

„Wer forscht, weiß nicht, sondern tastet sich vorwärts, bastelt, zögert, hält seine Entscheidungen in der Schweben.“ Perspektiven künstlerischer Forschung am Beispiel eines künstlerischen Forschungsprojektes zur kritischen Neukontextualisierung der „Kommune“ am Friedrichshof.
Elisabeth Schäfer

„Ethics is the aesthetics of the few-ture.“
Laurie Anderson

Seit Beginn unseres Projektes zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Kommune am Friedrichshof¹, werden wir als Projektteam öfter gefragt, was denn genau unser Forschungszugang sei und wie unsere Forschungspraxis bzw. Methodik aussähe. Unser Projektteam ist ein interdisziplinäres Forscher:innen-Team, das sich aus einem Filmemacher (Paul-Julien Robert), einer Künstler:in (Ida Clay), einem Sozialanthropologen und Filmemacher (Thomas Marschall) und einer Philosoph:in (Elisabeth Schäfer) zusammensetzt. Diese konkrete interdisziplinäre Zusammensetzung unseres Teams kann schon etwas darüber mitteilen, dass auch unsere Forschungspraxen sich aus all diesen ganz unterschiedlichen Expertisen speisen – Expertisen, die sowohl aus der Wissenschaft als auch aus den Künsten herkommen. Die Frage danach, wie wir genau forschen, konfrontiert uns oft darüber hinaus jedoch auch oft im gleichen Atemzug mit einem konkreten Bild von Forschung als empirischer Datenerhebung und deren Auswertung. Wie kommt es zu dieser Vorstellung, dass Forschung mit einem sehr konkretistischen Begriff von Empirie verbunden wird? Das liegt sicher zum einen daran, dass Forschung zumeist mit Begriffen von Objektivität und Verallgemeinerbarkeit in Verbindung gebracht wird und dass für dieses Bild von Forschung die naturwissenschaftliche Forschung (ziemlich ausschließlich) als Vor-Bild dient. Zum anderen ist das Forschungs-Feld, in dem unser Projekt angesiedelt ist – die künstlerische Forschung² – über Kunsthochschulen hinaus einer breiteren Öffentlichkeit noch wenig bekannt. Für unsere Projekt-Website haben wir uns daher entschlossen diesen Überblickstext zu verfassen, der nachzeichnen möchte, in was für einem Feld wir uns mit unserem Projekt bewegen und welche Überlegungen in diesem Feld dazu angestellt werden, wie Forschung und Künste, wie die Praxen des Forschens und die Praxen der Künste miteinander zu tun haben und was sie miteinander anfangen können.

Als Ausgangspunkt macht es Sinn bei einer wirkmächtigen institutionellen Reform der vergangenen Jahrzehnte zu beginnen, denn die intensive Debatte insbesondere an europäischen Kunsthochschulen

¹ „Performing Primal Communism – PPP“ ist ein dreijähriges FWF PEEK-Projekt [AR 568], das an der Akademie der Bildenden Künste Wien angesiedelt ist (Laufzeit: 2020-2023). Projektwebsites: <https://fh-timelines.goldblo.cc/peek>; <https://www.akbild.ac.at/de/forschung/projekte/forschungsprojekte/2020/performing-primal-communism> (Letzter Download: 22.04.2022).

² Für eine grundlegende Analyse dieses Forschungsfeldes siehe u.a.: Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel: „Manifest der künstlerischen Forschung“. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Zürich/Berlin 2020; Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019; *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, herausgegeben von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker, Germán Toro Pérez, Zürich/Berlin 2015; Henk Borgdorff: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam University Press 2013; Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld 2013; Julian Klein: Was ist künstlerische Forschung? In: *Gegenworte*. 23/2010, S. 24–28. (online: edoc.hu-berlin.de); Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2009.

