

MEDIEN KOMPA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2 / 2020

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

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.

[Als Print-Ausgabe: 2020, ISBN 978-3-8498-1578-3]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1579-0
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Martin Sexl (Innsbruck)

Komparatistik und Gegenwartskunst

1. Verunsicherung

Vor einigen Jahren besuchte ich mit Studierenden eine Kunstausstellung in einer Galerie, die nur aus einem Raum bestand. Der Arbeitsplatz der Galeristin mit Computer und Drucker sowie ihre ein ganzes Regal füllende Arbeitsbibliothek in einer gut sichtbaren Nische knapp hinter dem Bürotisch befanden sich im selben Raum wie die ausgestellten Werke. Teil der besuchten Ausstellung war ein umgebauter Verkaufsautomat, der – wenn man ihn mit zehn Euro fütterte – nicht Getränke oder Snacks ausspuckte, sondern die hinter der Glasscheibe gut sichtbaren Bücher des Künstlers. Bei der Nachbesprechung des Galeriebesuches mit den Studierenden wurde klar, dass sie den Verkaufsautomaten nicht wahrgenommen hatten – zumindest nicht bewusst, denn niemand konnte sich an ihn erinnern –, aber einige fragten, ob die Bücher im Regal der Galeristin Teil der Ausstellung gewesen wären.

Diese kleine Anekdote zeigt, dass die Verunsicherung auf dem Feld zeitgenössischer Kunst nicht nur die Frage nach der Qualität von Kunst berührt, sondern auch jene der Grenze zwischen Kunst(werk) und ihrem (bzw. seinem) jeweiligen Außen. Wenn diese Grenze in Frage steht, dann drückt der Satz „Das ist doch keine Kunst!“ ein (ungläubiges) Staunen darüber aus, dass ein Verkaufsautomat ein Kunstwerk ist – wir haben es also mit einem Definitionsproblem zu tun, das unter anderem juristische Fragen aufwirft –, während derselbe Satz in Debatten über die Qualität von Kunst eine Abwertung artikuliert, d. h. ein ästhetisches Urteil, für das sich in der Regel nicht der Gesetzgeber und die Rechtsprechung interessiert¹, sondern die (Kunst-)Kritik.

Das Definitionsproblem ist beileibe nicht neu und kann auch nicht immer – wie das Eingangsbeispiel ebenso zeigt wie einige prominente Fälle der jüngeren Kunstgeschichte² –, dadurch vermieden werden, dass man eindeutige institutionelle Zuordnungen ermöglicht und Galerien, Museen, Theater oder Konzertsäle eindeutig von anderen Orten abgrenzt. Noch ausgeprägter tritt dieses Problem auf, wenn Kunst gar nicht mehr an solchen Orten zu finden ist, sondern sich in alltäglichen Wirklichkeiten situiert.

1 Außer wenn die Ablehnung eines Kunstwerks so weit führt, dass dieses (absichtlich) beschädigt oder zerstört wird.

2 Zu den bekanntesten darunter dürften wohl eine mit Fett und medizinischem Verbandsmaterial gefüllte Badewanne von Joseph Beuys sein, die 1973 in einem Museum in Leverkusen eingelagert war, weil dort eine Beuys-Ausstellung vorbereitet wurde. In diesem Museum wurde ein Fest gefeiert, und die Badewanne wurde von Gästen dieses Festes geputzt und zum Kühlen von Getränken verwendet. Auch der knapp nach dem Ableben des Künstlers irrtümlicherweise aus seinem Atelier entfernte und als „Fettecke“ bekannte Klotz Margarine löste beträchtliche Aufregung aus. In beiden Fällen kam es zu einem Rechtsstreit.

Kunst, die einen herkömmlichen Werkbegriff in Frage stellt (und vom breiten Publikum oft abgelehnt wird), aber doch verortet und verortbar und daher, zumindest weitestgehend, als Kunst erkennbar ist, soll im folgenden *Gegenwartskunst* genannt werden, die in den Alltag integrierte und intervenierende und manchmal nicht als Kunst wahrgenommene Kunst als *Situationskunst*. Gegenwartskunst setzt ihre Autonomie und eine klare Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst voraus – ein Flaschentrockner zählt eindeutig *entweder* (als Gebrauchsgegenstand) zur Alltagsordnung *oder* (als Readymade von Marcel Duchamp) zur Kunst –, Situationskunst (die man als eine radikale Ausformung und somit als Teil der Gegenwartskunst ansehen könnte) sät Zweifel an der Kunstautonomie, auch wenn sie diese häufig als Argument gegen Anrufungen oder Übergriffe von Politik, Religion oder Alltagswirklichkeit verwendet bzw. verwenden ‚muss‘. Readymades sind Gegenwartskunst, Pussy Riot machen Situationskunst.³

Bei beiden Formen, die sich in vielen Fällen überschneiden (wie die *Situation* des Ausstellungsbesuchs mit den Studierenden zeigt), wird im herkömmlichen Sinne nichts mehr erschaffen (*poesis*), sondern etwas gefunden bzw. letztlich ‚einfach‘ etwas getan (*praxis*).⁴ In beiden Fällen versteht sich nichts mehr von selbst: Es ist in der Rezeption – zumindest im ersten Moment – unklar, ob wir es überhaupt mit Kunst zu tun haben. In anderen Worten: Wir können uns im Moment des Ausstellungsbesuches also nicht auf unsere Sinneswahrnehmungen, auf unsere Erfahrung und auf unser *implizites* (Vor-)Wissen verlassen, wenn wir wissen wollen, womit wir es zu tun haben und was das alles soll. Wir benötigen also nicht zuletzt Erklärungen und Erläuterungen (die wieder zu implizitem Wissen gerinnen können) – und das ist *ein* Grund, warum zeitgenössische Kunst für die Komparatistik interessant sein könnte. Davon wird noch zu sprechen sein.

Die Begriffe Gegenwarts- und Situationskunst decken einen sehr weiten Bereich von Phänomenen ab. Daher wird das Folgende eine kursorische Skizze werden, bei der in erster Linie auf solche Phänomene und ihre Gemeinsamkeiten abgezielt werden soll, die für die Komparatistik von Interesse sind. Im Zentrum steht nicht eine genaue Analyse und Interpretation von Phänomenen, sondern die Frage, was im Hinblick auf die Disziplin der Komparatistik spannend für

3 Bei einem Readymade gibt es zwar noch ein eindeutig identifizierbares Objekt, aber das, was dieses zum *Kunstwerk* macht, hat mit dessen Eigenschaften nichts zu tun. Readymades zerstören letztlich auch einen seit Bestehen der Kunst gültigen Konsens: Kunst hat etwas Gemachtes und nicht etwas zufällig Gefundenes zu sein. (Im Übrigen hatte und hat dieser Konsens für Ästhetiken des Hässlichen ebenso Gültigkeit wie für Texte und Gemälde, die von Zufallsgeneratoren oder Algorithmen produziert werden: Auch vom ‚Hässlichen‘ verlangen wir, wenn es als Kunst wahrgenommen werden soll, dass Gestaltungsenergie darauf verwandt wird; und auch der Hervorbringung von Computern geschriebenen Gedichten unterstellen wir eine Art intentionales Bewusstsein, etwa das von Programmierer*innen.)

4 Roberto Nigro. „Wie verändert sich Kunst, wenn sie zur Tätigkeit ohne Werk wird?“. *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hg. Judith Siegmund. Bielefeld: Transcript, 2016. S. 199-213, hier S. 206f.

Analyse und Interpretation *wäre*. Die im Folgenden diskutierten Phänomene und Beispiele befinden sich auf jeden Fall in der Peripherie der Komparatistik mit allen Nachteilen, welche die Arbeit in Peripherien mit sich bringt: Diese reichen von zu führenden Abgrenzungsdebatten („Das gehört nicht zur Komparatistik!“) über Probleme von Methodik („Das kann man mit den Methoden der Komparatistik gar nicht untersuchen!“), Monodisziplinarität („Dazu fehlen uns die Voraussetzungen und das Wissen über juristische, ökonomische oder soziale Zusammenhänge!“) und Seinsweise der Phänomene („Das zu erklärende Phänomen kann gar nicht präzise definiert oder fixiert werden!“) bis zu mangelnden Ressourcen in finanzieller („Drittmittel bekommt man mit diesen Themen keine!“) oder organisatorischer Hinsicht („Die nötige Zusammenarbeit mit so vielen unterschiedlichen Disziplinen ist zu aufwändig und zu schwerfällig!“). Dass Peripherien auch spannende und interessante Fragestellungen und Reflexionsmöglichkeiten bereithalten (die nicht zuletzt der Tatsache geschuldet sind, dass sich in diesen viele unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen tummeln, manche vielleicht – wie etwa die Kunstgeschichte⁵ – mit einem scheinbar angestammten Recht), soll in der Folge belegt werden.

