

AUTORSCHAFT IN KÜNSTLERISCHER UND WISSEN- SCHAFTLICHER FORSCHUNG

Elke Bippus



Im Jahr 2004 gründet sich das Künstlerkollektiv Claire Fontaine. Der Name zitiert eine bekannte französische Schulheftmarke; lautmalerisch bringt er Marcel Duchamps Readymade *Fountain* (1917) in Erinnerung. In ihrem Text *Ready-Made Artist and Human Strike: A few Clarifications* schreibt Claire Fontaine: «We won't refer here to the mechanical reproducibility of the artwork but to the reproducibility of artists during the epoch of *whatever singularities*.»¹ Das Künstlerkollektiv beschreibt sich selbst als «Readymade-Künstlerin» und reflektiert dabei die Künstler/in als postautonome Figur, als ein vorgefertigtes Produkt. Die Zertrümmerung der Einzigartigkeit des Kunstwerks scheint auf die Figur der Künstler/in übergegangen zu sein.

Mit ihrer Namensgebung stellt sich Claire Fontaine in die konzeptuelle Traditionslinie der Kunstgeschichte, die mit Marcel Duchamp einen Bruch mit einer an traditionellen Kunstmaterialien orientierten künstlerischen Praxis vollzogen hat. Duchamp steht für ein Konzept künstlerischer Autorschaft, das seine Legitimierung nicht aus einer substanziellen Bestimmung oder einer manuellen Fertigung bezieht. Diese Kriterien waren noch massgebend für Paul Cézanne, der zwischen 1904 und 1906 in einem Gespräch mit seinem französischen Malerkollegen Émile Bernard sagte: «Man muss Handwerker sein in seiner Kunst, frühzeitig seine Realisationsmethode kennen. Maler sein durch die ureigensten Eigenschaften der Malerei. [...] Der Literat drückt sich durch Abstraktion aus, während der Maler mit Hilfe der Zeichnung der Farbe seine Empfindungen und Wahrnehmungen konkretisiert.»² Im Gegensatz dazu behauptete Duchamp im Mai 1960 auf dem Symposium *Should the Artist Go to College?* in New York: «Der Künstler spielt in der modernen Gesellschaft eine viel wichtigere Rolle als nur die eines Handwerkers oder eines Possenreissers. [...] Dank [...] der universitären Ausbildung wird er über die angemessenen Werkzeuge verfügen, [...] die ihm erlauben, die grossen geistigen Traditionen lebendig zu erhalten.»³

Die Zitate dieser Künstler können in Beziehung gesetzt werden zu Konzeptionen von Kunst, die bis heute auch in ihren Verquickungen wirksam sind. Die eine – eher romantisch zu nennen – orientiert sich am Entzug, am Performativen und an einem negativen Absoluten, die andere – kritisch und aufgeklärt – versteht Kunst als Selbst- und Weltbeobachtung zweiter Ordnung und konzentriert sich auf Modalitäten des Weltbezugs.⁴ Erstere ist von

1 Claire Fontaine, *Ready-Made Artist and Human Strike: A few Clarifications*, <http://www.clairefontaine.ws/text.html>, S. 4. Claire Fontaine versteht ihre künstlerische Praxis als einen kritischen Beitrag in einer aktuellen Situation, die sie als die einer politischen Machtlosigkeit und einer Krise der Einzigartigkeit charakterisiert.

2 Michael Doran (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 85.

3 Marcel Duchamp, «Soll der Künstler an die Universität?», in: Elke Bippus, Michael Glasmeier (Hg.), *In der Lehre: Künstlertexte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, Hamburg 2007, S. 45.

4 Vgl. zu diesen beiden Perspektiven Gerhard Gamm, «Kunst und Subjektivität», in: Michael Lüthy, Christoph Menke (Hg.), *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 49–67, bes. S. 66 f.

einem verstärkten Interesse an den Medien selbst gekennzeichnet, in denen sie operiert, letztere vollzieht die künstlerische Produktion als distanziert ironische und strategische Praxis. Mein Interesse an diesen künstlerischen Positionen von Cézanne und Duchamp richtet sich auf deren Reduktion von Autorschaft als freier Schöpfung, die ich im Folgenden in Anlehnung an den grundlegenden Text Michael Wetzels zur Autorschaft⁵ kurz charakterisieren werde, um anschliessend entlang eines Beispiels künstlerischer Forschung Fragen zu eröffnen zur Autorität von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung in ihrem Verhältnis zu Autorschaftskonzepten.

