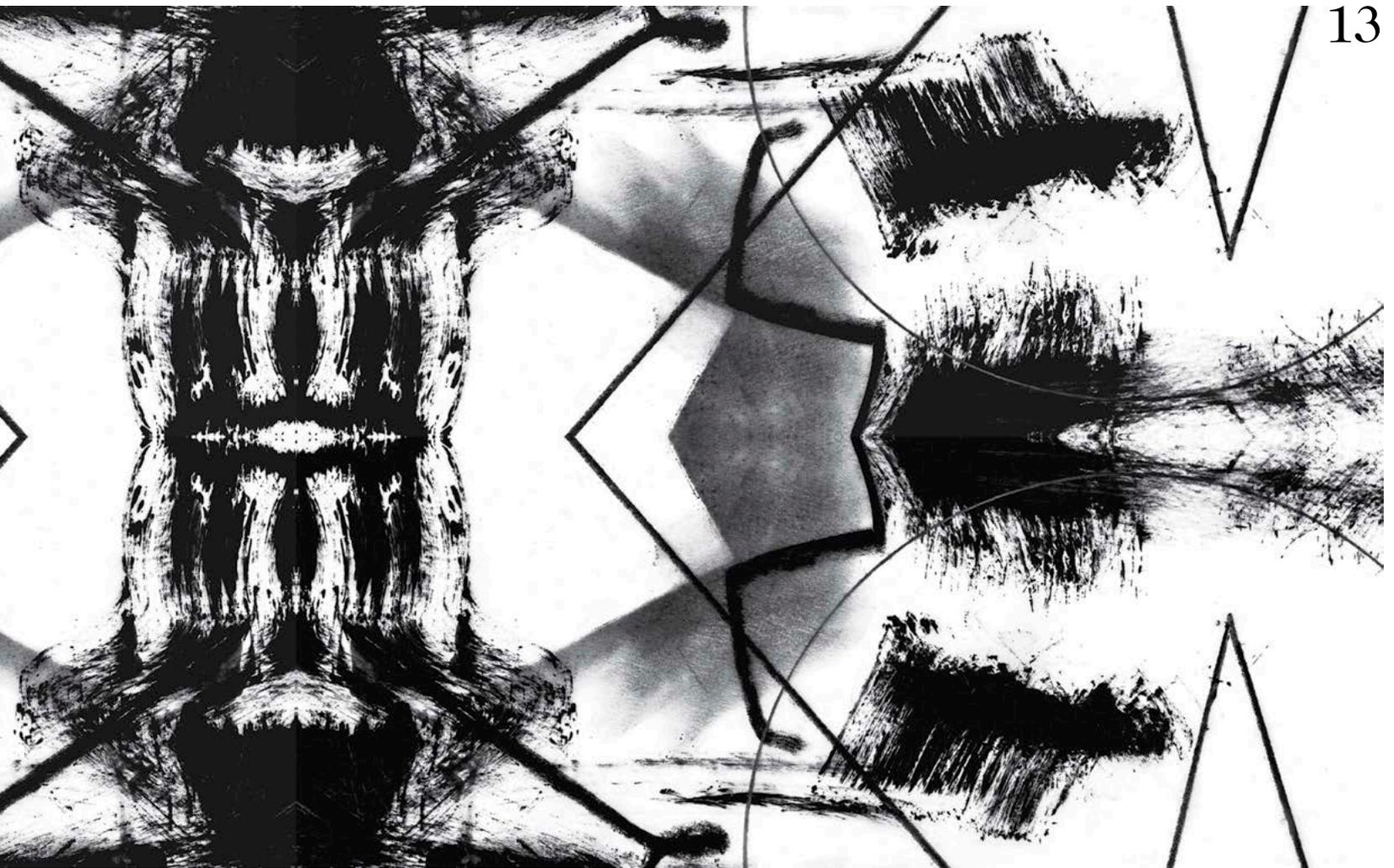


1 Zitiert nach Nina Felshin (ed.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995, S. 85. Übersetzung von A.H. Im Original lautet der Satz:

„Our project is clear. We invite everyone to question the entire culture we have taken for granted.“

2 Vgl. Suzanne Lacy: „Debated territory. Toward a critical language for public art“, in: *Mapping the Terrain New Genre Public Art*. Suzanne Lacy (ed.), Bay Press, Seattle 1995, S. 174.

3 Ebd., 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.“



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. Wenn Künstlerinnen und Künstler jedoch durch ihre Kunst soziale Situationen zu analysieren beginnen, übernehmen sie Fertigkeiten, die gewöhnlich mehr mit Sozialwissenschaftlern, investigativen Journalisten und Philosophen assoziiert werden.“<sup>3</sup> 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 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.“<sup>4</sup> 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.“<sup>5</sup> Lacys Beschreibung der künstlerischen Arbeit von Rosler legt nahe, dass Analyse und Aktivismus wechselwirken, weil einerseits die Analyse selber durch das Ansammeln von entlarvenden Do-

4 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 crises 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.“

5 Ebd.

kumenten 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-Aktivistinnen und Gruppen sowie Obdachlose als auch Einzelkünstler/innen oder Mitglieder unterstützender/beratender Gruppen.“<sup>6</sup> 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 sowohl als 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 Gegenstandsbereich 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 Wahrsprechen 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, als auch die Politik der Wahrheit aufzeigen und 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 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. 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 ...

Anke Haarmann Eine epistemische Falte

Prof. Dr. Anke Haarmann ist promovierte Philosophin sowie Künstlerin und lehrt Designforschung und -theorie am Department Design der HAW Hamburg, wo sie auch das Zentrum für Designforschung leitet und Prodekanin für Lehre ist. Im Herbst erscheint ihre neue Publikation *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* im transcript Verlag.

## KF – Ein Manifest

*Hanne Loreck*, HFBK-Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften, arbeitet zurzeit mit Studierenden an einem Manifest zum künstlerisch-wissenschaftlichen Forschen. Lerchenfeld sprach mit ihr über den Entstehungsprozess

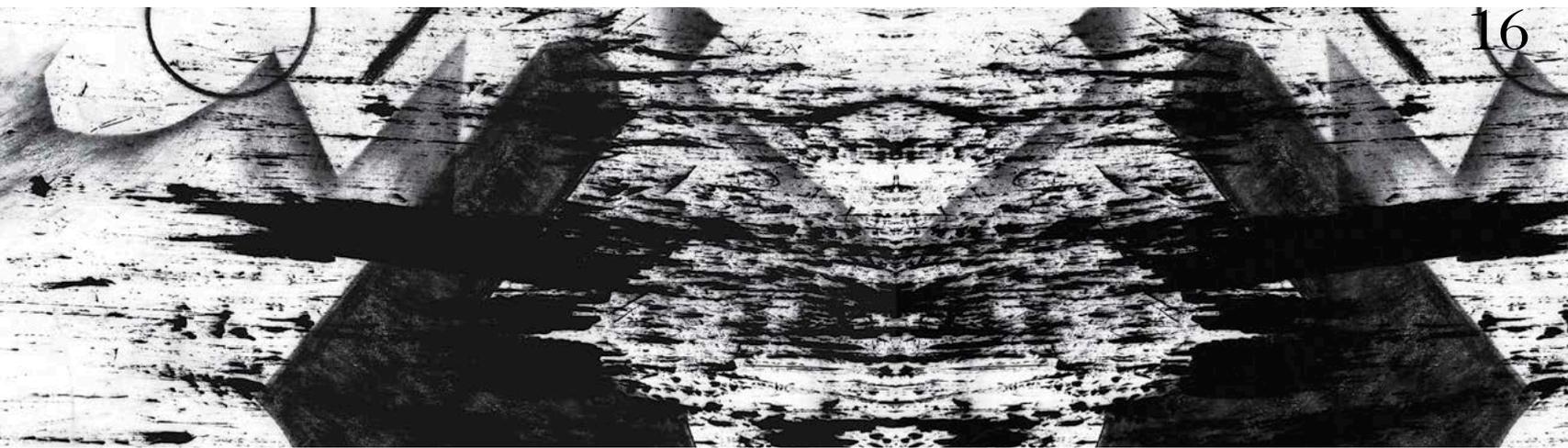


Lerchenfeld: Ein Manifest entsteht aus Unzufriedenheit mit einem Status quo. Gegen welches Verständnis von künstlerisch-wissenschaftlichem Forschen wendet sich das Manifest? Oder anders herum: Wofür will es sich einsetzen?

Hanne Loreck: An dem Manifest arbeitet meine Gruppe von Promovierenden und Masterstudierenden im Studienschwerpunkt Theorie & Geschichte. Die Mehrzahl von ihnen hat mit ihren künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionsprojekten, mit performativen Lesungen oder Vorträgen, aber auch mit der hochschulischen Lehre längst Anschluss an wissenschaftlich-disziplinäre und kunst-beziehungsweise kulturwissenschaftliche Forschungszusammenhänge gefunden, zum Beispiel die Anthropologie oder die Queer Studies. Daher reklamiert das Manifest für die künstlerische Forschung (KF) eine klare theoretische Positionierung. Diese gründet sich u.a. auf Ansätze aus dem intersektionalen und marxistischen Feminismus, der postkolonialen Theorie, der Psychoanalyse (als Forschungstechnik und Übersetzungstheorie) und zielt auf eine Umschrift kanonischer Narrationen. Innerhalb des sehr weiten Spektrums von Aktivitäten, die derzeit unter KF fallen, will das Manifest mit seiner feministisch-politischen Ausrichtung die allgemeine Debatte um KF parteiisch konkretisieren; es fühlt sich eher der Dissidenz und der Okkupation (bestimmter Themen und methodischer Verfahren) verpflichtet, als der Kritik am Bestehenden (zum Beispiel: anstelle der Kritik am ‚männlichen Blick‘ (Laura Mulvey) einen queeren Blick setzen).

Lf.: An wen richtet sich das Manifest?

HL: An all jene, die KF betreiben und/oder institutionell verwalten. Vor allem aber soll das Manifest eine engagierte methodische Handreichung für die kommende Generation von künstlerisch Forschenden werden. Unser Ausgangspunkt ist freilich nicht die KF im Sinn eines Sammelbegriffs für diverse recherchebasierte künstlerische Praxen, sondern, wie oben bereits angedeutet, eine KF in einem spezifischen Kontext: dem der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion, wie sie die HFBK Hamburg anbietet, aber auch für diese Qualifikation fordert und die in ihrer Zweiteilig-



keit (textbasierter und künstlerisch-praktischer Teil) immer wieder auch in Frage gestellt wird.

Lf.: Die Kunstgeschichte kennt zahlreiche Manifeste. Gibt es für euer Manifest bestimmte Vorbilder/Referenzen?

HL: Sollte es Vorbilder geben, so sind sie weniger in der Kunstgeschichte zu finden, sondern eher im politischen oder Öko-Feminismus, der Medienökologie und der Philosophie, also Donna Haraways *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's* (1985), McKenzie Warks *A Hacker Manifesto* (2004) oder Laboria Cuboniks *Manifesto on Xenofeminism: A Politics for Alienation* (2014). Das jüngste Beispiel ist Alexandra Pirici and Raluca Voinea mit *Manifesto for the Gynecene* (2015).

Lf.: Ohne das Manifest in seinen Inhalten/Forderungen zu kennen: Worin liegt das Potential eines engeren Kontakts zwischen Wissenschaft und künstlerischer Forschung?

HL: Sehen wir Wissenschaft nicht von vorneherein negativ als normierend, einschränkend, reduktionistisch, sondern mit Teresa de Lauretis als „passionate fiction“, so hat sie zumindest das Potenzial, Erkenntnisse, die auf höchst verschiedenen Wegen gewonnen werden, als leidenschaftliche und eben nicht neutrale Erzählung zu kommunizieren und dabei sogar den Aspekt der ‚(Science) Fiction‘ auszuspielen. Ihre in etwa verbindliche, keineswegs aber vollkommen festgelegte Form kann zur Leserlichkeit und zum Verständnis des zu Vermittelnden gerade dann beitragen, wenn dieses abweichend, ja aufsässig oder spekulativ ausfällt; disziplinäre Spezifika bieten sich an, gleichermaßen benutzt wie revidiert zu werden. In einem physisch-materiell und/oder metaphorisch begriffenen Labor kann nur aufgrund der zunächst klaren Versuchsanordnung Neues aufscheinen.

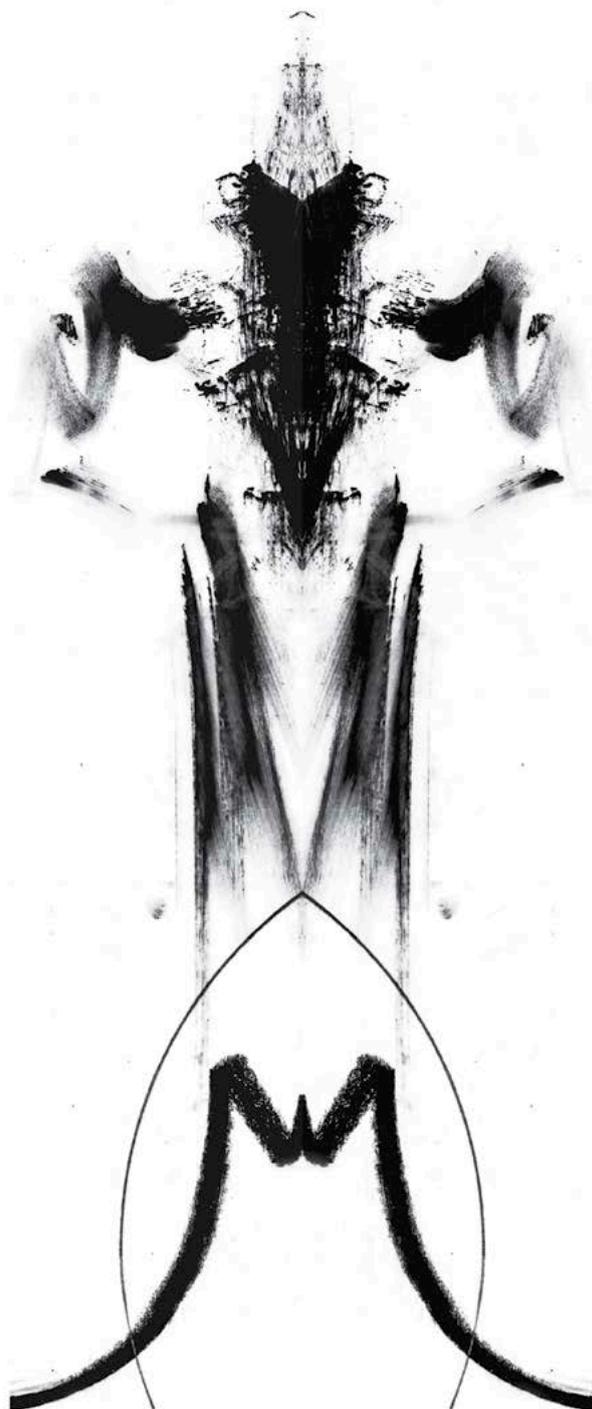
Gewisse handwerkliche oder technische Fähigkeiten sind ja auch Bestandteil jeder nicht textbasierten Produktion. Dennoch spreche ich lieber von Theorie als von Wissenschaft. Der Wissenschaftsbegriff impliziert meist die unproduktive Entgegenstellung von Geistes- und Naturwissenschaften. In der Ära der Subjekt-Objekt-Vernetzung, des Algorithmus und der Quantenfeldtheorie samt dem Modell der Diffraktion, wie ihn aktuell die feministische Philosophin Karen Barad exponiert, ist dieses Entweder – Oder hinfällig. Auch Leitkonzepte für das Manifest wie „situiertes Wissen“ und „tentacular thinking“ von Donna Haraway oder Margaret Talis Suche nach „absent or difficult knowledge“ in den Künsten sprechen eine andere Sprache. Das Manifest verschreibt sich einer hybriden Begriffsbildung, und Neologismen werden nicht-hierarchische Bild-Text-Verhältnisse zum Ausdruck bringen.

Lf.: Welche Rolle spielen Zufall oder Enttextualisierung auf der einen, wissenschaftlicher Formalismus und Abstraktion auf der anderen Seite für eine mögliche Methodologie der künstlerischen Forschung?

HL: Welche Künstler-Theoretiker\*in operiert nicht mit Aby Warburgs Prinzip der „guten Nachbarschaft“ als produktive Abweichung von einer klassischen Recherche-Systematik? Das Manifest wird sich nicht mit den üblichen Oppositionen und einer stereotypen Vorstellung von Wissenschaft abgeben. Schließlich gibt es schon jahrzehntelang das Dritte in der Theorie (von Thirdness, nach Pierce dem Beziehungsmodus zweier Dinge, zu Third Text zu Third Space), und Jacques Derrida hat gezeigt, dass es auf den Kontext und die Menge beziehungsweise das Maß ankommt – Pharmakon zwischen Gift und Heilmittel. Es plädiert für eine ästhetisch-gesellschaftspolitische Haltung gegenüber der Kunst, die selbst selten ohne einen gewissen Grad an Abstraktion zu einer bedeutsamen wird, wobei Abstraktion natürlich nicht mit Formalismus gleichzusetzen ist.

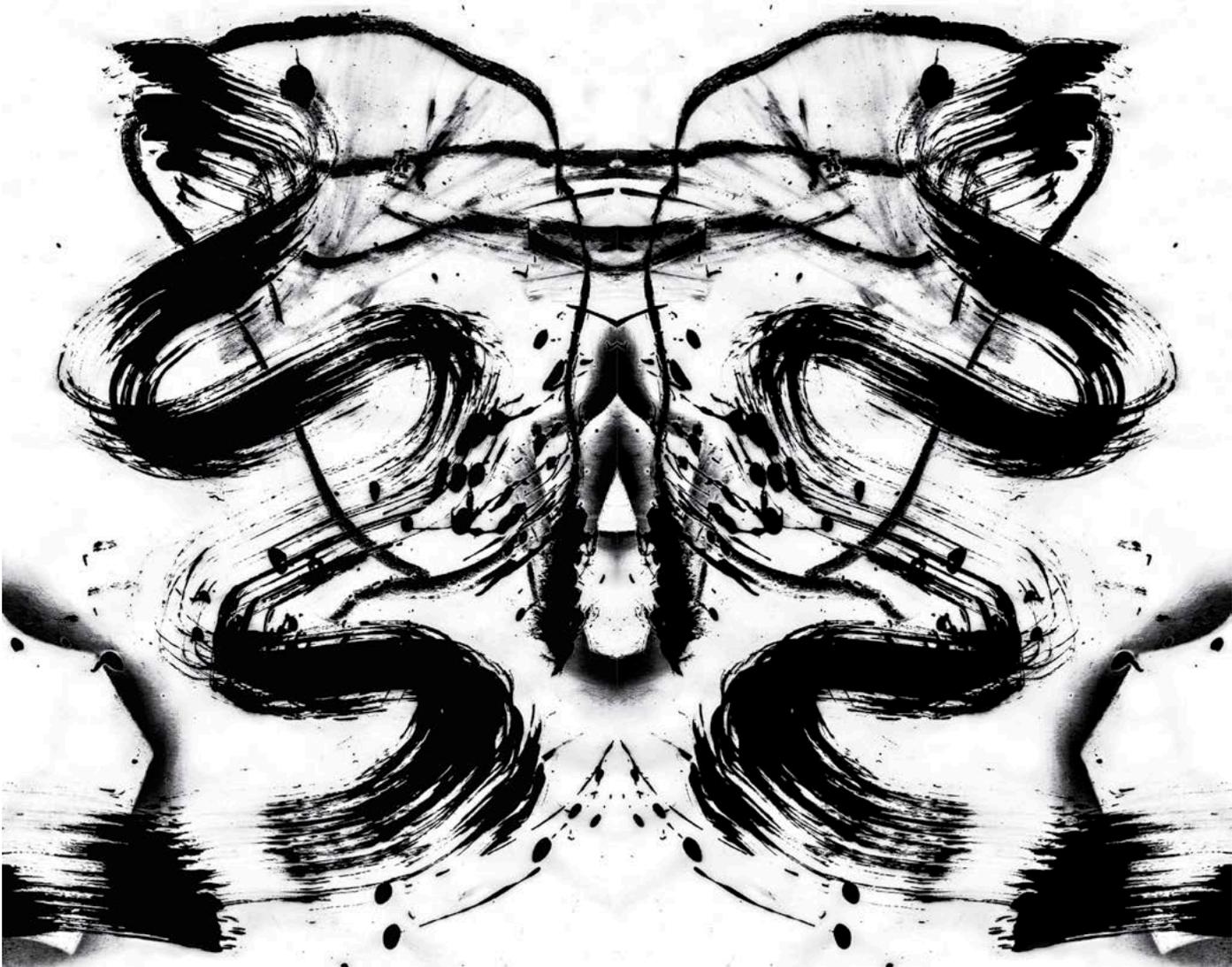
## Vom Wissen der Kunst

Im Zusammenhang mit der Etablierung des Graduiertenkollegs Ästhetiken des Virtuellen an der HFBK Hamburg verfasste der im Februar verstorbene HFBK-Philosophie-Professor *Hans-Joachim Lenger* im Jahr 2014 diese thesenartig formulierte Positionsbestimmung, die ein Umdenken sowohl der Wissenschaft als auch der Kunst einfordert



1.) Der Begriff wissenschaftlicher Forschung scheint dem der Kunst diametral entgegengesetzt zu sein. Wo ersterer exakte Zielbestimmungen, Gesichtspunkte der Effektivität, der Präzision und Verwertbarkeit unterstellt, da wird der Kunst zugeschrieben, ihrem innersten Wesen nach bloße Spielform zu sein, die in einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ aufgeht, also einer „Zweckmäßigkeit des Objekts, welches sich auf keinem vorhandenen Begriffe vom Gegenstande gründet, und keinen von ihm verschafft“<sup>1</sup>. Wo also Wissenschaft den Kriterien einer sich selbst transparenten und instrumentalisierbaren Rationalität folgen soll, so das Argument, da bewege sich Kunst in peripheren Bereichen, die sich im Übrigen nur unscharf vom „Irrationalen“ trennen lassen sollen. Handgreifliche Resultate, zumal solche, die einen Nutzen im ökonomischen Kontext erbringen, seien von ihr jedenfalls nicht zu erwarten. Diese Entgegensetzung von Wissenschaften und Künsten hat sich längst als Gemeinplatz etabliert, der ebenso praktikabel wie faktisch legitimiert zu sein scheint. Zumindest beherrscht er eine Forschungspolitik, der nicht einsichtig werden will, in welcher Weise künstlerische Erfahrung zu einem Wissen beisteuern könnte, vor allem wo es aus dem Bereich der Ökonomie das Kriterium seiner Stringenz bezieht. Diese epistemische Anordnung lässt sich allerdings einer wenigstens zweifachen Frage aussetzen. Sie kommt nicht von außen, sondern setzt im Innern des vorherrschenden Rationalitätsbegriffs und seiner Forschungsdispositive selbst ein. Denn sie folgt Virulenz einer Wissenschaftstheorie, der die Möglichkeit einer Selbstbegründung von Rationalität selbst zum Problem wurde. Wo immer sich ein System rationaler Sätze etabliert, stößt seine Analyse zumindest auf einen Satz, der *innerhalb* dieses Systems unentscheidbar oder dessen Status in ihm unableitbar

1 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, Werke in 12 Bänden, Bd.10, Frankfurt/M: Suhrkamp 1977, S.100.



ist. Wo sie sich begründet, ist Rationalität also von ihrem Anderen bereits befallen, das sie jedoch verworfen haben muss, um sich als „rational“ ausweisen zu können; aber dies lässt bereits im Innern eines wissenschaftlichen Forschungsbegriffs auftauchen, was seiner *eigenen* Logik zufolge eher „künstlerischen“ Kriterien gehorcht. Diese innere Aporie spiegelt sich deshalb, zum zweiten und zusätzlich, in einer äußeren. Sie besteht in der Frage, wie rational ein Begriff des Wissens oder eine Logik seiner Selbstbegründung sein können, die sich nicht etwa aus ihrer Autonomie, sondern aus einer Heteronomie ökonomischer Dispositionen ableitet, die sich ihrerseits der Frage ausgesetzt sieht, „ob und wie die Sprache der Preise je Rationalität erreichen kann“.<sup>2</sup>

3.) Offenbar sehen sich Begriffe von Rationalität und Forschung von hier aus einer doppelten Unmöglichkeit ausgesetzt. Weder lassen sie sich autonom aus sich selbst begründen, noch können sie sich ohne weiteres in einer Heteronomie von Systemen abstützen, die ihnen äußerlich sind.<sup>3</sup> Um dem Zirkel zu entgehen, der sich in dieser doppelten Unmöglichkeit abzeichnet, wird ein Forschungsbegriff, der sich ebenso wenig einer halbierten wie einer instrumentellen Rationalität unterwerfen will, nach jenem Ineinanderspiel von Identität und Differenz fragen müssen, das dann auch Oppositionen von *ratio* und *irratio* wie einen sekundären Effekt aus sich freisetzt. Diese Frage betrifft also die Voraussetzungen, aus denen sich die Möglichkeit wissenschaftlicher Rationalität eröffnet, ohne dass sie sich deshalb schon fraglos als „Wissenschaft“ oder „Kunst“ im Sinn strikter Gebietsaufteilungen und Gegenstandsbezüge ansprechen ließe. Es geht also um Forschungsbegriffe, die gleichsam ihre eigenen Möglichkeiten befragen, bevor sie sich der Identität eines Gegenstands zuwen-

den lassen. Denn damit es diese Identität gebe, muss ihr eine Differenz ebenso vorausgegangen wie entzogen sein, die dem Gegensatz von Identität und Differenz nicht unterstellt ist; wie Heidegger notiert: „Denn wäre ihr nicht zum voraus jeweils die Selbigkeit ihres Gegenstandes verbürgt, die Wissenschaft könnte nicht sein, was sie ist. Durch diese Bürgschaft sichert sich die Forschung die Möglichkeit ihrer Arbeit. Gleichwohl bringt die Leitvorstellung der Identität des Gegenstandes den Wissenschaften nie einen greifbaren Nutzen. Demnach beruht das Erfolgreiche und Fruchtbare der wissenschaftlichen Erkenntnis überall auf etwas Nutzlosem.“<sup>4</sup>

4.) Dies bedeutet jedoch weder, das „Nutzlose“ mit der „Kunst“ zu identifizieren, noch dieser „Kunst“ den Status von „Grundlagenforschung“ zuzuweisen. Forschung hätte sich vielmehr in Paradigmen anzusiedeln, die nicht nur die Bedingungen reflektieren, unter denen sich *ratio* und *irratio* scheiden können, sondern ebenso, unter welchen Bedingungen diese Scheidung – unter vielen anderen – dann *auch* die Namen von „Wissenschaft“ und „Kunst“ annehmen konnte. Anders gesagt, wird ein „allgemeiner“,

<sup>2</sup> Niklas Luhmann: *Die Wirtschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 40.

<sup>3</sup> So bezieht sich auch eine Rationalität Luhmann'schen Zuschnitts auf eine „parasitäre“ Virulenz im Sinn Michel Serres, mit der diese Aporie aufgeschoben werden soll, freilich nur, indem Luhmann von der Logik des „Parasiten“ einen recht freimütigen Gebrauch macht. Vgl. ebd., S. 212.

<sup>4</sup> Martin Heidegger: *Identität und Differenz*, Stuttgart: Neske 1996, S. 13.

nicht instrumentell reduzierter Forschungsbegriff tragfähig nur sein, wenn er in dieser Weise zunächst seine eigenen Implikationen befragt oder *sich selbst* erforscht. Er hätte zunächst seiner eigenen Voraussetzungen innezuwerden, anstatt einer Logik des Wissens aufzusitzen, die entweder bereits abgeleiteten Charakter trägt oder sich aus einer bestimmten systemischen Heteronomie her schreibt.

5.) Diese Forderung erhebt sich im Übrigen nicht nur wissen-

schafts- und kunsttheoretisch. Sie folgt einer Erfahrung sozialer Systeme wie der Ökonomie selbst, die Rationalität für sich in Anspruch nehmen und von hier aus zur Quelle forschungspolitischer Vorgaben werden konnten. Denn nicht zuletzt unter Bedingungen elektronischer Datenverarbeitung und weltweit implantierter Technologien, die neue zeitliche und räumliche Ordnungen nicht nur in die Bereiche von Wissen und Forschung einführen, brechen in diesen Systemen spezifische Unschärfen auf, wie nicht erst die Chaostheorie weiß. Vorläufigkeit, Instabilität und Risiko werden zu Momenten, die diese Systeme konstituieren und ebenso bedrohen. Technologien etwa, die heute zur Debatte stehen, arbeiten mit unabsehbaren zeitlichen Dimensionen, in denen sich ihre Folgen verschieben und die Systeme in ebenso unabsehbaren Formen heimsuchen – politisch, ökonomisch, kulturell oder ökologisch. Solche Rationalitäten verlangen deshalb zusehends nach einer Reflexion auf ihre impliziten, wenn auch unbedachten Voraussetzungen, die in ihnen wiederkehren wie das Verdrängte.

6.) „Die *Permanenz der Krise* besteht in der unaufheb- baren Unsicherheit, die jedes wahre und sichere Wissen unterminiert und als illusionistisches Wunschbild erkennen gibt.“<sup>5</sup> Umso größere Bedeutung gewinnen Reflexionsver- mögen und Urteilskraft, experimentelle Tugenden des „von Fall zu Fall“ also, die als Unvorhersehbarkeit des „Kreati- ven“ von einem linearen Forschungsparadigma geradezu ausgeschlossen werden und gemeinhin in Bezirken der „Kunst“ lokalisiert werden. Doch lassen die Instabilitäten, von denen hier die Rede ist und die andere oder erweiterte Paradigmata der Forschung herausfordern, die „Kunst“ keineswegs unangetastet. Im Gegenteil. Die sprunghafte Verschiebung von Kunstbegriffen scheint der Kunst – zu- mindest in ihren exponiertesten Fragestellungen – sogar ihren „eigentlichen Gegenstand“ zu entziehen. In diesem Entzug wiederholt sich die „Krise“ einer Selbstbegründung von Rationalität gleichsam nur auf einem anderen Schau- platz. Diese „Krise“ demonstriert auf ihre Weise, dass sich ein Wissen, welches seinen Gegenstand ohne übergeord- neten Begriff im Sinne Kants zu reflektieren hat, immer we- niger auf Bezirke der „Kunst“ reduzieren lässt. Insofern ist die Fragwürdigkeit, der sich der künstlerische Gegenstand in wachsendem Maß ausgesetzt sieht, ihrerseits negati- ves Indiz der Notwendigkeit, nicht nur Forschungsbegriffe anders zu denken, sondern das Verhältnis von Kunst und Forschung selbst neu zu strukturieren.

