

Wessen Wissen?

Kathrin Busch

Christina Dörfling

Kathrin Peters

Ildikó Szántó

Hg.

Zur Schriftenreihe »Das Wissen der Künste«

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung. Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler_innen einen zentralen Stellenwert ein. Andererseits führen der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Schließlich entsteht mit dem »Imperativ der Innovation« ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen, in dem die Figur des kreativen Künstlers zum Vorbild moderner Subjektivität avanciert.

Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, der Wissenschaftsgeschichte oder der Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt zu dieser Fragestellung neben künstlerischen Positionen Beiträge aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie, Architekturtheorie und der Pädagogik. In dieser transdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Kathrin Busch
Christina Dörfling
Kathrin Peters
Ildikó Szántó
Hg.

Wessen Wissen? Materialität und Situietheit in den Künsten

Wilhelm Fink

Impressum

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 vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe

(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapur; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet www.fink.de

Gestaltung Jenny Baese, Berlin

Printed in Germany

Herstellung Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6347-0

Materialität

CHRISTINA DÖRFLING

M7 Let's get anti-intellectual
Materialität und Künste

HELMUT DRAXLER

M17 Das Wissen der Spaltung
Über die symbolischen Bedingungen
des künstlerischen Wissens

MICHAELA WÜNSCH

M31 Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse

KNUT EBELING

M45 Das Materialitäts-Apriori
Vom Wissen des Materials in Alain Resnais'
»Toute la mémoire du monde«

ZEHN FRAGEN AN SEBASTIAN DÖRING + JAN-PETER E. R. SONNTAG

M61 U-A-I-SCHHHHH
Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers
selbstgebauten Analogsynthesizer

RALF LIPTAU

M81 Der Stoff, aus dem Entwürfe sind
Das Architekturmodell als Spielzeug und Laborinstrument?

MARCEL FINKE

M97 Im Nebel
Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreung

MARC HIGGIN

M115 Eine andere Art von Schönheit
Ausgesetztsein als Aspekt künstlerischer Praxis

UTE HOLL

M133 Baukasten einer Mediengeschichte des Tonstudios

MICHAELA MELIÁN

M151 Electric Ladyland
Ausstellung als Medium

M167 Autor_innen

Christina Dörfling

Let's get

anti-intellectual

Materialität und Künste

»Die Materialien der technisch-optisch-elektronischen Ära erlauben es, sich zwischen der Gemeinschaft der Atome und der Menschen ein Ensemble an Beziehungen vorzustellen.«¹ (Paul Caro)

Im Spätherbst der Materialität?

2016 veröffentlicht das US-amerikanische Kunstmagazin *October* eine Sonderausgabe unter dem Titel »A Questionnaire on Materialism«. 42 Autor_innen aus dem weiten Feld der Künste, einschließlich Kunstschaffenden, Wissenschaftler_innen, Kurator_innen, waren aufgefordert worden, vor dem Hintergrund ihrer Tätigkeiten einen Kommentar über Potenziale, aber auch Grenzen der aktuellen Materialitäts-Debatte zu verfassen.² Die der Ausgabe vorangestellte Einleitung der verantwortlichen Herausgeber_innen David Joselit, Carrie Lambert-Beatty und Hal Foster umfasst den Abdruck des *call for papers*, das vier aktuelle Theorieströmungen aufzählt – Akteur-Netzwerk-Theorie,³ Ding-Theorie,⁴ *object-oriented ontology*⁵ sowie Spekulativen Realismus⁶ –, auf denen die aktuellen Diskussionen zur Materialität ihrer Meinung nach fußen.⁷ Eine Diskussion, in der die Kunst auf jeden Fall (mehr) involviert sein sollte, so das Leitmotiv: »Which, if any, are the productive materialisms for making and thinking about art today?«⁸ Dass die aufgeführten theoretischen Positionen in sich kontradiktorische Tendenzen aufweisen, ist den Heftmacher_innen bewusst,⁹ wie wohl auch die Ausschnitthaftigkeit der Aufzählung theoretischer Strömungen, die vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung von materialistischen Ansätzen vielfach erweitert werden könnte – um mit agentiellem Realismus¹⁰ und Assemblage-Theorie¹¹ nur zwei Möglichkeiten zu nennen. Alles in allem aber formuliert die Ausgabe zum einen eine Dringlichkeit, Künste in die Waagschale der Materialitätsdebatte zu werfen, zum anderen illustriert sie die multiperspektivischen Optionen, die daraus resultierenden theoretischen wie auch künstlerischen Konsequenzen zu beschreiben. Dies ist keineswegs selbstverständlich, handelt es sich bei »der« – einst als »schwer[] und bedrohlich[]«¹² beschriebenen – Materialität um einen Gegenstand, der zwar längst im Diskurs¹³ angekommen ist, aber dennoch im Konkreten schwierig zu verhandeln bleibt.

Wenn die US-amerikanische Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad vor 15 Jahren schrieb, »[l]anguage matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter«¹⁴, kann angesichts gegenwärtiger Materialitätsdebatten vielleicht von einer kleinen Besserung,¹⁵ keineswegs aber davon gesprochen werden, dass die damalige Feststellung an Aktualität eingebüßt hätte. Diesen Umstand hat auch das *Questionnaire* nicht verändert, eher ist es als Symptom zu verstehen für einen Zustand, den man als wortreiches Schweigen bezeichnen könnte. Denn insbesondere für den Bereich der Kunstwissenschaften gilt, wie Petra Lange-Berndt jüngst konstatierte: »For some to engage with materials still seems the antithesis of intellectuality [...]. Materiality is one of the most contested concepts in contemporary art and is often sidelined in critical academic writing.«¹⁶ Diese Diagnose erscheint umso erstaunlicher, wenn der Blick auf die Verwobenheit von Materialität und Künsten seit Beginn des 20. Jahrhunderts geschärft wird, wie es u. a. durch die einschlägigen Forschungen zur Materialästhetik von Dietmar Rübel und Monika Wagner sowie von Christian Heibach und Carsten Rhode vorgeführt wurde.¹⁷ Aus einer derartigen Perspektive zeigt sich, dass »die Kunst des 20. Jahrhunderts [...] sukzessive all das sichtbar gemacht und materialisiert [hat], was von Kunstbetrachtern und Kunsthistorikern bislang nicht beachtet worden war«. ¹⁸ Zum einen sind es neue Materialien (synthetische Farben, Plastik, Metalllegierungen, elektronische Klänge, technische Bilder etc.)

und damit einhergehende Produktions- und Gestaltungsprozesse der (post-) industriellen Zeit, welche die ästhetischen und formalistischen Kriterien des künstlerischen Spektrums zunehmend um das des (Material-)erforschenden ergänzen.¹⁹ Zum anderen initiieren neue technische Möglichkeiten und damit einhergehende medientechnisch-basierte Rekonfigurationen der Konditionen von Wahrnehmung erhöhte Aufmerksamkeit für die Wirksamkeit von Trägermaterialien: Informierte Materie einerseits und das Verschwinden der zeichen- und formgebenden Prozesse in *black boxes* sowie hinter Codes – Verfahren des Informierens von Materie andererseits – rücken mehr und mehr ins Blickfeld.²⁰ Von künstlerischem Interesse ist in erster Linie der »Moment der Unge-schiedenheit von Material und Begriff«.²¹ Daraus resultierende Praktiken und methodologische Ansätze zielen demnach nicht auf einen etwaigen »richtigen« Gebrauch von Materialien ab, sondern zeigen die materiellen Konditionen und Verwobenheiten auf und legen diese offen. Tradierte wissenschaftliche Dichotomien (Form/Materie, Körper/Geist, Materialität/Immaterialität etc.) werden damit einhergehend konsequent unterwandert – eine systematische Infragestellung von Kategorien also, wie sie aktuell auch als kennzeichnend für die Ansätze des Neuen Materialismus²² gilt.

Trotz des Umstands also, dass jede künstlerische Praxis materiellen Bedingungen unterliegt, sind es in den vergangenen drei Jahrzehnten vor allem Vertreter_innen aus den Science and Technology Studies sowie der Medien- und Kulturwissenschaft, die Fragen nach Materialität anhand von konkreten materiellen Settings ihrer Forschungsfelder, wie Laboren, Apparaten, Medien, Experimentalkonstellationen usw., untersuchen.²³ Die Auseinandersetzung mit Produktions- und Präsentationsstätten von Kunst scheint weniger etabliert, als jene mit hochtechnischen naturwissenschaftlichen Laboren. Augenscheinlich gibt es insbesondere in den Kunstwissenschaften ein Materialitätssyndrom, ein kontinuierliches Changieren zwischen einem Willen zum Material – »What do we want? Materiality!«²⁴ – und einer materiellen Schwere, die »die Leichtigkeit einer Wissenschaft, die mit Texten, Bildern, dem Internet und einem Laptop überleben kann, [behindert]«²⁵. Diane Coole beschreibt derartige Dynamiken als paradoxe: »For there is an apparent paradox in thinking about matter: as soon as we do so, we seem to distance ourselves from it«.²⁶ Im gleichen Maß, wie sie widersprüchlich sind, scheint diesen Bewegungen aber auch eine Tendenz zum Rand, zum Außen eigen zu sein – noch in der Beschäftigung mit Materialität wird diese verdrängt. Ein Zustand von *materialitas marginalis*: Materialität findet zwar Erwähnung, Fragen und Beschreibungsformen der Modi ihrer Verstrickungen in künstlerische Prozesse bleiben letztlich aber doch zumeist offen. Zu überlegen ist demnach, wie die Materialitätsfrage für die Künste produktiv gemacht werden kann, ohne in die Marginalisierungsfalle zu tappen.

