

URSULA DAMM

Schnittstellen künstlerischer Praxis

1. *Künstler sein*

Als ich mich entschloss, Künstlerin zu werden, hatte ich mir über einen Kunstbegriff sehr wenig Gedanken gemacht. Mit achtzehn Jahren war Kunst für mich schlichtweg lebensnotwendig. Aus einem inneren Drang heraus wollte ich nichts anderes machen. Ich suchte Freiheit in meinen Äußerungen, Ausdruck jenseits von Vorschriften und Regeln, eigensinnig, kreativ, an dem ausgerichtet, was ich erlebe, jeden Tag neu.¹ Dass dieses Ausscheren aus einem bürgerlichen Werdegang notwendig erschien, sprach davon, dass die vorgezeichneten Lebensläufe nicht ausreichend schienen, die bekannten kulturellen Formate nicht hinreichend, um die inneren Realitäten auszudrücken und in keiner Weise geeignet, das erstrebte (Er-)Leben zu gewähren oder zu ermöglichen.

Nun handelt ein Kunstbegriff aber nicht von einer individuellen Agenda, sondern impliziert, dass es um Kultur geht, um etwas, was miteinander geteilt und erlebt wird. Er fragt, was das künstlerische Streben der Einzelnen in der Gesellschaft bewirkt und wie sich aus diesen Diskursen unsere Zivilisation entwickelt. Heute – also mehr als 40 Jahre später – hoffe ich, einiges über Kunst und das kulturelle Miteinander sagen zu können. Dabei spreche ich nicht nur als Produzentin von ästhetischen Artefakten, sondern auch als Lehrerin (Professorin an der Bauhaus-Universität Weimar) und Moderatorin, die eine junge Generation begleitet.

Als Künstlerin wählte ich ursprünglich den visuellen und plastischen Ausdruck, um mich gegenüber der Welt zu formulieren. Dennoch scheint mir heute die Sprache (im Zeitalter des industriellen Taggings²) ein wesentliches Ausdrucksmittel, da unsere Gesellschaft mehr denn je sich dort selbst verfasst, wo sie sich sprachlich zu äußern vermag und diese Äußerungen in Strukturen (und Software) bis hin zu Institutionen überführt, die letztendlich durch ihre Ausformung das Selbstverständnis der Gesellschaft manifestieren und reproduzieren.

¹ Glücklicherweise traf ich damals Musiker, die diese Freiheit verkörperten und für mich vorbildhaft lebten: mit freier Improvisation in Gemeinschaft mit ihresgleichen, ohne vorgeprägten Stil oder Rückgriff auf Notationen oder Tradition. Sie passten nicht in die Musikhochschulen, die es damals gab. Ich erinnere mich noch an einen gemeinsamen Besuch in Graz, wo wir den neu etablierten Studiengang Jazz besuchten und dort einen Afro-Amerikaner trafen, der nach dem Wheel Book spielte (eine populäre Sammlung von Songs und Stücken, welche zum Nachspielen gedacht waren). Welch eine Enttäuschung! Anstatt zu komponieren und nach neuen Klangsphären zu suchen, stand auch hier die „Lektüre“ von Helden der Vergangenheit im Vordergrund der Lehre. Letztendlich studierten meine Freunde nicht, sondern entwickelten ihre musikalische Praxis autodidaktisch. Sieben Jahre später, als ich bereits an der Kunstakademie in Düsseldorf war, meinten sie dann, ich hätte es besser: Ich wäre in einem System, das mich fördert, einer Struktur, in einer aktiven Szene vernetzt. Sicher aber war auch Düsseldorf mit den Auseinandersetzungen von Beuys um die Form der Kunsthochschule eine wohlthuende Ausnahme in der Kunstszene – damals (immer) noch ein Ort im Aufbruch.

² Beispielsweise durch Amazon Mechanical Turk für KI-Datenbanken.

Der Übergang von ästhetischem Ausdruck zur Sprache ist heute institutionell immer noch in zwei Händen: Die Künstler*in gestaltet und produziert, wohingegen die Kunstwissenschaftler*in über die Produkte und die/den praktisch arbeitende/n Künstler*in schreibt und urteilt. Das hatte mich schon immer geärgert, denn ich fand, dass die Erfahrung, die wir Praktiker*innen im Tun, im performativen Vollzug haben, einzigartig ist und uns deshalb ermächtigt, die erste Stimme im Kontext unserer Werke zu haben (vielleicht kann die später angesprochene künstlerische Forschung dieses Defizit bearbeiten).

Je mehr eine eigene Erfahrung mit „Welt“ vorliegt, desto relevanter ist auch das, was wir zu vermitteln haben. An der Kunstakademie Düsseldorf, wo ich „groß“ wurde, legte man mir nahe, die Antworten auf Fragen in der Kunst zu suchen, nicht in den Wissenschaften³. Tony Cragg, mein Lehrer im sogenannten Orientierungsbereich⁴, sagte es noch direkter: „Ein Bildhauer muss dumm sein“. Das hieß für ihn: Wir suchen nicht Lösungen durch Denken, sondern durch eine sinnlich-körperliche Durchdringung. Ein künstlerisches Werk muss diese Form des existenziellen, meist performativen Vollzugs durchschritten haben, um für den/die Autor*in: nötig einen Erlebniswert zu haben. Ich kann mit Einschränkungen heute noch diesem Satz von Tony Cragg zustimmen, so wie ich in meiner letzten Arbeit den Fliegen in einen kreatürlichen Zustand jenseits einer Intelligibilität folge, der durchaus mit der eher klassischen Auffassung von Bildhauerei verglichen werden kann.⁵ „Bildhauerei“ sucht dieses „Sich-Befinden“, dieses fraglose „Drinnein-Sein“ und „Form- und Ausdruck-Werden“.

Gleichzeitig entwickelte sich über mein Studium hin eine Wut oder zumindest ein zurückgehaltener Ausdruckswille, dass ich mein Wissen und Denken nicht angemessen einbringen konnte in das, was ich als Kunst kennenlernte. Im Prinzip sucht also dieses „Drinnein-Sein“ eine Konsequenz, es führt zur Einsicht, zu einer ganz originären Erfahrung, welche in der Zukunft andere Entscheidungsfindungen ermöglicht. Ich würde also sagen, dass eine künstlerische Erfahrung sich nach ihrem performativen Vollzug wieder mit Formen des Wissens verbindet und diese als mögliche Dispositive für Projektierungen verwendet. Und im Verbund mit diesen Erlebnissen entwickeln sich „Haltung“ und „Persönlichkeit“. Und Sprache! Spätestens hier steht der/die junge Künstler*in in einer Gesellschaft gegenüber, die Kunstausübung immer noch in ein Reservat verfrachtet, das von Kunstwissenschaftler*innen beaufsichtigt wird. Wie sieht es aus mit der gesellschaftlichen Realität der Kunstausübung?

1.1 Die Revolution überlebt sich (erschütterungsfreier Wandel oder das Ende der revolutionären Aufbrüche)

Als ich 1989 die Kunstakademie Düsseldorf verließ, war der freie Kunstmarkt die klassische und auch einzige Perspektive für eine Zukunft einer damals noch jungen Künstlerin wie mich. Die ökonomische Seite der Existenz hatte in meinen Überlegungen in diesen Zeiten noch wenig Bedeutung, Kunst war mir die gewünschte Verbindung von individueller Freiheit, gesellschaftlicher Aufgabe sowie Gemeinschaft, aber auch Transzendenz und Suche nach Sinn. Dennoch sind im Rückblick wohl die damals vorherrschenden wirtschaftlichen Rahmenbedingungen des Marktes starke Motoren gewesen für die Entwicklung der Szene, des Selbstbildes der Kunst und ihres gesellschaftlichen Auftretens. In der Zeit nach dem Tod von Joseph Beuys, den ich an der Akademie in Düsseldorf noch als gelegentlich auftauchende Figur erlebte, gab es einen Wandel in diesem Selbstbild. War die frühe Zeit der 80er noch vom Aufbruch und den sozial-ökologischen Impulsen sowie der Expressi-

³ Es gab damals eine Professur für die interdisziplinäre Entwicklung künstlerischer Projekte, besetzt von George Edgar Callahan. Sie wurde ins Leben gerufen, da die künstlerische Lehre in einer Akademie im Umbruch „in Frage gestellt worden war und mit ihr das Selbstverständnis einer Kunsthochschule“, so der Nachruf von 1997 (aus dem Archiv der Kunstakademie Düsseldorf).

⁴ Dem ersten, einführenden Jahr der Kunstakademie Düsseldorf, das den Klassen vorgeschaltet ist.

⁵ Und zwar deshalb, weil sie ein Teil dessen sind, was wir aus dem Alltag wegräumen, was wir mit Schädlingsbekämpfung ausrotten, was zur Kultur der Moderne nicht dazugehört. Die Konfrontation damit scheint mir wesentlich für die Überwindung derselben.

vität der 70er Jahre geprägt (Fluxus, Aktionskunst), verfestigte sich bald eine recht konservative, postmoderne, von einer aufstrebenden und prosperierenden Bürgerschicht geförderte Ausdrucksform von Kunst und Künstler*innenleben. Ich erinnere mich noch, wie ich 1980 von der École nationale des beaux-arts (ENSA) in Dijon nach Düsseldorf an die Akademie kam. Ich war völlig überrascht, um nicht zu sagen entsetzt, dass diese renommierte Kunsthochschule voller Spießer und gutbürgerlicher junger Menschen war, hatte ich doch wilde Existenzen erwartet; aber die handverlesenen Studierenden (nur 10% der Bewerber*innen wurden zum Studium zugelassen) waren so, dass man dort kaum Potential für gesellschaftspolitischen Aufbruch fand, eher Bescheidenheit und Formbarkeit (welche ein wesentliches Aufnahmekriterium der Akademie war, wie ich später erfahren sollte).⁶ Ich bin mir heute noch nicht wirklich im Klaren darüber, wie dieser Umbruch und der Verlust des revolutionären Impetus in der Kunst zustande kam. War es das in die Kunst eingebrachte Kapital einer oberen Mittelschicht mit neu erworbenem Kunstverständnis (in den 80ern prosperierte die Fotografie der Becher-Schule als neue Form des Tafelbildes sowie naturalistische Malerei von Assistenten aus Gerhard Richters Atelier, die im eigenen Werk auf die Bürste verzichteten, mit welcher Gerhard Richter seine Bilder unscharf machte)? War es das Klassensystem der Akademien, das von einem „Meister“ ausging und noch keine demokratischen, nicht-hierarchischen Strukturen entwickelt hatte? Und formbare Charaktere suchte? Es war aber vor allem auch der Markt, der nicht bereit war, die innovativen Tendenzen, die man in der Akademie und ihrem Umfeld erarbeitet hatte, aufzunehmen. Wir erfuhren, dass unsere Held*innen an den Rändern der Gesellschaft⁷ darbtten.

