

Diedrich Diederichsen, Johanna Schaffer

Gespräch vom 29.1.2011

Das Gespräch ist Teil einer Reihe von Interviews, die Johanna Schaffer mit Projektpartner_innen des transdisziplinären Projektes »Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts« der Akademie der bildenden Künste Wien führte. Es wurde in englischer Sprache publiziert in: *Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts*, hg. von Carola Dertnig u.a., Sternberg Press, Wien 2014.

JS Was machst Du mit dem Begriff künstlerischer Forschung, was bringt er Dir? Bringt er Dir überhaupt was?

DD Auf zwei Ebenen habe ich zumindest mal gehofft, dass er mir was bringen würde. Die eine Ebene betrifft das ganz normale Geschäft der Kunstkritik und des Argumentierens über Kunst. Da haben diese neuen etikettartigen Begriffe womöglich den Vorteil, dass sie bestimmte Entwicklungsstände benennbar machen, die dann, nach der Verabschiedung solcher Kategorien, zwar weiterhin angreifbar sind, aber nicht mehr als vollkommen voraussetzungslos diskutiert werden können. Das spart Energien und ist für die Nahdiskussionsgemeinschaft hilfreich, auch wenn es immer wieder dazu führt, dass die Namen bestimmter Dinge allgemein als granted gelten und das, was dann jeweils als granted gilt, verschiedene Dinge sind. Aber ich hatte gedacht, dass dieser Begriff so etwas bezeichnen kann – nämlich einen Stand, von dem sich während der 1990er-Jahre abzeichnete, dass er gegessen sei: dass eben künstlerische Arbeiten die eigenen Rahmenbedingungen mitthematisieren oder, wenn nicht, diese eben gezielt ignorieren. Die Hoffnung war, dass künstlerische Forschung gerade dadurch, dass sie institutionelle Begehrlichkeiten erweckte und Institutionen damit auch etwas aufbauen wollten, geeignet sein könnte, um diesen Stand der 90er-Jahre-Kunst wie auch deren Fehler und shortcomings zu benennen. Die andere Hoffnung hat direkt damit zu tun, was in Institutionen geschieht. Ich habe ja mit dem Begriff nicht erst in Wien zu tun

gehabt, sondern deutlich vorher, bereits Ende der 1990er-Jahre an der Merz Akademie in Stuttgart. An dieser Hochschule waren wir an der Durchsetzung einer bestimmten Theoriebeschäftigung und generell des Genres des Diskutierens interessiert, an noch nicht zu Fakten Geronnenem, daran, dass es nicht nur um einen Table-of-Contents und bereits konfektioniertes Wissen geht, sondern darum, an der Herstellung dieses Wissens selbst beteiligt zu sein. Gleichzeitig ging es auch darum, für all dies zu werben, und zwar nicht nur in Diskussionen unter Kollegen_innen und mit Studierenden, sondern eben auch im Hinblick auf externe Finanzierung. An der Merz Akademie, einer teils privaten Hochschule, die aber auch auf Unterstützung durch öffentliche Gelder angewiesen war, war dieser Begriff extrem nützlich. Er entsprach auch der Arbeitsweise dort sehr gut, viel besser als der einer Kunstakademie, weil die Leute dort ohnehin alle sehr viel etappenziel-orientierter arbeiten, da sie halt entweder Filmer_innen oder Grafikdesigner_innen oder sogenannte Neue-Medien-Leute sind. Diese drei Bereiche haben ja alle viel stärker mit Zwischenergebnissen oder relativ kurzfristig gesteckten Projektzielen zu tun, oder auch einfach nur der Idee davon. Und da ist eine Arbeitsweise, die einer konventionellen Idee von Forschung ähnelt, viel naheliegender. Dass der Begriff der Forschung auch einen anderen Anspruch und damit auch ein anderes Niveau versprach, war auch nicht schlecht. Das war aber auch die Zeit, als ich zum ersten Mal mit der bildungspolitischen Realität dieses Begriffs

konfrontiert war. Man war ja zu diesem Zeitpunkt stark auf internationale Debatten zurückgeworfen, wie sie in Organisationen wie ELIA geführt wurden, und musste sich, wenn man an Gelder und Support kommen wollte, an dem Begriff von Artistic Research orientieren, den es in Brüssel gab.

JS Wann war das?

DD So um 2000 oder 2002. Die Merz Akademie war ja nach deutschem Recht nur eine Fachhochschule, bot aber zugleich in einem europäischen Verbund einen Master an. Die EU-Regelung war damals, wenn eine der Hochschulen in einem solchen Verbund einen Master und im selben Bereich auch eine Promotion anbieten kann, können das die anderen Hochschulen in Verbindung mit dieser Hochschule auch tun. So boten wir dann auch einen Master an, und ich hab an dieser Hochschule auch PhDs betreut, die formal von der University of Portsmouth, die auch immer daran beteiligt sein musste, ausgegeben wurden. Daher war diese Hochschule aber auch immer sehr eng verbunden mit der britischen Hochschullandschaft und hatte so diese spezifisch britische, oft sehr bürokratisch geführte Version der Debatte schon sehr früh am Hals. Aber man erlebte natürlich auch damals schon die Widerstände, die in UK dagegen entstanden waren. Und dann gab es auch diesen Kongress über künstlerische Forschung – meinen ersten Kongress dieser Art. Und ich war entsetzt, was die mit »research« meinten ... Sie meinten einfach, wenn man künstlerische Arbeiten macht, dann recher-

chiert man einfach auch ein bisschen und so ... (lacht) Das war niederschmetternd. Bei diesem ersten Kongress, bei dem ich mitgemischt habe, waren so Leute, wie wir sie auch aus Wien kennen, die einfach antiintellektualistisch drauf waren. Und dann gab es auch solche, die schon ihren Frieden mit dieser Idee gemacht hatten, aber der Frieden bestand eben in einem niederschmetternden Pragmatismus, etwa wenn Leute von Musikhochschulen meinten, dass man, wenn man ein Violinenstück aus dem 18. Jahrhundert aufführen will, sich ja auch damit beschäftigen muss, wie das damals war, im 18. Jahrhundert. Das ist dann Recherche. Das war die zweite Erfahrung mit dem Begriff. Und dann gibt es noch eine dritte, als mir klar wurde, wie weit Artistic Research ein Bestandteil des Bologna-Prozesses ist; dass also »künstlerische Forschung« ein Begriff ist, der im Zuge der Vereinheitlichung der Hochschulen entstanden ist, die bestimmte Mittel nur noch bekommen, wenn sie Forschung nachweisen können – und das ist natürlich eine Kategorie, die die Verbindung der Hochschulen zu den Bedürfnissen der Privatwirtschaft mitmeint. Nun mussten die Kunstakademien die künstlerische Forschung entwickeln, und sie ahnen noch gar nicht, in welchem Maße sie da zumindest begrifflich am Diskurs der Utilitarisierung und Ökonomisierung der Hochschulbildung partizipieren. Unser-eins denkt immer: Forschung ist doch ein ganz brauchbarer Begriff und blendet so den hochschulpolitischen Kontext aus. Denn Forschung heißt in den Naturwissenschaften in der Regel Produktentwicklung – zum Glück gibt es solche