Zur Ausrichtung der Sektion

Der vorliegende Band schlägt vor, den Zusammenhang von Materialität und Künsten in Verbindung mit der Frage nach einem Wissen der Künste in Anschlag zu bringen. Vor dem Hintergrund eines anwachsenden Interesses an Theorie und einer erhöhten diskursiven Beteiligung der Künste seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wird es möglich (oder sogar erforderlich), Kunst als epistemische Praxis, also als »Subjekt der Theorie« zu verhandeln. Dass ein derartiges Umdenken gewinnbringend sein kann, wurde

bereits gezeigt. Als epistemologische Konsequenz der Forschungen im Bereich der Science and Technology Studies bezüglich der materiellen Grundlagen und Verfasstheit der Wissenschaften beispielsweise fordert Kathrin Busch dazu auf, künstlerisches Wissen ebenfalls von der Materialität her zu denken:

In der postpositivistischen Wissenschaftstheorie wird Forschung im Konkreten fundiert und gezeigt, inwiefern Wissen an materielle Kulturen, Apparate, mediale Praxen, dingliche Anordnungen und Aufzeichnungskonventionen gebunden ist und in vielfacher Weise anschaulich gewonnen und ästhetisch vermittelt wird. Fokussiert man diese materiellen Bedingungen von Forschung [...], dann konvergieren Kunst und Wissenschaft.²⁷

Darauf, dass durch die heterogenen (natur-/geisteswissenschaftlichen, künstlerisch-gestalterischen) Zugriffe auf und im Umgang mit Materialität die beteiligten Episteme stetig rekonfiguriert werden und dynamischer Epistemologien bedürfen, verweisen Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier mit ihrem Sammelband *Macht des Materials/Politik der Materialität*.²⁸ Implizit schlägt sich die Hinwendung zu Materialität auch innerhalb institutioneller und wissenschaftspolitischer Debatten nieder. So insistiert beispielsweise Judith Siegmund auf eine Unterscheidung der künstlerischen Forschung von der wissenschaftlichen aufgrund »ihres direkten Umgangs mit Materialität«.²⁹

Fest steht: Künste distribuieren Wissen im gleichen Maße, wie sie es auch generieren.³⁰ In den folgenden Beiträgen wird dieses Wissen als eine pluralistische und dynamische Variable verhandelt, oder wie Barbara Orland und Kijan Espahangizi treffend formulieren, »als Flussmittel eines vorsichtigeren, weil reflexiven Weltverständnisses«,³¹ das gleichermaßen Transformator wie Transformiertes ist. In diesem Sinne diskutiert das Gegenstück zu dieser Sektion das Verhältnis von Künsten und situiertem Wissen. Werden Künste nun danach befragt, welche Anteile sie an den Prozessen der Herausbildung von Wissensformationen und an der Konsolidierung spezifischer Hegemonien des Wissens haben, rücken Analyseperspektiven in den Blick, die nicht auf konstruierte Qualitäten (Objektivität, Stabilität, Wahrheit) angewiesen sind. Ein Ausgangspunkt der insbesondere für die Frage nach »der« Materialität gewinnbringend scheint.³² Denn:

»Materiality« is not a thing in itself, but a multi-perspectival field of inquiry, restricted in part by the internal horizons of each investigator who delimited how its complexity can be portrayed as determinate. Each view – whether it is phenomenological, material-semiotic, Actor-Network, or performative – is partial in its assessment of what »materiality« is and how it is capable of interacting. Comparing and contrasting these assessments with one another allows different levels of relational stability and instability to be shown.³³

Dementsprechend wird Materialität im Folgenden in ihrer Funktion als konkreter epistemischer Operator diskutiert, der als Akteur im Feld der Künste mit ihren ästhetisch-gestalterischen Prozessen, Praktiken, Propositionen auf verschiedene Weisen wirkt.³⁴ Es gilt, Materialität keinesfalls als eine distinkte Entität, sondern als eine mannigfaltige Pluralität zu untersuchen,³⁵ als einen variablen *modus operandi*, um die in den Künsten involvierten

Materialien³⁶ in Arten und Weisen zu beschreiben, welche über ihre bloße Darstellung hinausgehen. Unter Rekurs auf bereits etablierte wissen(schaft)s-theoretische Materialitätstheorien, wie die von Karen Barad, Donna Haraway, aber auch Hans-Jörg Rheinberger, werden künstlerische Praktiken als Zusammenspiel³⁷ materiell-semiotischer Akteure verstanden³⁸ – ein Zusammenspiel also, dem eine stete Überschreitung³⁹ tradierter Grenzen (disziplinärer, institutioneller, diskursiver usw.) nicht nur wesentlich inhärent, sondern auch – gewissermaßen – vorgängig ist. Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die (eigene) theoretische wie praktische Auseinandersetzung mit Material⁴⁰ und welche methodischen wie auch epistemischen Perspektivverschiebungen?

In diesem Sinne versammeln sich auf den folgenden Seiten Vertreter_innen verschiedener Disziplinen und Professionen. Zum Auftakt diskutiert der Kunsttheoretiker Helmut Draxler die Situation gegenwärtiger Epistemologien in ihrem Verhältnis zu den Künsten, wobei er einen Fokus auf die Spaltung im psychoanalytischen Sinne und das ihr eigene Wissen legt. Ebenfalls aus Perspektive der Psychoanalyse fragt Michaela Wunsch nach den Potenzialen einer vermeintlich sprachzentrierten Lacan'schen Psychoanalyse für die Anliegen neuerer materialistischer Ansätze. »Wie das Unbewusste verschanzt sich die Materialität des Wissens im Keller, im Fundament, wo es in seiner Versenktheit umso wirkungsvoller operiert«, schreibt Knut Ebeling in seinem Aufsatz, der am Beispiel des Filmes von Alain Resnais über die Bibliothèque nationale de France die Notwendigkeit eines Materialitäts-Apriori unter medientechnischen Bedingungen betont. Im Interview mit Sebastian Döring und Jan-Peter Sonntag werden Archiv und Medientechniken in ihrem Verhältnis zueinander aus einer Perspektive beleuchtet, die am konkreten Objekt (im vorliegenden Fall einem Analogsynthesizer) fragt, wie Apparate tradierte Formen des Archivierens und Edierens herausfordern. Während jener Apparat einst an den Gedanken und Publikationen Friedrich Kittlers mitschrieb, konstatiert Ralf Liptau aus Sicht der Architekturtheorie, dass Plastilin und Styroporklötze, die in Entwurfsprozessen von Architekten der Nachkriegsmoderne Anwendung fanden, an den geplanten Gebäuden »mitbauten«. Um ganz andere Materialien, nämlich fluide, geht es im Text von Marcel Finke. Aus Sicht der Kunstgeschichte analysiert er eine besondere epistemische und epistemologische Qualität in flüssigen und ephemeren Prozessen, die es ermöglicht, Kunstwerke, die Zerstreuung thematisieren, als theoretische Objekte zu denken. Einen anthropologischen Blick auf Prozesse der Kunstproduktion und -rezeption wirft Marc Higgin mit seinem Plädoyer, dem Konzept der »Schönheit« in Auseinandersetzung mit Kunstwerken mehr Raum zu gewähren. Dies zeigt er anhand eines Kunstwerks von Douglas White, einem Ready-made aus zwei ausgebrannten Müllcontainern. Mit konkret architektonischen Räumen, explizit dem Ort des Tonstudios, beschäftigt sich der Text von Ute Holl und entwirft in Abgrenzung zu gängigen Laboratory Studies einen Baukasten für seine Mediengeschichte zwischen Technologie, Genealogie und Kunstproduktion. Im Beitrag der Künstlerin und Musikerin Michaela Melián konvergieren Klang, Raum und Medientechniken erneut. Ihre Ausstellung *Electric Ladyland*, genauer gesagt, Überlegungen zu den medialen und konzeptionellen Bedingungen ihres Entstehens, bilden den Abschluss der Sektion »Materialität«.

Als Ganzes findet das vorliegende Buch seinen Ausgangspunkt in der gleichnamigen Jahrestagung des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der

Künste«, die vom 21. bis zum 23. Juli 2016 parallel zum »Rundgang – Tag der offenen Tür« an der Universität der Künste in Berlin stattfand. Drei Tage lang diskutierten Wissenschaftler_innen, Künstler_innen und Kurator_innen in der Alten TU-Mensa die Frage von Materialität und Situietheit in den Künsten. Vor dem Hintergrund der dort geführten Debatten aber auch weiterführenden Denkanstöße wurde der Sammelband *Wessen Wissen?* konzipiert. Die im Folgenden abgedruckten Gespräche, Statements, künstlerischen Beiträge wie auch einige der wissenschaftlichen Aufsätze bilden die Tagung in Ausschnitten ab. Darüber hinaus wurden noch weitere Autor_innen eingeladen, sich mit Textbeiträgen an der Diskussion zu beteiligen. Ohne die Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der wir an dieser Stelle unseren Dank aussprechen, wäre eine Realisierung nicht möglich gewesen.