2. Gegenwartskunst

Gegenwartskunst ist nicht einfach die Kunst, die gegenwärtig gemacht wird. Gegenwartskunst ist kein Epochenbegriff. Juliane Rebentisch und Peter Osborne beschreiben mit diesem Begriff, bzw. mit dem der *contemporary art*⁶, Kunstformen, die die Kategorie des Werkes in Frage stellen: etwa aufgrund seiner raschen Vergänglichkeit (Beispiel: Performances), seiner prekären räumlichen und institutionellen Zuordnung (Beispiel: Street Art) oder seines Ursprungs in kunstexternen Feldern (Beispiel: Readymades). Werkwerdung und Werkstatus müssen aufgrund ihrer Instabilität also gestärkt werden, und zwar durch spezifische

5 Auch wenn sich die Kunstgeschichte Phänomenen der Gegenwarts- und Situationskunst nicht verschließt, scheint es auch ihr leichter zu fallen – und das hat an Universitäten auch mit den Anforderungen an die Lehre, also an Bildungs- und Ausbildungsstrukturen, zu tun –, eindeutig definierbare Kunstwerke und klar eingrenzbar institutionelle Kontexte in den Blick zu nehmen als jene künstlerischen Formen, die nicht als Werk fixiert werden können oder bei denen nicht einmal so recht klar ist, ob es sich um Kunst oder nicht vielmehr um etwas anderes handelt. Dies gilt für die Disziplin zumindest an den theoretisch-wissenschaftlich ausgerichteten Universitäten, wohingegen Kunsthochschulen diesbezüglich in der Regel mehr Freiheiten genießen.

6 Juliane Rebentisch. *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2013; Peter Osborne. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013. Im deutschen Sprachraum scheint sich in der Kunstszene der Begriff *contemporary art* gegenüber dem der Gegenwartskunst oder der zeitgenössischen Kunst durchgesetzt zu haben, wohl um eine gängige Bedeutung der beiden deutschsprachigen Begriffe – nämlich Kunst, die zu einer bestimmten Zeit gemacht wird oder wurde – zu vermeiden. Diese Bedeutungen schwingen auch im englischen Begriff mit, aber aufgrund der Geschichte der Verwendung des Begriffs in schwächerem Ausmaß.

Kontextualisierungsstrategien, die den Zweifel am Werk allerdings nicht neutralisieren, sondern mit ihm spielen. Dabei arbeiten diese Strategien mit scheinbar kunstexternen Faktoren wie dem jeweiligen Publikum, der textuellen Einbettung (Museums kataloge, Dokumentation etc.), dem Standort (der Galerie oder des Museums) u. Ä. m. Diese Faktoren machen die Kunst in einem sehr direkten und buchstäblichen Sinne *gegenwärtig*. Die Readymades von Duchamp zählen zu den ersten Formen einer solchen gegenwärtigen Kunst: Als diese das erste Mal in den Kunstdiskurs eingeführt wurden, war es nur die Differenz zwischen dem ‚Fundort‘ Kaufhaus und dem Standort Kunstgalerie, der einen handelsüblichen Flaschentrockner in ein Kunstwerk transformierte. Die Rezeptionsgeschichte hat ihren Status allerdings verändert, denn Duchamp wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts berühmt, was aus seinen Readymades begehrte Objekte machte, von denen man Reproduktionen anzufertigen begann.⁷

Readymades benötigen neben einem spezifischen institutionellen Kontext unabdingbar Formen des sozial verbindlichen und durch *interpretive communities* (Stanley Fish) akzeptierten Sprechens und Schreibens, um überhaupt als Kunst wahrgenommen zu werden.⁸ Damit stehen sie am Anfang einer Entwick-

7 So erschienen 1964 in der Galerie Schwarz in Mailand 14 Readymades als Multiples in einer auf jeweils acht Exemplare limitierten sowie vom Künstler autorisierten und signierten Auflage, um die zunehmende Nachfrage zu befriedigen. Bei gefundenen oder im Kaufhaus gekauften Gegenständen mutet es jedoch ein wenig absurd an, wenn Handwerker*innen „präzisen technischen Aufriß- und Querschnittzeichnungen“ folgend (Dieter Daniels. *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*. Köln: DuMont, 1992, S. 228f.) einen Kunstgegenstand nachbauen, der ganz pragmatisch gesehen ohnehin nichts anderes als ein von Handwerker*innen hergestellter und im Kaufhaus erhältlicher Gebrauchsgegenstand ist. Der Gründungsdirektor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, Werner Hofmann, bat 1962 Duchamp in einem Brief um eine Replik des *Flaschentrockners* für das Museum, bekam allerdings „die Antwort, er könne sich den Flaschentrockner für das Museum im Bazar de l’Hôtel de Ville“ – einem großen Kaufhaus in Paris – besorgen, er, Duchamp, würde diesen dann signieren (Daniels. *Duchamp und die anderen*. S. 231). Das wäre allerdings ein neues Readymade gewesen, und Hofmann war auf der Suche nach der Reproduktion des Originals.

8 Sonst würde jede*r, die/der *irgendetwas* macht und es als Kunst bezeichnet, Kunst produzieren. Die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst wurde durch die Autonomisierung des künstlerischen Feldes im 18. Jahrhundert gezogen und stabilisiert, konnte sich aber darüber hinaus lange Zeit auch darauf verlassen, dass man Kunstwerke anhand bestimmter Merkmale erkennen konnte oder zumindest darauf vertraute, dies tun zu können („Das sieht aus wie Kunst, ist also Kunst.“). Dieses Vertrauen ist im 20. Jahrhundert brüchig geworden oder gar verloren gegangen. Um heute Kunst von Nicht-Kunst abgrenzen zu können, muss man die Autonomie des künstlerischen Feldes noch weiter stärken („Das steht in der Galerie und nicht auf der Straße, also ist es Kunst, auch wenn es nicht so aussieht.“), was natürlich auch mit Machtverteilung und Deutungshoheiten in einem diskursiven Feld zu tun hat. Michel Foucault folgend könnte man also sagen, dass eine Gesellschaft nicht nur Mechanismen entwickeln muss, die darüber entscheiden, wie Kunst behandelt werden darf und wie nicht, sondern auch solche, die definieren, was im Diskurs überhaupt als Kunst angesehen

lung, die die Konzentration des Publikums (im Akt der Rezeption wie auch in der Vorbereitung darauf) zunehmend von Sinneserfahrungen und von einer kontemplativen Haltung hin auf Wissensgenerierung und -abruf zu verschieben beginnt.⁹ Aber doch gibt es bei Readymades einen identifizierbaren und von seiner ‚Umwelt‘ abgrenzbaren Gegenstand, was diese auch weiterhin zu Arbeiten der modernen Kunst machen, die trotz aller avantgardistischer Revolutionen an ein Werk gebunden bleibt. Vergleichbares gilt für die Konzeptkunst in den 1960er Jahren, die wie die Readymades als ein Ausgangspunkt oder auch als ein Teil der Gegenwartskunst angesehen werden kann. Die Konzeptkunst spitzt den Akt der Konstruktion von Kunst durch den Diskurs weiter zu und macht ihn zum Thema der Kunst, wodurch sie selbst- und metareflexiv wird. Exemplarisch ist dies bei Yves Kleins Ausstellung „Le vide“ in den 1950er Jahren (ein gänzlich leerer und frisch in Weiß gestrichener Raum einer Pariser Galerie) oder etwa bei *The Vertical Column of Accelerated Air* von Michael Asher von 1969 (eine Säule aus Luft) zu ‚beobachten‘: Bei beiden ist nichts zu sehen. Aber doch sind beide in einen Kunstdiskurs eingebettet, der unter anderem durch Texte (Ausstellungsschilder mit Werktitel, Einladungskarten, Museumskataloge, Presseberichte etc.) die Wahrnehmung des Publikums lenkt.

Die Konzeptkunst hat die Auflösung des Werkbegriffs entscheidend vorangetrieben. Deutlich wird das etwa bei Joseph Kosuths *One and Three Chairs* (1965), bei der ein Stuhl, die Fotografie eines Stuhls und der Lexikoneintrag zum Begriff „Stuhl“ in einem Werk kombiniert sind. Kosuth hat nur festgelegt, wie das Arrangement aussieht – die Fotografie muss einen Stuhl an seinem jeweiligen Ort in der Ausstellung wiedergeben –, und zwar in einer von ihm signierten Skizze. Daher kann das Werk mit jedem beliebigen Stuhl und jedem beliebigen Lexikoneintrag realisiert werden und es bleibt offen, ob das nach Entscheidungen von Kurator*innen gestaltete Werk in einer Ausstellung das ‚eigentliche‘ Kunstwerk ist oder nicht doch die signierte Skizze des Künstlers.¹⁰

bzw. zugelassen wird. (Daher irritieren Kunstformen, wie die Situationskunst, die die Autonomie des Feldes in Frage stellen.) Dass die Ökonomie dabei eine zentrale Rolle spielt und Kunst ein Spekulationsobjekt und ein wesentlicher Wirtschaftsfaktor geworden ist (vgl. Markus Metz/Georg Seeßlen. *Geld frisst Kunst – Kunst frisst Geld. Ein Pamphlet*. Berlin: Suhrkamp, 2014), versteht sich in Zeiten eines kapitalistischen Systems, das von Bedürfnisbefriedigung auf Begehrenssteigerung und von der Produktion und Konsumtion von Gütern und Dienstleistungen auf die von Zeichen – also von ‚Natur‘ auf ‚Kultur‘ – umgestellt hat, von selbst (vgl. Gernot Böhme. *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp, 2016; Luc Boltanski/Arnaud Esquerre. *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin: Suhrkamp, 2018).