Produkte analog im Bereich der Kunst- und Geisteswissenschaften gar nicht, aber vielleicht wird es dann auch keine künstlerische Forschung geben. Jedenfalls weist dieser Kontext in eine ganz andere Richtung als meine einstige jugendlich naive Idee, mit »künstlerischer Forschung« die avancierteren Praktiken, die es an den meisten Hochschulen ja bereits gibt, zu adeln; oder was heißt adeln, man institutionalisiert sie damit ganz einfach. Man verteidigt sie, gibt ihnen ein gewisses Recht innerhalb der Hochschule, sodass sie anstelle dessen, was sie bis dahin waren, nämlich Außenseiter, plötzlich unverzichtbar für die Hochschule sind. Das wäre ja an sich eine interessante Chance, aber es gibt natürlich innerhalb der Hochschulsysteme ganz andere Kräfte, und deswegen ist es meistens nicht dazu gekommen.

JS Was meinst Du mit avancierten Praktiken?

DD Also banal gesagt alles, was nicht durch die kanonisierten Fächer – Malerei, Bildhauerei und Neue Medien – abgedeckt ist. Wobei Neue Medien sogar zum Großteil mit dazu gehören könnte. Alles, was nicht von einerseits Handwerksideologie und andererseits Künstlertum geprägt ist, also alles, was jenseits der Kriterien Originalität und Handwerk passiert. Das kann projektorientierte Arbeit im Raum sein, aber auch ästhetische Forschung, die bei den Sinnesorganen anfängt, oder Politik oder Psychedelia. Irgendwie es geht ja auch gerade um Dinge, die bei einem dann immer wieder stranden ... Also wenn man

so guckt, was für Leute nirgendwo wirklich reinpassen in die Fächer, die dann irgendwo in solchen Aktivitäten landen, das sind ja dann immer auch solche, die die unterschiedlichsten Dinge machen, die durch diese Fächerlogik nicht abgedeckt sind. Das sind meistens entweder politische Leute oder es sind eigensinnige Spinner oder beides ...

JS Aber so ungefähr jede Kunstuni behauptet heutzutage, sie hätte eine Struktur, in der die Leute sich frei bewegen und zum Beispiel projektorientiert arbeiten könnten. Und andere Leute, die an Kunstunis unterrichten, finden sowieso, sie bringen den Leuten vor allem bei, Künstler zu sein. Was aber geschieht, wenn man diese Positionen, die Du jetzt beschreibst, also zum einen inhaltlich und zum anderen einfach so eigensinnig sein, also als politisch oder als sehr eigensinnig ...

DD Politisch ist für mich in diesem Fall auch noch nicht inhaltlich.

JS Ok. Aber produziert man über diese Art von Bestimmung und Beschreibung nicht auch wieder ein neues Genre (und ich frage mich, ob das in unserem PhD in Practice auch gerade passiert)? Ich will darauf hinaus, dass es ab einem bestimmten Punkt vielleicht einfach auch wichtiger ist, diesen Begriff der Forschung rein taktisch zu verstehen und möglichst offenzuhalten. Aber Dein Argument ist ja tatsächlich auch ein taktisches, oder? Du hast ja gesagt, Dich hat der Begriff interessiert, weil Du geglaubt hast, man könnte bestimmte Formen der Arbeit, die in Kunsthoch-

schulen strukturell kontinuierlich marginalisiert werden, damit als notwendig affirmieren.

DD Ja, aber es geht mir nicht um alle Marginalisierten, sondern die, die aus schlechten Gründen marginalisiert sind. Schlechte Gründe sind zum Beispiel ohnehin aus jedem Grund obsolete disziplinäre Gründe, das heißt sie sind durch die Disziplin oder durch informelle und nichttransparente Konventionen, die sich halt im Alltag ergeben haben, definiert. Ich meine also nicht, dass künstlerische Forschung ein Sammelbecken für all jene sein sollte, die aus irgendwelchen Gründen irgendwo nicht reinpassen, sondern für jene, die aus der konkreten Negation, aus der Erfahrung des Spezifisch-beschränkt-Werdens heraus was anderes machen; die das nicht aus einer absoluten Negation heraus tun, weil sie eigentlich lieber Jurist_innen werden wollen oder eigentlich lieber Kindergärtner, sondern aus einer konkreten Negation, weil sie ganz bestimmte Dinge nicht machen können, aber eben das Argument, das sie schon entwickelt haben, auch entwickeln wollen; und die dieses Argument nicht einfach als eine Laune oder als Schicksal gelten lassen wollen, sondern die an ihren eigenen Konflikten, Konfrontationen auch systematisch interessiert sind. Aber ich glaube auch, dass die Konflikte an den Kunstakademien andere sind als an Hochschulen wie zum Beispiel der Merz Akademie. An den Akademien hat man es zu tun mit Originalität und Handwerk, mit der Spur des Subjekts, das Skills und Talent, Charme, und andererseits das ausgebrütete Geniale

oder Originelle aufweist. Diese zwei Arten von Kriterien zählen aber an der Bauhausuni oder an der Merz Akademie, also den angewandten Kontexten, und auch in der Architektur nicht unbedingt so viel. Designer oder Architekten reden über Verantwortung des Designs, von der guten Form, oder auch von den post-modernen Varianten dieser Positionen – das ist ein anderer Diskurs.