1.2 Das Digitale unterwandert das Lebensgefühl

Stephan von Wiese, zu dieser Zeit Leiter der modernen Abteilung des Kunstmuseums am Ehrenhof in Düsseldorf, schrieb einmal in einem Katalog, wir seien eine Generation, die zutiefst von der Un-erheblichkeit der eigenen Person überzeugt sei⁸. Das hat ihn überrascht. Oder gestört. Mir schien es so, als hätte sich in den 70ern – jenseits meiner damals großen Begeisterung für alles Ökologische, klammheimlich und im Hintergrund – eine kybernetische Durchdringung von Produktivkräften der Wirtschaft (und den Waffen des Kalten Kriegs) eingerichtet. Diese schien die Welt um uns herum radikal zu verändern, ohne dass wir uns dagegen hätten wehren können, weil die Veränderung eben jenseits der von uns wahrgenommenen Realität stattfand und nicht zugänglich war. Das Vorschreiten des Digitalen trat auf als eine gefühlte, subtile Größe im Hintergrundrauschen, nicht greifbar, aber doch umso mehr als Bedrohung wahrgenommen. Als läge die Macht nicht mehr in unseren Händen, sondern wäre in Systeme (und Netzwerke) verwoben, die vom militärisch-industriellen Komplex betrieben werden. Dabei war es nicht nur der politische Ausschluss, der uns fernhielt, sondern vor allem das fehlende Wissen, wie die Systeme aufgebaut waren und wie sie wirkten. Es war, als würden die alten Konzepte (der 68er) des Aufbegehrens und Veränderns nicht mehr funktionieren. Teilhabe an Politik war an Wissen geknüpft, nicht nur an soziales Wissen, sondern auch an technologisch-strategisches.

Ich empfand die 80er Jahre als eine Phase der Verwirrung (was sich auch in meinen damaligen Arbeiten spiegelte), die erst mit der Entscheidung, die Programmierung als Methode in meine Werke zu integrieren, zur Ruhe kam. Ich empfand das Programmieren, den konzeptionellen Umgang mit Sachverhalten mittels digitaler Strukturen, als einen systematischen Einbezug von „Umwelt“, der man sich als Künstler*in widmet, der man dient, indem man Programme entwirft, die Umgebungen rezipieren, moderieren und möglicherweise auch verändern. – Gleichzeitig entwickelte ich eine Be-

⁶ Im Gegensatz zu den Studierenden in Dijon waren sie aus der bürgerlichen Mittelschicht und meist weiß-mitteuropäisch. Vor allem nach dem Studium hatten die von zu Hause aus gut Gestellten deutlich bessere Chancen als diejenigen, die, wie ich, sich selbst finanzieren mussten und es nicht zum Atelier brachten, wohin man Kuratoren zum Kunstschaun und Weintrinken einladen konnte.

⁷ Als Beispiel mag hier der Film von Valie Export *Aktionskunst International* herangezogen werden, in welchem der Niedergang der Installationskunst dargelegt wird.

⁸ *Treibhaus IV*, Kunstmuseum Düsseldorf 1989.

geisterung für Konzepte und Theorien der Organisation, also für systemische Zugänge und deren organisierende Kräfte.

Was eintritt, sind Maschineneffekte, nicht Wirkungen von Metaphern. Das Umberschweifen des Schizophrenen gibt gewiß ein besseres Vorbild ab als der auf der Couch hingestreckte Neurotiker. Ein wenig freie Luft, Bezug zur Außenwelt.⁹

An der Kunsthochschule für Medien in Köln, die ich seit 1995 besuchte, formierte sich eine Gruppe von „Neokybernetikern“¹⁰. Eigentlich eine Gruppe von Leuten, die versuchten, einen Ort zu finden, wo man sich mit seinen künstlerisch motivierten, algorithmisch daherkommenden, aber noch im Stile der klassischen Kunst ver- und betriebenen Installationen zu Hause fühlt. Wir wussten, dass wir nicht an die Kybernetik als Gesellschaftswissenschaft anknüpfen wollten, weil sie für uns als solche nicht handhabbar war. Hardware und Interface wurden universeller, lösten sich ab vom Konkreten, schienen unpolitisch und nicht fassbar. Schaut man sich frühe Rechner wie beispielsweise Negropontes *Urban5* an, sieht man dort an Knöpfen so wunderbare Begriffe wie „social“ und „therapeutic“¹¹ oder „oblivescence“ und „awareness“¹² bei Gordon Pask's *Eucratex Project* von 1955.

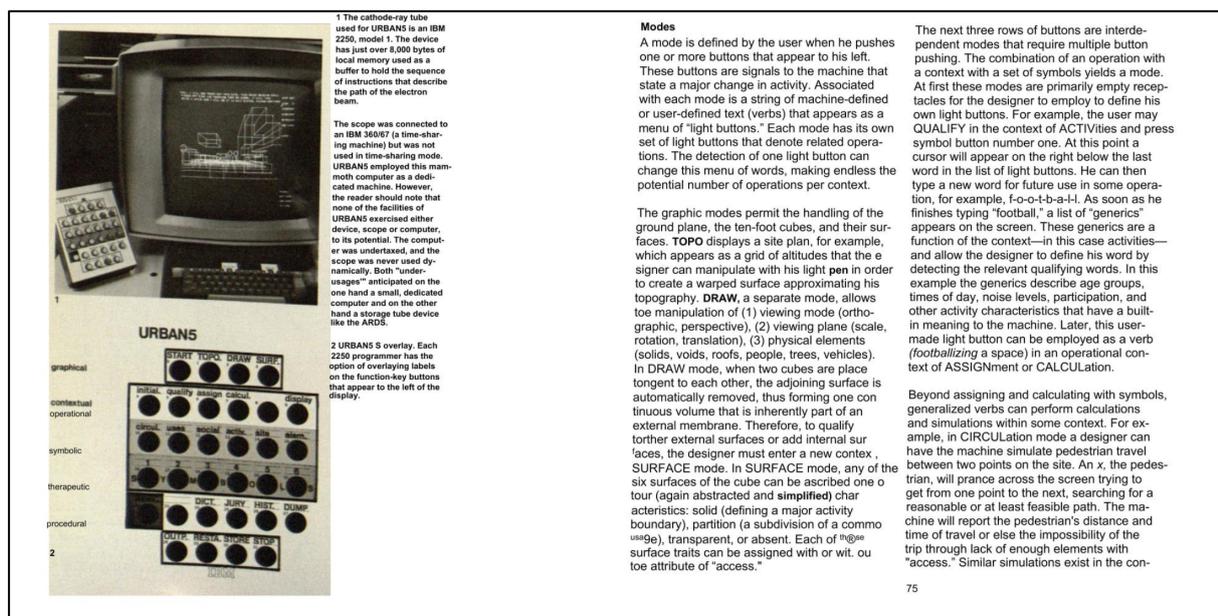


Abb. 1 Illustration aus der *Architecture Machine* von Nicolas Negroponte¹³

- ⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari (1977): *Anti-Oedipus – Kapitalismus und Schizophrenie I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S.4
- ¹⁰ Die Gruppe bestand in ihrem Kern aus Georg Trogemann, Lasse Scherffig, Ute Hörner, Matthias Antlfinger, Jan-Peter Sonntag und mir.
- ¹¹ Nicholas Negroponte (1970): *Architecture Machine*, MIT Press.
- ¹² Usman Haque: *The Architectural Relevance of Gordon Pask*, 4d Social: Interactive Design Environments (Architectural Design, 6 July 2007) Wiley & Son, https://www.haque.co.uk/papers/architectural_relevance_of_gordon_pask.pdf, zuletzt aufgerufen am 19.11.2022.
- ¹³ <https://direct.mit.edu/books/oa-monograph/5049/chapter/3011907/URBAN5>, zuletzt abgerufen am 19.11.2022.

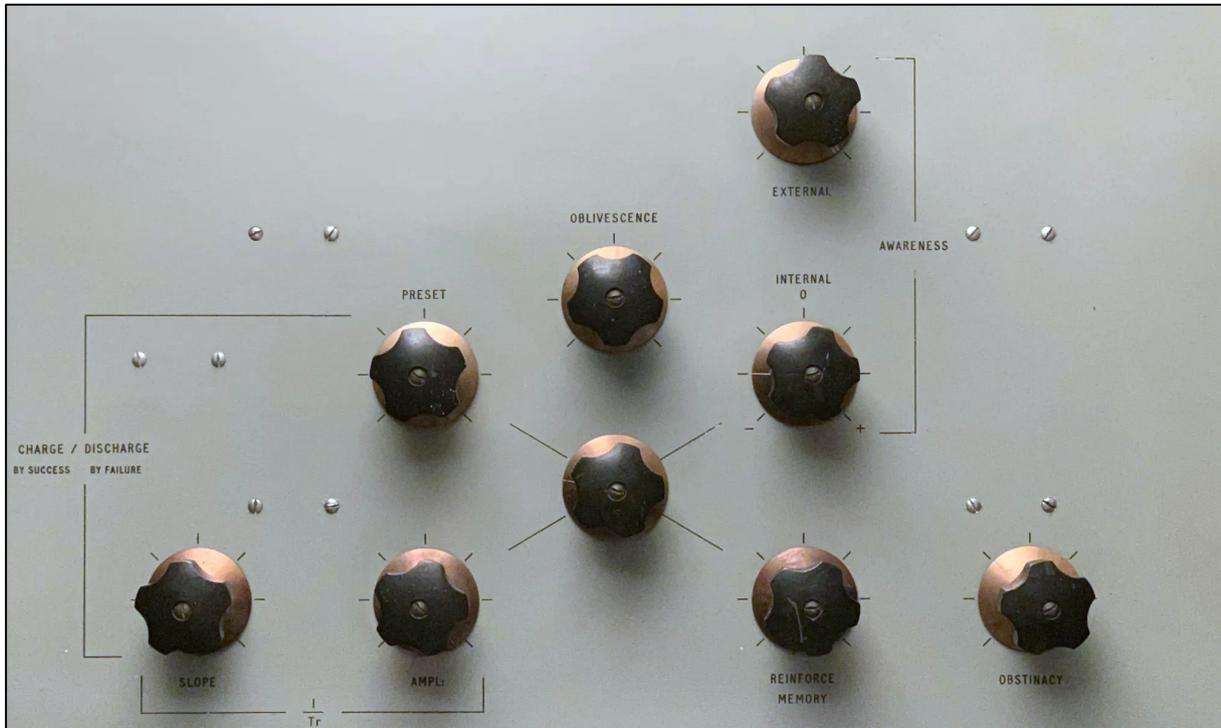


Abb. 2 Gordon Pask's *Eurcatex Projekt*¹⁴

Allein die Vorstellung, was den Schaltern an physischen Schaltkreisen zugrunde lag und wie wenig sie wirklich algorithmisch koppelten, jagt einem heute einen Schauer über den Rücken. Was alles hatte man sich von den Maschinen versprochen, wie wenig hatte man von dem berührt, was (kontextabhängige) Eigenschaften wie „sozial“ und „therapeutic“ ausmacht? Viele frühe Interfaces sind Ausdruck einer Hybris, aber auch rührende Zeitdokumente einer maßlosen Begeisterung. Unsere Wiederaufnahme des Themas als Gruppe von Künstlern in der KHM allerdings zentrierte sich um die Aufhebung der Grenze zwischen Material und Code, der Kontextgebundenheit von Computing, informatische Fiktionen und des „dance of agency“ von Andrew Pickering¹⁵, bei dem der Mensch nur als einer unter vielen Tänzern gesehen wird und man sich fragt, wie man angesichts der neu gewonnenen Perspektive tanzen soll.

