

Elke Bippus

POETOLOGIE DES WISSENS

Künstlerische Forschungen als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre schrieb der Mathematiker und Philosoph Michel Serres:

„Wer forscht, weiß nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schwebel. [...] Tatsächlich gelangt der Forscher auf beinahe wundersame Weise zu einem Ergebnis, das er nicht deutlich voraussah, auch wenn er es tastend suchte.“¹

In Gesprächen mit vielen Künstlern und Künstlerinnen hat sich gezeigt, dass diese Beschreibung Serres' als eine treffende Charakterisierung der künstlerischen Produktionsweise verstanden wird. Serres hat mit ihr allerdings die Wissenschaft im Auge. Sie charakterisiert er in seiner Bemerkung zum Forschen als eine Tätigkeit, als eine Praxis mit Kontingenzen, mit Umwegen oder experimentellen Suchbewegungen. Insofern das Forschen als etwas beschrieben werden kann, das unvorwegnehmbare, überraschende Ergebnisse zeitigt, die zu neuen Erkenntnissen führen können, wird die Dichotomie von Kunst und Wissenschaft fraglich, die unter anderem auf der Polarisierung von Imagination, Fiktion und Zufall auf der einen, und Rationalität, Wahrheit, Falsifikation auf der anderen Seite basiert. Das Forschen wird als eine Kunst bestimmbar und die Kunst als ein Forschen. Dies bedeutet allerdings nicht, dass es keine Unterschiede gibt. Die Verschiedenheiten resultieren jedoch nicht aus einer vermeintlich ontologischen Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft oder

¹ Michel Serres, Vorwort, in: ders., *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt/M 1994, S. 11-36, hier: S. 35.

dem Künstler und dem Wissenschaftler. Sie erweisen sich vielmehr als solche, die mit der Geschichte und den Darstellungsmustern der jeweiligen Disziplinen zusammenhängen.

Im Sinne des tradierten hierarchischen Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft ist Kunst entweder als Kompensation der Wissenschaft oder als Angleichung an dieselbe gedacht. Wird demgegenüber das Forschen der Kunst ins Zentrum gerückt, lassen sich zwischen der wissenschaftlichen Praxis und Verfahren der Kunst Analogien aufzeigen und die oppositionale Konzeptualisierung in Frage stellen. Auf dem Feld der Kunst, dies soll im Folgenden dargestellt werden, endet das Forschen nicht auf Seiten der künstlerischen Produktion und die Ergebnisse werden nicht zu einem Gegenstand des Wissens gefügt. Im Gegenteil, es kann und muss in der Rezeption fortgeführt werden, was den Prämissen insbesondere der Geschichte der modernen Kunst entspricht.

Kunst und Wissenschaft

Bekanntermaßen waren Kunst und Wissenschaft in der Antike kein Gegensatzpaar. Beide Felder waren durch eine bestimmte Art von Wissen definiert. Dennoch gab es klare Unterscheidungen. Die Kunst, die *téchne*, hatte Veränderliches zum Gegenstand. Sie war auf das Allgemeine der Herstellung (*poiesis*) und seiner Bedingungen bezogen. Die *epistéme*, das Wissen im Sinne der Wissenschaft, betraf dagegen dasjenige, zu dem wir nur eine theoretische, das heißt, betrachtende Einstellung einnehmen können.²

Die Polarität von Handwerklich-Herstellendem und Theoretischem setzte sich auch innerhalb der Künste fort. So ‚stiegen‘ erst in der Renaissance die mechanischen Künste der Malerei, Bildhauerei und Architektur in die Sphäre der sieben freien Künste auf,³ indem sie wissenschaftsartig wurden, das heißt, die

² Aristoteles unterscheidet am Anfang der *Metaphysik* folgende elementare Wissensformen: Wahrnehmung (*aísthesis*), Erinnerung (*mnéme*), Erfahrung (*empeiría*) sowie Kunst (*téchne*) und Wissenschaft (*epistéme*). Das Wissen der Kunst und der Wissenschaft wurde geschieden in: theoretisch (*epistemisch*), praktisch-poietisch (*téchne*) und praktisch-empirisch (*phrónesis*). Aristoteles, *Metaphysik*, Würzburg 2003 (Übers. Hans Günter Zekl), 980aff.

³ Das sind die Dialektik, Rhetorik, Geometrie, Arithmetik, Astronomie, Grammatik und Musik.

systematischen und methodischen Aspekte ihrer Verfahren herausarbeiteten.⁴ Mit der Etablierung der neuzeitlichen Wissenschaft im 17. Jahrhundert trafen Kunst und Wissenschaft auseinander. Damit ging einher, dass die Kunst zur Bewahrerin und Apologetin der Lebenswelt wurde. Die Wissenschaft distanzierte sich von allem Sinnhaften und ersetzte die Erfahrung durch Konstruktion.⁵ Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich die neue Wissenschaft durchgesetzt. Die *Ästhetik* fungierte fortan als Korrektur und Ergänzung. Sie richtete sich an die sinnhaften und imaginativen Kräfte des Menschen. Die Allianz zwischen Kunst und Wissenschaft stand unter dem Zeichen der Andersartigkeit und Komplementarität. Auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmten die zwei Grundmuster der Angleichung und Andersartigkeit das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. So fungieren Expressionismus oder Informel etwa als Gegenentwurf einer wissenschaftlich-technisch geprägten Welt. Der Futurismus und Teile der russischen Avantgarde versuchten dagegen, der Wissenschaft zu entsprechen. Eine Gruppe russischer Künstler, unter ihnen Malewitsch, Matjuschin und Tatlin, erforschte beispielsweise am Staatlichen Institut für künstlerische Kultur (GINChUk) systematisch die Gestaltungsverfahren der Kunst, um eine allgemeingültige Methodologie zu formulieren.

Seit den 1960er Jahren scheinen diese Grundmuster ihre Gültigkeit zu verlieren. Viele Künstler experimentieren mit neuen Materialien und Prozessen. Die Organisation *Experiments in Art and Technology* des schwedischen Ingenieurs Billy Klüver und seine Zusammenarbeit mit Robert Rauschenberg, in der Klüver nicht allein das technische Know-How lieferte, sondern von der Konzeption an bis zur Realisation mit Rauschenberg zusammen Projekte verfolgte, hatte eine Brückenfunktion zwischen Kunst und Technowissenschaften. Und schließlich rückten Kunst und Wissenschaft mit der Biennale Venedig von 1986, die das Verhältnis dieser Disziplinen als Leitthema hatte, erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dabei lässt sich seit den 1990er Jahren ein verstärktes künstlerisches Interesse an den Naturwissenschaften feststellen. Ausstellungen wie *Art & Brain* (Bonn 1995), *Post Naturam – Nach der Natur* (Münster 1998), *Formule 2.1* (Berlin 1999), zahlreiche Publikationen und Symposien künden

⁴ Mit der Zentralperspektive wurde die Malerei mit der Geometrie verknüpft und die Bildkonstruktion erhielt eine wissenschaftliche Grundlage. Leon Battista Alberti verfasste die erste wissenschaftliche Abhandlung über die Malerei. Er beschrieb sie als eine ernsthafte intellektuelle Übung, die Hand in Hand geht mit Ordnungen der Harmonie und Proportion, für die die mathematischen Wissenschaften maßgebend waren. Leon Battista Alberti, *Della Pittura*. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

⁵ Vgl. hierzu Jürgen Mittelstraß, *Leonardo-Welt. Über Wissenschaft, Forschung und Verantwortung*, Frankfurt/M 1996 (1992), S. 17.

seither vom Interesse, die Beziehung von Kunst und Wissenschaft neu zu bestimmen.⁶ Sehr genaue und differenzierte Analysen werden dabei notwendig, da sich die Schnittstellen zwischen Kunst und Wissenschaft vervielfacht haben und die Befragung ihres Verhältnisses nicht mehr von der Annahme reiner und autonomer Disziplinen ausgehen kann. Künstlerische und wissenschaftliche Felder überlagern sich, sind miteinander verflochten und ihre Grenzen sind unscharf, wenn man etwa Momente der Recherche, der Visualisierung, der Intuition, der subjektiven und sozialen Rolle auch von Wissenschaftler/innen oder der Laborforschung einbezieht. Eine Spur, die sich heute abzuzeichnen beginnt, und welche hier beispielhaft an Arbeiten von Renée Green und Heimo Zobernig verfolgt wird, hat nicht zum Ziel eine vermeintliche Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft zu schließen, sondern die existierenden Verfransungen dieser Disziplinen produktiv nutzbar zu machen und zu vervielfältigen, ohne deren Differenzen aufzuheben.