7.) Unübersehbar wird dies, wo mediale Technologien beherrschen, was einst „Lebenswelt“ hieß. Kommunikati- onen, die Zeichen und Bilder medial generieren und zirkul- ieren lassen, besetzen nicht nur die Vorstellungsvermögen und Modi von Mitteilung. Aus menschenfernen, maschi- nellen Logiken rührend, setzen sie die Kommunikation und damit die Lebenden vielmehr einer unablässigen Folge von Schocks aus, die traumatischen Charakter annehmen. Sehr früh hat eine Medientheorie die einzigartige Aufgabe her- vorgehoben, die daraus für die Kunst erwachse. So Marshall McLuhan: „Auf jeden Fall wird den Menschen in der experi- mentellen Kunst eine genau detaillierte Darstellung der kommenden brutalen Wirkung ihrer eigenen Gegenreizmit- tel oder Techniken auf ihr eigenes Seelenleben vermittelt. Denn jene Teile unserer eigenen Person, die wir in Form neuer Erfindungen aus uns hinausprojizieren, stellen Versu- che dar, dem kollektiven Druck von außen und der Reizflut zu begegnen oder sie zu neutralisieren. Aber das Gegen- reizmittel erweist sich gewöhnlich als größere Qual als der ursprüngliche Reiz, wie bei der Rauschgiftsucht.“<sup>6</sup> Gewiß

wird man die Erwartungen, die hier an „die Kunst“ gerichtet werden, für überzogen halten. Peripher, wie sie

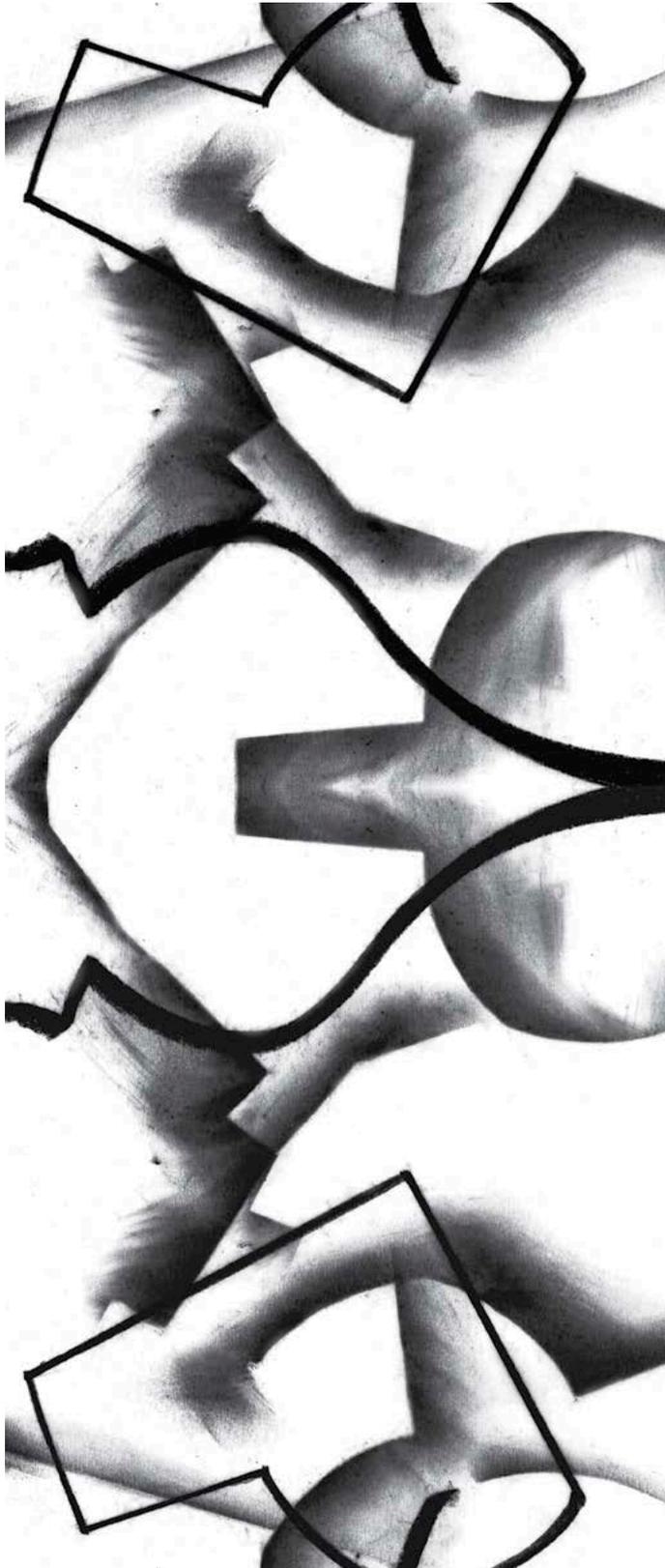
5 Vgl. Manfred Geier: *Karl Popper*, Reinbek bei Ham- burg: Rowohlt 1994, S. 65.

wurde, hat man sie ebenso entmittelt, wie auch Künstler sie entmittelten: Kaum jedenfalls dürfte „die Kunst“ den medialen Gewalten gewachsen sein, die sich techno-ökonomisch freisetzen. Doch dies enthebt nicht der Frage, welche Instanzen – wenn nicht jene, die man „künstlerisch“ nennt – in den Traumatologien der Wahrnehmung und in Praktiken ihrer Durcharbeitung einsetzen könnten. Forschungen, die nicht im instrumentellen Sinn verschärfen, sondern dem begegnen, was ihr „Gegenstand“ ist, können hier nur aus anderen Kunstbegriffen hervorgehen; zumindest aber nicht unabhängig von ihnen.

8.) Dies jedoch setzt ebenso eine Verschiebung tradierter Kunstbegriffe voraus. Was man deren „Krise“ nennt, signalisiert die Notwendigkeit ihres anderen Anfangs: Insofern enthält die „Krise“ auch der Kunsthochschulen ebenfalls eine Chance. Sie legt nicht etwa nahe, die Tradition zurückzuweisen, sondern sie anders zu buchstabieren und auf Unabgegoltene hin zu befragen, das als Erfahrung in den Prozess einer „künstlerischen Forschung“ einzu beziehen sein wird. Fragen etwa, die sich traditionell in künstlerische Materialbegriffe (Malerei, Plastik, Skulptur oder Performance) formulierten, werden sich nicht nur und in wachsendem Maß mit technologischen Kriterien verschränken, sondern sich ebenso auf Bezirke beziehen müssen, die andere als „künstlerische“ im vertrauten Sinn dieses Worts sind. Vor diesem Hintergrund gewinnen die Wissenschaften an Kunsthochschulen eine neue Bedeutung. Es geht um die Frage, was in den künstlerischen und ästhetischen Traditionen von jeher Arbeit an einem „Wissen“ gewesen ist. Es muss nicht nur freigesetzt werden, um Konturen anderer Kunstbegriffe zu erarbeiten, sondern zugleich auch im Sinn einer Forschung, die sich der „Krise“ ihrer eigenen Paradigmata bewusst wäre.

„Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?“ 21  
(bzw. Kollegin)

Lerchenfeld fragte Lehrende der HFBK Hamburg nach ihrer künstlerischen Praxis und dem Verhältnis zu künstlerischer Forschung



## Simon Denny (Professor for Time-based Media)

Lf: Would you describe your work as artistic research?

Simon Denny: Yes, research is part of what I do. However, I'm quite agnostic about how my work is categorized. I started my artistic life in Germany alongside a group of people that became known for a while as 'post-internet' artists. Sometimes I was described as a part of that package and sometimes I wasn't. Some colleagues of mine were not excited about the term, they didn't want to be labeled as such. But during that time I didn't wake up in the morning and think, okay, today it's post-internet day, let's do a post-internet artwork. And that's the same with artistic research. I am not asking myself, how am I going to produce research today, where's my research? It always depends on the project, what I am interested in at the time. There is definitely an informational element in my work, but I spend a lot of my time as an artist thinking about how to package that information into an exhibition form that reads as an experience and not a text. For example, at the moment I'm working on an exhibition in Australia, which is looking at comparing different types of extractive industries. It's a complex topic with many details – but I'm trying to focus on a few that speak to wider issues. In the show there's an artwork work that I am borrowing from another artist for instance – a kind of research diagram called the *Anatomy of an AI System* (<https://anatomyof.ai/>) – which is done by the researcher Kate Crawford and the designer-artist Vladan Joler. It's like a diagram of all of the labor, resources and data that goes into making and running a single Amazon Echo. It's an amazing way to visualize what an AI system needs to exist – something that is kind of counterintuitive, one imagines these things to be quite ephemeral when they're not at all, and they're reliant on all kinds of labor, resources and structures. It's an outstanding piece of research, with this beautiful graphic outcome, but it can exist in many formats. It's being displayed on the wall in the exhibition, but also published as part of the catalog that I'm making for the exhibition. This catalog doubles as a board game which brings together a whole bunch of elements as a playable miniature version of the exhibition. I have also made a sculpture that will feature in the exhibition responding to a single element of the research from this diagram. So all these things exist, but, yes, the work that I've done personally in this case was translating it into other formats. In general, with regards to research and my practice, I do produce a lot of collateral research along the way, but the point of structuring that is the moment of exhibition making and I don't have the time, energy or resources to structure or edit the material

into other formats that make sense in and of themselves as “research”. And I just think it wouldn't be as interesting as the artwork itself. I'm not saying the material could not lead to an interesting outcome in that format – but if I was to do that, it would take a lot of time and thinking and learning and figuring out how to handle other types of outputs from that type of learning process.

Lf: Do processes of collecting, arranging or finding by chance play a role in your work as an artist?

SD: That's a huge part of my work as an artist, yes, and discussions with various different people from within the art discipline, that I see are making things, but also researchers that I come across from other fields. I don't (and can't) become an expert in any topic I touch, I onboard what could be useful for my outcomes, and so the kind of research values to me and is sort of somewhere else sometimes than where other researchers may see value. One of the great things, but also one of the challenging things in art is that everybody's process is quite individual or can be collective, but there are many, many ways to make an artwork, and so it's about finding that language and discussion. I think this is also why a lot of the work that we do in class here at HFBK is about group discussions, about one-on-one discussions between me and students trying to tease that out, what the best language is for each artist and what's really useful and working for them and what isn't.

Lf: Which aspects would you find interesting about an HFBK Archive Platform?

SD: I think one of the most valuable things one can learn at art school is how to build a group of people around you to create meaningful feedback about your work with, and a context where it makes sense. An archive that reflected that social activity of context-making could lead to a deeper understanding of what happens within the social production of artworks and why/how meaning was collectively produced in a particular environment. I think it is interesting to see what was happening among a class with a certain professor or group of professors. The archive could work as a kind of social network or “social graph” of the school. It could structure relational information in a database which traditional archives possibly do in a less explicit way. It would be like a family tree of the school. And that could also be interesting to sociologists, anthropologists or art historians as well as other artists or the school.

## Valentina Karga (Professor of introduction into artistic working methods – Design)

Lf.: Do you see a difference between the research and other aspects of your artistic practice?

Valentina Karga: The only difference is in form, because everything is research in the end. At best, what I come up with is a new theory or a new take on something. And then I just have to think about the tools to represent this with. Is it sculpture, is it video, or is it a participatory project, and so on? At some point, this whole research has to go into production mode. But even then, I keep doing research until the very last moment, and I keep changing things. Sometimes you have a cle-





an idea from the beginning, or you think you have one, and in the end, it still becomes something else. At least for me it works like this. 23

Lf.: Does your work always end in an object?

VK: Well, in a way it never ends. I think, all these years my work has been a continuous research, one after the other. It just changes forms and context, and I change tools and try new things. There are maybe the same topics or questions, even if it looks very, very different. It's true, there are moments that you share with others. And for those moments, you want to save up things and focus on communicating your ideas. And it's at that point that a work is ready. But from a research perspective, it is never ready.

Lf.: Does showing the process diminish the work, its aura or its mysteriousness?

VK: I think it depends. For example my project *Coming Community – Thailand*, where we produced handmade bricks together with people from the village, there it is obvious: It's just bricks. It's not about the mystery of the approach, it's actually quite the opposite. This work becomes more valuable, if you know that these bricks were made by the community in the local brick factory. By not keeping the mystery, but adding data and information to it, you start to see from a different angle than if you would see it purely as form. For me the process is equal to the form. I do care about the form, yes, but I also care about the process and the way it can enrich the form. I think you can play with both ends, either keeping the process for yourself or making the process very obvious and transparent.

Lf.: Does artistic research offer a chance to get away from the art market?

VK: I think there are many art worlds. There is the art market, but there are also artists who are more involved in academia or in research projects funded by different grants. Somehow, I managed to evolve my practice and to survive doing all these other things apart from the market. I'm not saying I oppose the market. It just didn't happen because I came to where I am on a very different path. And I start seeing this even for artists who have a more aesthetic or more material approach instead of a process based one.

## Jutta Koether (Professorin für Malerei)

Lf.: Welche Bereiche deiner künstlerischen Praxis würdest du als künstlerische Forschung beschreiben?

Jutta Koether: Für mich gibt es diesen Begriff von „künstlerischer Recherche“ eigentlich gar nicht separat von der künstlerischen Arbeit selbst. Sondern er ist eingebettet in die Praxis und damit Materialkunde, Künstlerwissen aller Art.

## Annika Larsson (Professor of introduction into artistic working methods – Time-based Media)

Lf.: In your artistic practice, is there something you would call artistic research?

Annika Larsson: Yes, at the moment I am leading a three-year research project in collaboration with HFBK

Hamburg and Royal Art Institute of Stockholm. As the Swedish Research Council funds it as artistic research it makes it very easy to say that it is that, by definition. However, I think a lot of artists are doing artistic research without the need of such definition. It is a natural part of the artistic practice, to be curious about the world and to investigate and to question things. I have a feeling that the expansion of the art market has pushed away a field that once had a place in galleries and museums, leading many artists to look for new ways of funding, new ways to maintain their practice. Here artistic research could be one way.

Lf.: Would your project have done anything different if it weren't funded by the Research Council?

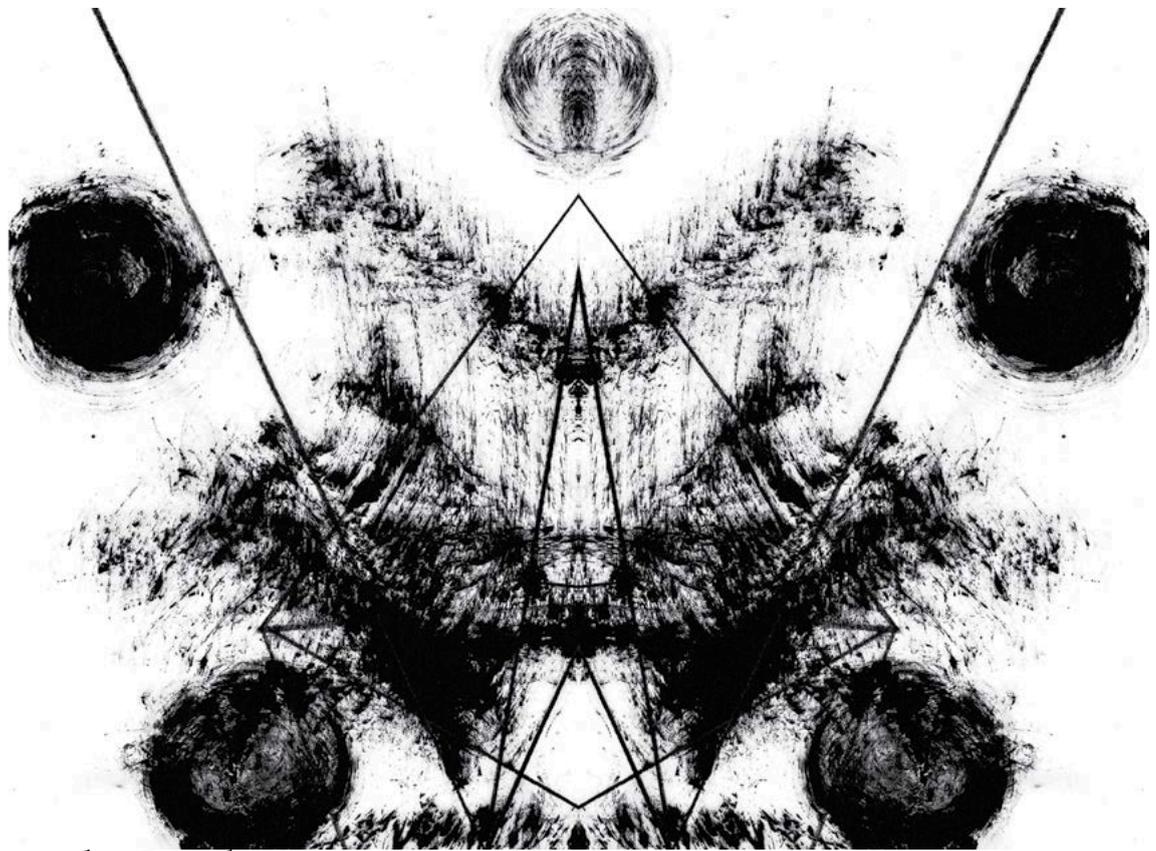
AL: I filmed a work in 2017 (*The Discourse of the Drinkers*) that was part of my initial research proposal, which at the time I applied was not given funding. I have to admit that one part of me was quite relieved at this point, as this meant that I wouldn't have to think about all ethical questions that would need to be considered within an institutional framework, but just on a personal level. Questions such as how to compensate people who don't want to reveal their true identity, or what it means to do research in a state of drunkenness. Inherent in many artistic practices is a certain call for dis-order or a break with existing methods, rules and systems, which can be both problematic and fruitful in the field of science. But I am less worried about these aspects now. The biggest change is perhaps that as the money is being administrated through the university, I have been forced to plan a bit more.

Lf.: There's often a long process, even more than a year, that leads to a new work, while this process itself remains invisible. How is it possible to make the process visible?

AL: Some of my works have made this process public through artist books and installations of material that stand in dialogue with the video work. In the current research project I am also trying to make it visible in form of a public series of events, screenings, and discussions, where I have invited other artists, researchers, theorists, students and audience to participate. Most of these events are also documented and made visible on online platforms such as podcampus.de. We are also developing a website for the project, which shares not only the new work, but also related works and texts, as well as publication. However a larger part of related documents, texts, video, clips and works by others are not at the moment visible. The question here is how to make all this material accessible with current copyright laws. Here my opinion might differ from most, as I am against intellectual property, and would find it fantastic if all this material could be shared under a Creative Commons license, including my own work.

Lf.: Isn't the curiosity that leads to working on a new art piece already some kind of artistic research?

AL: On one hand I think that art is the opposite of research. But one could also say then: Why not let art into research? At the moment I think there are people in all scientific disciplines that are questioning previous dominant discourses, and look for ways to rethink histories, or search of ways for a more embodied thinking. Here art possesses valuable knowledge. Artistic research could mean to leave room for a more polyphonic, speculative, disorderly voice in science, that also give space to doubt and contradiction with the field of science. But the risk, of course, when we place art in a field of research, is that we forget these subversive and complex qualities that art often has, and that we instead start to copy more stable systems that exist in the academia.



## Michaela Melián (Professorin für Mixed Media/<Akustik)

Lf.: Bezeichnest du dein künstlerisches Arbeiten als einen künstlerisch-forschenden Prozess?

Michaela Melián: Meinen künstlerischen Arbeitsprozess würde ich durchaus als einen forschenden bezeichnen. Alle Projekte beginne ich mit einer weitgefassten Suchbewegung. Ich durchforste das Netz, lasse mich von Link zu Link führen und lande damit auch auf vielen Seiten- und Nebenwegen, die später im Prozess vielleicht plötzlich wichtig werden können. Außerdem besorge ich mir alle möglichen Bücher, sitze in Bibliotheken, schaue Filme, höre Musik, führe Gespräche bzw. Interviews. Das alles macht mir großes Vergnügen, ich brauche Muße dafür und Zeit, denn meine Recherche ist nicht zielstrebig. Am Anfang eines jeden Projekts entsteht also eine heterogene Sammlung und im Prozess des Anhäufens, des immer wieder Durchgehens und Sortierens der Materialien kristallisiert sich dann eine spezifische Thematik oder Fragestellung und eine mögliche technische Übersetzung heraus. Oft greife ich auch später im Zusammenhang mit neuen Projekten wieder auf Material aus diesem Konvolut, was ich noch nicht genutzt habe, zurück. So verzahnen sich die einzelnen Projekte immer wieder miteinander, begleiten mich über längere Zeiträume und finden immer wieder neue Formen. Das können performative Arbeiten sein, Audio-Arbeiten, Zeichnungen oder Installationen.

Lf.: Ließe sich dieser Entstehungsprozess einer Arbeit über ein digitales Archiv sichtbar und nachvollziehbar machen lassen?

MM: Die Frage wäre natürlich grundsätzlich zu stellen, ob man das überhaupt wollen würde. Denn die letztendlich gefundene Form für die Arbeit steht ja für sich. Natürlich stellen Kunsthistoriker\*innen in ihren Texten Verweise und Analogien zu Künstler\*innen und ihren Arbeiten her, für sie wäre also sicher so ein Archiv sehr hilfreich. Aber den Entstehungsprozess einer Arbeit selbst abzubilden,

erscheint mir doch sehr komplex und aufwändig. Schon wenn ich einen Katalog mache, muss ich mich ja fragen, was muss wie abgebildet sein, um klarzumachen, wie sich überhaupt so eine multimediale Arbeit, wie ich sie immer wieder herstelle, zusammensetzt, wie sie geschichtet ist und welche ästhetischen Entscheidungen gefallen sind. Meist entscheide ich mich hier für Referenzabbildungen, für Skizzen, Modelle, Zeichnungen. Diese Abbildungen geben dann im Kontext eines gedruckten Buches zusätzliche Informationen, die man auf den Fotos, die die Installationen dokumentieren nicht sehen kann. Aber die Frage der Repräsentation stellt sich immer dann, wenn Bewegtbild oder Ton Teil der Arbeit ist. Ein digitales Archiv würde ganz neue Fragen und Möglichkeiten aufwerfen, denn die Daten werden hier in einer Baumstruktur angelegt, hinter jeden Link lassen sich neue Links legen und so weiter. Und es gibt die Möglichkeit, Bewegtbilder und Ton einzubauen. Das wäre für mich ein ganz eigenes Projekt, das Material zu ordnen und zu entscheiden, in welcher Form man es verfügbar machen sollte. Denn die Frage stellt sich ja noch komplexer als beim Buch, wie weit man das Material überhaupt sichtbar machen will. Wie wollen wir es aufbereiten? Was sollen die Nutzer\*innen im Archiv finden? Ich persönlich denke, dass ich so eine Aufarbeitung nur rückblickend möglich machen würde, denn während des Entstehungsprozesses weiß ich oft noch gar nicht, wo mich die Recherche hinführt, bzw. ob sie überhaupt zu einem Ergebnis führt. Und diese Suchbewegung als solche kann auch das Ergebnis bzw. ein wichtiger Teil des Arbeitsprozesses sein. Aber würde ich das in einem digitalen Archiv abbilden wollen? Eher nein, denn meine Arbeiten zeichnen sich selbst schon durch einen gewissen Archivcharakter aus. Meiner Meinung nach kann man meine Suchbewegung am besten nachvollziehen, wenn ich darüber rede. Deshalb führe ich sehr gerne Künstlergespräche, spreche in Ausstellungen oder gebe (Radio)Interviews, in denen es auch um die Recherche und die Hintergründe der Arbeiten geht. Damit will ich das Kunstwerk nicht erklären, sondern den Prozess und die Kontexte erläutern. Das Kunstwerk selbst bleibt etwas Anderes, Eigenständiges, das sich selbst erklärt in seiner Beschaffenheit und Materialität.

Betrachter\*innen, Hörer\*innen, Besucher\*innen sollen sich auf die spezifische Ästhetik einer Arbeit einlassen, denn das eigentliche Werk entsteht für mich erst in dieser Begegnung. Und auch diejenigen, die kein Vorwissen mitbringen, sollen durch Kunstwerke – durch ihre ästhetische Umsetzung, ihre Materialität, den Text, die Musik, die Atmosphäre, den Raum, das Licht – berührt werden. Was sie dann schlussendlich von dieser Begegnung für sich mitnehmen, das will ich nicht vorschreiben. Eine andere Möglichkeit wäre, die digitale Plattform als Teil des Prozesses zu begreifen. Das kann ich mir allerdings nur so vorstellen, dass man sich dafür im Vorfeld ein genaues Konzept erarbeitet. Denn ich würde nicht alles, was ich gesammelt habe und zusammentrage, sichtbar machen. Ich würde eine bewusste Auswahl treffen und zum Beispiel in einem festgelegten Zeitraum regelmäßig Material hochladen. Das können Link- oder Literaturlisten sein, oder transkribierte Interviews, Fotos, Filme usw. Aber damit sind auch wieder Copyright-Fragen verbunden, die mit Aufwand geklärt werden müssen. Einige digitale Plattformen oder Archive, die ich kenne, versuchen alles zu erfassen und erschlagen einen mit der Fülle des Materials. Es erscheint dann alles gleichbedeutend, aber auch irgendwie leblos. Als wären durch die ganzen Verknüpfungen und Verweise die eigenen Entdeckungen nicht mehr möglich. Das Zufällige, das Überraschende geht dann verloren. Wenn ich im Internet recherchiere, möchte ich selbst entscheiden, was für mich relevant oder interessant ist. Oftmals sind es gerade die Fehlstellen, die meine Aufmerksamkeit wecken. Ich könnte mir durchaus vorstellen, dass sich unsere Klassen-Projekte, die wir immer zu den Jahresausstellungen planen, vielleicht für eine digitale Plattform anbieten würden. Wir erarbeiten im Laufe eines Semesters ein Thema und alle, die mitmachen wollen, bringen sich auf unterschiedliche Weise und mit verschiedenen Projekten und Ansätzen ein.

Ich sehe das als eine Art gemeinsamen Lernens und ich bin daran genauso beteiligt, wie die Studierenden. Ich könnte mir vorstellen, dass dieser gemeinsame Entwicklungsprozess und das dabei produzierte Material auf einer solchen digitalen Plattform sinnvoll abgebildet werden könnte.

## Angela Schanelec (Professorin für Narrativen Film)

Lf: Welche Bedeutung hat Recherche für deine Filme?  
Angela Schanelec: Einen Film zu machen bedeutet für mich, zu einer Form zu finden, die mir ermöglicht, Fragen zu stellen. Ich suche die jeweils bestmögliche Form für meine Unzulänglichkeit, eine bestimmte Antwort zu geben. Diesen Prozess sichtbar zu machen, könnte wenn überhaupt nur sinnvoll sein im Zusammenhang der Lehre. Es ginge dann darum, Entscheidungsfindungen zu thematisieren, indem man offen legt, was man verworfen hat, warum diese Besetzung und nicht jene, warum dieser Drehort, usw... Aber bisher hab ich auch im Zusammenhang der Lehre dafür keinen Grund gesehen. Wozu zeigen, was man verworfen hat? Ist etwas verworfen, vergesse ich es. Die Arbeit ist das Verwerfen von Möglichkeiten. Drehen heißt, über ein Bild nachzudenken, indem ich ein anderes Bild folgen lasse. Entsteht ein Moment der Erkenntnis, führt er zu einer neuen Frage.

Autoreninfo: Aufgezeichnet von Beate Anspach und Daniel Kulle



# Nicht dahinter zurück! *Michaela Ott* Ein Plädoyer für künstlerische Forschung mit gesellschaftspolitischem Impetus

27



Kader Attia, *Colonial Melancholia*, 2019, Filmstill, Courtesy Galerie Nagel Draxler und Lehmann Maupin

Mit der zeitgenössischen Kunst ist es wie mit der zeitgenössischen Politik. Versteht sie sich als anspruchsvolle und geschichtsbewusste Intervention im gesellschaftspolitischen Feld und nicht als bloß spektakulärer Zierrat für Galerien oder als Wertschöpfungsobjekt für Auktionshäuser und Sammler, dann mündet sie in der Regel in Langzeitstudien und Arten der Selbstbefragung ihrer ästhetischen Mittel und Mitteilungsabsichten. Verortet sie sich zudem in einer als wandelbar begriffenen raumzeitlichen Aushandlungszone, dann bekundet sie sich unweigerlich durch Zeitfragen und aufkeimende Sensibilitäten, seien diese technologisch, ökologisch oder postkolonial bedingt, affiziert.

Eine solche Verfasstheit ist eben jene, die als Voraussetzung für künstlerische Forschung verstanden werden soll. Meiner Überzeugung nach löst sich letztere weder in einer auf Vergleichbarkeit und Bewertbarkeit zielenden Bologna-Programmatik noch in einer kunstpädagogisch als subjektivistisch-prozessual definierten Vorgehensweise ein. Sie ist vielmehr ein Vorhaben, das antipopulistisch die schnellen Antworten und smarten Selbstausspreisungen verweigert, keinen angesagten Kunstgeschmack bedient, auch nicht die Künstlerimago in den Vordergrund rückt, sondern über eine individualistische und marktgängige Setzung hinaus will und von einer lokalen Ecke aus das Weltganze und seine unhaltbare Übereinkunft problematisiert.

Den erkenntnistheoretisch-politischen Herausforderungen der Zeit sucht sie sich mit Mitteln der Kunst, zumeist des audiovisuellen Mediums, zu stellen bzw. sich dort dagegen zu stellen, wo Zukunftsentwürfe und Möglichkeiten des Weiterdenkens untergraben werden. Sie widmet sich häufig der wissenschaftlichen Nachforschung, bezieht Aussagen von Expert\*innen mit ein, dringt in Felder des Nichtgesehenen und Nichtthematisierten vor, sucht nach angemessenen Artikulations- und Präsentationsmodi

und zeigt deren Grenzen und Bedingtheiten auf. Im besten Fall betont sie ihre kulturelle Situiertheit bzw. arbeitet ihre Verflechtung mit anderskulturellen Größen und dem kompositkulturellen Charakter ihrer Äußerung heraus. Sie trägt erneut eine Waffe im Gepäck, wie zu Zeiten des Cinema Novo, die nicht nur auf nationalstaatliches Herrschaftsgelbahren, sondern auf Kunstinstitutionen, transnationale Unternehmen, Kriegstreiber und kunstmarktaffine Geldwäscher, auf Subsistenzuntergräber und allgemein Vorgänge gerichtet ist, die trotz der erneut beschworenen Selbstverpflichtung auf Grundgesetz und Menschenrechte an der Vernichtung von Lebensgrundlagen und Sinnstiftungshumus arbeiten und die Hoffnung auf Gerechtigkeitszuwachs und ästhetisch erweiterte Problemsichtungen sabotieren.

Ein aussagekräftiges Beispiel für das Vordringen der künstlerischen Recherche in den Bereich der Wissenschaft ist jene der in London ansässigen Gruppe Forensic Architecture, die zur Zeit auf der Whitney Biennale in einem Video namens *Triple Chaser* Einsätze des Tränengases „Safariland“ gegen Zivilbevölkerungen dokumentiert. Damit verweist sie auch auf die Tätigkeit des Vizepräsidenten des Whitney Boards, Warren Kander, der als CEO des tränen-gasproduzierenden Unternehmens die Kunstinstitution mitfinanziert. Außerdem wird berichtet, dass heutige Software für die Aufdeckung derartiger menschenrechtsverletzender Einsätze sensibilisiert werden kann. Das im Kunstkontext präsentierte Filmdokument geht mithin auf ein vielschichtiges Rechercheverfahren zurück, das zugleich kunstinstitutionenbezogen pikante wie ästhetisch-technologisch und politisch relevante Erkenntnisse beschert.

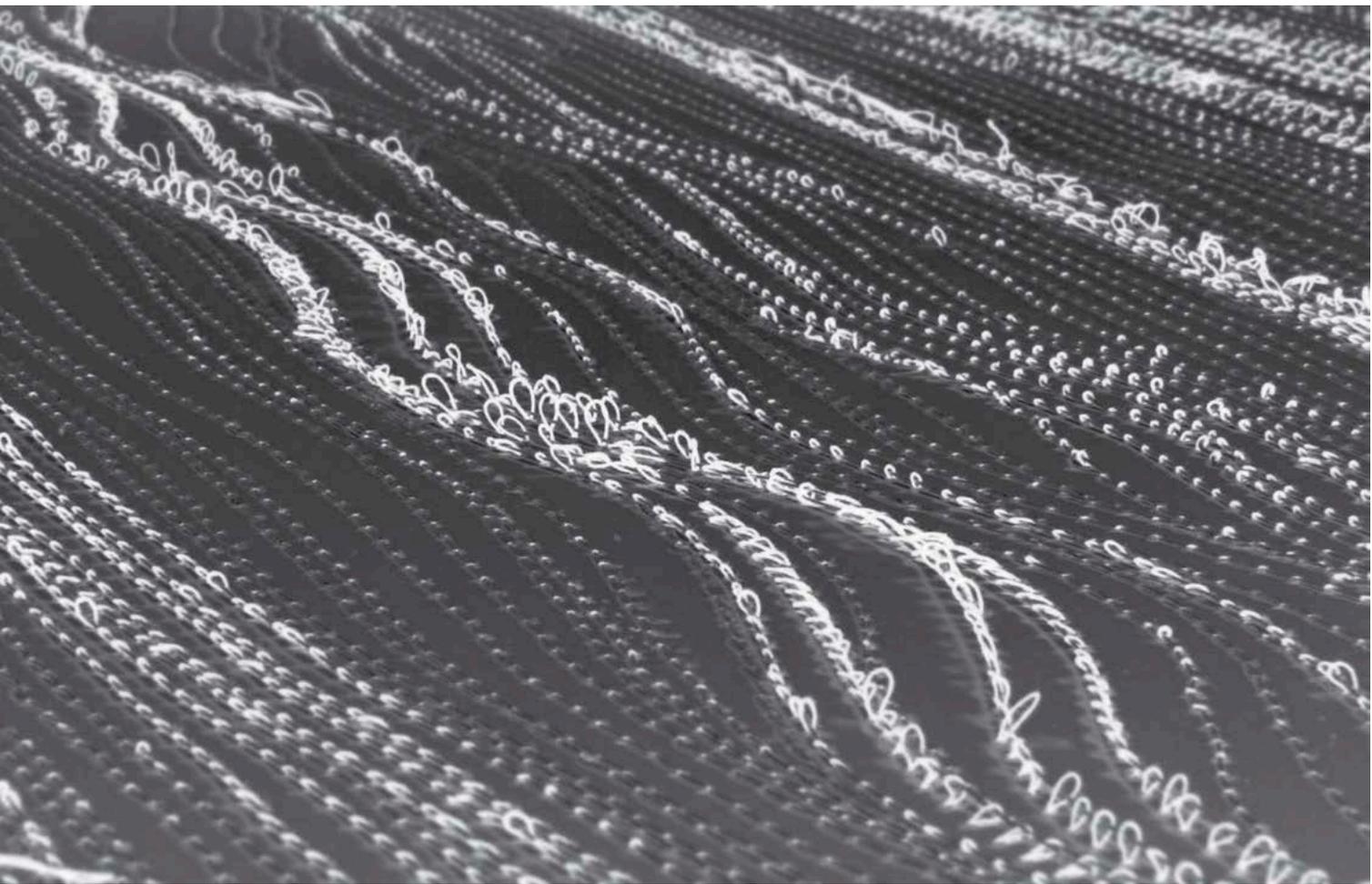
Der Afro-Brite John Akomfrah wiederum hat sich mit (post)kolonialen Dokufiktionen und Mehrkanalprojektionen einen Namen im Bereich der künstlerischen Forschung gemacht. Für seine Doppelprojektion *Vertigo Sea* (2015) hat er, wie in früheren audiovisuellen Arbeiten, Bilder von Schwarzen Personen gegen europäische Landschaften und bedrohliche Wasseransichten montiert und die Kolonialgeschichte mit den zeitgenössisch prekären Lebenssituationen von Afrikaner\*innen enggeführt. In ihrem melancholischen Gestus scheinen seine Videoarbeiten den Nerv der Zeit in Europa wie anderswo zu treffen, ist ihre „Wünschelruten-Ästhetik“, die Unbeachtetes aufstößt, anders relationiert und darüber kulturelle Übereinkünfte irritiert, doch auf den Biennalen von Venedig, Sharjah und Dakar gleichermaßen zu sehen. Auch die Großinstallationen aus Relikten ghanaischer Produktions- und Handelsgeschichte von Ibrahim Mahama, auf der letzten documenta wie im diesjährigen Ghana-Pavillon der Venedig-Biennale anzutreffen, suchen sich als Ergebnisse künstlerischer Forschung ästhetisch-provokativ in den europäischen Kunstkontext einzumischen und darüber Aspekte nicht-erzählter Herkunfts- und Ausbeutungszusammenhänge zu thematisieren.