JS Gestern war ich allerdings in einem Workshop zum Thema »künstlerische Forschung und Designforschung« an der Bauhausuniversität Weimar, in dem überlegt wurde, wozu man eine große Tagung in diesem Bereich machen könnte, und das, was an zentraler Stelle auftauchte, waren die Begriffe »Handwerklichkeit« und »Originalität«. Und mir schien, dass es schon auch darum ging, dass sich die Designer_innen damit an Künstlermythen ankoppeln.

DD Ich glaube, es hat auch was damit zu tun, dass man eben, wenn man das eigene Feld für Forschung öffnet, oder wenn man sagt, es passiert etwas Neues, dass man dann auch nach anderen Kriterien und anderen Kategorien sucht, und dann die hoch bewertet, die aus den anderen Bereichen kommen. Tatsächlich war es ja auch so, dass sogenannte projektorientierte Kunst der 1990er-Jahre sich zuallererst einmal eine quasipolitische Ethik zugelegt hat, die im Grunde direkt aus den Designtheorien kam: Erstens ging es um Verantwortlichkeit und zweitens eben genau nicht um das Künstlersubjekt, sondern um Anwendungen in politisch begründeten Situationen. Das kann

jeder Bauhäusler unterschreiben. In manchen Fällen gab es sogar die direkte Bezugnahme auf Architektur- und Designtheorien bei Leuten wie Jesko Fezer oder Axel John Wieder, ebenso in der damaligen Gruppe rund um Helmut Draxler, Matthias Poledna, Florian Pumhösl, Dorit Margreiter, die sich auch direkt auf Design bezogen. Also diese beiden Bereiche der freien und der angewandten Kunst waren schon jeweils die ersten anderen füreinander, und wenn man sich gerade öffnet, dann entdeckt man eben zuerst diese anderen. Aber was ich eigentlich sagen wollte: Ich glaube, wenn jemand an den ausgesprochenen und den unausgesprochenen Strukturen einer solchen Hochschule auf hohem Niveau scheitert, einen Konflikt hat und diesen Konflikt für sich selbst auch ernst nimmt – das wäre ein Schritt, bei dem so etwas wie Forschung beginnt. Da sagt also jemand: »Ich produziere hier in diesem Kontext, komme aber nicht weiter, da die unausgesprochenen oder ausgesprochenen Regeln diese Praxis, wie ich sie bisher entwickelt habe, nicht akzeptieren. Ich brauche also erstens eine andere Praxis und zweitens aber auch Gründe für diese andere Praxis, denn ich kann nicht einfach nur meinen Eigensinn absolut setzen, ich muss ihn ja aus dem Konflikt heraus entwickeln.« Und dann bin ich eigentlich bei der Forschung. Das kann natürlich umgekehrt in der Designakademie auch passieren, wo jemand etwas verfolgt und damit dort nicht weiterkommt, aber jemand aus einer Kunstakademie dazu sagen würde: »Das ist doch hier Alltag, (lacht) damit rennst du offene Türen ein.« Also

gibt es tatsächlich eine Reihe von Konflikten, die mit dieser Zweiteiligkeit zu tun haben, denn diese Zweiteiligkeit ist ja auch ein Spiegel von Verhältnissen wie Handarbeit und Kopfarbeit und Arbeitsteilung und so weiter. Dass die permanent weiterhin Phantomschmerzen generieren, ist ja logisch, bei jeder neuen Stufe von Technologieentwicklung aufs Neue und in anderer Gestalt, und dass wir jetzt die digitale Version der Phantomschmerzen haben, die andere Leute in den 10er- und 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts als reale physische Pein erlebten, ist eigentlich auch kein Wunder.

JS Ich finde die Unterscheidung zwischen Recherche und Forschung, die Du triffst, hilfreich, und wenn ich Dich richtig verstehe, bindest Du Forschung an Reflexion der eigenen Bedingtheit und damit auch an ganz bestimmte Praktiken.

DD Ja, und ich würde es auch an das Künstlerische der eigenen Arbeit binden. Denn wenn man das Künstlerische versteht als ein besonderes Recht, dass man sich gibt, auf andere Weise als in geregelten Diskursen oder geregelteren sozialen Verhältnissen zu sprechen, dann hat man für dieses Recht, das man sich gibt, ja auch einen Grund. Und die Art und Weise, wie dieser Grund entsteht und wie er besteht oder nicht bestehen kann – das gehört zu dieser Anmaßung des Künstlerischen dazu, und es gehört reflektiert und meinetwegen auch erweitert, verkompliziert und sonst was. Das, denke ich, wäre eine künstlerische Forschung, die das Künstlerische zum Gegenstand hat. Dass

man außerdem Recherche betreibt und dass es etwas anderes ist, ob man Allan Sekulas Fishstory macht und sich mit Fischen beschäftigt oder eine konventionelle journalistische Recherche über Fische und Fischfang, ist klar. Aber wie gesagt, das gilt auch für jede andere künstlerische Tätigkeit und auch für jede nicht-künstlerische Tätigkeit. Jede Journalist_in macht das auch, wenn sie gut ist. Interessant ist auch, dass es in manchen Sprachen diesen Unterschied zwischen Forschung und Recherche gibt, und in anderen, wie dem Deutschen, eben nicht – im Deutschen gibts kein Wort für Recherche, das ist dann eben ein Fremdwort. In anderen Sprachen wiederum gibt es Forschung nicht, wie im Spanischen oder im Französischen, Recherche hingegen ist dort ein Allerweltswort, das auch Suche heißt. Und im Spanischen kannst Du eine nicht ohne Objekt denken, im Gegensatz zur Forschung – ich betreibe Forschung, heute forsche ich dies, morgen forsche ich jenes. Investigación hat immer ein Objekt.

JS Aber noch einmal zurück – denn ich bin überrascht, ich hatte bisher den Eindruck, dass der deutsche Kontext, in dem sich »künstlerische Forschung« bewegt, sehr jung und neu ist. Ich dachte bisher, dass das Konzept der künstlerischen Forschung in Deutschland (und das ist anders als in Österreich oder der Schweiz) stark von Kunstwissenschaften forciert wurde, die auch ihren eigenen, sehr akademischen Forschungsbegriff mitbrachten. Neu ist mir, und spannend finde ich, wie früh das Konzept der künstlerischen Forschung/

Artistic Research bereits von der Merz Akademie propagiert wurde.

DD Ja, das war ja auch eine Merz-interne Debatte, und hat wie gesagt mit diesem europäischen Verbund zu tun, der aber nicht mehr existiert. In diesem Verbund haben wir damals an der Merz Akademie den European Master of Media Art angeboten. Das zweite europäische Projekt, das wir in den 1990er-Jahren dort auch gemacht haben, hieß »Learning Environments for the Digital Academy«.