Das Archiv als Handlungsraum

Die afroamerikanische Künstlerin Renée Green untersucht in ihren installativen Arbeiten, in ihren Objekten und Texten Grundlagen der westlichen Kultur und kombiniert, so Isabelle Graw, methodisch eine teilhabende und eine außenstehende Position.⁷ Ihre künstlerischen Produktionen lassen sich vor allem mit poststrukturalistischen und -kolonialistischen Theoriebildungen seit den späten 1980er Jahren, mit hybriden Identitätsmodellen und afro-amerikanischer oder afro-diasporischer Kulturkritik in Beziehung setzen. Mit diesen Konzepten ist nicht allein eine inhaltliche Ausrichtung verknüpft, sondern auch ein methodisches Vorgehen. Im Sinne des von Jacques Derrida begrifflich gefassten Denkens der *Différance* interessiert sich Green für die Lücken in Archiven und für die Unzulänglichkeit derselben: Ihr geht es um Ordnungs-

⁶ Die Ausstellung *Art & Brain* (1995-97), Deutsches Museum Bonn, zeigte Arbeiten von Peter Kogler und von Carsten Höller/Rosemarie Trockel (ohne Katalog). 1997 folgten die Ausstellungen: Douglas Gordon, *Leben nach dem Leben nach dem Leben...*, *Art & Brain II* (Faltblatt), Deutsches Museum Bonn 1997; Durs Grünbein/Via Lewandowsky, *Des Künstlers Hirn*, *Art & Brain II* (Faltblatt), Deutsches Museum Bonn 1998; Mark Dion, *Adventures in Comparative Neuroanatomy*, *Art & Brain II* (Faltblatt), Deutsches Museum Bonn 1998; Gudrun Bott/ Natascha Borowsky (Hg.), *Post Naturam – Nach der Natur*, Bielefeld 1998; Künstlerhaus Bethanien, Philip Morris Kunstförderung, *Formule 2.1*, Berlin 1999.

⁷ Isabelle Graw, *Warum hat die es geschafft? Anerkennungsprozesse bei Künstlerinnen* (VI), Renée Green, *Kontrollräume*, in: *Artis. Zeitschrift für Neue Kunst*, Feb./März 47 (1995), S. 40-45.

prinzipien und darum, etwas zu „finden, was nicht gesucht wurde“.⁸ Die Löcher und Lücken verweisen auf einen Mangel, der nicht auf der Unfähigkeit von jemandem beruht, sondern „innerhalb der Sprache selbst auftritt“.⁹ In einem 2002 publizierten Text wird deutlich, dass Green weniger eine diskursanalytische Untersuchung des Archivs ins Auge fasst, sondern mit ihrer archivarischen Praxis einen ethischen Anspruch verknüpft,¹⁰ dem sie mit ihrem Konzept offener, prozessorientierter und supplementärer Strukturen Rechnung trägt.



Abb. 1: Import/Export Funk Office, Renée Green

Die bislang umfangreichste Arbeit Renée Greens ist das Projekt *Import/Export Funk Office*¹¹ von 1992-1994 (Abb. 1). Zehn Stahlregale sind in dieser Installation so zusammengestellt, dass sie einen offenen, an ein Archiv erinnernden Raum bilden. Dieser Eindruck wird durch die Schilder mit der Aufschrift *Collectanea* unterstützt, die an den einander gegenüberliegenden Eingängen angebracht sind. Das Material dieser Sammlung vermittelt sich sehr direkt: HipHop-Musik ist zu hören und auf den Monitoren im Innenraum der Installation werden Interviews mit Personen über kulturtheoretische Themen,

⁸ Renée Green, Überleben: Grübeleien über archivarische Lakunen. Bearbeitungen, erneute Lektüren und neue Lesarten. Einführung in den folgenden, laufenden Prozess des Hinzufügens, in: Beatrice von Bismarck u.a. (Hg.), *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Köln 2002, S. 484–490, hier 486.

⁹ Ebenda, S. 489.

¹⁰ In diesem Sinne zitiert Green Agambens *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Agamben nimmt Foucaults Definitionen zum Archiv auf und verschiebt sie zugleich. Ihm zufolge geht es angesichts der Unmöglichkeit des Sprechens darum, „das Subjekt in der Disjunktion zwischen einer Möglichkeit und einer Unmöglichkeit des Sprechens zu situieren, indem man fragt: ‚Wie kann so etwas wie eine Aussage am Ort der Langue existieren? Auf welche Weise kann sich eine Möglichkeit des Sprechens als solche realisieren?‘“ Giorgio Agamben zit. nach Green, *Überleben*, ebd., S. 489 [Hervorhebung im Zitat].

¹¹ *Import/Export Funk Office* gehört dem vierteiligen Werkkomplex *World Tour* an, den Green für vier Orte konzipiert hat, und den sie 1993 in einer bearbeiteten Fassung in Los Angeles in Gänze ausgestellt hat.

über schwarze Musik und ihre interkulturelle Rezeption gezeigt. Auch die ausliegenden Bücher zur *Black Theory* und *Black Culture* von Wissenschaftlern, Schriftstellern, Filmemachern und Kritikern sowie Zeitschriftenartikel, Aktenordner, Audio- und Videotapes fächern das Thema auf.¹² In einem so genannten *Source-Book* sind, dem Katalog einer Bibliothek vergleichbar, alle Buch- und Musiktitel der Installation verzeichnet, welche die Besucher aus den Regalen nehmen und einsehen beziehungsweise abspielen können.

Die Installation *Import/Export Funk Office* wurde erstmalig im März 1992 in der Galerie Nagel in Köln gezeigt. Die ausliegenden Medien stammen aus der Sammlung des Kulturtheoretikers Diedrich Diederichsen.¹³ Unter seiner Mitwirkung sind auch die zu sehenden Videointerviews entstanden.

Die Arbeit wurde in Köln über die Einladungskarte als Kulturimport und -export in Szene gesetzt. Abgebildet waren die Porträts von Theodor W. Adorno und Angela Davis, eine amerikanische Studentin, die in den Jahren 1960 bis 1962 bei Adorno in Frankfurt am Main studiert hatte. Adorno wiederum hatte während des 2. Weltkriegs im kalifornischen Exil gelehrt. Import und Export sind zunächst Begriffe der Wirtschaft. In Greens Installation werden kulturelle Güter, Ideen und Theorien behandelt. Dieser soziale Austausch zeitigt Folgen für tradierte Vorstellungen etwa von kultureller Identität.¹⁴

Renée Green verklammert in ihrer Befragung der *Black Culture* den Ort des Anderen und ortsspezifische Anforderungen. Sie nutzt die für die rechnerbasierte Kunst der 90er Jahre typisch gewordene Methode des *Mapping*.¹⁵

¹² Texte von Autoren wie Malcom X, Henry Louis Gates (Professor an der Harvard University und Leiter des Instituts W.E.B. Du Bois Institute for Afro-American Research, an dem seit 1975 zur afro-amerikanischen Geschichte und Kultur geforscht wird) von Houston Baker (ebenfalls ein zur afro-amerikanischen Literatur und Kultur forschender Wissenschaftler) oder Nelson George sind zu finden.

¹³ Anlass der Arbeit war, so die Geschichte, ein Aufenthalt Renée Greens in Diedrich Diederichsen Wohnung in Köln 1990. Green, die Diederichsen nicht kannte, bewohnte sein Appartement und sah HipHop-Videos auf MTV Europe und entdeckte diverse Bücher zur schwarzen Kultur und Musik in seinen Bücherregalen. Sie interessierte sich für die Referenz dieser Materialien im Leben Diederichsen und in der deutschen Kultur im Allgemeinen. Vgl. hierzu Diedrich Diederichsen (Hg.), *Yo! - Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik Pop/Medien/Feminismus*, Berlin 1993, S. 5.