über forschende Praxen in den Künsten kann in näherem Zusammenhang mit der Bologna-Reform³ gesehen werden. Nicht allein, aber doch auch. Und deswegen fangen wir damit an, um dann auch diesen institutionellen Aspekt hinter uns lassen zu können. Die Bologna-Reform der Bildungsinstitutionen hatte einige einschneidende Folgen, so auch die Institutionalisierung der Kunststudiengänge, und die Einführung des künstlerischen PhDs beispielsweise. Ab dem Moment, in dem Künstler:innen an Kunsthochschulen ihr Studium auch mit einem Doktorgrad, PhD, abschließen können, musste die Frage auftauchen: Inwieweit kann ein künstlerischer PhD-Abschluss als gleichwertig zu einem PhD in den Natur- und Geisteswissenschaften angesehen werden. Diese durch die institutionellen Veränderungen angestoßene Frage hat darüber hinaus jedoch zu einer Neuperspektivierung der Kunst als Forschung geführt und hat sich daher nicht allein in Umwandlungsprozessen von Studiengängen und Curricula erschöpft. Vielmehr hat die Einführung des künstlerischen PhDs auch dazu geführt, dass unsere Vorstellungen von Wissen, dessen Produktion und unser Bild von Prozessen der Wissensgenese mit all jenen Fragen neu konfrontiert wurden, die schon lange in den erkenntnistheoretischen und wissenschaftskritischen Diskursen diskutiert wurden⁴: Welche konkreten Reflexions- und ästhetischen Erkenntnisprozesse sind in den Künsten immer auch am Werk? Was ist ästhetische Erkenntnis? Welche Unterschiede liegen in der Erkenntnis und Reflexion, die künstlerische Prozesse begleiten und der Erkenntnis, die wissenschaftliche Forschungsprozesse begleiten? Gibt es Parallelen, Überschneidungen? Oder sprechen wir von gänzlich getrennten Sphären der „Aufteilung des Sinnlichen“⁵?

So sehr man im Sinne einer Legitimation des künstlerischen PhDs nach Parallelen zu anderen Fachbereichen und Forschungspraxen sucht, so rasch stößt man auf das Problem, dass künstlerische Forschung – ob sie nun eher aus der Perspektive der Wissenschaften oder jener der Künste arbeitet (denn zwischen diesen „Polen“ changiert künstlerische Forschung immer wieder) – sich nicht den klassischen Kriterien der Wissenschaft fügen will, wie beispielsweise dem Kriterium der

³ Bologna-Reform oder Bologna-Prozess ist der Name einer europaweiten Vereinheitlichung von Studiengängen und -abschlüssen sowie auf internationale Mobilität von Studierenden zielende transnationale Hochschulreform, siehe u.a. <http://www.ehea.info/> (Letzter Download 27.04.2022).

⁴ Kathrin Busch schlägt in ihrem Text *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken* vor: „Die Befragung der gängigen Trennung von Kunst und Wissenschaft kann daher von zwei Seiten aus betrieben werden: zum einen von der Theoriegeladenheit der Kunst und zum anderen von der Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung.“ (Kathrin Busch, *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken*, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin 2012, S. 141–156, hier S. 142)

⁵ In *Die Aufteilung des Sinnlichen* bestimmt der Philosoph Jacques Rancière die Ästhetik der Politik als eine Frage der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der Einzelnen in der Gemeinschaft, es geht darum: „Wer kann reden? Wer wird gehört? Wer wird gesehen?“. Rancière nennt das die grundlegenden, sozial vermittelten Formen der sinnlichen Erfahrung und fragt: Wer oder was ist in der sinnlichen Erfahrung gegeben, oder: Wer oder was hat Anteil am Sinnlichen, das erfahrbar ist? Diese Frage impliziert zugleich die Frage nach der Aufteilung dieses Sinnlichen, es geht darum wie die Einzelnen innerhalb des Systems der sinnlichen Evidenzen wahrgenommen werden, wie werden sie gesehen, gehört, gefühlt und wenn überhaupt, dann wie und auf welche Weise? Vor dem Hintergrund der Analyse dessen, entwickelt Rancière in weiterer Folge die Frage nach den Tätigkeiten, die in die allgemeine Aufteilung eines Ortes und in deren Beziehungen mit den Seinsweisen und Formen der Sichtbarkeit dort *eingreifen*. Welche ästhetischen Praktiken unterbrechen die ‚normale Aufteilung‘ zwischen Tun, Sein und Wahrgenommen-, Gesehen-, Gehört-Werden? Wann und unter welchen Bedingungen münden solche Unterbrechungen in eine Neuaufteilung des Sinnlichen? Rancière bezeichnet die Demokratie als das ästhetische Regime der Politik, da es sich u.a. durch die Unbestimmtheit und Unabgeschlossenheit der Identitäten und den Legitimationsentzug der Sprecher:innenpositionen bestimmt. Siehe: Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008.

beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit – alles Charakteristika eines traditionellen aus den Naturwissenschaften geprägten Wissenschaftsbildes. Die Praxis künstlerischer Forschung entspricht diesem noch immer vorherrschenden und tief in die gesellschaftlichen Archive eingeschriebenen Bild von wissenschaftlicher Praxis als einer Praxis der Formulierung allgemeingültiger Aussagen, deren Kern die Bestimmung von etwas „als“ etwas ist, nicht, nicht ganz oder nicht restlos. Künstlerische Forschung operiert wie Kunst im Singulären, sie setzt auf das Denken und den forschenden Prozess – auch aufseiten ihrer Rezeption.

Im Unterschied zur traditionellen wissenschaftlichen Darstellung, die diskursive Sprache sowie beispielsweise Tabellen und Grafiken als Ausdrucksmittel einsetzt, reflektiert künstlerische Forschung gerade auch die Materialität und Performanz der semiotischen, also in Zeichensysteme übersetzten Prozesse der Darstellung ihrer Ergebnisse oder Erkenntniswege. Wenn im Kontext künstlerischer Forschung Tabellen und Grafiken gezeigt werden, wird gerade dieses Zeigen und die Erstellung dieser Grafiken immer mit-thematisiert und mit-reflektiert. Die performative und mediale Reflexion kann also als ein erstes ganz zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung verstanden werden. Im Kontext traditioneller wissenschaftlicher Forschung wird die Mitthematisierung der Materialität der Dinge, die Materialität der Messapparaturen usw. zumeist als schwierig, unwichtig oder auch vernachlässigbar eingestuft. Obschon die feministische Erkenntnistheorie und nicht zuletzt die Erkenntnisse der Quantenphysik hier entscheidende Hinweise gegeben haben, dass diese Mitthematisierung gerade für die Einschätzung der interpretierenden Geste, der Geste des Sammelns der Daten, etc. eine wesentliche Rolle spielt. Allerdings wird – zumeist noch immer – die materielle Dimension der Erkenntniswege zugunsten der begrifflich, sprachlichen Übersetzung weitestgehend in den Hintergrund gedrängt. Dabei sei angemerkt, dass hier auch ein sehr fragwürdiger Begriff von Sprache mitschwingt, nämlich als einer Form, die vom Wie und Was sie zu fassen kriegen soll nicht berührt wird und auch nicht über eine eigene Dimension der Materialität verfügt, was spätestens seit den Arbeiten von Judith Butler, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy und Hélène Cixous nicht mehr unumwunden zu halten ist. In jüngster Zeit zeichnen sich jedoch auch auf Seiten der traditionellen Wissenschaftszugänge Veränderungen ab. Zunehmend geht es darum, sich der Bedeutung von Aufzeichnungspraktiken für Forschungsprozesse bewusst zu werden, der Positionen, von denen aus Forscher:innen auf diesen oder jenen Forschungsgegenstand blicken.

Mit dem Einsatz solcher Überlegungen kann auch die traditionelle Wissenschaft nicht länger allein durch ihre Losgelöstheit von ihren Erkenntnisgegenständen definiert werden, sondern wird durch ihre Verbundenheit mit und ihre Eingebundenheit in die Umwelt beschrieben. Als Beispiele können hier sicherlich Bruno Latours Arbeiten angeführt werden⁶. Der Soziologe und Wissenschaftshistoriker Latour hat gezeigt, dass die Dinge in Forschungsprozessen in den Mittelpunkt rücken. Auch die feministische Erkenntnistheorie mit u. a. Donna Haraway plädiert seit den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts dafür, die Subjekt-Objekt-Dichotomie hinter sich zu lassen und stattdessen deren Verschränkungen⁷ denken. In neueren Arbeiten nennt diese Verzahnung oder Verschränkung

⁶ Siehe u.a. deutsch: Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen, Berlin 2014; Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie, Frankfurt am Main 2001.