PAUL CÉZANNE: AUTONOMISIERUNG DES KÜNSTLERISCHEN MATERIALS

Paul Cézannes Werk steht, so Wetzels, für die Vorstellung der *Autonomisierung des künstlerischen Materials* und der spezifischen Möglichkeiten des Bildes. Der Künstler trat zwar weniger explizit als Textautor in Erscheinung als der 50 Jahre jüngere Marcel Duchamp, aber auch ihm war daran gelegen, seine Kunst und seine Kunsttheorien begrifflich zu fassen. Cézannes Malerei gibt sich nicht als blosser Reflexion von Wirklichkeit. Seine Bilder machen im Gegenteil Möglichkeiten im Raum des Denkbaren sichtbar und sind hierin eine Utopie der Malerei. Der Künstler malt etwas, «was noch nicht gemalt ist und verwandelt es absolut in Malerei».⁶

In einer äusserst vorsichtigen, aber dennoch beharrlichen male- rischen Auseinandersetzung hat Cézanne überlieferte Raumdarstellungen beseitigt. Seinen neuen Bildraum entwickelt er anhand einer begrenzten Anzahl von Sujets – darunter der Montagne Sainte-Victoire, Stilleben, Badende. Er gestaltet einen «körperlichen Raum». Dieser entspricht nicht dem geometrisch konstruierten Raum, der – wie in der Zentralperspektive – vom Augenpunkt des betrachtenden Subjekts ausgeht, im Gegenteil, bei Cézanne geht die Raumdarstellung von Dingen, Früchten, Krügen und Körpern aus.

Cézanne hat versucht, der Opposition von Materiellem und Geistigem zu entkommen, die in konstitutiver Weise zur Begründung von Autorschaft und Künstlertum gehört: Die bildende Kunst hat sich durch die Abwertung der Bedeutung der handwerklichen Arbeit am Material für den Schaffensprozess auf die konzeptuelle Stufe des Wissenschaftlers bzw. der Erfindung gestellt und dabei das Buchgelehrtentum humanistischer Autorschaft mit dem naturwissenschaftlichen Forschertypus verbunden.⁷

5 Michael Wetzels, «Autor/Künstler», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 480–543.

6 Zit. nach Maurice Merleau-Ponty, «Der Zweifel Cézannes», in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995, S. 41.

7 Die in der Renaissance einsetzende Abwertung der materiellen Arbeit des Künstlers zugunsten der Anerkennung der künstlerischen Arbeit als ideeller Produktion ist ablesbar an der zentralen Funktion, die dem «Disegno» im 16. Jahrhundert zukam. Der «Disegno» wurde mit Idee gleichgesetzt, und in ihm wurde das eigentliche kreative Prinzip gesehen. Vgl. Wolfgang Kemp, «Disegno:

Cézanne bricht zugunsten einer objektiven Arbeit am ästhetischen Material mit der Idee von Autorschaft als Werkherrschaft und fortschreitender Vergeistigung, aber auch mit einer Konzeption des künstlerischen Schaffens im Namen von Originalität, Subjektivität und Fantasie, wie sie sich im 18. Jahrhundert ausgebildet hatte. In Cézannes Malerei formuliert sich eine Abhängigkeit des subjektiven Schöpfungsakts vom künstlerischen Material, und die künstlerische Tätigkeit erscheint als «Ausdruckshandlung» und nicht als Ausdruck. Cézannes Aufwertung des malerischen Schaffensprozesses macht deutlich: «Die Bedeutung seines Werks ist nicht aus seinem Leben ableitbar.»⁸