- 1 Caro, Paul: »Materialität (1985)«, in: Rübel, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, übers. v. Hg., Frankfurt/M. 2005, S. 337.
- 2 Vgl. Joselit, David / Lambert-Beatty, Carrie / Foster, Hal: »A Questionnaire on Materialism«, in: *October*, Bd. 1, Nr. 155, 2016, S. 3.
- 3 Vgl. u. a. Latour, Bruno: *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*, Cambridge/Mass. 1987.
- 4 Vgl. u. a. Brown, Bill: »Thing Theory«, in: *Critical Inquiry*, Bd. 28, Nr. 1, 2001, S. 1–22.
- 5 Vgl. u. a. Bryant, Levi R.: »The Ontic Principle. Outline of an Object-Oriented Ontology«, in: ders. / Srnicek, Nick / Harman, Graham (Hg.): *The speculative turn. Continental materialism and realism*, Melbourne 2011, S. 261–278.
- 6 Vgl. u. a. Meillassoux, Quentin: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, übers. v. Roland Frommel, Zürich/Berlin 2008 [zuerst 2006].
- 7 Genauer heißt es im Text: »At least four moves characterize these discourses:
 - Attempting to think the reality of objects beyond human meanings and uses. This other reality is often rooted in ›thingness‹ or an animated materiality.
 - Asserting that humans and objects form networks or assemblages across which agency and even consciousness are distributed.
 - Shifting from epistemology, in all of its relation to critique, to ontology, where the being of things is valued alongside that of persons.
 - Situating modernity in geological time with the concept of the ›Anthropocene‹, an era defined by the destructive ecological effects of human industry.«
 Joselit / Lambert-Beatty / Foster: »A Questionnaire on Materialism«, S. 3.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Ebd.
- 10 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, übers. v. Jürgen Schröder, Berlin 2012 [zuerst 2003].
- 11 DeLanda, Manuel: *Assemblage Theory*, Edinburgh 2016.
- 12 Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt/M. 2012, S. 11.
- 13 Es lässt sich gewissermaßen (insbesondere mit Blick auf Projektentwicklungen und Drittmittelakquise) eine Konjunktur der Materialität konstatieren, wie sie bereits von einigen Autor_innen beobachtet und dokumentiert wurde, vgl. Witzgall, Susanne: »Macht des Materials / Politik der Materialität – eine Einführung.«, in: dies. / Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials / Politik der Materialität*, Zürich 2014, S. 13–27, hier: S. 13; Heibach, Christian / Rhode, Carsten: »Material Turn?«, in: dies. (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015, S. 9–30, hier: S. 26–30; Strässle, Thomas: »Einleitung. Pluralis materialitatis«, in: ders. / Kleinschmidt, Christoph / Mohs, Johann (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013, S. 7–23, hier: S. 8f.; Sterne, Jonathan: »»What Do We Want?« »Materiality!« »When Do We Want It?« »Now!««, in: Gillespie, Tarleton / Boczkowski, Pablo J. / Foot, Kirsten A.: *Media Technologies. Essays on Communication, Materiality, and Society*, Cambridge/Mass. 2014, S. 119–128.
- 14 Barad, Karen: »Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Bd. 28, Nr. 3, Chicago 2003, S. 801–831, hier: S. 801.

- 15 Vgl. Finke, Marcel / Halawa, Mark A.: »Materialität und Bildlichkeit. Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 9–18, hier: S. 12f.
- 16 Lange-Berndt, Petra: »Introduction. How to be Complicit with Materials«, in: dies. (Hg.): *Materiality. Documents of Contemporary Art*, London 2015, S. 12–23, hier: S. 12; diese Feststellung ist keineswegs überraschend oder neu. Ende der 1990er Jahre konstatierte z. B. Hans Dieter Huber: »Die Geschichte der Materialitäten in der Kunst ist eine Geschichte der Ausgrenzung, der Verdrängung des Abjekten und des sinnlich Korruptierten.« Huber, Hans Dieter: »Oberfläche, Materialität und Medium der Farbe«, in: Hoormann, Annette / Schawelka, Karl (Hg.): *Who is afraid of ... Über den Stand der Farbforschung*, Weimar 1998, S. 65–79, hier: S. 69.
- 17 Vgl. Rübél, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Materialästhetik*, S. 9–13; Strässle sieht die Ursache in einer enormen Zunahme neuer Materialien, die in der Kunst Verwendung finden, und dem damit einhergehenden Interesse an der Beschreibung der neuen Modalitäten des Zusammenspiels dieser in Kunstproduktion, vgl. Strässle: »Einleitung«, S. 12; Heibach und Rhode zeichnen die zunehmende Brüchigkeit dualistischer Ansätze kompakt nach, vgl. Heibach/Rhode: »Material Turn?«, S. 9–13.
- 18 Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien I. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*, Berlin 2012, S. 35.
- 19 Inwiefern ein dezidiertes Fragen nach materiellen Verstrickungen in künstlerische Produktionsprozesse gewinnbringende Perspektivverschiebungen generieren kann, lässt sich beispielsweise in den architektonischen Entwurfsprozessen der Nachkriegsmoderne ablesen, wie der Beitrag von Ralf Liptau im vorliegenden Band zeigt.
- 20 Ein berühmtes Beispiel für diese Bewegung ist die von Jean-François Lyotard initiierte Ausstellung *Les Immatériaux*, am Centre Pompidou im Jahr 1985.
- 21 Bippus, Elke: »Einleitung. Kunst des Forschens«, in: dies. (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009, S. 7–23, hier: S. 12.
- 22 Ein wissenschaftspolitisch konnotierter und umkämpfter Begriff, dessen Spannweite an dieser Stelle nicht weiter ausdifferenziert werden kann. Weiterführende Lektüren u. a. Coole, Diana / Fox, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Durham/London 2010; Dolphijn, Rick / van der Tuin, Iris (Hg.): *New Materialism. Interviews & Cartographies*, o. O. 2012. Der Hinweis auf die Ähnlichkeiten ist an dieser Stelle keineswegs konstruiert. Rick Dolphijn and Iris van der Tuin beispielsweise beschreiben konkret eine mögliche Verschränkung ihres Ansatzes mit den Künsten und gehen davon aus, dass der neu-materialistische Blick »would be interested in finding out how the form of content (the material condition of the artwork) and the form of expression (the sensations as they come about) are being produced in one another, how series of statements are actualized, and how pleats of matter are realized in the real.« Vgl. Dolphijn, Rick / van der Tuin, Iris: »Introduction. A ›New Tradition‹ in Thought«, in: dies. (Hg.): *New Materialism*, S. 85–92, hier: S. 91.
- 23 »Während die materielle Kultur in den 1980er Jahren Objekt literaturwissenschaftlicher Lektüren war, wurden diese in den 1990er Jahren konsequent zu Medien-, Technik- und Wissenschaftsgeschichten ausgebaut.« Ebeling: *Wilde Archäologien I*, S. 92; vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M. 1988; einen Überblick über die wissen(schaft)s-geschichtlich einschlägigen Positionen bietet: Pravica, Sandra: »Materialität« in der Naturwissenschaftsforschung. Eine bibliografische Übersicht, Berlin 2007.
- 24 Wie Jonathan Sterne pointiert einen Artikel überschreibt, vgl. Sterne: »What do we want?«
- 25 Lehmann, Ann-Sophie: »Objektstunden. Vom Materialwissen zur Materialbildung«, in: Klathoff, Herbert / Cress, Torsten / Röhl, Tobias (Hg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 171–193, hier: S. 189.