JS Aber Ihr wart EU-weit vernetzt?

DD Ja, wir hatten Verbindung mit Utrecht, Portsmouth, mit der Royal Academy in London, die waren aber inaktiv, mit Angoulême in Frankreich und Barcelona und Palma, und dann kam irgendwann noch Tallinn in Estland dazu. Aber die Kerngruppe, die länger zusammenblieb, waren die Merz Akademie, Portsmouth und Utrecht, die haben das bis 2004 oder 2005 zusammen gemacht. Aber dieses Master-Programm war nicht unbedingt Forschung, LEDA hingegen, »Learning Environments for the Digital Academy«, das war schon eher Forschung. Und Du hast recht, es gab im deutschsprachigen Raum relativ wenig.

JS In vielen EU-Ländern ist Artistic Research ja eine Entwicklung der letzten zehn, fünfzehn Jahre, aber ich wusste nicht, dass dieser Prozess auch in Deutschland so alt ist.

DD Ja, weil die Kunstakademien in Deutschland das so hassen und dage-

gen so gekämpft haben. Der Düsseldorfer Akademie unter Markus Lüpertz haben sie schon in den 1990er-Jahren das Promotionsrecht hinterhergeworfen, bloß will da kein Mensch promovieren. Die könnten auch einen PhD in Practice verleihen, will bloß keiner. Andere Hochschulen haben sich geradezu gesperrt gegen das Promotionsrecht.

JS Ja, die Debatten kenne ich gut genug auch von dem Ort, an dem wir beide gerade arbeiten. Dem entgegen steht aber immer noch eine andere Situation, wo die Projekte von Leuten mit künstlerischen Praxen, wenn sie sich um Forschungsgelder bemühen, in Fördermittel vergebenden Institutionen sofort aussortiert werden, weil das ja nichts mit Wissenschaft zu tun habe.

DD Aber diese beiden Ebenen kann man auch relativ klar unterscheiden. All diejenigen Institutionen, die traditionell mit Wissenschaftsförderung zu tun haben, sind gegen künstlerische Forschung, weil ihre Politik ohnehin darauf hinausläuft, eigentlich nur noch Natur- und Technowissenschaften zu fördern. Schon die Geisteswissenschaften gehen ihnen auf den Geist und wenn jetzt auch noch die Kunstakademien anfangen zu forschen, also nein. Und auf der anderen Seite gibt es eben die direkte Förderung der Hochschulen durch den Staat beziehungsweise die Ministerien, die ihre Effizienzparameter und so weiter haben und überall Forschungsstrukturen sehen wollen. Und dieser Gap besteht, diese beiden politischen Instanzen treffen sich nicht. Zudem werde ich ja nicht müde darüber zu

reden, dass es eben auch einen reaktionären Widerstand gegen Bologna gibt, der zugleich auch sehr populistisch ist und sich an den anderen, linken Widerstand dranhängt oder sich auch mit ihm vermischt. Das habe ich in Baden-Württemberg in einem dortigen Kunstbeirat mit einer sehr strammen, aber politisch das ganze Panorama von ultra-traditionell bis zu künstlerlinks reichenden Anti-Bologna-Fraktion rund um den Komponisten Wolfgang Rihm erlebt – die ja, auch in ihrem Einfluss auf Meinungsbildung, nicht unterschätzt werden sollten. Die verstanden den Bologna-Prozess als Modernisierung, waren an ihren Kunstakademien, die so traditionell wie möglich bleiben sollten, entschieden dagegen, und sie waren im gleichen Zug auch gegen diesen anderen Quatsch mit der künstlerischen Forschung.

JS An der Art und Weise, wie dieses institutionell sich herausbildende Feld der künstlerischen Forschung als Zusammenarbeit zwischen Bildungsinstitutionen, Förderstrukturen und Akkreditierungsinstanzen entsteht, fällt mir die Marginalisierung von Künstler_innen auf. Und wenn Künstler_innen in diesem Feld auf der Ebene von Diskursproduktion mitmischen und definitorische Setzungen produzieren, dann tun sie das meist aus der Position der Administrator_innen von Wissen. Und mir scheint schon schwierig, wenn die Gelder für Forschung vor allem an die Leute gehen, die die Programme organisieren, und an die Sach- und Strukturbearbeiter_innen dieser Programme. Und wenn sie tatsächlich mal an Künstler_innen in ihrer Tätigkeit

als forschende Künstler_innen gehen, dann höchst kurzfristig. Was heißt das für uns, die wir mitmischen als Sach- und Strukturbearbeiter_innen solcher Programme?

DD Das hat sicher auch damit zu tun, dass die Einrichtung von Artistic Research eine Geschichte ist, die eben niemand gefordert hat. Da hat niemand auf der Straße gestanden und gesagt, gebt uns Artistic Research, sondern man kann allenfalls sagen, da hat jemand bestimmte künstlerische Produktionen beobachtet und gesagt, das ist doch eigentlich Research und verdient daher auch als solche Unterstützung. Und ansonsten gibt es eben diese von den Unis und von der Hochschulpolitik kommende Forderung, dass es Forschung als Spitze einer jeden Universitätsausbildung geben muss, sonst ist das nicht Universität. Aber Künstler_innen haben weder je danach verlangt, dass ihre Forschungen diesen Namen und diese Institutionalisierung bekommen, noch ein Konzept gehabt, wie sich die reichhaltig vorhandenen methodischen und politischen Ergebnisse einer von der Kunst kommenden Institutional Critique auf die Uni übertragen lassen. Und dann ist dieses Desiderat gefüllt worden, indem bestimmte Öffnungen vorgenommen wurden. Aber das ist nicht von denen gefordert worden, die künstlerische Forschung jetzt betreiben, und die Konstruktion, die ich vorhin formuliert habe: nämlich jemand hat einen spezifischen Konflikt mit der konventionellen Architektur von Hochschulen und sagt, dieser Konflikt ist im Grunde der Beginn oder der Kern meiner For-

schung – diese Person würde sich im Prinzip nicht so leicht marginalisieren lassen in so einem Vorgang oder würde diese Marginalisierung als Konflikt erleben und austragen. Jemand, der das nicht so erlebt, sondern da sagt, ok, eigentlich eine Chance für das was ich tue, ergreif ich sie mal – diese Person wird marginalisiert, weil die anderen bereits die Struktur geschaffen haben, in die man dann hineinsteigt, und diese anderen bestimmen eben auch, was darin passiert. Also das liegt einfach wirklich daran, dass historisch die Artistic Research nicht von den Artists in die Welt gesetzt worden ist, wohl allerdings die Praxis, die dazu gehört. Denn diese Praxis gibt es in der Tat schon lange.