Die Reflexion der Wechselwirkung zwischen Absicht, Produktion und Material in Cézannes Werk erinnert an Roland Barthes' Charakterisierung des Schreibprozesses. Der Semiotiker und Literaturtheoretiker hat sich in den 1960er Jahren gegen den Biografismus als Methode gewendet, bei der die Erklärung eines Textes um den Autor zentriert ist, der ihn geschaffen hat. In einer Auseinandersetzung mit Texten, die überwiegend von Zeitgenossen Cézannes stammten (wie Stéphane Mallarmé, Marcel Proust und Paul Valéry), hat er die Reflexion der poetischen Sprache als Sinn stiftendes Material, als Zeichen für den «Tod des Autors» deutlich gemacht: Der Schriftsteller entsteht erst im Text, allerdings nicht als transzendenter Garant von Sinn, sondern als eine aus Zitaten und diskursiven kulturellen Praktiken zusammengesetzte sprachliche Figur. Barthes konkretisiert seine Theorie mit einem Verweis auf das Verfahren der Surrealisten, das der Hand die Mühe abverlangt, so schnell wie möglich zu schreiben, um das Gehirn zu ignorieren. Dieses Verfahren hat laut Barthes dazu beigetragen, das Bild des Autors zu entmystifizieren. Im Unterschied zum Autor, der als Vergangenheit seines eigenen Buchs verstanden werde, entwerfe das automatische Schreiben ein Konzept des modernen Schriftstellers. Der sei keineswegs mit einem Sein ausgestattet, das dem Text vorausgehe, er werde vielmehr zur selben Zeit geboren wie sein Text. Mit Roland Barthes sind Text wie Bild nicht bloss Vermittlungsmedien, die lediglich die vom Bewusstsein formulierten Ideen materialisieren. Im Gegenteil, sie selbst tragen eine performative Funktion in sich, durch sie verkörpert sich der Schriftsteller/Maler.⁹

MARCEL DUCHAMP: AUTONOMISIERUNG DES SUBJEKTS

In seinem kurzen Text *Soll der Künstler an die Universität?*, aus dem die bereits zitierten Sätze stammen, begründet Marcel Duchamp die Notwendigkeit einer universitären Ausbildung damit, dass sich das Verhältnis des Künstlers der Moderne zur Gesellschaft grundlegend gewandelt habe, als er gegen Ende des

Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240.

8 Vgl. dazu Merleau-Ponty, «Der Zweifel Cézannes» (Anm. 6), S. 49.

9 Vgl. Roland Barthes, «Der Tod des Autors», in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193, bes. S. 187 f.

19. Jahrhunderts seine Freiheit verkündete. Duchamp bezieht sich mit dieser Feststellung u. a. auf die Entstehung des freien Ausstellungswesens, das gegenüber den reglementierten Salonausstellungen der Akademie eine Alternative bot. Die Kunstproduktion wurde zur Privatangelegenheit des Künstlers, die Rezeption hingegen zur öffentlichen Angelegenheit. Die Geburt des freien Künstlers ist insofern aufs Engste mit der kapitalistischen Vermarktung von Kunst als Bildungs- oder Kulturgut verklammert. In diesem Sinne heisst es bei Duchamp: «Anstatt ein Handwerker im Dienste eines Monarchen oder der Kirche zu sein, malt der Künstler heutzutage frei; er steht nicht mehr im Dienste der Mäzene, denen er jetzt, ganz im Gegenteil, seine eigene Ästhetik auferlegt. Mit anderen Worten, der Künstler ist jetzt vollständig in die Gesellschaft integriert.»¹⁰ Mit der Forderung nach der Ausbildung einer genuinen Haltung und eines kritischen Intellekts wendet sich Duchamp, wie viele seiner Künstlerkollegen in den USA der 1950er Jahre, gegen die traditionelle akademische Ausbildung, die – auch wenn sich das Bauhaus und die höheren künstlerisch-technischen Werkstätten in Russland (die Wchutemas) mit ihren Reformen von dem fortschritts- und wissenschaftsfeindlichen Konzept der Akademie verabschiedet hatten – weit in das Jahrhundert hinein immer noch das Kopieren von Zeichnungen und das Zeichnen nach dem Gipsabguss und dem Modell für grundlegend gehalten hatte.

Auf den freien, in die Gesellschaft integrierten Künstler sieht Duchamp eine intellektuelle Verantwortung zukommen. «Eine der wichtigsten dieser Verantwortungen ist die *Ausbildung* des Intellekts.» Vom Künstler verlangt er, sich über gesellschaftliche Belange zu informieren und auf dem Laufenden zu halten. Gerade eine universitäre Ausbildung entwickelt in seinen Augen die dafür notwendigen «tieferen Anlagen des Individuums: die Selbst-Analyse und die Kenntnis unseres geistigen Erbes. Das sind die wichtigen Qualitäten, die der Künstler sich an der Universität erwirbt und die ihm erlauben, die grossen geistigen Traditionen lebendig zu erhalten».¹¹

Marcel Duchamp stellt sich den Künstler als intellektuellen Konzeptualisten vor, der nicht mehr notwendig handwerklich schaffend tätig ist, sondern seine intellektuelle Aktivität inszeniert und gesellschaftliche Kontexte in ihren ideologischen, sozialen oder politischen Dimensionen durchdringt. In diesem Zusammenhang spricht er davon, dass der Künstler diese Auseinandersetzung durch einen «Ich-Kult» kanalisiert. Die von ihm betriebene *Autonomisierung des Subjekts* stilisiert jedoch kein freiheitlich unabhängiges Subjekt, sondern verlangt vom Künstler-Subjekt, sich in der Gesellschaft zu verorten, zugleich aber eine eigenständige, emanzipatorische Position zu entwickeln.