- 26 Und weiter: »and within the space that opens up, a host of immaterial things seems to emerge: language, consciousness, subjectivity, agency, mind, soul; also imagination, emotions, values, meaning, and so on.« Coole, Diana / Fox, Samantha: »Introducing the New Materialisms«, in: dies. (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*, Durham/London 2010, S. 1–43, hier: S. 1f.
- 27 Vgl. Busch, Kathrin: »Wissen anders denken«, in: dies. (Hg.): *Anderes Wissen*, München 2016, S. 10–33, hier: S. 11; eine Annäherung, die durchaus bereits auf den großen Bühnen der Kunst Ausdruck findet, wie Heibach und Rhode am Beispiel der dOCUMENTA 13 nahelegen, vgl. Heibach/Rhode: »Material Turn?«, S. 15f.
- 28 Vgl. Witzgall/Stakemeier: *Macht des Materials*.
- 29 Siegmund, Judith / Calabrese, Anna: »Einleitung«, in: Siegmund, Judith (Hg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld 2016, S. 7–21, hier: S. 15; im deutschsprachigen Raum findet diese Unterscheidung vor allem in den Debatten zur künstlerischen Forschung ihren Niederschlag, ein guter Überblick einschlägiger Positionen findet sich in: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009; *Texte zur Kunst, Artistic Research*, Nr. 82, 2011.
- 30 Wenn von einem Wissen der Künste gesprochen wird, geht es, mit Elke Bippus gedacht, »nicht darum, allgemeine Bedingungen festzuklopfen, sondern die konkreten Akte zu erfassen, um Wissensbildung in ihrer Dynamik zu begreifen. Dazu gehört die begriffliche Diskursivierung des Wissens der Kunst in ihren Transformationen und ihren medialen Übersetzungen, durch welche Anschlüsse an andere Wissensfelder gebildet werden, seien sie wissenschaftlich, kulturell oder gesellschaftlich. Wissen wird hier in seiner eigenen Veränderlichkeit reflektiert und nicht als beständige Einheit einer Disziplin oder des denkenden Ich behauptet.« Bippus: »Einleitung«, S. 18; inwiefern diese Bewegung in einem anderen Wissen resultiert, diskutiert der von Kathrin Busch herausgegebene Sammelband vgl. Busch, Kathrin (Hg.): *Anderes Wissen*, München 2016.
- 31 Espahangizi, Kijan / Orland, Barbara: »Pseudo-Smaragde, Flussmittel und bewegte Stoffe. Überlegungen zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt«, in: dies. (Hg.): *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt*, Zürich 2014, S. 11–36, hier: S. 34.
- 32 So unterstellt Sterne, dass dem spezifischen Diskursboom eines inhärent wäre: »The desire for materiality is a desire for firm foundations.« Sterne: *What do we want?*, S. 128; dass dies insbesondere in Rückgriff auf naturwissenschaftliche Ansätze der Fall ist, betont Lange-Berndt mit Verweis auf die physikalischen Ansätze zu Beginn des 20. Jahrhunderts, »where material becomes energy level«, Lange-Berndt: »Introduction«, S. 18.
- 33 Selinger, Evan: »Introduction.« In: Ihde, Don / ders. (Hg.): *Chasing Technoscience. Matrix for Materiality*, Bloomington 2003, S. 1–12, hier: S. 10.
- 34 Lange-Berndt schlägt zu diesem Zweck die Methode der *material complicity* vor, vgl. Lange-Berndt: »Introduction«, S. 14–16; Lehmann verweist auf die Potenziale der »Objektstunden«, vgl. Lehmann: »Objektstunden«, S. 171–178.
- 35 »Tatsächlich kann »Materialität« stets nur im Plural angesprochen werden: als Multiplizität und Differenzialität von Materialien und Materialitäten, die je schon in einem wechselseitigen Bezug zueinander gebracht sind, sich aneinander austragen und damit überhaupt erst zur Erscheinung bringen bzw. kommen.« Strässle: »Einleitung«, S. 11.
- 36 Hier mit Witzgall verstanden, die Material als eingebunden in »dynamische Kräfteverhältnisse und Aktionspotentiale, die sich in künstlerischen und gestalterischen – aber auch in wissenschaftlich-technischen sowie ökologischen und ökonomischen – Prozessen zwischen den einzelnen Einheiten der Netzwerke und Assemblagen aus Materialien, Dingen, Menschen, Bedeutungen und Zeichen herausbilden und sich wiederum in Material und Materie manifestieren«, beschreibt; Witzgall: »Macht des Materials«, S. 20.

- 37 Dieses Zusammenspiel findet gegenwärtig eine dezidierte Beschreibung in der Assemblage-Theorie (vgl. DeLanda: *Assemblage Theory*). Das Konzept der (im englischen Sprachraum) *assemblage*, oder auch (im deutschen) Verkettung / Gefüge (frz. *agencement*) ist Gilles Deleuze und Félix Guattari entlehnt. Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié Berlin 1992 [zuerst 1980], S. 60–66.
- 38 Diese Denkfigur würde als verbindendes Mittel die verschiedenen Ansätze, welche gegenwärtig unter dem Schlagwort »Neue Materialismen / New Materialism« firmieren, zusammenfassen, wie Witzgall anhand der verschiedenen Positionen einschlägiger Theoretiker_innen durchdekliniert; vgl. Witzgall: »Macht des Materials«, S. 15–17.
- 39 Dadurch »one encounters entangled, anachronistic layers, incorporating references that point beyond canonical art-historical boundaries.« Lange-Berndt: »Introduction«, S. 16.
- 40 Vergleichsweise radikal fordert Tim Ingold Konsequenzen für die eigene Auseinandersetzung mit Material, wenn er dazu aufruft »to overcome the division between theoretical and practical work«. Ingold, Tim: »Materials against materiality«, in: *Archaeological Dialogues*, Bd. 14, Nr. 1, 2007, S. 1–16, hier: S. 16/Anm. 1.

Helmut Draxler

Das Wissen der Spaltung

Über die symbolischen
Bedingungen

des künstlerischen Wissens

Beziehen oder trennen?

Jedes Wissen ist zweifellos immer schon sozial situiert und in einer materiellen Kultur verankert. Die Frage, welche besonderen Formen von Materialität und Situietheit sich dem künstlerischen Wissen zuschreiben ließen, scheint mir unmittelbar mit der leitenden Frage dieses Bandes – *Wessen Wissen?* – verbunden zu sein. Denn für das künstlerische Wissen ist die Frage, wer es verkörpert, artikuliert oder rezipiert, insofern zentral, als es sich in einem radikal subjektorientierten symbolischen Feld bewegt. Im Unterschied zu den objektiven Wissensansprüchen der Wissenschaften, die sich von jeder rein subjektiven Behauptung durch die Prinzipien der Wiederholbarkeit, Nachprüfbarkeit und Vorbehaltlichkeit konstitutiv abgrenzen, muss das künstlerische Wissen zuallererst als subjektive Behauptung auftreten. Wiederholt wurde dementsprechend die Möglichkeit eines spezifisch künstlerischen Wissens bezweifelt und tatsächlich stellen sich die Fragen, wie eine kategorisch subjektive, künstlerische Behauptung eine Form des Wissens werden kann, in welchen Formen und Materialitäten sich dieses Wissen ausdrückt, wie es bewertet wird und schließlich wie die subjektiven und die objektiven Dimensionen des Wissens aufeinander bezogen werden können.

Ich möchte mich diesem Fragenkomplex im Folgenden über die aktuelle Diskussion zu den Problemen des Materialismus, des Realismus oder auch des Animismus annähern. An ihr lässt sich nicht nur eine Fülle an Argumenten hinsichtlich von Materialität und Situietheit eines jeden Wissens gewinnen; sie lässt sich gleichzeitig auch symptomhaft im Sinne einer kategorischen *Spaltung* an Positionen lesen, die zu erfassen mir die Voraussetzung dafür zu sein scheint, auch die besondere Form der Situietheit des künstlerischen Wissens zu verstehen. Innerhalb dieser Diskussion kann man – heuristisch vereinfacht und zugespitzt – zwei zueinander konträre Ansichten unterscheiden. Die eine Seite werde ich die Position der *Beziehungstheorien* nennen – sie grassiert unter dem Stichwort »Neuer Materialismus« –, die davon ausgeht, dass die »Großen Trennungen« der Moderne, das heißt die Aufteilungen in Subjekt und Objekt, Natur und Kultur/Gesellschaft, Idee und Materie, Mensch und Tier, aktiv und passiv, eigen und fremd, progressiv und zurückgeblieben, vielleicht gar nicht wirklich stattgefunden haben und in jedem Fall durch ein Investment in Netzwerke, monistische Ontologien oder vielfältige Formen von Beziehungen und Handlungsmacht zu überwinden wären. Ohne diese in sich höchst diversen Theorieansätze¹ nivellieren zu wollen, geht es strukturell bei ihnen allen doch um Ähnliches, nämlich um die Überwindung der Moderne und ihrer Aufteilungen. Das große Übel beginnt jeweils bei Descartes und seiner Zwei-Substanzen-Lehre, die wiederum in der perspektivischen Welt-Konstruktion der Renaissance wurzelt, die die »Natur« objektiviere, einem dominanten, subjektiven Blick ausliefere, einem Blick, in dem Wissen, Besitz und Macht ineinanderfallen. Das *Cogito* des modernen Rationalismus und das *Video* der künstlerischen Perspektive gehören in dieser Sichtweise zusammen;² gemeinsam schaffen sie erst den wissenschaftlichen Weltbezug. Diesen euro-, andro- und anthropozentrischen Trennungsarbeiten muss nach Auffassung der Beziehungstheoretiker_innen mit einem situierten, verkörperten, ebenso subjektivierten wie sozialisierten Wissen begegnet werden, in dem die Agentialitäten, das heißt die spezifischen Formen der Handlungsmacht, anders verteilt sind, etwa auf Seiten der Objekte, der Materie, der Tiere oder der Unterdrückten. Dementsprechend müssen die abstrakten

Begriffsmonster – die Substanzbegriffe »Natur«, »Kultur«, »Gesellschaft« oder auch »Geschichte« – im Sinne eines »Multinaturalismus« und einer »permanenten Dekolonisierung«³ aufgelöst werden.

Dem strikten Anti-Cartesianismus dieser Position steht nun der Ultra-Cartesianismus der *Trennungstheorien*, wie ich sie nennen möchte, gegenüber. Sie sind vor allem im Umfeld des Spekulativen Realismus, insbesondere bei Quentin Meillassoux und Ray Brassier, bekannt geworden.⁴ Für diese Position ist entscheidend, dass die Beziehungstheorien das Problem haben, dass sie die allzu menschlichen Verstrickungen der Erkenntnissubjekte – das, was Meillassoux als Korrelationismus attackiert – radikalisieren, anstatt den harten Fakten, die uns die Welt des Kopernikus, des Galilei, des Descartes und insbesondere des Hubble-Teleskops beschert hat, ins Auge zu sehen. Diese Welt ist nämlich unseren Interpretationsversuchen gegenüber völlig indifferent; es gilt, sie in ihrer wissenschaftlichen, philosophischen und letztlich ethischen Dimension überhaupt erst anzunehmen. In dieser Sichtweise sind wir also noch nicht modern genug. Es geht darum, die Welt gerade nicht zu relationieren und damit letztlich zu ›humanisieren‹ und den impliziten Nihilismus der wissenschaftlichen Weltsicht nicht durch metaphysische Konstruktionen zu zähmen, sondern ihn in seiner gnadenlosen ›Kälte‹ als philosophische Herausforderung im Sinne der Tradition einer radikalen Aufklärung hervorzuheben.⁵ Ultra-cartesianisch nenne ich diese Position, weil sie die cartesianischen Methoden und Kategorien der Mathematisierbarkeit der primären Qualitäten, der grundlegenden Kontingenz alles Gegebenen (Gott hätte die Welt auch anders erschaffen können) und des Absoluten eben *ohne* Gott zu denken versucht.