Mit derartigen Kunstpraktiken lässt sich die Frage noch einmal zugespitzter formulieren, was als relevante künstlerisch(-wissenschaftlich)e Forschung in der Gegenwart ausgemacht werden kann. Die Antwort darauf ist, wie zu erwarten, alles andere als leicht. Sicherlich folgt sie nicht aus einer mehr oder weniger etablierten künstlerischen Praxis, aus der Verfeinerung eines ästhetisch bewährten Rezepts. Künstlerisch-wissenschaftliche Verfahren ergeben sich weniger aus genialen Einfällen oder Erfindungen als aus Findungen, Denknotwendigkeiten und kultureller Konfrontation. Obwohl vieles offen liegt, muss es doch aufgedeckt und in den Bereich des Darstellbaren geschoben werden, weshalb modifiziert auf unterschiedliche Darstellungsmittel zurückgegriffen bzw. anderes anders zusammengestellt wird. Sensibilisierungs- und Befremdungserfahrung



Back in the days, who would wear these:  
old people or young women?

Kader Attia, *Colonial Melancholia*, 2019, Filmstill, Courtesy Galerie Nagel Draxler und Lehmann Maupin



Michaela Melián, *Speicher*, 2008 (Detail)

sind Voraussetzung für derartige künstlerische Suchbewegungen und die tentative Skizzierung eines Problems; verändertes Hinsehen, Miteinbeziehung weiterer Faktoren, Entgrenzung des kulturellen Beobachtungsfelds und detektivische Haltungen sind zuträglich. Unter Oberflächen vorzudringen, Zeichen umzucodieren, notorisch Geringgeschätztes und für nicht kunstwürdig Erachtetes zu adeln, andere Bewertungsweisen vorzunehmen, verspricht Beachtung im Bereich von Kunst und Theorie zugleich.

Aufklärungs- und aktivierungsbedacht sind auch die meisten künstlerisch(-wissenschaftlichen) Forschungen im deutschsprachigen Raum, die das künstlerische Spielfeld zur Kritik gesellschaftspolitischer Zustände und, wie gegenwärtig unter (post)kolonialen Vorzeichen, des nicht-hinterfragten Selbstverständnisses des Westens in Einsatz bringen. Ursula Biemann versteht ihre Videorecherche zur Wasserverteilung im heutigen Ägypten, *Egyptian Chemistry* (2011), als investigative Kunstpraxis, die sich aus der ästhetischen Verdichtung unterschiedlicher Quellenmaterialien ergibt. In verwandter Weise steigt Angela Melitopoulos in ihrer auf der letzten documenta gezeigten Vierkanal-Installation *Crossings* (2017) den sozialen Folgen des Goldabbaus in griechischen Minen nach, widmet sich Angelia Levi Fragen der eigenen und anderer Migration in ihrem Videoessay *Absent – Present* von 2010.

Der Franzose Kader Attia untersucht seit vielen Jahren die psychischen Nachwirkungen des französischen Kolonialismus im Maghreb und insbesondere im Herkunftsland seiner Eltern, in Algerien. Bekannt geworden durch seine beeindruckende Installation *Injury and Repair* auf der documenta 13 zur formalen Parallele von verstümmelten Soldatengesichtern des Ersten Weltkriegs, von zeitgleich auf dem Kunstmarkt auftauchenden afrikanischen Skulpturen und kubistischen Gesichtsverkantungen europäischen Zuschnitts, befasst er sich heute mit den psychischen und

institutionellen Fernwirkungen des Kolonialismus. Psychiater, Philosophen und Anthropologen lässt er in der mehrkanaligen Videoinstallation *Oxymoron*, gezeigt beim Forum Expanded auf der Berlinale 2017, von ihren Erfahrungen im Umgang mit nicht-westlichen Patient\*innen berichten. In neuen Videoarbeiten, die gegenwärtig in der Ausstellung *Bauhaus Imaginista* im Berliner HKW zu sehen sind, setzt er diese Art der Forschung fort: In *The Body's Legacies: The Objects* (2018) sprechen Kunsthistoriker\*innen und Kurator\*innen unterschiedlicher Herkunft zu Fragen des kolonialen Erbes, thematisieren das Problem der Restitution nicht-europäischer Kunstwerke ebenso wie des Aussterbens indigener Sprachen aufgrund der sprachlichen Dominanz europäischer Kulturen weltweit. In der angrenzenden Videoarbeit *Colonial melancholia* (2018) lässt Attia ältere Algerierinnen ihre Erinnerungen an den Widerstand im algerischen Unabhängigkeitskrieg, das Schmuggeln von Waffen unter den Gewändern und das Einschmelzen ihrer Schmuckstücke schildern. Bemängelt werden könnte an derartigen künstlerischen Recherchen, dass sie aufgrund ihrer Konzentration auf Inhalt und politische Botschaft die ästhetischen Herausforderungen zu gering veranschlagen, etwa die Interview-Partner\*innen allesamt gleichförmig statuarisch im Bild fixieren. Derartige Recherchen, so der mögliche Vorwurf, sind im Fernsehformat-Weltspiegel fortwährend zu sehen.

Im Hinblick auf das Qualitätssiegel „Kunstwerk“ sind sicherlich ‚rein‘ ästhetische Recherchen zu bevorzugen, da sie sich in der Befragung ästhetischer Zeichen keiner ‚artfremden‘ Aufgabe anheim geben, keinem aufklärerischen Programm dienen und keiner Weltverbesserung qua Kunst verschreiben. Die Arbeiten von Forensic Architecture sehen sich, obwohl gegenwärtig auf allen Großausstellungen anzutreffen, durchaus solchen Vorwürfen ausgesetzt. Ästhetisch-audiovisuelle Selbstreflexion, wie etwa in Godards *Histoires du cinéma* und seinem neuesten Film *Image* (2019) geboten, ist von solchen Vorbehalten frei. Und doch wirken jene künstlerischen Forschungen relevanter und wider Godards eigenem Diktum politischer, die die bloß ästhetische Behandlung transzendieren, sie in einen gesellschaftspolitischen Kontext einbetten und diesen dank ihres ästhetischen Einspruchs ins Abgründige modifizieren. Gelungene Beispiele einer Verbindung von künstlerischer und forschender Recherche sind die Arbeiten von Michaela Meliàn: *Memory Loops* (2010) ist eine sowohl auditiv-musikalisch wie gesellschaftspolitisch beachtenswerte Forschungsarbeit, die ebenso wie die audiovisuelle Arbeit *Speicher* (2013) das Archiv deutscher Geschichte in Unruhe versetzt. Meine an den künstlerischen Beispielen ablesbare ästhetisch-philosophische Präferenz ist der Grund, warum ich vorzugsweise Promotionen befördere, die sich aus künstlerisch-wissenschaftlichen Suchbewegungen ergeben und Herausforderungen suchen im politischen wie im ästhetisch-erkenntnistheoretischen Bereich.

Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg.

*Elke Bippus*

## Die Arbeit des Künstler\*innenkollektivs knowbotiq stellt sowohl den etablierten Kunst- als auch tradierten Wissensbegriff in Frage



knowbotiq, *kotomisi: un-inform*, 2017, Performance-Still

In den letzten zehn Jahren konzentrierte sich die Debatte um die künstlerische Forschung vornehmlich auf definitive Fragen. Mit ihrer zunehmenden Institutionalisierung vermehren sich die Stimmen, künstlerische Forschung zu institutionalisieren, sie aber nicht zu institutionalisieren. Dies bedeutet, Methoden, Praktiken, Theorien, Themen immer wieder zur Disposition zu stellen. Denn wie für die Kunst ist auch für die künstlerische Forschung eine stete Verhandlung notwendig, da eine kritische (Wissens-)Praxis infolge gesellschaftspolitischer Veränderungen in eine Affirmation umschlagen kann.

1 knowbotiq ist ein Künstler\*innenkollektiv, das in den 1990er Jahren im Zuge der neuen Medien entstanden ist. Ihr anfänglicher Name war knowbotiq research und dieses Kollektiv bestand aus Yvonne Wilhelm, Christian Hübler und Alexander Tuchacek. Ihr Interesse galt dem Zusammenwirken von Medientechnologien, Information, Wissen und immersiven virtuellen Realitäten. Alle drei hatten an der Hochschule für Medien in Köln studiert und sich dort auch als Gruppe zusammengetan. Im Jahr 2009 löste sich diese Konstellation der Gruppe auf. Yvonne Wilhelm und Christian Hübler arbeiten seither in verschiedenen Konstellationen von Kulturschaffenden unter den Namen knowbotiq.

Auch das Künstler\*innen-Duo knowbotiq<sup>1</sup>, das sind Christian Hübler und Yvonne Wilhelm, problematisiert die Institutionalisierung der künstlerischen Forschung und sucht mit seiner forschenden Praxis ein kritisches Wissen zu informieren. knowbotiq situiert sich in einem politisch aktivistischen, diskursaffinen Geschehen und verfolgt eine medientechnologisch orientierte Praxis, die häufig performativ und in Workshops und Tagungen integriert ist. In audio-visuellen digitalen Formaten, in Ausstellungen, Workshops oder Printmedien reagieren sie auf die Medialität von Kultur und reflektieren deren körperliche und materielle Phänomene

wie deren affektive Potentialitäten als Prozesse des Vermitteln, die Kultur(Geschichte) bedingen, ermöglichen und schreiben. Die Forschungen von knowbotiq sind dabei angetrieben von einer ethischen Haltung, einer wissen(schaft)skritischen Auseinandersetzung mit „unserer“ Kulturgeschichte und persönlichen Bindungen. Ihre Forschungsmethoden unterscheiden sich nicht grundlegend von solchen wie sie in den Geistes- und Sozialwissenschaften anzutreffen sind. Sie vollziehen sich allerdings im Materiellen und Visuellen, mit Dingen und Affekten und ihre Darstellungsweise unterscheidet sich von den in den Wissenschaften gängigen Formaten. Die Fabulation, wie sie knowbotiq verfolgt, treibt die Performativität der Materialitäten und der Darstellung hervor und vermittelt sich nicht als Reflexion. Die Vermittlung ist nicht der Forschung nachgeordnet, sondern die Erkenntnis mediatisiert sich im Durchqueren von Materialien und Dingen. Mit Karen Barad gesprochen, nutzen sie eine Methode der Diffraktion. Diese liest materielle Konfigurationen und Einsichten durch einander hindurch, um „dabei die Details und Besonderheiten von Differenzbeziehungen und deren Auswirkungen zu beachten und auf sie einzugehen.“<sup>2</sup> Dies ist aus einer wissenskritischen Perspektive mit der Herausforderung verknüpft, welche materiellen Konfigurationen uns überhaupt zugänglich sind. In einem Interview mit knowbotiq heißt es: „What is fixed in the archives, [...], is mostly a paternalistic white view on what has happened. We have to affect what's inside the archive, what is not explicit in them but can be found between the lines, if you have another gaze on it, another sensitivity. What is written is mostly written by white male people, but there are other histories, and we have to find them by means of critical fabulation.“<sup>3</sup>

Dieser Anspruch eines kritischen Umgangs mit den Leerstellen in den (westlich-europäischen) Archiven – den fehlenden Stimmen der Nicht-Repäsentierten und Unterdrückten und der daraus resultierenden Unmöglichkeit, ihre Geschichte zu erzählen, formuliert sich in zahlreichen Projekten knowbotiqs. So etwa in *kotomisi: un-inform* das von den Künstler\*innen als „an ongoing project which negotiates the aesthetic violence and empowerment of a female cloth in the history and the presence of the Black Atlantic“<sup>4</sup> beschrieben wird. Das Kleiderensemble des Kotomisi begreift knowbotiq als eine textile und haptische Formation, die „eine komplexe narrative Assemblage darstellt, die heute jedoch schwer decodierbar ist.“<sup>5</sup> Mit ihrem Projekt verhandelt knowbotiq „die Imaginationen von visuell bedingten Historiografien“,<sup>6</sup> die durch die vorwiegend paternalistisch geprägten (Bild-)Archive und deren digitalisierte Kopien genährt werden. knowbotiq reagiert darauf mit einer Erzählpraxis, wie sie Saidiya Hartman begreift, einer critical fabulation.<sup>7</sup>

Die kritische Fabulation von knowbotiq akzentuiert insbesondere die Verfahren des Rhythmisierens, Fragmentierens, Rekombinierens oder des Ornamentierens.<sup>8</sup> Die Website zu *kotomisi: un-inform* versammelt eine Fülle von Material des fortlaufenden Projekts. Dies hat nicht allein eine dokumentarische und archivierende Funktion, die Website ist vielmehr grundlegender Teil der künstlerischen Forschungspraxis. Sie performiert das benannte Ornament-Werden und Flimmern und sie verschränkt Forschung und Darstellung. Die assemblierende Produktions- und Vermittlungsweise der Künstler\*innen versammelt, collagiert und verknüpft Materialien und kreiert eine Textur, ein „Gefüge“ der

2 Karen Barad: „Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht.“ In: Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hrsg.): *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen - Subjektivierungsweisen - Materialisierungen*. Lit, Berlin/ Münster 2013, S. 27–68, 44.

3 Wilhelm in: „Interview with knowbotiq (Yvonne Wilhelm & Christian Hübler) by Dimitrina Sevova and Alan Roth, in the context of their exhibition at Corner College, The Swiss Psychotropic Gold Refining. what is your mission?“, 10 September - 08 October 2017 (unveröffentlichtes Manuskript), S. 1–10, hier 8.

4 <http://knowbotiq.net/kotomisi-2/> (aufgerufen am 31.5.2019)

5 knowbotiq: „Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency“, in: Hanne Loreck (Hg.): *Visualität und Abstraktion \ Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses*, Hamburg: Materialverlag 2017, S. 210–223, 214. Auf ihrer Website schreibt knowbotiq über das Kotomisi: „kotomisi denotes a piece of clothing of (former) female slaves of the Dutch colony Surinam after the 17th century and was an important part of the triangular trade. The afro-european costume informed about the social status and communicated also emotions and comments of the wearer. A kotomisi transforms the women into an carnivalesque figuration which refers to subjugation and discrimination, as well as to self-empowerment and emancipation.“ <http://knowbotiq.net/kotomisi-2/> (aufgerufen am 31.5.2019)

6 knowbotiq 2017, 214. Die Auseinandersetzung von knowbotiq mit dem kotomisi ist nicht einem genuin anthropologischen Interesse verpflichtet, vielmehr wurde Yvonne Wilhelm von einer 1930 gemachten Fotografie ihrer Urgroßmutter in Paramaribo angeregt, sich diesem Kleidungsensemble zuzuwenden.

7 Die critical fabulation kommt aus dem Afrofuturismus und der elektronischen Technomusikszene der 1990er Jahre. Saidiya Hartman: „Venus in Two Acts“, in: *Small Axe*, Number 26 (Volume 12, Number 2), June 2008, S. 1–14.

8 Vgl. hierzu knowbotiq 2017.

knowbotiq, *kotomisi: un-inform*, 2017, Screenshot

verschiedenen Präsentations- und Vermittlungsweisen der Forschungen zu der traditionellen kreolischen Tracht in Suriname, dem *kotomisi*. Das Forschen vermittelt sich in der fabulierenden Darstellungspraxis als ein Differenzieren, als ein Herausfinden durch einen kritischen Umgang mit den Wissensarchiven und den Kriterien der etablierten Wissenspraktiken, ihren Methoden, Argumentationsstrukturen, Bildpolitiken oder evidenz-erzeugenden Rhetoriken.

Die Website stellt offensiv die Assemblagetechnik von *knowbotiq* zur Schau, etwa durch die hybriden und heterogenen Bild- und Tonmaterialien, durch die Verlinkung mit der Domain von Kooperationspartner\*innen aus verschiedenen Feldern – etwa der Philosophie, Kulturtheorie oder Anthropologie – aber auch durch das Vorführen der Materialgewinnung und das Sichtbarlassen der vornehmlich digitalen Quellen. Die Assemblagetechnik wirkt in ihrem flimmernden Figur-Grund-Verhältnis und aus der Perspektive eurozentrisch geprägter akademischer Wahrnehmungsmuster als uninformativ oder gar unsinnig.<sup>9</sup> Aber genau diese Spannung von Information-Un-Information im Sinne einer Unterbrechung und Um-Ordnung scheint mir die Strategie von *kotomisi: un-inform*.

Der mit Bindestrich notierte Begriff *un-inform* markiert eine Unterbrechung des Informationsflusses und reflektiert, dass Medien, wenn sie einen informativen Inhalt liefern, nicht nur informieren, sondern immer auch Form verleihen und normierend-formierende Effekte haben. *knowbotiq* agiert gegen eine statische Formierung durch

9 Die Verschleifung von Figur und Grund widerspricht gängigen Hierarchisierungen, Identifizierungen und dichotomischen Gestaltungen, die Wichtiges von Unwichtigem scheiden.  
10 Barad 2013, S. 28.

In-formation, indem sie „Einsichten durch einander hindurch [...] lesen.“<sup>10</sup> Neue narrative Potentiale entstehen durch die Beachtung von Differenzbeziehungen und deren Details. Eingübte und vertraute Rezeptionsweisen und ihre nor-

mierenden Sinnerzeugungen werden dekonstruiert und Erkenntnisräume eröffnet, die auffordern, die dominante und etablierte europäisch-westliche Geschichte in Frage zu stellen und über das bereits Gewusste und Gesehene hinauszugehen.

Die geradezu überfordernde Materialfülle dieses Projekts fordert ein wissenschaftlich geformtes und eingeübtes Herangehen heraus und zugleich geht von diesem Verfahren des Fragmentierens, Rekombinierens und des Ornament-Werdens auch die Verführungskraft dieser Arbeiten aus, die ich als künstlerische Vermittlungsstrategie und Konzept von Wissensbildung begreife.

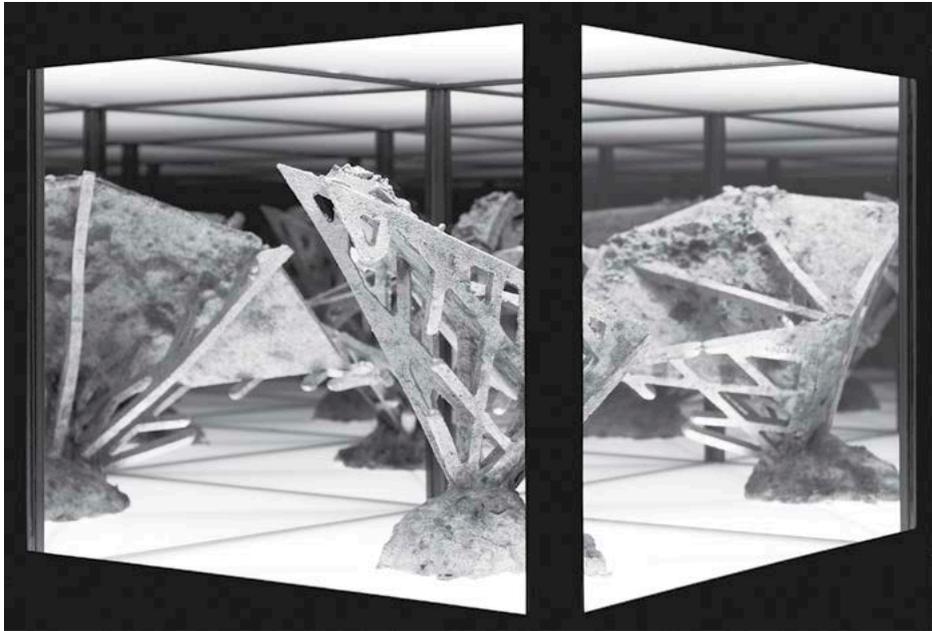
Die Forschungen knowbotiqs speisen sich aus einem feministisch-postkolonialen Kritikverständnis und finden ihre Form in Verfahren, Methoden und Strategien, die eben mit diesen Theorien verknüpft sind: etwa mit kritisch transdisziplinären und intersektionalen Wissenspraktiken, mit dem Wunsch, Erkenntnis mit politischen Anliegen zu verbinden; damit, Ausgrenzungs- und Marginalisierungsprozesse kenntlich zu machen und Theorie und Praxis nicht zu scheiden, sondern in ihrer Verschränkung produktiv werden zu lassen.

Die künstlerischen Praktiken von knowbotiq transformieren tradierte Wissensformate und Praktiken der Kunst. Hierdurch wird der geläufige Kunstbegriff, wie jener der Theoriebildung zur Disposition gestellt. knowbotiq fokussiert nicht allein die Darstellungs- und Vermittlungsweise der Ausstellung, die ästhetischen Formungen/Formulierungen ihrer Forschungen werden vielmehr auch in Performances, Workshops, auf der Website von knowbotiq, in Video-Channels oder Sound-Clouds sichtbar und zerstreuen sich. In diesen heterogenen Formaten wird ein Fabulieren, ein Werden von Wissen durch ein Durchqueren von Materialien, Medien oder Räumen möglich. Die Unterscheidung von Fiktion und Geschichte als Scheidung von Repräsentation des Tatsächlichen und Repräsentation des Imaginären wird zugunsten einer kritischen Fabulation, die sich als eine Praxis des Wahrnehmens, Erfahrens und Denkens mit Materialitäten, in Kollaborationen, in Beziehungen und in Verantwortlichkeiten eignet, aufgehoben.

Elke Bippus ist Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte und Mitarbeiterin am Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Performance, Performativität, Kunst als epistemische Praxis, Ästhetik und Politik. In ihrer seit 2004 verfolgten Beschäftigung mit der künstlerischen Forschung interessiert sie sich insbesondere für Fragen der Wissensproduktion und untersucht Kunst als de-hierarchisierende und feministische epistemische Praxis. Aktuell leitet sie das Forschungsprojekt Teilhabende Kritik als transformierendes und transversales „Mit“, ein Teilprojekt der Forschergruppe: Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme.

# Interdisziplinäre dich! Anna-Lena Wenzel 35

## Die Übergänge zwischen künstlerischer Praxis, Recherche und Forschung sind oftmals fließend und unscharf. Die Autorin präsentiert drei Beispiele, die das deutlich zeigen



Janine Eggert/Philipp Ricklefs, *Untitled*, 2017, Ausstellungsansicht *Silent Empire*, Funkhaus Berlin

Was bedeutet eigentlich künstlerische Forschung? Das haben mich die für diesen Beitrag angefragten Künstler\*innen Frauke Boggasch, Timo Herbst, Janine Eggert & Philipp Ricklefs gefragt, auch weil sie ihre Arbeit oder Arbeitsweise nicht explizit als künstlerische Forschung bezeichnen würden. Dennoch gibt es bei ihnen Bereiche, die man als künstlerisches Forschen bezeichnen könnte, weil sie beobachten, experimentieren und davon angetrieben sind, etwas herauszufinden.

Timo Herbsts Arbeiten basieren auf genauen Beobachtungen – von Bewegungsabläufen ebenso wie von Interaktionen verschiedener Protagonisten und urbanen Situationen – die er in Zeichnungen oder Installationen übersetzt. Für die Arbeit *Play by Rules (Budapest, Istanbul, Hamburg)* hat er in Zusammenarbeit mit Marcus Nebe Demonstrationen in drei Städten dokumentiert und daraus eine komplexe Rauminstallation entwickelt. Thematisiert wird weniger der Aktivismus, der sich in den Demonstrationen manifestiert, als das Zusammenspiel von Presse und Demonstrant\*innen sowie die allgegenwärtige, mobile Technik und Nachrichtenberichterstattung. Durch die Zusammenstellung unterschiedlicher Kontexte und Situationen wird ein vergleichendes Sehen möglich. Zugleich wird durch das Sichtbarmachen der Aufnahmetechnik auf die Produktionsweise verwiesen und die Situation reflektiert, in der sie entstanden sind: Es wird klar, dass auch der Künstler Teil des Zusammenspiels ist, so dass man von einer Vielzahl selbst-, medien- und gesellschaftsreflexiver Gesten sprechen kann.

Herbst war von 2016-2018 Teilnehmer des interdisziplinären Forschungsprojekts *The Entanglement between Gesture, Media, Politics*, das, angegliedert an die Hochschule für bildende Künste Braunschweig, von der Volkswagen Stiftung gefördert wurde. Die Zusammenarbeit mit Wissenschaftler\*innen während des Forschungsprojekts hat sein Verständnis von künstlerischer Forschung geschärft. Im Gespräch sagt er, der *Artistic Research*-Begriff sei zwar schwierig, aber wichtig. Er findet es problematisch, dass dadurch eine „Labelung“ vorgenommen wird, die strategisch intendiert sein kann. In seiner Arbeitsweise verwahrt er sich einer Kategorisierung in solchen Schubladen und wechselt immer wieder zwischen den Formaten und Arbeitsformen. Dazu gehört, dass er einem offenen Prozess folgt, ohne das Ergebnis bereits zu kennen. Diese Offenheit gilt auch für das fertige Werk – es soll nicht eindeutig sein und Raum für die Zugänge der Betrachter\*innen bieten. Gleichzeitig braucht dieses Arbeiten einen Rahmen, um bestimmte Dinge miteinander reagieren zu lassen und die Fragestellungen zu finden, die ihn dann beschäftigen.

Frauke Boggasch' künstlerische Praxis ist ebenfalls von einer Offenheit für verschiedene Ausdrucksformen geprägt. Von der Malerei kommend (u.a. hat sie an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg studiert), hat sie zuletzt einen ca. 20 minütigen Essayfilm gedreht, eine Art autobiografische Recherche. *母/Mutter* (2019) ist ein Film über ihre eigene Mutter, die aufgrund ihrer psychischen Erkrankung aus dem klassischen Mutterbild herausgefallen ist. Die jahrelange (therapeutische) Beschäftigung damit,

wie diese Erkrankung der Mutter das eigene Aufwachsen geprägt hat, wird im Film durch einen sehr persönlichen Text reflektiert. Das visuelle Filmmaterial besteht aus unterschiedlichen Fragmenten, zu denen Aufnahmen aus der Wohnung der Mutter genauso gehören, wie Straßenszenen aus Japan und kurze animierte Sequenzen von Boggasch' Malerei. Durch das Auseinandergehen von Bild und Ton und den Verzicht auf Porträts der Künstlerin und ihrer Mutter, wird vermieden, dass ein allzu kongruentes und persönliches Bild erzeugt wird.

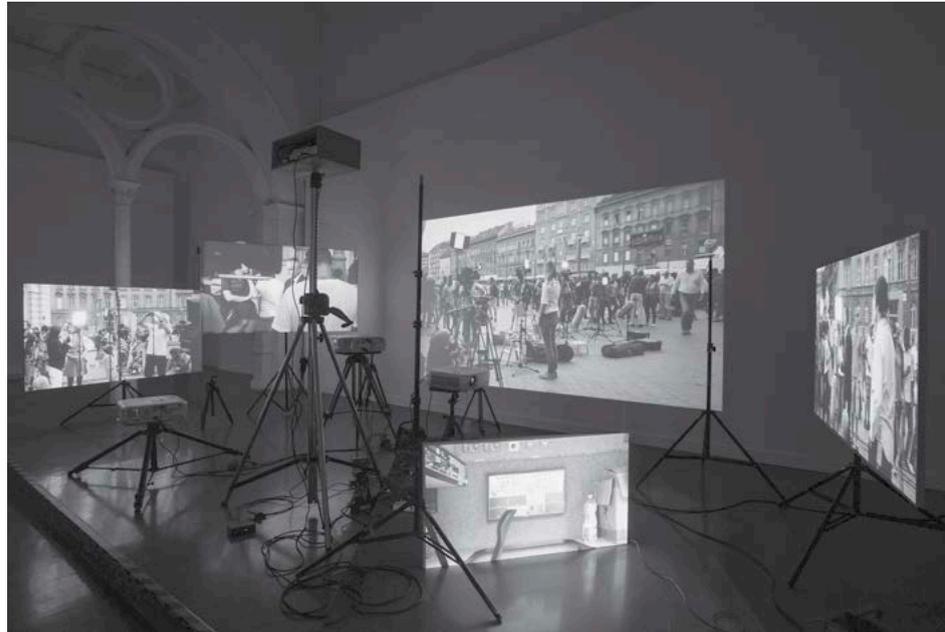
Der Film ist eine Recherche in eigener Sache, bei dem gleichzeitig allgemeinere Fragen aufgeworfen werden – nach dem Umgang mit psychischen Krankheiten ebenso wie zu Mutterschaft. Das Politische wird hier im Privaten verortet und sichtbar gemacht. Kann man dabei von Forschung sprechen? Befragt nach ihrem Verhältnis zu künstlerischem Forschen, verweist Boggasch auf ihr breites Interesse – das Einbeziehen von Literatur und Theorie, ihre Offenheit für neue Techniken und Ausdrucksweisen und den Wunsch, die eigene Praxis in Beziehung zu gesellschaftlichen Verhältnissen zu setzen und unruhig zu bleiben.

Janine Eggert und Philipp Ricklefs haben Bildhauerei an der HFBK Hamburg studiert und arbeiten seitdem zusammen. Einen ihrer Schwerpunkte bilden Skulpturen und Installationen, für die sie sich Industriematerialien und -techniken aneignen. Für eine Serie aus Aluminiumskulpturen haben sie ein eigenes Fertigungsverfahren entwickelt: Dafür bauen sie aus Styropor Modelle, die an architektonische Formen und modulare Baustrukturen ebenso angelehnt sein können, wie an technische Erfindungen wie Parabolspiegel von Radioteleskopen. Die Modelle werden im Sand begraben und durch eine kleine Öffnung mit flüssigem Aluminium ausgegossen. Durch die Hitze verdampft das Styropor und es entsteht eine Aluminiumform, die zwar planbar, aber nicht komplett kontrollierbar ist. Sowohl der Formfindungsprozess als auch der Ofen zum Erhitzen des Aluminiums sind selbst konzipiert. Bei dieser experimentellen Arbeitsweise fließt Verschiedenes zusammen: Recherchen zu Fertigungstechniken und Materialverhalten, eine Affinität für Design und minimalistische Ansätze, Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Firmen. Die Grundlage: Entdeckerfreude.

Die beschriebenen Positionen zeigen die Vielfalt forschender Ansätze – und die Vorbehalte gegenüber dem Begriff der künstlerischen Forschung. Die Künstlerin und Kuratorin Inga Zimprich liefert einen Vorschlag für die Definition dieses Dazwischen: „Künstlerische Recherche ist eine Chiffre für die Art und Weise, wie Künstler\*innen sich Wissen aneignen, etwa besonders spannende oder radikale geschichtliche, wissenschaftliche Motive und Gesten entdecken und sie als Teil von Installationen und Performances präsentieren und ausführen.“\*

Dr. Anna-Lena Wenzel ist freiberufliche Autorin und Radiomacherin. Von 2010 bis 2013 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt Urbane Interventionen an der HFBK Hamburg.

\* Feministische Gesundheitsrecherchegruppe (Julia Bonn / Inga Zimprich): *Practices of Radical Health Care*, Berlin 2019, S. 4.