Eines der populärsten Beispiele von Duchamps intellektuellen Eingriffen, das nachhaltig auf den Begriff des «Kunstwerks» wirkte, ist das

10 Duchamp, «Soll der Künstler an die Universität?» (Anm. 3), S. 44.
11 Ebd., S. 47.

bereits erwähnte Readymade *Fountain*. Dieses hätte möglicherweise nie einen solchen Stellenwert in der Geschichte der Kunst erhalten, wenn der Künstler nicht zugleich als Textautor tätig geworden wäre. Bekanntermassen hat Duchamp das Readymade 1917 zur Ausstellung der «New Yorker Society of Independent Artists» eingereicht. Mit dem Pseudonym R. Mutt verschleierte er, der Mitglied der Society war, seine «Autorschaft». *Fountain* wurde nicht zur Ausstellung zugelassen und infolgedessen auch nicht im dazugehörigen Katalog publiziert. Nach der Absage setzten Duchamp und sein Freundeskreis unterschiedlichste Gerüchte in die Welt. Der Künstler nahm den Verstoß gegen die Regel der Independents – «Jeder Künstler zahlt sechs Dollar, um ausgestellt zu werden» – zum Anlass, seinen Austritt aus der Society zu erklären. Ihre Brisanz für die Kunstgeschichte gewann die Angelegenheit allerdings erst durch die von Duchamp, Henri-Pierre Roché und Beatrice Wood herausgegebene Zeitschrift *The Blind Man*. Hier wurde das auf einem Sockel präsentierte *Fountain* in einer von Alfred Stieglitz gemachten Fotografie als Objekt der Kunst veröffentlicht. Der inszenierte Skandal wurde zum Fall und in seiner Dokumentation für die Kunstgeschichte verfügbares Material.

Duchamp reduziert mit seiner subjektiven Intellektualisierung des Künstlers die künstlerische Autorschaft sowohl in Bezug auf die Kunstfertigkeit als auch in Bezug auf die Erfindung. Er etabliert ein Verfahren, bei dem der Künstler nichts Neues erfindet, sondern vielmehr «eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes» entwickelt.¹² Duchamp reflektiert, indem er auf diese Weise Objekte in den Kunstkontext integriert, die im tradierten Sinne nicht kunstwürdig sind und bis dahin keine ästhetischen Weihen erfahren haben, die epistemologischen und sozialen Rahmenbedingungen des Ästhetischen. «Durch die neuen Formen von Autorschaft als Collagieren und Montieren von Erlebnisfragmenten vollzieht sich eine Verlagerung vom Werk auf den Entstehungszusammenhang des Werkes, in dem sich die Funktion eines «Meta-Autors» als Operator der Kopien (statt Originale), Zitate (statt Aussagen), Simulationen (statt Darstellungen) konturiert.»¹³

Mit Cézanne und Duchamp wurde der Schöpfermythos in unterschiedlicher Weise entzaubert: Cézanne ging es mit seiner Betonung des Handwerks gerade nicht um Werkherrschaft, es ging ihm nicht um Virtuosität. Er hat vielmehr die Performanz der Medialität ins Spiel gebracht. Duchamp wiederum ging es nicht um eine Künstlernobilitierung durch Vergeistigung, es ging ihm nicht um die Revitalisierung einer reinen Ideenkunst. Er reflektiert vielmehr die konstitutive Wirkkraft von Institution und Tradition und lässt den Künstler vom Schöpfer und Erfinder zum Leser seines gesellschaftlichen Kontextes werden. Cézannes und Duchamps Reflexionen von Darstellungsmodalitäten und institutionellen Kontexten scheinen mir insbesondere

12 Dieter Daniels, *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln 1992, S. 213.
13 Wetzel, «Autor/Künstler» (Anm. 5), hier S. 485 f.