JS Hm, ich muss an ein Gespräch mit Christa Benzer über künstlerische PhDs an den Kunsthochschulen denken. Christa Benzer war vor vielen Jahren Teil der Freien Klasse Wien, die an der – damals noch – Hochschule für angewandte Kunst unter anderem für andere Kunstausbildungsstrukturen kämpfte, und ich habe als Lehrbeauftragte für die Freie Klasse gearbeitet. Als ich ihr kürzlich beschrieb, wie schwierig ich zum Teil die im Feld der künstlerischen Forschung an den Kunsthochschulen entstehenden Strukturen finde, sagte sie nach einer Weile, ich solle die doch nicht nur so negativ kritisieren, hier entstünde doch genau das, was wir immer gewollt hätten. Und Du hast ja auch erzählt, dass Du angefangen hast mit diesem Begriff umzugehen und zu jonglieren, genau weil Du dachtest ...

DD ... damit ist einmal etwas auf den Punkt gebracht.

JS Genau, da ist ein Prozess auf den Punkt gebracht, an dem Du schon lange beteiligt bist, auch andere lange beteiligt sind, und also man mit diesem Begriff einen Platz benennen, füllen und dann weitermachen kann.

DD Ja.

JS Das bringt uns zu heute und jetzt – Deinem Verhältnis zu diesem Begriff jetzt.

(Pause)

DD (seufzt) Ja, das macht mich erstaunlich stumm. Also irgendwie habe ich den Begriff in allem, was ich vorhin gesagt habe, schon so historisch beschrieben, weil er nicht mehr neu ist, und so ein bisschen auch, wie soll ich sagen, nicht mehr so attraktiv, oder auch nicht nur nicht attraktiv, sondern auch nicht mal mehr enttäuschend ... Also seine Realisierungen sind nicht mehr enttäuschend. Vielleicht liegt es auch daran, dass ich ja nach wie vor glaube, es könnte einen ganz selbstverständlichen und gar nicht so hoch gehängten alltäglichen Umgang damit geben, der total entspannt und attraktiv wäre. Wenn zum Beispiel all diejenigen Leute, die bei mir im Doktoratsstudium sitzen, von der die Hälfte am liebsten auch Artistic Research machen würde, nur kommen sie leider entweder nicht rein bei Euch oder sie haben mit ihrer Diss schon vor langem angefangen und es ist jetzt zu spät für einen Wechsel – und wenn diese

Leute alle die Möglichkeit hätten, während ihrer Dissertation ihre Forschung in diese Richtung zu bringen, das wäre total interessant. Denn das sind alles Leute, die wirklich auch hin und her springen zwischen den Zugängen und den Diskursen. Und wenn diese Art zu arbeiten, zu forschen, etwas wäre, das nicht ständig auch die Institutionen, in deren Rahmen es passiert, mit hervorbringen müsste, sondern sich zurücklehnen könnte, und von einer Institution ausgeht, die schon existiert, dann entstünde hier eine Vielfalt von Ansätzen. Das produziert natürlich auch Probleme der Bewertbarkeit. Aber auch hier fällt mir wieder die Merz Akademie ein: wir hatten damals eine Regelung, laut der alle Diplomarbeiten wissenschaftliche Arbeiten waren und einen Text von mindestens 40 Seiten aufweisen mussten, der den Regeln einer geisteswissenschaftlichen Arbeit zu entsprechen hatte. Da wurde also Literatur verarbeitet, es gab ein überprüfbares Verhältnis zu gelesenen Quellen, und es gab eine künstlerische, designerische, filmische oder sonstige Arbeit dazu. Das hat nicht immer geklappt, das war nicht immer super, aber das war ein Standard. Aber hier an der Akademie der bildenden Künste schreiben die Leute einen warmen Satz zu ihrer Pappmaché-Skulptur, und über diesen einen Satz muss auch noch viel konferiert werden. Und von dieser Situation aus in eine Welt zu springen, in der man zwischen den Welten diskursiv argumentierend und zeigend, dokumentierend, sammelnd, gestaltend et cetera hin und her springt, das ist dann nicht so selbstverständlich. Aber ich kann mir vorstellen, dass



TROUBLING RESEARCH

SternbergPress

Buchcover Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts, hg. von Carola Dertnig, Diedrich Diederichsen, Tom Holert, Johannes Porsch, Johanna Schaffer, Stefanie Seibold und Axel Stockburger, Sternberg Press, Wien 2014

das eine Selbstverständlichkeit haben könnte, einfach auf Grund der Wünsche, Potenziale et cetera der Leute, die ich kenne.

JS Ja.

DD Allerdings ist das gegenwärtig schon sehr blockiert. Selbst wenn man sagen würde, ab morgen ist der PhD in Practice statt für sieben für fünfzig Leute geöffnet, würde das nicht so entspannt ohne weiteres passieren können. Aber wenn man sich vorstellt, dass man insgesamt auf lange Sicht das Doktoratsstudium der Akademie umbauen würde ...

JS Ich finde, das ist ja auch Teil des Projekts. Ich weiß nicht, ob ich das erleben werde, aber tatsächlich finde ich, dass es auch darum geht.

DD Da wäre ich dabei, das hinzukriegen wäre schon gut. Dieses Studium müsste dann aber auch viel besser mit dem Rest des Studiums verbunden sein. Da müssten eben von Anfang an auch alle Klassen und Bereiche akzeptieren, dass sie enger mit theoretischer Arbeit verbunden sind. Einige Klassen machen das ja, sogar ausgesprochen stark. Aber das müsste dann eben bei allen so sein.

JS Was meinst Du eigentlich, wenn Du sagst, dass gegenwärtig, in einem noch nicht alltäglichen Zustand, künstlerische Forschung auch dauernd die Institutionen dafür mit hervorbringen muss – was meinst du mit Institution?