9 Der Unterschied zwischen dem Gebrauchs- und dem Kunstgegenstand ist ja, noch einmal, visuell nicht wahrnehmbar.

10 *One and Three Chairs* thematisiert auch das Verhältnis von Sprache und Sinneserfahrungen, was zu einer „spatialization of language“ und einer „temporalization of visual structure“ führt (Benjamin H. D. Buchloh. „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“. *October* 55 (1990): S. 105-143, hier S. 107).

3. Situationskunst

Werk- und Handlungsformen (beispielsweise Performances) auf dem Feld der Gegenwartskunst gründen trotz aller Dekonstruktion von Grenzen auf drei ‚Minimalbedingungen‘: auf einem intentionalen Akt produzierender Künstler*innen (der auch in der Programmierung einer Software, die Kunst herstellt, oder in der ‚Organisation von Zufällen‘ bestehen kann), auf der Verortung dieser Formen in Kunstinstitutionen (die wiederum auf der Autonomie des künstlerischer Feldes basieren) sowie auf dem Wissen des Publikums, es mit Kunst zu tun zu haben. Diese Minimalbedingungen werden in dem, was hier Situationskunst genannt werden soll, zumindest in Teilen ausgehebelt, weil Situationskunst nur in dem einen Moment und für die eine spezifische Situation funktioniert, in dem sie gerade passiert, oder weil man gar nicht weiß, ob das Kunst ist oder nicht, was da gerade passiert, oder weil man das, was passiert, nicht als Kunst, sondern als faktische Realität wahrnimmt. Situationskunst ist ein *Prozess*, der in einem *radikalen* Sinne gegenwärtig ist und bei dem nicht klar ist, auf welchem Feld man sich überhaupt bewegt.¹¹ Unter Situationskunst fallen etwa das Agitprop-Theater eines Béla Balázs in Berlin um 1930 oder das Unsichtbare Theater von Augusto Boal in den 1960er Jahren. Bei beiden agierten professionelle Schauspieler*innen oder geschulte Laien im öffentlichen Raum, die zufällig anwesenden Passant*innen wussten nicht, dass es sich um ein ‚Spiel‘ handelte. Das ‚Publikum‘ wurde daher – egal ob es aktiv in die Situation eingriff, zuschaute oder weiterging bzw. davonging – zu einer Art *Mittäter*, auch wenn es eigentlich *Mitspieler* war. In der Rolle des *Zuschauers* war es zu keinem Moment.

Die Situationskunst kennt viele und sehr unterschiedliche Formen: Hinzuzählen könnte man etwa neben den bereits genannten ‚Theaterformen‘ die vielen unterschiedlichen Zusammenschlüsse von (meist linken) Künstler*innen, Intellektuellen, Wissenschaftler*innen und/oder politischen Aktivist*innen wie die Situationistische Internationale (1957-1972), den Wiener Aktionismus (1962-1970), das Zentrum für politische Schönheit, Pussy Riot (Moskau), das Peng Collective (Berlin), Forensic Architecture (mit Sitz in London), das Bureau d'Etudes (Paris), The Yes Men, Liberate Tate (London) und viele mehr.¹² Gemeinsam ist den Aktionen dieser Gruppen, dass sie außerhalb der bestehenden Kunstinstitutionen (im Internet, in der konkreten Realität oder beidem) mit recherchebasierten Aktionen und Projekten in alltägliche Zusammenhänge

11 Wodurch sie sich auch von den darstellenden Künsten wie Musik, Theater oder Performance unterscheidet, bei denen eine Aufführung zwar auch nicht wiederholbar ist, es aber doch meist klar ist, dass man es mit Kunst zu tun hat. Auch beim postdramatischen Theater gibt es in der Regel eine deutliche Trennlinie zwischen Kunst (System) und ihrem Außerhalb (Umwelt).

12 Die genannten Gruppen sind nur eine kleine Auswahl und arbeiten auch methodisch wie inhaltlich ganz unterschiedlich. Viele ihrer Aktionen sind umstritten. Das gilt insbesondere für das Zentrum für politische Schönheit. Für die vorliegenden Ausführungen ist dabei vor allem die Tatsache interessant, dass Gerichte die Aktionist*innen des Zentrums, das in viele Rechtskonflikte verstrickt ist, immer wieder mit der Berufung auf die Autonomie der Kunst freisprechen.

intervenieren und sich dabei nicht (nur) als politische Aktionist*innen verstehen, sondern in erster Linie als Künstler*innen. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass für das Publikum in vielen Fällen nicht klar ist, ob das Wahrgenommene oder Erlebte eine Kunstaktion ist oder ein Ernstfall.

Situationskunst ist in einem direkteren und weit vergänglicheren Sinne gegenwärtig als Gegenwartskunst: Sie verschwindet mit der Situation, in der sie stattfindet und (re)agiert. Weil Situationskunst nur in einer ganz bestimmten Situation und zu einem ganz bestimmten Moment (und daher nur einmal) passiert, kann sie kein Werk entwickeln. Sie entkommt damit *möglicherweise* dem Überbietungswettbewerb der Avantgarden auf der einen Seite¹³, der Kommodifizierung durch den Kunstmarkt auf der anderen. Verdinglichungsprozesse benötigen nämlich ein Werk, das man kaufen und verkaufen kann, was bei Performances trotz ihrer Einmaligkeit noch denkbar ist: Erstens kann das anwesende Publikum als Käufer in einem Tauschverhältnis fungieren (wenn etwa eine Performance als *charity event* organisiert wird), zweitens können Performances gefilmt und dadurch festgehalten, in ein *wiederholt sichtbares* Werk transformiert und solchermaßen kommodifiziert werden. Mit Diedrich Diederichsen könnte man sagen, dass es in solchen Fällen *gerade* das „(Massen-)Medium“ ist, „dessen standardisierter und standardisierender, vervielfältigter und vervielfältigender Rahmen die indexikal hervorgebrachte Einmaligkeit wirkungsvoll hervorhebt und verstärkt. Erst das Massenmedium schafft den einmaligen Star.“¹⁴ Beim Unsichtbaren Theater ist dies unmöglich, weil man nicht sieht, dass es sich um Theater handelt.

Situationskunst ist auf eine sehr spezielle Art und Weise *verortet*: Sie stellt sich, und dies häufig außerhalb künstlerischer Institutionen, den Menschen in einem buchstäblichen Sinne in den Weg oder verbaut ihnen Zugänge¹⁵, schränkt

13 „Möglicherweise“ deshalb, weil auch Situationskunst um Aufmerksamkeit kämpfen muss und daher nicht unabhängig von Formen der Steigerung, Überbietung und Radikalisierung gesehen werden kann.

14 Diedrich Diederichsen. *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*. Berlin: Suhrkamp, 2017. S. 14f. Sogar Tino Sehgal, inzwischen einer der bekanntesten Performancekünstler, entkommt den „Medien des Index“ (Diederichsen. *Körpertreffer*. S. 9) nicht, auch wenn er, so zumindest steht es im Wikipedia-Eintrag [am 17.3.2020] unter seinem Namen zu lesen, keine schriftlichen Verträge abschließt, die filmische wie fotografische Dokumentation seiner Performances verbietet und keine Einladungen drucken oder Kataloge publizieren lässt. Und doch haben wir es mit identifizierbaren Kunstwerken in Museen und Galerien zu tun. Dies gilt auch für die Performance *The Artist is Present* im Museum of Modern Art in New York von Marina Abramović, bei der die Künstlerin 2010 mehr als zwei Monate lang zu den Öffnungszeiten des Museums ohne zu sprechen und nahezu ohne Regung auf einem Stuhl an einem Tisch in einem leeren Raum saß. Auch hier sorgt die institutionelle Verankerung für eine klare Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst.

15 Man denke etwa an den vollkommen leeren spanischen Pavillon auf der Biennale 2003 in Venedig von Santiago Sierra, in den ausschließlich spanische Staatsangehörige über einen von spanischen Wachleuten bewachten Nebeneingang eingelassen wurden.

also die Bewegungsfreiheit von Menschen ein oder lenkt diese in eine bestimmte Richtung. Dazu kommt ein Moment der *Verzeitlichung*: Damit ist nicht nur die Tatsache gemeint, dass jedes Kunstwerk und dessen Analyse in einen spezifischen historischen Kontext eingebunden ist und daher seinen Status ändert, sondern dass das ‚Werk‘ selbst aus einem Prozess besteht, der aufgrund seiner Situierung in der Alltagswirklichkeit nicht vorhersehbar und irreversibel ist. Das ‚Werk‘ als eine Form der Aufführung kann also nicht reproduziert werden, und oft weiß oder merkt das ‚Publikum‘ nicht, dass es sich in einem Kunstkontext befindet. Situationskunst ist *als* Kunst häufig unsichtbar. Diese Kunst ist in einem sehr direkten Sinne gegenwärtig, und sie kann nur schwer, wenn überhaupt, kommodifiziert werden: Da die Funktionslogik dieser Kunst „einem radikalen und irreparablen Bruch mit der institutionalisierten Kunst gleichkommt, besteht wenig Gefahr, dass ein solcher Protest durch eine neue Expansion des dominanten Kunstbegriffes wieder absorbiert wird“.¹⁶

4. Kunst als Politik?

Die kurze Schilderung eines Beispiels kann helfen zu verstehen, was Situationskunst ist und wie sie funktioniert: Die britische Künstler*innen- und Aktionsgruppe Liberate Tate installierte gegen den physischen Widerstand des Museumspersonals unter dem Namen *The Gift* im Juli 2012 in der großen Eingangshalle der Tate Gallery of Modern Art in London (einer ehemaligen Turbinenhalle) einen 16,5 Meter langen Flügel einer Windturbine, um gegen die Tatsache zu protestieren, dass der Hauptsponsor der Tate Gallery das Unternehmen British Petrol ist, das sich – so der Vorwurf – nach der Umweltkatastrophe 2010 im Golf von Mexiko durch Kunstsponsoring eine weiße Weste kaufen wolle. In einer filmischen Dokumentation¹⁷ sieht man, wie sich zwischen dem Museumspersonal und den Künstler*innen ein Handgemenge und ein hitzig geführter Wortwechsel entwickelt, in dem zwei Behauptungen der Künstler*innen bemerkenswert sind,

16 Gene Ray. „Für eine Kritische Kunst-Theorie“. *ipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies* (Mai 2007): o. S. (<https://transversal.at/transversal/0806/ray/de> [17.3.2020]).