¹⁴ So wird beispielsweise Identität von Renée Green auf kein einheitliches Bild reduziert, sondern vorgestellt, so Nina Möntmann, als „transkulturelle[r] Identität, die zwischen den Orten stattfindet, zwischen dem Ort der Herkunft und dem Ort des aktuellen Lebens.“ Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, (Kunstwissenschaftliche Bibliothek; 18) Köln 2002, S. 152.

¹⁵ Fredric Jameson hat den Begriff des *Cognitive Mapping* geprägt. Er verbindet mit ihm ein Verfahren, das zeitliche Erfahrung räumlich aufzeichnet und strukturiert. Ihm zufolge muss die „Frage des Raums“ zur wichtigsten Problemstellung gemacht werden, um ein

Charakteristisch hierfür ist die Analyse eines Ortes als dynamisch veränderlich unter bestimmten Fragestellungen. Die Künstlerin hat das *Funk Office* an drei Orten – in Köln, auf der Whitney Biennale in New York und in Los Angeles – gezeigt. Sie veränderte die Arbeit den unterschiedlichen institutionellen Ausstellungssituationen entsprechend, modifizierte darüber hinaus auch die ausgestellten Medien und aktualisierte die Installation mit neuen Interviews.¹⁶ Das, was als die *Black Culture* gedacht und sichtbar gemacht werden kann, wird in Prozessen des Austausches und der Transformation herausgebildet. Dieser dynamische Prozess der Hervorbringung wird durch die Funktionsweise der Installation unterstützt. Denn diese präsentiert die Black Culture nicht als Identität, sondern fordert dazu auf, ein Bild derselben zu erarbeiten.

Renée Green nimmt den *White Cube* nach der Minimal Art, die den selbstvergessenen Betrachter des modernistischen Kunstwerks an seine körperliche Präsenz im Raum zurückband, und nach der institutionskritischen Kunst der 1980er Jahre in einer Weise in Anspruch, die nicht von dem Glauben ausgeht, dass alles, was in ihm gezeigt wird, neutralisiert und ästhetisiert wird. In ihrer Installation sollen die ausgestellten Materialien offensichtlich nicht ihre alltägliche Bedeutung verlieren und sich nur noch an und für sich zeigen, um zum Gegenstand reiner Betrachtung zu werden.

Die Installation schafft vielmehr ein modernes Archiv, welches die Komplexität des Zusammenspiels und die Verwobenheit von so genannten kunst-internen und -externen Elementen bedenkt. Der Zugang zu Greens Archiv ist nicht allein über den Katalog, das *Source Book*, möglich, der wie die anderen Materialien im Regal ausliegt. Im Gegenteil, die Präsentation der Materialien in einem offenen und zugleich begrenzten Raum entspricht keiner ununterbrochenen linearen Abfolge, keiner Chronologie. Greens Archiv fungiert vielmehr als Bedeutungsfeld, in dem ein systematisches wie unsystematisches

angemessenes Modell einer politischen Kultur auszubilden. Hierzu: Fredric Jameson, Zur Logik des Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45-102, hier: S. 96.

¹⁶ 1993, ein Jahr nach der Ausstellung in der Galerie Nagel in Köln, entwickelte Green eine Version der Installation für die Whitney Biennale in New York. Eine weitere entstand im selben Jahr für die Retrospektive ihrer Arbeiten im Museum of Contemporary Art, Los Angeles. In New York wurden nicht mehr die Originalmaterialien von Diederichsen gezeigt, sondern Green kaufte diese neu und ergänzte sie mit Neuerscheinungen. Auch in Los Angeles aktualisierte sie ihre Arbeit. Diederichsen war zu dieser Zeit als Dozent am Art Center in Pasadena in Los Angeles. Erneut produzierte sie mit ihm und lokalen HipHop-Aktivistinnen sowie dem Veteranen der *Black Arts Movement* der 60er Jahre, John Outerbridge, Interviews. Sie ergänzte die Bücher gemeinsam mit Diederichsen um Neuerscheinungen und fügte eine weitere Rubrik hinzu, die Beatnik-Literatur.

Vorgehen möglich ist, ein zufälliges Entdecken oder ein gezieltes Suchen. Für den Rezeptionsprozess werden neben dem *Source Book*, das in einer textuell strukturierten Darstellung ein gezieltes Suchen und einen Überblick über das Material erlaubt, auch Prozesse konstitutiv, welche die mitgestaltende Teilhabe verschiedener materieller und subjektiver Faktoren deutlich werden lassen: Die optische und haptische Erscheinung des Ausgelegten befördert Prozesse des Angesprochenseins wie solche des zufälligen Entdeckens, der Neugierde, des Wiedererkennens oder des Wunsches, das Ganze zu begreifen. Wobei Letzteres aufgrund der historischen, kulturellen und sozialen Wandelbarkeit der Installation konzeptionell als Unmöglichkeit erfahren werden muss.

Das Archiv hat als Einrichtung und Metapher Ende des 20. Jahrhunderts an solcher Bedeutsamkeit gewonnen, dass während die einen um eine vollständige Bewahrung und Rekonstruktion des Vergangenen bemüht waren, die anderen schon von einer Archivwut sprachen. Als künstlerische Praxis findet Greens Arbeit Vorläufer in der Konzeptkünstlerin Hanne Darboven oder in Projekten von Christian Boltanski. Die Arbeiten Darbovens und Boltanskis wurden Anfang der 1990er Jahre vornehmlich im Kontext einer Erinnerungskultur diskutiert. In Greens Installation wird das Archiv dagegen als ein Aussagesystem im Sinne Michel Foucaults reflektiert. Nach Foucault ist das Archiv „das Gesetz dessen [...], was gesagt werden kann“. „Das Archiv“, heißt es bei Foucault, „ist [...] das System, das das Erscheinen der Aussagen als Ereignisse beherrscht. [...] Es ist *das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen*.“¹⁷

Renée Greens Installation ruft das Archiv demnach nicht allein bildlich auf, es ist vielmehr als ein Ort mit nutzbaren Materialien geschaffen. Es setzt in seiner Entstehungsgeschichte – der Integration des Archivs von Diederichsen – auf Mehrstimmigkeit, und lässt die Bedeutungskonstitution in seinen verschiedenen Versionen als einen dynamischen Prozess hervortreten. In diesem Sinn ist das Funk Office ein *Interarchiv*, das versucht festgefügte Herrschaftsformen aufzulösen, indem es „Momente des Ungeordneten, Nicht-Abgeschlossenen und Ausgelassenen“¹⁸ einbezieht. Im Unterschied zu den Arbeiten Boltanskis oder Darbovens, deren Erscheinungsweise bereits vom Erinnern und Vergessen spricht, gewinnt das *Import/Export Funk Office* eher den Charakter einer Bibliothek mit einem speziellen und nicht universellen Sammelgebiet. Dieses Archiv muss erschlossen werden, es muss durch seine Nutzung aktualisiert

¹⁷ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (L'Archéologie du Savoir. Paris 1969), Frankfurt/M 1981, S. 187f.

¹⁸ Beatrice von Bismarck u.a. (Hg.), *Interarchive*, a.a.O., S. 8f.

werden, um informativ zu sein.¹⁹ Das Archiv Greens fordert zu einer archäologischen Praxis auf, die nach Foucault die Aussagefunktion, die Diskursivität und die Aussagemöglichkeiten und -unmöglichkeiten mitbenennt.