Wie kann man sich nun zu diesen Theorieangeboten verhalten? Muss man sich für eine Seite entscheiden und die andere ablehnen? Und aus welchen Gründen sollte man dies tun: aus politischen, kulturellen oder philosophischen, aus epistemologischen oder ontologischen? Ein Ansatz, diese höchst konträren Positionen doch im Zusammenhang zu sehen, könnte darin liegen zu zeigen, dass die beiden Auffassungen ihre angestrebten Totalitäten als reine Beziehungen oder als eine strikte Trennung nicht erreichen können. Indem sich etwa die Beziehungstheorien vom naturwissenschaftlichen Mainstream und seinem Objektivitätsdenken abgrenzen, vollziehen sie selbst eine spezifische Form von Trennungsarbeit, die innerhalb dieser Theorieansätze nicht ausreichend reflektiert wird. Stets geht es um die Überwindung des Dualismus; in diesem Überwindungsansinnen reproduziert sich jedoch der Dualismus, weil er stets *gegen* eine andere, eben dualistische Auffassung gerichtet ist.⁶ Auch handelt es sich hierbei keineswegs um besonders neue Denkfiguren. Sie reichen mindestens bis auf die anti-cartesianischen Ansätze des 17. und 18. Jahrhunderts etwa bei Pascal, Shaftesbury, Vico u. a. zurück und begründen somit die typisch geisteswissenschaftlichen und zunehmend auch künstlerischen Identitätsmuster, die nur durch solche Abgrenzungsakte im Sinne einer anderen oder ›neuen‹ Wissenschaft zu verstehen sind. Als solche sind sie längst Teil der Moderne und somit Teil des Problems und nicht der Lösung. Die Moderne mit ihrer »großen Trennung« wäre deshalb nicht einfach bei den natur- und sozialwissenschaftlichen Fakultäten der Universität zu lokalisieren; sie ist genauso stets im Hier und Jetzt der künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Reflexion präsent.⁷

Umgekehrt lässt sich meines Erachtens auch für die Trennungstheorien zeigen, dass sie den Korrelationen nicht wirklich entkommen können. Der Diskurs der Wissenschaft, die mathematische Formalisierung und die ontologische Spekulation mögen über den Horizont eines isolierten Erkenntnissubjekts hinausweisen, sie bleiben doch in vielerlei Hinsicht auf die Endlichkeit und damit Situiertheit der Subjekte der Wissenschaft angewiesen. Gerade die Kategorien der Objektivität, des Absoluten oder der Kontingenz überschreiten das Wissen nicht einfach in dem Sinne, dass sie die kategorialen Voraussetzungen eines jeden Wissens markierten; sie bleiben stets auch Inhalte dieses Wissens und als solche an dessen Bedingungen gebunden.⁸ Denn zweifellos muss jedes Wissen, will es mehr als rein subjektive Empfindung sein, sich virtualisieren, indem es sich aus seiner subjektiven, verkörperten Materialität löst und die Kommunizierbarkeit mit anderem Wissen und somit eine gewisse Allgemeinheit oder gar Universalität anstrebt. Nur darin kann es wirklich Wissen sein; als solches materialisiert es sich von Neuem in Form von Archiven, Datenbanken, Bibliotheken. Aber dieses virtualisierte Wissen muss immer wieder aktualisiert, verkörpert, subjektiviert und situiert werden, ansonsten bliebe es eben bloß virtuell. Irgendjemand muss die mathematische Formel auch noch verstehen. Erst in den beiden Bewegungen von Virtualisierung und Aktualisierung – ein weiteres dualistisches Begriffspaar von Deleuze und Guattari – mit ihren unterschiedlichen Formen der Materialisierung und Situierung lässt sich das Wissen als Wissen verstehen. Deshalb kann kein Inhalt eines solchen Wissens letztlich vollkommen von seiner Form getrennt werden. Ein in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht schier unendliches Universum, eine Welt, in der nicht nur wir Menschen als Gattung, sondern auch die Natur und die Materie selbst sich rückstandslos auflösen werden, ist von hier aus gesehen eine typisch menschliche, in der besonderen Diskursivität und Institutionalität der Wissenschaften begründete Vorstellungsweise. Die Begriffe der Katastrophe, des Untergangs oder der Kälte (eine sekundäre Qualität!), die sich häufig bei Brassier wie Meillassoux finden, sind Indizien einer solchen korrelationalen Vermenschlichung noch des schier Unmenschlichen. Die eigentliche Herausforderung scheint mir darin zu bestehen, dass die modernen Naturwissenschaften in der für sie typischen Verknüpfung von technisierter Empirie und formalisierter Mathematik tatsächlich einen fundamental neuen Horizont der ›Wahrheit‹ geschaffen haben, den es zweifellos ernst zu nehmen und nicht zu relativieren gilt und der dennoch in der spezifischen Ambivalenz von symbolischer bzw. historischer Aussageform – *der Wissenschaft* – und inhaltlichem Anspruch an Realität, Objektivität und Absolutheit gefangen bleibt. Gerade die Vermengung dieses naturwissenschaftlich-mathematischen Wahrheitsbegriffs mit demjenigen der spekulativen Philosophie oder sogar der Politik verdunkelt diese tiefe und tatsächlich äußerst beunruhigende Ambivalenz von Sinn und Sinnlosigkeit und lässt insbesondere die spezifische Differenz von wissenschaftlichen, philosophischen, ethischen oder auch künstlerischen Wahrheitsbegriffen verschwinden.

Die Situation der Spaltung

Während die *Beziehungstheorien* daher stets auch Anteil an Trennungen haben, können sich die *Trennungstheorien* letztlich nicht vollkommen aus den Beziehungen verabschieden. Hier werden komplementäre Argumentationsmuster sichtbar; sie in ihrem Zusammenhang zu verstehen, stellt daher

die eigentliche theoretische Herausforderung dar. Die Frage, die mich hier leitet, ist diejenige, ob sich in diesem komplementären Bezug der Theorien aufeinander etwas ausdrückt, das Alfred N. Whitehead als die »Bifurkation«, also als Teilung, Aufspaltung oder Entzweiung des modernen Naturbegriffs beschrieben hat.⁹ Dem objektivistischen, wertfreien und somit entzauberten Naturbegriff der Naturwissenschaften steht in dieser Sichtweise bereits seit deren Anfängen eine subjektivistische, wertbezogene und somit sowohl ästhetisierte wie moralisierte Auffassung der Natur entgegen. Diese These von den »Zwei Naturen« lieferte zweifellos den *blueprint* für die spätere Zwei-Kulturen-These von C. P. Snow. Die meisten beziehungstheoretischen Ansätze heute begreifen sich selbst in dem Sinn, dass in ihnen diese beiden Naturen oder Kulturen bereits überwunden seien. Der Blick auf die komplementären Argumentationsfiguren im Zuge heutiger Materialismus- und Realismus-Diskussionen scheint jedoch eher nahezu legen, dass diese Spaltung keineswegs überwunden wurde und sich nach wie vor als eine Art von symbolischer Matrix immer wieder reproduziert. Auch Whitehead selbst verstand in *Process and Reality* sein philosophisches Programm einer »situierten Metaphysik«, wie es kürzlich von Melanie Sehgal in einer erhellenden Studie rekonstruiert wurde,¹⁰ als Überwindung der Bifurkation. Dies stellt zweifellos einen in vielerlei Hinsicht überzeugenden philosophischen Entwurf dar, und doch gelingt es meiner Meinung nach auch Whitehead nicht, die Bifurkation tatsächlich hinter sich zu lassen, weil sich auch seine Argumentation weiterhin innerhalb des symbolischen Spannungsfelds der Moderne bewegt. Deshalb scheint es mir eher zielführend zu sein, die Prozesse der Aufteilungen und Spaltungen, wie sie hierfür typisch sind, zuallererst als jene strukturellen Bedingungen des symbolischen Raums zu verstehen, die uns immer schon als gespaltene Subjekte positionieren und uns gleichzeitig dazu aufzurufen scheinen, sie in einem Akt des Imaginären zu überwinden.¹¹

Das Situative, Partikulare oder Parteiliche kann daher nicht einfach gegen das Objektive, Entkörperlichte oder Universelle, und das Materielle nicht gegen das Ideelle ausgespielt werden; vielmehr wäre die *Situation der Spaltung* zu adressieren, aus der heraus erst das Partikulare und das Universelle, das Materielle und das Ideelle, das Beziehende und das Trennende ihren besonderen Ort finden. Weder die Beziehungstheorien noch die Trennungstheorien werden dem gerecht.¹² Neben dem begrifflichen und logischen Problem, wie Spaltung und die Verhältnismäßigkeiten gespaltener Objekte überhaupt zu denken seien, stellt sich hierbei auch das historische Problem, die besondere Situietheit der Spaltung selbst vorstellen zu können, und zwar als Voraussetzung, um die Form dieser komplementären Gegensätze in ihrer logischen und historischen Dimension zu erfassen.

