

Judith Siegmund (Hg.)

Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?

Judith Siegmund (Hg.)

Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?

Image | Band 82

JUDITH SIEGMUND (Hg.)

**Wie verändert sich Kunst,
wenn man sie als Forschung versteht?**

[transcript]

Dank an die



Universität der Künste Berlin

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.

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Katrin Gruber

Lektorat: Norbert Axel Richter

Satz: Sara Ehrentraut

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3216-3

PDF-ISBN 978-3-8394-3216-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung

Judith Siegmund, Anna Calabrese | 7

Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung

Eva-Maria Jung | 23

Mit Abstand im Übergang. Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft

Rahel Puffert | 45

Forschung als Verkörperung. Zur Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft bei Edgar Wind

Bernadette Collenberg-Plotnikov | 65

A Pervert's Guide to Artistic Research

Cornelia Sollfrank | 87

Poiesis und künstlerische Forschung

Judith Siegmund | 105

Künstlerisch forschen. Über Herkunft und Zukunft eines ästhetischen Programms

Reinold Schmücker | 123

Felduntersuchungen im eigenen Vorgarten. Künstlerische Forschungen der 1970er Jahre zwischen Adaption und Abgrenzung

Lutz Hengst | 145

Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie

Kathrin Busch | 163

**Walter Benjamins Theorie der Reflexion
und die Frage der künstlerischen Forschung**

Michael Schwab | 179

**Wie verändert sich Kunst, wenn sie zur Tätigkeit
ohne Werk wird?**

Roberto Nigro | 199

Autorinnen und Autoren | 215

Mit Abstand im Übergang

Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst
und Wissenschaft

RAHEL PUFFERT

VORREDE

Im Folgenden nehme ich die Fragestellung der Tagung zum Ausgangspunkt, um das Gelände ihrer Implikationen und aufgerufenen Teilfragen zu durchwandern. Meine Perspektive ist die einer Kulturwissenschaftlerin, die im Hochschulkontext und anderen nahen Gegenden kunstvermittelnd operiert und dazu vorzugsweise Situationen sucht oder herstellt, in denen künstlerische, politische und pädagogische Arbeitsweisen aufeinandertreffen.

Je näher der Redaktionsschluss zu *diesem* Text rückte, desto drängender stand die Frage im Raum, was genau daran hinderte, dem Schreiben jene Stringenz in der Abfolge von Argumenten und Gedankengängen zu verleihen, die ich mir für die Bearbeitung der Problemstellung wünschte. Das Thema machte einmal mehr deutlich, dass der häufig unterschätzte Anteil der Arbeit am Text darin besteht, die Schwierigkeiten, die bei der Beantwortung einer Frage entstehen, nicht überwinden zu wollen, sondern zunächst einmal zu benennen.

DAS ›UNGEFRAGTE SUBJEKT‹

Die Frage »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« lässt einiges offen bezüglich ihrer Perspektivierung. So bleibt z.B. unklar, welche Rolle die Autorin oder der Autor im Verhältnis zu jenem unbestimmten »man«, das in der Frage steckt, einnehmen soll. Wen an die Stelle des »man« treten lassen, das da betrachtet und »versteht« und eine Veränderung zu beschreiben in der Lage ist? Einen distanzierten Beobachter? Eine Künstlerin? Einen Wissenschaftler? Welcher Disziplin sollte er oder sie angehören? Einer kunstnahen Geisteswissenschaft vielleicht? Oder gerade nicht? Und wird die Frage aus der Sicht von Produzent_innen gestellt oder aus der Sicht (fachfremder) Rezipient_innen?

Schon in der Vorstellung wechselt die Fragestellung jedes Mal die Richtung, je nachdem, wer an die Stelle des Subjekts der Frage tritt. Was bei meinen Versuchen, das Subjekt der Frage zu bestimmen, außerdem und unvorhersehbar zum Vorschein kam, war ein angesichts der Vielzahl an Möglichkeiten verwirrtes Subjekt. Ungefragt hatte es sich Raum verschafft, war in die Fänge seiner Omnipotenzphantasien geraten. Warum meinte dieses ›ungefragte Subjekt‹, sich in zahlreiche mögliche Perspektiven hinein-denken zu können, identifizierte sich mal mit der einen Rolle, mal mit einer anderen und flüchtete dennoch vor Festlegung? Ließe sich dieses ›ungefragte Subjekt‹ als Effekt der unspezifischen und ausweichenden Verallgemeinerungslogik verstehen, die die Verwendung des Wortes ›man‹ mit sich bringt?

AKTUALITÄT: DAS ›INSTITUTIONELLE SUBJEKT‹

Etwas unverfänglicher ließ sich das »man« der Frage konkretisieren, indem an seine Stelle ein ›institutionelles Subjekt‹ rückte. Dieses ›institutionelle Subjekt‹ weiß um die Relevanz der Fragestellung, denn es hat die Veränderungen in der Hochschullandschaft registriert, die aus der Bologna-Reform der europäischen Universitäten und Kunsthochschulen resultieren. Gemeint sind die im Zuge dieser Reformierung entstandenen akademischen Infrastrukturen, die nach anglo-amerikanischem und britischem Vorbild der ›art-based research‹ Hochschulprogramme auflegen, Promotionsordnungen erfinden, Doktorandenstellen oder -kolloquien für Künstler_innen einrichten