Renée Green stellt mit *Import/Export Funk Office* einen Ort des Handelns und Forschens her, der als ein *Experimentalsystem* im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers beschrieben werden kann. Der Wissenschaftshistoriker, dessen Denken von seiner Doppelausbildung in Philosophie und Biologie gekennzeichnet ist, nennt die Arbeitseinheiten der gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Forschung Experimentalsysteme. In ihnen sind „die Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft.“²⁰

Experimentalsysteme schaffen Randbedingungen für den Eintritt des Noch-nicht-Bekanntes. In gut eingerichteten Experimentalsystemen „spielt sich das Erkennen als Ereignis ab. Es liegt in der Natur eines Ereignisses, dass es nicht vorweggenommen werden kann. Das Neue ist immer das Ergebnis von Singularitäten in Raum und Zeit. Experimentalsysteme sind genau solche Anordnungen, die es Forschern erlauben, unvorwegnehmbare, überraschende Ergebnisse herbeizuführen.“²¹

Die von Rheinberger ins Feld geführten Kriterien – Ereignis, Singularität in Raum und Zeit oder das Unvorwegnehmbare – sind auf dem Feld der Kunst gängig. Im Unterschied zur Wissenschaft strukturieren sie dort allerdings nicht allein die Wissensproduktion, sie machen vielmehr auch Grenzen des Wissens erfahrbar, etwa durch die Konfrontation mit dem sinnlichen Phänomen unter Verzicht seiner semantischen Dimension, und auch die Rezeption ist im künst-

¹⁹ Dies bedeutet allerdings nicht, dass Darbovens und Boltanskis Werke *Erinnern und Vergessen* nur abstrakt aufrufen. Es zeigt sich vielmehr auch bei ihnen, dass Geschichte in verschiebenden Wiederholungen hervorgebracht werden muss. Allerdings werden die Betrachter/innen durch beider Installationen nicht zu einer aktiven Teilhabe aufgefordert, weil sie kognitiv erfahren werden sollen.

²⁰ Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001 (*Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford 1997), S. 8.

²¹ Hans-Jörg Rheinberger, *Strukturen des Experimentierens: Zum Umgang mit dem Nichtwissen*, in: Hans Erich Bödeker/ Peter Hanns Reill/ Jürgen Schlumbohm (Hg.), *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750–1900*, Göttingen 1999, S. 415–423, hier: S. 417. In experimentellen Landschaften können, „neue Verknüpfungen und auch Abbrüche jederzeit passieren [...], die Grenzen eines Wissenschaftsobjektes ständig fluktuieren, und [...] der Ausbruch eines einzigen ‚Vulkansystems‘ [kann] die ganze Landschaft durch seine Ströme und Fortpflanzungswellen verändern.“ Ebenda, S. 418.

lerischen Bereich von diesen Kriterien betroffen.²² Letzteres rührt bekanntlich von einer Geschichte moderner Kunst her, welche die Fertigstellung der Werke erst durch ihre Betrachter gewährleisten sieht.

Moderne Laboratorien sind Räume der Wissensproduktion, die weniger öffentliche Bezirke, denn separierte und geschlossene Black Boxes sind. Den Laien bleiben die gerichteten, zielorientierten wie die kontingenten Prozesse dieser Experimentalsysteme verborgen. Die wissenschaftliche Forschung vermittelt sich ihnen in einer Rhetorik der Überzeugungsarbeit. Denn innerhalb des Rahmens der Vermittlungsarbeit geht es darum, eine Erkenntnis so aufzubereiten, dass andere ihr zustimmen: Texte werden wesentlich getragen von Fachsprachen, sind durch formelhafte Notationen und/oder durch Bilder ergänzt und die referentielle Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem wird unterstrichen. Hierdurch kommt es zu einer problematischen Entsprechung zwischen medialer Repräsentation und unabhängiger Realität. Im Unterschied dazu vermitteln sich Greens Forschungen als ein komplexes, vernetztes System. Das Innere des Archivs, sein Inhalt, verändert sich durch äußere Bedingungen. Aber auch umgekehrt zeitigt die künstlerische Arbeit Spuren außerhalb der Galerie.²³ Das Funk Office ist ein dynamisches, gleichsam konstruiertes Universum, mit Import und Export und einer Kette von Transformationen. Das Kunst-Werk ist mit diskursiven Prozessen, externen Größen und Konzepten verwoben, die nicht immateriell und abstrakt begrifflich bleiben, sondern manifest werden in Texten, Musik, in Äußerungen oder in künstlerischen Produktionsweisen.

Die Betrachter/innen oder besser die Nutzer/innen des Funk Office erfahren ihre Rezeption als einen Forschungsprozess. Sie können über das Source Book gezielt suchen, zugleich ist Raum belassen für Unvorhersehbares. Das Archiv charakterisiert Handeln in doppelter Weise. Als etwas, das etwas hervorbringt und dem etwas zustößt.²⁴ Die Installation und Greens ästhetische Praxis konzeptualisiert die Künstlerin nicht als die Alleinige, die forscht, beobachtet,

²² Künstler/innen haben, sieht man von genialischen Verklärungen der künstlerischen Produktion ab, Experimentalsysteme entwickelt, um kreative Prozesse auszulösen, Imagination und Kontingenz Raum zu geben und um in selbstreflexiver Weise, das Forschen selbst zu erforschen.

²³ Erinnert sei an die Veränderung der Installation an den drei verschiedenen Ausstellungsorten. Aus der Zusammenarbeit zwischen Green und Diederichsen ging auf der anderen Seite eine Publikation hervor, in der Aufsätze zahlreicher, im Archiv versammelter Autoren enthalten sind: Diederichsen (Hg.), *Yo! – Hermeneutics*, a.a.O.

²⁴ Die Rede von einem aktiven Hervorbringen und einem Widerfahrnis bestimmt das Handeln als eine konstruktive und affektive Tätigkeit, als ein gezieltes Vorgehen und als ein Ereignis zugleich. Green setzt nicht die affektive Kraft von Bildern in Szene, wie etwa Christian Boltanski. Sie macht allerdings, indem sie keine objektivierenden Transkriptionen als

ordnet und repräsentiert. Das Archiv mit Quellenmaterialien kultureller, sozialer und wissenschaftlicher Diskurse geht vielmehr aus Interaktionen zwischen verschiedenen Personen hervor und wird zu einem ästhetischen Anstoß weiterer Forschungen, die in intersubjektiven Prozessen der Wissensproduktion artikuliert werden. Green beschreitet nicht das Feld der Erkenntnis, auf dem gesammelte Materialien analysiert, interpretiert und logisch gefügt werden und die Funktion von Beweismaterialien einnehmen. Die Materialien werden vielmehr als solche dargeboten. Sie vermitteln in ihrer Fülle und Heterogenität die *Black Culture* in der Komplexität verschiedenartigster Ausdrucksformen.²⁵ Das Funk Office umfasst die Manifestationen von Aussagesystemen – Wissenschaftliche Analysen, Literatur, Musik, Interviews –, welche neue Aussagen ermöglichen (und/oder verunmöglichen). Die Betrachter/innen müssen die Materialien rezipieren, um die *Black Culture* in Schichtungen und Überlagerungen wirklich werden zu lassen und sie sich nahe zu bringen. Das Funk Office fordert zu eigenen Forschungen heraus. Es wird zu einer Möglichkeit, die Komplexität und Wahrhaftigkeit der artikulierten Welt zu prüfen und sich mit seinem Part daran auseinanderzusetzen.

Mit Renée Greens *Import/Export Funk Office* ist eine ästhetische Praxis vorgestellt, die auf den diskursanalytischen Untersuchungen zum Archiv etwa von Michel Foucault aufbaut und eine Archivstruktur entwickelt, die interkulturelle Perspektiven und kulturelle Spezifika gleichermaßen einbezieht. Das Funk Office macht ein kulturelles Feld in seiner Vielfalt und Komplexität sichtbar und wird zu einem Angebot eigener vertiefender Recherchen. Wesentlich hierfür ist die Einspeisung bestimmter Texte und Theorien in den diskursiven Kreislauf.²⁶

Auch der österreichische Künstler Heimo Zobernig gehört zu den Ende der 1950er Jahre geborenen Künstlern, die in den 1980er und 90er Jahren durch eine diskursive Recherchepraxis hervortreten. Im Unterschied zu Green wird in seinen Arbeiten ein Widerstreit zwischen textbasierter Rechercharbeit und bildästhetischer Erscheinungsweise entfacht und die Aussagemöglichkeiten der Kunst selbst werden zum Thema.

Informationsträger nutzt, sondern historische Materialien, die Prozesse der Lektüre und Analyse auch als affektiv aufgeladene erfahrbar.