Als ein botanischer Begriff bedeutet Bifurkation eine Art von Aufzweigung oder Aufteilung eines Zweiges oder Stranges in zwei Teile. Diese Vorstellung verbleibt in der Übertragung auf kulturelle Phänomene etwas harmlos – im Vergleich mit jenen Benennungen, die bereits im Deutschen Idealismus als »Kluft«, »Riss«, »Abgrund«, »Entzweiung« oder auch als »gähnende Leere« jene Distanz zwischen dem Materiellen und dem Ideellen, dem Vergangenen und dem Heutigen, dem Rationalen und dem Emotionalen zu beschreiben versuchten. Hier wird klar, dass die typischen Aufteilungen der Moderne zwischen Natur und Kultur, Wissenschaft und Kunst, Natur- und Geisteswissenschaften sich nicht einfach als zwei Zweige eines gemeinsamen

Strangs darstellen lassen. Genauso wenig wären sie als zwei aufeinander bezogene und voneinander abhängige Teile einer Sache im Sinne von Yin und Yang oder der platonischen Scheibe des Symbolons aufzufassen, die irgendwie oder irgendwann wieder zusammenfinden werden. Weder geht ihnen eine vorgegebene Ganzheit voraus noch streben sie auf eine solche zu; vielmehr scheinen sie sich immer weiter auseinanderzubewegen – wie der Begriff der Bifurkation zumindest andeutet. Diese Bewegung ist systemtheoretisch als funktionale Differenzierung in immer stärker voneinander abgetrennte ›autonome‹ Bereiche verstanden worden. Doch auch eine solche Differenzierung muss mit nicht-funktionalen Bezugnahmen rechnen, da die Differenz nur in der Abgrenzung der Bereiche voneinander, daher stets auch im Abgleich und Austausch der Bereiche zueinander gefunden werden kann. Gerade darin könnte ihre Komplementarität begründet liegen.¹³

Logisch wie historisch geht es also nicht um die reine Differenz, sondern eben um bestimmte Formen der Spaltung, das heißt um eine Form der Differenzierung, in der der jeweils andere Teil nicht einfach als andersartig anerkannt wird, sondern negiert, verleugnet oder überwunden werden will. Bereits der grundlegende Text der modernen Geisteswissenschaften, Giambattista Vicos *Scienza Nuova* von 1744, tritt nicht als Ergänzung zu Rationalismus und Naturwissenschaften auf, sondern als deren Ersetzung. Auch umgekehrt dienen geisteswissenschaftliche oder künstlerische Argumentationsweisen, etwa Goethes Farbenlehre, meist nur als Folie, um den naturwissenschaftlichen Wahrheitsanspruch zu untermauern. Beide Formen des Wissens beinhalten daher über ihre Positivität hinaus stets auch ein Moment der Negativität, über das in den Abgrenzungsakten die angestrebte Positivität hergestellt wird. Deshalb kann die jeweils abgespaltene Seite nicht einfach anerkannt werden, denn der Akt der Abgrenzung ist konstitutiv für ein wissendes Subjekt, das die Anerkennung erst aussprechen könnte. Eine spezifische *Logik der Spaltung* ist – gegenüber einer reinen Differenzierung – von verschiedenen psychoanalytischen Schulen, vor allem von Melanie Klein, William R. D. Fairbairn und Jacques Lacan, ins Spiel gebracht worden. Freud selbst hatte sich in seiner Absetzbewegung von Pierre Janet und seinem Begriff der »dissociation« hingegen auf die Verdrängung als grundlegende kulturtheoretische Kategorie konzentriert. Bei Melanie Klein tritt etwa jede psychische Hervorbringung nur in gespaltener Form auf,¹⁴ ausgehend vom Dualismus der Triebe und den radikalen Gefühlsantagonismen zwischen Liebe und Hass, denen das Neugeborene in der »paranoid-schizoiden Position« ausgesetzt sei. Es gibt zwar Integrationsversuche, die mit der »depressiven Position« einsetzen; sie gelingen aber nur in geringem Maße und setzen stets neue Spaltungen ins Werk. Nicht etwas Ungespaltenes wird gespalten; vielmehr bringt jeder psychische Akt gerade in seiner intentionalen Gerichtetheit stets ein Spaltungsprodukt mit hervor. Ein dermaßen psychoanalytisch verstandener Begriff der Spaltung beschreibt genau das Verhältnis von Beziehung und Trennung bzw. Nicht-Beziehung und erlaubt somit, die Wechselseitigkeit von Akten des In-Beziehung-Setzens und Akten des Abtrennens zu verstehen. Beziehungen können nur durch Abgrenzungen von dem, zu dem man eben keine Beziehung möchte, hergestellt werden und umgekehrt setzt jede Trennungsarbeit ein In-Beziehung-Treten voraus, weswegen auch die Trennung stets auch noch als Teil der Beziehung verstanden werden muss.

Dieser Ansatz scheint mir für ein Verständnis der Moderne als einer historischen Epoche von grundlegender Bedeutung zu sein, in der die individuellen psychologischen, sozialen und kulturellen Äußerungsweisen immer schon in einem Spannungsverhältnis zur symbolischen Ordnung, das heißt zu den besonderen kollektiven Mustern ihrer Bedeutungsproduktion, stehen. Wichtig zu verstehen ist auch hier, dass nicht eine ganzheitliche, kosmologisch geschlossene vormoderne Welt durch ein einmaliges Ereignis gespalten wird und daher irgendwann auch wieder versöhnt werden kann, sondern dass Spaltungen konstitutiv für alle Artikulationsformen der Moderne sind. Dabei handelt es sich um einen symbolischen Artikulationsmodus, dessen spezifische Neuartigkeit nicht in seinen imaginären Zielsetzungen, sondern genau in dieser konstitutiven Spaltung des Symbolischen liegt.¹⁵ In diesem Sinne lassen sich die modernen sozialen Klassifikationsformen von sozialen Klassen, Geschlechtern, Rassen, Sexualitäten, aber auch die kulturellen Formen des Wissens als auf solchen Spaltungsvorgängen beruhend begreifen. Die Frage ihrer Überwindung ist deshalb so schwierig zu beantworten, weil sie noch in den Überwindungsversuchen selbst mit hervorgebracht werden. Gerade in den Versuchen, die jeweilige Kehrseite in imaginären Akten loszuwerden – auch dort, wo sie gegen die Moderne insgesamt gerichtet sind –, reproduzieren sich die Spaltungen und schreiben sich derart immer massiver in die symbolische Matrix der Moderne ein. Die Spaltungsprodukte können daher nicht als universell gegebene Kategorien (der Klassenkampf etwa oder die Zweigeschlechtlichkeit¹⁶) begriffen werden, sondern nur als spezifisch moderne Phänomene, die sich erst in den Abgrenzungsakten ausbilden. Der imaginären Moderne solch lösungsgewisser Überwindungsakte lässt sich eine symbolische Moderne gegenüberstellen, die gerade an der fast schon rituellen Wiederholung und wechselseitigen Positionierung dieser Abgrenzungsakte sichtbar wird. Eine *Situation der Spaltung* zeichnet sich daran ab; sie ist durch den symbolischen Raum der Moderne vorgezeichnet und umgekehrt zeigt sich die Struktur der symbolischen Ordnung als Situation einer fortwährenden Spaltung.

Arbeit an den Grenzen

Vor dem Hintergrund einer Theorie der symbolischen Moderne und der in ihr wirksamen konstitutiven Spaltungsvorgänge wäre nun die konkrete Frage nach der Situirtheit und Materialität des künstlerischen Wissens zu stellen, weil nämlich dieses Wissen immer schon in den Spaltungen zwischen Kunst und Wissenschaft, Kunst und Technik, Natur- und Geisteswissenschaften gefangen ist. Künstlerisches Wissen ist deshalb nicht nur durch die sozialen Bedingtheiten – *race, class, gender* – *situiert* und damit *gespalten*, denen die Subjekte, die dieses Wissen beanspruchen, ausgesetzt sind, sondern ebenso durch kulturelle Formationen, die das Wissen selbst betreffen. Innerhalb der epistemischen Aufteilungen der Moderne ist künstlerisches Wissen daher in erster Linie als *Kunst* situiert. Als Kunst situiertes Wissen stellt zumindest seit dem frühen 18. Jahrhundert stets subjektives, verkörpertes und wertbezogenes Wissen dar, das sich vom objektivierten Wissensanspruch der Wissenschaften abgrenzt. Gerade in diesem Abgrenzungsakt reproduziert sich jedoch die spezifische Spaltung der modernen Wissensanordnung, die das kritische Potenzial und den Wahrheitsanspruch des künstlerischen Wissens empfindlich einschränkt.¹⁷ Im Namen der Kunst können wir gewissermaßen

alles behaupten, ja, dieses Alles-behaupten-Können ist sogar zum Inbegriff von Kunst – jenem Singular-, Allgemein- und Substanzbegriff von Kunst, mit dem wir seit dem 18. Jahrhundert zu tun haben¹⁸ – geworden. Die Frage kann sogar gestellt werden, ob sich das, was im Namen von Kunst verhandelt wird, überhaupt als Wissen begreifen lässt.¹⁹ Und in der Tat sind immer wieder die Kategorien der Form oder des Ausdrucks in den Vordergrund gerückt worden, die den Wissensaspekt von Kunst zumindest als sekundär erscheinen lassen. Darin zeigt sich jedoch nur die Zuspitzung von Kunst als *gespaltener Form* gegenüber der Wissenschaft; derartige Kategorien werden der spezifischen Allgemeinheit von Kunst ebenso wenig gerecht wie ihrem Subjektivitätskalkül, in dem das Wissen nie als reines, sondern als immer schon geformtes, bedeutungstragendes und sinnstiftendes Wissen auftritt, auch dort, wo es sich auf den reinen Ausdruck, die reine Form oder die Negativität avantgardistischer Selbstbehauptung zurückziehen scheint.