DD Ich meine alles, was dem Einzelfall gegenüber extern und konventionell

ist, also einfach die Konstante, zu der man die Variable sein darf. Zur Zeit ist es noch so, dass jede einzelne Arbeit in diesem Bereich erst mal überhaupt entweder setzt, was in Zukunft der Fall sein soll, oder aber auch die Grenzen komplett erweitert und das Gegenteil ist von dem, was man bisher gedacht hat, und es eben keinen Korpus gibt, auf den man schauen kann. Und vor Regeln schrecken auch alle zurück, nicht ganz zu unrecht, aber so herrscht eben alles andere als Entspannung in dieser Beziehung. Vorhin habe ich ja gesagt, für mich gehört dazu, dass man die Frage nach den eigenen Gründen für die Anmaßung, künstlerisch zu sprechen, ins Zentrum seiner Forschung stellt. Das würde ich auch so wiederholen, aber ich finde nicht, dass der Rahmen, indem man diese Frage stellt, sich immer wieder rechtfertigen muss. Das finde ich unproduktiv.

JS Mich beschäftigt, dass ich bisher noch wenig Projekte gesehen habe, die innerhalb dieses institutionellen Feldes präsentiert werden, die ich spannend finde, und ich beginne mich zu fragen, welche Art von Spannung dieser Rahmen begünstigt und welche eben nicht. Begegnen Dir Arbeiten innerhalb dieses institutionellen Rahmens der künstlerischen Forschung, die Du aufregend findest?

DD Hm, so viele sind mir in meinem Leben nicht begegnet ... Also die Projekte, an deren Betreuung und Begutachtung ich für die University of Portsmouth beteiligt war, die fand ich schon ganz interessant. Aber ansonsten würde

ich eher sagen, es gibt Leute, die ich kenne, die künstlerische Arbeit machen, und die alle, sagen wir mal, achtzehn Monate etwas fertig haben, und ein wenig Geld dafür kommt von dem Galeristen, ein wenig Geld kommt aus irgendeiner Förderung, ein wenig Geld haben sie selbst irgendwo her, und dann kommen noch Flüge, die die Lufthansa beisteuert oder so was. Und dann kommt eine Arbeit dabei raus. Und davon gibt es eine ganze Menge, die ich interessant finde und nicht langweilig. Und ich stelle mir immer vor, dass all das in diesem Rahmen der künstlerischen Forschung passieren kann und dann noch viel besser wird, denn erstens ist dann von vornherein mehr Finanzierung da, und zweitens sind Routinen da, um die Restfinanzierung zu bekommen, und drittens ist eine Gruppe von Peers da, die einen in verschiedenen Stadien des Projekts kritisiert und so weiter. Und nachdem es aber viele spannende Arbeiten gibt, aber vielleicht noch nicht so sehr im Rahmen der künstlerischen Forschung, dann vielleicht deswegen, weil im Moment Leute, die so etwas machen und es auch gut machen, nicht die Geduld haben zu warten, bis diese Struktur fertig ist. Aber das heißt ja nicht, dass nicht, wenn die Strukturen einigermaßen stehen, es immer Leute werden, die dann sich auch solcher Strukturen bedienen, und das ist dann ja auch zum Nutzen der dadurch langsam entstehenden Institutionen. Als wir in der Merz Akademie angefangen haben, Theorie und Praxis in die Diplomarbeiten einzubauen, haben auch alle – besonders die Stuttgarter Designer aus dem Freundeskreis, die das Geld dafür

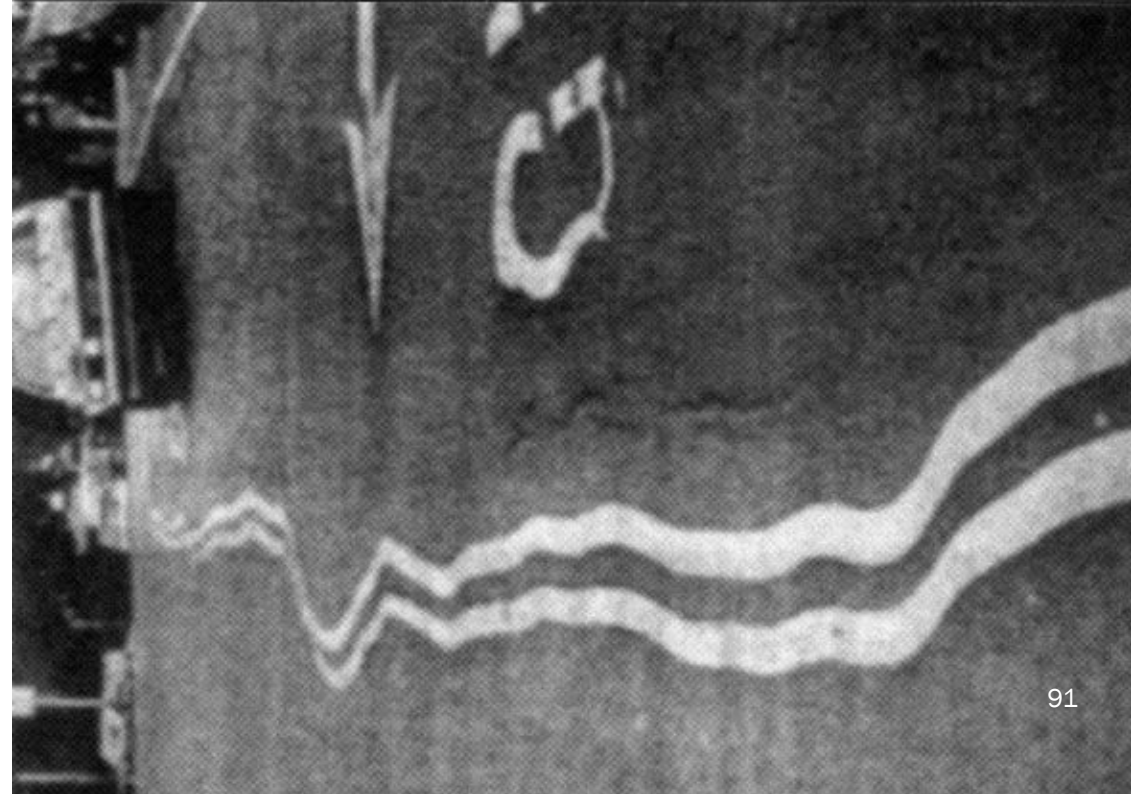
hergeben sollten – gesagt: »Wieso das, wozu brauchen wir denn das?« Und natürlich haben dann die gelungenen Diplomarbeiten die Institutionen voran gebracht und wurden zu institutionellen Referenzpunkten.