und somit auch auf der Ebene der betreuenden Professor_innen vollkommen neue Aufgabenbereiche erschließen.¹ Künstler_innen erhalten erstmalig in größerem Maßstab die Möglichkeit, sich der Infrastruktur des Wissenschafts- und/oder Hochschulbetriebs zu bedienen und Funktionen zu übernehmen, die zuvor nur Wissenschaftler_innen zukamen, also institutionell legitimiert zu forschen. Das ›institutionelle Subjekt‹ richtet mehr oder weniger deutliche Erwartungen an die Kunst, wie z.B. die, bestimmte Wissensordnungen zu verändern, Forschungsgebiete zu erweitern oder andere Wege der ›knowledge production‹ vorzuführen.² Die Frage »Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?« richtet die Aufmerksamkeit aber einmal nicht auf die durch Kunst hervorgebrachten Effekte auf den Hochschulkontext bzw. die Wissenschaft, sondern umgekehrt geht es um die Veränderungen, die die neue institutionelle Allianz für die Kunst bedeuten könnte. Ausgelöst wurden die infrastrukturellen Neuordnungen maßgeblich durch wissenschaftspolitisch eingerichtete Förderprogramme. Vom ›institutionellen Subjekt‹ aus gedacht geht es also um den verändernden Einfluss dieser der Kunst zugeordneten Rolle und Funktion. *Dass* die Kunst sich verändert, »wenn man sie als Forschung versteht«, ist in der Fragestellung als Behauptung enthalten. Es geht um das *Wie*. Ob sich das ›institutionelle Subjekt‹ als Anwalt der Kunst (welcher?) oder als Anwalt der Forschung bzw. Wissenschaft (welcher?) versteht, bleibt zu klären.

MIT ABSTAND: WISSENSCHAFT UND KUNST

An dieser Stelle scheint es nötig, Abstand zu nehmen und die Sicht so zu justieren, dass die Systemlogiken von Wissenschaft und Kunst beobachtbar

-
- 1 Vgl. hierzu Monika Mokre: »Forschungs- und Wissenschaftspolitik«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, S. 249-252.
 - 2 Einen Überblick über das weite Spektrum an derzeitigen Einsatzfeldern von Künstler_innen in der Wissenschaft gibt Henk Borgdorff: »Forschertypen im Vergleich«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, S. 69-76.

werden.³ Aus einem soziologischen Blickwinkel unterschied Niklas Luhmann die beiden Systeme Wissenschaft und Kunst unter anderem dadurch, dass die Kunst (in ihrer modernen Verfasstheit) notwendig von sich selbst handelt. Neben allen Infragestellungen und Ergründungen von Realitätskonstruktionen, die die Kunst sicherlich bewirkt und beabsichtigt, stellt sie immer auch eine Behauptung in den Raum. Nämlich die Behauptung, dass es sich bei dem jeweils Präsentierten um Kunst handle. »Und das ist möglich, weil es um Kommunikation geht und nicht um bloße Dinghaftigkeit.«⁴ In der Konsequenz reflektiert Kunst fortwährend die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit. Auch der Wissenschaft ist ein in diesem Sinne verstandenes selbstreflexives Moment nicht fremd. Spätestens mit Werner Heisenbergs Unschärferelation ist die Einflussnahme des Forschenden auf seinen Forschungsgegenstand auch in der Naturwissenschaft verbürgt und verlangt seither einen reflexiven Umgang mit der verunsicherten Autorität des Wissens. Allerdings ist die *Legitimität* von Wissenschaftlichkeit bereits durch die Anwendung und Befolgung bestimmter Regeln gegeben. »Die Erklärbarkeitszumutung«, also die Überzeugung, dass irgendwann alles erklärt werden kann, ist Legitimation für die Unentbehrlichkeit des Funktionssystems Wissenschaft.⁵ Transparenz, Nachvollziehbarkeit, Rückführbarkeit von Quellen sowie die Offenlegung der Methode gehören zu ihren Regeln.⁶ Es ist die Befolgung und geschickte Anwendung dieser Regeln, die den/die Wissenschaftler_in als solche ausweisen, und weniger die Erfindung neuer Regeln und Kriterien, wie sie für die Kunst maßgeblich ist: zumindest solange sie – wie nach wie vor üblich – dem Gesetz ihrer eigenen Überbietung gehorcht.

Nun lässt sich mit Pierre Bourdieus Kunstsoziologie argumentieren: Es gibt auch für die Kunst ein Regelwerk. Es besteht in bestimmten Konventionen, die sich in der Geschichte ihres Feldes herausgebildet haben. Nach

3 Niklas Luhmann untersuchte in seiner Reihe systemtheoretischer Analysen der Gesellschaft außerdem die Systemlogiken der Teilsysteme Wirtschaft, Recht, Massenmedien, Politik, Religion, Erziehungssystem und Moral.

4 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 481.

5 Ders.: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990, S. 624.

6 Luhmann macht auf das Paradox aufmerksam, dass die Eigensprache der Wissenschaft sich dennoch durch ein hohes Maß an Unverständlichkeit auszeichnet. Vgl. ebd., S. 623f.

Bourdieu ist es aber gerade nicht die Offenlegung der Regeln, die einem als Produzenten im Kunstfeld Legitimität verschafft, sondern die stillschweigende, ja klammheimliche Anwendung der »Regeln der Kunst«⁷ bei gleichzeitiger Tabuisierung ihrer Explikation.

Die Regeln der Kunst, wie Bourdieu sie analysiert, haben zwar Schnittstellen zum Feld der Wissenschaft, insbesondere der Kunstwissenschaft. Ihr Produktionsradius beziehe aber ebenso die öffentliche Zurschaustellung, den Kunstmarkt und die Auseinandersetzung mit Kolleg_innen ein. Im Kunstsystem herrschen ökonomische Regeln, Regeln des Geschmacks, Regeln der Durchsetzung und Aufmerksamkeitsökonomie. Zwar ergäben sich die Kriterien aus der Geschichte des Feldes, sie seien darüber hinaus aber relativ willkürlich und für Außenstehende und höchstwahrscheinlich auch für Innenstehende einigermaßen rätselhaft und schwer durchschaubar. Insbesondere zu Zeiten künstlerischer Umbrüche zeigen sie sich als konservative Hindernisse. Eine sich bis heute trotz vielfacher Dekonstruktionen haltende Leitfigur sei der »moderne[] Schriftsteller oder Künstler als Vollzeitprofessionelle[r], der sich seiner Arbeit total und ausschließlich widmet, den Anforderungen und Ansprüchen der Politik und den Imperativen der Moral gegenüber gleichgültig bleibt und keine andere Schiedsinstanz anerkennt als die spezifische Norm seiner Kunst«.⁸ Bourdieu geht davon aus, dass im Kunstfeld »der Wettstreit um den Spieleinsatz verschleiert« werde und »hinsichtlich der Grundregeln des Spiels bestes Einverständnis«⁹ bestehe. Daher sei die Frage nach der materiellen Basis von Kunst die »verbotene Frage«.¹⁰

7 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 2001 (zuerst 1992).