für eine Gegenwartskunst massgeblich, die im Kontext einer künstlerischen Forschung diskutiert wird. Soll die Revision des Autorenbegriffs in der Moderne heute kenntlich und in der Rezeption bemerkbar sein, ist es notwendig, die performative Rahmung sichtbar werden zu lassen, indem beispielsweise die technischen Bedingungen für die mediale Verkörperung, die Übertragung und schliesslich die Inszenierung eines Diskurses oder einer Fragestellung thematisiert werden. Das scheint mir angesichts der Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten von besonderer Relevanz. Nach dieser Konnexion von Autorschaft und zeitgenössischen Visualisierungstechniken möchte ich nun in den aktuell geführten Diskurs um eine künstlerische Forschung einführen und künstlerische mit wissenschaftlichen Autorschaftsmodellen konfrontieren.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Die Aufwertung der Theorie in der künstlerischen Praxis und die Nutzung wissenschaftlicher Methoden in der Kunst haben – neben der kulturwissenschaftlichen Erweiterung der Philologien und der epistemologischen Kontextualisierung der Wissenschaften¹⁴ – eine Blickverschiebung auf die Kunst bewirkt. Diese wird zunehmend als «WissensKunst»¹⁵ befragt, indem ihre forschenden Anteile untersucht werden.¹⁶

Die Vorstellungen von künstlerischer Forschung sind weithin äusserst heterogen und nach allen Seiten offen. Während die einen den Diskurs verweigern, indem sie behaupten, jegliche künstlerische Praxis sei Forschung, ersetzen die anderen aus antragspolitischen Gründen «künstlerische Praxis» durch die Vokabel «künstlerische Forschung». Einige wenige sind darum bemüht, Kriterien einer künstlerischen Forschung auszubilden und werden dabei meist mit dem Vorwurf einer Verwissenschaftlichung und Theoretisierung der Kunst konfrontiert. Die Rede der Verwissenschaftlichung oder der Disziplinierung der Kunst impliziert eine Angleichung der Kunst an das Wissenschaftsmodell und ist mit der Vorstellung verknüpft, dass künstlerische Qualitätsstandards vernachlässigt würden. Aus wissenschaftlicher Perspektive wiederum wird künstlerische Forschung als Gefahr für die Qualitätsstandards der Wissenschaft empfunden. Gerade deshalb wird eine Arbeit an der Differenz der Disziplinen notwendig, wenn es darum gehen soll, nach

14 Insbesondere die kulturwissenschaftliche Erweiterung der Philologien betont die Frage, ob die Bereiche des Ästhetischen, Kreativen, Subjektiven und Diskursiven auf der einen Seite und der Rationalität, des Logischen, Objektiven und Realen auf der anderen strikt zu trennen sind. Vgl. dazu Nicolas Pethes, «Poetik / Wissen: Konzeptionen eines problematischen Transfers», in: Gabriele Brandstetter, Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik*, Würzburg 2004, S. 341–372.

15 Vgl. dazu Sabine Flach, «WissensKünste: Die Kunst zu wissen und das Wissen der Künste», in: Sigrid Weigel (Hg.), *10 Jahre ZFL Zentrum für Literatur- und Kulturforschung*, Berlin 2006, S. 77–81.

16 Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft: Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003.

dem spezifischen Wissen der Kunst zu fragen. Ich werde im Folgenden Felder öffnen, die mir aus einer (kultur)theoretischen Perspektive für eine begriffliche Fassung einer künstlerischen Forschung wesentlich sind. Mein Anliegen ist es, die historisch entstandenen und funktional bedingten Unterschiede der Disziplinen zu berücksichtigen, da sie zu einer Arbeit an und mit den Dispositiven von Kunst und Wissenschaft beitragen können. Die damit verbundene Schärfung der Differenzen richtet sich gegen eine reduktionistische Polarisierung der Disziplinen nach gängigen Mustern und gegen eine problematische Entdifferenzierung,¹⁷ welche dazu führen könnte, künstlerische Forschung in einer wissenschaftlichen aufzuheben.

