

das
Wissen
der
Künste

das
Wissen
der
Künste
ist
ein
Verb

Glossar auf
wissenderkuenste.de

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft
Universität der Künste Berlin

© Jenny Baese

Abonnieren Sie unser akustisches Glossar „Das Wissen der Künste ist ein Verb“, entweder direkt auf unserer Seite als [RSS-Feed](#) (MP3) oder bei [Apple Podcasts](#), bei [Spotify](#) und bei [Google Podcasts](#).

Das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ wurde im April 2012 an der Universität der Künste Berlin eingerichtet und läuft im Sommer 2021 aus.

Die Forschungsarbeit einer knappen Dekade lässt sich wohl am besten umreißen, wenn wir uns die Grundannahme des Kollegs vor Augen führen: Alle Projekte, so verschieden sie auch waren, sind von der These ausgegangen, dass die Künste einen entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus allen sozialen und kulturellen Feldern haben. Mehr noch: Wir argumentieren, dass die Künste nicht nur anderweitig produziertes Wissen vermitteln, sondern eine eigene Form des Wissens hervorbringen können.

Im 20. und 21. Jahrhundert – dem Zeitraum, dem sich das Kolleg vorrangig zugewandt hat – wird der Konnex von Kunst und Wissen in besonderem Maße

wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler*innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führt der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Dokumentation, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken.

Die Forschungen am Kolleg – seien sie kunst- und kulturwissenschaftlich, theater-, musik- und medienwissenschaftlich, philosophisch, pädagogisch oder ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet – haben an einer entscheidenden Perspektivverschiebung mitgewirkt: Wir beschreiben die Künste nicht nur als Auslöser*innen von sinnlichen Affekten und ästhetischen Erfahrungen, sondern tragen ihren Epistemen Rechnung. Damit werden die etablierten Definitionen von „Wissen“ und deren Geltungsansprüche herausgefordert. Es hat sich deshalb als ausgesprochen produktiv erwiesen, einerseits mit verschiedenen Wissensbegriffen zu arbeiten (etwa dem expliziten, impliziten oder inkorporierten Wissen) und andererseits immer wieder zu betonen, dass Erkenntnis und Wissen genuin an materielle, mediale, diskursive, situative oder körperliche Parameter geknüpft sind. Ein Wissen der Künste entfaltet sich immer als materielles und situationsgebundenes Geschehen zwischen verschiedenen Akteur*innen und Aktanten. Im Verlauf der gemeinsamen Forschung hat sich mehr und mehr herausgestellt, dass die Künste in besonderer Weise geeignet sind, die Pluralität und Situiertheit von Wissen herauszustreichen und dem Nichtwissen, der Wissenskritik und dem Verlernen von Selbstverständlichem Raum zu geben. „Das“ Wissen mit seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Evidenz ist bestreitbar. Lieber sprechen wir daher von einem Wissen im Plural, von knowledges, und befragen die Formen, in denen (Er-)Kenntnisse Anerkennung finden – oder nicht.

Die folgenden Seiten führen fast vierzig Verben auf, die beispielhaft für die zahlreichen Forschungsprojekte des Kollegs stehen. Sie geben einen Einblick in Gegenstände, Fragestellungen und Methoden unseres Kollegs. Ein Verb bezeichnet eine Tätigkeit oder ein Geschehen. Es erinnert uns daran, dass Wissen niemals einfach gegeben ist, vielmehr entfaltet es sich und löst sich auch wieder auf. Jedes Wissen beruht auf Praktiken und Aushandlungsprozessen, an denen Medien, Institutionen, Theorien und Artefakte beteiligt sind. In diesem Sinne lässt sich sagen: Das Wissen der Künste ist ein Verb. Die Frage des Kollegs – Wie lassen sich Wissensformen der Künste beschreiben, kontextualisieren und kritisieren? – ist 2021 längst nicht abgeschlossen. Unser Glossar möchte dazu einladen, weiterzudenken und fortzuschreiben, neue und andere Antworten darauf zu finden.

In den vergangenen neun Jahren haben fast siebzig Personen als Professor*innen, als Postdoktorand*innen und Doktorand*innen, als Forschungsstudierende und wissenschaftliche Koordinatorinnen das Kolleg gestaltet und mitgetragen. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Universität der Künste Berlin und allen Beteiligten für ausgesprochen produktive und bereichernde Jahre. Dank an Armin Hempel für Hinweise und Support in dieser Produktion!