JS Ja, wir werden sehen. Aber ich frage mich, wo dann eben schon auch immer die autoritären Strukturen, die Academia einfach auch immer bedeutet, wirksam werden ...

DD Ich möchte das auch nicht gemacht haben, an der Kunstakademie studieren, allein schon dieses »Zur-Klasse-Gehören« oder »Nicht-zur-Klasse-Gehören« ... Ich finde ja immer noch, dass zuallererst das Meisterklassensystem abgeschafft werden muss. Aber dann sagen alle Studierenden mir: »Auf keinen Fall!« Und als Argument kommt: »Das ist die Gemeinschaft, das ist der Zusammenhang, man muss so was haben, sonst vereinzelt man in der Hochschule.« Bezugspunkt und Identifikation und Referenz und bla ... Und dann sag ich: »Mit mir redest Du doch auch, auch wenn ich kein Klassenleiter bin, Du kannst doch zu mir kommen zwei Semester lang und jede Woche können wir uns die Köpfe heiß reden, und Du triffst auch irgendwelche anderen Leute, die das genauso interessiert, und dann sehen wir uns mal drei Jahre nicht wieder, und so könntest du es in einem abgeschafften Klassensystem mit allen Leuten machen.« Aber nein, die Leute wollen, dass es dieselbe Gruppe ist, die sie jedes Mal wieder treffen. Die wollen sicher nicht das harte Meisterklassenprogramm, aber sie wollen ein sanft-

tes Meisterklassenprogramm. Sie sagen, jenseits des sanften Meisterklassenprogramms beginnt die Massenuni. Und da geht es also gar nicht um Meister und Initiation, die wollen nur eine definierte Gruppe. Aber ich finde ja, dass die definierte Gruppe der Anfang allen Übels ist. Und das gibt es ja nur noch in Kunsthochschulen, dass die Selbstausbildung und das Selbstverständnis so stark daran gebunden sind, in einer ganz bestimmten Gruppe drin zu sein, und diese Gruppe ist zugleich identisch mit einer Organisationseinheit der Institution. Sonst ist man natürlich auch in Gruppen, aber die sind informell entstanden, die hat man sich auch ausgesucht, und die sind auch meistens gegen die Institution gerichtet. Aber hier ist es so, dass man sich damit identifiziert, zu einer Gruppe zu gehören, die zugleich auch offiziell von der Organisation bestimmt wird. Das ist einzigartig. Und diesen Aspekt der Struktur finde ich furchtbar. Und die einzige Befreiungsmöglichkeit, die es auf Kunsthochschulen gibt, ist die freie Klasse. Aber selbst da bleibt die Klasse am Leben und nicht jeder gehört zu der Klasse und so weiter. Während es doch eher darum ginge, zu sagen, es gibt im Bereich der künstlerischen Lehre ganz normale Veranstaltungen, die werden angeboten für ein Semester, da geht man hin oder lässt es bleiben.

JS Und nächstes Semester geht man wieder hin, oder man geht woanders hin. Ja. (lacht)



Zweckentfremdung:

Diedrich Diederichsen und Roberto Ohrt
über Collage und andere Techniken in der
situationistischen Praxis und im Hip-Hop.

Am Donnerstag, 19. 12. 1991

Beginn 20.00 Uhr

in der Aula der Merz Akademie,

Private Fachhochschule für Gestaltung.

Teckstrasse 58, 7000 Stuttgart 1

Telefon 0711/268 66 0

Eintritt 5,- / 10,- Mark

Biografien

Kathrin Busch ist seit 2010 Professorin an der Universität der Künste, Berlin. Zuvor lehrte sie an der Merz Akademie und an der Leuphana Universität Lüneburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der französischen Gegenwartsphilosophie, Ästhetik und Theorie künstlerischen Wissens. Veröffentlichungen (Auswahl): (Hg.), *Andrea Winkler*, Köln 2017; (Hg.), *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, München 2016; (Hg. gemeinsam mit Helmut Draxler), *Theorien der Passivität*, München 2013; *P – Passivität*, Hamburg 2012; (Hg. gemeinsam mit Iris Därmann), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München 2011.

Diedrich Diederichsen ist Kulturwissenschaftler, Kritiker, Journalist, Kurator, Autor, Essayist und seit 2006 Professor am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien. In den 1980er-Jahren war er Redakteur und Herausgeber von Musikzeitschriften, in den 1990ern Hochschullehrer als Gastprofessor oder Lehrbeauftragter u.a. in Frankfurt, Stuttgart, Pasadena, Offenbach, Gießen, Weimar, Bremen, Wien, St. Louis, Köln, Los Angeles und Gainesville. Von 1998 bis 2006 war er Professor für Ästhetische Theorie/ Kulturwissenschaften an der Merz Akademie. Veröffentlichungen (Auswahl): *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017;

Über Pop-Musik, Köln 2014; *The Sopranos*, Zürich 2012; *Eigenblutdoping: Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln 2008; *Politische Korrekturen*, Köln 1996.

Helmut Draxler ist seit 2014 Professor für Kunsttheorie an der Universität für angewandte Kunst Wien. Von 1992 bis 1995 war er Direktor des Kunstvereins in München, von 1999 bis 2012 Professor für Ästhetische Theorie an der Merz Akademie. Zwischen 2004 und 2006 arbeitete Draxler gemeinsam mit Sabeth Buchmann und Stephan Geene am Forschungsprojekt »Film und Biopolitik« an der Jan van Eyck Academie in Maastricht, und von 2005 bis 2008 war er als Mitglied des Ankaufsbeirats der Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof in Berlin tätig. Von 2013 bis 2014 hatte er die Professur für Kunsttheorie und Kunstvermittlung an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg inne. Derzeitige Forschungsschwerpunkte sind eine Philosophie der flämischen Malerei und eine Kulturtheorie der Spaltung. Veröffentlichungen (Auswahl): *Abdrift des Wollens. Eine Theorie der Vermittlung*, Wien, 2016; *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin 2007.