FRANK HESSE: «WILDKANINCHEN»

Fiktion gilt als spezifische Ausdrucksform von Literatur und Kunst. Aus einer ernsthaften wissenschaftlichen Tätigkeit wird sie jedoch ideell ausgeschlossen, obwohl sie, so Sigrid Weigel, «zum festen Bestand wissenschaftlicher Erkenntnismedien» gehört und «in Form des Gedankenexperiments seit den Anfängen systematischer wissenschaftlicher Forschung aus dem Arsenal ihrer Instrumentarien nicht wegzudenken» ist.¹⁸ Die 2007 entstandene Dia-Installation *Wildkaninchen* des Künstlers Frank Hesse thematisiert die Geschichte der Wildkaninchen auf der St. Petersinsel, wobei sie fiktionale Techniken inszeniert, die auf dem heute gängigen Computerverfahren des «cut and paste» basieren. Die Möglichkeit der Fragmentierung und Isolierung, der Iterabilität, Übertragung und Neukonstellation von sprachlichen und nicht sprachlichen Zeichen ist allerdings eine grundlegende Technik der Wissensbildung.¹⁹

Hesse stellt die in der Schweiz einst einzigartige, heute auf der St. Petersinsel ausgerottete Population von Wildkaninchen in Verbindung zum Leben des Philosophen Jean-Jacques Rousseau, der 1765 sechs Wochen lang auf der Insel lebte und dort Kaninchen ansiedelte.²⁰ Die Arbeit basiert auf bereits vorhandenen Bild- und Textquellen. Der Künstler verzichtet auf «eigenes» Bildmaterial: Laienhaft anmutende Fotografien einer wissenschaftlichen Untersuchung, Zeichnungen, Aquarelle und Drucke aus dem 19. Jahrhundert, Kartenmaterialien, Texte aus literarischen Reiseführern und Kulturgeschichten sowie vor allem Auszüge aus Rousseaus *Träumereien des einsamen Spaziergängers*, in denen dieser die Insel schildert, sind sozusagen Readymades. Sie werden – naturkundlichen Fakten vergleichbar – exzerpiert, geordnet und rekombiniert.

17 Vgl. hierzu Flach, «WissensKünste» (Anm. 15), S. 78.

18 Sigrid Weigel, «Das Gedankenexperiment: Nagelprobe auf die facultas fingendi in Wissenschaft und Literatur», in: Thomas Macho, Annette Wunschel (Hg.), *Science & Fiction: Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt am Main 2004, S. 183.

19 Vgl. Anke te Heesen (Hg.), *Cut and paste: Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, Berlin 2002.

20 <http://www.frank.hesse.com/dt/projekte/wildkaninchen/index.html> (17. Juni 2007).

Hesse reflektiert dabei das Zusammenspiel von Bild und Text als mediale Bedingung von Wissensbildung: Die Unterbrechung des Bildflusses erweist sich als konstitutiv für die Entwicklung einer kontinuierlichen Geschichte. Die Betrachter/innen setzen die Bild-Text-Kombination in Beziehung und konstituieren in diesen produktiven Übertragungen sinnige Verbindungen. Die heterogenen Bildmaterialien werden gemischt und zu einer Geschichte gefügt. Die so im Nachhinein entstandene Geschichte geht aus diskursiven und nicht diskursiven Praktiken des Sehens und Lesens hervor.

Auch wissenschaftliche Wissensformationen sind von solchen Diskursmischungen und einem Zusammenspiel verschiedener Praktiken betroffen. So schreibt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger: «Sprachen – die wissenschaftlichen nicht ausgenommen – schreiben sich selbst in Praktiken ein und wirken aus ihnen heraus. Daher rührt ihre Kraft, ihre verführerische Macht und das Durcheinander der kreuzweisen Befruchtungen, die ihnen entspringen. Die Wissenschaft funktioniert nicht *trotz* der Tatsache, dass es verschiedene Sprachen auf verschiedenen Ebenen gibt, sie funktioniert, *weil* es so viele gibt und damit auch die Möglichkeit differentieller Kontexte, unerwarteter Hybridisierungen [...]»²¹

Wenn die Hervorbringung von Wissen in diesem Sinne nicht auf Begriffe, Objekte, Bilder oder Zeichen eingegrenzt werden kann, sondern gerade «zwischen» diesen geschieht, in Übertragungen und Verknüpfungen, dann kann mit Joseph Vogl von einer Poetologie des Wissens²² gesprochen werden. Eine solche operiert mit einer kalkulierten Alogik des Unbekannten, sie akzentuiert die Praxis und das Material und situiert das schöpferische Prinzip gerade nicht in der Einheit stiftenden Figur des Subjekts – ebenso wenig gewinnt sie ihre theoretische Gültigkeit in Relation zu einer Wissenschafts-Community.