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Team

Konzept und Organisation: Juana Awad, Silvia Bahl, Patrick Becker-Naydenov, Barbara Gronau, Maximilian Haas, Sabine Huschka, Kathrin Peters, Jayrôme Robinet

Produktion des Glossars: Marieke Grenzebach, Sarah Hampel, Armin Hempel

Textredaktion: Silvia Bahl, Sabine Huschka

Podcasts Audioproduktion: Armin Hempel

Podcasts Einführungen: Fabian Raabe

Programmierung: Martin Wecke

Die Philosophie kennt den Zweifel als Methode: Indem alles dem Bewusstsein Gegebene aufgerufen und als Grundlage der Erkenntnis verworfen wird, gelangt das denkende Subjekt zu der unbezweifelbaren Gewissheit, dass es denkt. Eine solche erkenntnistragende Gewissheit spricht die Philosophie der Kunst und der ästhetischen Erfahrung ab. Dabei kennt auch die Malerei Zweifel an den sinnlichen Gegebenheiten, die sie nur scheinbar unbefragt ins Bild setzt. Der Beitrag folgt dem Bildzweifel als Verfahren künstlerischen Forschens und als Form eines sensiblen Wissens, das sich aus einem Exzess an Ungewissheit speist.

https://wissenderkuenste.de/wp-content/uploads/2021/05/zweifeln_kathrin_busch.mp3

[podcast://wissenderkuenste.de/feed/podcast](https://wissenderkuenste.de/feed/podcast)



Nicole Eisenman, Bloody Orifices, 2005, Öl und Kunststoffkleber auf Leinwand, 45 x 53 cm Quelle: <https://kultur-online.net/inhalt/painting-20-malerei-im-informationszeitalter>

Ein männliches Gesicht hebt sich aus einer schmierig-pastosen Farbfläche ab, noch ganz durchdrungen vom dreckigen Grün des Bildhintergrunds. Das Bild zeigt einen Kopf mit blutenden Körperöffnungen: Rötlich-braune Malmaterie rinnt aus Auge, Nase, Ohr und macht die Leinwand zu einem

blutenden Bildkörper, an dessen Rändern sich das rote Fleisch der Farbmaterie intensiviert. Zweifel bis zur Selbstzerfleischung. „How is my Painting?“ lautet die auf zwei Stickern in die Malerei eingefügte Frage, die sich an den betrachtenden Blick adressiert.¹

Das Bild *Bloody Orifices* von Nicole Eisenman aus dem Jahr 2005 zeigt das Portrait des Malers als Zweifler, den die Ungewissheit seines Erfolges quält. Überempfindlichkeit und Versagensangst konfigurieren eine schmerzhaft Verbindung aus Sensibilität und Wissenwollen, die sich radikal vom freien Spiel der Erkenntniskräfte unterscheidet, das laut Philosophie die ästhetische Erfahrung bestimmt.

Es gibt von Eisenman weitere Bilder, die die Frage „How's My Painting?“ in die Bildgestaltung aufnehmen, manchmal ergänzt durch „Call 1-800-EAT SHIT“, womit auf andere selbsterniedrigende Dienste und abjekte Körperausscheidungen hingewiesen wird. In einem dieser Bilder wird ein Vogelschwarm gezeigt, der auf die *Krähen über dem Kornfeld* von Vincent van Gogh anspielt, eines seiner letzten Bilder, das als dramatischer Ausdruck seiner Ängste und Zweifel gilt. Vor diesem Hintergrund wird auch das blutende Ohr des ersten Bildes als van Gogh Referenz lesbar und die zweifelnde Frage gerinnt zum existentiellen Ausdruck des leidenden Künstlergenies, oder besser: des Klischees, das Eisenman mit den Mitteln der Groteske und drastischen Überbietung in den Dreck zieht. Ironisch deckt sie die Kunst als den Ort auf, an dem mit großer Lust Zweifel, Erniedrigung oder Ungewissheit auszukosten sind.

Die malerische Fäulnis, mit der Eisenman das Idol der Kunst zersetzt, verfolgt eine Ästhetik des Abjekten und Formlosen wie sie Georges Bataille entwickelt hat. Kunst zielt demnach nicht auf Formgebung, sondern auf Formverlust, um die Kehrseiten und Verwerfungen des Sichtbaren und Wissbaren freizulegen, die immer auch ein visuelles Unbewusstes involvieren, das die traditionell enggeknüpfte Verbindung zwischen Sehen und Wissen fragwürdig erscheinen lässt. Wie der cartesianische Zweifel nagt auch der Bildzweifel als künstlerischer Methode an der sinnlichen Gewißheit und läßt vermuten, dass das Sehen keineswegs nur von Evidenz getragen ist.