Timo Herbst, *Play by Rules*, 2018, Ausstellungsansicht Kunstquartier Bethanien, Foto: Torsten Schmitt



Frauke Boggasch, *Mutter*, 2019, Filmstill

## Mensch – Tier – Bild

In ihrer von Michael Diers (Professor für Kunstgeschichte) und Werner Büttner (Professor für Malerei) an der HFBK Hamburg betreuten Dissertation untersuchte *Inga Kählke* das Verhältnis zwischen Mensch und Tier in der zeitgenössischen Kunst aus der Perspektive des *animal turn*. Das Thema verhandelt sie gleichrangig in ihrer Malerei und der wissenschaftlichen Arbeit



Inga Kählke, *Kraken*, 2016

Inga Kählke: „Tiere als Akteure, Tiere als Subjekte und Persönlichkeiten, tierliche Agency: In den vergangenen Jahren ist ein breiter Diskurs über das Mensch-Tier-Verhältnis und mit ihm das interdisziplinäre Forschungsfeld der Human-Animal Studies entstanden. Zuweilen ist von einem *animal turn* die Rede. In meiner Dissertation *Mensch – Tier – Bild. Humanimale Perspektiven zeitgenössischer Kunst* bin ich der Frage nachgegangen, wie, bedingt durch einen solchen Perspektivwechsel, auch in der Kunst nicht-menschliche Tiere auf eine neue, alternative oder ergänzende Weise betrachtet werden können, beziehungsweise sollten. In den Blick genommen werden dabei sowohl die Entstehung künstlerischer Arbeiten und deren Rezeption, wie auch danach gefragt wird, ob die Kunst ihrerseits Impulse liefert, die das wissenschaftliche Geschehen im Hinblick auf Tiere produktiv beeinflussen konnten oder können. Traditionell fungieren Tiere in den Künsten als Folien für diverse menschliche Belange. Seien dies ihre Rolle als Metaphern – körperlose Sinnbilder –, auf Symbolisches reduzierte Darstellungen oder in jüngerer Zeit ihre realen Körper als Projektionsflächen für Menschliches – das jeweilige Tier selbst musste bisher seiner Funktionalisierung für verschiedenes Andere weichen. Den Schwerpunkt der theoretischen Untersuchung bilden exemplarische Analysen von sechs künstlerischen Positionen. Deren Einteilung in drei Kategorien – Tier-Bild, Tier-Objekt sowie *Inter Species* – ist zum einen bedingt durch das künstlerische Medium, aber auch durch die Art und Weise, in der Tiere repräsentiert oder präsentiert werden sowie den jeweils unterschiedlichen Umgang mit ihnen. Im Kapitel „Tier-Bild“, finden sich Gemälde der aktivistischen Künstlerin Sue Coe sowie Papierarbeiten Rosemarie Trockels. Die untersuchten Arbeiten beider Künstlerinnen zeichnen sich dadurch aus, dass die dargestellten Tierfiguren auf den ersten Blick den repräsentationellen Status von Subjekten erlangen. Während Coes Tiere jedoch sehr konkrete Spezies abbilden, die in den Bildern durch das, was mit ihnen gemacht wird, als leidende Subjekte inszeniert werden, sind Trockels Tierwesen schwerer zu fassen. Selbst ihre Affenfiguren scheinen eher als prototypische Hybridwesen aus einer Metamorphose vom oder zum Menschen entstanden zu sein, und erscheinen dabei doch als Individuen. Im zweiten Kapitel „Tier-Objekt“ geht es um die Skulpturen, die Berlinde de Bruyckere aus Pferdehäuten fertigt und um Wim Delvoyes Kunstprojekt *Art Farm*. De Bruyckere behauptet, mit ihren Skulpturen einen universellen Begriff des Leidens zu repräsentieren, während Delvoye mit seinen tätowierten Schweinen, die den Kern von *Art Farm* bilden, häufig auf ethisch motivierte Empörung seitens des Publikums stößt. Unter anderem wird in diesem Abschnitt der Frage

nachgegangen, welche Art des künstlerischen Umgangs mit nichtmenschlichen Tieren für welchen Zweck und unter welchen Bedingungen legitim ist. Das dritte Kapitel, „*Inter Species*“, beschäftigt sich mit Begegnungen und Formen des gemeinsamen Agierens von Menschen und nichtmenschlichen Tieren in ein- und derselben Arbeit. In den Blick genommen werden hier zum einen das *Haus für Schweine und Menschen* von Carsten Höller und Rosemarie Trockel und zum anderen Mike Kelleys *Petting Zoo*. Der Schwerpunkt aller Analysen liegt in der Suche nach dem jeweiligen Status der in diesen Arbeiten jeweils vorkommenden Tiere und der Auseinandersetzung mit dem Tier als es selbst. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen: einem künstlerischen und einem theoretisch-wissenschaftlichen. Für den künstlerischen Teil ist in enger Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Untersuchung eine Reihe von Gemälden entstanden.“

Michael Diers: „Inga Kählke hat als Abschluss sowohl eine umfangreiche Ausstellung ihrer jüngsten Gemälde gezeigt, als auch eine inhaltlich gründliche, substantielle und komplexe wissenschaftliche Untersuchung vorgelegt. Beide Felder, Praxis und Theorie, waren dabei insofern aufeinander bezogen, als dass sie ein gemeinsames Thema hatten, ohne dass die schriftliche Ausarbeitung das eigene Werk zum Ausgangs- oder Zielpunkt gewählt hätte. Da Fragen des *animal turn* bereits seit Jahren das Programm der Malerei von Inga Kählke gebildet haben, lag es nahe, auch für die Dissertation diesen Gegenstand zu wählen – aber jetzt auf der Ebene diverser Wissenschaftsfelder, die den Kontext grundlegend betreffen, demnach Philosophie/Ethik, Biologie/Anthropologie sowie Soziologie/Politische Theorie. Mit keinem Wort wird die eigene Malerei thematisiert, aber indirekt und als Fragestellung ist sie mit dem Schreiben eng verbunden. Die bildende Kunst und die „*humanimale Ästhetik*“ selbst kommen in der zweiten Hälfte der Untersuchung in exemplarischen Analysen ins Spiel, indem die Frage beantwortet wird, wie die bildende Kunst in den diversen Gattungen, die ihr zur Verfügung stehen, auf den *animal turn* reagiert, und wie es überhaupt und grundsätzlich möglich ist, das Mensch-Tier-Verhältnis neu zu fassen, demnach sich vom anthropozentrischen Weltbild zu lösen und die anderen, „*nichtmenschlichen*“ Tiere neu in den Blick zu nehmen, um zu einer eher zoo(n)zentrischen Perspektive zu gelangen. Es gelingt der Autorin mit ihrem Blick- und Richtungswechsel, der aus der Praxis kommt, tatsächlich neue Fragen aufzuwerfen und gleichzeitig überraschende Antworten zu liefern, unter anderem in Bezug auf das Bild/Betrachter- oder das Installation/Besucher-Verhältnis.“



Installationsansicht Abschlussausstellung, Galerie der HFBK Hamburg, 2016



Inga Kählke, *Drei Rinder*, 2016

















„Sprich, damit ich dich sehe“

*Clara Meister* widmet sich in ihrer Dissertation bei Michael Diers (Professor für Kunstgeschichte) und Olaf Nicolai (Künstler, Berlin) dem Forschungsfeld der hörbaren Stimme als Medium, Material und Motiv in der Kunst

*„Are you listening to me?  
Why aren't you listening  
to me? I can't hear you  
anymore.“*

Janet Cardiff und George Bures Miller, *Ghost Machine*, 2005

Clara Meister: „Das Medium und Material der Stimme ist mehr als nur Klang. Insbesondere die sprechende Stimme ist mehr als nur Wort: Sie besteht aus logos (dem Inhalt der Rede) und phoné (dem Klang der Stimme), die sich gegenseitig bedingen. Die klangliche Dimension der Stimme übt eine Wirkung auf den Inhalt der Rede und somit die Kommunikation aus. Vor allem Kunstwerke mit vokalem Anteil laden zum Zuhören und nicht nur zum Zuschauen ein und verlangen nach einer andere Kunstrezeption. Sie fordern die Vorherrschaft des Visuellen in der Kunstrezeption heraus, ohne Bilder zu verdrängen.

Der erste Teil meiner Arbeit widmet sich dem Medium der Stimme. Hier werden die Eigenschaften der Stimme eingeführt: wie die Stimme im Körper entsteht und wie sie mit ihm verbunden ist. Desgleichen wird erklärt, wie die Stimme die starke Bezugnahme zwischen Sprecher und Hörer evoziert und wie sie akustisch wahrgenommen wird. Ebenso werden die Räume und Bilder der Stimme dargestellt. Die linguistischen, kulturtheoretischen und sprachphilosophischen Überlegungen sind für die exemplarischen Analysen der künstlerischen Arbeiten entscheidend.

Der zweite Teil stellt Stimme und Sprache als Material und Motiv der bildenden Kunst ab dem 14. Jahrhundert vor Chr. vor. Es wird deutlich, wie früh und in welchem Umfang Stimme und Sprache in der Kunst eine Rolle spielten: von ersten Zuschreibungen vokaler Klänge bis hin zu Skulpturen, die, stumm im Stein und Moment verharrend, dennoch stimmlich auf den Betrachter wirken, als würden sie seufzen oder schreien. Auch das Motiv des Gesprächs

findet sich schon früh in Gemälden. Besonders mit der Erfindung der akustischen Aufnahmetechnik erobert sich der eigentliche Klang zunehmend einen Platz in der bildenden Kunst und bringt die über die Stimme geäußerte Sprache in die Kunst ein. Mit der Performancekunst rückt der künstlerische Körper wieder stark in den Vordergrund und es entstehen eine Reihe von (z. T. in Video dokumentierten) Performances um das körperliche Material der Stimme. Die Videokunst eröffnet wieder neue Felder und Themen rund um Stimme und Sprache und thematisiert zunehmend ab den 1990er Jahren die filmische Stimme in der Kunst.

Der dritte Teil analysiert exemplarisch künstlerische Arbeiten zwischen 1974 und 2013. Er folgt keiner Chronologie, sondern orientiert sich im Aufbau an der Ontogenese der Stimme: vom ersten Schrei über den Spracherwerb zur Artikulation und der Kultivierung der sprechenden Stimme bis zum Erlöschen der menschlichen und der Produktion der künstlichen Stimme. So stellt dieser Teil konzentriert einzelne künstlerische Arbeiten – von Marina Abramović, Anri Sala, Richard Serra und Nancy Holt, Bruce Nauman, Janet Cardiff und George Bures Miller, Camille Henrot und von Pierre Huyghe – und bestimmte Motive der sprechenden Stimme anhand von sprachwissenschaftlichen und -philosophischen sowie kulturtheoretischen Ansätzen vor.

Michael Diers: „Die Untersuchung von Clara Meister ist aus der Praxis erwachsen, nicht jener einer Künstlerin, sondern der einer Kuratorin, die zuvor bereits häufig eng mit Künstlerinnen und Künstlern zusammengearbeitet und Ausstellungen realisiert hat. Das Thema ihrer Dissertation war zunächst als Ausstellungsprojekt geplant, doch dann ergab sich die Notwendigkeit, sich des Gegenstandes gründlicher nach der Seite der Theorie, Geschichte und Praxis anzunehmen, so dass auf diesem Weg über zwei, drei Jahre hinweg, die inzwischen auch als Buch vorliegende Dissertation entstand. Kurzum, Ausgangspunkt war eine Praxis, zu welcher der historische und theoretische Überbau aus Sprachwissenschaft, Philosophie, Theater- und Medienwissenschaft und schließlich Kunstgeschichte fehlte. So widmen sich drei Hauptkapitel einem theoretisch-historischen Rundblick, der die Grundlagen, Begriffe und Kategorien für die nachfolgenden Interpretationen bereitstellt, der „Stimme als Medium“, der „Stimme und Sprache als Material und Motiv“ und abschließend der „sprechenden Stimme“ im Kontext der bildenden Kunst. Wenn man so will, verläuft der rote Faden der Darstellung vom medizinisch und philosophisch Allgemeinen über das Vordringen von Stimme und Sprache in den Bereich der Bildkünste hin zu den sehr konkreten exemplarischen Analysen einzelner Stimm-Werke von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart. Die Verzahnung der beiden Felder – des Allgemeinen und des Speziellen –, kurz gesagt von Philosophie und Kunst, gelingt der Verfasserin hervorragend. Die eingangs geplante Ausstellung ist am Ende (doch/noch) nicht realisiert worden. Sie wäre nach Abschluss der Untersuchung und dem im Anhang veröffentlichten Katalog einschlägiger künstlerischer Arbeiten auch allzu groß geworden oder nur in einzelnen Abschnitten zu realisieren gewesen. Nicht ausgeschlossen, dass es sie eines Tages geben wird. Die Vorarbeiten sind gemacht und insofern war auch diese Dissertation berufs- und praxisbegleitend. Die Verfasserin arbeitet heute als Kuratorin am Berliner Gropius Bau.“

„Sprich, damit ich dich sehe“

July 2019  
Lerchenfeld 49

*„So I'm surrounded  
by me and my mind sur-  
rounds me. My mind  
goes out into the world  
and then comes back in-  
side of me. There is no  
escape. It is a constantly  
revolving, involuting ex-  
perience.“*

Nancy Holt und Richard Serra, *Boomerang*, 1974

*„I listened once more,  
and this time I clearly  
heard my name thrown  
through space.“*

Pierre Huyghe, *One Million Kingdoms*, 2001

# Der panoptische Blick

Christa Pfafferott schloss 2014 ihre künstlerisch-wissenschaftliche Promotion bei Michaela Ott (Professorin für Ästhetische Theorien) und Pepe Danquart (Professor für Dokumentarfilm) an der HFBK Hamburg ab



Christa Pfafferott, *Andere Welt*, 2013, Filmstill

Christa Pfafferott: „Meine künstlerisch-wissenschaftliche Promotion setzte sich zu gleichen Teilen aus einem künstlerischen und einem wissenschaftlichen Teil zusammen: dem Dokumentarfilm *Andere Welt* (2013, 79 Min., SWR, MFG-Filmförderung, Marlies-Hesse-Preis) und der Dissertation *Der panoptische Blick. Macht und Ohnmacht in der forensischen Psychiatrie. Künstlerische Forschung in einer anderen Welt*, bei transcript, 2015).

In schriftlicher und visueller Auseinandersetzung analysiert die Arbeit reziproke Machtverhältnisse in institutionell bedingten Machtgefügen. Den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet die Frauenstation einer Klinik für forensische Psychiatrie. Die Untersuchung in der Klinik erstreckte sich über einen Zeitraum von zwei Jahren, in denen ich dort hospitierte, eine Fotoserie und schließlich den Film produzierte. Während der Forschungs-Etappen wurde deutlich, wie die Patientinnen und Patienten der Klinik durch Zuweisung in Diagnosen, Delikte und sogenannten „Lockerungsstufen“ einem panoptischen – einem allessehenden – Blick ausgesetzt sind, wie sehr Michel Foucaults Annahmen der Objektivierung von Subjekten durch Teilungspraktiken und Delinquenzbildung auf den Mikrokosmos der Klinik zutreffen. Seine Macht-Theorien und Analysen disziplinarer Systeme bilden den analytischen Leitfaden für meine filmische und schriftliche Arbeit. Bei meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion wäre der Film nicht ohne die Theorie, die Theorie nicht ohne den Film zu denken gewesen. Ich beforschte das

abgegrenzte Untersuchungsfeld der Klinik als „Heterotopie“, aus dem griechischen übersetzt „anderer Ort“, auf ihre diskursiven Machtverhältnisse. Später prägten meine Erfahrungen dort meine theoretischen Überlegungen und Weiterführungen maßgeblich. Zu Beginn meiner Arbeit stand die Fragestellung: Wie gehen die, die Macht haben, mit ihrer Macht um? Ich beabsichtigte, einen Film über die Pflegerinnen zu drehen, die unter anderem – mit Schlüsseln ausgestattet – sehr viel Macht besitzen. Während der Untersuchung wurde jedoch signifikant: Das Personal hat nicht die Macht. Niemand hat sie. Die Macht ereignet sich. Sie ist ein Prozess, der erst durch mächtige und ohnmächtige Positionen gebildet wird, die sie gegenseitig konstituieren und legitimieren und so ständig neue Kräfteverhältnisse produzieren. Wie diese Mechanismen beispielhaft verdichtet im Feld der Klinik entstehen und wirken, das habe ich mit meiner Arbeit herausdestilliert. Dabei bleibt die Untersuchung jedoch nicht im geschlossenen Disziplinarsystem stehen.

Denn das Machtgefüge wurde auch durch uns, das Kamerateam (bestehend aus drei Personen), beeinflusst:

1. Weil wir während unserer 25-tägigen Drehzeit das Machtgefüge selbst prägten.

2. Weil wir mit unserem Film die Machtverhältnisse konservierten, sie außerhalb des Mikrokosmos sichtbar machten, und damit schließlich neue Macht konstituierten.

Damit hat auch das Macht-Dispositiv des panoptischen Blicks der Kamera eine maßgebliche Rolle in der Untersuchung eingenommen. Schließlich führt die Arbeit die Mechanismen des abgeschlossenen Mikrokosmos weiter. Die Arbeit zeigt, dass die „andere Welt“ der Klinik von Anfang an keine andere war. Sie steht symptomatisch für das freie Außen, „in dem die Individuen durch Überwachung und Kontrolle zunehmend gefangen genommen werden.“ Derzeit arbeite ich wieder an einem künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt mit dem Titel „Die Ecke“, zu dem ich filme und forsche.“

Michaela Ott: „Mit Michel Foucaults methodischem Ansatz aus seiner Schrift *Überwachen und Strafen*, der sich auf den Untersuchungsgegenstand von Benthams panoptischem Gefängnis bezieht und daraus charakteristische Machttechniken der modernen Disziplinargesellschaft ableitet, untersucht Christa Pfafferott in ihrer Dissertation eine zeitgenössische forensische Frauenklinik auf die ihr innewohnenden Disziplinierungsstrukturen und Überwachungsmaßnahmen. Sie erhebt auch ihre eigene filmische Intervention in den klinischen Tagesablauf zum theoretisch-praktischen Reflexionsgegenstand unter dem Titel *Der panoptische Blick*. In der begleitenden filmischen Recherche *Andere Welt* nimmt sie detailliert den Klinikalltag auf, befragt Pflegerinnen und Patientinnen auf die der Anstalt innewohnenden Zwänge; mit ihrer Kamera ist Pfafferott zugleich allgegenwärtig und kaum bemerkbar, darin dem panoptischen Blick von Benthams Gefängnisform analog. Ihr Film wurde ausgezeichnet und mehrfach unter großem öffentlichen Interesse im SWR und der ARD ausgestrahlt.“



Christa Pfafferott, *Andere Welt*, 2013, Filmstill



Christa Pfafferott, *Der panoptische Blick. Macht und Ohnmacht in der forensischen Psychiatrie. Künstlerische Forschung in einer anderen Welt*, Buchcover

## Biotopia

In seiner 2018 bei Hanne Loreck (Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften) und Susanne von Falkenhausen (Prof. em. für Neuere Kunstgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin) abgeschlossenen Dissertation untersuchte *Erich Pick* das Zusammenspiel von Architektur, Biopolitik und Technologie am Beispiel ausgewählter künstlerischer Positionen



Frederick Kiesler, *Multi-Use Chair*, 1942, Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, Wien, 2019

Erich Pick: „Künstlerische und architektonische Gestaltung und die gesellschaftliche Formung von Subjekten stehen in einem engen Wechselverhältnis, denn in diesem beeinflussen sich Wahrnehmungen von Raum und Zeit und subjektive Lebensbedingungen gegenseitig. Kunst und Kultur kann nicht ohne Technik und Gesellschaft sein, umgekehrt sind (gesellschaftliche) Technologien nicht kulturlos. Dieses Thema beschäftigt mich schon seit meinem Studium der Freien Kunst und ist wohl auch durch meine vorherige Ausbildung zum Ingenieur sowie durch meine Forschungen zu Ökobilanzierungen und Technikfolgenabschätzungen im Energiebereich geprägt. Mein Dissertationsprojekt *Biotopia* unternimmt den teils spekulativen Versuch, künstlerische Artefakte und die in den Lebenswissenschaften eingeflochtenen Macht- und Regierungsdiskursive zusammen zu denken. Dies soll ein Diskurs zum politischen Gehalt des Organismus anstoßen, jenes modernen Architektur- und künstlerischen Stils, der bis heute biomorphe Designs prägt – etwa die von Frank Gehry oder der Firma Apple. Dazu werden Werke von Frederick Kiesler (1890–1965), Designer, Architekt und Künstler zu Zeiten des *International Style*, von Greg Lynn (\*1964), einem US-amerikanischen Architekten, Philosophen und Science-Fiction-Autor, sowie des niederländischen Architekten, Autors und Künstlers Lars Spuybroek (\*1959) untersucht. In meiner Analyse beziehe ich neben den ‚eigentlichen‘ Werken auch schriftlich formulierte Konzepte, Skizzen und Zeichnungen, Arbeits- und Entwurfsmodelle der Künstler als integrale Bestandteile mit ein. Damit sollen deren meist subsidiäre Klassifikation durch die Kunsthistorik infrage gestellt und das *surplus* solcher ‚Supplemente‘ ausgeschöpft werden. In diesem Sinne werden auch die zur Realisierung der Artefakte verwendeten Technologien in den Blick genommen, welche bei Lynn und Spuybroek häufig computerielle sind. Zudem sind die von den Künstlern formulierten Konzepte gespickt mit popkulturellen Anklängen, die neben den wissenschaftlichen Ausführungen nicht minder in den Diskurs eingebracht wurden und somit die Rezeption gleichermaßen prägen.

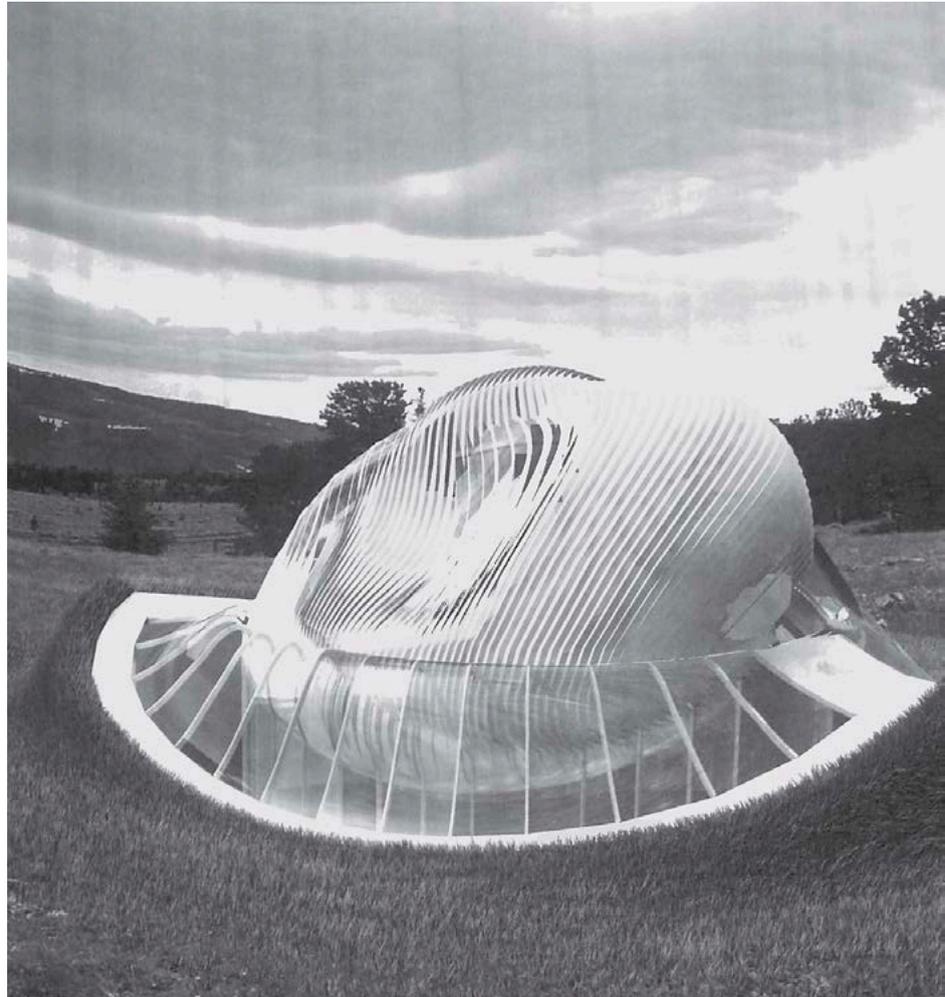
Biopolitik fungiert bei der Analyse als Leittheorem, mit dem sich das Bündel von Macht- und Regierungstechniken analysieren lässt, das auf den Fortbestand und die Regulierung gesellschaftlichen Lebens als Ganzes abzielt und dazu die Kontrolle über einzelne gesellschaftliche Individuen zu erlangen versucht. Die Hinzunahme einer Affekttheorie ermöglicht zu untersuchen, wie Kunstwerke auf Subjekte wirken. Schließlich haben die von den Artefakten ausgehenden subjektivierenden und affektiv-formenden Kräfte Definitionsmacht darüber, was als lebenswert und damit auch was als nicht lebenswert aufgefasst wird. Über

eine ästhetisch-formale und monographische Betrachtung der künstlerischen Werke hinaus erfolgt so eine (politische) Reflexion der theoriebezogenen Selbstpositionierungen der Künstler. Die Arbeit wird voraussichtlich im Herbst 2019 im Passagen Verlag, Wien erscheinen.“

Hanne Loreck: „Erich Pick, Künstler mit einem Studium der Bildhauerei an der HFBK und Experte für Energietechnik und Technologiefolgeabschätzung, hat über organische, biomorphe Architektur promoviert und sich dafür mit den drei Künstler-Architekten Frederick Kiesler, Greg Lynn und Lars Spuybroek auseinandergesetzt. Pick entwickelt in seiner Dissertation einen höchst differenzierten Denk- und Analyseapparat, um sowohl die künstlerische Produktion der drei Protagonisten auf einer ästhetisch-formalen Ebene als auch einerseits ihre theoretische Selbstpositionierung und andererseits ihre monografische und architektur- bzw. kulturwissenschaftliche Rezeption kritisch einschätzen zu können. Er bezieht sich dabei auf theoretische Ansätze aus den Geistes- wie den Naturwissenschaften, mithin aus Philosophie, Biologie, Medizin, Chemie und Mathematik. Innerhalb der generellen Absicht, Lebenswissenschaften und Architektur zusammenzudenken, stellen „Biopolitik“ und „Biomacht“ die Leittheoreme seiner Untersuchung dar. Pick – als bildender Künstler konzipiert und materialisiert er selbst architektonische Formen und Strukturen – gelingt eine Politisierung von Artefakten, die zumeist unter formalen und gleichsam ‚selbstgefälligen‘ bzw. biografisch mythisierenden Aspekten rezipiert wurden und werden. Nehmen wir exemplarisch den Fall Kiesler. Hier gelang es Pick, Kieslers selbst- und fremdmythisierte Kreationen (bauch-) höhlenartiger Wohnräume und die vom Architekten als Organismus begriffenen Funktionsabläufe des Lebens in diesen Räumen biopolitisch so zu durchdringen, dass die um 1930 formal neuartig aussehenden und Geborgenheit suggerierenden Hausmodelle nahezu entgegengesetzte Eigenschaften zu erkennen geben: Während sich seine Bewohner\*innen beschützt und wohl fühlen sollen, installiert die organische Form etwas anderes: Pick kann zeigen, dass und auf welche Weise das konkave Innere der Architektur Effizienz bzgl. der Reproduktion von Arbeitskraft zum Ziel habe und damit ein Regierungs- und Subjektivierungsinstrument darstelle. Dieses und viele andere Analysen der materiellen wie der rhetorischen Ebene von Gebäuden problematisieren jede „Naturalisierung von Entwurfsmethoden und Artefakten“. Sicherlich haben sich sowohl die Architekturdiskurse wie die Entwurfs- und Realisierungsverfahren für die digital geprägten Architekturpositionen von Lynn und Spuybroek geändert. Aber auch hier kann Pick die Rhetorik des Natürlichen bezüglich der Bauformen und ihrer Ideologien im Sinn eines Instruments der Subjektivierung der Bewohner\*innen schlüssig nachweisen. Das gelingt ihm nicht nur mittels seines diskursanalytischen Theorieapparats, sondern wesentlich auch, weil er als Künstler mit dem Prozess der Konzeption und dem Entwurf wie gleichermaßen der technomateriellen Realisierung dreidimensionaler Werke vertraut ist, seine eigenen einschlägigen Produzentenerfahrungen kritisch erkenntnisbringend mit den Modellen seiner Künstler-Architekten abgleichen kann.“

Biotopia

Lerchenfeld 49 Juli 2019



Greg Lynn, *Rendering zum Embryological House*, 2008



Lars Spuybroek, *D-tower*, 1998-2004

## Spaces and Militancy

In ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation, die sie 2018 bei Michaela Ott (Professorin für Ästhetische Theorien) und Brad Butler (Künstler, London) abschloss, analysiert *Sandra Schäfer* Räume und Bilder von Militanz



Sandra Schäfer, *Constructed Futures: Haret Hreik*, 2017, Still

Sandra Schäfer: „Meine künstlerische Forschung beschäftigt sich mit Filmen und Räumen, die in das Verhältnis von Macht, Gewalt und Befreiung eingreifen. Hierzu setze ich Reflexionen von Theoretiker\*innen und Aktivist\*innen wie Hannah Arendt, Frantz Fanon, Walter Benjamin, Judith Butler, Klaus Viehmann, Walid el Houry und Nick Montgomery & Clara Bergmann zueinander in Beziehung, um zu einem besseren Verständnis von dem Verhältnis von Macht, Gewalt und Befreiung zu gelangen. Bei diesen Texten handelt es sich um ein situiertes Wissen, das zu einer bestimmten Zeit aus einer spezifischen Perspektive und einem damit verbundenen gesellschaftspolitischen Involviertsein geschrieben wurde, weshalb die verschiedenen Reflexionen auch im Widerspruch zueinanderstehen. Die militante Bildproduktion ist Teil dieser zueinander im Widerstreit stehenden Ansichten. Und so untersuche ich filmische Methoden des militanten Kinos der Dekolonialisierungs- und Befreiungskämpfe. Hierzu gehören auch mediale Produktionen während der Radikalisierung der Student\*innenbewegung in Westdeutschland sowie die Analyse zeitgenössischer Filme. Ausgehend von diesen Beispielen entwickle ich eine Methodik des militanten Bildes. Diese dient mir als Grundlage zu meiner eigenen filmkünstlerischen Arbeit im Kontext der Hisbollah im Libanon. In meiner filmkünstlerischen Arbeit stehen zwei „Projekte“ der Hisbollah im Libanon im Zentrum: das Museum des Widerstands in

Süd-Libanon und der Wiederaufbau des Stadtteils Haret Hreik nach der Bombardierung durch das israelische Militär im Jahr 2006. Wie setzt die Hisbollah Raum und Architektur ein, um Machtverhältnisse zu verschieben? Wie zeigen sich Machtverhältnisse in Architektur und nehmen Einfluss auf Erinnerung und Identität? Durch meine Arbeit als Bildproduzentin in den Territorien der Hisbollah nehme ich sowohl die Methoden der Hisbollah, als auch meine eigenen Methoden zum Gegenstand der Forschung. Zwei Videoinstallationen sind hierbei entstanden: die Zweikanal-Installation *Mleeta* und die Vierkanal-Installation *Constructed Futures: Haret Hreik*. Sie wurden auf der 66. bzw. 67. Berlinale in der Sektion Forum Expanded erstmalig gezeigt. In den filmkünstlerischen Arbeiten entwickle ich spezifische Methoden wie das Scratching, das Arbeiten mit langen Kameraeinstellungen versus Bewegung, das Arbeiten mit der Vertikalität und Horizontalität des Raums, der „weichen Montage“ in der Zweikanal-Installation oder die Inszenierung von minoritären Gesten. Letztere war inspiriert von Kaja Silvermans Idee der Pose und der damit verbundenen subjektiven Bildeinschreibung, die aber in meinem Fall einer Abwandlung bedurfte hin zu einer Uneindeutigkeit und Opakheit. Insofern findet in meiner künstlerischen Arbeit keine bloße Anwendung von Theorien statt, sondern eine eigenständige Wissensproduktion, die aus der filmkünstlerischen Arbeit in einem spezifischen Kontext entsteht. Mein Text reflektiert diesen Arbeitsprozess. Im September 2019 werden beide Installationen im Rahmen einer Einzelausstellung in Beirut gezeigt und im Herbst 2019 erscheint das Buch *Moments of Rupture. Spaces, Militancy & Film* im Verlag Spector Books.“