²⁵ Indem die Betrachter/innen mit den Materialien umgeben sind, und nicht mit Analysen in einer einheitlichen Form, wird die Gestaltung etwa von Publikationen oder die Inszenierungsformen bei Interviews in ihrer bedeutungskonstituierenden Dimension transparent.

²⁶ In diesem Sinne ist Green auch als Autorin tätig oder hat bei der o.g. Publikation *Yo! – Hermeneutics* maßgeblich mitgewirkt, die als Volltext auch im Internet zu finden ist.

Zirkulierende Referenzen

Heimo Zobernig, der in verschiedenen medialen Bereichen – Objekt, Skulptur, Raum, Malerei, Text, Buch, Musik, Video und Performance – arbeitet, rückt durch und mit seiner ästhetischen Praxis den historischen und theoretischen Bezugsrahmen seiner Arbeiten in den Blick.

Mit dem Satz „Ich hingegen bin Historiker, bin Wissenschaftler“ beschließt Heimo Zobernig das Vorwort in dem Katalog seiner Ausstellungen in der Neuen Galerie Graz und dem Salzburger Kunstverein von 1993.²⁷ In seinem Text reflektiert er Fragen der Ästhetik, die Rolle und die Möglichkeiten eines Künstlers, und die Geschlossenheit bzw. Offenheit des Kunstsystems. Er geht davon aus, dass „ein System wie die Kunst [...] nicht mehr innerhalb klarer Grenzen definiert werden“ kann. Die Komplexität und Vernetzung, welche der traditionellen Vorstellung einer auf sich gründenden und in sich ruhenden Kunst widerspricht, bewegt ihn zu „Methoden der Kunsttheorie, wie etwa einer sozialgeschichtlichen Herangehensweise.“ Die Kunst müsse durch das Ineinandergreifen von Systemen Referenzen auf ehemals als extern geltende Größen zulassen. Auch wenn die von der Kunst freigesetzten Projektionsmöglichkeiten nicht mehr im Kunstwerk selbst stattfinden, sondern auf Bewertungen und Bedeutungszuweisungen basieren, und weder das Künstler-Subjekt noch die Kunst selbst als absoluter Ausgangspunkt gedacht werden können, durch den das Werk- oder Kunsthafte legitimiert wird, wendet sich Zobernig gegen die Proklamation eines „post-ästhetischen Zeitalters“. Er betont vielmehr die Notwendigkeit einer ästhetischen Betrachtungsweise und Untersuchung, da das „Ende der Ästhetik“ auch „das Ende der Kunst“ bedeute. Mit seinem Statement, Historiker und Wissenschaftler zu sein, formuliert er den Anspruch, das Konstituierende einer historischen Konstruktion zu zeigen. Durch Bezugnahmen – zur Minimal Art, zur Konkreten Kunst oder zur Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins – wünscht er dieses in einer historischen Perspektive zu fassen und die Verwobenheit seiner künstlerischen Praxis mit dieser Konstruktion offen zu legen. Er macht Prozesse der Werkentwicklung und der Rezeption sichtbar, etwa, indem er Symposien veranstaltet oder seine Verankerung in der Szene offen legt.²⁸ Das Kunstwerk tritt nicht als bloße Projektionsfläche in Er-

²⁷ Zobernig in *Heimo Zobernig*, Neue Galerie Graz, Salzburger Kunstverein. Graz Salzburg 1993, S. 3. Zur Ausstellung siehe: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Heimo Zobernig, Wien 2003, S. 122–124.

²⁸ 1991 lud Zobernig im Rahmen einer Einzelausstellung eine Gruppe befreundeter Theoretiker nach Nizza ein, um ein Symposium zu veranstalten. Die Themenwahl stellte er frei. Die Beiträge wurden in geringer Auflage als Kopien publiziert. 1996 regt Zobernig das Symposium *Planned Obsolescence* an, das Bestandteil seiner Einzelausstellung in Chicago wurde. Auf dem von ihm konzeptualisierten Symposium im Kunstverein München (1999)

scheinung, sondern zeigt sich eingebunden in einen diskursiven und kontextuellen Horizont.

Aufsehen erlangte das Gemeinschaftsprojekt *Der Katalog* (1999), eine an fünf Orten gezeigte Ausstellung, die Zobernig gemeinsam mit dem Bibliothekar der österreichischen Nationalbibliothek, Hans Petschar, und dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Ernst Strouhal konzipiert hat. Anlass der Ausstellung war der Abbau des seit 1780 geführten Zettelkatalogs der ehemaligen Hof- und später Nationalbibliothek Wiens aufgrund der 1998 abgeschlossenen Digitalisierung. Der Zettelkatalog war fortan kein Arbeitsmittel mehr. Die in mehreren Reihen und gleichmäßigen Abständen ausgestellten 84 Zettelkästen aus kunststoffbeschichteten Spanplatten und Stahlgestellen im funktionalen Design der 1960er Jahre entfalteten vielmehr skulpturale raumstrukturierende Qualitäten.²⁹

Die von Zobernig gestaltete Publikation mit dem Titel *Der Katalog. Ein historisches System geistiger Ordnung* begleitete die Ausstellung.³⁰ In diesem sind drei Originalbeiträge der Autoren abgedruckt. Ernst Strouhal eröffnet die Beiträge mit seinem kulturhistorischen Aufsatz *Zettel, Kasten, Katalog* und Hans

ließ er die Niederschriften der Beiträge aus Nizza inklusive der Stimmen aus dem Publikum nachsprechen. Offen gelegt wurde, so „die sprachlichen Konventionen gerade auch eines kritischen Diskurses“. Vgl. Matthias Dusini, *Im Weißen Kubus – Heimo Zobernigs pragmatischer Konzeptualismus*, S. 273; Heimo Zobernig, *Villa Arson, Nizza 1991* (Broschüre). 1994 wird diese Broschüre im Katalog von Zobernigs Berner Ausstellung in der Kunsthalle wieder abgedruckt. Vgl. Helmut Draxler, *Konstruktivismus als Allegorie. Skulpturaler Diskurs, Methodik und ästhetische Praxis bei Zobernig*, in: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.), *Heimo Zobernig*, a.a.O., S. 280–286, hier: S. 282f, so wie Matthias Dusini: *Im Weißen Kubus – Heimo Zobernigs pragmatischer Konzeptualismus*, in: ebd., S. 271–279, hier: S. 273. 1992 erschien die mit Ferdinand Schmatz herausgegebene Publikation „*Lexikon der Kunst*“. Die Autoren stellen aus subjektiver Perspektive Wörter, Begriffe und Namen der Kunstwelt dieser Zeit zusammen. Zobernig und Schmatz haben die ihres Erachtens für den Kunstdiskurs relevanten Begriffe aus dem Duden aufgenommen und in alphabetischer Reihenfolge aufgelistet. Den Begriffen haben sie Namen aus der Kunstszene zugeordnet, die in ihren Augen wesentlich für den jeweiligen begrifflichen Zusammenhang waren. Ferdinand Schmatz, *Heimo Zobernig, Lexikon der Kunst 1992*, Stuttgart 1992.

²⁹ Abbildung 550 in: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.), *Heimo Zobernig*, a.a.O., S. 193.

³⁰ Die Buchhandelsausgabe trägt den Titel: Hans Petschar, Ernst Strouhal, Heimo Zobernig (Hg.), *Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung*, Wien 1999. Die Katalogpublikationen Zobernigs stellen einen Schlüssel zum Verständnis seiner ästhetischen Praxis dar, da durch sie die Akzente der Werke und Werkgruppen hervortreten und sie „das jeweilige Verhältnis zwischen Texten, den institutionellen Vorgaben und den Arbeitsmethoden erkennen“ lassen. Vgl. hierzu Helmut Draxler, *Konstruktivismus als Allegorie*, a.a.O., S. 280.