In Eisenmans Bild schwanken Farbe und Figur so instabil und kippbildartig zwischen abstraktem Pinselstrich und Darstellung, als würde es selbst die zweifelnde Unentschiedenheit verkörpern wollen. So wie sich das weinende Gesicht in die Malmaterie auflöst, wird aus dem Bild eines Zweifelnden ein zweifelndes Bild.²

Methodisch eingesetzt, gilt der Zweifel als Erkenntnisverfahren und ist die Geburtsstätte neuzeitlicher Philosophie. René Descartes zweifelt in seinen Meditationen so systematisch alle sinnliche Gewissheit an, dass von der zersetzenden Kraft des Denkens nur mehr der Akt des Denkens selbst als Gewissheit übrigbleibt.³ Für Descartes leiten sich daraus die Kriterien gesicherter Erkenntnis ab: klar und distinkt muss sie sein, von den einfachen Einsichten soll sie konstruktiv zu den komplexeren aufsteigen, aus denen sich ein lückenloses und umfassendes Wissen zusammensetzt, das Universalität beanspruchen kann. Und in der Kunst? Ein Bildzweifel, der bluten lässt. Ein Körper, so wund und aufgerieben, dass er verflüssigt an die Bildoberfläche tritt.

Dass es auch einen malerischen Zweifel von epistemischem Stellenwert geben kann, meint Maurice Merleau-Ponty, wenn er das Zweifeln als philosophisches Verfahren für die Malerei von Paul Cézanne geltend macht. Er unterstellt ihr ein denkerisches Vermögen, weil man in der Malerei zu Erkenntnissen gelangen kann, die weder empirisch aus der bloßen Anschauung noch aus der rein begrifflichen Arbeit zu gewinnen sind. Die Kunst erschließt andere Weisen des Wahrnehmens, die mit einem veränderten „Wie“ auch ein anderes „Was“ zum Vorschein bringen. Daher die These von der Erkenntnisleistung der Kunst: die Einsicht, dass es eine Wahrheit gibt, die nur im Bilderscheint. „Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde Sie ihnen sagen,“ lautet Cézannes berühmtes Wort.⁴ Diese malerische Wahrheit gehe bei ihm, wie Merleau-Ponty in seinem Text „Der Zweifel Cézannes“ schreibt, auf eine „schizoide Disposition“ zurück.⁵ Cézanne, der im Laufe seines Lebens immer zweifelnder und empfindlicher geworden sei, habe seine psychische Schwäche, die ihn von sich und den

anderen entfremdet, in eine extreme Sensibilität für die Dinge umgewendet und schöpfe aus ihr das Unmenschliche seiner Malerei. Cézannes Zweifel richtet sich ebenso gegen die impressionistische Reduktion der Welt auf bloße Wahrnehmungsereignisse wie gegen einen simplen Realismus, der meint, das Sichtbare läge vor oder stünde fest. Daraus folgt für die Malerei Cézannes ein Paradox: „Sie sucht nach der Realität [nicht nach der Impression, aber] ohne die Empfindung zu verlassen“,⁶ und muss deshalb alles Subjektive aus der Empfindung entfernen. Der Zweifel erzwingt so den Selbstverlust als Wissensform.

Cézanne schafft eine Formierung des Sichtbaren „ohne Vertraulichkeit“,⁷ er sperrt sich gegen alles Menschliche und legt stattdessen die Ordnungen des Sichtbaren frei, die grundlegend für das Wissen sind. Dabei malt Cézanne „die Materie [...], wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben“,⁸ als entstehende Formation einer unausgeschöpften Wirklichkeit. Er realisiert eine Malerei des Werdens. An die Stelle des von Zweifeln zersetzten Subjekts tritt die bildliche Meditation der materiellen Gefüge mit ihren „Kraftlinien“⁹ und den „flüssigen“ Erscheinungen einer „neu beginnenden Existenz“¹⁰. Seine Bilder zeugen von der Natur als „werdender Organismus“,¹¹ den Cézanne im Bild aufkeimen lässt. „Die Landschaft, sagte er, denkt sich in mir, ich bin ihr Bewußtsein.“¹² Dieses passivische Wissen, das sich aus der Materialität herauschält, bildet nicht etwas Vorgegebenes ab. Es verdankt sich dem, was Merleau-Ponty das Paradox des schöpferischen Ausdrucks nennt. Erst „das fertige und verstandene Werk wird zeigen, daß dort etwas war und nicht nichts.“¹³ Dem Werk geht keine klare Idee voraus, sondern mit dem Zweifel ein aufgewühltes, „unbestimmtes Fieber“¹⁴, das empfänglich für die „im Sichtbaren gefangenen Phantome“ ist.¹⁵ Das bereits konstituierte Wissbare und Sichtbare anzweifelnd, appelliert der Künstler – so heißt es bei Merleau-Ponty – an eine Vernunft im Werden, die ihre eigenen unvernünftigen Ursprünge in sich enthalten soll.¹⁶ Der Bildzweifel öffnet so durch Schwächung eine andere Wissensform: Er befreit vom Subjekt.