⁷ An dieser Stelle sei u. a. auf Donna Haraways Cyborg-Manifesto verwiesen. Siehe: Donna Haraway, A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century, in: dies.: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York 1991, S. 149-181. Der fiktive Standpunkt von Cyborgs, der von Haraway hier und in anderen ihrer Texte entworfen wird, bezeichnet einen Raum „zwischen standardisierten Technologien und lokaler Erfahrung, bei dem man zwischen die Kategorien fällt, aber dennoch in Beziehung zu ihnen bleibt“ (Siehe: Donna Haraway, Anspruchsloser_Zeuge@Zweites_Jahrtausend. FrauMann_trifft_OncoMouse™, in: Elvira Scheich (Hg.), Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg 1996, S. 347-389, hier: S. 364). Damit handelt es um

die Queer-Theoretiker:in und Quantenphysiker:in Karen Barad „Intra-action“⁸. Und hat damit ein Schlagwort für eine ganz aktuelle Strömung der Erkenntnisgenese gefunden. Es geht um Transformationen anstelle von Konstruktionen. In jedem Akt des „ich erforsche“ transformiere ich jenes „was“ ich erforsche schon mit. Reine Objektivität lässt sich damit nicht mehr behaupten, reine Subjektivität jedoch auch nicht, denn es gilt auch umgekehrt: In jedem Akt des „ich erforsche“ transformiert mich jenes „was“ auch schon mit. Daher wird es notwendig, Fragen des Wissens und der Erkenntnis in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu reflektieren. Das heißt experimentierende und interpretierende Praktiken nicht losgelöst vom Erkenntnisgegenstand, sondern gerade aus der Perspektive in ihrer materiellen Eingelassenheit *in* und *mit* dem Gegenstand als Ko-Existenzformen zu betrachten. Es ist ein komplexes Zusammenspiel, in dem keine reinen Akteur:innen und keine reinen Dinge mehr gibt. Das Subjekt-Objekt-Verhältnis wird radikal dekonstruiert. Was vielleicht auf den ersten Blick „neu“ klingt, hat jedoch in der Geistesgeschichte eine nunmehr beinahe 50-60-jährige und noch weiter zurückreichende Geschichte. So wurden seit den 1970er Jahren die (Natur-)Wissenschaften zunehmend mit ihrer sozialen, historischen, technischen und ökonomischen Bedingtheit konfrontiert. Der Philosoph Michel Serres schreibt: „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.“⁹ Vielleicht ist die Tätigkeit des Forschens gerade deshalb so vielversprechend, weil sie viele Seiten hat: Sie zeichnet sich durchaus durch ein systematisches, methodisch-wissenschaftliches Vorgehen aus und zugleich durch nicht vorwegzunehmende und überraschende Ereignisse, durch deren unwiderbringlichen Eintritt in den Forschungsprozess eben auch neue Erkenntnisse entstehen können und die es deshalb gerade nicht zu vermeiden gilt.

Die Praxis der künstlerischen Forschung zeigt darin, dass sie selbst eine ästhetische Form annimmt und sie zeichnet sich durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität aus. Aus der Forschungspraxis in unserem Forschungsprojekt haben wir den aufklärerischen Stellenwert der künstlerischen Forschung zu schätzen gelernt. Künstlerische Forschung bringt kritische Kompetenz in ein Zeitalter, das sich – so Jean-Luc Nancy trauriges Urteil¹⁰ – gerade nicht mehr durch Kritik auszeichnet. Was ist dieses

Verkörperungen, deren Konstitutionsbedingungen zwischen Organisch-Natürlichem und Technisch-Kulturellem an ihnen selbst ablesbar bleiben. Die Auflösung traditionell gültiger Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur bietet für Haraway die Chance eine offenere Form von Identität, die aus vielfältigen Überlagerungen von Differenzen, Brechungen und Grenzverwischungen besteht, denkbar zu machen. Damit werden Cyborgs insgesamt als *Hybride* bestimmt: als materiell-semiotische Wesen, deren Identitäten sich aus überlagernden und widersprüchlichen Relationen zusammensetzen. Haraway übernimmt hier explizit das Konzept des postkolonialen hybriden Subjekts als eine Art postmoderne „Identität“ aus Andersartigkeiten, Differenzen und Besonderheiten. An die Stelle der Ordnungsmuster von Geschlecht, Rasse und Klasse sollen politische Strategien der Koalitionsbildung treten, die nicht mehr auf – ohnehin brüchig gewordenen – vorgefassten Identitäten beruhen, sondern auf „Affinität“ (Haraway 1991, S. 155).