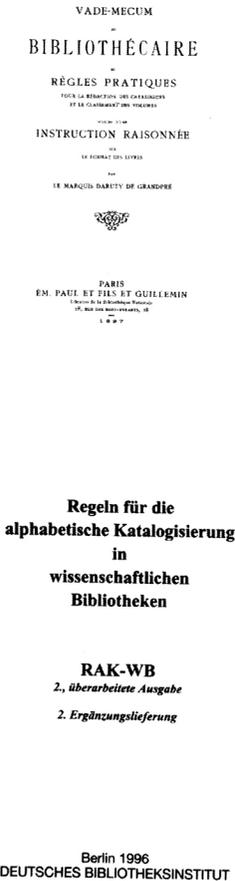


Abb. 2 und 3: Heimo Zobernig: *Vademecum. Zu den Regelwerken, eine Auswahl historischer Titel chronologisch gereiht.*

Petschar stellt die ersten Katalogkonzeptionen der k. u. k. Hofbibliothekare dar und geht auf die Prozesse der Übertragung in den digitalen Katalog ein. Heimo Zobernig knüpft mit seinem Beitrag *Vademecum. Zu den Regelwerken, eine Auswahl historischer Titel chronologisch gereiht* an die von Petschar vorgestellten Instruktionen für die Katalogisierung an. Die abgedruckten Titelblätter der Publikationen zur Katalogisierung zeigen dänische, deutsche, englische, französische und italienische Beispiele von 1853 bis 1996. Durch die Ansammlung wird insbesondere die typografische Gestaltung hervorgehoben, die – obwohl immer von einem sachlichen Stil gezeichnet – insbesondere bei der Publikation von 1996 den Handbuchcharakter unterstreicht (Abb. 2 und 3).

Zobernigs künstlerische Praxis ist von methodischen Prämissen bestimmt, mit denen er sich in der Kunstgeschichte positioniert und durch die sich seine Konzeptionen von Wissen, Vermittlung, Geschichte erschließen, um die Aspekte zu nennen, die in dem hier diskutierten Zusammenhang von Relevanz sind.

Kennzeichnend für Zobernigs Arbeitsweise ist – und hier greift er Elemente der Minimal Art auf und führt sie fort –, dass er das Hergestellte, das Geformte und die Erzeugung von Inhalt zugunsten der Zeichenhaftigkeit von Materialien, Formen und Objekten zurückstellt. Die Minimal Art hatte die repräsentative Funktion von Kunstwerken und die Bedeutungsebene negiert. Durch die Serienproduktion und die Grundlegung wiederholbarer Systeme zur Werkkonstitution verabschiedete sie die Vorstellung des Künstlersubjekts als Ursprung des Werks und

setzte auf die unmittelbare Wirkkraft der eingesetzten Mittel. Im Unterschied dazu betont Zobernig auch die historischen und ästhetischen Reflexionen seiner Kunst, die als historische Konstruktion zu denken geben. Wenn die Materialien wie in der Publikation *Der Katalog* selbst zur Schau gestellt werden, geht

es nicht um die substantielle Authentizität eines historischen Objekts, sondern um deren prinzipielle Zeichenhaftigkeit. Die Wiederholung der auf einfache Weise reproduzierten Titelblätter zu den Regelwerken der Katalogisierung hat den Effekt, dass sich die Aufmerksamkeit auf das Gefüge richtet. Nicht das einzelne Blatt als solches ist von Bedeutung, sondern seine Funktion innerhalb eines diskursiven und historischen Rahmens.

Heimo Zobernig reflektiert durch seine künstlerische Praxis der Diskursivierung und Historisierung die historische Konstruktion und ihre konstitutive Wirkung auch für seine ästhetische Produktion. Bruno Latour beschreibt solche Prozesse der Artikulation für naturwissenschaftliche Untersuchungen. Der Wissenschaftssoziologe bezeichnet die für Untersuchungen relevanten mobilen, zweidimensionalen, überlagerbaren, unveränderlichen und kombinierbaren Materialien als *Inskriptionen*. Mit ihnen werden in einer Kette transformierender Übersetzungen Dinge artikuliert. Dazu Latour:

„– wie ich anhand von Pasteurs Drift durch verschiedene Ontologien klargemacht habe –, bewegten wir uns von einer Reihe von Attributen langsam zu einer Substanz. Das Ferment begann mit Attributen und *endete als Substanz*, als ein Ding mit klaren Grenzen, mit einem Namen, mit Beharrungsvermögen, das mehr war als die Summe seiner Teile. Das Wort ‚Substanz‘ bezeichnet nicht, was ‚darunter liegt‘, unzugänglich für Geschichte, sondern was eine Vielzahl von Agenten in einem stabilen und zusammenhängenden Ganzen versammelt. Eine Substanz gleicht mehr dem Faden, der Perlen einer Halskette zusammenhält, als einem Grundgestein, das immer dasselbe bleibt, ganz gleich, was darauf errichtet wird. Ebenso wie die Genauigkeit der Referenz einen Typ von flüssiger und leichter Zirkulation anzeigt, ist Substanz ein Name, der die *Stabilität* einer Zusammensetzung bezeichnet.“³¹

Mit dem Konzept materialisierter Kettenglieder (den Inskriptionen) verschiebt Latour den Vorgang der Repräsentation zu einer Geschichte des Machens hin, in der es um ein Aufbewahren, ein Modifizieren und Reproduzieren geht, um ein Transportieren und Umstellen. Er wendet sich mit diesem Verfahren gegen die Korrespondenztheorie der Wahrheit, die auf der Subjekt/Objekt-Dichotomie basiert und zu einer Geschichtslosigkeit der Objekte führt. Sein Anliegen ist es, „*die ganze Serie* der Transformationen, aus denen die Referenz besteht“

³¹ Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft* (Pandoras Hope: An Essay on the Reality of Science Studies. Harvard 1999), Frankfurt/M 2002, S. 182f [Hervorhebung im Zitat. Der Begriff Substanz wird im angehängten Glossar dahingehend erläutert, dass die Wissenschaftsforschung versucht, „einen historischen und politischen Raum zu eröffnen, in dem neu auftauchende Entitäten [...] allmählich ‚substantialisiert‘ und dauerhaft und nachhaltig gemacht werden“. Ebenda, S. 380].

näher zu bestimmen und kenntlich zu machen.³² Er definiert den Vorgang als „inscription, or practice of inscribing.“ An die Stelle eines Repräsentationsbezugs wird durch diese Blickverschiebung die Wahrheit und Realität in den Vordergrund gestellt, wie sie durch sich überlagernde Schichten von Transformationen entsteht.

Zobernig zählt zu jenen Künstlern der 1990er Jahre, die durch die Fülle latent-inhaltlicher Referenzen den diskursiven oder kontextuellen Horizont zu spiegeln wünschen.³³ Im System Kunst, das kein abgeschlossenes autonomes System ist, lehnt er sich an Methoden eines Historikers und Wissenschaftlers an und versucht, durch eine historische Perspektivierung, das eigene Handeln als historische Konstruktion mitzureflektieren. Im Unterschied zu den Naturwissenschaften setzt er nicht auf die Geschlossenheit des Laborsystems, welches optimale Bedingungen herstellt, und es möglich macht, „eine Situation, in die wir doch eingetaucht sind“,³⁴ zu überblicken und zu beherrschen, was als wesentliche Voraussetzung für einen erkenntnistheoretischen Gewinn gilt. Zobernig dagegen verhindert weder das Ineinandergreifen von Systemen noch restabilisiert er das Künstler-Subjekt als Autoritätsinstanz. In seiner ästhetischen Praxis ist vielmehr die Offenheit auf alle möglichen sprachlichen Referenzen³⁵ verschränkt mit einem Zeigen, das heißt mit etwas, das sich manifestiert.