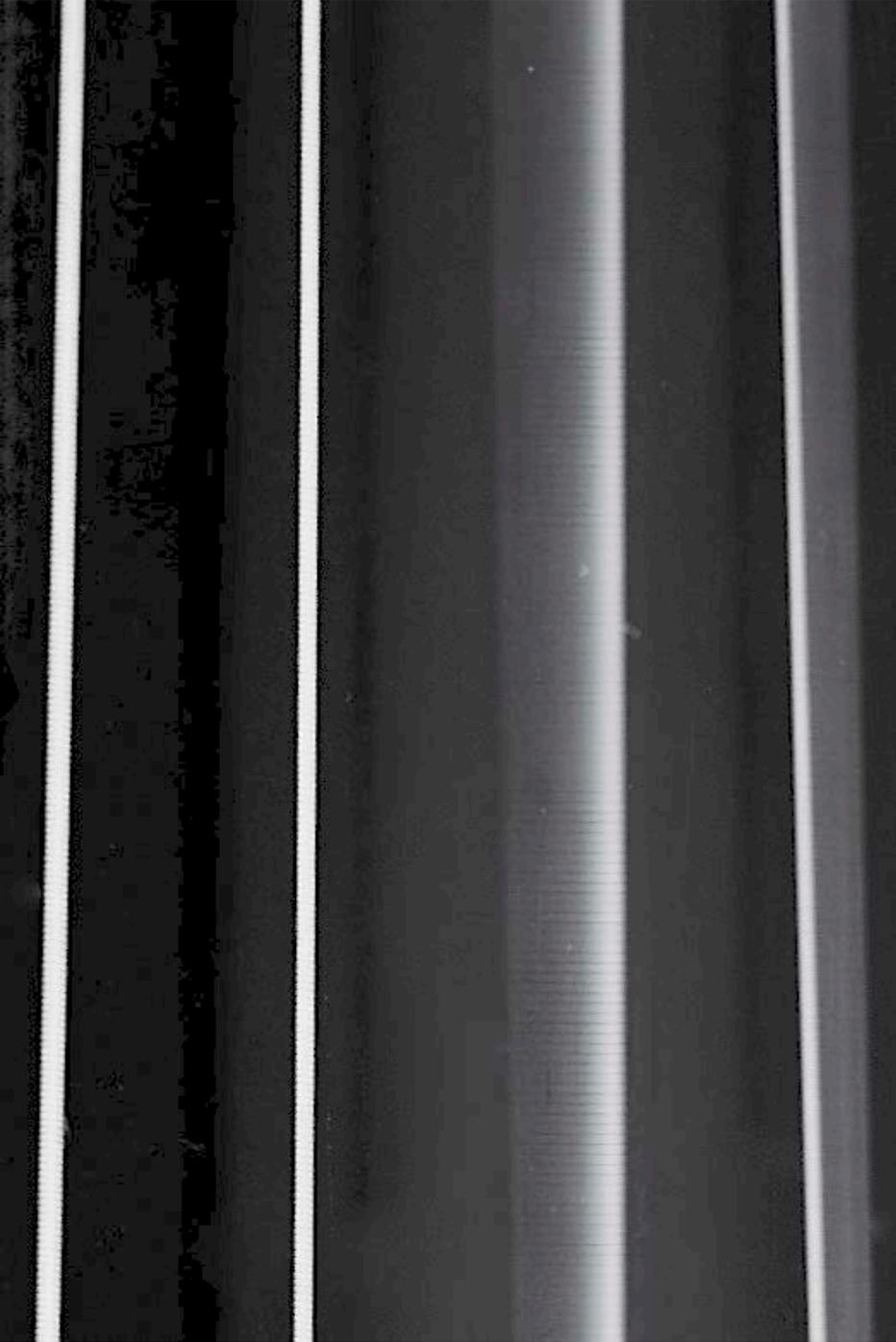
Michaela Ott: „Sandra Schäfer hat ein Forschungsvorhaben in dem durchaus aggressiven politischen Umfeld der Hisbollah im Libanon entwickelt. Es unterscheidet sich gleichwohl von aktivistischen Ansätzen darin, dass es zu der untersuchten politischen Institution nicht explizit Stellung nimmt, vielmehr der Frage der audiovisuellen Selbstdarstellung dieser politischen Gruppe möglichst neutral nachzugehen sucht. Aus der filmischen Haltung und montagebedingten Entscheidung, der medialen Reflexion auf das Gezeigte und Nichtgezeigte, auf Kadrierung und Distanznahme, soll sich das Politische von selbst herausprofilieren. Schäfer nimmt die Selbstdarstellung der Hisbollah im Themenpark Mleeta ebenso distanziert auf wie die Rede eines Hisbollah-Predigers vor seiner Gemeinde, den Traualtar einer Mutter um ihren für die Hisbollah gefallenen Sohn oder die Rekonstruktion des im Bürgerkrieg zerstörten Stadtviertels Haret Hreik in Beirut. Sie registriert die Haltung der Beobachter\*innen des Selbstdarstellungsvideos in einer Beobachtung zweiter Ordnung, präsentiert die verschiedenen Szenen in einer Vierkanal-Installation und untersucht damit das Gesamtbild, das sich aus dieser audiovisuellen Collage ergibt. Der zweite Teil ihrer Promotion umfasst theoretische Ausführungen zum Bild von Militanz in Rückgriff auf Ansätze verschiedener Theoretiker\*innen. Daran schließen sich Analysen filmisch-militanter Arbeiten von *La Hora de los hornos* (1968) des argentinischen Filmemachers Fernando Solanas über die erste Videoarbeit des Black Audio Film Collective, *Handsworth Songs*, bis hin zu den künstlerischen Praktiken von Harun Farocki in *Bilder der Welt* und *Inschrift des Krieges* (1989) oder Hito Steyerls in *Die leere Mitte* (1998) und anderen an.“



Sandra Schäfer, *Mleeta*, 2016, Installationsansicht 66. Berlinale

# Resonanzen des Virtuellen

*Benjamin Sprick* verfolgt in seiner 2019 bei Hans-Joachim Lenger (ehem. Professor für Philosophie) und Michaela Ott (Professorin für Ästhetische Theorien) an der HFBK Hamburg abgeschlossenen Dissertation eine „kinematographische“ Analyse von Musik – am Beispiel des Cellospiels



Benjamin Sprick, *Resonanzen des Virtuellen*, 2019

Benjamin Sprick: „Die Arbeit *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographie* befasst sich mit einer philosophischen Analyse der musikalischen Bewegung. Diese wird schlussendlich ‚kinematographische Analyse der Musik‘ genannt, was zunächst etwas gewöhnungsbedürftig erscheinen mag. Der Begriff des Kinematographischen ist bislang ausschließlich für optische Medien reserviert worden, seit ihn die Gebrüder Lumière 1895 mit dem Nachdruck ihres Nachnamens in die Geschichte der technischen Innovationen visueller Kommunikation eingetragen haben. Wenn von ‚Kinematographie‘ die Rede ist, sind daher in der Regel Apparaturen gemeint, die zur Aufzeichnung und Wiedergabe in Bewegung versetzter Bilder dienen, so wie sie vom Kino in Szene gesetzt werden.\* Die Musik jedoch, so lautet die These, die ich in meiner Arbeit ausführe, ist nicht weniger ‚kinematographisch‘ als das Kino. Im Gegenteil: Auch sie schöpft ihre Wirksamkeit aus einer Vielfalt von Bewegungseinschreibungen und -transformationen, die nach einer Ausweitung kinematographischer Terminologie verlangt.

1895 wurde in Paris nicht nur der erste Kinematograph der Öffentlichkeit vorgestellt. Henri Bergson hat in diesem Jahr auch weite Teile seines Buches *Matière et Mémoire* verfasst, das der philosophischen Frage nach der Bewegung – unter anderem durch einen ungewöhnlichen Begriff des ‚Bildes‘ – eine bis heute anhaltende Unruhe eingeschrieben hat. Gilles Deleuze hat diese Unruhe in seinen Kino-Büchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* zu einer Ontologie des Virtuellen ausbuchstabiert. Diese Gedankenbewegung greife ich in meiner Arbeit auf, indem ich die Möglichkeiten erforsche, Bergsons und Deleuzes Begriffe in der Musikästhetik wirksam werden zu lassen.

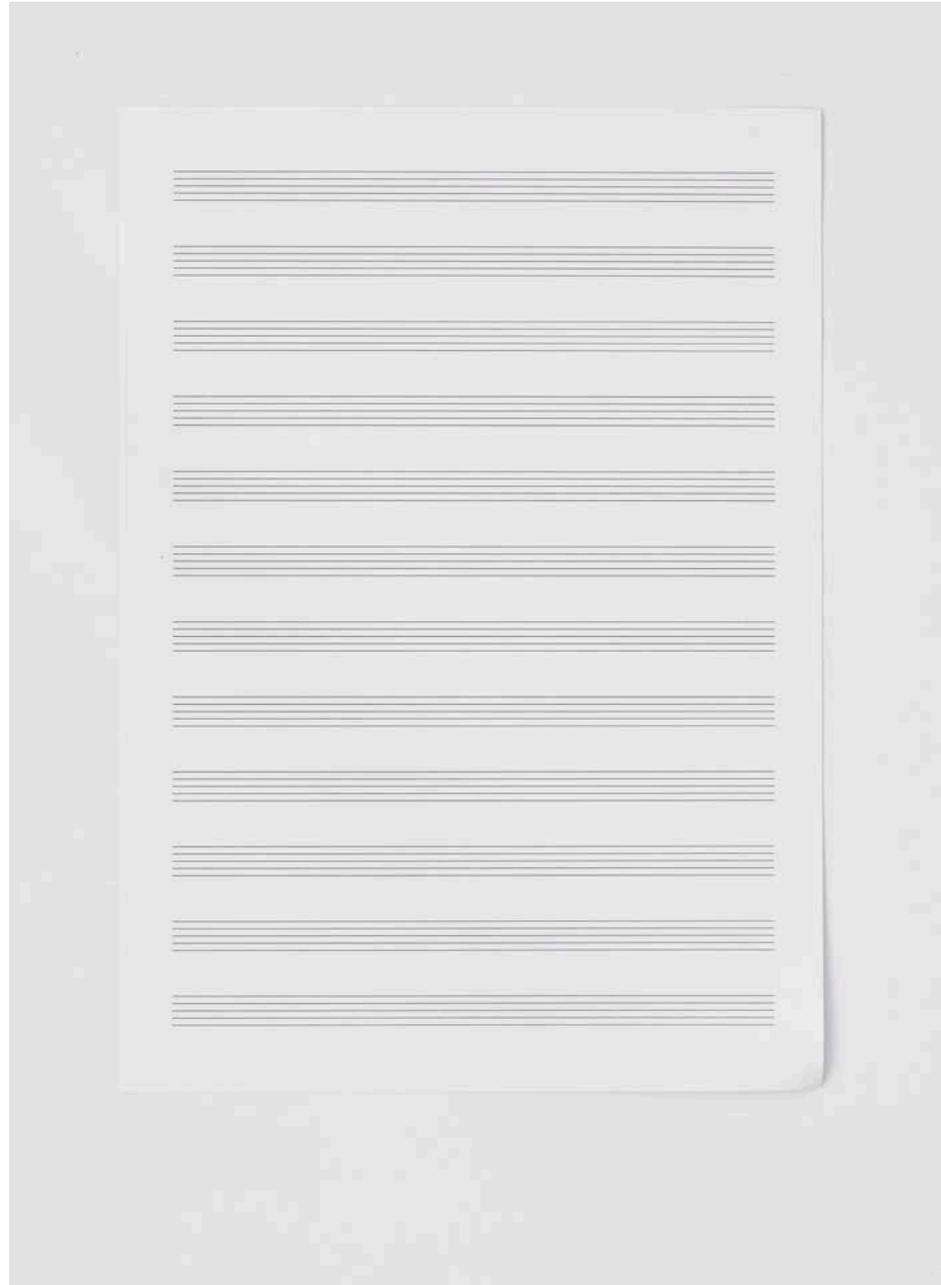
Um dem Umstand zu begegnen, dass sich aktuelle Musikästhetiken teilweise weit vom musikalischen Material entfernen und die technischen Bedingungen der Tonproduktion auf einem Instrument in der Regel fast vollständig ausblenden, entfalte ich die Argumentation meiner Arbeit im Rahmen einer ‚Logik‘ des cellistischen Akts, die von der musikalischen Praxis ihren Ausgang nimmt. Auf der einen Seite werden philosophische Begriffe aus der musikalischen Praxis ‚extrahiert‘, die das philosophische Problem der Bewegung betreffen. Auf der anderen Seite übertrage ich Denkfiguren aus Gilles Deleuzes Kino-Theorie auf die Musikästhetik, um sie auf diese Weise auf Dimensionen des Kinematographischen hin zu öffnen. Der cellistische Akt, verstanden als das mit ästhetischem Anspruch durchgeführte Cellospiel, erscheint als komplexes Gefüge körperlicher, mentaler, akustischer und technisch-materialer Faktoren bzw. ‚Schichten‘. Deren Zusammenspiel berührt auf Anhieb Fragen, die auch in der aktuellen Musikästhetik ausführlich diskutiert werden. Den cellistischen Akt aus einer differenzphilosophischen Perspektive zu betrachten, bedeutet, danach zu fragen, welche Innovationsmöglichkeiten die instrumentale Praxis der cellistischen Tonproduk-

tion für die philosophische Terminologie bereithält.

Das Vorhaben, die cellistische Erfahrung selbst zum ‚Gegenstand‘ philosophischer Forschung zu machen, kommt nicht nur einem bestimmten Konzept künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung entgegen, das davon ausgeht, dass sich in der künstlerischen Praxis bewusste und unbewusste Dimensionen des ästhetischen Denkens ineinander vermischen. Es folgt darüber hinaus der von Deleuze entwickelten Methodik eines *Transzendentalen Empirismus*, die mit dem Postulat verbunden ist, dass die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung in der ästhetischen Erfahrung selbst freizulegen sind, um ihre Begriffe aus ihr aufsteigen zu lassen. *Resonanzen des Virtuellen* sind dann diejenigen Klänge, welche entstehen, wenn philosophische Ideen aus dem Strom des musikalischen Ausdrucks gewonnen werden können und begriffliche Konsistenz erhalten.“

Michaela Ott: „Benjamin Sprick beginnt bei der eigenen musikalischen Übungssituation. Das Spielen auf dem Cello und die dadurch freigesetzte musikalische Resonanz sind ihm in seiner Dissertation Anlass zur Befragung des Anfangs der Tonproduktion überhaupt. Von hier aus wird ihm auch die musikalische Stimmung und die Stimmigkeit des Grundtons A zum Rätsel und all das, was aus dieser Ausgangssetzung für das Solospiel, das konzertante und orchestrale Zusammenspiel folgt. Er entwickelt eine künstlerisch-wissenschaftliche Recherche, die mit der Selbstbeobachtung beim Musikmachen anhebt und gewisse Basisüberzeugungen, die bis dato zum gelungenen Musizieren gehören, auch unter Bezugnahme auf philosophische Theorien in Frage stellt. In Anlehnung an Deleuzes filmphilosophische Schriften entwickelt er eine „musikalische Kinematographie“, leitet die Möglichkeit fortgesetzt neuer Tonproduktion aus der Differenz zwischen aktuellem und virtuellem Tonmaterial ab und zeichnet einen historischen Übergang vom musikalischen Bewegungs- zum Zeit-Bild nach. Seine Recherche, die im rein ästhetisch-musikalischen Bereich verbleibt, verschiebt gleichwohl die erkenntnistheoretischen Pfeiler der Musikproduktion.“

\* Von ‚Kinematograph‘ (ein Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder) (< 19. Jh.). Entlehnt aus frz. *cinématographe*, einer Neubildung zu gr. *kinēma* (-atos) f. ‚Bewegung‘, zu gr. *kinēin* ‚bewegen‘, und -*graph* zu gr. *gráphein* ‚schreiben‘. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold, 23., erw. Auflage, Berlin/New York: de Gruyter 1995.



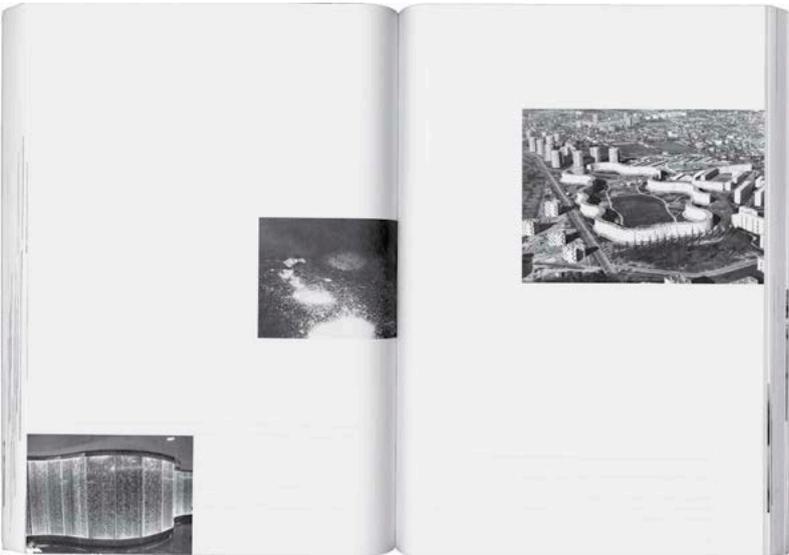
Benjamin Sprick, *Musikalische Kadrierung*, 2019



Benjamin Sprick, *Cellistische Aktualisierung*, 2019

# Erzählte Stadt

*Birgit Szepanski* promovierte 2014 an der HFBK Hamburg bei Hanne Loreck (Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften) und Robert Bramkamp (Professor für Experimentalfilm). Im Gespräch mit der Autorin Barbara Buchmaier spricht sie über das Promovieren als Künstlerin



Birgit Szepanski, Künstlerbuch *Erzählte Stadt*, Abbildung Buchseite

Barbara Buchmaier: Du hast mit deiner künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation *Erzählte Stadt* an der HFBK Hamburg promoviert. Wie denkst du an diese mehrere Jahre umfassende Phase des Recherchierens, Konzipierens und Schreibens zurück? Was waren prägende Erfahrungen?

Birgit Szepanski: Das Thema hat mich durch die fünf Jahre dauernde Promotionszeit geführt und interessiert mich nach wie vor. Promovieren ist eine intensive Auseinandersetzung mit einem Thema und im Falle der künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion ist es eine zweifache Reflexion: Es betrifft die Text- und Kunstproduktion und das Austarieren beider Bereiche. Diese Offenheit, ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig zu betrachten, Wissensbereiche zusammenzuführen und neue Fragen zu generieren, ist für mich eine Besonderheit der künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation. Mein Forschungsprojekt wurde von Hanne Loreck und Robert Bramkamp betreut. Die Gespräche mit ihnen, das Nachdenken und Sprechen über Literatur, zeitgenössische Kunst und Filme, Möglichkeiten des Erzählens und Stadt führten auch zu Entscheidungen, wie ich mich mit der erzählten Stadt und der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung auseinandergesetzt habe.

BB: Du warst eine der ersten Künstler\*innen, die an der HFBK Hamburg eine künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation abgeschlossen und danach in einem renommierten Verlag publiziert hat. Inzwischen hat sich das künstlerisch-wissenschaftlichen Promovieren weiter verbreitet. Verfolgst du diese Entwicklungen?

BS: Als ich mit meinem Exposé an der HFBK angenommen wurde, war es dort das erste Semester des neuen Promotionsstudiengangs. Inzwischen ist es möglich, an verschie-

denen Kunsthochschulen in Deutschland zu promovieren. Die Debatte zur künstlerischen Forschung und zu künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertationen ist in Deutschland relativ neu – im Gegensatz zu anderen Ländern wie den USA, Großbritannien oder den skandinavischen Ländern. Auf der einen Seite geht es um inhaltliche Auseinandersetzungen und Fragestellungen, z.B. ob Kunst Forschung ist. Auf der anderen Seite spielt die Hochschulpolitik und die Vergabe von Fördergeldern eine Rolle. Die Aktualität der Debatte zum Thema Kunst und Forschung lässt sich gut in der großen Anzahl von Symposien, Publikationen und Feuilletonartikeln ablesen.

BB: Kannst du etwas zum Anteil von Frauen in der Forschung sagen, auch in Bezug auf die Lehrenden?

BS: An der HFBK Hamburg ist bei den Promovierenden wie auch beim Lehrpersonal der Anteil von Frauen im Verhältnis zu Männern fast ausgeglichen. Der Anteil von Frauen in der Wissenschaft ist jedoch im Allgemeinen zu gering. Durch ein Promotionsstipendium für Nachwuchswissenschaftlerinnen von Pro Exzellenzia bin ich für dieses Thema sensibler geworden. In diesem fächerübergreifenden Netzwerk habe ich andere Doktorandinnen kennengelernt und weiß, dass sie sich in ihren Fachbereichen oftmals mit Vorurteilen und einer geringen Wertschätzung auseinandersetzen müssen. Meine Beobachtung ist, dass es einen Unterschied in der Selbsteinschätzung und Selbstpräsentation bei Nachwuchswissenschaftlerinnen gibt, weil sie auf weniger weibliche Vorbilder und Frauenbiografien zurückblicken können.

BB: Du hattest vor dem Promovieren bereits Schreiberfahrung, weil du Texte über Kunstwerke von anderen Künstler\*innen (Katalog- und Presstexte) verfasst hast. War diese Erfahrung für das Promovie-

ren hilfreich? Und was kann eine künstlerisch-wissenschaftliche Dissertation für eine Künstlerin und ihre berufliche Zukunft bedeuten?

BS: Ich wollte mit der Promotion meine Kunstproduktion und Schreibpraxis reflektieren. Da ich viele ortsbezogene Installationen mit Texten in Ausstellungen realisiert hatte, war es mir zudem wichtig, Verhältnisse zwischen dem Visuellen und Textuellen zu überprüfen und zu erweitern. Das künstlerisch-wissenschaftliche Promovieren geht über das eigene künstlerische Interesse hinaus und stellt die Anforderung, sich mit vielen anderen Texten, Kunstwerken und Theorien auseinanderzusetzen. Dies ist für mich in vielfacher Hinsicht eine Bereicherung. Durch die Dissertation haben sich meine Kunstproduktion und Ausstellungstätigkeit positiv verändert, weil ich weitere Reflexionsebenen hinzugewonnen habe.

BB: Der theoretische Teil deiner Arbeit ist 2017 als *Erzählte Stadt – Der urbane Raum bei Janet Cardiff und Jeff Wall* im transcript Verlag erschienen. Den Anfang bilden die Auseinandersetzungen mit den Arbeiten der beiden zeitgenössischen Künstler\*innen. Außerdem beschreibst und zitierst du in allen 24 Kapiteln weitere Arbeiten und Texte von Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen, (Stadt-)Soziolog\*innen oder Philosoph\*innen. Wie würdest du deinen Fokus beschreiben? Und wie hat sich dieser über die Zeit der Dissertation entwickelt?

BS: Das Buch ist so aufgebaut, dass alle Kapitel unabhängig voneinander gelesen werden können. Neben den Kapiteln über Janet Cardiff und Jeff Wall habe ich in unregelmäßiger Reihenfolge Kapitel zum Begriff des Erzählens in der bildenden Kunst, Literatur, Film und Philosophie gesetzt. Diese offene, nicht-lineare Struktur geht auf einen poststrukturellen Erzählbegriff zurück. Die Theorie aus der Kunst zu entwickeln und nicht die Kunst als Beispiel für die Theorie zu nutzen – dies ist ein Ansatz, den ich im Laufe des Promotionsstudiums gelernt habe und der die Kunst und die Wissenschaft in ein bestimmtes Verhältnis zueinander setzt. Dies ist sozusagen die Herausforderung und Qualität der künstlerisch-wissenschaftlichen Dissertation.

BB: Während du bei deiner Veröffentlichung im transcript Verlag komplett auf Abbildungen verzichtet hast (abgesehen vom Cover), besteht der künstlerische Teil deiner Promotion fast ausschließlich aus Abbildungen. Es handelt sich dabei um ein Künstlerbuch, welches in einer Auflage von 10 Exemplaren produziert wurde.

BS: Der künstlerische Teil ist eine offene Collage mit unterschiedlichen Abbildungen in Schwarzweiß. Während des Promovierens und der Schreibtätigkeit recherchierte ich viele Kunstwerke, Filme und Artikel und habe aus diesem Fundus Abbildungen gesammelt und ein digitales Bildarchiv angelegt. Zwischen den einzelnen Abbildungen habe ich viel Freiraum gelassen, um eine Verschiebbarkeit der Abbildungen zu ermöglichen und damit zu zeigen, dass sich stets neue (Sinn-)Zusammenhänge bilden könnten. Ein narrativer Zusammenhang soll nur angedeutet werden.

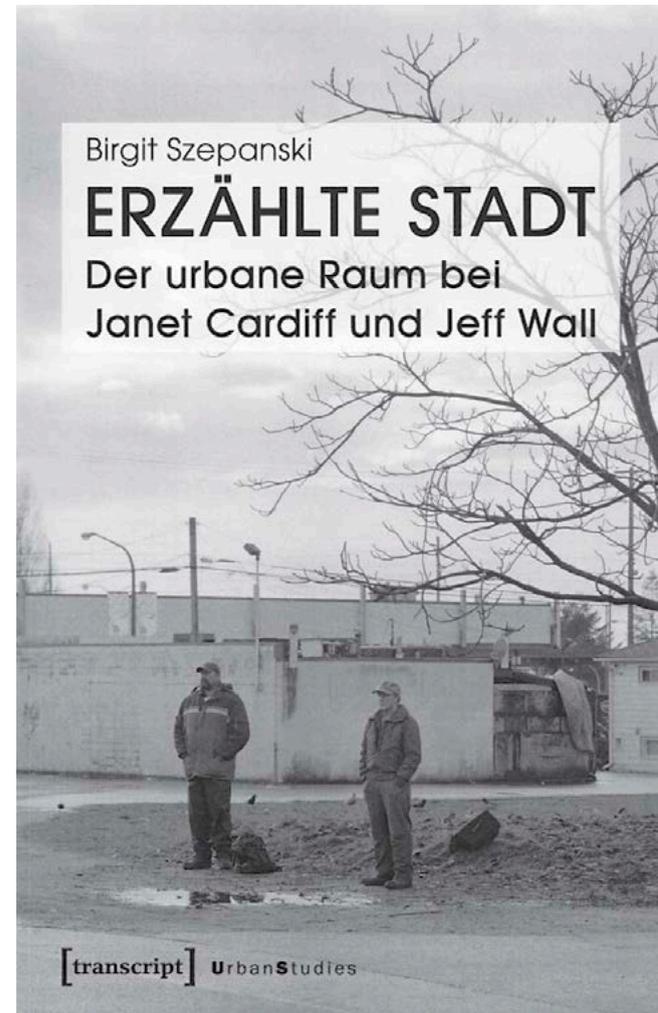
Barbara Buchmaier ist Kunstkritikerin und Co-Redakteurin von *von hundert*, Berlin.

Dr. Birgit Szepanski ist Künstlerin und Autorin, Berlin. Sie arbeitet gerade an einer neuen Publikation mit dem Arbeitstitel *Female City - Urbane Raumkonzepte von zeitgenössischen Künstlerinnen*.

Das ist die gekürzte Version des Gesprächs vom Dezember 2017, welches auf [vonhundert.de/2018-03/818\\_barbara-buchmaier.php](http://vonhundert.de/2018-03/818_barbara-buchmaier.php) veröffentlicht wurde.



Birgit Szepanski, Künstlerbuch *Erzählte Stadt*, Abbildung Buchseite



Birgit Szepanski, *Erzählte Stadt – Der urbane Raum bei Janet Cardiff und Jeff Wall*, Buchcover

Daniel Kulle

## Auf neuen Plattformen und in Online-Archiven findet sich ein breites Angebot für die Sichtbarmachung künstlerischer Arbeitsprozesse und auch die Teilhabe daran. Eine Zusammenstellung ausgewählter Angebote



[https://repository.akbild.ac.at/de/alle\\_inhalte/query](https://repository.akbild.ac.at/de/alle_inhalte/query), Screenshot

Wer sich im Internet bei Kunsthochschulen, Archiven und Kooperativen umschaute, trifft auf weit mehr als nur „klassische“ Webseiten. Überall boomen Plattformen, die als digitales Testfeld für neue Formen der Kunst- und Wissensproduktion dienen. Nicht Präsentation und Marketing stehen im Mittelpunkt dieser Seiten, sondern Recherche, Kollaboration und fluide Formen der Wissensgenerierung. Es geht um die Sichtbarmachung von Zusammenhängen und Netzwerken.

Die wohl wichtigste Funktion dieser neuen Plattformen ist es, gleich einem Archiv, das Wissen und die Produktionsprozesse einer Öffentlichkeit verfügbar zu machen. Statt das kulturelle Erbe in Museen, Privatsammlungen und Archiven zu verstecken, die alle ihre Zugangsbeschränkungen (und die damit verbundenen sozialen Schranken besitzen), wird versucht, den „demokratischen“ Effekt des Digitalen für sich zu nutzen.

Das bereits 1996 vom Lyriker Kenneth Goldsmith gegründete *UbuWeb* versammelt beispielsweise zeitgenössische Lyrik genauso wie historische Werke und inzwischen auch Filme und Klangkunst. Der *Research Catalogue* der Society for Artistic Research präsentiert auf seiner Plattform Publikationen aus dem Bereich der künstlerischen Forschung. Und das 2001 gegründete *Prometheus Bildarchiv*, quasi die digitale Form des klassischen Diaarchivs, ist ein Aggregator, der die Bilddatenbanken verschiedenster kunsthistorischer Institute, Museen und Archive in einer gemeinsamen Oberfläche verfügbar macht.

Viele Plattformen verschieben den Fokus außerdem vom künstlerischen Objekt auf den Prozess. Nicht (oder nicht nur) dem materiellen Ergebnis, sondern den Entscheidungsprozessen und Zufälligkeiten, die zu ihm geführt haben, gilt das eigentliche Interesse. So versammeln Plattformen wie *Research Online* des Goldsmiths Institute unter einem einzelnen Eintrag Ausstellungen, Kollektionen oder Performances.

Die Veröffentlichung kulturellen Wissens ist jedoch nicht die einzige Funktion dieser Webseiten. Manche richten sich gar weniger an die (Fach-)Öffentlichkeit und wollen eher Künstler\*innen untereinander vernetzen, schaffen Teilöffentlichkeiten und Diskursräume oder ermöglichen das gemeinsame Arbeiten an Projekten. Die Berliner *Hybrid-Plattform* beispielsweise, eine Kooperation der Universität der Künste und der TU Berlin, will ganz gezielt institutionelle und fachspezifische Gräben überbrücken. Die Webplattform *Lux* dagegen stellt sich ins direkte Erbe der Londoner Film-Makers' Cooperative und bietet Video Künstler\*innen und Experimentalfilmer\*innen einen Ort, ihre Werke zu präsentieren, zu verleihen und sich über sie auszutauschen.

Eine völlig neue Form der Kooperation entwickelt das Verschlagwortungssystem *ARTigo*. Bilder werden hier durch Spieler\*innen einer anonymen Community verschlagwortet. In einem Online-Spiel versuchen zwei

Spieler\*innen unabhängig voneinander innerhalb von 60 Sekunden ein Motiv eines kunsthistorischen Fotoarchives mit Schlagworten zu versehen. Stimmen die gewählten Begriffe der beiden Spieler\*innen überein, gewinnen sie Punkte. Das System gelangt so, über mehrere Spielrunden und Spieler\*innen hinweg, zu einer immer genaueren Benennung und Einordnung des Bildes.

Datenbankbasierte Plattformen haben jedoch eine weitere Funktion. Und gerade hier wird der Unterschied zu vordigitalen Techniken deutlich. Sie erlauben die spontane Ausbildung unterschiedlichster Perspektiven auf die Welt, die jeweils unterschiedliche Facetten dessen, was die Daten repräsentieren, ins Licht rücken. Ganz ähnlich ordnete der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866-1929) in seinem berühmten Mnemosyne-Atlas umfassende Motiv- und Bildreihen auf einer schwarzen Fläche an und immer wieder um. Was damals jedoch an den Grenzen der analogen Technik scheiterte, ist heute mit einem einfachen Mausklick möglich: das Nebeneinanderstellen und immer wieder Umsortieren, das Schaffen neuer Bezüge und Gegenüberstellungen. Nicht der auratischen Einzigartigkeit des Werkes gilt hier das Erkenntnisinteresse, sondern der Multitude der vielgestaltigen Menge, die sich niemals auf einen Nenner bringen lässt.

Hier wird auch deutlich, dass diese Plattformen nicht allein der Kunstwissenschaft neue Perspektiven bieten, sondern auch der Kunst selbst. Institutionelle Plattformen dienen eben auch und – vielleicht vor allem – der Inspiration. Als Datenbanken haben sie niemals den Anspruch einer wissenschaftlich validen Abbildung, sie verstehen sich als grundsätzlich unvollständig und fluid und finden ihren Zweck vor allem im Schaffen von unvorhergesehenen Begegnungen, Falten und Nischen des Rhizoms, das sie in sich aufspannen.

So findet sich beim *Ja[ repository* der Akademie der bildenden Künste Wien bereits auf der Startseite ein aleatorisches Nebeneinander verschiedenster Werke, das Disziplinergrenzen sprengt. Die Plattform *base* der Universität für Angewandte Kunst in Wien zieht dagegen mit ihren Einträgen zu Kunstwerken, Ausstellungen, Kunstgruppen, Publikationen, Institutionen, Personen und sogar Archivalien ein dicht geflochtenes Netzwerk auf, das sich weit über den Radius der eigentlichen Hochschule hinaus erstreckt.