8 Ebd., S. 127.

9 Ebd., S. 270.

10 Ebd., S. 271.

ERFOLGSFORSCHUNG

Man könnte nun Kunst auch verstehen als Erforschung der Möglichkeit, sich als Kunst zu behaupten.¹¹ Der Kunstwissenschaft kommt hierbei eine nicht ganz unerhebliche Rolle zu. Denn sie befasst sich im Sinne Bourdieus nicht nur mit der Produktion von Kunstwerken, sondern auch mit der »Produktion des Werts der Werke oder, was auf dasselbe hinausläuft, [der Produktion] des Glaubens an den Wert der Werke«.¹²

Ein aktuelles Beispiel für die Erkundung von Wegen, in und durch den Kunstmarkt erfolgreich zu sein, ist die Arbeitsweise von Damien Hirst. In seinem Fall ist die skrupellose Anwendung – und somit oberflächlich auch Offenlegung – aller denk- und gangbaren ökonomischen wie sensationellen Mittel künstlerisches Programm. Ebenso lässt sich Vanessa Beecroft als Künstlerin verstehen, die die Möglichkeiten erforscht, durch die Erzeugung von Sensationen erfolgreich zu sein. Die immer grenzenlosere Ausweitung dessen, was als öffentlichkeitswirksamer Gag möglich und nötig ist, wäre dieser Logik folgend eine soziologische Frage Machiavellischer Ausprägung nach den Grenzen der Machbarkeit und Überzeugungskunst: *How far can we go?* Diese Art von Kunst ist lukrativ, vielleicht insbesondere, weil sie Anleger_innen und Käufer_innen Marktforschung auf ›subtilem Niveau‹ liefert, innovative Spekulationswege vorführt oder amüsante mikroskopische Sozialanalysen liefert. Zum Erfolg garantierenden Ethos von Künstler_innen, die sich dem Erforschen der Überbietungslogik der Märkte widmen, gehört es allerdings, dass weder *solche* Forschungsabsichten noch ihre Adressaten offengelegt werden. Die sprachliche Legitimation, die dem Werk eine ›absolute‹, ›existenzielle‹ oder auf andere Weise kunsttheoretisch assoziierende Bedeutung verleiht, hat meist eher den Charakter der Zelebration und weniger den einer Reflexion, die um Er- oder gar Aufklärung bemüht ist.¹³ Das nimmt insofern nicht wunder, als nur eine kleine

11 Vgl. ebd., S. 362.

12 Ebd.

13 Ein aktuelles Beispiel liefert der Kunstkritiker und Kurator Rudi Fuchs, wenn er über Damien Hirsts Diamantentotenkopf ›For the Love of God‹ (2007) auf dessen Webseite schreibt: »The Hirst skull is not, however, just an exercise in beauty. The piece is much more ambiguous now because it has entered the world – and our awareness – as a contemporary work of art. It stirs things up; it

Gesellschaft von Superreichen dazu in der Lage ist, die teuren und exklusiven Kunstgegenstände zu erstehen. Zu Hirsts Faszinationsaufbau gehört es, dass sein Marktinteresse (»Geht es Hirst eigentlich nur darum oder ist da noch mehr dran?«) so geschickt der öffentlichen Spekulation überlassen wird – also aufgerufen, aber letztlich nicht offengelegt –, dass die Arbeiten auch kritische Geister des Kunstfelds nicht unberührt lassen und zur Inszenierung der Rätselhaftigkeit des Werks beitragen.¹⁴ So wird die *illusio*, jenes Glaubenssystem, das den Wert der Arbeit erzeugt, eben auch von der Kritik eher stabilisiert als erschüttert. Hans-Edwin Friedrich wendet aus literaturwissenschaftlicher Sicht deshalb gegen Bourdieus *Illusio*-Analyse des literarischen Feldes von 1976 ein, dass seit den 1990er Jahren »die Frage nach der materiellen Grundlage im künstlerischen Feld [...] keine verbotene Frage mehr [ist], sie scheint im Gegenteil eine Generalfrage geworden zu sein«.¹⁵ Nur sei das literarische Feld in seiner Funktion davon überhaupt nicht gestört. Armen Avanesian stellt ebenso für das Feld der Bildenden Kunst fest, dass die Kritik und Reflexion der Produktionsbedingungen inzwischen zum guten Ton gehörten. An der Verteilungspolitik oder den Zugangsbedingungen habe sich dadurch aber nichts geändert; im Gegenteil, denn: »Was die Kritik der letzten Jahre dann als großen epistemologischen Erfolg feiert, nämlich genau genommen die immer schon offenkundige Einsicht ihrer Verstricktheit in die (Macht-)Verhältnisse, wird für sie damit zum Persilschein, konkurrenzlos weitermachen zu können wie bisher.«¹⁶ Als »ästhetisch-nominalistischen Zirkel« beschreibt Avanesian die um

is not at rest at all, and is formally challenging and daring and insolent. It is taking sculpture to the limit.« Rudi Fuchs: »Victory Over Decay«, <http://www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs> (abgerufen am 06.09.2015).