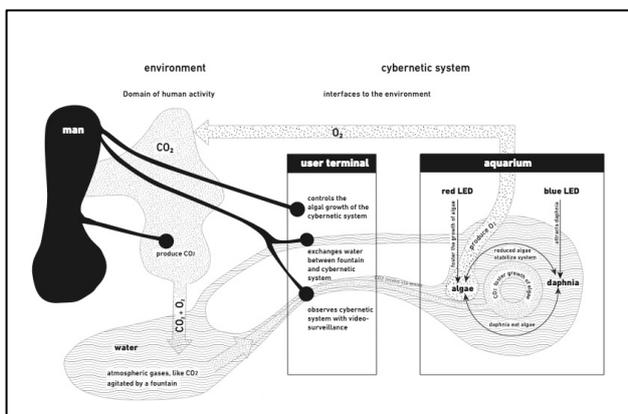


Abb. 3 Ursula Damm: Diagramm zur Installation *Treibhausconverter*



Abb. 4 Ursula Damm: Detail der Installation *Treibhausconverter*

¹⁴ Paul Pangaro: *Computing Conversation – A Lecture* March 31st, <https://pangaro.com/designconversation/2019/03/computing-conversation-a-lecture/>, zuletzt aufgerufen am 19.11.2022).

¹⁵ Andrew Pickering (2009): *The Mangle in Practice – Science, Society, and Becoming*, Duke University Press. Ort?

Ganz sicher hatte das Bild des Künstlers als Genie ausgedient. Das solitäre Genie wäre nur Störfried und Blockade in einem Netzwerk von Agenten, bei dem es um Zuhören, Mitspielen, Wahrnehmen, Erfinden, Vorschlagen und Moderieren geht. Als Konsequenz auch im Rückblick auf die frühen Interfaces ist es wesentlich, ein Werk als eine **Einheit von Eingabe, Verarbeitung und Ausgabe** zu sehen. Dabei sind die Eingabewerte situativ und auch die Ausgabe wirkt ins Umfeld. Als Beispiel mag hier eine Arbeit von 2009 dienen, der sog. Treibhauskonverter¹⁶. Dort besteht die Eingabe in mit Umgebungsluft angereicherter Wasser, welches einem Aquarium mit Daphnien und Algen zugeführt wird. Je nach Zustand des aquatischen Systems und Beschaffenheit des Wassers leuchten LEDs rot oder blau, wobei die Daphnien auf diese Farben unterschiedlich reagieren und so die Qualität des Wassers in einer Balance halten können. Die Ausgabe besteht also hier in einer ausgewogenen Wasserqualität, welche durch Interaktion des Zuschauers erfolgt und Information über die LED-Displays, welche auf Algen, Daphnien und die Zuschauer wirken.

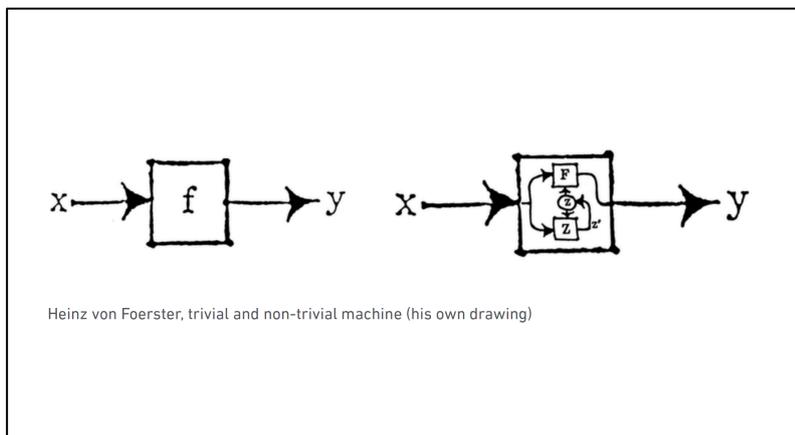


Abb. 5 Heinz von Försters Zeichnung einer trivialen und non-trivialen Maschine¹⁷

Wir Neokybernetiker versuchten, diese Abkehr vom assoziativen Komponieren in der Kunst hin zum Prozessualen zu thematisieren. Aus heutiger Sicht würde ich sagen, dass man ein Bewusstsein dafür entwickelt hat, was das Gehirn als „naheliegend“ und „verbunden“ begreift (Metaphern, Assoziationen), und das, was Verknüpfung durch realweltliche Prozesse sind. Diese beiden Verknüpfungen sind völlig andersartig. Gregory Bateson beschreibt dies in *Form, Substanz und Differenz*, einem Kapitel seiner *Ökologie des Geistes*. Am Beispiel und im Rückgriff auf „die Karte, die nicht das Territorium“¹⁸ ist, führt er aus, dass die Karte eher von den Wahrnehmungs- und Denkformen des Menschen bestimmt werden, wobei das Territorium andere Formen der Beziehungen seiner Bestandteile zueinander aufweist, welche dem Betrachter nicht bekannt sind und deshalb in der Karte erst einmal nicht abgebildet sein müssen. Die Beziehungen von Objekten im Territorium zueinander mögen mit ihren Eigenschaften das Territorium konfigurieren und konstituieren, aber die Realität der Karte wird eher durch das wahrnehmende Subjekt (und die Art, wie es Eindrücke im Gehirn abspeichert und wieder aufruft) bestimmt.¹⁹

Die Gruppe von Neokybernetikern hat diese Abkehr von einer Kunst der Metaphern und Assoziationen hin zu medialen Artefakten und Anordnungen begleitet: Heute setzen wir Apparate und Anordnungen im Territorium aus, anstatt Karten des Territoriums auszustellen. Aus unseren Erfahrungen resultiert darüber hinaus, dass die Kunst dringend Formen des Austauschs und der For-

¹⁶ <https://ursuladamm.de/treibhauskonverter-venus-v/>, zuletzt aufgerufen am 19.11.2022.

¹⁷ Zitiert nach einem Artikel von Mihai Nadin (2014): *Can Predictive Computation Reach the Level of Anticipatory Computing?*. International Journal of Applied Research on Information Technology and Computing. 5. 171. 10.5958/0975-8089.2014.00011.6 (zuletzt abgerufen am 19.11.2022).

¹⁸ ‚Die Karte ist nicht das Territorium‘ ist erstmals thematisiert von Alfred Korzybski, auf den Bateson in seiner *Ökologie des Geistes* referiert, Kapitel *Form, Substanz und Differenz*, S. 576 ff. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

¹⁹ Gregory Bateson (2017): *Ökologie des Geistes, Form, Substanz und Differenz*, S. 576 ff. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

schung benötigt, die von der künstlerischen Praxis ausgehend sich um eine Theoriebildung bemühen. Also nicht Theorie heranzieht, um mit der Kunst weiterzukommen, sondern eine eigenständige Entwicklung von Strategien aus dem experimentellen Werkeln heraus betreibt. Wahrnehmung, Einsicht und Tun verbinden sich dann so, dass es im gewünschten Verhältnis zu einer (zu wählenden) Umgebung steht.

1.3 Subjektivität im Geflecht der neuen Werkzeuge

Heute, aus meiner Sicht als Dozentin, ist es immer wieder erschreckend wahrzunehmen, dass nach 40 Jahren, in welchen ich mich in der Kunstszene bewege, sich so wenig geändert hat. Noch immer liest man in den Galerien dieselben Namen wie zu meiner Studienzeit (wahrscheinlich bemüht, die einmal gewonnenen Werte im Sinne eines Kapitals aufrecht zu halten). Es werden immer noch ähnliche Diskurse geführt, die Praktiken der Kunstausübung sind fast noch so handwerklich und analog wie vor 40 Jahren. Selbst in der aktuellen Documenta 15 wurden die Medien weder thematisiert noch in ihrer Technizität bearbeitet. Als hätte sich in dieser Zeit die Welt um uns herum nicht geändert.²⁰ Hat es die Kunst möglicherweise nicht geschafft, Fortschritte zu erlangen, weil das, was man heute künstlerische Forschung nennt, nicht existent war? Oder sind es die Kunstwissenschaftler*innen, welche die Entwicklung reflexiv statt prospektiv, spekulativ oder visionär begleiten?

Meine eigene künstlerische Praxis hin zum Digitalen, aber auch zum Biokybernetischen, meine Auffassung davon, was Kunst ist und wie es Gesellschaft beeinflusst, hat sich hingegen nachdrücklich gewandelt. Ich selbst habe mich verändert – und die Welt um mich herum ebenso. Meine Kunstwerke bestehen heute in fragmentarischen, prototypischen Systemen, welche Umwelt mit Maschinen, Menschen und Tieren vernetzen. Ich kooperiere mit Wissenschaftlern, um mit den zeitgemäßen Methoden der Wirklichkeitsver- und bearbeitung in Verbindung zu sein. Ich produziere eher für Benutzer*innen und Mitmachende, weniger für Zuschauer*innen. Was ich als aktuelle Themen begreife: neben dem zentralen Thema unserer Zeit, nämlich der Bedrohung der Natur durch die Technologie, die Fragilität von medialen Artefakten, ihre sich vom Subjekt lösenden Politiken, die Verfügbarkeit von Medien im Privaten, Öffentlichkeiten übers Netz – unzensuriert, unmoderiert, aber gesteuert über Algorithmen –, vorgehalten von großen Konzernen (Google, Amazon etc.). Das Operieren mit Black Boxes, also der Ausschluss der Bearbeitung von Operationsmechanismen und Produktionsprozessen, verlangt neue Ontologien: Wir können nicht mehr erwarten, dass wir alles selber machen und jedes Detail eines Werkes kennen. Und damit verbunden wird deutlich, dass Skulptur, Bild und andere Formen der Repräsentation in ihrem Deutungsanspruch fragil werden: Aus der Perspektive eines Benutzers sind auch sie Black Boxes, nicht zu hinterfragende Monumente, die man nur durch Wahrnehmung oder Benutzung erforschen kann, so wie es heute jede App ermöglicht.

Mit Andrew Pickering sehe ich das Performative als eine ontologische Praxis, welche erst einmal außerhalb des Erlebbaren keinerlei Rechtfertigung braucht: „(A)gency is primordial; there is nothing behind it that explains it.“²¹ Pickering kommt der künstlerischen Praxis sehr nah, wenn er sagt „I could define ‚agency‘ as, say, ‚activity,‘ but only therefore as it appears in the overall ontology.“ Ontologie handelt dann von den Fragen, welche zum Kunst-Machen inspirieren („questions of what the world is like, what its elements are and how they relate to one another.“²²). So beschäftigt sich die Kunst mit den Anordnungen, in welchen die „dances of agency“ inszeniert werden.²³

²⁰ Christoph Schütte in seinem Artikel der FAZ *In erster Linie geht es ums Geld* vom 16.01.2022. Er schreibt, das Eigentliche der Kunst bestünde in „der Malerei oder der Zeichnung, der Fotografie und der Skulptur“.