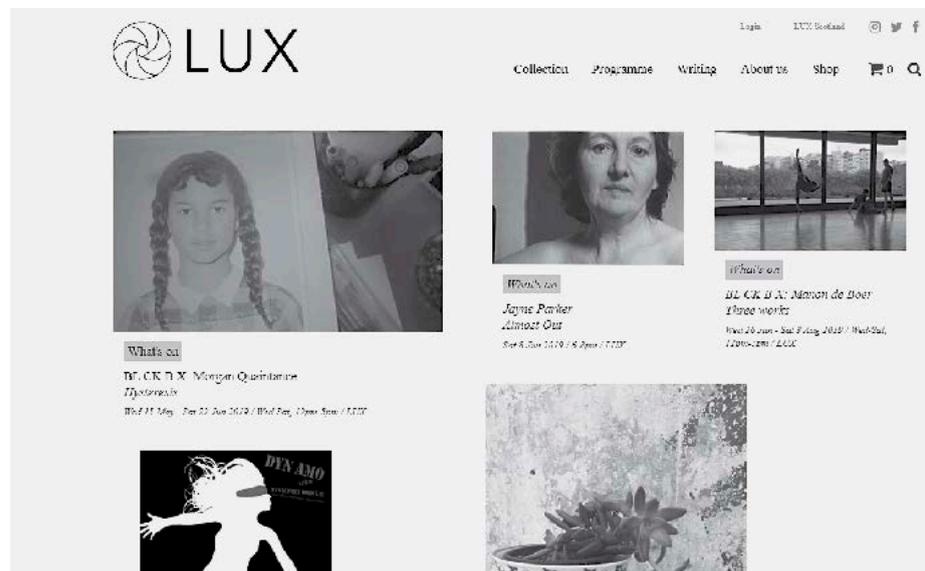
Und im digitalen Areal der Züricher Hochschule der Künste mit seiner ausführlichen Verschlagwortung ergeben sich vielfältige Möglichkeiten des Stöbers und Weiterklickens: Die Plattform erlaubt nicht nur, sich alle Abschlussarbeiten eines Departments über mehrere Jahre hinweg anzuschauen, oder alle Installationsarbeiten zu einem bestimmten Thema. Jedes Kunstwerk verweist auch durch seine Verschlagwortung auf benachbarte, thematisch oder formal ähnliche Werke. Nutzer\*innen bahnen sich so ihren eigenen Weg durch die Daten. Es ist Walter Benjamins Metapher des Flanierens, die hier durchschimmert, das Stöbern und Mäandern als digitale Strategie der Produktion von Kunst wie von Wissen.

Daniel Kulle widmet sich im Rahmen des Projekts Hamburg Open Science der Sichtbarmachung künstlerischer Forschung an der HFBK Hamburg.

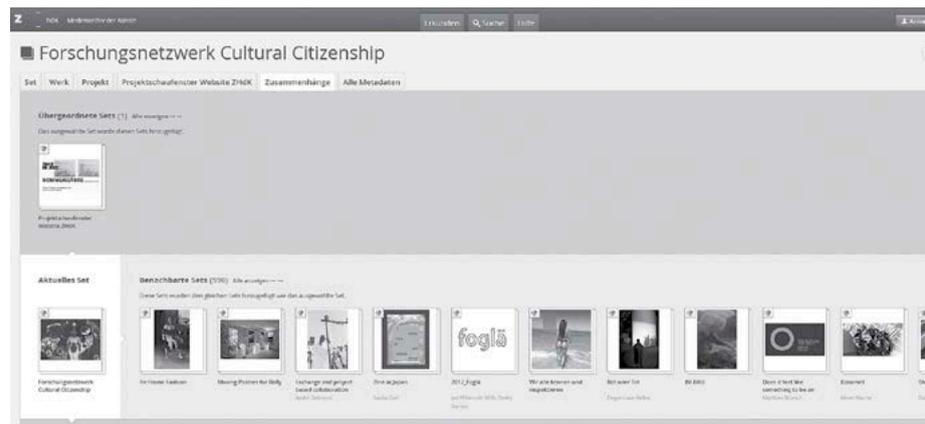
<http://research.gold.ac.uk/>  
<http://www.ubu.com/>  
<https://lux.org.uk/>  
<https://medienarchiv.zhdk.ch/>  
<https://repository.akbild.ac.at/>  
<https://www.hybrid-plattform.org/>  
<https://www.prometheus-bildarchiv.de/>  
<https://www.researchcatalogue.net/>  
[www.artigo.org](http://www.artigo.org)



<https://www.researchcatalogue.net/>, Screenshot



<https://lux.org.uk/>, Screenshot

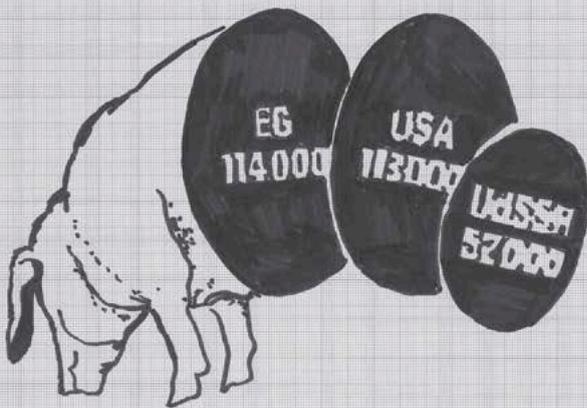


<https://medienarchiv.zhdk.ch/>, Screenshot

*Julia Mummenhoff*

Eine internationale Ausstellungskoooperation zum Werk des langjährigen HFBK-Professors KP Brehmer anlässlich seines 80. Geburtstags hat bis Juni 2019 Station in der Hamburger Kunsthalle gemacht. Begleitend dazu fand ein öffentliches Symposium statt

**DER WESTEN  
HAT DIE  
GRÖSSTEN  
SCHWEINE**





Kolja Reichert bei seinem Vortrag *Rühren wir doch nicht in der Vergangenheit herum. KP Brehmer, 1971-2019* am 17. Mai 2019 in der Aula der HFBK Hamburg; Foto: Marc Botschen

Die Ausstellung *KP Brehmer Kunst ≠ Propaganda*, eine Kooperation zwischen der Kunsthalle Nürnberg, der Hamburger Kunsthalle, dem Gemeentemuseum Den Haag und Arter Istanbul, ist nicht die erste Würdigung, die das Werk von KP Brehmer in jüngster Zeit erfahren hat: 2014-15 fand die erste umfassende Werkschau Brehmers in Großbritannien, *KP Brehmer. Real Capital-Production* bei Raven Row in London, große Beachtung.

Als KP Brehmer 1971 an die HFBK Hamburg kam, wo er bis zu seinem frühen Tod 1997 lehrte, hatte er eine Ausbildung als Reproduktionstechniker abgeschlossen und an der Werkkunstschule in Krefeld sowie der Kunstakademie Düsseldorf freie Grafik studiert. Er besaß somit das Rüstzeug für einen künstlerischen Umgang mit gesellschaftlichen und politischen Alltagsbildern, die er als „ideologische Kleptomanie“ bezeichnete: „Ich bin der Ansicht, dass der einzige Fortschritt der Kunst der ist, die ganze Intensität vom Ich auf das Wir zu verlegen. Sozusagen durch ideologische Kleptomanie müssen wir in die bürgerliche Kultur eingreifen, indem der Wert des persönlichen Eigentums, der der künstlerischen Schöpfung innewohnt, gemindert wird. Das ist durch die Verweigerung der ‚Schöpfung‘ durch das Zitat möglich.“, schrieb er in einem Typoskript. Die Frage, ob KP Brehmer wirklich bei diesem Vorsatz geblieben ist und ob sein Umgang mit Zitaten nicht doch ein schöpferischer war, wurde im Laufe des Symposiums in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder aufgegriffen.

In seinem Abendvortrag zum Auftakt in der Aula der HFBK Hamburg fragte Kolja Reichert, Journalist und Redakteur der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* nach dem Verhältnis von zeitgenössischen Künstler\*innen zu KP Brehmer. Selbst einer viel jüngeren Generation angehörend, sei ihm das Werk KP



KP Brehmer, *Hitler Überdruck*, 1969; KP Brehmer Sammlung und Nachlass, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Roman März

Brehmers auf der Istanbul Biennale 2009 oder auf der Kunstmesse FRIEZE immer in Verbindung mit Positionen junger Künstler\*innen begegnet. Brehmers Strategie der Sichtbarmachung, von ihm selbst „Sichtagitation“ genannt, ist verwandt mit den Zeichnungen von Mark Lombardi oder den Recherchen Trevor Paglens. Andrea Frasers Studie zum Verhältnis von Spenden und Mitgliedschaften in Museumsvorständen (*Museums, Money and Politics*, 2016) erinnert auch formal an die Grafiken KP Brehmers. Auch die Aktualisierung recherchebasierter Kunst bei Simon Denny, der inzwischen seinerseits als Professor an der HFBK Hamburg lehrt, kann im Zusammenhang mit KP Brehmers Werk gesehen werden: So betreibt Denny Mimikry mit den untersuchten Organisationen, indem er zum Beispiel die Ästhetik der NSA in Objekte übersetzte. Im Vergleich dazu seien KP Brehmers Arbeiten immer noch „kunsthaft“, so Kolja Reichert, bezugnehmend auf Kerstin Stakemeiers Bemerkung im Katalogbeitrag zur Londoner Ausstellung, das Werk KP Brehmers werde mit dem Altern eher dokumentarisch als kunsthaft. In einem ebenfalls im Londoner Katalog publizierten Interview, das KP Bremer 1974 seinem HFBK-Kollegen Georg Jappe gab, beharrt er darauf, dass sein Arbeitsbereich die Kunst sei. Seine Arbeiten seien so etwas wie Maße, die man gegen die Kunst und die Wirklichkeit halten kann, so Kolja Reichert. Sie seien Sichtverschärfer, Kalibrierungsinstrumente, die sich mit der Post-Internet-Art messen können.

Mit Überlegungen zur „Kunsthaftigkeit“ ging es am Sonntagmorgen in der Hamburger Kunsthalle weiter. Björn Egging, Konservator im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, diskutierte die Arbeitsweise Brehmers zwischen den beiden Polen des Autonomie-Modells von Clement Greenberg und der Theorie der Avantgarde von Peter Bürger. Aus dem Publikum wurden Zweifel geäußert, ob Autonomie ein geeigneter Begriff sei. KP Brehmer habe bildautonom gedacht, das war in dieser Runde Konsens, er habe „Lust am Bild“ gehabt und nicht nur daran, die Welt zu verändern. Der Berliner Kunsthistoriker Michael Glasmeier stellte in seinem Vortrag eine überzeugende und erhellende Verbindung zwischen KP Brehmers und Aby Warburgs Briefmarken her, auch wenn diese keine unmittelbare sein kann, denn die neuzeitliche Warburg-Rezeption setzte erst Ende der 1970er Jahre ein. KP Brehmers Appropriation einer Hitler-Briefmarke, die er zum Tafelbild aufblies, der ersten Arbeit der Briefmarken-Werkgruppe, entsprach einer in der Pop Art gängigen Maßnahme. Sie löst sich aber auch von dieser, indem sie eine schuldhafte Vergangenheit aufruft. Als nationalstaatliche Symbole boten Briefmarken KP Brehmer eine Steilvorlage für die kritische Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart. Aby Warburg (1866-1929) betrachtete Briefmarken, die er zeitlebens leidenschaftlich sammelte, als eigenständige Kunstwerke und Felder politischer Ikonografie. In seinem Mnemosyne-Atlas nehmen sie eine wesentliche Stellung in der kritischen Analyse von Bildformen über Kulturen und Zeiten hinweg ein. Glasmeier verglich Warburgs Methode mit KP Brehmers grafischen Techniken, dem *Blow Up*, aber auch der präzisen Komposition, in der Bilder, Zahlen, Schriften und Stempel als Readymades eingesetzt wurden. Beide machen einen Denkraum des Oppositionellen sichtbar.

Daniela Stöppel, Professorin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München, näherte sich dem Werk KP Brehmers aus der Perspektive der Geschichte der Abstraktion und der Informationsgrafik und schlug damit zugleich eine Brücke zwischen KP Brehmer und zeitgenössischem, kritischem Grafikdesign. Bereits in den 1920er Jahren gab es Kritik an der noch jungen Methode der Bildstatistik. Otto Neurath versuchte, mit der Wiener Methode eine weni-

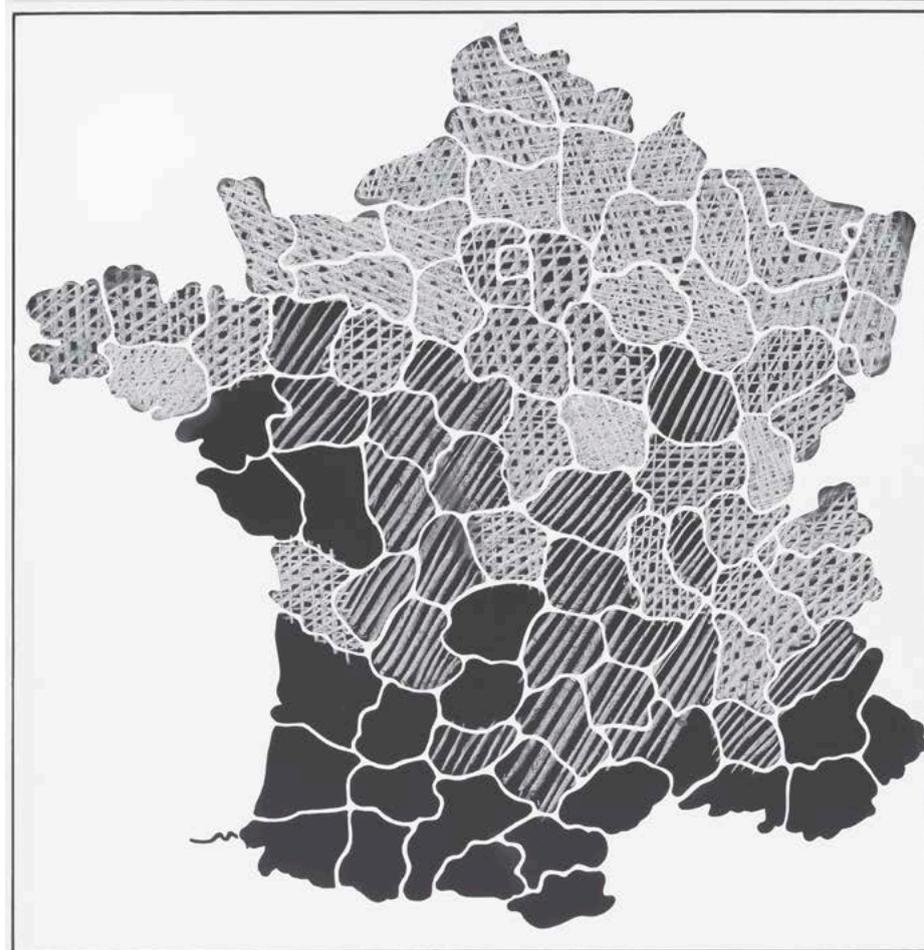
ger manipulative Alternative zu den bisherigen Verfahren zu schaffen. KP Brehmer, der als ausgebildeter Grafiker mit großer Wahrscheinlichkeit auch Otto Neurath kannte, benutzte allerdings ausschließlich verzerrende Formate der grafischen Darstellung. Es lassen sich verschiedene Typen der Visualisierung ausmachen: Kurven, die er gern durch Ausfüllen des Zwischenraums in flächige Gebilde verwandelte, heraldische Farbsysteme, Kartografien, Farbskalen oder Farbwechsel-Schemata, bei denen der gleiche Gegenstand in unterschiedlichen Farbwerten wiedergegeben wird. Es ist davon auszugehen, dass KP Brehmer sich bewusst dafür entschied, die manipulative Kraft bildgebender Verfahren offenzulegen, so Daniela Stöppel. Es wäre eine interessante Frage, wie sich KP Brehmer zur heutigen Omnipräsenz digitaler Infografik verhalten hätte. Petra Lange-Berndt, Professorin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, wies in ihrem Vortrag unter anderem darauf hin, wie wichtig KP Brehmer die Utopie und die Kommunikation gewesen sei. In der zweiteiligen Arbeit *Rosa Luxemburg* von 1973 läuft beides zusammen. Damals waren die Ausstellungsbesucher\*innen aufgefordert, auf der mit Tafelfarbe grundierten Hälfte Kommentare zu politisch motivierten Morden der jüngeren deutschen Geschichte Stellung zu nehmen. Die Kommentare von 1973 sind nun Teil des Werkes und nicht mehr veränderbar. Doch parallel zur Ausstellung wurde es wieder geöffnet. Auf Instagram unter @KP\_Brehmer kann das Bild nun wieder kommentiert werden.

Symposium: *KP Brehmer: Ideologische Kleptomanie*; 17. – 18. Mai 2019; HFBK Hamburg (17. Mai 2019) und Hamburger Kunsthalle (18. Mai 2019); Einführung: Martin Köttering (HFBK Hamburg); Mit Beiträgen von Björn Egging (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett), Michael Glasmeier (Kunsthistoriker, Berlin), Petra Lange-Berndt (Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg), Kolja Reichert (*Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Berlin), Susanne Rennert (Autorin und Kuratorin, Düsseldorf), Daniela Stöppel (Institut für Kunstgeschichte, Ludwig Maximilians Universität München), Kurator\*innengespräch: Selen Ansen (Arter Istanbul), Sebastian Brehmer (Sammlung und Nachlass KP Brehmer), Daniel Koep (Gemeentemuseum Den Haag), Eva Kraus (Neues Museum Nürnberg), Petra Roettig (Hamburger Kunsthalle); Moderation: Isabelle Lindermann (Universität Hamburg). Veranstaltet von Petra Roettig (Kunsthalle Hamburg), Petra Lange-Berndt (Universität Hamburg), Martin Köttering (HFBK Hamburg)

Ausstellung: *KP Brehmer: Kunst ≠ Propaganda*; 29. März 2019 bis 23. Juni 2019; Hamburger Kunsthalle

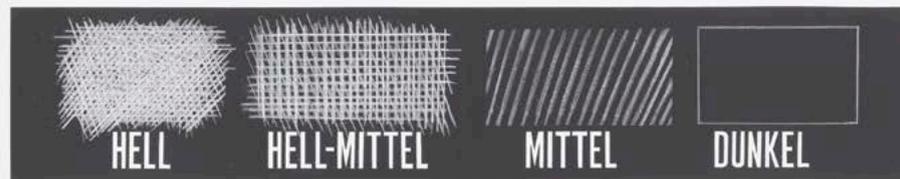
Julia Mürmenhoff | Ideologische Kleptomanie

Lerchenfeld 49 | Juli 2019



## FARBENGEOGRAPHIE 6 HAARFARBEN IN FRANKREICH

JAHR 1941



KP Brehmer, *Farbengeographie 6, Haarfarben in Frankreich*, 1971/72, KP Brehmer Sammlung und Nachlass, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Roman März

Nachdem sich der erste Teil der Symposiumsreihe „Point of No Return“ mit der Sicht praktizierender Grafikdesigner\*innen beschäftigte, kamen für den zweiten Teil Vertreter\*innen verschiedener Disziplinen zusammen, um die Frage nach gutem Grafikdesign aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten



Tulga Beyerle, Eva Linhart, Daniel Martin Feige und Markus Rautzenberg (v.l.n.r.), Foto: Tim Albrecht

In seiner Einleitung stellte Ingo Offermanns (Professor für Grafik an der FBK Hamburg) die zentralen Fragen für die von ihm konzipierte Symposiumsreihe: „Woran kann richtige oder gerechte grafische Gestaltung in Bezug auf Kontext, Aufgabe, Gegenstand, Prozess und Artefakt erkannt werden? Was können Kriterien für eine Qualitätsbestimmung sein, die zwingend über einfache Geschmacksfragen, strategische Erfolgsorientierung und simple Moralattituden hinausweisen müssen? Welche Maßstäbe für Kritik gibt es, und wo muss sie ansetzen?“

Das erste Panel wurde von Eva Linhart eröffnet, die in ihrem Beitrag das Problem des Grafikdesigndiskurses auf fehlende Sprachlichkeit zurückführte. Grafikdesign als angewandte Kunst stünde immer in einer Abwärtsbewegung im Verhältnis zur freien Kunst. Als Gebrauchskunst



Markus Dreeßen, Ingo Offermanns, Markus Weißbeck (v.l.n.r.), Foto: Tim Albrecht

wird Bildlichkeit nur als bloßes Mittel zum Zweck betrachtet und somit als Nebensächlichkeit betrachtet. Seit frühester Erfahrung im Umgang mit Büchern – also seit den ersten eigenen Leseerfahrungen in der Schulzeit – gehe es nur um Inhalte, nicht um Gestaltung. Die Sprache zur Beschreibung von Gestaltung orientiert sich ausschließlich an der Sprache der bildenden Kunst, was in ihren Augen aber zu kurz greift. Vielmehr geht es ihr um die Entwicklung eines eigenen Vokabulars, angewandter Sprachlösungen. Stellvertretend verdeutlichte sie das anhand eines konkreten Beispiels: Sie präsentierte den Buchentwurf der Grafikerin Sandra Doeller für den Interviewband *Books & Bookster – Die Zukunft des Buches und der Buchbranche* von Martin Schmitz-Kuhl. Doeller gestaltete das Buch als ultramarinen Buchblock, der, abgesehen vom Schutzumschlag, ohne jegliche Schrift auskommt. Sie geht in ihrer Gestaltung auf historische Entwicklungen der Buchgestaltung ein – auch wenn das den meisten Leser\*innen wahrscheinlich verborgen bleibt. Aber genau darin sieht Linhart ein zentrales Problem. Ihr geht es nicht nur um das Wissen um diese Geschichte, vielmehr verfügen wir über keine adäquate Sprache, diese Bildlichkeitsebene zu fassen. Allerdings, und hier zitiert sie Medien- und Designtheoretiker Christof Windgätter, gibt es „kein Sachwissen ohne Designwissen“.

Daniel Martin Feige bezog sich in seinem Beitrag auf Texte von Vilém Flusser und Jean-Francois Lyotard, um der Frage nachzugehen, was das Gute bei gutem Grafikdesign ist. Während Kunst die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk selbst in den Mittelpunkt stellt und in seinen Augen die ethische Betrachtung von Kunst theoretisch falsch ist, lässt sich das Ästhetische nicht ohne die Ethik des Grafikdesigns betrachten. Gutes Design steht kraftvoller Kunst entgegen. Auch wenn



Tulga Beyerle, Pierre Smolarski, Sophia Prinz und Christian Bauer (v.l.n.r.),  
Foto: Christopher James Chandler

sich Flusser nicht explizit auf Grafikdesign bezieht, konstatierte er, dass etwas, was zu etwas gut ist, an sich nicht gut sein kann. „Wenn also ein Designer behauptet, er entwerfe nur jene Objekte, die seiner Vorstellung von der reinen Güte (den ewigen Werten und so weiter) entsprechen, dann ist er im Irrtum.“ (Flusser, *Vom Stand der Dinge*, S. 38) Bei Flusser bezieht sich das Gute des Designs vor allem auf das handwerklich gut Gemachte. Nach Feige sollte das Grafikdesign aber nicht darauf reduziert werden. Mit Lyotard argumentiert Feige, dass der Zweck und die Mittel immer neu ausgehandelt und verhandelt werden müssen: „Die Gegenstände des Graphikdesigns arbeiten an den Konturen der Zwecke selbst mit.“ Dazu braucht es vor allem Urteilskraft und eine genaue Beschreibung der Artefakte. Zum Abschluss seines Vortrages definierte Feige Grafikdesign als eine ästhetische Praxis, die auf eine spezifische moderne Öffentlichkeit gerichtet ist. Gutes Grafikdesign sei demnach „prekäre Arbeit an einer prekären Wahrheit.“

Markus Rautzenberg sprach zum Abschluss des ersten Panels über „gráphein. Zur Materialität der Grafischen in algorithmischen Kulturen“. Das altgriechische Wort gráphein meint ursprünglich Einritzen bzw. Schreiben oder Zeichnen. Wie verändert sich das Grafische nun im Zuge der Digitalisierung? (Rautzenberg bevorzugt in Anlehnung an Alexander Galloway die Bezeichnung „algorithmische Kultur“.) Das Digitale ist heute eng mit Aspekten von Auflösung verbunden, in sehr unterschiedlichen Bedeutungsebenen. Zum einen werden Abbildungen und Filme heute als *high definition*, also hochaufgelöst, bezeichnet. Gleichzeitig bestimmt der Wunsch nach größtmöglicher Transparenz die politischen Diskurse. Es existiert darüber hinaus auch die religiös inspirierte Vorstellung, alles durchleuchten, klar sehen zu wollen. Gleichzeitig ist Auflösung auch eng mit dem Verschwinden des Subjekts verbunden, wie es in den Diskursen des Posthumanen vertreten wird. Auch wenn sich die Analogmedien verflüssigen, ist ein Verschwinden des Grafischen jedenfalls nicht zu befürchten. Allerdings hat sich die Richtung der Einschreibung verändert. Sie endet heute in Programmen, Algorithmen. Auch sie müssten also als grafische Artefakte betrachtet werden. Als ein Beispiel für den Fortbestand des Grafischen betrachtet Rautzenberg den Siegeszug der Tätowierung, die just in dem Moment einsetzt, als das Digitale zunimmt. Von daher ist die Tätowierung vielleicht als bewusste Gegenbewegung zum Digitalen zu betrachten. Immerhin ist der Körper die empfindlichste Oberfläche, auf der sich Medien einschreiben können.

Die Kuratorin, Künstlerin und Ethnologin Clémentine Deliss erweiterte die Perspektive auf Grafikdesign durch Überlegungen zu einem neuen visuellem Denken, das es in Museen, Sammlungen und auf Biennalen zu implementieren gelte. Zurzeit arbeitet sie mit ihren Studierenden an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe an dem Projekt der metabolischen Museums-Universität der Zukunft, das auf ein transdisziplinäres Re-Design und eine Re-Mediation von historischen Sammlungen abzielt. Publikationen spielen für ihre weltweit vernetzte Arbeit eine wichtige Rolle, vor allem dann, wenn sie an die Grenzen des Kuratorischen gerät. Die Publikationsreihe „Metronome“, die sie zwischen 1996 und 2007 in verschiedenen Städten, Ländern und Kontinenten (Dakar, Paris, Berlin, Portland, Tokyo u.a.) und in unterschiedlichen Kollaborationen mit internationalen Künstler\*innen herausgab, habe sie gegründet um ein „Organ“ zu haben. Dass Clémentine Deliss von einer Publikation nicht als „Medium“ sondern als „Organ“ spricht, ist an sich schon bemerkenswert, weil diese viel ursprünglichere Bedeutung der Publikation in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Ein Publikations-Organ

verbindet die Gruppe, die sie produziert und ist ihr Sprachrohr, ihr Erkennungsmerkmal. Am Anfang jeder Ausgabe stand die Recherche nach einem an dem betreffenden Ort bereits bestehenden Organ. „Ich wollte ganz bewusst auf Grafikdesign verzichten, stattdessen etwas adoptieren.“ In Organen sieht Clémentine Deliss zurzeit ein größeres transkulturelles Potential als im Ausstellungsbetrieb, in dem sich noch immer die alten kolonialen Strukturen fortsetzen, da sie selten bereits Teil des Bildungskanons oder in Bibliotheken vertreten sind.

Da die Londoner Designkritikerin und Autorin Alice Rawthorn kurzfristig absagen musste, blieb Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie an der HFBK Hamburg, der einzige Counterpart in diesem Panel. In dem Manifest *Welt entwerfen* (2016) wie auch in der von ihm konzipierten Ausstellung *Politics of Design – Design of Politics* verweist er auf das ermächtigende Potenzial des Entwerfens – das das Gegenteil von Unterwerfung sei. In seinem Symposiums-Beitrag widmete er sich dem Verhältnis von Schrift und Gewalt. Dass dies bisweilen etwas schlagwortartig klang, mag daran liegen, dass die Tatsache, dass Grafik Macht ausübt, immer wieder in Erinnerung gerufen werden muss. Noch bis vor nicht allzu langer Zeit wurde Schrift gesetzt: In dem Verb „setzen“ steckt auch das „Gesetz“, wie auch das sitzen und besitzen. Und mit „Druck“ verbunden sei auch das „Druck ausüben“.

Wie kann man also mit diesem Regime umgehen, fragte anschließend Clémentine Deliss. Was könnte eine Trans-Grafik sein? Wahrscheinlich eine Form der Aneignung, die eine Verschiebung der Machtverhältnisse ermöglicht, so Friedrich von Borries.

In einem monokulturellen Szenario, wie es die meisten Ausstellungshäuser bieten, gäbe es nichts neu zu verhandeln, dafür brauche es auch nicht eine 9000 Quadratmeter große Museumsfläche, die in einem solchen Fall eine reine Konsumfläche sei, so Clémentine Deliss. Es komme darauf an, polikulturelle Konditionen zu schaffen und es brauche Räume, in denen neue Kombinationen (assemblies) entstehen können, um eine neue Infrastruktur zu schaffen. Es brauche Orte für Trans-Objekte.

Pierre Smolarski, wissenschaftlicher Mitarbeiter für Designrhetorik und Alltagsästhetik an der Bergischen Universität Wuppertal vollzog in seinem Vortrag eine Gegenbewegung zur bisherigen Tendenz, indem er den Designbegriff vorsätzlich enger fasste und über die rhetorischen Grenzen des Gestaltbaren sprach. Gestaltung als rhetorische Technik verstanden, bedient sich genau wie die Kunst der Rhetorik der Persuasion als Mittel der gesellschaftlichen Transformation. Beide müssen sich die Frage stellen, wie die Öffentlichkeit gewonnen werden kann, beide arbeiten sich am Sensus Communis ab, jenem schwer zu fassenden Begriff, der in der Geschichte als Rettungsanker vor ausufernder metaphysischer Spekulation galt und der von Antonio Gramsci als Alltagsverstand definiert wurde. Die Kunst zu überzeugen ist eine schmeichelnde Kunst und rhetorisches Design eine schmeichelnde Verführung der Benutzer\*innen. Ein angemessenes Verhältnis zwischen Kontext und Form findet seine Entsprechung für die Rhetorik in der Theorie des Aptum, dem Prinzip der Angemessenheit in Bezug auf den Sensus Communis: „Neben der Auffassung des Aptums als eines Superprinzips der Rhetorik, kann es auch als diejenige Grenze des Sag-, Vertret-, und Gestaltbaren verstanden werden, die den rhetorischen Raum als den Raum, in dem sich das rhetorische Mögliche überhaupt ereignen kann, konstituiert“, so Smolarski. Design finde nicht einfach *innerhalb* der Grenzen des Gestaltbaren statt, sondern stets *an* den Grenzen selbst. Daraus leitet sich



Tulga Beyerle, Friedrich von Borries und Clémentine Deliss (v.l.n.r.), Foto: Tim Albrecht



Blick in die Aula, Foto: Christopher James Chandler

Smolarskis Wunsch nach eine Haltung von Gestalter\*innen ab, die Grenzerweiterung nicht bloß als Schlüsselposition zur Aufmerksamkeitserzeugung sehen, sondern zuweilen auch mal eine Grenze nicht verschieben. Wo diese Haltung fehle, werde Design spielerisch hohl, es werde im heutigen Missverständnis des Wortes ironisch. Und diese Ironie sei letztlich die totale Absage an jegliches Prinzip von Verantwortung.

Sophia Prinz, Gastprofessorin für Theorie der Gestaltung und Gender Studies an der Universität der Künste Berlin, schloss an den Diskurs über ein Design der Grenzen, die sie allerdings weniger pessimistisch sehe als ihr Vorredner, mit Überlegungen zum Potenzial der Nicht-Identifikation und des Bedeutungsentzugs an. Die Frage sei, wie dadurch so etwas wie ein politischer Raum geschaffen werden kann. Als Ausgangspunkt wählte sie die Arbeit *Book from The Sky* (1987-91) des chinesischen Künstlers Xu Bing. Hier zeigt sich, dass Nicht-Bedeutung eine spezifische Unlesbarkeit ist, die auf der Grundlage bestehender Bedeutungsordnungen entsteht. Sie kann nur in den Medien hergestellt werden, die normalerweise als Bedeutungsträger fungieren. Was überhaupt als sinntragend wahrgenommen wird, ist abhängig von den vorherrschenden gouvernementalen Dispositiven und den daran gekoppelten Praxisordnungen (Michel Foucault). Die Herausbildung von Bedeutung innerhalb eines Dispositivs findet somit auf vielen verschiedenen, miteinander verschränkten Ebenen statt und schließt Körperpraktiken und Raumordnungen mit ein. Für die Frage nach der Nichtbedeutung und ihres kritischen Potenzials und darüber hinaus für die Herstellung von Nichtbedeutung durch die Praktiken der Gestaltung heißt das, dass eine kritische politische Praxis nicht einfach die formalen Ordnungen der bestehenden Institutionen reproduzieren kann, um gesellschaftlich wirksam zu werden. Nur solche Formen des Nicht-Lesbaren, die eine potenziel-

le Lesbarkeit in sich bergen, können eine Reflexion über die Ordnung, die Dispositive und die darin multiplizierten Wahrnehmungs- und Wissensformen anstoßen. Nur etwas, das die Anmutung von Text hat, aber die Vermittlung von positiven Informationen verweigert, kann die machttechnologische Funktion des Mediums Schrift, überhaupt erst zu einer Frage werden lassen, so Prinz. Was bedeutet das jetzt für eine kritische Praxis? An was für gouvernementalen Anordnungen müssen wir uns arbeiten, um auf gestalterischer Ebene eine kritische Distanz aufzubauen? Wie können wir auf der Ebene der Gestaltung einen Raum der Auseinandersetzung hervorbringen, der so etwas wie ein Trans-Denken und Trans-Wahrnehmen möglich macht?