17 Die kurze Analyse des Beispiels stützt sich auf unterschiedliche Dokumente, vor allem auf die Homepage der Gruppe und auf kurze Filme im Netz. Das wirft natürlich Fragen nach der Objektivität und Validität der Quellen und der methodischen Herangehensweise auf, die hier nicht weiterverfolgt werden können. Diese Fragen betreffen die Situationskunst ganz generell: Worüber spricht man als Wissenschaftler*in, wenn man sich Werken der Situationskunst widmet? Über eine Handlung? Eine Filmaufnahme von dieser Handlung? Wer ist der/die Urheber*in der Handlung? Wer hat den Film darüber gedreht? Mit welchem Interesse? Wo wird dieser Film gezeigt? Ist er eine zuverlässige Quelle? Etc. *Eine* Quelle für die vorliegenden Ausführungen, der auch die zitierten Aussagen der Gruppenmitglieder entnommen wurden, war die etwas mehr als zölf Minuten dauernde Film-Dokumentation *THE GIFT Documentary*, die auf der Videoplattform Vimeo zu finden ist (<https://vimeo.com/83778146> [17.3.2020]).

nämlich „This conversation has to take place *in the gallery*“ und „It’s an artistic performance.“ Die erste Aussage rekurriert auf die Notwendigkeit eines institutionell klar zuordenbaren Raums, damit etwas zu Kunst werden kann. Denn wenn es schon keine Genehmigung für die ‚Kunstwerdung‘ gibt, man also nicht den Konventionen und rechtlichen Gepflogenheiten des Kunstbetriebs folgt, dann muss man ins Innere des Kunstbetriebs eindringen.¹⁸ Die zweite Aussage stellt eine Behauptung in den Raum, die allerdings nicht als Beitrag zur Kunstdefinition verstanden werden darf (Liberate Tate hat auch nicht die Deutungshoheit über die Frage der Definition von Kunst), sondern in dem Moment als Argumentationsstrategie interpretiert werden muss, um ein bestimmtes Ziel in einer ganz spezifischen Situation zu erreichen. Der Satz dient im Moment des Konflikts dem Ziel, das Museumspersonal zu überzeugen. Wenn dies gelingt, dann akzeptiert es die Eindringlinge als Künstler*innen und verhält sich dem Windflügel gegenüber wie einem Kunstwerk: Man schaut ihn an, organisiert seine Aufstellung, schützt ihn vor Berührungen von Museumsbesucher*innen etc.

Der Windflügel wird in der Halle aufgebaut, während das Museumspersonal die Polizei verständigt. Der Film zeigt ein Gespräch zwischen einem Mitglied von Liberate Tate (wohl der Sprecher der Gruppe) und einem Polizisten, in dem sich der Künstler auf den „Museums and Galleries Act“ von 1992 beruft, der britische Museen dazu verpflichtet, Kunstgeschenke „given for the benefit for the public“¹⁹ in die permanente Sammlung aufzunehmen und pfleglich zu behandeln. Der Windflügel wurde zwar rasch wieder aus der Tate Modern entfernt, allerdings formierte sich eine Unterstützungsbewegung, die Unterschriften sammelte und mit Berufung auf das genannte Gesetz die Aufnahme in die ständige Sammlung forderte und damit die Tate Modern zu einer Stellungnahme zwang, in der sie Argumente für die Tatsache formulieren musste, warum sie das Geschenk zurückgewiesen hat.²⁰

Es mag sein, dass die Aktion keine Performance ist und der Windflügel kein Kunstwerk. Allerdings ist es nicht undenkbar, dass die Institution die Gabe angenommen hätte²¹ oder der Windflügel nach der Ablehnung durch eine andere Institution, eine*n Mäzen*in oder eine*n Sponsor*in erworben worden

18 Denn dort muss sich das Museum der Auseinandersetzung und der Verhandlung stellen, während die ganze Angelegenheit auf der Straße vor dem Museum ein Fall für die kommunale Verwaltung wäre.

19 So auf der Homepage der Gruppe zu finden (<https://www.liberatetate.org.uk/performances/the-gift> [17.3.2020]).

20 Die Aktion der Gruppe kann, diesen Hinweis verdanke ich Joachim Harst, auch als *Gabe* angesehen werden. Die Implikationen des Begriffes und die philosophische wie ethnologische Debatten dazu, die ausgehend von Marcel Mauss seit gut hundert Jahren geführt werden, sind allerdings so weitreichend, dass sie hier nicht berücksichtigt werden können.

21 In ihr Archiv, das einsehbar ist, hat die Tate Modern allerdings die gesamte Dokumentation der Aktion aufgenommen, etwa die Skizzen und Planungsunterlagen von Liberate Tate. Im Vergleich mit *One and Three Chairs* von Joseph Kosuth, der den ‚Bauplan‘ des Kunstwerks signierte, aber nicht die Ausführungen übernahm oder kontrollierte, wirft dies die Frage auf, ob man die genannte Dokumentation von *The Gift* als eine

wäre. Dann wäre die Transformation in einen Kunstgegenstand realisiert worden. Die Aktion als konkrete Handlung bewegt sich für Betrachter*innen möglicherweise an der Grenze zwischen Performance, Anlieferung eines Kunstwerks und politischer Aktion, denn es ist durchaus möglich, dass ein Teil der Museumsbesucher*innen, die vielleicht auch nicht den ganzen Prozess miterlebt haben, sich bis zum Schluss keinen Reim auf die ganze Geschichte machen kann oder einem Irrtum unterliegt.²²

5. Komparatistik als Kunst?

Das Feld ist abgesteckt. Aber in welcher Form kann sich die Komparatistik mit diesem beschäftigen und sich in dieses einschreiben, ohne ihre Herkunft und ihr angestammtes Fachverständnis als philologische Disziplin zu verleugnen? Ein Antwortversuch kann aus unterschiedlichen Perspektiven erfolgen.

5.1. Strategien: Aus institutionenpolitischer Hinsicht ist es von Vorteil, wenn die Komparatistik ihren Gegenstandsbereich immer wieder neu denkt und erweitert. Solche Facherweiterungen (bzw. Forderungen danach) hat es immer wieder gegeben: Man denke nur an die Forderungen von vor mehr als 50 Jahren, die Komparatistik möge sich öffnen gegenüber den damals so genannten „anderen Künsten“. Heute ist von Inter- und Transmedialität die Rede, und weil sich die Phänomene und Felder der Inter- und Transmedialität seit den 1960er Jahren stark verändert und erweitert haben, sich Grenzen zwischen Kunstformen, Theorieentwürfen und Disziplinen ständig verschieben und zudem auch in anderen philologischen Fächern inter- und transmediale Formen ganz selbstverständlich erforscht werden, ist es aus strategischen Gründen angezeigt, über disziplinäre Modifikationen in inhaltlicher, theoretischer und methodischer Hinsicht nachzudenken. Da Gegenwarts- und Situationskunst eines inter- und multidisziplinären Zugriffs bedürfen²³, sind Komparatist*innen, die aufgrund ihres Fachverständnisses auf solche Zugriffe gleichsam spezialisiert sind, in besonderem Maße geeignet, sich diesen Kunstformen zu widmen.

Dokumentation, ein Kunstwerk, eine Handlungsanleitung, einen Konstruktionsplan, eine Partitur oder ein Original – oder auch etwas ganz anderes – wahrnimmt.

22 Damit sich die Komparatistik einen Reim darauf machen kann, muss sie zeichentheoretische mit handlungstheoretischen Zugängen verknüpfen – und sie muss ein Diktum von Viktor Šklovskij ernst nehmen, das dieser vor mehr als hundert Jahren formuliert hat: „[D]ie Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“ (Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“. *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. Jurij Striedter. 5. Aufl. München: Wilhelm Fink, 1994. S. 3-35, hier S. 15.)

23 Ohne Kenntnisse der herrschenden Rechtslage und des herrschenden Kunstbegriffs, des Funktionierens von Medien, der Soziologie und der Psychologie, über Entwicklung der Autonomie des Kunstwerks etc. können so komplexe Phänomene wie die genannten kaum untersucht werden.

5.2. Methoden: Gegenwarts- und Situationskunst sind eine Herausforderung für die Komparatistik, sich ‚alten‘ theoretischen Fragen ganz neu zu stellen: Sie betreffen Autorschaft, Selbstreflexivität der literarischen Sprache, Übersetzung und Übersetzbarkeit, Materialität der Literatur, Literatur als Ware, Fiktionalität/Faktualität und vieles mehr. In der jüngeren Kunst- und Literaturgeschichte gibt es zahlreiche Beispiele für Werke, welche die üblichen Antworten auf diese Fragen dekonstruieren oder gar ad absurdum führen.