²¹ Andrew Pickering (2022): *WHAT IS AGENCY?*

²² Andrew Pickering (2013): *Ontology and Antidisciplinarity*, In Andrew Barry & Georgina Born (eds.), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences*. Routledge. pp. 209.

²³ „From one angle, my basic idea is that we can understand the world as built from performative dances of agency. That is what there is in the world; that is my ontological vision. Then my idea is that we usually contrive not to see

Was „Kunst machen“ von Anbeginn bis jetzt für mich bedeutet hat und auch Anknüpfung findet an diese Darstellung von verschränkten Handlungen, ist die Stärkung der Subjektivität, aber auch der Respekt für Subjektives anderer Akteure. Die Freude daran, die eigene Subjektivität zu verstärken, vermag es, anderen dasselbe zu wünschen und die notwendige Rücksicht und Genügsamkeit zu entwickeln – ja, sogar die Teilhabe an Subjektivitäten anzustreben: Zustände, welche alleine und aus mir selbst heraus nicht erlebbar wären. Dies ist vielleicht der glücklichste Umstand der künstlerischen Praxis, dass Teilhabe auch mit Äußerungen möglich wird, die ungeschützt und unmittelbar und eigen sind.

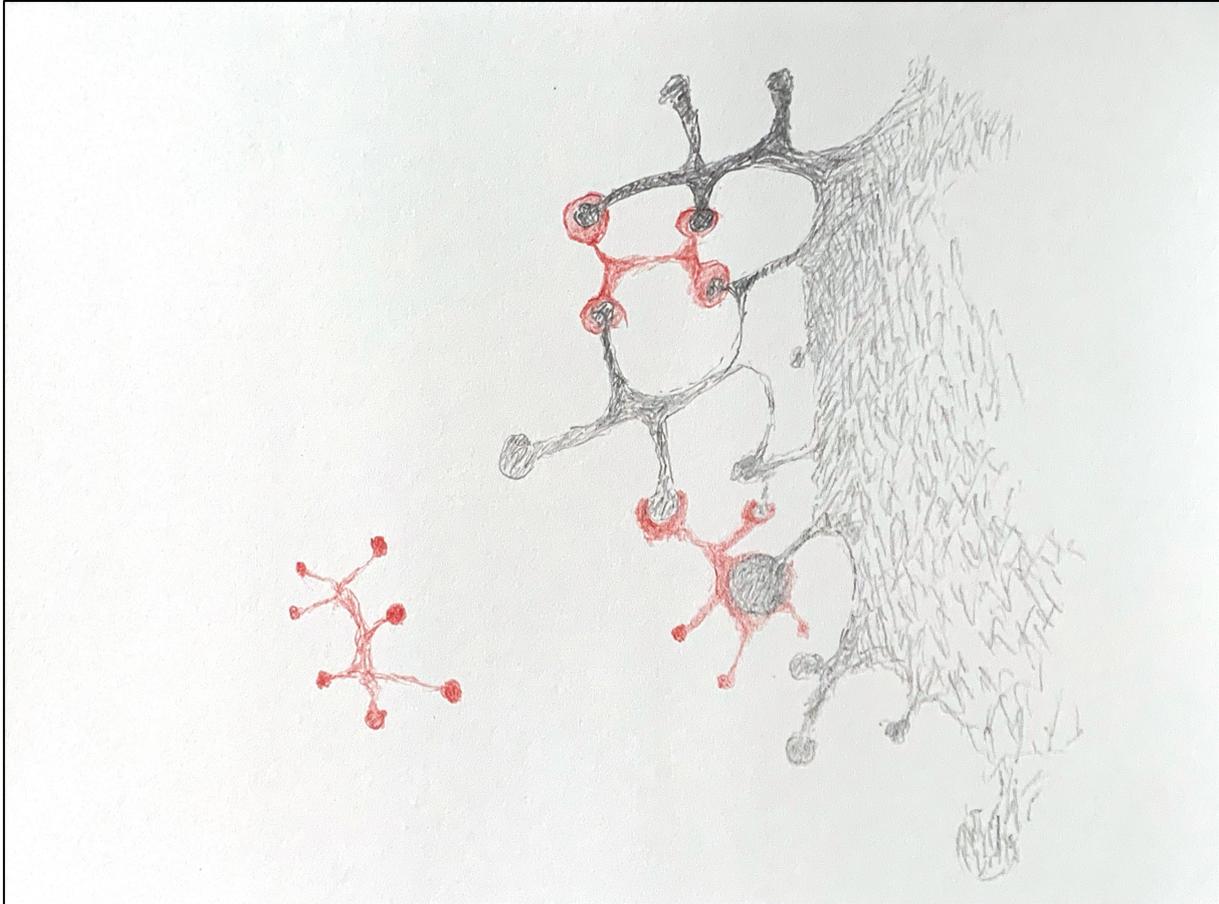


Abb. 6 Ursula Damm: *Patterns that connect*, Zeichnung

Eine Agenda für Kunst entwickelt sich heute genauso aus dem Wunsch, das individuelle Erleben zu verstärken und zu präzisieren, denn ein Zustand intensiver Kontemplation und Eindeutigkeiten erzeugt Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb ergebnisoffener Situationen. So ist jeder Zustand am Anfang ein unbestimmter, der in Bewegung Stationen der Veränderung erreicht. In diesen gibt es eher vielfältige als binäre Entscheidungen, wie man sich weiterbewegt. Dieses Navigieren in Zuständen anderen zu vermitteln, Wege gemeinsam zurückzulegen, ist Ziel meiner Werke. Dabei vertrete ich nicht mehr einfach „eine Haltung“, sondern verlange von mir Ergebnisoffenheit im Sinne des Respekts auch vor meinem Umfeld. Und der Entscheidungsoffenheit des Benutzers natürlich.

this. We edit out the emergent aspects of the dance by substituting scientific representations for them, and proceed to act on the basis of those representations.“ (Andrew Pickering: *Being in an environment: a performative perspective*, January 2013 *Natures Sciences Sociétés* 21(1):77-83 DOI <https://doi.org/10.1051/nss/2013067>, zuletzt aufgerufen am 19.11.2022).

2. *Künstlerische Forschung*

Was hat man sich unter ‚Künstlerische Forschung‘ vorzustellen? Die vielfältigen, in der künstlerischen Praxis zu entscheidenden Handlungsoptionen im Arbeitsprozess der Herstellung von Kunstwerken sind für mich so offensichtlich, dass sich nicht die Frage ergibt, ob künstlerische Forschung sinnvoll ist, sondern nur, wie man sie in Zukunft ermöglicht. Vielleicht war es ja eine frühe Erfahrung, welche dieser Haltung Vorschub geleistet hat²⁴. Bereits 1986 unternahmen wir in der Uecker Klasse eine einwöchige Exkursion zur GSF München, einem Großforschungszentrum der BRD. Mein Lehrer Günther Uecker suchte als Zero-Künstler stets die Auseinandersetzung mit Dispositiven unserer Zivilisation und hat uns aktiv hier eingebunden: Neben den Ausstellungen in Galerien, der Konfrontation mit dem Markt und dem Sozialisieren mit ‚gatekeepers‘ waren Besuche in einer Psychiatrie, in der Gesellschaft für Strahlen- und Umweltforschung München, der Kunstakademie Dresden (die damals noch in der DDR lag) und später in Litauen, im noch vom russischen Militär besetzten Kurischen Haff, an der Tagesordnung von uns Studierenden. Insofern war es im Nachgang der Aufbrüche der sechziger und siebziger Jahre in Düsseldorf, die geprägt waren von Beuys‘ Kunstauffassung und den Aktivitäten von Zero, üblich geworden, Kunst als Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens zu sehen. Uecker brachte uns in die Situationen, aus denen heraus unsere Praxis – intensiviert durch den Kontakt mit den Realitäten – neue Formen des Ausdrucks finden sollte.

Die heraufdämmernde Postmoderne brachte einige von uns dazu, dieses verstärkte „Empfinden“ und „Ausdruck suchen“ zu belächeln. Die emotionalen Gesten der gestärkten Künstlersubjekte, die immer wieder gesuchten existenziellen Erschütterungen verloren ihre Wirkung beim Künstler selbst sowie bei dem Publikum. Ich selbst hatte nach einer Phase von rein bildhauerischen Experimenten einfach genug erlebt von dem, was in mir war und wollte mich mit der Welt auseinandersetzen – nicht nur mit bildnerischen Artefakten, sondern auch mit den (damaligen) Medien des gesellschaftlichen Diskurses: den Mitteln der Sprache. So schienen diese Exkursionen ein Weg, die eigenen Diskurse neuen Kontexten zu öffnen und mit diesen in Austausch zu treten.²⁵

Im Nachgang scheint mir die Begegnung mit den Wissenschaftlern an der GSF München doch sinnbildlich für vieles, was ich in den Folgejahren erlebt habe. Ich erinnere mich noch, wie wir aus der Stadt München vorbei am Straßenstrich in die Großforschungseinrichtung fuhren: Es war ein abgegrenztes Terrain, und für uns junge, normale Menschen war es schon schwierig, reinzukommen. Ich erinnere mich zudem an Wartezeiten an der Pforte, bedingt durch die Sicherheitsvorkehrungen aufgrund der Kernforschung. Günther Uecker konnte aufgrund seiner Bekanntheit die Tore öffnen, doch drinnen war es dann schwierig: Zusammen mit einem befreundeten Sammler, Herrn Prof. Dr. Stahlhofen (der letztendlich auch den Aufenthalt vermittelt hatte), hatte Günther Uecker den Aufenthalt geplant und mehrere Wissenschaftler angesprochen, ob sie bereit wären, jungen Künstler*innen Einblick in ihr Tun zu geben. Viele Wissenschaftler verstanden überhaupt nicht, warum wir uns für sie interessierten. Lange Gespräche im Vorfeld waren nötig, um zu erläutern, dass wir für unsere Form der Spiritualität Austausch mit den wissenschaftlich Forschenden, dem Erleben an den Experimenten, suchten. So war es natürlich auch von Interesse, Experimente direkt beobachten zu können, um ein visuelles Verstehen zu ermöglichen. Der Zweifel war ständiger Begleiter unseres Aufenthalts. Kaum ein Besuch in einem Labor geschah ohne lange Gespräche über das „Warum“. Günther Uecker verwies immer wieder auf die Formen der zeitgenössischen Kunst, um deutlich zu machen, worum es ging: neue Formen des Ausdrucks, des Erlebens und Verstehens als eine Form des emotionsbeladenen Sinnierens, einer expressiven Kartierung von Wirklichkeit zu manifestieren. Das, was wir zu leisten versprochen, war die Produktion von Sinnbildern und/oder der sinnlichen Aufladung handwerklich praktischen Tuns am künstlerischen Artefakt. Die Wissenschaftler hingegen beschäftigten sich aus der oben beschriebenen Perspektive mit dem Territorium: den Regelwer-

²⁴ Danke an meine Kollegin Anja Wiese, die bei der Lektüre dieses Artikels mich an diese Exkursion erinnert hat.