Christian Bauer, Vertretungsprofessor für Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken, widmete sich im letzten Vortrag der äußerst wichtigen, aber im Diskurs über gutes Grafikdesign selten gestellten Frage „Was ist gut?“ Bauer versuchte eine Einordnung weniger aus moralphilosophischer, als aus sprachphilosophischer Sicht. Ludwig Wittgenstein zufolge lässt sich herausfinden, was das Wort „gut“ bedeutet, wenn wir uns die Regeln seines Gebrauchs ansehen. Die Gründe, warum ein Wort wie verwendet wird, stellen dabei selbst einen Aspekt der Bedeutung dieses Wortes dar. Bauer bezog sich auf *The Varieties of Goodness* des Philosophen Georg Henrik von Wright, dem Nachfolger Ludwig Wittgensteins in Oxford: das instrumentelle, auf einen Zweck und eine Gattung bezogene Gute; das technische, auf Personengruppen bezogene Gute; das an Gesundheit und Wohlfühl bemessene, medizinisch Gute; das von komplexen Zusammenhängen bestimmte Gute im Sinne eines allgemeinen Wohlergehens; das nützliche, allgemein vorteilhafte Gute; das hedonische Gute, zu dem Genuss wie auch ästhetische Wahrnehmung gehört und schließlich das moralisch Gute. Laut Bauer stellen diese sieben Ausprägungen eine Übersicht von Gebrauchsformen und semantischen Feinheiten im Umgang mit dem Guten dar. Auch Grafiken sind als sprachliche Kommunikationsmittel in sprachliche Pragmatiken eingebettet. Erst dadurch werden sie lesbar oder verständlich.

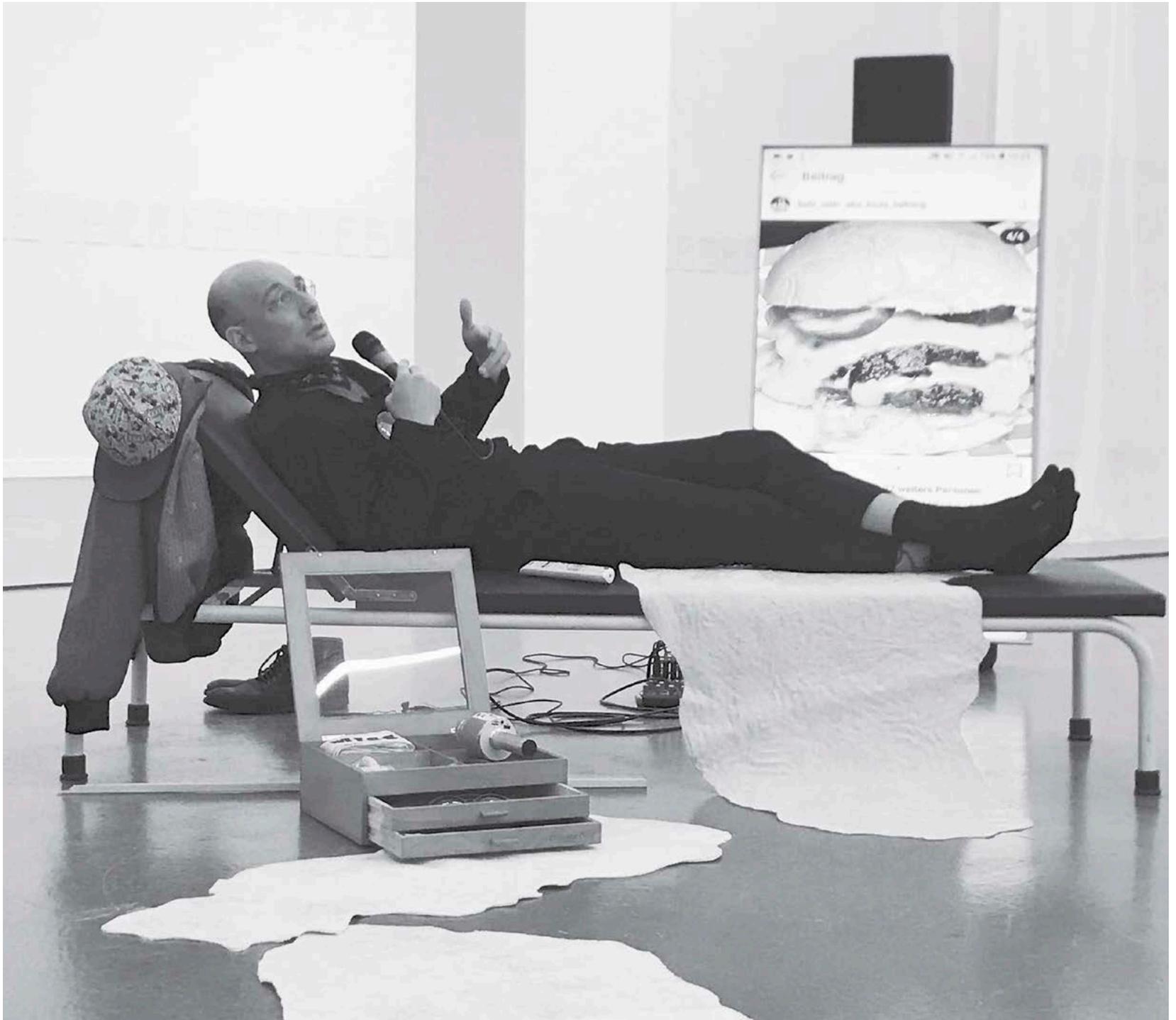
Er wolle keine „Siebenfältigkeit“ des Gegenstandes proklamieren, aber für das allgemeine Wohl sei Varianz gefragt und keine einfachen Festlegungen. Selbst mit Blick auf die technische Ausführung von Gestaltung könne es keinen allgemeinen Ansatz geben, der von Theoretiker\*innen methodisch abgefangen werden kann. Ein guter Grafikdesigner in Bangalore wird anderes beherrschen müssen, als einer in Ulm, darum bedürfe es der „varieties of goodness“. Bauers Plädoyer für die Varianz war eine gute Überleitung zur Abschlussdiskussion, in der sich vor allem eine, insbesondere von Deliss und Prinz angesprochene Frage als zentral erwies: Welches Grafikdesign ermöglicht es, das Denken in Identitäten hinter uns zu lassen und ein Denken, wie auch eine Praxis und eine Wahrnehmung der Transkulturalisierung und anderer Trans-Formen einzuüben? Darüber wird weiter zu reden sein.

Symposium „Point of No Return II: Born in The Echoes“; 31. Mai 2019; HFBK Hamburg, konzipiert und organisiert von Ingo Offermanns (HFBK Hamburg); mit Beiträgen von: Christian Bauer (Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken), Friedrich von Borries, (HFBK Hamburg), Clémentine Deliss (Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe), Daniel Martin Feige (Akademie der bildenden Künste Stuttgart), Eva Linhart (Museum Angewandte Kunst, Frankfurt), Sophia Prinz (Universität der Künste Berlin), Markus Rautzenberg (Folkwang Universität der Künste, Essen), Pierre Smolarski (Bergische Universität Wuppertal); Moderation: Tulga Beyerle (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)



Diskussionen während des Symposiums, Foto: Christopher James Chandler

Im Kunsthaus Hamburg fand Ende Mai die Fortsetzung einer Diskussion über den Wert von Kunst und die Arbeitsbedingungen von Künstler\*innen statt. Veranstalter\*in ist eine Initiative, an der zahlreiche Absolvent\*innen der HFBK beteiligt sind



Balz Isler während seiner Performance, Foto: Marcel Peragine

Wieviel verdienen Sie im Jahr mit ihrer Kunst?

Zwischen 0–5000 Euro.

Wieviel geben Sie für Materialien pro Jahr aus?

Bis zu 10000 Euro.

Haben Sie Zukunftsängste?

Altersarmut.

Warum arbeiten Sie als Künstler\*in?

Es muss raus.

Künstler\*in zu sein heißt, finanziell am Abgrund zu stehen. Zumindest kann man diesen Eindruck bekommen, wenn man sich einige der Fragebögen durchliest, die in den letzten Wochen von hunderten Kunstschaaffenden in ganz Deutschland ausgefüllt wurden. Verschickt hat sie ein Zusammenschluss von Kunstarbeiter\*innen. „I, too“ nennen sie ihre Initiative, die nun zum zweiten Mal ins Hamburger Kunsthaus geladen hat, um in drei Diskussionsrunden über finanzielle Nöte, Selbstaussbeutung und die prekären Lebensumstände in der Branche zu diskutieren.

Wie aber kamen wir überhaupt in diese Lage? Das war zunächst das Thema des einführenden Impulsvortrags der Soziologin Dr. Alexandra Manske, die das Problemfeld nicht nur ausgiebig skizzierte, sondern es auch historisch einbettete. Das prekäre Leben in der Kunstbranche sieht sie nämlich keineswegs als isoliertes Problem der Kulturwelt, sondern vielmehr als Ergebnis einer großen Umwälzung, die das Arbeitsleben seit den Wirtschaftswunderjahren erfasst hat. Die 68er selbst waren es schließlich, die mehr „Eigeninitiative“, „Kreativität“ und „Selbstverwirklichung“ in die Unternehmen bringen wollten; die Durchsetzung dieser Forderungen führte aber nicht etwa zu einer Verbesserung der Arbeitsbedingungen, sondern zu den Zuständen, die wir heute sehen. Was Manske aber als kunstspezifisch ansieht, ist eine Entwicklung der letzten Jahrzehnte: Ausgehend vom London der 1990er Jahre wurde unter dem von Richard Florida geprägtem Begriff der *Creative Class* ein Modell dafür entwickelt, wie sich kreative Arbeit kapitalisieren lässt. Jede Form von künstlerischer Arbeit wurde von da an Teil der „Kreativwirtschaft“ – egal ob in der Werbung, als bildende Künstlerin oder als DJ gearbeitet wird. Das Ergebnis dieses Paradigmenwechsels: Kunst wurde von da an nicht als Arbeit an der Gesellschaft gesehen, sondern als höchst vermarktbarer Wirtschaftsfaktor.

Aber warum ist es dann so schwer, mit Kunst Geld zu verdienen und warum fällt es so schwer, darüber zu reden? Das fragten sich anschließend die Initiatorin und HFBK-Absolventin Alice Peragine, HFBK-Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte Astrid Mania und Künstlerin und HFBK-Professorin Michaela Melián in einem Gespräch über Finanzierungsmöglichkeiten im Kunstbereich. Diese gingen nämlich an der Realität der meisten Kunstschaaffenden vorbei, meinte Alice Peragine gleich zu Beginn. Schließlich sei Kunst entgegen der kapitalistischen Logik nicht immer verwertbar und müsse das auch nicht sein. Kunst sei schon lange nicht mehr objektgebunden, sei oft ephemere, diskursiv, performativ. Und gerade für diese Art Kunst sind die Finanzierungsmöglichkeiten beschränkt. Förderungen seien an Alter oder Themen gebunden, Honorare für Ausstellungen und Performances gebe es in der Regel nicht. Die zwiespältige Rolle des Marktes beschäftigt auch Astrid Mania: Schon Pierre Bourdieu beschrieb den schizophrenen Charakter der Kunst, die, um ihre „Reinheit“ zu bewahren, stets verschleiern müsse, dass sie letztendlich gehandelt wird wie jede andere Ware auch. In der einseitigen Dämonisierung des Kunstmarkts sieht Mania aber auch ein Problem. Man solle sich nicht dafür entschuldigen, etwas zu verkaufen, und wenn es nur Performance-Props sind – schließlich könne man den Markt auch für seine Zwecke nutzen, um seine Lebens-



bedingungen zu verbessern. Ganz anders sah das Melián. Sie sieht es gerade als Vorteil des Kunststudiums an, dass es nicht lehrt, was der Markt will. Auch sie selbst wolle auf dem Markt keine Rolle spielen und sei dafür bereit, Abstriche zu machen. Sie appellierte auch an die Eigenverantwortung der angehenden Kunstschaffenden: Wer Künstler\*in werden will, entscheide sich bewusst dafür und sollte um die Möglichkeiten und die Probleme wissen. Notfalls müsse es eben ein Nebenjob sein; auch sie selbst spiele in einer Band, um andere Milieus zu erreichen. Aber egal ob das Geld nun aus Zweitjobs, vom Markt oder aus Förderungen kommt – letztendlich scheint das Problem, wie Peragine andeutete, weitaus vielschichtiger. Das ständige Vortäuschen von Erfolg schade den eigenen Interessen. Denn wenn niemand über Geld sprechen will, wie kann es dann im Gegenzug konsequent eingefordert werden?

Im Panel zur „Lage in den Institutionen“ sah man anschließend, dass die eingangs von Manske diskutierte Frage nach der wirtschaftlichen Selbstlegitimierung längst in der Realität angekommen ist. Denn wo sich Kunstschaffende noch selbst zum Markt positionieren können, hat man in Institutionen längst mit Zielvorgaben zu kämpfen, die sich vor allem an wirtschaftlichen Daten orientieren. Das bestätigten die Direktorinnen Tulga Beyerle vom Museum für Kunst und Gewerbe und Katja Schröder vom Kunsthaus Hamburg. Museen sollen nämlich nicht nur sammeln und forschen und mit ihren Ausstellungen Impulse setzen, sondern vor allem Publikum in ihr Haus locken und die Stadt etwa für Touristen und Fachkräfte attraktiv machen. „Umwegrentabilität“ ist das Stichwort. Fördermittel werden – auch das ist ein Ergebnis der von Manske beschriebenen Prozesse – als Investition gesehen, die wieder eingespielt werden soll. Das bestätigt auch die ehemalige Stadtkuratorin Sophie Goltz, die mittlerweile in Singapur lehrt. Dort gebe es zwar sehr viel Geld für Kunst, diese werde aber vor allem als Standortvorteil für Immobilienfirmen gesehen. Eine komfortable Position zwar, aber auch problematisch. Auch wenn es die Qualität der Kunst nicht schmälert, wenn sie von Firmen bezahlt wird, die Gefahr der Zensur ist in so einem System der privaten Gönner aber allgegenwärtig. Wie also kann man als Institution die Bedingungen für sich selbst und für Kunstschaffende verbessern, und gleichzeitig die Unabhängigkeit wahren? Wie kann man sich gemeinschaftlich für mehr Fördergelder einsetzen, um an Ende auch Ausstellungshonorare bezahlen zu können? Man solle sich nicht selbst abschaffen, indem man die Rentabilität zum Argument macht, warnte Schröder. Genau das ist auch der Punkt, den Beyerle betonte: Das Publikum, die Gesellschaft und die Politik für andere Werte zu sensibilisieren als die finanziellen – ist das nicht die eigentliche Aufgabe eines Museums und gleichzeitig die beste Strategie im Kampf um die eigene Position?

Im dritten Panel dann sprach HFBK-Absolventin Johanna Bruckner mit Tiphonie Blanc (Kuratorin, Mitbegründerin von Wages For Wages Against) und Richard Frater, Alumni des Berlin program for artists (BPA), eines Mentoring-Programms für Künstler\*innen. Letzteres setzt auf Vernetzung und damit gegen die Vereinzelung im System Kunst, das alle automatisch zu Konkurrent\*innen macht. Jungen Kunstschaffenden werden im BPA erfahrene Mentor\*innen zur Seite gestellt, was nicht nur zum Austausch zwischen den Generationen führt, sondern dem Programm auch Zugang zu Fördermitteln verschafft. Der Subtext lautet also: Förderungen sind da, man muss sich nur kreative Möglichkeiten suchen, um sie anzuzapfen. Das sahen Johanna Bruckner und Tiphonie Blanc anders, die die Institutionen und die Politik in die Pflicht nehmen wollen. Während Bruckner das US-amerikanische Modell von WAGE



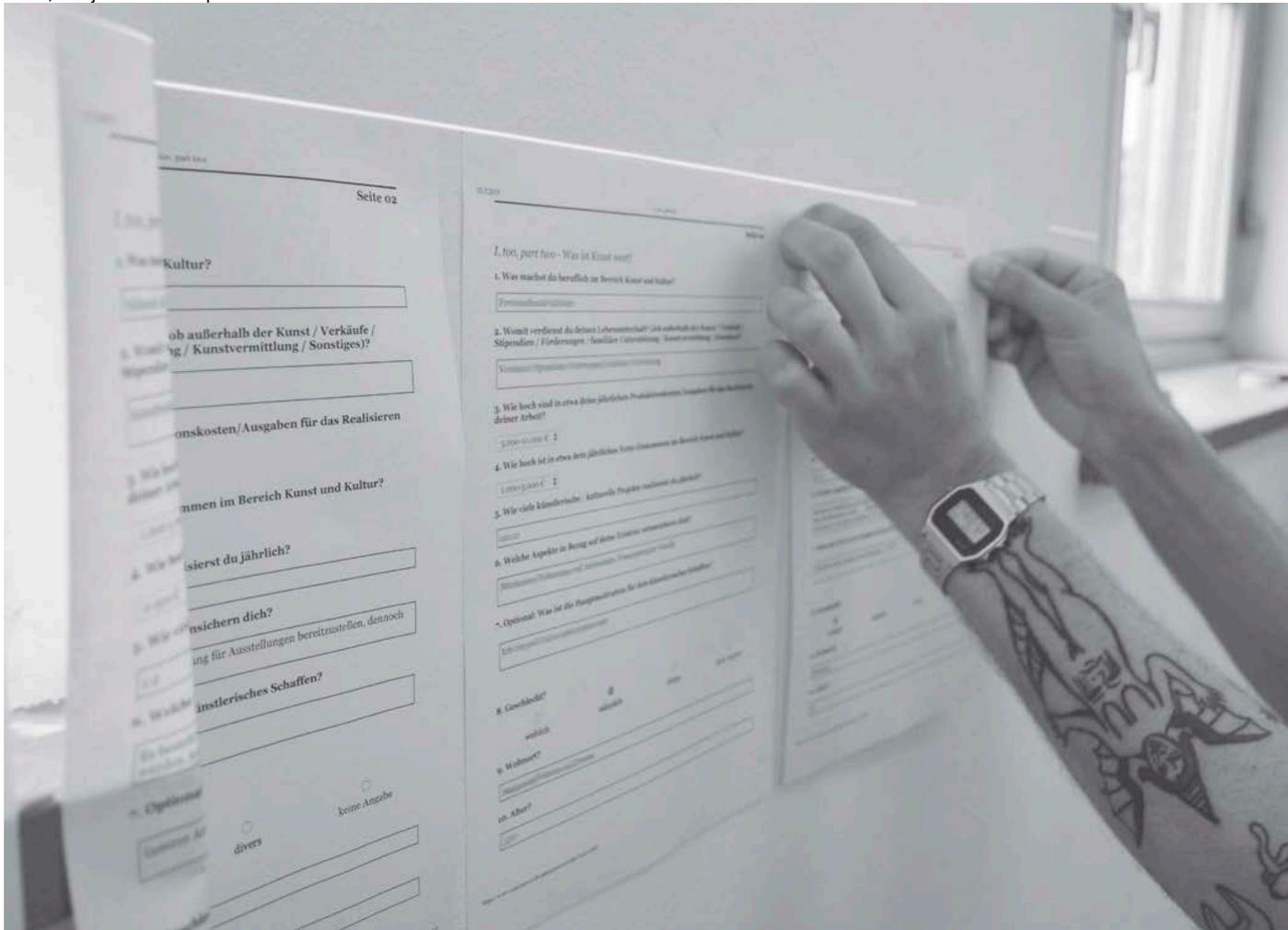
Astrid Mania, Melanie von Bismarck, Michaela Melián und Alice Peragine (v.l.n.r.), Foto: Marcel Peragine

(Working Artists and a Greater Economy) vertritt, das Institutionen konkrete Vorgaben zu Ausstellungshonoraren macht und den Häusern im Gegenzug Zertifikate ausstellt, setzt Blanc mit Wages For Wages Against vor allem bei der Politik an. Beide Programme allerdings betonen, dass das Finanzielle nur ein Faktor von vielen ist. Es gehe schließlich längst nicht nur um Geld, die Arbeitsbedingungen müssten in jeder Hinsicht verbessert werden, etwa auch was Gleichstellung betrifft. Und auch hier lautet das Fazit der Diskussion: sprechen hilft. Denn über seine finanziellen Sorgen zu reden, ist nicht nur heilsam, sondern auch der erste Schritt zu solidarischer Vernetzung, zu Selbstorganisation und damit für bessere Arbeitsbedingungen.

Die Dringlichkeit des Problems illustrierten die eingangs erwähnten Fragebögen, die während der Diskussion über alle vier Wände der Ausstellungshalle geklebt wurden. Und die dürften am Ende auch das wichtigste Argument für die Vernetzung beschreiben: Das Wasser steht uns bis zum Hals.

Raphael Dillhof arbeitet als freier Autor. Zusammen mit Nina Lucia Groß und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. kuratiert er Ausstellungen in wechselnden Räumen in Hamburg. Er betreibt auf [rhizome.hfbk.net](http://rhizome.hfbk.net) den Blog 3notizen.

I, too, part II – Was ist Kunst wert? 25. Mai 2019, 10:30 – 16 Uhr, Symposium im Kunsthaus Hamburg; Mit Beiträgen von: Katja Schroeder (Künstlerische Leitung, Kunsthaus Hamburg), Anna Nowak (Kuratorin, Kunsthaus Hamburg), Dr. Alexandra Manske (Professorin für Urban and Regional Economics, HCU Hamburg), Alice Peragine (Künstlerin, Hamburg), Michaela Melián, (Künstlerin, Professorin für Zeitbezogene Medien, HFBK Hamburg), Dr. Astrid Mania (Autorin, Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte, HFBK Hamburg), Dr. Tulga Beyerle (Direktorin, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Sophie Goltz (Ass. Professor School of Arts, Design and Media, Singapur), Johanna Bruckner (Künstlerin, Hamburg/Zürich), Tiphane Blanc (Kuratorin, Mitbegründerin Wages For Wages Against), Richard Frater (Künstler, Berlin; Alumni des berlin program for artists) und Balz Isler (Künstler, Berlin); Programmorganisation: Kirstin Burckhardt, Johanna Bruckner, Móka Farkas, Tanja Hehmann, Ida Lennartsson, Anna Nowak, Franziska Opel, Alice Peragine, Dagmar Rauwald, Benjamin F. Stumpf u.a.



Beantwortte Fragebögen zur finanziellen Situation von Künstler\*innen, Foto: Marcel Peragine

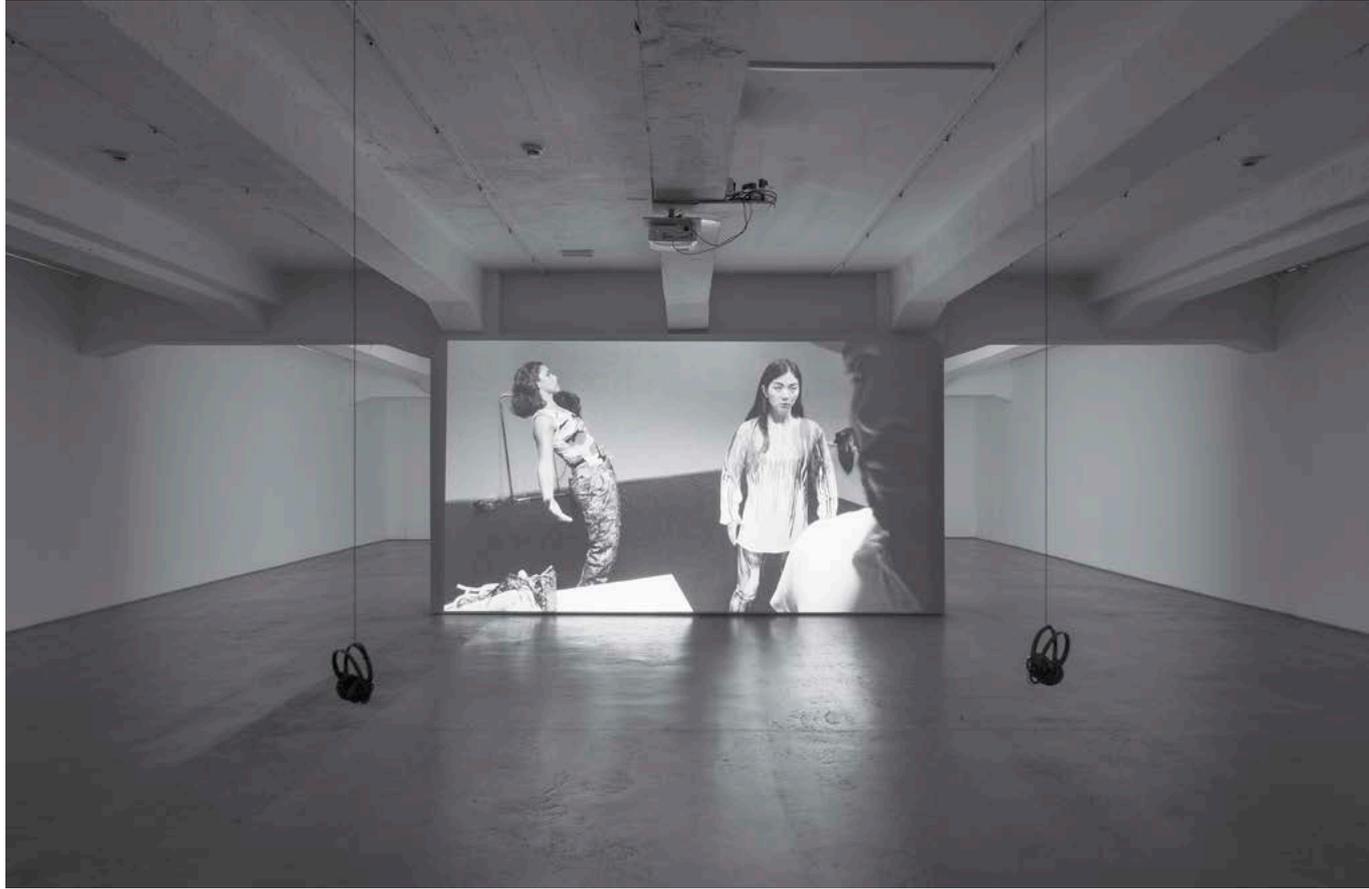
Eine Ausstellung in den Deichtorhallen geht der Geschichte des künstlerischen Videos nach. Diese spielte sich auch an der HFBK Hamburg ab und führte zu Fragen, die bis heute virulent sind



Rosanna Graf, *Stab & Fleisch*, 2015; Videostill

Im Juli 2019 ist es 50 Jahre her, dass Menschen zum ersten Mal die Mondoberfläche betraten. Etwa zehn Jahre später im Jahr 1979 kamen die ersten tragbaren Videokameras auf den Markt. Zwischen diesen Ereignissen gibt es Verbindungen, nicht nur weil sie beide einen „großen Schritt für die Menschheit“ bedeuteten. Dafür stehen zwei Fernsehschnitte zu Beginn der von Wolfgang Oelze, selbst Videokünstler und HFBK-Absolvent, kuratierten Ausstellung: In der Anmoderation einer Sendung von 1979 spricht die Ansagerin vom Video als einem Bürgermedium. Ein paar Meter weiter läuft als Beamer-Projektion der Bericht des deutschen Fernsehens zur ersten Mondlandung. Weil die von Empfangsstationen in den USA aus weltweit übertragenen Live-Aufnahmen auf sich warten ließen, wurde die 27-stündige Sondersendung am 21. und 22. Juli 1969 zusätzlich von Bildern eines Nachbaus der Landefähre und des Cockpits im Kölner Studio untermalt, die mit ihrer Baumarkt-Optik Zweifel an der Echtheit des von der Kamera übermittelten Geschehens aufkommen lässt. Unfreiwillig komisch wird es zudem, als der Neil Armstrong darstellende Statist nicht weiß, wie er in einer Kulisserie ohne Gangway als erster Mann auf dem Mond überzeugen soll. So zeigt sich exemplarisch der dem Medium Video innewohnende Widerspruch zwischen seiner aufklärerischen Qualität, die die Nutzer\*innen zu unabhängigen Berichterstatte\*rinnen ermächtigt und dem ebenfalls vorhandenen Potenzial, filmische Bilder zu manipulieren.

Durch die Videotechnik wurde Realität dehnbar. Vier Stunden Material konnten am Stück aufgenommen wer-



Stefan Panhans, *Freeroam À Rebours Mod#1.1*, 2016, Ausstellungsansicht; Foto: Henning Rogge/Deichtorhallen Hamburg

den, unverhältnismäßig viel mehr, als die Minuten, die eine Filmspule erfassen kann, bevor sie gegen eine neue ausgetauscht werden muss. Man konnte Fernsehsendungen mitschneiden und als Material in eigenen Filmen verwenden. Auch wenn das Zentrum der frühen Videokunst Köln wurde, hielt die neue Technologie sehr schnell Einzug in die HFBK Hamburg. Gerd Roscher, seit 1972 Professor für Dokumentarfilm und Video, brachte Ende der 1970er Jahre eine Portable Camera von Sony aus New York mit. Er und sein Assistent Ernst Mitzka stellten ihre Kameras den Studierenden zur Verfügung. Vito Acconci, Nam June Paik und Dan Graham, später auch Ulrike Rosenbach, kamen als Gastprofessor\*innen an die Hochschule und mit ihnen die Auseinandersetzung mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Videos von einer dokumentarischen bis hin zu einer freien, experimentellen Nutzung, wie sie von Claus Böhmler, Gerhard Rühm und Vlado Kristl praktiziert wurde.

Dabei wurden erstmals Fragen aufgeworfen, die rund 40 Jahre später in Zusammenhang mit den heutigen elektronischen Medien immer noch erstaunlich virulent wirken. Diese Aktualität tritt in der Ausstellung deutlich hervor. Sie ist nach *Weißer Schimmel* (2010) und *Captain Pamphile* (2011) die dritte in der Reihe der von Künstler\*innen kuratierten Schauen in der Sammlung Falckenberg, die neben internationalen Positionen zum Thema auch die von mehreren Generationen von Absolvent\*innen und Lehrenden der HFBK Hamburg umfasst. Diese Generationenfolge ist eine von vielen möglichen Lesarten der Schau, die zehn Kapitel als mögliche Erzählstränge anbietet. Wolfgang Oelze spricht vom Video als einem „extrem fehlerbehafteten Medium“, das an die Grenzen der Abbildbarkeit stößt. Videobilder seien seit jeher unscharf, grobkörnig und dunkel. Der Fehler sei ein bestimmendes Element so-



Ernst Mitzka, Valeska Gert. *Das Baby*, 1969, Videostill

wohl für das Bild als auch für die Bilddeutung. 77  
Die Fehlerhaftigkeit findet sich im titelgebenden Bild des *Fuzzy Dark Spot* wieder, einer Irritation der Wahrnehmung, ein dunkler Punkt, den man nicht scharf sehen kann, einem Begriff der unter anderem in Internetforen auftaucht, in dem Kamerafreaks sich über rätselhaft Flecken auf ihren Fotos unterhalten. Gleichzeitig löst dieses Phänomen auch ein Gefühl der Beunruhigung aus, der „Fleck“ befindet sich im Reich des Dunklen und des Unheimlichen.