Um nur zwei Beispiele zu erwähnen, die einige dieser Fragen neu verhandeln: Stephen McLaughlin und Jim Carpenter entwickelten eine Software, die auf der Basis von digitalen Text-Korpora Gedichte generierte, die von einem Zufalls-generator existierenden Autor*innen zugeordnet wurden. Diese Gedichte wurden unter dem Titel *Issue I 2008* in Form einer nahezu 4.000 Seiten umfassenden PDF-Datei mit mehr als 3.000 Namen von Autor*innen publiziert, wobei McLaughlin und Carpenter auch die, nicht immer amüsierten, Reaktionen der Autor*innen im Internet zugänglich machten.²⁴ Das zweite Beispiel ist Dan Grahams Gedicht *Poem* von 1966, das aus einer Art Auflistung selbstbezoglicher Eigenschaften besteht. Im Gedicht sind die Zeilen „5 adjectives“, „2 adverbs“, „325 letters of alphabet“, „38 nouns“ usw. oder ‚Angaben‘ zur Typographie, zum gedruckten Papier oder zur Schriftgröße zu finden. Das Gedicht besteht auch *tatsächlich* aus fünf Adjektiven, zwei Adverbien usw. und ist in der angegebenen Schriftart und auf dem angegebenen Papier gedruckt. Wenn man das Gedicht nah am Text übersetzen möchte, dann ‚stimmt‘ es durch die Änderungen in Grammatik oder Ausstattung nicht mehr; wenn man das Gedicht der jeweiligen Sprache oder Ausgabe anpasst, dann hat man es nicht mehr mit einer Übersetzung, sondern mit einem neuen Gedicht zu tun.²⁵

Um sich den genannten Fragen stellen zu können, darf die Komparatistik nicht nur als eine wissenschaftliche Disziplin verstanden werden, sondern als eine Praxis – eine Praxis des Vergleichens, wenn man so will.²⁶ Diese Praxis ergibt

24 Vgl. die Analyse in Annette Gilbert. *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkverwertung seit den 1950er Jahren*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. S. 211-223.

25 Gilbert. *Im toten Winkel* (wie Anm. 24). S. 276-285.

26 Die Frage, ob das Hauptgeschäft der Komparatistik der Vergleich sei und ob das Vergleichen die Komparatistik von anderen literaturwissenschaftlichen Disziplinen unterscheidet, ist so alt wie das Fach selbst und die Literatur dazu sehr umfangreich. Dieser Frage kann hier nicht weiter nachgegangen werden. Bestandsaufnahmen sind zu finden in: Carsten Zelle. „Komparatistik und *comparatio* – der Vergleich in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Skizze einer Bestandsaufnahme“. *Komparatistik* (2004/2005): S. 13-33; Achim Hölter. „Über den Grund des Vergnügens am philologischen Vergleich“. *Komparatistik* (2010): S. 11-23; Jürgen Joachimsthaler. „Was produziert Komparatistik? Vergleichen als kulturelle Praxis“. *Komparatistik gestern und heute*. Hg. Sandro M. Moraldo. Göttingen: Bonn University Press bei V & R Press, 2019. S. 55-69. In Zeiten globaler Möglichkeiten des Suchens und Findens ohne nennenswerte Bindungen von Zeit und Raum wird das Vergleichen auf jeden Fall kontingent. Dies betrifft Typologien ebenso wie Genealogien – ganz praktisch gesehen ist es nicht nur unmöglich nachzuweisen, ‚wer was von wem ‚hat‘,

sich aus ganz pragmatischen Gründen gleichsam von selbst: Das Irritationspotential von Gegenwarts- und Situationskunst, deren enge Verflechtung mit alltäglichen Wirklichkeiten, die Vermischung von Fiktionalem und Faktualem, die Infragestellung der Autonomie des künstlerischen Feldes wie auch deren inter-, trans- und multimediale Verfasstheit sind ohne theoretisch untermauerte Vergleichspraktiken nicht in den Begriff zu bekommen. Zudem kommt, aber das gilt für die Wahrnehmung von Kunst generell, „dass das menschliche Vermögen zur ästhetischen Erfahrung nicht einfach vorhanden ist, sondern dass es sich erst in einer bestimmten kulturellen Praxis ausprägt“.²⁷ Diese „kulturelle Praxis“ scheint noch prägender zu sein, wenn die Rezeption von Kunst gleichsam prekär wird, weil der (implizite oder ausgesprochene, intuitive oder methodisch-theoretisch unterfütterte) Vergleich von Objektmerkmalen und -eigenschaften, Wahrnehmungen, Erfahrungen oder künstlerischen Handlungsformen keine Grundlage mehr in dem hat, was gemeinhin in der Kunstrezeption als essentiell galt und immer noch gilt: die Sinneserfahrung. Wenn im herkömmlichen Sinne nichts mehr wahrgenommen werden kann, was man vergleichen könnte, heißt das aber noch lange nicht, dass der Vergleich unmöglich wird. Allerdings muss er sich, um das Feld von Gegenwarts- und Situationskunst erschließen zu können, auf ökonomische, politische, juristische oder sozialpsychologische Rahmenbedingungen und Kontexte ausdehnen.

Viele Komparatist*innen sehen im Ausgang ihrer „Säulenheiligen [...] Giambattista Vico und Johann Gottfried Herder“ im komparatistischen Vergleich „methodisch organisierten Dialog“²⁸, allerdings ist Vergleichen, wie andere Praktiken auch, performativ und bringt Positionen nicht einfach in ein Gespräch miteinander, sondern stellt das, was spricht oder worüber gesprochen wird, erst her. In dem Sinne ist der Vergleich weit mehr als ‚Tun‘, ‚Tätig-Sein‘ und ‚Handeln‘ (was die Wortbedeutung des altgriechischen Begriffs *praxis* wiedergibt), sondern ist ein Produzieren von etwas, das vorher nicht existiert hat, ist *poiesis*, ein ‚Ins-Sein-Bringen‘, ‚Arbeit‘.²⁹ Poiesis impliziert mehr oder weniger willkürliche Entscheidungen und daher Ausschließungen: Wer dieses mit jenem miteinander in Beziehung setzt, schließt anderes aus. Dass die Konstruktion im Vergleichsprozess unter bestimmten Bedingungen stattfindet, die als Machtbeziehungen beschreibbar sind, wird an einem geradezu paradigmatischen Vergleich deutlich: der Lessing'schen Ringparabel. Ganz unabhängig davon, welche Lesart man bevorzugt – es gibt einen echten und zwei falsche Ringe, selbst

der oder die Autor(in) selbst wird dies im Normalfall nicht wissen“ (Achim Hölder. „Volltextsuche“. *Komparatistik* (2004/2005): S. 131-137, hier S. 133f.).

27 Harry Lehmann. *Ästhetische Erfahrung. Eine Diskursanalyse*. München: Wilhelm Fink, 2016. S. 89.

28 Hölder. Grund des Vergnügens (wie Anm. 26). S. 13.

29 Vgl. Nigro. Wie verändert sich Kunst (wie Anm. 4). S. 206f. Während sich die Kunst seit der ‚Findung‘ der Readymades zunehmend von einer Poiesis zu einer Praxis entwickelt – das betrifft weniger die moderne Kunst, die an die Hervorbringung eines Werks gebunden bleibt, sondern mehr die Gegenwarts- und Situationskunst –, scheint die Wissenschaft, die sich mit ihr beschäftigt, teilweise einen umgekehrten Weg einzuschlagen oder gar einschlagen zu müssen.

wenn der echte nicht mehr „erweislich“ ist (Vers 1963), bzw. alle drei Ringe falsch sind –, ist im Rahmen dieser Ausführungen der *Kontext* des Dialogs zwischen Nathan und Saladin von Interesse. Denn dem Gespräch ist ein Machtgefälle eingeschrieben, das im Monolog Nathans, den Lessing vor die Erzählung der Ringparabel stellt, deutlich wird: Nathan fühlt sich unter Druck gesetzt, weil der mächtige Herrscher nicht Geld oder Güter verlangt, die er ihm geben könnte, sondern eine Antwort auf die Frage, welche der drei Religionen Islam, Christentum und Judentum die wahre sei. Weil Nathan die ‚richtige‘ Antwort, aus welchem Grund auch immer, nicht geben kann, einem Herrscher aber eine Antwort zusteht (oder er dies glaubt), sinnt Nathan auf „Rettung“ (V. 1889), und die findet er im Erzählen eines „Märchens“, mit dem er Saladin „abspeisen“ kann: „Das war’s! Das kann / Mich retten! – Nicht die Kinder bloß, speist man / Mit Märchen ab“ (V. 1888-90). Entscheidend ist dabei weniger, dass Nathan Auswege aus seiner Situation sucht, sondern vielmehr die Tatsache, dass dies in einem performativen Sprechakt vorab Leser*innen oder Theaterbesucher*innen in der jeweiligen Zeit und im jeweiligen Kontext deutlich kommuniziert wird. Die Aussage, dass alle drei Religionen gleich wahr seien, wird also durch den kontextuellen Rahmen der Parabel – der ganz offen demonstriert, dass es keinen machtfreien Dialog geben kann – unterwandert.