²⁵ Erst heute verstehe ich es als Privileg, dass wir vor der Begegnung einer Umwelt, einer Umgebung eine Phase der Selbstfindung und der Konzentration auf eine körperlich emotionale Ausdrucksfähigkeit erarbeiten konnten.

ken und Verknüpfungen der Dinge da draußen, deren Gesetzmäßigkeiten man erkennen und beschreiben möchte. Ihre eigene Subjektivität, da waren sie sich sicher, spielte gemäß ihrer Wissenschaftsauffassung keine Rolle.

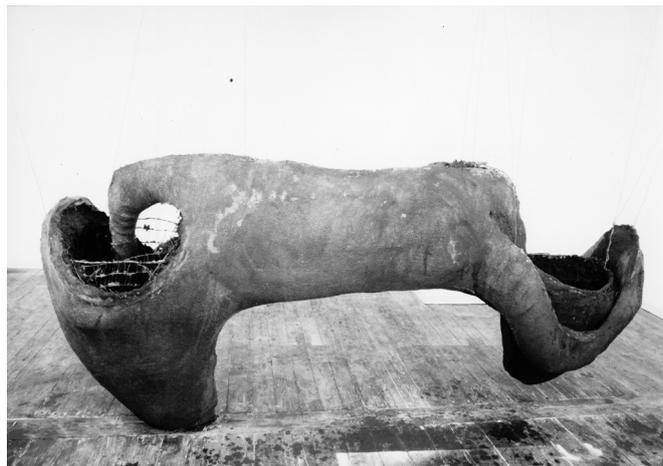


Abb. 7 Ursula Damm: *Skulptur, Erde, Jute, Drabt, 1985*



Abb. 8 Ursula Damm: *Hunderad, 1987*
Mythologische, medizinhistorische und alchemistische Texte und Abbildungen in Neonleuchtkasten

Denken der Wissenschaft und dem metaphorisch-sinnlichen Ausdruck der Kunst zu finden. Ein Fragment blieb mir wichtig: Der Moment, in welchem im sogenannten großen Werk die Phase des Hundes einen Umbruch einleitet – die Kristalle auf der Oberfläche einer Flüssigkeit wurden in der Alchimie als der Morgenstern beschrieben, der Stern, der nach dem Dunkel der Nacht wieder am Himmel erscheint und die Überwindung der furchterregenden Nacht ankündigt. Die Alchimie vermochte es viel besser als die Narrative der zeitgenössischen Wissenschaft, das subjektive Erleben zu stärken, wenngleich sie im Vollzug an ihren Ansprüchen (der Transformation von Realitäten) eher scheiterte. Ich glaube, es war dieser Konflikt, der ständiger Begleiter meiner Arbeit für die nächsten Jahre wurde.

Über diesen Aufenthalt gab es eine kleine Publikation (*Kunst und Wissenschaft – eine Studie*²⁶). Für mich war der zweite Aufenthalt in München, für den nur eine Ausstellung mit Eröffnungsevent anberaumt wurde, eine große Enttäuschung, denn es schien schier unmöglich, mit den Mitteln der damals üblichen Kunstausübung eine Antwort auf das zu finden, was wir in München gesehen und erlebt hatten. Ich selbst war zutiefst betroffen von einem Hundezwinger und kahlen, ausgemergelten Hunden, welche (ungefragt) als Versuchstiere in der Krebsforschung eingesetzt wurden. Ich hatte selbst 10 Jahre zuvor meinen Bruder an den dort erforschten Krebs verloren und war gefangen in einem Widerspruch von Empathie mit den erbärmlichen Geschöpfen und dem Wunsch, durch strategische Experimente diese Krankheit zu besiegen. Aus diesem Paradox heraus hatte ich meine Kunstpraxis völlig verändert: Während ich zuvor in einem selbstreferenziellen, körperlichen Prozess Erdsulpturen als ursprüngliche, naturnahe Objekte mit ihrem spekulativ zugeordneten Vermögen der Verbesserung von Wachstum und Fruchtbarkeit von Erde produzierte, begann ich dann erst einmal in der medizinhistorischen Abteilung der Universitätsbibliothek Düsseldorf über historische Formen des Heilens zu recherchieren. Ein radförmiges Objekt mit Texten und Bildern aus historischen Quellen konfrontierte den Besucher mit Denk- und Wissensformen der Antike und des Mittelalters (Alchemie), um Bindeglieder zwischen dem

²⁶ *Künstler und Wissenschaftler – Eine Studie*. Texte: Günther Uecker, Willi Stahlhofen, Studenten der Klasse Uecker. Kunstakademie, Düsseldorf (1987).

Als Kunstwerk war das *Hunderad* eher dysfunktional: Es sah zwar interessant aus, war aber nicht geeignet, die sinnlichen Aspekte der frühen Medizin zu veranschaulichen. Und in der Ausstellung selbst wurde letztendlich die Kunst, wie damals noch üblich, als eine subjektive Praxis präsentiert, ohne „Wissenschaft“ in irgendeiner Form zu hinterfragen oder zumindest ein gemeinsames Gespräch über die Grenzen der Disziplinen anzuregen. Einige haben Zeichnungen oder kleine Werke verkauft – zumeist diejenigen, die sich an die etablierten künstlerischen Konventionen hielten. Aber auch im Verhältnis von damals arrivierter Kunst und Wissenschaft gab es Reibungsflächen: Ich erinnere mich gut an eine Unterhaltung zwischen Günther Uecker und Prof. Dr. Stahlhofen, in welcher Uecker seinen Verdruss über das Verlangen der Kunden nach Nagelbildern und -objekten äußerte. Für ihn sei das keine beseelte Praxis mehr. Die Werke, die ihm wichtig waren, wie zum Beispiel die Objekte des *Terrororchesters*, einer lärmenden Installation aus zwanzig Maschinen, Staubsaugern, einer Wäschetrommel sowie Hammer und Sichel, dämmerten in seinen Lagern vor sich hin. Stahlhofen bemühte sich, Uecker zur Rücknahme dieser Behauptung zu veranlassen, hoffend auf Ironie, da er selbst einige Nagelbilder besaß. Kurzum: Ein echter Austausch fand auch hier nicht ungetrübt statt, ganz zu schweigen von Kooperationen – jeder hatte sein eigenes Betätigungsfeld. Dennoch war der Aufenthalt in der GSF in München nicht nur für mich, sondern auch für Kolleg*innen wie beispielsweise Adelheid Mers²⁷ sicherlich eine Zäsur. Etwas in unserer Praxis sollte sich ändern. Es wurde deutlich, dass die bisherige Form der Kunstaübung nicht mehr in der Lage war, aktiv in die Realität einer von der Wissenschaft geprägten Zivilisation einzugreifen. Entweder würde die Kunst ein Trostpflaster für die in der Begegnung mit Wissenschaft verlorene Subjektivität werden, oder sie musste sich eine neue Praxis erfinden.

Im Rückblick schienen die Arbeitsmethoden der Wissenschaft zu andersartig, zu fremd, als dass wir sie mit unseren über Jahrhunderten gewachsenen (analogen) künstlerischen Praktiken noch angemessen behandeln konnten. Es erscheint mir auch heute nicht Ausdruck einer Wahl, dass wir Künstler*innen noch mit Pinsel und tradierten Handwerkzeugen unterwegs waren, sondern eher aus einer Gewohnheit resultierend, die gestützt wurde von dem Kunstmarkt mit seinem vorrangigen Interesse, als Kapitalanlagesystem zu funktionieren. Andere Zielgruppen von Kunst waren nicht auszumachen. Durch die Begegnung mit Vilém Flusser während eines Stipendiums in Südfrankreich öffnete sich mir der Blick auf die Bedeutung der beschriebenen divergierenden und sich rasant entwickelnden medialen Werkzeuge für das Verständnis der Kultur. Mit seinen Ausführungen schienen die Versprechungen der Digitalität eine Perspektive zu bieten, tradiertes Wissen und Kultur in eine neue Praxis zu überführen.

2.1 Subjektivität und Medien

Zwischen der geschilderten Zeit und heute liegen mehr als 30 Jahre. Diese Jahre waren für mich geprägt vom Erwerb von Skills: das Lernen von Grafikprogrammen auf Computern, die Konstruktion von Räumen in 3D, das Erlernen des Programmierens gefolgt von einer Auseinandersetzung mit Kybernetik als Form der Informatik in ganzheitlichem Gewand, die Konfrontation mit der Gentechnik um das Jahr 2010 und die Einrichtung eines DIY Biolabs in Weimar. All diese Technologien waren Praktiken, die sich in ihren produktiven Eigenschaften nicht visuell oder akustisch erschlossen, also einer klassischen Kunstpraxis erst einmal entzogen. Deshalb stand immer die Frage im Raum, wie eine Auswertung dieser Technologien und Theorien aus künstlerischer Sicht stattfinden kann. Wichtiger war zunächst, zu erleben, wie diese Praktiken funktionieren, bevor Künstler*in sich fragt, wie diese in Kunst oder Kultur (also sowohl aus individueller wie aus gesamtgesellschaftlichen Perspektive) eine Wirkung erzielen.

Wenn ich heute künstlerische Werke bewerte, geht es um **Input – Verarbeitung – Output**. Es ist nicht mehr das solitäre Artefakt, das einer Bewertung unterzogen wird, sondern die Einwirkung, welche ein Umfeld auf ein Artefakt hat sowie die Auswirkung, welche das Artefakt auf ein Umfeld

²⁷ Adelheid Mers ist heute Professorin für Arts Administration and Policy an der School of the Art Institute Chicago.

ausübt. Es ist stets ein Umfeld, welches ein Werk evaluiert – und der Kunstkonsument ist nur ein Faktor unter mehreren möglichen – eine Agentur unter vielen (Agenturen). Im Produzieren bestimmt mein Interesse den Ort, den ich für ein Werk wähle. Das Material, das ich bearbeite, bestimmt die Methode der Verarbeitung. Der Output einer Installation erhebt den Anspruch, etwas der Realität hinzuzufügen oder sie zu erweitern. In ihrer Wirkung werden solche Werke Transformatoren.

Letztendlich hatte sich herausgestellt, dass die Trennung, welche die Wissenschaft vorsieht, nämlich in subjektive Äußerungen und Nicht-Subjektives, Allgemeingültiges, nicht weiter führte: Das Subjekt lässt sich nicht aus Experimenten heraushalten, ist es doch Autor derselben. Und eine Umgebung gibt es nicht als neutrales Etwas, solange sie wahrgenommen wird. Umwelt ist stets unser Habitat und von uns als Ressource und Heimat wertgeschätzt. Wir sind durch existenzielle Prozesse in dieses Habitat verwickelt – jede Abstraktion ist nur Kunstgriff, nicht aber eine Position auf stabilem Grund. Habitat ist immer ein geteiltes Zuhause – dies führt unweigerlich zu Aufeinandertreffen, Begegnung und Konflikten, sobald ein anderes Subjekt auftaucht. Formen der Verständigung sind zentral in einem solchen geteilten Habitat. So wurden Medien und ihre Apparate – also Werkzeuge, die Verständigung erleichtern und ermöglichen – zentrale Momente der künstlerischen Gestaltung.