AUTORSCHAFT IN KUNST UND WISSENSCHAFT

Hans-Jörg Rheinberger stellt in seiner Untersuchung der «Mischformen des Wissens» in den Naturwissenschaften fest, dass all den verschiedenartigen Textformen naturwissenschaftlicher Publikationen eines gemein ist: «Sie vermeiden durchgehend die Rede in der ersten Person Singular. [...] «Ich» [kommt] in diesen Texten so gut wie nicht mehr vor. Ihre grammatikalische Struktur unterstellt, dass es «die Befunde» sind, die zu den Eingeweihten des Labors oder zu einem weiteren Kreis von Interessierten sprechen. Das Subjekt wird grammatisch zum Schweigen gebracht. Das Gelöbnis der Objektivität ist direkt in die Art und Weise eingeschrieben, in der dem Wissenschaftler in diesen Texten zu sprechen erlaubt ist. Insofern ist seine Autorschaft im Sinne der Ermächtigung zum Werk eigentlich immer schon eine ausgestrichene.»²³

21 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 155.

22 Joseph Vogl, «Einleitung», in: ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.

Es wundert daher nicht, dass die Autorschaft in den Naturwissenschaften von einem komplexen hierarchischen System getragen ist, das die Autorisierung von wissenschaftlichen Ergebnissen sichern soll. «Abstracts» und «Posters» werden zumeist von denjenigen verfasst, welche an den jeweiligen experimentellen Untersuchungen beteiligt waren. Ihre Funktion ist es, die konkrete Laborarbeit zu notieren.

«Originalartikel» zu neuen Forschungsergebnissen hingegen werden vor ihrer Publikation in Fachzeitschriften «von mehreren meist anonym bleibenden Forschern [...] gegengelesen, kritisiert und gegebenenfalls auch abgelehnt».²⁴ Die Autorität wird von der Gemeinschaft der Wissenschaftler getragen, allerdings trägt der einzelne Autor Verantwortung für seine Ergebnisse. Auch «Forschungsartikel» sind meist «Ergebnis der Zusammenarbeit von jüngeren und älteren Forschern und werden von mehreren Autoren zugleich signiert».²⁵ Die älteren Autoren sorgen mit ihrem Namen dafür, dass die Arbeit von der «Community» wahrgenommen wird. «Überblicksartikel» in Lexika oder Zeitschriften und Textbüchern schreiben dann «Autoritäten», also anerkannte Spezialisten eines bestimmten Forschungsgebiets.

Mit Rheinbergers Analyse kann ein zentraler Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Autorschaft markiert werden, der sich nicht aus den Differenzen zwischen visuellen und sprachlichen Darstellungsprinzipien ableitet. Es scheint vielmehr so, dass der Unterschied bedingt ist durch die Funktion, welche die diskursiven wie nicht diskursiven Darstellungen erfüllen sollen.

Die Autorisierung von (Forschungs-)Arbeiten im wissenschaftlichen und künstlerischen Bereich hat strukturell einige Parallelen.²⁶ Sie unterscheidet sich jedoch darin, dass Wissenschaft ihre Wissensproduzenten anonymisiert und das produzierte Wissen vornehmlich in Relation zum Wissen der Wissenschafts-Community stellt. Die Autorenfunktion drängt im wissenschaftlichen Feld, so Rheinberger, die dokumentarische Spur der Forschungsnotizen und damit «die ganze Breite möglicher wissenschaftlicher Subjektfunktionen»²⁷ zurück. Die Autorenfunktion lässt die Subjektivität

23 Hans-Jörg Rheinberger, *Iteration*, Berlin 2005, S. 79. Die Verwendung des Pronomens «Ich» ist lediglich in historischen Reflexionen und anekdotischen Erinnerungen bei Kongresseröffnungen angebracht sowie in Autobiografien.

24 Ebd., S. 76.

25 Ebd. Der Erstgenannte leistet die experimentelle Laborarbeit – der letztgenannte Autor ist in der Regel der Laborleiter.

26 Der oben vorgestellten naturwissenschaftlichen Autorisierung von Forschungsergebnissen entsprechen auf Seiten der Geisteswissenschaft etwa die Universität, das jeweilige wissenschaftliche Institut, an dem geisteswissenschaftliche Forschung betrieben wird, die Doktormutter oder der Doktorvater, der renommierte Verlag, das Profil der Zeitschriften. Auch in Bezug auf die Kunst sind solche der hier beschriebenen Wissenschafts-Communitys vergleichbaren Strukturen und Hierarchien der Autorisation, der Nobilitierung und Legitimierung am Werk: die Hochschule oder im System der Meisterklassen der Professor, die Galerie, die Ausstellungsinstitution, das Museum, die Zeitschrift, die Kritiker und vieles mehr.