⁸ *Intra-action* ist ein Begriff von Karen Barad, der an die Stelle von „Interaktion“ tritt, die vorher festgelegte Körper voraussetzt, die miteinander in Aktion treten. Intra-action versteht Handlungsfähigkeit nicht als inhärente Eigenschaft eines Individuums oder eines Menschen, die es auszuüben gilt, sondern als eine Dynamik von Kräften (Siehe: Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007, S. 141), in der alle bezeichneten „Dinge“ ständig in Austausch stehen, sich gegenseitig beeinflussen und untrennbar zusammenwirken. Intra-action geht zudem von der grundsätzlichen Unmöglichkeit einer klassisch verstandenen Objektivität aus, bei der ein Gerät (eine Technologie oder ein Medium zur Messung einer Eigenschaft) oder eine Person, die ein Gerät benutzt, nicht als Teil jenes Prozesses betrachtet werden, der es ermöglicht, spezifische „Ergebnisse“ zu ermitteln oder zu messen.

⁹ Michel Serres: Vorwort, in: Michel Serres (Hg.), *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1994, S. 11–36, hier S. 35.

¹⁰ „Unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik“ ist der Titel eines Vortrags des Philosophen Jean-Luc Nancy am 28.01.2016 im HAU Hebbel am Ufer, Berlin, Deutschland, Online-Ankündigung siehe:

kritische oder aufklärerische Potential genau? Künstlerische Forschung dekonstruiert jeden Anspruch auf ein Erkenntnismonopol, wird dies von vonseiten der Wissenschaft, der Naturwissenschaft oder vonseiten *einer* ortgebundenen Perspektive auf der Welt, einem spezifischen Geschlecht, einer spezifischen Klasse oder Gruppe etc. formuliert. Sie verschiebt damit unsere Vorstellungen von Wissen und erweitert das Feld des Wissbaren. Künstlerische Forschung zeigt uns: Je mehr wir uns mit einem Sachverhalt befassen, um so multiperspektivischer lernen wir ihn anzuschauen, umso komplexer müssen die Darstellungsformen werden, um so schwerer wird die Forschung instrumentalisierbar. Künstlerische Forschung gewinnt im Feld der „Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren“ eine politische Relevanz, wenn wir beginnen dieses Wahrnehmbare als ein System zu denken, das Sichtbarkeiten und darüber Evidenzen schafft und damit bestimmt, was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist, wer an ihr teilhaben kann und wer als Teilhabender repräsentiert ist. In all diesem Tun schließt künstlerische Forschung die Möglichkeit des Scheiterns nicht aus. Das Scheitern ist ihr nicht als zu vermeidender Unfall hinzugedacht, sondern konstitutiv eingeschrieben. Damit müssen wir lernen umzugehen. Künstlerische Forschung scheint im Unterschied zur traditionellen wissenschaftlichen Forschung gerade vom Interesse am Moment der Intraaktion von Material und Begriff, von Subjekt und Objekt getragen zu sein. Künstlerisches Forschen bringt dann jedoch am Ende – denn wir denken ja so gerne vom Ende her, von dem: was *rauskommt* – kein allgemeines, immer wieder auf die gleiche Weise und in der gleichen Form reproduzierbares und zu allen Zeiten zuverlässig verifizierbares Wissen hervor, sondern sie öffnet allenfalls Räume für das Denken; sie bietet sich als eine Passage an, durch die wir uns eine konkrete Aktivität und Praxis des Forschens aneignen können. Bei künstlerischer Forschung kommt daher am Ende kein Kunstwerk „raus“, jedoch auch keine immer wieder genau so und nicht anders anwendbare Methode, sondern sie selbst ist die Bewegung zwischen Theorie und Praxis, hin und her, dem Risiko ausgesetzt zu scheitern, neu ein- und ansetzen zu müssen, wieder zu scheitern und auf diesem Weg ... eine Annäherung an eine sinnlich erfahrbare Praxis des Denkens zu wagen.