2.2 Die Installation 'Times of the Flies'

Ausgehend von der Idee des Shared Habitats erschien es mir wünschenswert, anstatt ein Gegenüber zu beschreiben mit dem Gegenüber in einen Austausch zu treten. Um dies als Arbeitshypothese zu untersuchen, entwickelte ich eine mediale Anordnung, welche die leisen Gesänge der Fliegen für den Menschen hörbar machen und gleichzeitig menschliche Sprache in ein für Fliegen wahrzunehmendes Signal übersetzt. In *Time of the Flies* dient ein Bildschirm einer Interaktion der Benutzer*in mit Fruchtfliegen. Dieser soll der Performance dienen, das Singen des Benutzers komplementär zum visualisierten Singen der Fliegen und deren Verhalten zu veranschaulichen.

Bei der Planung der Installation geht es zunächst um die Identifikation einer Umgebung, in welcher man zu arbeiten gedenkt. Welches Gegenüber weist eine gut zu beobachtende Agency auf?²⁸ Entspricht es meinem Alltagserleben²⁹ und zeigt es interessante kollektive Verhaltensweisen? Und hat es darüber hinaus noch eine signifikante Bedeutung für die Wissenschaft und unsere zivilisierte Lebensweise? Die Umgebung besteht also aus den Habitaten des Gegenübers und meines eigenen sowie den Erscheinungsformen des Organismus und den entsprechenden Rollenzuweisungen der Gesellschaft. So kam ich zu den Fruchtfliegen. Fruchtfliegen sind sogenannte Kulturfolger, welche sich an die Fußsohlen des Menschen heften, weil sie gelernt haben, in seiner Nähe Futter zu finden³⁰. Neurowissenschaftler schauen auf Fruchtfliegen, weil ihre Gehirne einfacher sind als unsere und dies uns Menschen ermöglicht, unser eigenes Gehirn besser zu verstehen. Wir Menschen schauen also auf die Fruchtfliege, um uns selbst zu verstehen. Und dies ist der Ausgangspunkt für die Installation *Time of the Flies*.

Sobald man mit einem biologischen Organismus (Tieren oder Zellen) zu arbeiten beginnt, ändert sich etwas sehr Grundlegendes: Der Tag wird von den Erfordernissen der Kultur bestimmt, den Viechern, die man in seinen Lebensraum lässt. Sie dominieren den Tagesablauf. Man muss dafür sorgen, dass sie sich wohlfühlen, sich fortpflanzen, weil deren bevorzugte Lebensbedingungen ande-

²⁸ Als Konsequenz unserer Arbeit mit Genetik im Jahr 2010 entschloss ich mich, Agentien zu wählen, welche größer sind als Bakterien und ein leicht erkennbares Verhalten aufweisen, weil dies mir als Künstlerin eine größere Bandbreite an Imagination in der Interpretation ermöglichte.

²⁹ Wenn ein Organismus aus dem alltäglichen Umfeld entstammt, so hat sich bereits eine wechselseitige Rollenzuweisung eingestellt, welche als Ausgangspunkt einer Interpretation herangezogen werden kann.

³⁰ Wird in einer Publikation mit „commensalism“ beschrieben: Mansourian S, Enjin A, Jirle EV, Ramesh V, Rehermann G, Becher PG, Pool JE, Stensmyr MC. Wild: *African Drosophila melanogaster* Are Seasonal Specialists on *Marula Fruit*. *Curr Biol*. 2018 Dec 17;28(24):3960-3968.e3. doi: 10.1016/j.cub.2018.10.033. Epub 2018 Dec 6. PMID: 30528579; PMCID: PMC7065024.

re sind als die eigenen. Man muss einen Kompromiss finden zwischen den teilweise widersprüchlichen Anforderungen – ein klassisches Problem des „Shared Habitats“. Das Erleben der Insekten in ihrem Alltag und inmitten des menschlichen Habitats hat mich erinnert an und zurückgeworfen auf die Kreatürlichkeit meiner eigenen Existenz, die engen Rahmenbedingungen, in welchen Leben möglich ist und sich zu erhalten sucht. Formen des Miteinanders, wie sie durch Singen, Spielen und Muße entstehen, weisen dann über die geschilderte Kreatürlichkeit hinaus.

Ich entschloss mich also, anstatt Fliegen abzubilden, zu filmen und von ihnen zu berichten, so wie es die klassische Kunst gemacht hätte, den Besuchern selbst Zugang zu einem unmittelbaren Erleben mit Fliegen zu ermöglichen. Dafür habe ich ein Interface geschaffen, das ermöglicht, den eigentlich sehr leisen Gesang der Fliegen nicht nur zu hören, sondern auch gemeinsam mit den Fruchtfliegen zu singen. Die physische Installation zeigt, welche Masse an Sand nötig ist, um die schwachen Töne der Fliegen hörbar zu machen. Darüber hinaus war eine Menge Technik notwendig wie *sound cancelling*, um Feedback auszuschalten oder ein *audio mosaicing*³¹, das die menschliche Stimme transformiert in etwas, was dem Fliegengesang ähnelt (die Details sind auf meiner Website³² aufgeführt). Über das *audio mosaicing* konnte das natürliche Reaktionsschema der Fliegen angesprochen werden. Dies soll die Fliegen eher aufmerken lassen als eine kontinuierliche Konversation erzeugen. Die Übersetzung der menschlichen Stimme ist hier nur ein Hilfsmittel, welches ermöglicht, als Mensch in der Klangwahrnehmung der Fliege existent zu sein. Zudem verstärkt das von mir gewählte *audio mosaicing* den klanglichen Eindruck beim Sänger selbst, man wird durch die hörbare Deformation der eigenen Stimme sensorisch in die akustische Welt der Fliegen katapultiert, was das Singen erleichtert.

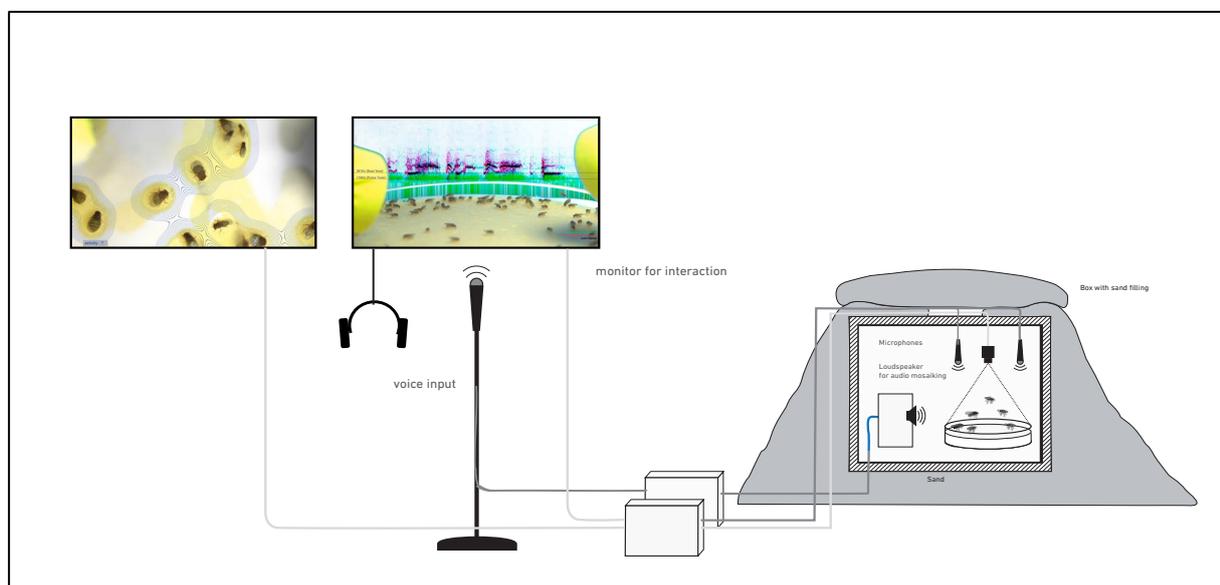


Abb. 9 Ursula Damm: Schematische Zeichnung der Installation *Time of the Flies*

Mit diesen Schilderungen möchte ich von der Qualität des direkten Aufeinandertreffens zwischen Fliege und Mensch berichten. Das performative, künstlerische Erleben kann vom Betrachter selbst evaluiert werden. Künstler*in wird zur Moderator*in. Gleichzeitig bindet die Technologie und das experimentelle Setting meine Kunst an die Welt der Neurowissenschaft und der Akustik. Zu meinen Gesprächspartnern gehören auch Fliegenforscher*innen, Programmierer*innen und Fachleute für Audiotechnik. All dies sind Erfahrungswerte und Knotenpunkte auf einer Karte möglicher Vernet-

³¹ Patricio López-Serrano, Christian Dittmar, Yiğitcan Özer, and Meinard Müller: *NMF Toolbox: Music Processing Applications of Nonnegative Matrix Factorization In Proceedings of the International Conference on Digital Audio Effects (DAFx)*, 2019.

³² <https://ursuladamm.de/de/drosophila-karaoke-bar/> und <https://ursuladamm.de/de/zeit-der-fliegen/>.

zung von Kunst in andere Lebensrealitäten. Es wäre ein Wunsch, diese Vernetzung auch aktiv nutzen und in Zukunft betreiben zu können.

Das Erlebbar-Machen von Klangwelten der Insekten erschließt, was ich Metaebenen unserer Zivilisation nennen möchte. Metaebenen, weil sie emergente Phänomene aus den Aktivitäten einer multiagentiellen Umgebung sind. Sie liegen in sinnlich wahrnehmbarer Form vor und können ästhetisch angeeignet werden, so zum Beispiel als Klangteppich einer Stadt, zu dessen Bestandteil das Schwärmen von Insekten gehörte, aber heute nur noch selten wahrnehmbar ist. Diese – als solche heute identifiziert aufgrund ihres prekären Status – können dann auch in ihren jeweiligen Expressionsfeldern und Kontexten neue Bedeutung erlangen, indem sie sich mit den Soundpatterns der Stadt verbinden. Zukünftige Aktivitätspatterns und Möglichkeitsräume sind dann bewuszt zu gestaltende Klangräume der Stadt, in welchen Insekten (und mit ihnen Feuchtigkeit, Vögel, Frösche etc.) (wieder) ihren Platz haben. Und hierbei treten Anknüpfungspunkte für andere Disziplinen wie die Ökologie, Biologie und Architektur zu Tage. Auf der Basis solcher Kunstprojekte mag Kunst wieder in die aktuelle Alltagskultur verwoben und Bestandteil unserer Zivilisation werden.

Neben diesen strategischen Vorhaben ergaben meine Beobachtungen von Fruchtfliegenverhalten auch einen Zugang zu neuen, unerwarteten Phänomenen. Fruchtfliegen also können uns etwas erzählen: Wenn sie in wilder Unordnung Orte bevölkern, unkoordiniert schwärmen, sobald man sie stört (im Gegensatz zu den koordinierten Schwärmen der Mücken), wenn sie – ungestört – sitzen, um zu fressen (das tun sie tagsüber), sich gegenseitig jagen und beschnüffeln, tanzen (das sog. *chain-ing*), Freunde besuchen, Partner umwerben, sich paaren oder gar kämpfen (wie von Ralph Greenspan berichtet³³).