Jutta Koether, JXXXA-PPR01-5, 2008, Acryl auf bedruckter Leinwand, 40,5 x 50 cm

Jutta Koether, die ebenso wie Nicole Eisenman einen feministischen Zweifel am Künstlergenie kultiviert, hat sich in ihrem malerischen Werk auch die Bilder von Cézanne angeeignet.¹⁷ In ihrer Appropriationskunst verstümmelt sie ihre Vorbilder nicht nur mit ihrer ostentativ ungeschickten Malweise,¹⁸ sondern sie arbeitet auch mit Bildvorlagen, wie es sie von Cézannes

Stilleben gibt. Es sind mit den Umrissen des Motivs, mit Äpfeln in einer Schale, vorbedruckte Leinwände, die man selbst, angelehnt an das Original, mit Pinsel und Farbe ausmalen darf. Diese Cézanne-Ready-mades sind gnadenlos erstarrte Reproduktionen des von Merleau-Ponty beschworenen schöpferischen Werdens.

Koether hat eine Serie von Bildern auf der Grundlage dieser Stilleben produziert, in denen sie die malerischen Vorgaben der Moderne thematisiert und die Frage aufwirft, inwiefern Malerei veraltete Denkmodelle und Sichtweisen verkörpert. Koether liefert sich den verfestigten Bildstrukturen der Kunstgeschichte aus, um sie – wie sie schreibt – mit Affekt aufzuladen und wieder zu verflüssigen. Sie schaffe „unbeständige Konfigurationen“ und einen „unbändigen Fluss von Kompositionen und Wiederaneignungen.“ Dies führt sie zu einem „manischen Materialismus“, in den sie interessanterweise auch Texte und Theorien einbezieht. Sie schreibt: „Text ist Reaktion zum Bild, Bild ist Reaktion zum Text. Völlig verunsichert, sich in die Anschauung werfen. In die Farben. In das Material.“¹⁹ Ihre affektiv aufgeladene malerische Praxis sieht sie in Resonanz zu einem „experimentierenden“ Schreiben: „Texte, die im Moment ihres Entstehens ihre eigene Fragwürdigkeit, ihre Haltlosigkeit, ihre Unberechenbarkeit zur Schau stellen. Springen über, werden Bild.“²⁰

Koether bezieht sich dabei unter anderem auf den Kunsthistoriker T.J. Clark, der bemerkt, die Welt der Bilder sei eine Welt der Körper, aber Körper in Umgebungen. Die menschliche Bestimmung, über das Gegebene hinauszugehen, sei untrennbar von Überbeanspruchung und Verwundbarkeit. Wir reichten über uns hinaus und deshalb lege die Kunst – wie Cézanne formuliere – die Vernunft ins Gras und die Tränen in den Himmel.²¹

Wie bei Nicole Eisenman. Formal korrespondiert in ihrem Bild das tränende Auge mit dem Fragezeichen und lässt eine andere Funktion des Auges zum Vorschein kommen. So wie der Zweifel das Wissen zersetzt, so verschleiert die Träne den Blick. Wenn sich im Weinen der Blick trübt und die visuelle Gewissheit verschwimmt, tritt an die Stelle der Sehkraft die Empfindsamkeit. Das, was mit den Tränen in der Malerei hervorquillt, ist, wie Jacques Derrida formuliert, das Flehende, die Liebe, Freude oder Traurigkeit.²² Tränen erinnern daran, dass der Mensch über Sehen und Wissen hinausgehen kann. Ein zweifelhaftes Können, das gerade kein Vermögen ist, weil einen die Tränen überkommen, die man nicht erzeugen kann und die an eine nicht gewählte Empfindsamkeit gebunden sind. Angesichts der Tränen in der Kunst fragt sich: Wem oder was weint die Malerei nach? Einem fluiden Sehen und einem sensiblen Wissen. Tränen, schreibt Hélène Cixous, sind schmelzende, zerfließende Worte, es sind Verflüssigungen des Wissens – durch Schmerz oder Freude.²³