In der Publikation „Farbenlehre“, die Heimo Zobernig 1995 mit dem Schriftsteller Ferdinand Schmatz veröffentlicht hat, wird ein Spiel zwischen

³² Ebenda, S. 181. Latour versteht die Kette der Transformationen als eine „geregelte, exakte, realitätshaltige und am Ende so realistische Stellvertretung“ (Ebenda, S. 79). Er versucht, der Umkehrung der Korrespondenztheorie zu entgehen, die an die Stelle des gegebenen, abgebildeten Referenten einen rein konstruierten Referenten setzt und damit implizit ein aussagendes, handelndes und schöpferisches Subjekt an den Anfang stellt. Latour entwirft alternativ dazu ein Beziehungsgefüge, in dem Ursache und Wirkung nicht eindeutig bestimmt sind. Er fordert eine genaue Beschreibung, die nicht auf einen idealen Endpunkt hin zielt, sondern die Unterschiede benennt, die etwa durch spezifische Versuchsanordnungen oder zeitliche Kontexte u.a.m. hervorgerufen werden. Die Korrespondenztheorie der Wahrheit referiert auf ein substantiell Gegebenes. Latour verschiebt im Unterschied dazu den Begriff der Substanz weg vom Referenten auf die Substanz seiner referentiellen Beziehungen hin, aus der er hervorgeht.

³³ Vgl. hierzu Helmut Draxler, Konstruktivismus als Allegorie, a.a.O., S. 282.

³⁴ Bruno Latour, Die Hoffnung der Pandora, a.a.O., S. 80.

³⁵ Zobernig gibt den Gegensatz von intern versus extern, von sinnvoll versus irrelevant auf und agiert in einem offenen Feld. So heißt es beispielsweise in der Nachbemerkung der Publikation Farbenlehre: „Manche Lehren heben einander auf, manche plausible Ideen und Überlegungen erweisen sich als falsch, eigenwillige oder gänzlich unsinnige als brauchbar für die Künstler. Keine der Farbenlehren ist umsonst.“ Ferdinand Schmatz/ Heimo Zobernig, Farbenlehre, Wien New York 1995, S. 197.

Referenzialität, Zeigen und Nicht-Zeigen in Szene gesetzt (Abb. 4 und 5). Das Buch führt auf 180 Seiten chromatische Konzepte von Autoren in chronologischer Reihenfolge an, die zum Kanon von Farbordnungsmodellen gehören. Auf der linken Seite steht unter dem Autornamen ein kurzer Text und rechts ist jeweils ein Diagramm zu sehen, über das die Autoren in ihrer Nachbemerkung schreiben:

„Die den Texten gegenübergestellten Diagramme teilen ein immer gleich großes Quadrat mit vertikalen Linien in jeweils gleich große Flächen unterschiedlicher Anzahl. Diese entsprechen den aus den Farbenlehren ermittelten Ur-, Haupt-, Primär- [...] Reinen- und noch vielen anderen Farben [...], die als Begriffe in die ihnen zugeordneten Felder gesetzt sind. Als Ableitungen der zwei- und mehrdimensionalen Modelle stellen sie begrifflich-abstrakte Konstruktionen des Farbenkosmos dar, die allein durch ihre semantische Kapazität Farbvorstellungen imaginieren helfen. Durch die einheitliche Projektion aller Modelle und Figuren in unser Diagramm-System werden neue Qualitäten der Differenzen zwischen den anderen Farbenlehren sichtbar.“³⁶

Das Vorwort des DIN A4 großen Buches mit schwarzem Einband, auf dem in der für Zobernig typischen serifenlosen

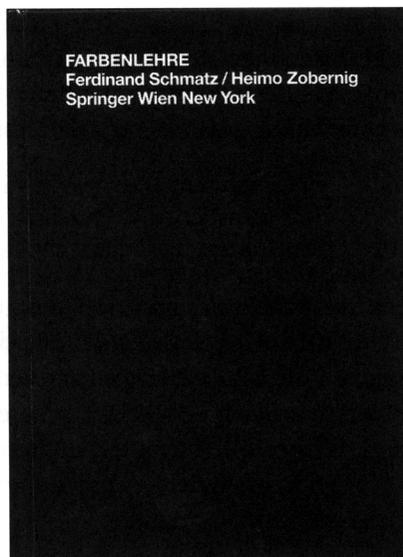
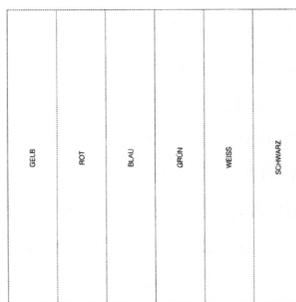


Abb. 4: Heimo Zobernig



131

Abb. 5: Heimo Zobernig

³⁶ Ferdinand Schmatz/ Heimo Zobernig, *Farbenlehre*, a.a.O., S. 197. Vgl. zu Zobernigs gemalter *Farbenlehre* in Streifen- und Fleckenbildern. *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.), Heimo Zobernig, a.a.O., S. 64, S. 70, S. 97, S. 176.

Schrift, *Helvetica*, Titel, Autoren und Verlag verzeichnet sind, stellt drei Aussagen untereinander: „Keine Farbenlehre. Kunst. Eine Farbenlehre.“ Im Nachwort erläutern die Autoren dieses Statement. Eine einzige Farbenlehre halten sie für unmöglich. Sie verstehen ihre Publikation denn auch nicht als

„philosophische oder wahrnehmungstheoretische Analyse, sondern als dichterisch-künstlerische, aber auch quasi-wissenschaftliche, die sich der Methoden der Montage, des Zitats, der Paraphrase und der Simulation bedient.“³⁷

Der Anspruch auf enzyklopädische Vollständigkeit wird explizit verneint. Es ist vielmehr eine Technik der Unschärfe, welche Zobernig und Schmatz bevorzugen. Eine Unschärfe, die das wieder-erkennende Sehen stört und stattdessen unterstützt, sich von etwas ansprechen zu lassen. Ein solcherart verstreuter und diffuser Blick schafft die Voraussetzung für eine neue Sichtweise, die darauf reagiert, dass sich etwas als etwas anderes zeigt. Dementsprechend heißt es denn auch im Nachwort:

„Eine gewisse Unschärfe [muss] in der künstlerischen Arbeit nicht Ungenauigkeit bedeuten. Schon gar nicht in der Farbenlehre, die es als einzige nicht geben kann, aber unter Farbenlehren gibt.“³⁸

Zobernig und Schmatz konzentrieren sich in ihrer *Farbenlehre*, die sie als Transformation vorliegender Texte und Modelle bezeichnen, als subjektive Umsetzung in ein Schema und als ein praktisch objektives Kunstwerk, darauf, die jeweilig angenommenen Grundfarben herauszuarbeiten. Diese übersetzen sie in ein Schwarz-Weiß-Diagramm. Mit ihrer Darstellung machen sie deutlich, dass keine der Farbenlehren der Phänomenalität gerecht werden kann. Sie ziehen nun daraus aber nicht den Schluss, dass sich nichts mehr über Farben sagen ließe. Im Gegenteil gehen sie davon aus,

„dass die begrifflich-abstrakten Konstruktionen des Farbenkosmos [...] allein durch ihre semantische Kapazität Farbvorstellungen imaginieren helfen.“³⁹

Diese Äußerung kann nun als ein Sich-Lustigmachen, als ein Verspotten ernsthaft gemeinter Bemühungen um eine Farbenlehre verstanden werden. Die ad absurdum geführte Darstellung hat aber auch den Effekt einer Entleerung, die sich gegen eine Funktionalisierung behauptet.

³⁷ Ferdinand Schmatz/ Heimo Zobernig, *Farbenlehre*, a.a.O., S. 197.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda.

Zobernig unterscheidet im Sinne Ludwig Wittgensteins die Funktionalität eines Zeichens von seiner Faktizität, die sinnlich wahrnehmbar ist.⁴⁰ Mit der Konzentration auf die Bedeutungsebene von etwas geht einher, dass der Modus übersehen wird, wie sich etwas auf etwas bezieht und auf welche Weisen es zu interpretieren ist. Indem Zobernig systematisch eine Entleerung der von ihm verwendeten Materialien betreibt, lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Gefüge von Zeichen, auf die Institution, auf Codierungen und den Gebrauch innerhalb eines Systems. Mit der Inhaltslosigkeit bei gleichzeitig überbordender Fülle möglicher Referenzen demonstriert Zobernig aber auch das rein Faktische und die Funktionslosigkeit von Kunst. Die Dinge werden hierdurch gerade nicht wie in der Wissenschaft zu etwas Bestimmtem, sie reihen sich nicht wie Perlen auf eine Kette, sie werden vielmehr in ihrer bloßen Faktizität zu sehen gegeben.