Michael Dreyer studierte Grafik, Sonderpädagogik/ Kunsterziehung und Kunstgeschichte in Würzburg, Heidelberg und Kassel. Er war an der Neuausrichtung der Merz Akademie ab 1982 beteiligt, wo er als Professor für Visuelle Kommunikation und Konzeption lehrt. Ausstellungstätigkeit, Filme, Designs und Veröffentlichungen seit 1985. Auswahl:

Ausstellung *Michael Dreyer. Gemeinschaftsarbeiten/ Society Pieces*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2017; Buchveröffentlichung *Michael Dreyer. Theorie und Plastik*, hg. von Helmut Draxler, Berlin 2016; CI-Relaunch der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) in Berlin, 2012; seit 2007 Design der Reihe *PoLYpeN, b_books*, Berlin. Aktuell beschäftigt sich Dreyer mit der politischen Geschichte der Stadt Coburg.

Martin Fritz, Rektor der Merz Akademie, begann in den 1980er-Jahren in Wien als Organisator und Kurator in den Bereichen Bildende Kunst, Theater und Film. Martin Fritz war Director of Operations für die Wiedereröffnung des P.S.1 Contemporary Art Center (heute MoMA PS1), Geschäftsführer des Kunstprojekts *In Between* der Expo 2000, Generalkoordinator der Manifesta 4 in Frankfurt am Main und Leiter des *Festival der Regionen*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Kontextkunde, Ortsspezifische Kunst, Kulturmanagement und Kulturpolitik.

Stephan Dilleuth ist bildender Künstler mit einer internationalen Ausstellungspraxis. Im Zentrum seiner Arbeit steht ein forschendes Interesse an den aktuellen Veränderungen im Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit, das häufig auch historische Kontexte miteinbezieht. Stephan Dilleuth ist seit 2004 Professor an der Akademie der Bildenden Künste München. Er war Mitglied des Universitätsrats der Akademie der bildenden Künste Wien von 2008 bis 2013, Gastprofessor an der Universität

Mozarteum Salzburg (2007–2008) und der Hochschule für bildende Künste Hamburg (2002–04) sowie Professor an der Kunsthøgskolen i Bergen, Norwegen, von 1998 bis 2002.

Heidi Herzig ist seit 2009 Studentin der Medienkunst und Szenografie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Sie studierte von 2005 bis 2009 Germanistik und Angewandte Kulturwissenschaft an der Universität Karlsruhe. Ihre Arbeiten sind zu sehen auf Youtube und Soundcloud unter *Maruf Satar* und Ihre Videoarbeiten auf Vimeo unter *Heidi Herzig*.

Hannah Horst, Kunstvermittlerin und Kuratorin, ist seit 2018 am Kunstmuseum Basel als Kunstvermittlerin tätig. Im Vordergrund ihrer Arbeit stehen kritische und feministische Praxen. Hannah Horst realisierte verschiedene Projekte im Bereich Kunstvermittlung sowie etliche Ausstellungen, unter anderem für die Kunsthalle St.Gallen, das Kunsthaus Zürich, das Migros Museum für Gegenwartskunst, die Manifesta 11 und das Helmhaus Zürich. Ihr Studium als Kommunikationsdesignerin schloss sie im Sommer 2010 an der Merz Akademie ab, ihren Master of Arts in Art Education/ Curatorial Studies im Jahr 2013 an der Zürcher Hochschule der Künste.

Ronald Kolb absolvierte 2003 seinen Master in Visueller Kommunikation an der Merz Akademie und führt das Designstudio »Biotop 3000« zusammen mit Volker Schartner. Der Fokus des Büros liegt auf Publikationen und Web-

design im Kultur- und Kunstbereich. Ronald Kolb war Gastprofessor an der Merz Akademie von 2009 bis 2015 und ist nun wissenschaftlicher Mitarbeiter des »Postgraduate Programme in Curating« an der Zürcher Hochschule der Künste. Er arbeitet als Filmemacher und seit 2014 zusammen mit Dorothee Richter an einem Interview-Langzeitprojekt zu kuratorischen Praktiken. Er ist Co-Publisher des Webmagazins *On-Curating.org* und seit 2014 zweiter Vorstand des Künstlerhaus Stuttgart.

Karin Rebbert verantwortet die Redaktion der ersten Ausgabe der Debattenreihe *TEACH-IN*. Sie ist Kulturwissenschaftlerin und studierte an den Universitäten Hamburg und Lüneburg. Karin Rebbert arbeitet seit den 1990er-Jahren im Kunstbetrieb und seit 2001 in der Lehre, aktuell an der Merz Akademie im Fachbereich Theorie. Sie organisierte und vermittelte internationale Ausstellungsprojekte, Festivals, Film- und Vortragsreihen und publizierte zu moderner und zeitgenössischer Kunst, Fotografiegeschichte und Film. Von 2011 bis 2015 war sie Geschäftsführerin der neuen Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK) in Berlin.

Johanna Schaffer leitet als Professorin an der Kunsthochschule Kassel den Arbeitsbereich »Theorie und Praxis der Visuellen Kommunikation«, eine Plattform, auf der Fragen zwischen theoretischer und gestalterischer bzw. ästhetisch-materieller Praxis verhandelt werden (*tupviskom.net*). Sie arbeitet als Theoretikerin und Lehrende, die sich für die politischen Dimensionen

ästhetischer Prozesse interessiert, oft gemeinsam mit Gestalter_innen und Künstler_innen. Veröffentlichungen (Auswahl): »The Staging of Conflict as Critique of Authority«, in: Carmen Mörsch u.a. (Hg.), *Kunstvermittlung zeigen/ Representing Art Education*, Wien 2017, S. 707–749; »Empathie, Ignoranz und migrantisch situiertes Wissen« (gemeinsam mit Ayşe Güleç), in: Juliane Karakayali u.a. (Hg.), *Den NSU-Komplex analysieren*, Bielefeld 2017, S. 63–79.

Eva Maria Stadler ist Professorin für Kunst und Wissenstransfer und Institutsvorständin am Institut für Kunst und Gesellschaft der Universität für angewandte Kunst Wien. Darüber hinaus arbeitet sie als Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Eva Maria Stadler unterrichtete an der Akademie der Bildenden Künste München, der Akademie der bildenden Künste Wien sowie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Von 2012 bis 2013 war sie Leiterin der Galerie der Stadt Schwaz und von 1994 bis 2005 Direktorin des Grazer Kunstvereines. 2006/07 arbeitete sie als Curator-in-Residence an der Akademie der bildenden Künste Wien und von 2007 bis 2011 hatte sie die Position der Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Museum Belvedere in Wien inne.