27 Rheinberger, *Iteration* (Anm. 23), S. 86.

«hinter die Objekte zurücktreten [...], die schliesslich, so verlangt es das moderne wissenschaftliche Selbstverständnis, aus ihrer eigenen Ordnung heraus zum Sprechen gebracht werden sollen».²⁸ Ohne jedoch, so kann man hinzufügen, ihre medialen Bedingungen zu reflektieren. In den Veröffentlichungen der Wissenschaft verschwindet die materielle Basis des wissenschaftlichen Tuns. Der Text soll aufgehen in der kommunikativen Funktion der Übermittlung, des Transports und des Austauschs von Sinn.

Die Kunst setzt im Unterschied dazu auch in der Vermittlung auf die Produktivität von Diskursmischungen und Hybridisierungen. Sie setzt auf mediale Unterbrechungen und auf das «Zwischen», in dem sich Wissen in Wiederholungen ereignet. Im Unterschied zur kommunikativen Funktion wissenschaftlicher Texte, deren Sinn von seinem Entstehungsort abgelöst wird, fordern künstlerische Forschungen dazu auf, sich auf das je spezifische Werk einzulassen und es als Ausdruckshandlung zu lesen. Hierin sind sie Texten von so genannten Diskursivitätsbegründern vergleichbar, wie sie Michel Foucault in *Was ist ein Autor?* (1969) charakterisiert hat. Denn deren Verbindlichkeit wird nicht in Bezug des aktuellen Forschungsstandes der jeweiligen Wissenschaft bestimmt; vielmehr definiert sich ihre theoretische Gültigkeit in Bezug auf das Werk dieser Begründer selbst. Foucault behauptet, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts in Europa Autorentypen in Erscheinung traten, die weder literarischen noch wissenschaftlichen Autoren entsprechen. Die Texte dieser «Diskursivitätsbegründer» – namentlich nennt Foucault Sigmund Freud und Karl Marx – schufen «Möglichkeiten und [...] Bildungsgesetze für andere Texte». Sie eröffneten einen Raum «für etwas anderes als sie selbst [sind], das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben».²⁹

Foucault verleiht dem Text eines Diskursivitätsbegründers einen Stellenwert, der demjenigen eines «Werks» entspricht. «Werk» verstehe ich hier in einer poststrukturalistischen Modifizierung, d. h. als «Text» bzw. als methodologisches Feld. Ich verstehe es also als etwas, das im Unterschied zum klassischen Begriff des «Werks» als eines objekthaften, sicht- und bemessbaren Produkts³⁰ nur im Zugriff eines Diskurses erfahren werden kann – mit anderen Worten, im Vollzug einer Arbeit, in einer Sinn produzierenden Lektüre.

28 Ebd. Seit geraumer Zeit wird von Seiten der Wissenschaftsgeschichte auch für die naturwissenschaftliche Forschung die materielle Basis in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt. Zahlreiche Publikationen zur Laborpraxis, zu den Aufschreibesystemen von Wissenschaftlern – über Zeichnungen, Gekritzeln, Diagramme, Fotografie u. a. m. – und die Präsentationsorte des Wissens sind zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geworden.

29 Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 219 f.

30 Der Begriff «Werk» erfuhr Ende des 18. Jahrhunderts seine definitive Bestimmung als Produkt der schönen Künste. Vgl. Jan-Peter Pudelek, «Werk», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart / Weimar 2005, S. 522.

Laut Foucault ist es in den Diskursivitäten, etwa der Psychoanalyse, notwendig, zum Ursprungstext, zur Quelle zurückzukehren. Diese Rückkehr ist nicht zu verwechseln mit einer Wiederentdeckung und Reaktualisierung. Die notwendige Rückkehr zum Ursprung, d. h. zum Text, zeigt vielmehr, dass dieser nicht blosser materieller Niederschlag einer ablösbaren Theorie ist – er ist nicht Ausdruck, sondern Ort der Produktion, er ist die Praxis der Theorie. Die Rückkehr führt zum Text selbst zurück und auf das, was im Text als Lücke markiert ist. Die Rückkehr zum Text erweist sich als eine Transformationsarbeit der Diskursivität, die sich in einem Spiel einerseits auf das bezieht, was schon immer im Text vorhanden war, und andererseits auf das, was in keinem der lesbaren Worte steckt, vielmehr «zwischen den Zeilen (Worten) gesagt wird, durch ihren Abstand, durch ihre Zwischenräume».³¹