14 So fragt die Kritikerin Franziska Bossey: »Ist der britische Künstler nun ein zynischer Finanzhai oder ein kreativer Selbstvermarkter?« Vgl. dies.: »Hirst-Schau in der Tate Modern: Schnapp Dir die Kohle, Hai!«, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/damien-hirst-in-zehn-zahlen-zur-werkschau-in-der-tate-modern-in-london-a-825283.html> (abgerufen am 08.09.2015).

15 Hans-Edwin Friedrich: »Vom Überleben im Dschungel des literarischen Feldes. Über Pierre Bourdieus »Regeln der Kunst«, http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2070 (abgerufen am 08.09.2015).

16 Armen Avanesian: *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin 2015, S. 33.

sich selbst kreisenden Wertbildungsprozesse, die derzeit das Kunstsystem ankurbeln und bestätigen, wobei dem Ort der Wissenschaft eine entscheidende Rolle zukommt: »Wertvolle zeitgenössische Kunst ist, was erfolgreich (von den Organen der Kunstwissenschaft und der Kunstkritik) zu Kunst erklärt wird.« Und: »Die Universität erkennt als Kunst, was die im Diskurs dominanten Kunstzeitschriften theoretisch als Kunst deklarieren (oder etwas derber formuliert: die universitären Stichwortgeber machen Kunstpolitik, d.h. sie produzieren mit aller diskursiven und symbolischen Macht Realität).«¹⁷

UNGLEICHES VERHÄLTNIS

Der soziologische Blickwinkel macht Unterschiede der Systemlogiken zwischen Kunst und Wissenschaft kenntlich. Besonders deutlich werden diese, bedenkt man die Beziehung oder auch Nicht-Beziehung zwischen den beiden Bereichen. Während erfolgreiche oder marktorientierte Kunst in ihrer selbstreferenziellen Geltung auf die Bestätigung durch vom Ort der Wissenschaft artikulierte Anerkennung angewiesen ist, muss sie diese Angewiesenheit gleichzeitig leugnen, um aufrechtzuerhalten, was zu ihrer Selbstbehauptung als Kunst gehört: der Schein von Autonomie. Luhmann bemerkt, dass das Kunstsystem dieses Problem nur als paradoxes und daher zu verdeckendes beobachten kann.¹⁸

Auf andere Weise ist die Paradoxie im System der Wissenschaft als Wissenschaft eingeschrieben. Hier entsteht die paradoxe Struktur dadurch, dass die Wissenschaft sich – will sie sich selbst beobachten – von sich unterscheiden muss, andererseits aber höchste Schwierigkeiten hat, Beobachtungsweisen anzuerkennen, die nicht »alle logischen, theoretischen und methodischen Merkmale von Wissenschaftlichkeit«¹⁹ aufweisen. Da Selbstreflexivität in der Wissenschaft bis zum 20. Jahrhundert unüblich war, wird sie nach wie vor gern als Philosophie, Metaphysik, Spekulation oder Literatur und damit als unseriös abgetan.²⁰ Während die Kunst ihre Angewiesen-

17 Ebd., S. 118.

18 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 488.

19 Ders.: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 532.

20 Ebd.

heit auf Anerkennung unterdrückt, um Selbstbestimmung zu behaupten, verbietet sich die Wissenschaft die Anerkennung der Kunst als ebenbürtige aus Distinktionsgründen oder Selbstüberschätzung. Genau hierdurch allerdings stellt sie die Seriosität und Plausibilität ihrer unhinterfragten Methodenstrenge aufs Spiel.²¹

Für beide Systeme gilt, dass gerade das Festhalten an den jeweiligen, aus der systemeigenen Logik plausibel anmutenden Autonomieverständnissen die paradoxe Struktur eher verstärkt als auflöst. Festhalten lässt aus diesem Blickwinkel aber auch: Sowohl die Selbstbehauptung der Kunst als auch die Plausibilität der Wissenschaft ist auf das Andere des jeweils anderen angewiesen.

MARGINALISIERTE ALTERNATIVEN

Bourdieu's *Regeln der Kunst* basieren auf der Dominanz des modernen Künstlertypus, wie er sich Ende des 19. Jahrhunderts ausgebildet hat und als Identifikationsfigur oder *role model* bis heute großen Einfluss hat.²² Spätestens mit der konsequenten Infragestellung institutioneller Bedingungen von Kunstproduktion und -verbreitung durch die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten sich dem (meist männlichen, weißen und politisch desinteressierten) modernistischen L'art-pour-l'art-Künstlertypus aber durchaus andere »Künstler_innentypen« zur Seite. Unzufrieden mit der ihr zugewiesenen Rolle, zur Kompensation und damit Stabilisierung von ihnen als ungerecht empfundener Machtverhältnisse beizutragen, begannen etwa Teile der russischen Intelligenzija sich insbesondere nach der Revolution von 1917 die Frage nach dem gesellschaftlichen Einsatz von Kunst sehr grundsätzlich zu stellen. Sie setzten fortan selbstbestimmte »so-

21 Es geht nach Luhmann um das grundsätzliche Problem »der Wahrheit« bzw. um die Frage, »wie eine Erkenntnis, die nicht erkennt, wieso sie Erkenntnis ist, trotzdem arbeitsfähig bleibt«, vgl. ebd., S. 253f.