Damit entzieht sich künstlerische Forschung der Werkslogik im Sinne der Möglichkeit der Produktion eines abgeschlossenen und für sich selbst stehenden Kunstwerks, wie auch eines ebenso solipsistischen Theoriewerkes. Künstlerische Forschung *ent-werkt* in diesem Sinne und eröffnet die Perspektive auf den Prozess wie die Kontexte von Wissensproduktionen im abstrakten wie ästhetischen Sinne. Mit dieser Perspektiveneröffnung tritt auch der Kontext von Prozessen in den Vordergrund und Fragen nach den Produktionsbedingungen werden bedeutsam. Diese Ansätze erscheinen unserem Forschungsprojekt zur kritischen Aufarbeitung der Geschichte der Mühlkommune mit der Forderung nach einer Neukontextualisierung von Mühls Kunst insbesondere wichtig. Kunst, die in Gewalt- und Zwangskontexten entstanden ist, kann aus einer künstlerisch-forschenden Perspektive nicht unkontextualisiert bleiben, sondern fordert eine Benennung eben auch dieses Aspektes ihrer Entstehungsgeschichte. Das weitverbreitete Argument, die Kunst „stehe für sich“ oder könne, wenn sie gute Kunst sei „an sich“ verstanden werden ohne weitere Kontextualisierungen, verschleiert ja zumeist in erster Linie, dass dieses Argument sehr wohl von Kontextualisierungen begleitet wird, nämlich der Kontextualisierung im Kanon der Kunstgeschichte. Kunstgeschichtliche Vergleiche, Brüche und Parallelen werden sehr wohl nachgezeichnet, wenn vom „an sich“ und „für sich“ eines Kunstwerkes die Rede ist. So gesehen kann das Ausblenden bestimmter, unbequemer, weil schmerzhafter, komplexer Kontexte wohl nur als ein bewusstes Ausblenden des unbequemen Kontextes und ein ebenso bewusstes Einblenden des das Kunstwerk adelnden Kontextes verstanden

https://www.portalkunstgeschichte.de/kalender/termin/vortrag_von_jean_luc_nancy_unser_zeitalter_ist_nicht_mehr_das_eigentliche_zeitalter_der_kritik-17890.html (Letzter Download 23.04.2022)

werden. Dies jedoch nicht zu tun, hat sich unser Forschungsprojekt zur Aufgabe gemacht. Die Forderung nach Kontextualisierung möchte nicht der Ereignishaftigkeit von Kunst widersprechen.

Wenn es in Wissens- und Kunstproduktionen immer auch das Unbedingte¹¹ gibt, so widerspricht dies nicht einer ethisch-ästhetischen Untersuchung der Bedingungen der Möglichkeit des Unbedingten. Wir verstehen das Unbedingte hier parallel zu Jacques Derridas „Unbedingter Universität“, deren unbedingte Freiheit von Derrida mit dem Recht auf Dekonstruktion gleichgesetzt wird.

Dekonstruktion ist stets eine doppelte Geste: das Auflösen und das Verschieben von überlieferten Begriffen *und* die Konstruktion, bei der neue, Hierarchien unterlaufende Begriffe geschaffen werden. Angewendet auf das Unbedingte der Kunst kann schlagen wir daher vor, dass das Recht auf Dekonstruktion eine subversive Praxis ist, d. h. ein Recht auf Widerstand. Wenn wir Derrida paraphrasieren, indem wir statt „Universität“ „Kunst“ einsetzen, laden wir dazu ein, nachzudenken, ob der aus „Die Unbedingte Universität“ entnommene Satz nach wie vor lesbar bleibt: Dieses Prinzip unbedingten Widerstands ist ein Recht, das die Kunst selbst zugleich reflektieren, erfinden und setzen müsste.¹²

Gerade die Bejahung, dass es so etwas wie das Unbedingte in der Kunst gibt, resultiert nicht *aus* oder mündet nicht zwangsläufig *in* der Haltung, dass daher (der Kunst, oder der Wissenschaft etc.) alles erlaubt sei. Gerade am Ort des Unbedingten oder auch Unmöglichen, an dem die Kunst der Wirklichkeit, den Kräften und Verletzbarkeiten der Körper und Psychen anderer ausgesetzt ist, genau dort ist die Kunst in der Welt, die sie zu denken und abzubilden sucht. An dieser Grenze muss sie verhandeln und sich ihren Verantwortungen stellen.

¹¹ Jacques Derrida, Die unbedingte Universität, übers. v. Stefan Lorenzer, Frankfurt am Main 2001.

¹² Siehe: Ebd., S. 13.