Die Komparatistik als wissenschaftliche und an Universitäten verankerte akademische Disziplin schlüpft wohl (abwechselnd oder zur gleichen Zeit) in beide Rollen: in die Saladins, wenn sie etwa mit Studierenden, Schriftsteller*innen (und ihren Texten) oder Künstler*innen Dialoge führt, in die Nathans, wenn sie es mit Politiker*innen, universitären Leitungspersonen und Funktionären oder Drittmittelgeber*innen zu tun hat. Auf jeden Fall sind die kontextuellen Bedingungen zu beachten, in denen eine wissenschaftliche Komparatistik durch die vielfältige Praxis wissenschaftlicher Forschung und Lehre ihren Gegenstandsbe- reich definiert. Diese Definition erfolgt im Rahmen von Institutionalisierungsprozessen, zu denen etwa Forschungsprojektanträge, Tagungen oder die Denomi- nation von Professuren zählen. Disziplinen stellen also Begriffe und Theorien zur Verfügung, um Phänomenbereiche zu klassifizieren und zu strukturieren, nicht zuletzt deshalb, um überhaupt über Gemeinsames kommunizieren zu können. Dabei werden Kanones gebildet, die allerdings im Zuge technologi- scher und sozialer Ausdifferenzierungsprozesse immer kleinräumiger, unsyste- matischer und letztlich auch brüchiger werden.

Den Vergleich kann man mit Monika Schmitz-Emans als Konstellation ver- stehen, die auf „Relationen [zielt], die er nicht als vorgegeben unterstellt“.³⁰ Eine „konstellierende Komparatistik wird sich konsequenterweise als eine erfinderi- sche Wissenschaft verstehen“, als eine „para-kreative, kunstnahe Praxis“³¹, die Urteile fällen muss, bei denen – wenn man sie nicht reflektiert – allerdings die Gefahr besteht, dass „kleine und junge Literaturen [Anm.: und Kunstformen,

30 Monika Schmitz-Emans. „Konstellieren und Vergleichen. Beobachtungen zu kompa- rativen Autorenpoetiken“. *Komparatistik gestern und heute*. Hg. Sandro M. Moraldo. Göttingen: Bonn University Press bei V & R Press, 2019. S. 179-197, hier S. 184.

31 Schmitz-Emans. *Konstellieren und Vergleichen* (wie Anm. 30). S. 185.

die sich nicht in einem identifizierbaren Werk materialisieren oder gar nicht als Kunst wahrgenommen werden] im Weltmaßstab benachteiligt³² werden.

Konstellieren bedeutet auch, dass eine Disziplin daran beteiligt ist, wenn auch meist in einer indirekten Weise, den Gegenstand, über den sie spricht, herzustellen. Da alles zur Kunst werden kann und es keine Grenzen gibt, die durch ein bestimmtes Material oder Medium definiert würde, entsteht Kunst durch eine Form der *Setzung* im Rahmen institutionalisierten Handelns.³³ Künstler*innen agieren im Rahmen von größeren Diskurszusammenhängen, in die auch die Komparatistik eingebunden ist. So unterrichten Komparatist*innen Studierende, die später selbst in Universitäten, Kunst- und Kulturinstitutionen, Schulen, Verlagen etc. oder auch als Künstler*innen tätig sind. Komparatist*innen greifen manchmal noch direkter in das Feld der Produktion von Kunst ein, wenn sie etwa in (außeruniversitären) Gremien wie Jurys oder Fachbeiräten an Entscheidungsprozessen beteiligt sind.

5.3. Narrative: Konstellierende Institutionalierungsprozesse ziehen auch die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst³⁴ und *erzählen* dabei. Der Prozess, in dem aus einem Flaschentrockner ein Kunstwerk wird, könnte man als eine hochkomplexe Erzählung ansehen, in dem es Haupt- und Nebenfiguren gibt, unzuverlässige Erzähler, dramatische Höhepunkte, die Verteilung von Macht und Kompetenz, Gesetze und Institutionen, Ausschließungsmechanismen, politische und ökonomische Bedingungen etc.³⁵ Diese Erzählungen finden auf einem Feld im Sinne Pierre Bourdieus bzw. in einem Diskurs im Sinne Michel Foucaults statt, wodurch bestimmte Gegenstände und Praktiken in komplexe

32 Hölter. Grund des Vergnügens (wie Anm. 26). S. 15.

33 Duchamp hat es vorgemacht mit den Readymades. Wäre der Akt der Setzung nicht nachhaltig akzeptiert worden, dann hätte das Platzieren eines Flaschentrockners in einer Kunstausstellung nicht zu einem Kunstwerk ‚geführt‘, sondern wäre als Akt eines Neurotikers, eines politischen Aktivisten o. Ä. m. angesehen worden.

34 Achim Hölter zufolge auch zwischen Literatur und Literaturwissenschaft: So werde „es immer schwerer [...], einen substantiell haltbaren Unterschied zwischen Literatur und Literaturwissenschaft zu fundieren. [...] Es scheint nämlich, dass die einzig stabile und eben nicht essentielle Differenz die der Geldquelle bzw. der Institutionalität ist, und dass weder die Trennung nach Aktantengruppen des Literaturbetriebs noch die vermeintliche oder objektive Berufung zu diesem oder jenem Beruf auf eine substantialistische Begründung für ein Gegenüber von Poeten und Professoren, Romanciers und Kritikern zurückgeht.“ (Hölter. Grund des Vergnügens (wie Anm. 26). S. 17). Selbst wenn Achim Hölter richtig liegen sollte, dürfen jedoch zu Recht bestehende unterschiedliche (An-)Forderungen an Literatur und Literaturwissenschaften nicht über Bord geworfen werden.

35 Daher kann Ausstellen und Kuratieren auch als Erzählen interpretiert werden (Sarah Kristin Happersberger. „Aktionsgeschichten. Wie Ausstellungen Performance erzählen“. *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*. Hg. Lis Hansen/Janneke Schoene/Levke Tessmann. Bielefeld: Transcript, 2017. S. 101-124, hier S. 103). Welche, wenn nicht literaturwissenschaftliche Disziplinen, bringen das Instrumentarium mit, das es erlaubt, solch hochkomplexe Erzählungen zu analysieren?

Narrative eingeordnet werden.³⁶ Mit Benjamin Buchloh könnte man sagen: „meaning“ auf dem Feld der Kunst „is generated by structural relationships“.³⁷ Diese Narrative sind nicht selbstverständliche Formationen, sondern kontingente Konstrukte, die allerdings durch Evidenzbehauptungen und Naturalisierungsstrategien vergleichsweise stabil sind.³⁸ Darunter zählt etwa die Idee – die seit gut 250 Jahren gültig ist – der Autonomie oder der „Interesselosigkeit“ (Immanuel Kant) der Kunst.³⁹ Ein anderes Narrativ, das jüngerem Datums ist, ist die augenscheinliche Tatsache, dass jeder Gegenstand und jedes (Nicht-)Tun von Menschen im Grunde *als* Kunst fungieren oder *wie* Kunst funktionieren kann.⁴⁰ Weil wir gelernt haben, in Kunstwerken und literarischen Texten tiefere und metaphorische Bedeutungen zu suchen und zu finden, erfahren wir auch etwas zufällig Gefundenes oder ein Nichts (wie die erwähnte Säule aus Luft von Michael Asher) als bedeutsam, wenn diese uns in einem bestimmten (institutionellen) Kontext als Kunst begegnen. Und wir unterstellen ihnen eine spezifische Form von Intentionalität, nämlich die bereits erwähnte Interesselosigkeit: Kunst hat keinen (pragmatischen) Zweck, und genau darin besteht ihr Nutzen.⁴¹ Wir

36 Zum Begriff des Narrativs vgl. Albrecht Koschorke. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.

37 Buchloh. Conceptual Art (wie Anm. 10). S. 115. Bedeutung wird also nicht durch Merkmale eines Gegenstandes oder einer Handlung generiert, sondern durch bestimmte Differenzen innerhalb eines Systems von institutionellen Prozessen, die durch arbiträre und zu Konventionen geronnene Bezüge zwischen Signifikanten und Signifikaten und nicht durch einen Bezug zu Referenten geregelt werden. Vereinfacht formuliert: Aus *allem*, was sich im Museum befindet oder dort passiert, wird Kunst. Gerade die Gegenwartskunst besteht aus Erfindungen im Sinne Benedict Andersons, der von erfundenen Gemeinschaften spricht (auch wenn es in seinem Buch *Imagined Communities*, auf Deutsch *Die Erfindung der Nation*, um Nationen geht). Kunst ist also immer *imagined*, Ergebnis eines komplexen, institutionalisierten Handelns.

38 Daher funktionieren Narrative wie Mythen im Sinne von Roland Barthes, die trotz der Tatsache, *imagined* zu sein, sehr real sind bzw. reale Auswirkungen haben.

39 Die es seither schwierig macht, „Künste bzw. Künstlerinnen und Künstler als Produzenten von Wissen anzusehen“ (Judith Siegmund/Anna Calabrese. „Einleitung“. *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hg. Judith Siegmund. Bielefeld: Transcript, 2016. S. 7-21, hier S. 11).