Der beständige Zweifel an ihrer Wahrheit und Glaubwürdigkeit gehört zu den konstitutiven Merkmalen von bildender Kunst. Die einfachste Form von Bildzweifel betrifft seit der Antike „die Adäquatheit der Abbildung. Ursprung des Zweifels ist hierfür die Zweiheit des Bildes, das in Abbildung und Abgebildetes“²⁴ zerfällt. In der Moderne bezieht sich der Zweifel dann nicht mehr auf das Abgebildete, sondern auf den Abbildcharakter von Malerei überhaupt. Dieser erkenntnistheoretische Selbstzweifel der modernen Malerei, wie man ihn bei van Gogh oder Cézanne finden kann, hat paradoxerweise die Glaubwürdigkeit der Malerei bestärkt und garantiert. In der zeitgenössischen Malerei wird deshalb – wie bei Nicole Eisenman und Jutta Koether – diese zweiflerische Geste der Malerei selbst noch einmal angefochten und als maskulinische Geste demontiert. Im Unterschied zum Modernismus betrifft der Zweifel bei ihnen den Status der Malerei selbst und lässt einen Bogen zu den konzeptuellen und forschenden Praktiken der Gegenwartskunst schlagen. Wenn der Zweifel als ein Manöver gelten kann, das den Übergang vom Bestimmten zum Unbestimmten oder Nicht-Formierten schafft, dann befragt der zeitgenössische Zweifel nicht mehr die Figur, das Bild oder die Malerei, sondern er richtet sich heute auf das Wissen, das er mit den formzersetzenden Mitteln der Kunst bearbeitet und virtualisiert. Als Methode künstlerischen Forschens gewinnt der Zweifel aus dem gefestigten begrifflichen ein ungewisses, anschauliches und sensibles Wissen.

- 1 Vgl. Manuela Ammer: „'How's My Painting?' (Judge Me, Please, Don't Judge Me)“, in: *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter*, Ausst.-Kat. Museum Brandhorst und mumok – Museum moderner Kunst, München 2015, S. 85.
- 2 Vgl. Ammer: „'How's My Painting?' (Judge Me, Please, Don't Judge Me)“, S. 85.
- 3 Vgl. René Descartes: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, übers. v. Lüder Gäbe, Hamburg 1960, S. 15ff.
- 4 Zur ausführlichen Interpretation dieses Briefzitats siehe Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*, übers. v. Michael Wetzl, Wien 1992, S. 17ff.
- 5 Maurice Merleau-Ponty: „Der Zweifel Cézannes“, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 53.
- 6 Ebd. S. 43.
- 7 Ebd. S. 48.
- 8 Ebd. S. 44.
- 9 Ebd. S. 46.
- 10 Ebd. S.50.
- 11 Ebd. S. 49.
- 12 Ebd. S. 49.
- 13 Ebd. S. 51.
- 14 Ebd. S. 51.
- 15 Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, übers. von Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, S. 20.
- 16 Vgl. Merleau-Ponty 1994, S. 51.
- 17 Vgl. Tonio Kröner: „Malerei nackter als nackt“, in: Jutta Koether: *Über Cézanne*, Jutta Koether. Tour de Madame, Ausst.-Kat., Museum Brandhorst, Köln 2019, S. 269ff.
- 18 Koether gibt jegliche Könnerschaft auf zugunsten einer – wie Benjamin Buchloh es nennt – „ostentativ inkompetenten Zeichnung“ oder einem „geradezu schmerzhaft zwanghafte[n] Gekritzeln“. (Benjamin Buchloh: „Jutta Koether: Über Cézanne“, in: *Jutta Koether. Tour de Madame*, Ausst.-Kat., Museum Brandhorst, Köln 2019, S. 298.
- 19 Jutta Koether: „Anschaulich werden. Von manischem Materialismus“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 70 (2008), S. 197.
- 20 Ebd. S. 197.
- 21 „Where the human determination to rise above things is indissociable from overreach and vulnerability [...] we reach out we regularize, we raise up. He ,put reason in the grass'. Cezanne was supposed to have said of him [Poussin], but also – crucial insight – ,tears in the sky'“. (T.J. Clark, *The Sight Of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006), zit. n. Koether 2008, S. 200f.
- 22 Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, übers. v. Andreas Knop und Michael Wetzl, München 1997, S. 122.
- 23 Vgl. Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben*, übers. v. Claudia Simma, Wien 2017.
- 24 Stefan Ripplinger: *Bildzweifel*, Hamburg 2011, S. 11f.