22 Neben dem L'art-pour-l'art-Künstlertypus benennt Bourdieu zwei weitere Künstlertypen im Ausgang des 19. Jahrhunderts. Es sind diese der kommerzielle Künstler und der sozial engagierte Künstler. Genau genommen handelt es sich um Pole, in die die künstlerische Produktion eingespannt ist. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 210f. und 228ff.

ziale Funktionen²³ ihrer Kunst mit dem institutionell überlieferten Auftrag in ein Spannungsverhältnis. Insofern sie dadurch die institutionelle Anerkennung ihrer Arbeit ›nach alten Regeln‹ aufs Spiel setzten, begaben sie sich zum Teil bewusst an die Grenzen der Nicht-Kunst.²⁴ Entgegen der sich bis heute haltenden These vom »Scheitern der Avantgarden«²⁵ ist im Rückblick aber festzustellen, dass gerade die avantgardistischen Vorstöße, Kunsthochschulen zu ändern bzw. neu zu denken und neu zu organisieren, sowohl in Russland (*INChUk*, *VChUTEMAS*) als auch im ›Westen‹ (*Bauhaus*, später: *Black Mountain College*) wenn nicht im Sinne der Bekanntheit erfolgreich, so doch langfristig folgenreich waren. Dazu gehört, dass nachfolgende Künstler_innengenerationen die hier getätigte Ideenproduktion aktualisierten und weiterführten. Viele der erarbeiteten Erkenntnisse und Ästhetiken beeinflussen bis heute Architektur, Design, Pädagogik, Medienpraxis etc. Dass diese institutionellen Gebilde real existiert haben, hinterlässt zudem die Sicherheit, dass alternative Formen des Lernens, Lehrens und der künstlerischen Forschung nicht nur ideell möglich, sondern auch sehr konkret realisierbar sind.²⁶

ÜBERGÄNGE BILDEN

Aus aktuellem Blickwinkel interessant ist, dass das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft in diesen avantgardistischen Kreisen reflektiert *und* tätig praktiziert wurde. So hält Alexej Babicev in seinen »Notizen zum Programm der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse« um 1920 fest: »Wissenschaft und Kunst haben eine Aufgabe, nämlich die Erkenntnis und die Organisierung des Erkenntnisgegenstandes. Während die Methoden der

23 So wird es beispielsweise von Sergej Tretjakow formuliert, vgl. ders.: »Wir suchen«, »Wir schlagen Alarm«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 2003, S. 568-572, hier S. 568.

24 Hier beziehe ich mich auf den Produktivismus und die sogenannten Künstler-Ingenieure.

25 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

26 Darüber hinaus lieferten sie Modelle für Neugründungen (Hochschule für Gestaltung Ulm) oder Änderungen der Curricula (Hochschule für Bildende Künste Hamburg).

Wissenschaft sich herauskristallisiert haben, stellen die Methoden der Kunst ein reiches, noch unerforschtes wissenschaftliches Material dar.«²⁷ Babicev gehörte zu einer Gruppe von Künstler_innen und Theoretiker_innen, die sich intensiv mit Fragen des Bildaufbaus beschäftigten. Von Januar bis April 1921 traf er sich in regelmäßigen Abständen mit seinen Künstlerkolleg_innen, unter ihnen Ljulbow Popowa, Wawara Stepanova und Alexander Rodtschenko. In vergleichenden Analysen betrachteten sie Bilder, um die spezifischen Merkmale und Prinzipien von Kompositionen im Vergleich zu dem neuen Begriff der Konstruktion herauszuarbeiten. Die schriftlich festgehaltenen Diskussionen und die zur Verdeutlichung von Unterschieden hergestellten Zeichnungen sind grundlegend für weiterführende kunsttheoretische Überlegungen der Konstruktivist_innen. Das Projekt wird von zwei Seiten her weiterverfolgt, die zueinander in Beziehung treten. Vertieft werden:

- 1) die theoretische Auseinandersetzung mit den Bildmitteln (Farbe, räumliche Illusion und Faktura) sowie mit den Ideen, die den Produktionen zugrunde liegen (Gebrauch und Zweck);
- 2) die praktische Erprobung der Inhalte aus 1) im Rahmen von Laboruntersuchungen (Konkretisierung von Farbe und räumlichen Konstruktionen).²⁸

Die scheinbar formalistische Analyse des Bildaufbaus führte die Konstruktivist_innen zu Fragen des Raums, der zunächst noch skulptural untersucht, zunehmend aber auch in sozialen, architektonischen, politischen oder zeitlichen Dimensionen gedacht wurde. Dass die Arbeit an der Gestalt der Dinge gleichermaßen deren Handhabung und folglich auch soziale Interaktionen verändert, so dass die Verhältnisse der Menschen zueinander als Gestaltungsgebiet aufzufassen sind, war die faszinierende Entdeckung dieser Zeit.²⁹

27 Alexej Babicev: »Notizen zum Programm der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse« [um 1920], in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Debatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979, S. 109-110, hier S. 109.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. hierzu Rahel Puffert: *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, Bielefeld 2013.

Babicev verstand Kunst und Wissenschaft als zwei verschiedene Betätigungsfelder, die sich dieselbe Aufgabe teilen: Beide bringen Erkenntnisse hervor. Um dieses zu tun, müssen sie ihren Forschungsgegenstand aufbereiten oder ›organisieren‹. Indem sie Wissen anordnen und zubereiten, kreieren sowohl Kunst als auch Wissenschaft Aneignungsmöglichkeiten. Sie unterscheiden sich aber in ihrer Vorgehensweise. Während die Methoden der Erkenntnisgewinnung innerhalb der Wissenschaft als bekannt vorausgesetzt würden, seien die Methoden der Kunst unerschlossen.³⁰ Über diese künstlerischen Methoden Aufschluss zu geben, sei, so Babicev, eine ertragreiche Aufgabe – der Wissenschaft. Andersherum geben zahlreiche Quellen darüber Auskunft, dass Künstler_innen sich sukzessive bestimmter bis dahin der (marxistisch geprägten) Wissenschaft vorbehaltener Begriffe bedienten (Analyse, Synthese, etc.) und es sich z.B. zur Aufgabe machten, die Kunstgeschichte unter neuen Gesichtspunkten zu systematisieren, also Episteme zu verändern.³¹ Das heißt, es fand offenbar eine Transzendierung von Arbeits- und Denkweisen sowie Betätigungsfeldern statt, bei der die Trennungen zwischen theoretischer, künstlerischer und insbesondere pädagogischer Arbeit unscharf und durchlässiger wurden.