40 Bei literarischen Texten ist das im Grunde ebenso. Besonders gut sieht man das bei Found Poems wie etwa bei Peter Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* (von 1969), das bis auf zwei kleine Änderungen – oder auch Fehler, wenn man so will – jene Aufstellung wiedergibt, in der der 1. FC Nürnberg *tatsächlich* an dem Tag gegen Bayer Leverkusen gespielt hat. Auch hier sind jene Prozesse der Institutionalisierung zu beachten, die aus einem Zeitungsausschnitt ein Gedicht machen. Darüber hinaus wäre auch die Frage spannend, was der Ausschnitt, den Handke vielleicht aus einer Zeitung ausgeschnitten hat – wenn es ihn noch gibt oder je gegeben hat –, in seiner Materialität für einen Status hat oder hätte: Ist er ein wertvolles Dokument? Eine Art Original, das in Büchern nur abgebildet wird? Ein Kunstwerk, das man bestaunen kann?

41 Was im Umkehrschluss dazu führt, dass wir Gegenständen und Handlungen, deren Ursachen, Motive oder Interessen unbekannt oder unklar sind, manchmal

haben also ein Interesse an der Interesselosigkeit. Damit hängt ein weiteres Narrativ zusammen, das mindestens so alt ist wie das der Autonomie (und vielleicht sogar bis zur Abhandlung des Pseudo-Longinos über das Erhabene aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert zurückgeführt werden kann), nämlich das der Authentizität bzw. des authentischen Ausdrucks, durch das Fragen von Macht und Gerechtigkeit im Feld der Kunst von soziopolitischen und ökonomischen Debatten in solche über Identität und Anerkennung (Stichwort: *cultural appropriation*) transformiert werden.⁴²

5.4. Kommunikationskontexte: Mündliche und schriftliche Sprachhandlungen spielen bei der Zuordnung von Gegenständen, Zeichen und Handlungen zum Kunstfeld, also bei Kunstwerdung und -interpretation, eine entscheidende Rolle: Gesetzestexte, Aussagen von Künstler*innen, Gespräche, Verhandlungen, Kunstkritiken, literarische Texte, Autorenhomepages, Einladungskarten, Katalogtexte etc.; Sprachhandlungen ganz unterschiedlicher Art sind also – wenn auch meist in einer indirekten Art und Weise – performativ bei der Frage, ob wir etwas als Kunst oder Nicht-Kunst wahrnehmen und ob wir etwas, das uns als Kunst begegnet, als beachtenswert oder uninteressant wahrnehmen. Allerdings gibt es auch Formen, wo Sprachhandlungen eine direktere Rolle bei der Zuschreibung von Bedeutung spielen, wenn man etwa an Werksignaturen oder Werktitel denkt, an Bildlegenden oder an die Beschreibungen, die in Museen neben den Kunstwerken zu finden sind.⁴³ Auch auf Kunstwerken früherer Jahrhunderte sind oft Signaturen oder (etwa auf dem Rahmen) Bildlegenden und Erläuterungen zu finden, aber heute sind diese konstitutiv bei der Frage, welche Bedeutung wir einem Kunstwerk zuordnen, weil wir ohne Erläuterungen uns keinen Reim auf eine künstlerische Hervorbringung machen können oder nicht einmal wissen, ob wir es mit Kunst oder Nicht-Kunst (Müll, Alltag, Politik etc.) zu tun haben. Kunstmarkt, Sozialisation, (Aus-)Bildungssysteme oder auch individuelle Rezeptionsgewohnheiten sind Teil des Prozesses, in dem Sprachhandlungen erfolgen. Zu den Rezeptionsgewohnheiten heute zählt, dass wir etwas (sei es Kunst oder auch ‚die Natur‘, z. B. im Tourismus) nicht einfach mit unseren Sinnen wahrnehmen, sondern darüber in der Regel *vorher* mit Hilfe von Texten ein bestimmtes Wissen generieren: Man liest etwa einen Museumsführer,

Kunstcharakter unterstellen nach dem Motto: „Ich habe auch nach längerem Nachdenken und Nachforschen keine Ahnung, was das sein soll, also wird es wohl Kunst sein.“

42 Was unter Umständen in ein Dilemma führen kann, gehört doch die *Aneignung* (z. B. das In-andere-Rollen-Schlüpfen) etwa im Theater, in den Performancekünsten oder im Karneval wesentlich dazu. Eine Gefahr des Gerechtigkeitsdiskurses in der Kunst ganz generell besteht sicherlich auch im Neutralisieren widerständiger, provokativer und grenzgängerischer Impulse, was natürlich nicht heißt, dass man Fragen der Ungerechtigkeit und ungleicher Machtverteilungen nicht im Kunstdiskus stellen sollte, im Gegenteil.

43 Wenn *The Vertical Column of Accelerated Air* von Michael Asher *The Horror of the Holocaust* hieße, dann bekäme die Leere im Galerieraum eine vollkommen andere Bedeutung.

informiert sich im Internet oder hat vor einem Besuch des Pergamonaltars in Berlin *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss gelesen. Kunst ist heute in einem so umfassenden Sinne in ein Textuniversum eingebettet, dass diese Texte die Kunst nicht nur begleiten und sie vermitteln, sondern die Bedeutung der Kunst, ja sogar die Kunst als solche, erst herstellen.⁴⁴

Grenzen zwischen Kunstformen, klare Definitionen und gängige Leitdifferenzen werden brüchig. Einige seien stark vereinfacht genannt: Bei Musik und Literatur weise die Rezeption eine deutliche zeitliche Erstreckung auf, während wir bildende Kunst mit einem Blick anschauen können⁴⁵; beim Lesen (Intelligibles, Immaterielles, *Sagen*) spiele die Sinneserfahrung eine marginale Rolle (die sinnliche Qualität von Texten sei also vernachlässigbar), bei der Wahrnehmung von bildender Kunst (Sensibles, Materielles, *Zeigen*) und Musik stehe diese im Vordergrund; literarische Texte *verstehen* wir (kognitiv), bildende Kunst und Musik *erfahren* wir (somatisch); Phänomene der bildenden Kunst seien Originale, literarische Texte zirkulieren in mehreren Exemplaren; Kunst und Literatur seien etwas Fiktionales und Autonomes, Gebrauchstexte und -gegenstände unmittelbar mit der uns umgebenden faktischen Realität verknüpft⁴⁶; Literatur bleibe an die Bedeutungsstrukturen der Verbalsprache gebunden (wenn nicht, werde sie unverständlich), bildende Kunst sei nicht (oder nicht mehr) an Bedeutungsstrukturen im Sinne von Ähnlichkeitsbeziehungen zur Wirklichkeitswahrnehmung geknüpft.

5.5. Grenzfälle: Deutlich wird das Brüchig-Werden von Grenzen an literarischen Texten/Kunstwerken, die Text und Bild unauflöslich miteinander verschränken oder bei denen nicht ganz klar ist, ob es ein literarischer Text, ein Werk der bildenden Kunst oder überhaupt so etwas wie ein Werk ist. Es seien nur zwei Beispiele kurz angerissen.

Der US-amerikanische Konzeptkünstler Wade Guyton ‚malt‘ am Computer mit Photoshop großformatige abstrakte Gemälde, die mit Inkjet-Druckern ausgedruckt werden. Für sein Buch *WG3031* mit 360 Seiten hat Guyton ein

44 Die Bedeutung von Kunst kann auch von teils sehr flüchtigen Parametern abhängen wie – wenn man etwa an einen Ausstellungsbesuch denkt – der Tagesverfassung der Besucher*innen, der Richtung und der Geschwindigkeit der Bewegungen im Raum, den (zufälligen) Begegnungen mit anderen Besucher*innen etc. Letztlich entspricht das Wahrnehmen eines Kunstwerks in einem Galerieraum dem Erleben eines Konzerts oder einer Theateraufführung, und das materielle Substrat dabei (ein Text, ein Gemälde, eine Performance etc.) ist allenfalls so etwas wie ein Angebot, eine „art proposition“ (Joseph Kosuth zit. n. Buchloh. *Conceptual Art* (wie Anm. 10). S. 108).

45 Barnett Newman ließ bei Ausstellungen großformatige Bilder in engen Gängen aufhängen, wodurch man sie nicht als Gesamtes (und auf einen Blick) betrachten konnte und gezwungen war, an den Bildern vorbeizugehen, was in den Akt der visuellen Wahrnehmung eine deutlich ausgeprägte zeitliche Ausdehnung einführte.

46 Was nicht heißt, dass man einen Gebrauchstext nicht unter bestimmten Umständen als Literatur wahrnehmen kann, wie man an Peter Handkes Fußballgedicht sehen kann.

solches Gemälde sozusagen in hunderte Teile zerlegt, die im Maßstab 1:1 Seite für Seite und Blatt für Blatt randabfallend ‚reproduziert‘ werden – wobei man von Reproduktion eigentlich gar nicht sprechen kann, denn der Terminus setzt ein Original voraus, das aber außerhalb des Buches möglicherweise überhaupt nicht (mehr) existiert oder von dem unklar ist, ob es jemals ausgestellt wurde. Wenn man das Gemälde *in toto* haben wollte, müsste man aus zwei Exemplaren des Buches – zwei deshalb, weil die Vorder- und Rückseiten der Blätter bedruckt sind – gewissermaßen alle Seiten nebeneinanderlegen und zusammenkleben. Das Buch ist also keines über ein Bild oder eines, das Bilder zur Abbildung bringen würde, sondern *ist* das Bild. Das Bild zwingt durch seine Form – bewusst ist hier von Form und nicht von (Re-)Präsentation der Reproduktion die Rede – die Rezeption in einen zeitlichen Verlauf: Man muss das Bild gleichsam durchblättern. Dieser Prozess wird durch die Tatsache verstärkt, dass in *WG3031* – mit der Ausnahme der Titelaufnahme auf der letzten Seite – keinerlei Text zu finden ist. In der Titelaufnahme ist nicht einmal der Name des Künstlers/Autors genannt, dieser ist nur auf dem Buchrücken festgehalten. Auch wenn Bildmaterial dadurch natürlich noch nicht in einen Text transformiert wird, so werden doch interessante Fragen zur Art und Weise der Rezeption von Bildern (und der Lektüre von Texten) aufgeworfen.