Ein poetisches Konzept des Wissens

Mit den Autoren Serres, Latour oder Rheinberger sind kritische Studien der Wissenschaftsforschung einbezogen worden, insbesondere solche zu den Naturwissenschaften, welche die konstitutiven und performativen⁴¹ Anteile von Visualisierungsprozessen sowie kontingente und unvorhersehbare Abläufe zum Gegenstand haben. Diese Untersuchungen weisen auf Forschungsprozesse in den Wissenschaften hin, die auch auf dem künstlerischen Feld anzutreffen sind. Sie tragen insofern dazu bei, die traditionelle Polarisierung von Kunst und Wissenschaft zu überschreiten.

Renée Green und Heimo Zobernig sind beispielhaft für solche künstlerischen Positionen, die eine Poetologie des Wissens denkbar werden lassen. Eine solche betont das Herstellen und Hervorbringen, nimmt historische Funktionen und Darstellungsmuster der Kunst auf, sie operiert mit einer kalkulierten

⁴⁰ Nach Wittgenstein „benützen wir das sinnlich wahrnehmbare Zeichen (Laut- oder Schriftzeichen etc.) des Satzes als Projektion der möglichen Sachlage. Die Projektionsmethode ist das Denken des Satz-Sinnes.“ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Logische philosophische Abhandlung, Frankfurt/M 1983 (1963), 3.11. „Daß das Satzzeichen eine Tatsache ist, wird durch die gewöhnliche Ausdrucksform der Schrift oder des Druckes verschleiert. Denn im gedruckten Satz z.B. sieht das Satzzeichen nicht wesentlich verschieden aus vom Wort.“ Ebenda, 3.143.

⁴¹ Eine performative Handlung unterstreicht den produktiven Anteil der Rede, indem sie das hervorruft, was sie benennt. Vgl. zur Performanz: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz : zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M 2002.

Alogik des Unbekannten und akzentuiert die Praxis und das Material. Eine Poetologie des Wissens widerspricht der Repräsentationskonzeption des Abbildes und ist mit einer Methodik, welche Kunst auf ihre historischen Entstehungsbedingungen allein reduziert, nicht zu greifen. Eine Poetologie des Wissens, wie sie mit den hier vorgestellten Positionen beschreibbar wird, situiert das schöpferische Prinzip nicht in der einheitsstiftenden Figur des Subjekts. Sie macht vielmehr die Repräsentationsweisen sichtbar, die den (Wissens-)Ordnungen zugrunde liegen, das heißt die Regeln und Verfahren des Darstellungszusammenhangs, und sie spiegelt den „diskursiven und kontextuellen Horizont einer Arbeit, der immer schon gewusst oder verstanden worden sein musste, um die Arbeiten selbst begreifen oder zuordnen zu können.“⁴²

Die künstlerischen Verfahren bilden Räume des Wissens, in denen nicht über die Dinge gesprochen wird, sondern mit ihnen agiert wird. Es geht insofern um das Machen von Erfahrungen auch im epistemischen Sinn.⁴³ An Stelle der Engführung der Bedeutung eines Gegenstands werden plurale Bedeutungen eröffnet. Die Künstler/innen schaffen einen Raum, der zuallererst ein Forschen, wie es Serres beschrieben hat, möglich werden lässt – ein Experimentalsystem. Zugleich betonen sie den konstruktiven und performativen Anteil der Darstellung, die sich in intersubjektiven Prozessen, in einem Gefüge sozio-kultureller, institutioneller und medialer Aspekte herausbildet. Wissen ist insofern nicht allein als ein sich selbst gewisses und eine sich selbst vergewissernde Praxis aufgerufen, sondern wird mit Selbstverfehlungen, Kontingenzen und einem Nichtwissen verknüpft. Die Entfunktionalisierung, die Überfülle und Entleerung in Zobernigs künstlerischer Praxis radikalieren die Konfrontation mit dem Nicht-Wissen zugunsten der Faktizität der zur Schau gestellten Dinge.

Jüngere wissenschaftshistorische Studien, wie sie hier beispielhaft mit Latour und Rheinberger vorgestellt worden sind, versuchen, den epistemologischen Kern des Laboralltags durch die „Analyse und Rekonstruktion von Laborprotokollen und Labornotizen, den experimentellen Formen des Auf- und Umschreibens in der Produktion von Wissen“⁴⁴ zu erschließen und aus-

⁴² Helmut Draxler, *Konstruktivismus als Allegorie*, a.a.O., S. 282.

⁴³ Nach Paul Feyerabend besitzen die oft als Unterscheidungsmerkmale der Wissenschaften angeführten Kriterien wie „Wahrheit“ und „Überprüfbarkeit“ der Theorien nur innerhalb bestimmter Denkstile Gültigkeit – was als Wahrheit gelten und wie eine wahre Aussage überprüft werden kann, wird von der jeweiligen wissenschaftlichen Theorie selbst definiert. Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt/M 62003 (1984), S. 77.

⁴⁴ Hans-Jörg Rheinberger, *Wissensräume und experimentelle Praxis*, in: Helmar Schramm u.a. (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, S. 366-382, hier: S. 370.

zuwerten. Um die „obskuren Räume wissenschaftlicher Arbeitspraxis“ aufzuschließen, fokussieren sie, so Rheinberger, jenen „Zwischenraum“ „zwischen gedrucktem Text und der materiellen Veranstaltung des Experimentierens“⁴⁵.

Die Wissenschaft wird durch diese Forschungen als eine hervorbringende Tätigkeit, als eine poiesis erkennbar. Ist es dann nicht an der Zeit, auch die Forschungen der Kunst in epistemischer Absicht als ein Wissen und eine Wissensproduktion zu befragen, mit neuen Wissensobjekten, Erkenntnisbereichen und Anschauungsweisen, die den Inszenierungsformen der Kunst geschuldet sind?

Bildnachweis

Abb. 1: Renée Green: Import/Export Funk Office, 1992. Diverse Materialien. Installationsansicht Galerie Christian Nagel, Köln 1992. © Galerie Christian Nagel, Köln

Abb. 2 und 3: Heimo Zobernig: Vademekum. Zu den Regelwerken, eine Auswahl historischer Titel chronologisch gereiht, in: Hans Petschar, Ernst Strouhal, Heimo Zobernig (Hg.), Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung, Wien 1999, unpaginiert.

Abb. 4 und 5: Ferdinand Schmatz, Heimo Zobernig, Farbenlehre, Wien, New York 1995, S. 130f.

⁴⁵ Ebenda.

Dieter Mersch · Michaela Ott (Hrsg.)

Kunst und Wissenschaft

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Salvador Dalí, *L'Enlèvement topologique d'Europe – Hommage à René Thom*, 1983

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2007 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4172-0

Inhalt

Dieter Mersch und Michaela Ott

Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft 9

I. Diskurse über Kunst und Wissenschaft

Gerhard Gamm

Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst 35

Florian Rötzer

Kunst und Wissenschaft 53

Michaela Ott

Kunst und (Kultur)Wissenschaft 69

Dieter Mersch

Paradoxien, Brüche, Chiasmen 91

II. Lektüren zwischen Kunst und Wissenschaft

Jochen Hörisch

Das Wissen der Literatur 105

Peter Bexte

Kot d'Azur 119

Elke Bippus

Poetologie des Wissens 129

Theresa Georgen

Die Kunst des Schnitts 151

Angela Lammert

„Wissenschaft ist Fiktion“ 163

III. Science/Art und andere wissenschaftliche Künste

Herbert W. Franke

Science Art 183

Manfred P. Kage

Wege zur Science-Art 191

Frieder Nake (mit Susanne Grabowski und Matthias Krauß)

Allenthalben Algorithmen 195

Jürgen Krusche

Image-based Research 225

IV. Art/Science und kunstvolle Wissenschaften*Susanne Deicher*

Sigmund Freud und die Kunst des Sehens 235

Rainer Gruber

Imaginationen des Leeren im Wechselspiel von Physik und Mathematik 255

Farbabbildungen 283

Danksagung 293