30 Zu vermuten ist, dass die Gruppe der Konstruktivisten von der literaturwissenschaftlichen Schule des ›Russischen Formalismus‹ angeregt waren. Es war Viktor Sklovskij, der in »Die Kunst als Verfahren« (1916) auf literarische Methoden der Verlangsamung und Entfremdung hinwies. Sklovskij unternahm damit eine Verschiebung des Blickpunkts der Literaturwissenschaft; auch stellte er die herkömmliche Vorstellung, was die Arbeit eines Künstlers ausmache, in Frage. Vgl. Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3-35.

31 Insbesondere ist hier die Gründung des Museums für künstlerische Kultur von 1921 zu nennen. Es verstand sich als ›kunstwissenschaftliche Forschungseinrichtung‹ und verweist in seiner Organisationsstruktur auf die enge Zusammenarbeit zwischen Künstler_innen und Wissenschaftler_innen. Vgl. Gaßner/Gillen (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, S. 92f.

GRÜNDE ZU SCHREIBEN

Babicevs Äußerung lässt sich als charakteristisches Zeichen einer Wende verstehen, die das Selbstverständnis der Avantgarde-Künstler_innen zwischen 1910 und 1930 prägte. Den Kunstwissenschaftler John Roberts interessiert aus heutiger Sicht insbesondere die Rolle des Schreibens in diesem Prozess. Bereits in den 1870er Jahren hätten Künstler_innen begonnen, ihre Autonomie schriftlich zu verteidigen. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts verfassen Künstler_innen Schriften, um die Kunst dezidiert gegen instrumentelle Zugriffe im Sinne der Verkaufbarkeit zu schützen. Sie tun dieses nicht mehr in vormoderner Ablehnung der Wissenschaftlichkeit (bei gleichzeitiger Ablehnung des Akademismus), sondern sehen sich im Einklang mit der wissenschaftlichen Forschung der Modernität verpflichtet.³²

Für die Zeit zwischen 1910 und 1930 weist Roberts auf einen weiteren fundamentalen Wechsel der Funktion des Schreibens für die Kunst hin. Was zuvor ein Anhang oder Zusatz zur Atelierarbeit war, wird nun zur Atelierarbeit selbst. Schreiben wird zu einer unter vielen Tätigkeiten, denen Künstler_innen nachgehen. Es definiert und formt die künstlerische Praxis innerhalb und außerhalb des Ateliers. Die Arbeit am Text wird zu einer forschungsbasierten und theoretisch selbstbewussten interdisziplinären Praxis. Speziell für die russischen Avantgardist_innen gilt: Weil die Künstler_innen antreten, die Bedingungen der Kunstproduktion tiefgreifend zu verändern, beteiligen sie sich auch an der Arbeit der Rehistorisierung und Theoretisierung. Und – sie nutzen die Schrift, um ihre Arbeit an der institutionellen Transformation öffentlich zu debattieren und zu verteidigen: »That is, writing becomes the basis of a research-based and theoretically self-conscious, interdisciplinary practice. Hence the writing defines and shapes the art inside and outside the studio, dissolving the distinction between writerly practice and non-writerly practice.«³³

32 John Roberts: »Writerly Artists: Conceptual Art, Bildung, and the Intellectual Division of Labour«, in: *Rab-Rab. Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, Issue 01, Helsinki 2014, S. 9-19, hier S. 12.

33 Ebd., S. 13.

GRENZÜBERSCHREITUNGEN

Auch die Vertreter_innen der Conceptual Art warteten nicht mehr ab, bis ihre Praxis außerhalb des kunstproduzierenden Feldes durch kunsthistorische Einordnung oder kunstphilosophische Theoretisierung autorisiert wurde. Sie leisten diese Arbeit selbst. Parallel zur Entwicklung neuer künstlerischer Arbeits- und Themenbereiche wird von Künstler_innen und sympathisierenden Kritiker_innen (wie etwa Lucy Lippard) der textbasierte Diskurs kreiert.³⁴ Auch hier gilt: Die schreibenden Künstler_innen grenzen sich nicht strikt vom Feld der bestehenden Kunstkritik oder -geschichte ab, sondern beide Felder ergänzen und beeinflussen sich gegenseitig.³⁵ Die Kunstkritik wird als Feld entdeckt, auf dem Kunstbegriffe ohne den Umweg über Atelier oder Galerie erschaffen werden können.

Erklärungen für diese erneut hochexperimentelle Phase transdisziplinärer Arbeit in den 1960er Jahren findet Roberts in der Offenheit der Kunstgeschichte für disziplinfremde Arbeitsweisen, gepaart mit der Einsicht in die eigene Unfähigkeit, auf die kritischen Impulse von Künstler_innen der (damaligen) Gegenwart zu antworten. Begünstigend wirkten sich zudem die Veränderungen des (britischen) Universitätssystems aus: Neue, lockere Zugangsbedingungen hatten Studierenden aus der Arbeiter- und Mittelschicht zunehmend den Zugang zu Universitäten und höheren Ausbildungssystemen eröffnet.³⁶ An den Kunsthochschulen herrschte zu dieser Zeit noch das Dogma der modernistischen Malerei des abstrakten Expressionismus mit seinem Geist der liberalen Selbstverwirklichung, das zu einem Mangel an Lehre und intellektueller Betätigung geführt hatte. *Male selbst!* – so könnte man die Kunst-Lehre des Liberalismus zusammenfassen. Die Nicht-Pädagogik bestand schlicht darin, die Studierenden für drei Jahre

34 Ebd.

35 Inzwischen stehen umfassende Anthologien als Ergebnis dieser Entwicklungen zur Verfügung. Die erste wurde von zwei Künstlern herausgegeben: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 2003. Die neuere stammt von Kunsthistorikern: Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London 1999.