Ein anderes Beispiel ist das Kunstwerk/Buch *Christine Lavant. Das Kind* von Michael Birkel, ein vom Künstler selbst aufwändig gebundenes Buch, in das er mit der Hand den kompletten Text *Das Kind* von Christine Lavant abschrieb, und zwar auf der einen Seite (im buchstäblichen Sinne) fortlaufend auf dem Papier, auf der anderen in Form von Kaltnadelradierungen. Die Metallplatte, die Birkel für die Radierungen verwendete, diente ihm vorher als Arbeitsunterlage und war daher zerkratzt, wies also Spuren seiner Arbeit als Buchbinder auf. Auf diese Platte ritzte er ein paar Zeilen des Lavant-Textes, machte einen Abdruck, überschrieb dieselbe Platte mit der Fortsetzung des Lavant-Textes und machte wieder einen Abdruck davon, überschrieb die Platte wieder usw. – der Text auf den Radierungen, die alle in das Buch eingebunden wurden, wird schnell unlesbar, und auf dem letzten der Abdrucke ist nur mehr eine dunkle Fläche zu sehen. Das heißt, der Prozess der Herstellung des Buches und des Ab- und Überschreibens wird im Buch sichtbar gemacht. *Christine Lavant. Das Kind* ist eine Form der Literaturrezeption und -interpretation sowie eine Reflexion des Lese- und Schreibprozesses. Es ist (und bleibt) ein literarischer Text – allerdings ist klar, dass sich niemand, der den Lavant-Text nur lesen will, sich an Michael Birkel wenden wird – und gleichzeitig ein Original, das es nur einmal gibt. Der literarische Text von Lavant wird solchermaßen gleichsam auratisiert und für diejenigen, die mit der Erfahrung von Birkels Kunstwerk *Das Kind* von Lavant lesen, wird der Text eine andere Bedeutung annehmen. Wir haben es mit einer Form der Literaturrezeption zu tun, die erstens den Leser Michael Birkel beeinflusst, zweitens aber auch die Birkel-Kenner*innen unter den Lavant-Leser*innen.

5.6. Materialitäten: Elisabeth Tonnard hat 2012 *The Invisible Book* in einer Auflage von 100 Stück herausgegeben, ein Buch, dessen Klappentext im Internet zu finden war und das man über das Internet zum Gegenwert von 0,- Euro

kaufen konnte. Die per E-Mail zugesandte Rechnung wies die Käufer*innen als Besitzer*innen des Buches aus, das aber „weder als Manuskript noch als physisches Buchobjekt noch als digitaler Datensatz“⁴⁷ existierte. Die Auflage war bald vergriffen, die bereits verkauften Exemplare wurden im Internet angeboten und gegen ‚richtiges‘ Geld weiterverkauft, wobei dabei bis zu 16,82 € pro Exemplar verdient wurden, womit „an interesting aspect of the art market“, so die Künstlerin, demonstriert werde: „the speculator makes money while the artist gets zero.“⁴⁸

Eine Beschäftigung mit diesem und vergleichbaren Phänomenen kann den Blick schärfen für die Materialität des Buches, die ja beim Lesen *immer* eine Rolle spielt und in der Komparatistik in der Regel hinter das immaterielle Werk zurücktritt, wie auch für die Ermöglichungsbedingungen von Literatur ganz generell, die unauf löslich mit Kommodifizierungsmechanismen und Prozessen der ökonomischen Wertschöpfung zu tun haben. Gerade dann, wenn es gar nichts Materielles mehr gibt und dieses Immaterielle Wertschöpfungsprozesse initiiert, wird deutlich, wie stark Kunst und ihre Wahrnehmung *imagined* ist. Ob man *The Invisible Book* noch Literatur nennen kann, ist zweitrangig, vor allem dann, wenn es eine Frage nach bestimmten (ontologisch fixierbaren) Merkmalen ist, die ein Etwas zu etwas Literarischem machen. Entscheidend ist in dem Falle, dass es als Literatur gehandelt wird und dadurch auch die Konnotationen des Begriffsfeldes Literatur die Wahrnehmung dieses Etwas beeinflussen.

6. Kunst als Komparatistik?

Die Komparatistik als wissenschaftliche Disziplin und als Praxis des Vergleichens kann also als eine Form der Poiesis verstanden werden.⁴⁹ Umgekehrt nähern sich bestimmte Formen der Gegenwartskunst Prozessen wissenschaftlicher Forschung an und verletzen die seit mehr als 250 Jahren gültige Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft. Generell können Kunst und Wissenschaft als Forschungspraktiken verstanden werden, aber erst im 21. Jahrhundert sind sie manchmal nur mehr durch die Tatsache unterscheidbar, in unterschiedlichen institutionellen Kontexten verankert zu sein. In den Methoden (etwa:

47 Gilbert. Im toten Winkel (wie Anm. 24). S. 60.

48 Tonnard zit. n. Gilbert. Im toten Winkel (wie Anm. 24). S. 71.

49 Damit ist aber noch lange nicht gemeint – und das sollte nach den bisherigen Ausführungen klar zum Vorschein gekommen sein –, dass Wissenschaft in irgendeiner Form fiktional wird oder Ansprüche auf Präzision und Klarheit aufgeben sollte. Gemeint ist vielmehr die ‚schlichte‘ Tatsache, dass Wissenschaft immer performativ ist und konstruiert – und das auch bewusst tun sollte. Daher sind auch Überlegungen zu Macht, Ethik und Engagement in der Wissenschaft zu stellen, was wiederum „starke“ Theorien im Sinne Byung-Chul Hans notwendig macht. Solchen Theorien „liegt ein Denken im emphatischen Sinne zugrunde. Die Theorie stellt eine wesentliche Entscheidung dar, die die Welt ganz anders, in einem ganz anderen Licht erscheinen lässt“ (Byung-Chul Han. *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. S. 62).

Recherche, Dokumentation etc.), im Anspruch (etwa: Wissensgenerierung, Aufklärung, Information, möglichst objektive Darstellung etc.) oder in der Ausbildung gibt es manchmal keine substantiellen Differenzen mehr.

Der Gegenwartskunst „wird nicht im Hinblick auf die Möglichkeiten einer ästhetischen Erfahrung, sondern vermehrt im Hinblick auf ihren Erkenntnisgehalt, ihr kritisches Vermögen und die Bereitstellung eines anderen Wissens beurteilt“.⁵⁰ Dies hat auch damit zu tun, dass sich Kunstausbildungen in den letzten Jahren und Jahrzehnten zunehmend akademisiert haben. Die Akademisierung ‚zwingt‘ Künstler*innen in eine wissenschaftliche Logik, d.h. etwa zu Verschriftlichungsprozessen und zur ‚kritisch-analytischen Distanz zum eigenen Schaffen‘.⁵¹ So haben Kunsthochschulen das Doktorat für Künstler*innen eingeführt oder sind berechtigt, bei Forschungsförderungsinstitutionen, in denen wissenschaftliche geschulte Gutachter*innen entscheiden, Mittel zu beantragen, was unter anderem zu bislang ungewohnten Formen der Konkurrenz zwischen Künstler*innen führt – und zwar einer Konkurrenz, in der wissenschaftliche Argumentationsstrategien entscheidend sind.⁵²

Trotz der Annäherungen bzw. bestehender Schnittmengen von (Gegenwarts-)Kunst und Komparatistik sollte man jedoch zwei Dinge nicht vergessen: Erstens macht es Sinn, dass eine wissenschaftliche Disziplin einer anderen Logik folgt als eine künstlerische Hervorbringung, selbst wenn der einzige feststellbare Unterschied in der institutionellen Verankerung zu finden sein sollte. Und zweitens gibt es auch weiterhin (und vollkommen zu Recht) Formen der Kunst, die ein Werk hervorbringen, das mit den Sinnen erfahren werden kann.⁵³

50 Kathrin Busch. „Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie“. *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hg. Judith Siegmund. Bielefeld: Transcript, 2016. S. 163-178, hier S. 165.

51 Vgl. Cornelia Sollfrank. „A Pervert’s Guide to Artistic Research“. *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Hg. Judith Siegmund. Bielefeld: Transcript, 2016. S. 87-104, hier S. 96. Künstler*innen, die keine akademische Ausbildung vorweisen können, haben es auf dem Arbeitsmarkt schwer. Viele Institutionen und Interessensvertretungen, in denen sich Künstler*innen zusammenschließen oder in die man als Künstler*in eintreten kann, setzen einen akademischen Abschluss als Aufnahmebedingung voraus.

52 Sollfrank. *A Pervert’s Guide* (wie Anm. 51). S. 93.

53 Madelaine Schweißgut sei für die Durchsicht des Manuskripts und für wichtige Hinweise gedankt.