In vielen Momenten entstanden sogar Aussagewerte für die Wissenschaft: dass beispielsweise die von der Wissenschaft verwendeten Analyseformen (Untersuchung von Fliegengesang nur anhand einzelner Exemplare, reduziertes experimentelles Setting zur exklusiven Beschreibung einzelner Phänomene, Vernachlässigung von kollektiven Verhaltensmustern, Übersehen von emergentem Verhalten als Hervorbringung in komplexen Situationen) anstatt nur Wirklichkeiten zu beschreiben, auch Wirklichkeiten fest- und fortschreiben, welche dem (ganzheitlichen) sinnlich Erlebbaren nicht vollends gerecht werden können. So konnten wir nur durch die Verlagerung des Experiments in eine Küche ohne räumliche Beschränkung und Reduktion der Exemplare sowohl im Klanglichen wie in den Verhaltensmustern Beobachtungen machen, die weit über das bislang Dokumentierte hinausgehen und Anlass bieten zu weiteren Spekulationen. Meine Arbeit *Fly song*³⁴ behandelt eine solche: Hier wird postuliert, dass die Tonhöhen des Fliegengesangs im Spektrum der Naturtonreihe der bereits existierenden Fliegentöne sich verorten und die einzelnen Fliegen sich auf dieses Spektrum *ein-tunen* (flying in tune³⁵). Die Software verstärkt Töne des Fliegengesangs, welche eine Harmonie bilden (Terz, Quarte, Quinte oder Oktave) zu vorab gesungenen Tönen.

Hier ist die Kunst mit ihren ästhetischen Methoden wertvolles Korrektiv und Erweiterung, sie erzeugt Aufmerksamkeit und eröffnet spekulativen Freiraum nicht nur für sich selbst, sondern für die gesamtgesellschaftliche Auffassung davon, was Realität ist bzw. sein könnte.

Im Zuge der Recherchen zu *Time of the Flies* habe ich auch erfahren, dass aktuelle Formen der Sprachsynthese (Voice Cloning) ausschließlich an menschlicher Sprache trainiert werden und deshalb die Sprache der Fliegen nicht erreichen. Würde man Fliegengesang in bestehende Voice-Cloning-Algorithmen „hineinwerfen“, erhielte man dann einen – für Fliegen – wahrscheinlich unsinnigen Output, da die existierenden (Software-)Modelle mit Daten menschlicher Stimme trainiert wurden und Aspekte der menschlichen Stimme extrahieren und wiedergeben. Diese Aspekte sind

³³ Herman A Dierick & Ralph J. Greenspan (2006): *Molecular analysis of flies selected for aggressive behavior*, Nature Genetics - 38, 1023 – 1031. Published online: 13 August 2006; | doi:10.1038/ng1864.

³⁴ <https://ursuladamm.de/fly-song-2019/>.

³⁵ Ähnliches ist bereits für Mosquitos beschrieben: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982206016368>.

eben bedeutungsvoll für die Generierung von menschlichen Stimmen, haben aber ggf. keine oder eine andere Bedeutung für Fliegen.

Man müsste eine andere Software schreiben, welche der Semantik der Fliegensprache folgt und man bräuchte eine riesige Menge an Fliegengesang, interpretiert und getagged entsprechend seiner Bedeutung. Oder – so der Vorschlag von Birgit Popp³⁶ – man könnte mit der existierenden Software arbeiten und beobachten, ob und welche Reaktionen von Fliegen gezeigt werden. Man könnte die von der bestehenden Software extrahierten Aspekte menschlicher Stimme sichtbar und kontrollierbar machen und mit den Parametern spielen, um zu sehen, ob Veränderungen dieser Aspekte eine Wirkung auf Fliegen haben. Dies wäre ein Weg, wie man sich einer Bestimmung von Fliegen-Semantik annähern könnte, die für uns Menschen begreifbar ist. Denn wir sind ja gefangen in unserer eigenen Semantik und können uns nur durch trial and error davon (zeitweise) ablösen.

Es bedarf also gesonderter Strategien, um Technologien, welche in auf den Menschen ausgerichteten (anthropozentrischen) KI-Verfahren bestehen, auch anderen Lebewesen und Lebenssphären zugänglich zu machen.

Grundsätzlich aber sind die Etats für das künstlerische Arbeiten so gering, dass man mit den Experimenten nur selten die wissenschaftlichen Standards und Methoden einhalten kann. Würde hier eine Gleichbehandlung der Disziplinen erfolgen, bestünde die Möglichkeit, auch die sinnlich-ästhetischen Aspekte unserer Alltagsrealität mit den Experimenten der Wissenschaft zu verbinden.

2.3 Kunst als performative Praxis

Kunstausbübung braucht hin und wieder Reservate, um Zeit und Raum für Selbstfindung und Konzentration zu haben. Aber weder ihre Konzeption noch ihre Wirkung kann ausschließlich in diesen Reservaten geschehen. Kunst sollte da präsent sein, wo sie (aus ihrer Konstitution heraus) etwas mit der Welt zu tun hat. Dort, wo sie aus inhaltlichen Gründen Anknüpfung findet an den Alltag. In meinem Falle also ist ihr Ort zeitweilig in den wissenschaftlichen Arbeitsumgebungen, grundsätzlich aber in den Feldern, die auch von der Wissenschaft bearbeitet werden. Dort sollte Kunst ihre Diskurse aufbauen und **Veränderung** ermöglichen. Dann kann sie tätig werden als aktiver, wirksamer Bestandteil unserer Zivilisation und ist frei in der Wahl ihrer Wege, die auch dieselben sein dürfen wie die wissenschaftlichen. Sie kann dann eben auch wissenschaftliche Werkzeuge, Methoden und Geräte benutzen – im besten Falle als deren inhärenter Bestandteil und Partner, nicht als solitäres Beiwerk, das schon vorab als gesellschaftliches Gegengewicht definiert ist. Gleichzeitig soll diese Öffnung nicht bedeuten, dass die Kunst ihre Rolle als Kontrapost, als Gegenposition zum Bestehenden aufgeben müsste – im Gegenteil. Eine unabhängige und freie Themen- **und** Methodenwahl sollte als praktische Konsequenz künstlerischer Freiheit verstanden werden.

Bezugnehmend auf die Ausführungen zur Subjektivität im Geflecht der neuen Werkzeuge (Kapitel 1.3) verändert sich also die Kunstproduktion hin zu einer performativen Praxis. Diese Praxis ist eine experimentelle, eine, die das Ergebnis nicht vorwegnimmt, sondern das Ergebnis als Möglichkeitsraum in einer gewählten Umgebung erlebbar werden lässt. Dabei ist es natürlich wünschenswert, Prozesse einem Publikum in einem vorbereiteten, aber dennoch offenen Kontext vorzuführen, um viele, frei zu wählende Zustände eines Systems zu ermöglichen. Dadurch können in medialen Installationen eben nicht nur festgeschriebene Zustände, sondern viele Möglichkeiten angezeigt werden. Das Publikum kann durch eine Eingabe den Möglichkeitsraum selbst explorieren, sei es als Tastendruck, als Text, als Bewegung oder beispielsweise als Gesang. In solchen Installationen sind die Zustände, die das Werk annehmen kann, ausschlaggebend auch für die künstlerische Qualität der Rückantwort an den Benutzer. Je besser ein System auf einen Besucher reagieren kann, desto größer

³⁶ Birgit Popp ist Neurowissenschaftlerin, Senior Scientist und Gruppenleiterin am Fraunhofer IIS, Audio & Media Technologies Erlangen. Sie hat meine Begeisterung für die Arbeit mit den Fruchtfliegen geweckt und dann die Entstehung der Arbeit begleitet.

sind dessen Möglichkeiten zu spielen und die Beschaffenheit einer konditionierten Umgebung zu erfahren.

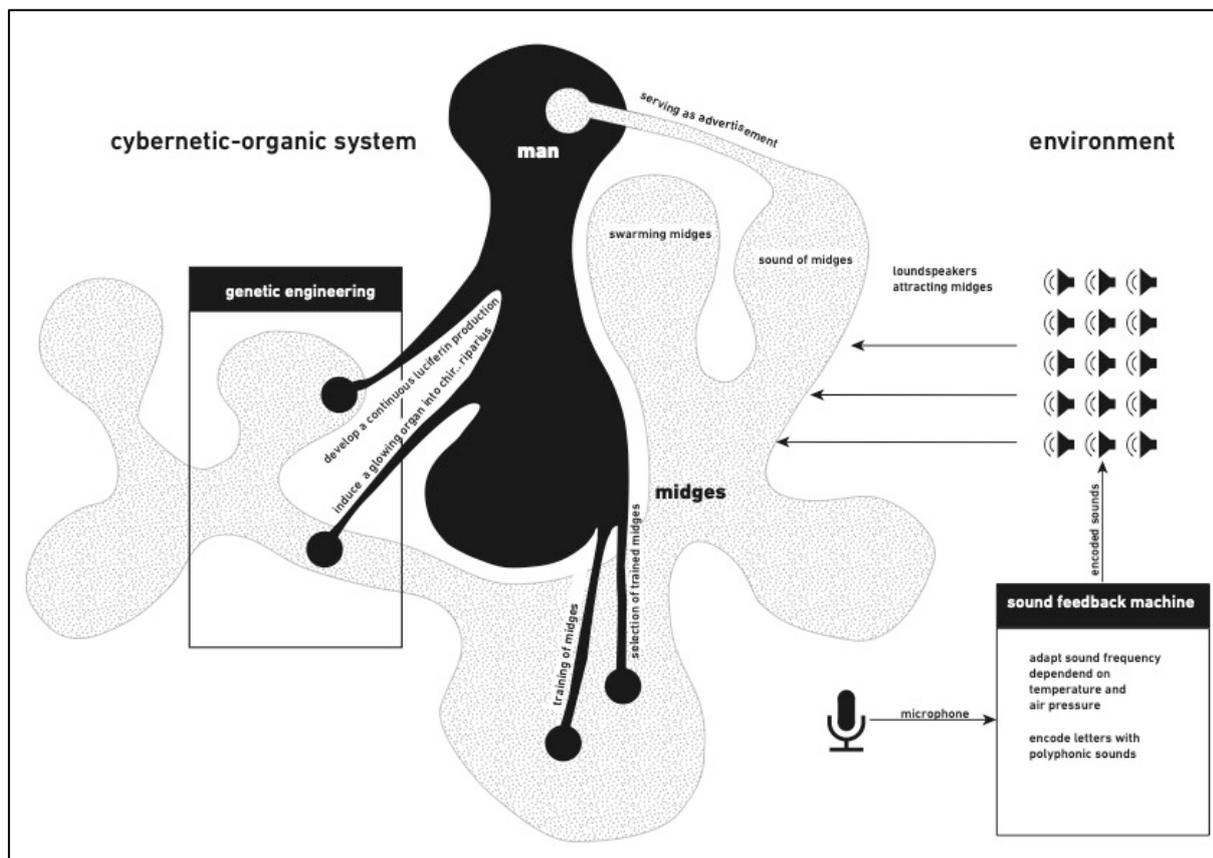


Abb. 10 Ursula Damm: Diagramm der Installation *Sustainable Luminosity*

Die Nähe solcher Installationen zur Informatik und dem Interface Design hat zu einer Aufweichung der Grenzen künstlerischer Praktiken geführt. So sind in diesen Feldern immer wieder Künstler*innen Bestandteil von Teams. Aber auch aus der Kunst heraus hat es Versuche gegeben, Künstler*innen aus ihrer Enklave zu befreien. Da sei als erstes das Bauhaus genannt und natürlich Beuys, der exemplarisch für eine politische, ganzheitliche Kunst stehen mag oder Künstler*innen wie Mierle Ladermann-Ukeles, Peter Fend, die Gruppe Forensic Architecture und andere, die sich mit ihrer Praxis deutlich in nicht-künstlerische Arbeitsfelder verwoben haben. Keiner dieser Akteure jedoch hat es vermocht, eine akademische, auf Erkenntnisgewinn und Dokumentierung ausgerichtete oder finanziell erwerbsträchtige Infrastruktur zu initiieren und aufzubauen, welche ein Überleben, eine Etablierung oder gar Finanzierung der Kunst in diesen „exterritorialen“ Ausdrucksfeldern ermöglicht hätte. Und hier gilt es in Zukunft, aktiv zu werden.