36 Roberts: »Writerly Artists«, S. 15f.

ihres Studiums sich selbst zu überlassen. Diese pädagogische Lücke nutzten die Conceptualist_innen, indem sie mittels neuer theoretischer Entwürfe und Kunstkonzepte Verbindungen zwischen dem Seminarraum und dem Atelier herstellten. Sprache wurde jetzt zu einem Material unter anderen Materialien intellektueller bzw. künstlerischer Arbeit erhoben. Zunehmend nahmen Künstler_innen die Rolle von Autor_innen ein, betrieben eine partisanenhafte Kunstgeschichte, indem sie Kritiken ihrer eigenen Arbeit und der von anderen schrieben. Kunstwissenschaftliche Zugänge und Künstler_innentexte »teilten sich denselben Interpretationsraum«.³⁷

METHODENFRAGEN

Zur gleichen Zeit werden auch in anderen Wissensgebieten Disziplingrenzen überwunden, so etwa die zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Philosophie und Literatur. Der Künstler-Philosoph oder philosophische Literat – verkörpert durch Autor_innen wie etwa Sartre, Barthes, Derrida, Kristeva, Deleuze – ist die logische Folge.³⁸ Mit dieser Figur und insbesondere durch Derrida wird das Methodenproblem sehr grundsätzlich aufgeworfen. Dass die Dekonstruktion keine Methode im Sinne einer Programmatik sei, dass es bei dieser Denkweise eben nicht um eine regelhafte bzw. nach Regeln der Unterweisung erlernbare Systematik gehe, hatte Derrida nicht unterlassen zu betonen. »Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren oder Techniken eröffnen, aber im Grunde genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge des Gegenstandes in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll.«³⁹ Während Derrida seine Nicht-Methode anhand der Schrift sowie im Akt des Schreibens entwickelte, stellt

37 Ebd., S. 14.

38 Walter Benjamins Schriften oder Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* werden von Roberts nicht erwähnt, gehören meines Erachtens aber in diese abgeschlossene Reihe.

39 Florian Roetzer: »Gespräch mit Jacques Derrida«, in: Beilage zum *Falter. Wiener Stadtzeitung*, Nr. 22a/87, laufende Nummer 302, S. 11f., zit. nach http://de.wikimannia.org/Dekonstruktion#cite_ref-7 (abgerufen am 13.08.2015).

Gilles Deleuze mit der Idee der Transversalität eine Art zu denken vor, die sich anarchistisch ohne Rücksicht auf Diskurs- und Disziplinargrenzen bewegt und auf diese Weise nicht nur unkonventionelle Verbindungen und Verknüpfungen produziert, sondern auch die Ordnungen in den berührten Feldern zu erschüttern weiß. Was hier zur Geltung kommt, ist ein Konzept von Vernunft, das Wolfgang Welsch pointiert folgendermaßen charakterisiert:

»Diese ist grundlegend verschieden von allen prinzipialistischen, hierarchischen und formalen Vernunftkonzeptionen, die allesamt ein Ganzes zu begreifen oder zu strukturieren suchen und darin Vernunft an Verstand assimilieren. Transversale Vernunft ist beschränkter und offener zugleich. Sie geht von einer Rationalitätskonfiguration zu einer anderen über, artikuliert Unterscheidungen, knüpft Verbindungen und betreibt Auseinandersetzungen und Veränderungen.«⁴⁰

UNVERMEIDLICHE PROZESSE DER VERÄNDERUNG

Nach einer These von Sabine Hark sind »noch die revolutionärsten Ideen substanziellen Veränderungen ausgesetzt [...], wenn sie in die Form akademischen und lehrbaren Wissens gebracht werden.«⁴¹ Inhalte, die sich aus politischen Bewegungen entwickelt haben – Hark entwickelt ihre Argumentation am Beispiel des »charismatischen Charakters« der Frauenbewegung – würden bürokratisiert, sobald sie Eingang in den universitären Kontext fänden. Seien Prozesse der Veränderung von Wissen wie Institutionalisierung, Bürokratisierung, Professionalisierung und Akademisierung unausweichlich, so Hark, so stelle sich die Frage, ob sie per se als problematisch, also exkludierend oder hierarchisierend angesehen werden müssten: »Schließlich ist Institutionalisierung und das heißt ja vor allem eine stabil(er)e materielle Infrastruktur, zunächst als eine Voraussetzung

40 Vgl. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991, S. 295, zit. nach Pierangelo Maset: *Ästhetische Bildung der Differenz. Wiederholung 2012*, Lüneburg 2012, S. 45.

41 Sabine Hark: »Dissidente Partizipation«, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *pöpp68 Partizipative Einwände trotzdem. Texte, Gespräche und Beteiligung*, Berlin 2009, S. 9-17, hier S. 9.

anzusehen, um dieses neue andere Wissen überhaupt produzieren und zugänglich machen zu können.«⁴² Dass die Organisationen der Wissenschaft, also etwa Hochschulen, wissenschaftliche Vereinigungen und Zeitschriften, »nicht nur Zwang, sondern vor allem eine funktionierende Infrastruktur« für die Verbreitung von Wissen böten, ist für die Frage nach der Veränderung der Kunst ein nicht unerheblicher Hinweis: Deutlich wird, dass bei der Frage nach der Veränderung nicht nur die Eingemeindung der Kunst in institutionelle Zusammenhänge bedacht werden muss, sondern ebenso der Wunsch vonseiten der Künstler_innen, ihre Denk- und Arbeitsweisen innerhalb oder mittels dieser Infrastruktur zu platzieren. Künstlerische Praxis erwächst aus den Verhältnissen, in denen sie steht, und wird gleichzeitig durch die Verbreitungs- und Vermittlungswege – mit Foucault gesprochen: Dispositive – bestimmt, in denen sie stattfindet. Damit stellt sich zwangsläufig die Frage danach, *wie* diese Infrastruktur im Sinne eines Mediums künstlerischer Verfahren operiert bzw. operieren könnte. Oder, noch weiter gedacht, wie sie operieren müsste, damit sich Forschung als Kunst hier überhaupt ereignen kann, ohne »in Form akademisch und lehrbaren Wissens« gebracht zu werden.