Dokumentarfilmer wie Roscher sahen dagegen das Aufklärerische in dem neuen Medium. Zusammen mit Studierenden wurden alternative Nachrichten gefilmt und verbreitet. In der Ausstellung läuft ein Ausschnitt aus dem Film *Video – ein anderes Fernsehen*, den Roscher zusammen mit Rainer Korsen produzierte, damals Assistent im Filmbereich (später bis 2016 Leiter der Elektronikwerkstatt an der HFBK Hamburg). Die Kamera filmt mitten in die Kommandozentrale einer sonst verborgenen Überwachungsstation im Hamburger Hauptbahnhof hinein und folgt dem Blick der Überwachungskameras auf ahnungslose Passanten. Die Videokamera wird hier als politisches Instrument gegen ihr konträres Potenzial als Instrument staatlicher Überwachung im öffentlichen Raum eingesetzt, ganz im Sinne von „Überwacher überwachen“. Die knapp 20 Jahre später entstandene Video-Installation *Krall. oder die Zeit der Schlaufe* (2018) von Swen Erik Scheuerling reißt die Überwachungskamera aus ihrer Verankerung und damit auch aus ihrem funktionalen Zusammenhang. Im Treppenhaus der Sammlung Falckenberg pendeln an jedem Aufgang je zwei an schmale Metallarme montierte Kameras in entgegengesetztem Rhythmus und projizieren die gegenläufigen Aufnahmen auf die Kopfseite des Treppenhauses. Dadurch gerät das Koordinatensystem des Raumes wie auch seine filmischen Abbilder vollständig durcheinander – eine Herausforderung für die Betrachter\*innen, die sich selbst darin wiederfinden. Nam June Paik hatte schon in den 1960er Jahren mit closed-circuit-Installationen gearbeitet, der technischen Grundlage von Überwachungssystemen. 1974 entstand daraus eher zufällig der erste *TV Buddha*, von dem in der Ausstellung eine Variante von 1997 zu sehen ist: Der sitzende Buddha blickt auf sein live abgefilmtes Abbild auf einem Monitor, so dass ein endloser Kreislauf entsteht, in dem Abbildung und Abgebildetes eins werden. Nur wenige Meter entfernt ist eine zeitgenössische Version des geschlossenen Kreislaufs anzutreffen: Das 2015 als ihre Bachelor-Arbeit an der HFBK Hamburg entstandene Video *Stab & Fleisch* von Rosanna Graf zeigt ein Zwillingsspaar, das sich in Endlosschleife mit auf Selfiesticks befestigten Kameras um sich selbst dreht. Auch wenn die beiden posthuman anmutenden Wesen in ihrem absurden Dialog die der Situation zugrunde liegenden Macht- und Wahrnehmungsstrukturen thematisieren, schrauben sie sich mit ihrem Frage- und Antwortspiel immer weiter in ihren Loop. Im Zeitalter des Smartphones scheint aus dem technischen closed circuit ein Gefängnis der Selbstreferentialität geworden zu sein, das in der Interpretation von Graf mythische Dimensionen erhält.

Visionen einer Zukunft, in der Identität keine Relevanz mehr hat, entwickelte Rotraut Pape bereits in den 1980er Jahren. Noch als HFBK-Studentin gründete die im April 2019 viel zu früh verstorbene Professorin an der HfG Offenbach (den Aufbau der Ausstellung hatte sie trotz schwerer Krankheit noch besucht) mit ihren Mitstudierenden Andreas Coerper und Oliver Hirschbiegel die Künstlergruppe Raskin. Das Raskin-Video *Mutter, Vater ist tot* (1987) ist Teil einer Trilogie, die Sprachmuster von Seifenopern aufgreift. Raskin nutzten bereits Trick-Effekte, die an heutige Emoticons erinnern. Aufploppende Herzen

und durchs Bild fliegende Pfeile übertreiben die ohnehin schon großen Gefühle ins Unermessliche. Die Übersteigerung und die nur noch Stereotypen, aber keinen logischen Abläufen mehr folgende Handlung führen zu einer Dekonstruktion von Identität und Gefühl. Die Fähigkeit, den Glauben an die so genannte Realität zu erschüttern, ist eine Grundeigenschaft des Videos. In *Reconstructing Damon Albarn in Kinshasa* (2010) von Jeanne Faust (Professorin für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) versuchen zwei an einem Tisch sitzende Männer, deren Bezug zueinander unklar bleibt, sich an ein Pressefoto des Musikers Damon Albarn zu erinnern, das in den Gehirnen der Zuschauer\*innen aufgerufen wird wie ein Traktat über die Entstehung des Bildes an sich. Die Fotografie selbst bleibt unsichtbar, und so bleibt auch unklar, ob sie jemals existiert hat. Mit einer doppelten Irritation dieser Art spielen die beiden inhaltlich zusammenhängenden Videoarbeiten *Desi're – The Goldstein Reels* (2006) und *The Ghost Who Refuses To Play Dead* (2008) des HFBK-Absolventen Romeo Grünfelder (Diplom 2002). Verarbeitet der erste Film vermeintliches Originalmaterial aus dem Nachlass des amerikanischen Künstlers Jack Goldstein, versucht der zweite Film vorgeblich eine biografische Annäherung, verwischt jedoch die Konturen einer möglichen realen Person des Künstlers, die auch zu dessen Lebzeiten kaum greifbar war. Als dokumentarisch angelegter Film bewegt sich *Unrise* (2002) von Nina Könnemann (Studium an der HFBK Hamburg 1992-98) an den Grenzen des Ungewissen. Könnemann zeigt die Station Potsdamer Platz in den Anfangsjahren der neuen Hauptstadt Berlin am Morgen nach der *Love Parade*. Erschöpft und isoliert taumeln die letzten Raver\*innen durch die große Halle, eine unwirkliche Szenerie, die beinahe ins Religiöse kippt, als eine Person ihre durch Glasscherben verletzten Hände in die Kamera hält, wie die Stigmata einer Heiligenfigur.

Gibt es ein Entrinnen aus dem closed circuit, gibt es Rettung vor dem dark spot? Vielleicht braucht es dazu eine Persönlichkeit wie Valeska Gert. Ernst Mitzka konnte die legendäre Tänzerin und Kabarettistin 1969 als 24-jähriger HFBK-Student dazu bringen, als Protagonistin in einer Reihe seiner Videos mitzuwirken. Gert ließ sich insbesondere durch die Aussicht überreden, das Gefilmte über einen an die Kamera angeschlossenen Monitor sofort ansehen zu können. Nacheinander mimte die damals 77-Jährige den Tod, einen Orgasmus und ein Baby, mitsamt dem dazugehörigen Daumenlutschen, Schmatzen und Schreien. Das Baby spielte sie nach Anschauung des Materials noch ein zweites Mal. Und in dieser zweiten Version schaut sie zum Schluss in Kamera und fragt: „So, wie war das?“.

*Fuzzy Dark Spot*; 13. April – 11. November 2019; Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg; mit Arbeiten von John Bock, Claus Böhmmler, Jeanne Faust, Rosanna Graf, Romeo Grünfelder, Christian Jankowski, Annika Kahrs, Volko Kamensky, Naho Kawabe, Nina Könnemann, Till Krause, Vlado Kristl, Lene Markusen, Ernst Mitzka, Vanessa Nica Müller, Wolfgang Oelze, Stefan Panhans, Rotraut Pape/Raskin, Peter Piller, Gerd Roscher/Rainer Korsen, Oliver Ross, Swen-Erik Scheuerling, Paul Spengemann, Inga Svala Thorsdottir, Tilman Walther, Helena Wittmann, Steffen Zillig u.a.

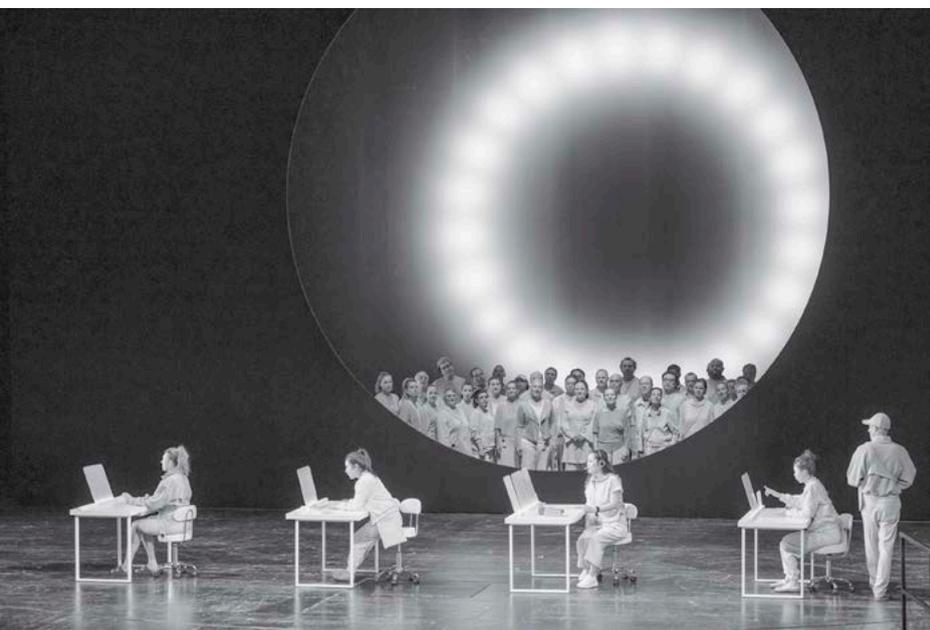
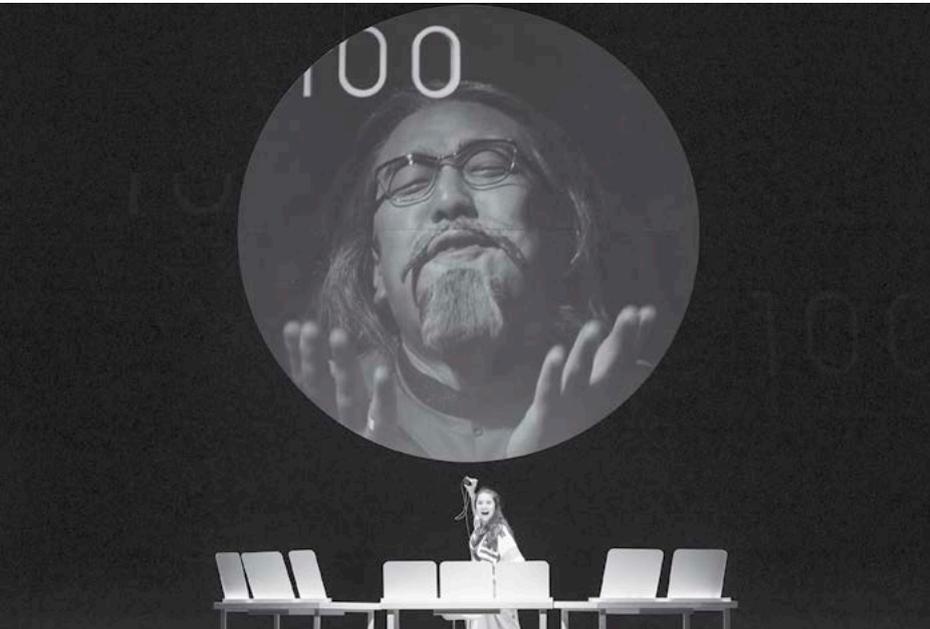


Nam June Paik, *TV Buddha*, 1997, Ausstellungsansicht; Foto: Henning Rogge/Deichtorhallen Hamburg



Wolfgang Oelze, *920 MM*, 2014; (unten): WDR, *Ansagetext zur Fernsehsendung Video – Ein anderes Fernsehen*, 1979, (rechts): Vlado Kristl, *Elektromobil*, 1991, (oben): Swen Erik Scheuerling, *Krall. Oder die Zeit der Schlaufe*, 2018, Ausstellungsansicht; Foto: Henning Rogge/Deichtorhallen Hamburg

In seinem Roman „The Circle“ entwirft der Autor Dave Eggers die Dystopie einer selbstgewählten Überwachungsgesellschaft. In Weimar wurde nun die Opernfassung mit einem Bühnenbild von Raimund Bauer aufgeführt



Opernversion *The Circle* mit einem Bühnenbild von Raimund Bauer, Deutsches Nationaltheater Weimer, 2019, Fotos: Candy Weltz/DNT Weimar

„Alles Private ist Diebstahl!“ legt der pervertierte Kommunismus eines Unternehmens in dem Bestseller *The Circle* fest. Der Autor Dave Eggers entwirft im Jahr 2013 eine Dystopie, in der ein Internetgroßkonzern via sozialer Kontrolle die Macht übernimmt. 2017 verfilmt Dave Ponsoldt den Roman mit Emma Watson in der Hauptrolle. Im Mai nun feierte am Deutschen Nationaltheater Weimar eine dreistündige Opernversion des Romans Premiere, deren Aufbau (Dramaturgie: Hans-Georg Wegner) sich stark an der Verfilmung orientiert: Die Protagonistin Mae arbeitet für den Datenriesen *The Circle*, also Facebook und Google, der den transparenten Menschen propagiert und mit einem familiären, also sektenartigen Arbeitsklima à la Silicon Valley lockt. Hinter all dem winkt das Kapital als göttlicher Nährboden. Mae wird schließlich erster, gläserner Mensch durch eine Art elektronische Hundeleine: eine immer mitlaufende Kamera als Halsband, also sowas wie das iPhone. Das infernale Ende dieses längst wahr gewordenen Szenariums lässt nicht lange auf sich warten.

Haben Sie jemals *Wittgensteins Matresse* gelesen? Es geht um eine Frau mittleren Alters, Künstlerin, der letzte Mensch auf Erden. Vielleicht nach einer Katastrophe, aber das weiß man nicht sicher. Ihre Sprache ist durchzogen von Modalverben, sie ist lediglich ein bewegtes, Ich sagendes Moment, inmitten von Materie, die zur reinen Bezugsgröße schrumpft. Eine ähnliche Atmosphäre findet sich auf der von Raimund Bauer (Professor für Bühnenraum an der HFBK Hamburg) gestalteten Bühne des Theaters in Weimar wieder. Es ist eine karge Welt, die er hier zeigt. Einerseits erinnert sie an Apple Stores und stundenweise mietbare Schlafkajüten, bekannt aus Japan; andererseits gibt es hier Chesterfield Sessel, getäfeltes Bett und die Hirschgeweih-Kronleuchter von Mercer (Maes Freund, gespielt von Oleksandr Pushniak). Diese unterschiedlichen Szenarien drehen sich nacheinander auf die Bühne, stellen sich dem Publikum wie im TED Talk als die letzten Kometen des Universums vor. Und scheinbar schwerelos driften die Elemente in die Bühnenmitte, vom Technikpersonal gehalten, als müssten sie vor ihrem Entschweben bewahrt werden. Mit Fantasie betrachtet zumindest. Schnell wird mir klar, die letzten Jahrzehnte sind sehr viel weiter weg von meiner Gegenwart als das SciFi-hafte Büro Maes (gespielt von Sayaka Shigesima). Maes Räume sind nur noch ihrer Funktion nach bestimmbar, alles Überschüssige, also Dekorative und Individuelle wirkt wie lächerlicher Ballast, Patina aus einer anderen Welt, in der es noch Platz für Unnötiges gab. Kein Wunder also, dass der Hersteller schmückender Kronleuchter, Mercer, in den Tod getrieben wird, nachdem Mae Fotos seines Kunsthandwerks auf ihrem Social Media Account veröffentlicht. *The Circle* zeichnet eine cleane Gesellschaft, in der Apps und ihre Dienste unsere Leben navigieren und Frauen weiterhin Objektcharakter haben: Mit der in Dauerschleife gesungenen Zeile „deine Taille macht mich fertig“ von Librettistin Tina Hartmann umwirbt der Kollege Francis (gespielt Jörn Eichler) Mae erfolgreich! Vergangenen Winter lag ich mit einer Erkältung im

Bett, als mich nach drei Tagen Dauerinternetkonsum der Ekel überkam. Ich kündigte alle sozialen Online-Netzwerke, inklusive Netflix. Alles! Jetzt finde ich wieder über andere Wege heraus, wie und wo ich unterwegs sein will. Für meine Weimar-Reise frage ich Pooyesh, eine befreundete Künstlerin, die an der Bauhaus Universität studiert hat. Wie von Pooyesh aufgetragen, schlendere ich vom Bahnhof in Richtung meines Hotels, vorbei am Buchenwaldplatz, am Bauhaus-Museum (restlos ausverkauft, mein trauriger Blick führt da zu keiner Ausnahme), am Atrium, am Stadtmuseum und der Kunsthalle Harry Graf Kessler. Bevor ich mich ein wenig in der Kleinstadt verirre und mir von einem freundlichen Einheimischen Auskunft geben lasse. Nach dem Check-in setze ich mich zu Johann Gottfried Herder auf eine Bank. Vor einigen Jahren könnte meine Freundin Pooyesh genau hier gesessen haben, mit Roses Zitronenkuchen von gegenüber in der Hand. Mein Gedächtnis ist eine unzuverlässige und dadurch umso genialere Biobank. Reize wie das Hören von Dialekten oder der Geruch von frisch gemähtem Gras wecken Bilder in mir, die sich dann vor meinem inneren Auge zu Geschichten verselbständigen, die so hätten passieren können, es aber vielleicht nicht wirklich sind. Eine medienvermittelte, digitale Welt und ihr Archiv generieren eine solipsistische Gesellschaft. Es gibt nur mich selbst, umgeben von meiner Matrix, die ich verändere. Oder die auf mich einprasselt und mich programmiert.

Raimund Bauer und René Liebert (Video) setzen auf riesige Videoleinwände. Mal sind darauf Maes Chefs zu sehen, mal Klient\*innen oder diverse Textnachrichten. Die Videobotschaften nehmen den Bühnenraum autoritär ein und zwingen Mae in ihre Position. Kontrapunktisch dazu zeigt Bauer ein Kanu, mit dem Mae die Natur genießt und am Flussufer kiffend und singend ein Klischee ihrer Native American Vergangenheit reproduziert. Mae sucht Zuflucht in einer romantischen, vom weißen Mann erfundenen Gegenwelt. Denn die Lebensweise von Maes Vorfahren ist natürlich längst von den Kolonialherren Burger King, Crack, Cola und High End Technik überschrieben, angeeignet und von Mae und auch sonst niemandem mehr abrufbar oder zurückverfolgbar. Gelebter Winnetou-Kitsch als Ausgleichsport. Die beeindruckend bündige Inszenierung (Regie: Andrea Moses) endet schließlich in der totalen und sich verselbstständigten Überwachungsgesellschaft, wenn Mae auch die Daten ihrer Vorgesetzten veröffentlicht. „Jeder hat ein Recht auf deinen Gedanken!“

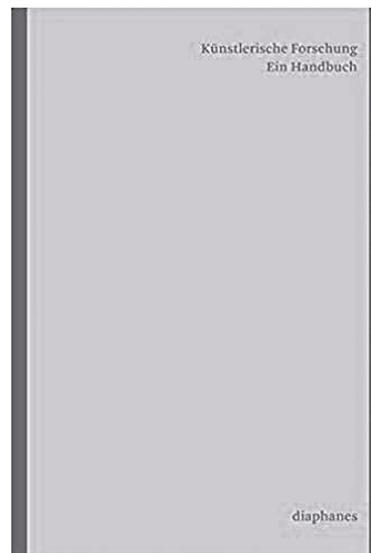
Mein Sitznachbar schaut auf seine Apple Watch. Vielleicht prüft der Mann über seine Health App, ob er noch lebt. Und meine Gedanken landen erneut beim Buch *Wittgensteins Mätresse*. *The Circle* erinnert mich daran wie an meine Gegenwart, in die wir als Ich sagende Mätressen des Digitalen eingepflegt sind. Als Teil der letzten Realitäten von quasi alchemistischen Konzernen, die Geld in noch mehr Geld verwandeln. Aber das Ding ist: Das wissen wir.

Julia Jost studierte Theaterregie und lebt als Autorin und Dramaturgin, u.a. für die HALLO: Festspiele, in Hamburg. Mit einem Auszug aus ihrem noch unveröffentlichten Debütroman wurde sie für den Ingeborg Bachmann Preis 2019 nominiert.

*The Circle* Oper nach dem gleichnamigen Roman von Dave Eggers; Libretto von Tina Hartmann unter Mitarbeit von Ludger Vollmer, eingerichtet von Andrea Moses und Hans-Georg Wegner; Kirill Karabits (Musikalische Leitung), Andrea Moses (Regie), Raimund Bauer (Bühne), Svenja Gassen (Kostüme), René Liebert (Video), Hans-Georg Wegner (Dramaturgie)



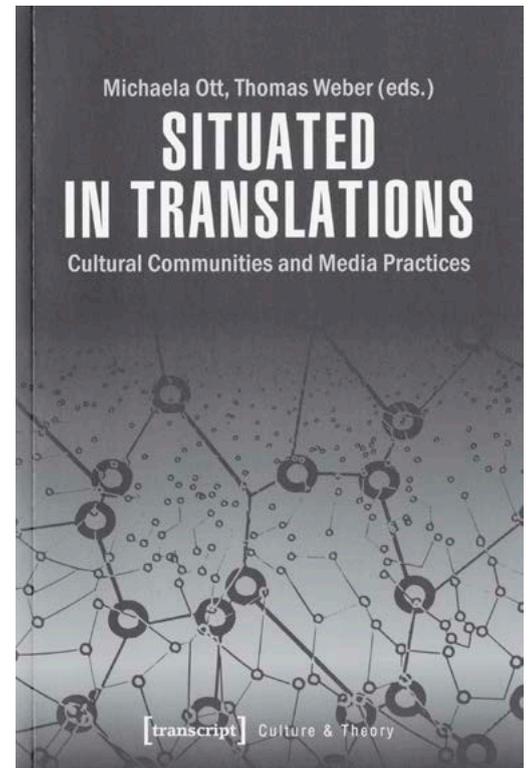
Opernversion *The Circle* mit einem Bühnenbild von Raimund Bauer, Deutsches Nationaltheater Weimer, 2019, Fotos: Candy Weltz / DNT Weimar



*Jens Badura,  
Selma Dubach,  
Anke Haarmann,  
Dieter Mersch,  
Anton Rey,  
Christoph  
Schenker, Germán  
Toro Pérez (Hrsg.):  
Künstlerische  
Forschung. Ein  
Handbuch*

Diaphanes, 2015

Wer von künstlerischer Forschung spricht, wagt sich in ein dichtes, verflochtenes Gestrüpp. Unter dem so akademisch klingenden Logo versammeln sich völlig unterschiedliche Positionen, denen allenfalls gemein ist, dass sie künstlerisches Handeln zwischen Bologna, Kunstmarkt und Kulturtheorie neu verorten wollen. Orientierungshilfe bietet in all dieser Unübersichtlichkeit das Handbuch *Künstlerische Forschung*, das von einer Arbeitsgruppe um Jens Badura, Selma Dubach und Anke Haarmann herausgegeben wurde. In 66 Artikeln zu theoretischen Begriffen wie Poiesis oder Methode, zu Praktiken wie Inszenieren oder Intervenieren, zu Formaten, Orten und Institutionen künstlerischen Forschens kommen Theoretiker\*innen wie Künstler\*innen zu Wort und präsentieren ihre unterschiedlichen Auffassungen von künstlerischer Forschung. Indem die Herausgeber\*innen die Einzelartikel in drei Sektionen – „Theorie“, „Praxis“ und „Institutionen & Kontexte“ – aufteilen, gelingt es ihnen, die Bruchlinien, die das Feld durchziehen, nicht zu glätten, sondern als Widerspruch sichtbar stehen zu lassen.



*Michaela Ott,  
Thomas Weber  
(Hrsg.): Situated in  
Translations*

transcript Verlag, 2019

Das Buch versammelt die Beiträge des Symposiums des interdisziplinären Forschungsverbunds Übersetzen und Rahmen – Praktiken medialer Transformationen, welches 2017 an der HFBK Hamburg stattfand. Durch die Annahme, dass Kulturen immer schon durch fortlaufende und reziproke Übersetzungsverhältnisse hervorgebracht worden sind, werden herkömmliche Theorien der Übersetzung und des Rahmens herausgefordert. Die Beiträge des Sammelbandes konzentrieren sich auf Medienpraktiken, die in verschiedenen kulturellen Kontexten und einem breiten Spektrum von Medien angesiedelt sind, darunter Körper und ihre Bewegungen, Stimme, Literatur, Film, Kunstinstallationen und Graphic Novels. Weit über die traditionellen Vorstellungen von Medienproduktion und -rezeption hinaus fragen die Autor\*innen, „wie Medien nicht nur gerahmt, übersetzter Ausdruck spezifischer, meist westlicher Codes und Normen sind, sondern auch, ob es andere, nicht-westliche, kulturell unterschiedliche und bisher unbemerkte Formen der Rahmung und Übersetzung gibt, die das Verständnis dieser Prozesse erschweren“. Die Autor\*innen nähern sich dieser Frage aus verschiedenen Perspektiven, um die Materialität und Konzeptualität von Medien sowie die kulturelle Vielfalt der Übersetzung und Gestaltung diskutieren – vor allem auch vor dem Hintergrund der globalen medialen Entwicklungen.

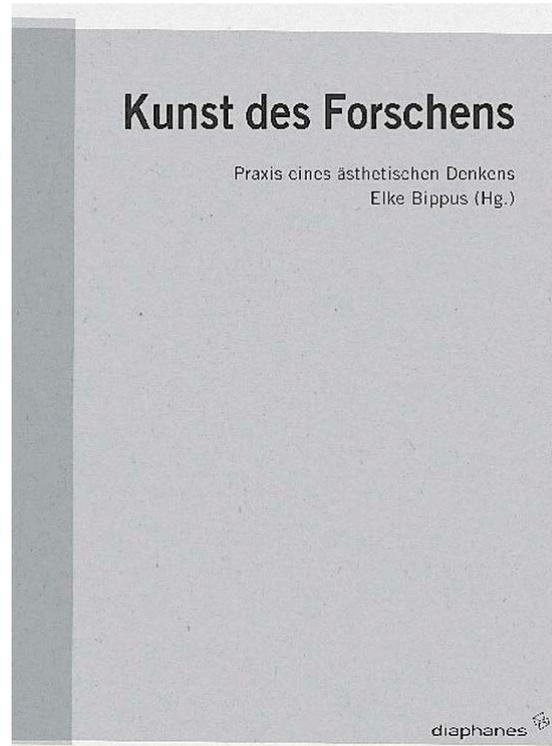
chael Polanyi), denn dieses „ermöglicht der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie einen Zugang zu künstlerischen Wissensformen, die ihrerseits nicht ohne die künstlerische Praxis zu denken sind.“



## Judith Siegmund (Hrsg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?

transcript Verlag, 2016

Der Sammelband, dem auch das zentrale Essay am Anfang des Magazin entstammt (S. 3), geht zurück auf das gleichnamige Symposium 2015 an der Universität der Künste Berlin. Ausgehend von den Kontroversen allein schon über die Begrifflichkeit „künstlerische Forschung“ stehen sich die Lager konträr gegenüber. Auf der einen Seite existiert die Sorge, Kunst müsste sich den Maßstäben der Wissenschaft „unterordnen“ und auf der anderen Seite wird befürchtet, die Kunst werde durch die institutionellen Vorgaben so verändert, dass ihr autonomer Status verloren gehe. Das Symposium als auch der Tagungsband versuchen nun, diese Paradigmen zu hinterfragen und versammeln sehr unterschiedliche Perspektiven. Die äußerst lesenswerten Beiträge von Künstler\*innen, Kunsttheoretiker\*innen und Philosoph\*innen lassen das Bedürfnis nach einer „Emanzipation der künstlerischen Forschung von ‚den‘ wissenschaftlichen Forschungsmethoden“ erkennen. So weist Eva Maria Jung in ihrem Artikel darauf hin, dass „die Rolle des Wissensbegriffs neu in den Fokus gerückt und das Wissen (der Kunst und der Wissenschaft) jenseits der Sprache mitgedacht“ werden sollte. Sie plädiert für die Bezeichnung „implizites Wissen“ (Mi-



## Elke Bippus (Hrsg.): Kunst des Forschens

Diaphanes, 2012

Auch hier bildet eine Tagung – dieses Mal an der Züricher Hochschule der Künste 2007 – den Ausgangspunkt für diese Publikation. Ausgehend von dem Begriff des *performative turn* zeigt Elke Bippus, dass „künstlerische Praxis in ihrer performativen Kadrierung nicht mehr nur entlang dem Künstlersubjekt, dem Werk, dem Objekt oder der Ausstellung gedacht, sondern verstärkt in ihren Verschränkungen mit anderen Wissensbereichen, der Theorie, ihrer Diskursivierung und ihrer Funktion diskutiert wird“. Dadurch rückt das Entdecken als Prozess der Erkenntnisgewinnung in den Vordergrund: „Künstlerische Forschung verweist auf ein habituelles Wissen und basiert auf Erfahrungheit und vermag gerade deshalb unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich zu machen.“

Lerchenfeld Nr. 49, Juli 2019

Herausgeber  
Prof. Martin Köttering  
Präsident der Hochschule für  
bildende Künste Hamburg  
Lerchenfeld 2  
22081 Hamburg

Redaktionsleitung  
Beate Anspach  
Tel.: (040) 42 89 89-405  
E-Mail: beate.anspach@hfbk.  
hamburg.de

Redaktion  
Julia Mummenhoff

Bildredaktion  
Tim Albrecht, Beate Anspach,  
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion  
Beate Anspach, Patricia Ratzel

Autor\*innen dieser Ausgabe  
Beate Anspach, Prof. Dr. Elke  
Bippus, Prof. Dr. Kathrin Busch,  
Prof. Simon Denny, Prof. Dr. Mi-  
chael Diers, Raphael Dillhof, Prof.  
Dr. Anke Haarmann, Julia Joost,  
Prof. Valentina Karga, Daniel Kul-  
le, Prof. Annika Larsson, Prof. Dr.  
Hans-Joachim Lenger (verst.),  
Prof. Dr. Hanne Loreck, Dr. Clara  
Meister, Prof. Michaela Melián,  
Julia Mummenhoff, Prof. Dr. Mi-  
chaela Ott, Dr. Christa Pfafferoth,  
Dr. des. Erich Pick, Dr. des. Sand-  
ra Schäfer, Dr. des. Benjamin  
Sprick, Dr. Birgit Szepanski, Dr.  
Anna-Lena Wenzel

Fotoessay (S. 38)

Wiebke Schwarzahns, *Shooting  
(Le modèle optique)*, 2019; ent-  
standen im Rahmen der Promo-  
tion zum Dr. phil. in art. bei Prof.  
Dr. Hanne Loreck, Prof. Jeanne  
Faust. Das Projekt wird gefördert  
durch die Heinrich-Böll-Stiftung  
und die Hamburgische Kulturstif-  
tung.

Illustrationen: Kiki Park (Klasse  
Grafik bei Prof. Ingo Offermanns)

Konzeption und Gestaltung  
Claudia Koch, Timo Rychert, Lea  
Sievertsen – Studierende von  
Prof. Ingo Offermanns (Studien-  
schwerpunkt Grafik/Typografie/  
Fotografie)

Realisierung  
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung  
Medialis Offsedruck

Soweit nicht anders bezeichnet,  
liegen die Rechte für die Bilder  
und Texte bei den Künstler\*in-  
nen und Autor\*innen.

Das nächste Heft erscheint im  
Oktober 2019

ISSN 2511-2872

Die pdf-Version des Lerchenfeld  
finden Sie unter:  
[www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.  
de](http://www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de)

**HFBK**

Hochschule für bildende  
Künste Hamburg

Das, was künstlerische Forschung oder *Artistic Research* meint, ist genau so vielfältig wie unpräzise. Auch darum wird über das Thema seit den späten 1990er, frühen 2000er Jahren so angeregt diskutiert. Dabei ist, wie Kathrin Busch in ihrem einleitenden Essay feststellt, „[d]ie Auseinandersetzung um künstlerische Forschung dabei nur Symptom einer grundlegenden Verschiebung, durch die sich das Verhältnis von Kunst und Wissen neu konfiguriert [...].“

Das Lerchenfeld-Magazin möchte sich mit dieser Ausgabe an der Diskussion beteiligen und versammelt Beiträge, die unterschiedliche Aspekte des Diskurses reflektieren. So zeichnet Kathrin Busch die Annäherungen der Kunst an die Theorie und die Annäherung der Theorie an die Kunst nach. Als Beispiel führt sie den Essayismus als exemplarische Form künstlerischen Denkens an. Hier „kristallisiert sich ein ästhetisches Denken, das nicht von der Kunst theoretisch, sondern von konkreten Phänomenen künstlerisch handelt.“ In diesem Sinne kann auch das Fotoessay der aktuellen Promovendin Wiebke Schwarzahns in der Heftmitte betrachtet werden: Ausgehend von einem physikalischen Versuchsaufbau, auf den der Psychoanalytiker Jacques Lacan in seiner Subjekttheorie verweist, untersucht sie Fragen von Mode/Körpern, Femininität und optischen Täuschungen. Im Rahmen eines fiktiven Fotoshootings entsteht aktuell ihre filmische Promotionsarbeit *Le modèle optique*. Die Bildstrecke zeigt eine Konstellation aus Set-Fotografien und Aufnahmen des Fotoshootings selbst.

Seit 2008 kann an der HFBK Hamburg der Abschluss zum Dr. phil. in art erworben werden. Die aktuell 24 abgeschlossenen Dissertationsprojekte weisen eine inhaltliche und formale Breite auf, die wir anhand einiger ausgewählter Arbeiten von Inga Kählke, Clara Meister, Christa Pfafferott, Erich Pick, Sandra Schäfer, Birgit Szepanski und Benjamin Sprick verdeutlichen wollen.

Die Autorinnen Anke Haarmann, Michaela Ott, Elke Bippus und Anna-Lena Wenzel stellen exemplarische Ansätze einer künstlerisch-forschenden Praxis dar, die dezidiert im gesellschaftspolitischen Feld verortet werden können. Hanne Loreck informiert über ihr aktuelles Projekt mit Studierenden, ein Manifest für das künstlerisch-wissenschaftliche Forschen zu formulieren. Außerdem beantworten Lehrende der HFBK Hamburg Fragen zu ihrer eigenen künstlerischen (und evtl. forschenden) Praxis. Wir gehen auf digitale Plattformen und Archive ein, die künstlerische Arbeiten dokumentieren und stellen in der Reading List ausgewählte Publikationen zum Themenkomplex vor.