Doch um welches Wissen geht es im Namen der Kunst überhaupt? Traditionell waren *die Künste* vor allem mit einem spezifischen, in erster Linie technischen Herstellungswissen befasst. Hinzu kam spätestens seit der Renaissance ein humanistisches Wissen, das sie zur Interpretation und Veranschaulichung klassischer und christlicher Mythologien befähigen sollte. Moderne Kunst verwirft beide Aspekte dieses Wissens. Das Herstellungswissen wird im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit zunehmend obsolet – das mythologische Wissen im Angesicht der wissenschaftlichen Kritik nicht minder. Deshalb versuchte man bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert, sich – in dem, was Werner Busch das »sentimentalische Bild« nannte²⁰ – relevanten Bildthemen zuzuwenden und hierfür auch neue Bild- und Ausdrucksformen zu finden. Relevanz konnte an den neuen, durch die Revolutionen gegebenen sozialen Verhältnissen ebenso festgemacht werden wie an Medienereignissen, deren schiere Aktualität eine häufig mythisch überformte Bildwürdigkeit nahelegen schien.²¹ Das Wissen verlässt bereits hier die traditionellen Formen des künstlerischen Wissens und wird als gesellschaftliches und mediales Wissen bedeutsam. Gleichzeitig erneuert sich das künstlerische Wissen hinsichtlich der Begriffe von Ausdruck und Form als jenen entscheidenden Kategorien, um eine gesellschaftliche oder mediale Relevanzbehauptung künstlerisch untermauern zu können. Relevanz wie Neuerfindung lassen sich jedoch nicht im Sinne neuer Normen stabilisieren. Gerade weil jede Relevanzbehauptung und jeder Anspruch auf Neuheit innerhalb der symbolischen Ordnung der Moderne künstlerisch nur in subjektiver Form auftritt, kann kein subjektiver Behauptungsakt zur allgemeinen Geltung kommen. Er ruft bloß weitere subjektive Behauptungen und Ansprüche auf. Moderne Kunst versucht gegen diese symbolische Markierung zu rebellieren; in ihren realistischen, modernistischen und avantgardistischen Varianten scheint sie noch an die Möglichkeit einer solchen Stabilisierung und damit an kollektive Geltung zu glauben. Ihr Versprechen ist direkt an die Vorstellung eines neuen, eben nicht mehr handwerklichen oder funktionalen Kunstbegriffs gebunden, der die Überwindung der kategorischen Spaltung der Moderne gerade durch gesellschaftliche Relevanzbehauptungen im Sinne einer neuen Mythologie bzw. normativer Geltung leisten soll. Die symbolische Markierung jeder einzelnen künstlerischen Aussage als jeweils bloße Subjektposition und *als Kunst* ruft zu immer neuen Varianten und Alternativen auf.²² Deshalb leidet die Moderne nicht an einem Mangel an Alternativen, sondern an einem Überfluss. In dieser

strukturellen Relativität künstlerischer Aussagen, die mit der strukturellen Objektivität des wissenschaftlichen Wissens korreliert, implementiert sich die grundlegende Spaltung der Moderne zwischen Wissenschaft und Kunst.²³

Innerhalb der Gegenwartskunst seit den 1960er Jahren haben die Normierungsansprüche der modernen Kunst zweifellos an Prestige verloren. Dennoch scheint das kaum zum Anlass genommen zu werden, das sich darin ausdrückende grundlegende Problem einer nicht nur subjektiven Geltung zu erfassen. Relevanz scheint eher zu einem phantasmatischen Leitwert geworden zu sein – ein Maß der Aktualität von politischen Ereignissen oder technologischen Neuerungen. Das relevante Wissen findet sich heute als medien- und kulturwissenschaftlicher oder auch politischer Wissensanspruch vor allem innerhalb der Biennalen- und Festivalkultur weit ausgebreitet, zu meist abgekoppelt von Wissen über die Kunst im Allgemeinen, das heißt abgekoppelt von der Frage, was es überhaupt heißen kann, etwas als Kunst zu bearbeiten und zu behaupten. Letzteres wiederum wird eher in den post-avantgardistischen Zirkeln der ambitionierteren Galerienkultur gepflegt. Dem Wissen von Kunst als Teil der Medien-, Pop- und Politik-Kultur steht also das Wissen der Kunst als *Kunst* praktisch, diskursiv und institutionell gegenüber. Auch hier möchte ich mich nicht für eine Seite als die wahrlich relevante oder neuartige entscheiden. Interessant erscheint mir vielmehr die Art und Weise, wie sie sich aufeinander beziehen oder voneinander abgrenzen. Künstlerisches Wissen sollte daher nicht einfach in einer dieser inhaltlichen Bestimmungen aufgehen, sei es als Wissen von Kunst als Teil der Kultur oder als Wissen der Kunst als Kunst, sondern sich auf diese Akte des Beziehens und Abgrenzens fokussieren.

Als Beispiel für solche Akte des Beziehens der unterschiedlichen Wissensformen aufeinander ließe sich ein kultur- oder medienwissenschaftliches Wissen nennen, das auch als Kunst relevant geworden ist. In den Auseinandersetzungen um die Bedingungen des jeweiligen Wissens, wie sie in den institutionalisierten Wissensapparaten, Bibliotheken, Archiven, Sammlungen und Datenbanken sichtbar werden, überkreuzen sich die unterschiedlichen Wissensformen, auch wenn hierbei immer noch ein strukturelles von einem situiert-verkörpernten, den subjektiven Motivationshorizonten nachspürenden Wissen unterschieden werden kann. Auf beiden Seiten lässt sich jedoch eine reflexive Komponente feststellen, die die Bedingtheit der je eigenen Aussageposition durch vorhergehende Situierungen und Materialisierungen betreffen.²⁴

Entscheidend ist jedoch auch hierbei, in solchen vermittelten Formen des reflexiven Wissens über die Bedingungen des Wissens selbst nicht schon die richtige Lösung aller Vermittlungsprobleme zwischen dem medialen Wissen der Künste und dem Wissen der Kunst zu sehen. Ein solches reflexives Wissen lässt sich leicht imaginär aufladen und in dieser Aufladung können die konstitutiven Spaltungsvorgänge, auf denen es beruht, als bereits überwunden erscheinen. Es lässt sich jedoch zumindest dahingehend ausrichten, der Gespaltenheit des je eigenen Wissens innezuwerden. Das eigentliche Problem besteht nun darin, wie dieses kategorisch gespaltene Wissen in ein Wissen der Spaltung überführt werden kann, ein Wissen also, das nicht nur der medialen, sondern auch der symbolischen Dimension der modernen Aussagebedingungen gerecht würde.

Es liegt jedoch in der Natur des Symbolischen, dass es nicht gewusst werden kann. Gerade weil es nicht auf die medialen Bedingungen des Wissens, sondern auf die durchaus medial vermittelten, aber wesentlich auf die kollektiv und gesellschaftlich unbewussten Aspekte des Wissens zielt, lässt es nicht als positives Wissen aneignen. Darin würde es sofort imaginär werden. Mit dem Symbolischen kann nur *gerechnet* werden als jener Instanz, die dem individuellen Wollen und Streben immer schon kollektiv vermittelte Sinnstrukturen auferlegt. Aus diesem Grund kann ein Wissen der Spaltung nicht objektiviert werden. Als ein psychoanalytisch inspiriertes Wissen muss es aus den Spaltungsvorgängen heraus artikuliert werden. Um es zu beanspruchen, kommt es darauf an, sich der Parteilichkeit, Medialität und damit der Situiertheit und materiellen Bedingtheit der jeweiligen Aussageposition auszusetzen und zuallererst die symbolischen Spaltungsprozeduren und die sich darin artikulierenden Aufteilungen bzw. Grenzziehungen in Kauf zu nehmen. Erst aus dieser kategorischen Positionalität heraus kann es als eine Form von ›Übertragungswissen‹, das heißt als eine Form des Wissens, die die Wechselseitigkeit der Spaltungsprodukte zu ihrem Ausgang nimmt, bearbeitet werden.

Nicht das avantgardistische Ideal der Überschreitung aller Grenzen scheint mir hierfür zielführend zu sein – dies läuft notwendigerweise stets auf ein neues Imaginäres und neue, unbewusste und ungewollte Spaltungen hinaus –, sondern die Arbeit an und mit diesen Grenzen selbst. Denn nur an den Grenzen zwischen den verschiedenen Spaltungsprodukten manifestieren sich die Austauschbeziehungen in Form von Bezugnahme und Abgrenzung. Hier können die Aufladungen der konkreten Phänomene ins Symbolische zumindest sichtbar gehalten werden, und umgekehrt können die kulturellen, sozialen oder psychologischen Grenzen zum Material symbolischer Markierungen werden, anhand derer die Aufteilungen der symbolischen Matrix zwischen Beziehung und Nicht-Beziehung, Differenzierung und Dynamisierung, Wissenschaft und Kunst vorgenommen werden können.