Nach wie vor ist es notwendig, für das *Andere* eines Wissenschaftsverständnisses einzutreten, welches dadurch gekennzeichnet ist, sich genau hiergegen verwehrt zu haben. Ohnehin wird die Wissenschaft von dieser Art Verdrängungsarbeit regelmäßig eingeholt. Etwas unwegsam erscheint ein solches Vorhaben derzeit durch die Zerfurchungen der grundlegenden und noch nicht ganz durchschaubaren Veränderungen der Hochschullandschaft, die der Bologna-Prozess hinterlassen hat. Auf diesem unübersichtlichen Gelände werden inmitten des Gerölls Konstruktionen sichtbar, und die historisch verbürgte produktive Verschränkung zwischen Kunstwissenschaft, Philosophie und kritischer Pädagogik wird nach und nach freigelegt. Künstlerische Forschung als Forschung *über* Kunst, die diese Verschränkungen aktualisieren will, muss vielleicht zuerst das Kriterium der Verkaufbarkeit an einen enttabuisierten, aber nebensächlichen Platz räumen. Auf diese Weise würde dann der Blick wieder frei für all jene Aspekte künstlerischer Arbeitsweisen, die nach der vernachlässigten Arbeit an anderen Kriterien als denen der ökonomischen Verwertung verlangen.

42 Ebd., S. 10.

In den Stätten der Forschung praktizierte, ortsspezifische Kunst, die man auch *institutionelle Forschung* oder *Forschung als Kunst* nennen könnte, setzt sich mit den Bedingungen auseinander, die die hinzugewonnene Infrastruktur des Hochschulkontextes der Kunst bietet. Ob sich ihre Morphologie oder ihre Verfahren dabei ändern, ergibt sich notwendig aus den infrastrukturellen Bedingungen und Formaten, die der Kunst als Kunst jeweils zur Verfügung stehen. Die Wege des Wissens, seine Lagerung, Aufbereitung und Verwaltung, Bewertung und Prüfung, seine Kanalisierung und Blockierung bis hin zu all jenen Bedingungen, die gemeinsame Denk- und Lernprozesse ermöglichen oder auch verhindern – all das ist durch das Recht, im Rahmen der Forschungsstätten künstlerisch zu operieren, zum Material geworden. Vorausgesetzt, dass Medienreflexivität im Sinne der Repräsentationskritik Modus operandi künstlerischen Handelns ist, Kunst sich also *in diesem Sinn nicht verändert* hat, kann Kunst, die ›institutionell forscht‹, meines Erachtens nicht umhin, das neu eroberte Terrain wahrnehmbar zur Reflexion anzubieten. Die Schrift und das Schreiben mitsamt den hier skizzierten Vorarbeiten durch Künstler_innen und Künstler-Philosoph_innen bilden dann nur den Anfang eines wesentlich umfassenderen Vorhabens, welches die Praxis institutionalisierter Forschung sichtbar oder besser wahrnehmbar macht und dazu einlädt, zu weiteren unerforschten Gebieten vorzudringen.

LITERATUR

- Avanessian, Armen: *Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz*, Berlin 2015.
- Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge/London 1999.
- Babicev, Alexej: »Notizen zum Programm der Arbeitsgruppe für Objektive Analyse« [um 1920], in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Debatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, S. 109-110.
- Borgdoff, Henk: »Forschertypen im Vergleich«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, S. 69-76.

- Bossey, Franziska: »Hirst-Schau in der Tate Modern: Schnapp Dir die Kohle, Hai!«, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/damien-hirst-in-zehn-zahlen-zur-werkschau-in-der-tate-modern-in-london-a-825283.html> (abgerufen am 8.9.2015).
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 2001 (zuerst 1992).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.
- Friedrich, Hans-Edwin: »Vom Überleben im Dschungel des literarischen Feldes. Über Pierre Bourdieus »Regeln der Kunst««, http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2070 (abgerufen am 08. 09.2015).
- Fuchs, Rudi: »Victory Over Decay«, <http://www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs> (abgerufen am 06.09.2015).
- Hark, Sabine: »Dissidente Partizipation«, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *pöpp68. Partizipative Einwände trotzdem. Texte, Gespräche und Beteiligung*, Berlin 2009, S. 9-17.
- Harrison, Charles/Wood, Paul (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 2003.
- Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Debatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*, Köln 1979.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997.
- : *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1990.
- Maset, Pierangelo: *Ästhetische Bildung der Differenz. Wiederholung 2012*, Lüneburg 2012.
- Mokre, Monika: »Forschungs- und Wissenschaftspolitik«, in: Jens Badura u.a. (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin 2015, S. 249-252.
- Puffert, Rahel: *Die Kunst und ihre Folgen. Zur Genealogie der Kunstvermittlung*, Bielefeld 2013.
- Roberts, John: »Writerly Artists: Conceptual Art, Bildung, and the Intellectual Division of Labour«, in: *Rab-Rab. Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, Issue 01, Helsinki 2014, S. 9-19.
- Roetzer, Florian: »Gespräch mit Jacques Derrida«, in: Beilage zum *Falter. Wiener Stadtzeitung*, Nr. 22a/87, laufende Nummer 302, S. 11f., zitiert nach http://de.wikimannia.org/Dekonstruktion#cite_ref-7 (abgerufen am 13.08.2015).

Sklovskij, Viktor: »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, S. 3-35.

Tretjakow, Sergej: »Wir suchen«, »Wir schlagen Alarm«, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 2003, S. 568-572.