Deshalb scheint es mir auch für die Frage nach einem möglichen spezifischen »künstlerischen Wissen« entscheidend zu sein, sich nicht der weit verbreiteten Lösungsgewissheit hinsichtlich der Überwindung der zentralen Kategorien der idealistischen Ästhetik (Autorschaft, Werk und ästhetische Erfahrung) hinzugeben. Erst wenn man sich diesen Kategorien aussetzt, können die in ihnen vorgenommenen Grenzziehungen befragt werden, sowohl hinsichtlich der in ihnen selbst vorgenommenen Ein- und Ausschlüsse als auch hinsichtlich ihres Zusammenhangs. Auch die offenen, prozessual, installativ oder konzeptuell entgrenzten Formen der avantgardistischen Tradition lassen sich zumindest in der Rückschau nur in Beziehung auf diese Kategorien sinnvoll als Kunst behaupten. Ihr transgressiver Überschuss wird immer wieder eingeholt durch die diskursiven, institutionellen, medialen und nicht zuletzt symbolischen Bedingungen der jeweiligen Aussagebedingungen. Künstlerisches Wissen kann sich daher nicht als reines Wissen jenseits von Autorschaft, Werk und Erfahrung stabilisieren. Es kann jedoch gerade seine gespaltene und kategorial bedingte Form zum Ausgangspunkt nehmen, die Verhältnismäßigkeit und innere Widersprüchlichkeit von Wissen und Sinn, von Beziehung und Trennung, von Medialität und Symbolischem zu thematisieren.

Der grundlegenden Paradoxie des ›künstlerischen Wissens‹ kann man sich daher nur nähern, indem man weder einer kategorischen Differenz

von Wissenschaft und Kunst das Wort redet noch indem man diese Differenz vorschnell aufzulösen versucht. Das Wissen als imaginären Zielhorizont von Kunst (oder Künsten) zu beanspruchen – und diese somit in eine Disziplin der Wissenschaften zu transformieren –, scheint aus dieser Sichtweise ebenso wenig überzeugend, wie *die Kunst* in ihrer Autonomie vom Wissen zu behaupten oder gar sie mit Ansprüchen einer reinen Widerständigkeit genau gegen ein solches Wissen aufzuladen. Beide Herangehensweisen verfehlen die in der Trennung der Bereiche von Kunst und Wissenschaft stets vorhandene Bezogenheit *als Spaltung*. Diese Paradoxie kann nicht aufgelöst werden; man kann sich ihr wiederum nur aussetzen, zuallererst, indem die Wechselseitigkeit der Bezogenheit in ihren unterschiedlichen formalen und inhaltlichen Dimensionen aufeinander untersucht wird. Dies wiederum kann nichts anderes heißen, als aus den Spaltungen heraus und mit ihnen zu arbeiten und die Krise, die sich an diesen Spaltungen zeigt, nicht überwinden zu wollen, sondern sie in ihrer Form als Horizont des modernen Symbolischen zu begreifen. Von Seiten der Wissenschaft wie der Kunst aus würde es darum gehen, weder in Autarkie noch in transdisziplinäre Euphorie zu verfallen, sondern die je eigenen abgespaltenen Momente im jeweils anderen zu adressieren und damit die Situation der Spaltung selbst produktiv zu machen.

In diesem Sinn wäre die in den subjektiven Aussagebedingungen wurzelnde Sperrigkeit und Unverfügbarkeit von Wissen *als Kunst* zugleich immer auch ein spezifisches Wissen *von Kunst*. Dieses Wissen um ein Nicht-Wissen scheint mir entscheidend hierfür zu sein, Kunst als eine Form des Wissens zu denken. Komplementär hierzu ließe sich auch ein Nicht-Wissen des Wissens im Horizont der Wissenschaft einklagen, nicht in dem Sinn, dass die symbolische Stelle der Kunst somit wieder integriert werden könne, sondern in dem Sinn, dass das wissenschaftliche Wissen diese ausgelagerte oder abgespaltene Stelle der Kunst als ein Moment der Leere oder der Negativität in ihrem Zentrum bewahrt. Diese wechselseitige Negativität eines Wissens vom Nicht-Wissen und eines Nicht-Wissens des Wissens kann jedoch nicht als Wahrheit eines kategorisch Nicht-Identischen aufgefasst werden, weil eben erst im abgrenzenden Bezug aufeinander die positive Bestimmung von Wissenschaft und Kunst ermöglicht wird. Und dennoch bleibt ein Nicht-Identisches in diesen positiven Bestimmungen erhalten. Es in seiner Sperrigkeit und Unverfügbarkeit gegen jeden Vermittlungsanspruch einzuklagen, erscheint mir die grundlegende Voraussetzung dafür zu sein, eine mögliche und sicherlich äußerst prekäre Wahrheit des Wissens überhaupt adressieren zu können.

- 1 Natürlich unterscheiden sich etwa die Ansätze von Bruno Latour, Donna Haraway, Karen Barad, Philippe Descola, Rosi Braidotti oder Eduardo Viveiros de Castro, die ich hier im Blickfeld habe, auf vielfältige Weise. Sie bekämpfen sich sogar wechselseitig in vielen Punkten. Mir geht es hier nur darum, ihren gemeinsamen anti-cartesianischen Fluchtpunkt festzuhalten.
- 2 Siehe hierzu: Déotte, Jean-Louis: *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats*, Zürich/Berlin 2006.

- 3 In diesem Sinne: Viveiros de Castro, Eduardo: »Perspektiventausch. Die Verwandlung von Objekten zu Subjekten in indianischen Ontologien«, in: Albers, Irene / Franke, Anselm (Hg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich/Berlin 2012, S. 73–93.
- 4 Brassier, Ray: *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, London 2007; Meillassoux, Quentin: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin/Zürich 2008.

- 5 Brassier verweist explizit auf die Tradition der radikalen Aufklärung. Siehe Brassier: *Nihil Unbound*, S. IX.
- 6 Wir kennen das Problem von Deleuze und Guattari und anderen monistischen Ansätzen. Auch dort wird eine neue Immanenz beschworen, gleichzeitig aber eine ganze Palette an dualistischen Begrifflichkeiten vorgelegt: das Molare und das Molekulare, das Glatte und das Gekerbte, das Paranoide und das Schizoide, die De- und die Reterritorialisierung.
- 7 Die Geisteswissenschaften schwanken zwischen der Form des wissenschaftlichen und des künstlerischen Wissens.
- 8 Zur Geschichte des Objektivitätsbegriffs siehe: Daston, Lorraine / Galison, Peter: *Objektivität*, Berlin 2017.
- 9 Whitehead, Alfred N.: *The Concept of Nature*, Buffalo 1964 [zuerst Cambridge 1919].
- 10 Sehgal, Melanie: *Eine situierte Metaphysik: Empirismus und Spekulation bei William James und Alfred North Whitehead*, Konstanz 2016.
- 11 Die imaginären Willensakte in ihrer Abdrift ins Ungewollte und Unwillentliche als entscheidende Faktoren der Ausbildung und Reproduktion des Symbolischen zu begreifen, ist zentraler Ansatz in Draxler, Helmut: *Abdrift des Wollens. Eine Theorie der Vermittlung*, Wien/Berlin 2016.
- 12 Auch die Trennungstheorien thematisieren die Spaltung nicht. Sie nehmen sie einfach in Kauf, indem sie die naturwissenschaftlich-mathematische Sicht bevorzugen.
- 13 Zur komplementären Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft und des hierfür konstitutiv notwendigen Austausches als Voraussetzung der jeweiligen Abgrenzungsakte siehe Draxler, Helmut: »A Culture of Division: Artistic Research as a Problem«, in: metroZones (Hg.): *Faith is the Place. The Urban Cultures of Global Prayers*, Berlin 2012, S. 124–129.
- 14 Bei Lacan wird die Spaltung am linguistischen Material von Signifikanten und Signifikaten festgemacht und damit kategorisch kulturalisiert. Zu Klein siehe Phillips, John / Stonebridge, Lyndsey (Hg.): *Reading Melanie Klein*, London/New York 2008.
- 15 Historisch lässt sich eine »gespaltene Moderne« gut am Reform-Begriff von Charles Taylor festmachen, der damit die seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr endende Dynamik widerstreitender Reformbemühungen zu beschreiben versucht. Siehe Taylor, Charles: *A Secular Age*, Cambridge/Mass. 2007; hierzu wiederum Draxler: *Abdrift des Wollens*, S. 70ff.
- 16 Zur Historizität der Zweigeschlechtlichkeit siehe Laqueur, Thomas: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/Mass. 1992.
- 17 Diese Spaltungen sind auch in der Gegenwartskunst keineswegs verschwunden. Viele Ausstellungen und Theorieansätze versuchen jedoch, sie als bereits überwunden darzustellen. Wir haben es heute häufig etwa mit reinen Wissensausstellungen oder reinen Designausstellungen zu tun (z. B. im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, oder auf der Berlin Biennale), in denen sich die Frage der Kunst gar nicht mehr zu stellen scheint und Kunstwerke bloß als Dokumente, Indizien oder Illustrationen vorkommen; und auch viele theoretische Disziplinen, insbesondere die Kultur-, Medien- und Bildwissenschaften bieten sich – vor allem kraft inter- und transdisziplinärer Rhetoriken – als Ansätze an, in denen sich die Problematik der zwei Naturen oder Kulturen nicht mehr stellt. Sie bieten jedoch keine tatsächlichen Lösungen; sie lassen nur das Problem verschwinden, indem sie die symbolische Dimension der je eigenen Aussageposition überspielen.