2.4 Wo wird Kultur geschaffen und wer finanziert sie?

Kunst trägt heute sehr wenig zum ästhetischen Gepräge unserer Zivilisation bei. Dabei sind die Artefakte unserer Zivilisation, nämlich die Produkte der Techno-Science, mehr denn je prägend für die Erscheinungsformen der Alltagskultur, seien es digitale Medien und ihre Netzwerke oder biologisch-medizinische Errungenschaften, welche beispielsweise unsere Agrarwirtschaft oder unsere Lebenserwartung, unsere Vorstellung von einem glücklichen Leben bestimmen. Aber sie werden nicht in der Absicht erstellt, Kultur zu schaffen.

Demgegenüber verhält sich der klassische Kunstbetrieb mit Galerien, Sammlern und Museen jedoch immer noch so, als seien ewige Werte nur mit analogen, schon ewig etablierten Medien (Leinwand, Papier, Skulptur aus analogen Materialien, Foto, Video) zu adressieren. Galerien scheuen sich

nach wie vor, digitale, performative Werke zu präsentieren, da sie schwer aufzubauen, zu pflegen, zu konservieren und zu verkaufen sind. Ich erinnere mich, dass, als ein Sammler auf der Art Cologne ein Werk einer Kollegin inspizierte, er nach einem Blick unter den Tisch anstatt eines Videoplayers einen Rechner entdeckte und davonlief.³⁷ Vielleicht war dies richtig, denn sind solche Werke in Kunstsammlungen am rechten Ort? Video hingegen ist mittlerweile gut zu handhaben und dementsprechend auch verstärkt im Markt angesiedelt. Video ist jedoch im Vergleich zu medialen Arbeiten im Sinne von Kunst als performativer Praxis eine Konserve, die zusätzlich zum Bild die Veränderung in der Zeit hat. Das aktive Interagieren mit einem Kontext im Sinne der Produktion eines situationsabhängigen Outputs kennt es nicht. Seine produktionstechnische Angebundenheit an zeitgemäße Formen des Forschens ist deshalb auch nicht so wesentlich für seine semantische Konstitution. Mediale Werke der Kunst (in diesem eng beschriebenen Sinne) sieht man nicht auf der Documenta und nur sehr selten auf der Biennale in Venedig.

Die Gewohnheiten des Marktes blockieren also die Fortentwicklung der Kunst von statischen, eher repräsentativen Artefakten für Sammlungen hin zu situativen und sozialen Praktiken wie Performances, Workshops, medialen Anordnungen, Arbeit im Kontext neuartiger wissenschaftlicher Forschungen und Produktionsverfahren. Allein aus dieser Feststellung ließe sich ableiten, wie notwendig künstlerische Forschung, also eine auf Fortentwicklung ausgerichtete künstlerische Praxis jenseits des tradierten alten Kunstmarktes ist.

Sieht man dann einmal mediale Werke im klassischen, galeriegestützten Betrieb, zeugen diese häufig von der Uninformiertheit der Kuratoren. Oft sind es Werke, die noch symbolisch und über Statements argumentieren, anstatt Dinge medial zu transformieren oder den ästhetischen Artefakten *agency*³⁸ zuzugestehen. Als Beispiel mag hier die Sonne von Ólafur Elíasson herangezogen werden³⁹, welche in ganz klassischer Weise symbolisch operiert. Das Erleben der künstlichen Sonne funktioniert nur, weil die natürliche Sonne bekannt ist und deshalb automatisch durch den Betrachter referenziert wird. Wenn mediale Werke Handlungseigenschaft (*agency*) aufweisen, bieten sie nicht einen einzelnen, inhaltlich kondensierten Eindruck, sondern einen Möglichkeitsraum, den die Werke durch ihre Operationen umreisen.⁴⁰ Ein Werk produziert dann viele Zustände, die durch Eingaben oder schwankende Umweltbedingungen getriggert werden. Abgesehen von der Komplexität des Aufbaus von medial operierenden Werken (sie handeln mit einem Umfeld, das es in der Aufbausituation zu kontrollieren gilt) sind diese Werke auch anders zu lesen als klassische, statische Kunst. Sie sprechen über die Bedingtheiten von Aussagen, von der Beschaffenheit von Kontexten, in welchen sie operieren. Ihre Argumentationsform wird also eine völlig andere, sie referieren nicht ein dem Betrachter bekanntes Phänomen, sondern explorieren Phänomene operativ. Der Betrachter bekommt nicht eine Haltung präsentiert, sondern bewegt sich in einem Netz vieler möglicher Zustände, wo Topologien eine größere Rolle spielen als die Qualitäten einzelner Etappen.

³⁷ Dass ich selbst mittlerweile die zweite digitale Installation (Turnstile und Kontinuum) mit in Echtzeit generiertem Video als permanentes Kunstwerk im öffentlichen Raum produzieren konnte, ist nur dem intensiven Engagement der jeweils eingebundenen Kunsthistorikerinnen zu verdanken, nämlich Ulla Lux und Yvonne Volkart, denen ich dafür zutiefst verbunden bin.

³⁸ Agency bezeichnet hier Handlungseigenschaften von künstlerischen Artefakten, so wie die sog. ANT (Akteur-Netzwerk Theorie) Artefakte, Menschen und Lebewesen generell in ihrer Fähigkeit betrachtet, Vernetzungen einzugehen. Durch die „Gleichschaltung“ von den Akteuren soll ein theoretisches Fundament geschaffen werden, die jeweiligen Beziehungen zu beschreiben.

³⁹ *The weather project*, 2003.

⁴⁰ Als Beispiel möchte ich hier eine gemeinschaftliche Arbeit von Felix Bonowski und mir anführen, die für das Wasserforschungszentrum EAWAG in Zürich produziert wurde. In *Kontinuum* werden in Echtzeit Bilder und Daten des Griesbaches algorithmisch verändert, um visuell lesbar zu werden. Dabei war die größte Herausforderung, den Möglichkeitsraum der Software so zu gestalten, dass Winter wie Sommer und die verschiedenen Ereignisse wie Schneeschmelze oder Dürre in den beiden Videobildern gut ablesbar sind. Die Arbeit ist hier dokumentiert: <https://ursuladamm.de/de/kontinuum/>, abgerufen zuletzt am 23.11. 2023.

Im Galeriekontext ist diese mediale Argumentationsform so gut wie nicht angekommen. Sieht man einmal mediale Kunst in Galeriekontexten, so findet man oft Werke, die in ihrer *agency* (Handlungseigenschaften) reduziert sind, sei es als Video oder als digitaler Print (beispielsweise im Phänomen der Post-Internet Art, die versuchte, Momentaufnahmen digitaler Prozesse als Bild- oder Videoartefakte „verkäuflich“ zu gestalten). Oder man veranstaltet beispielsweise so etwas wie den „Therme Art Workshop“⁴¹ in der Galerie König mit illustren Gästen des Kunstbetriebs (Hans Ulrich Obrist, Tomás Saraceno, Jakob Kudsk Steensen), wo dann Lynn Margulis als Entdeckung für ökologische Praktiken von heute vorgestellt wurde, ganz so, als hätte man sie nicht schon vor 18 Jahren in Madrid auf einem Medienkunstfestival (Banquete 2005⁴²) kennenlernen können. Kurz: Die Kunstszene hinkt hoffnungslos der wissenschaftlichen und technologischen Entwicklung unserer Alltagskultur hinterher und bemüht sich, um die eigene Exklusivität zu bewahren, noch nicht einmal darum, für Neues wirklich offen zu sein.

Warum diese Berufung auf Kunst und Wissenschaft in einer Welt, wo die Wissenschaftler und Techniker, selbst die Künstler, wo Wissenschaft und Kunst so umfassend im Dienste der etablierten Mächte stehen (und wäre es nur über die Finanzierungsstrukturen)? Weil die Kunst, hat sie einmal ihre ureigenste Bestimmung und Größe erlangt, Decodierungs- und Deterritorialisierungsketten erzeugt, die Wunschmaschinen aufrichten und in Gang setzen.⁴³ [Zitate einheitlich formatieren? Normalschrift.]

3. Was leisten die Institutionen und welche Perspektiven gibt es?

Als Lehrende an einer Universität konnte ich in den letzten Jahren erfahren, dass die Kunst – anders als alle anderen Disziplinen – in Deutschland noch keine fest etablierte dritte Phase der akademischen Ausbildung hat (PhD oder Doktorat: die akademische Phase, in welcher Selbstbestimmung und Fortschreibung einer Disziplin erfolgt), ganz zu schweigen von Orten der Forschung wie staatlich geförderte Forschungsprojekte oder Institute. Da meine Universität als erste in Deutschland einen PhD für Künstler angeboten hat, hatte ich letzthin als Vertreterin der Künste die Gelegenheit, an einem Expertengremium des Wissenschaftsrats teilzunehmen, welches Empfehlungen für die Ministerien der Länder formulierte.⁴⁴ Bisher war es so, dass Forschung und Weiterentwicklung der Kunst nur in den Ateliers derer, die durch den Markt überleben oder unabhängig vom Einkommen dort arbeiten können, stattfand. Das kann eine Zeit lang nach dem Studium über Stipendien passieren, auch wenn diese in den allermeisten Fällen nur ein prekäres Leben ohne soziale Absicherung ermöglichen und mit dem Durchschnittseinkommen eines gewöhnlichen Bürgers nicht vergleichbar sind. Eine Perspektive über diese Zeit hinaus ist nur als Produzent von künstlerischen Artefakten möglich, die marktgängig sind (und damit meist Flachware). Für andere Formate bietet der Kunstmarkt kaum ein Auskommen. Die Zukunft der Kunst einem sehr liberalen, vormals feudalen Markt zu überlassen, kann und darf nicht die Perspektive für die Kunst und Kultur einer Gesellschaft sein.

Viele von uns haben die Regeln des Marktes verinnerlicht: Überlasse es den Akteuren (Galerien, Sammlern), dich anzusprechen, werde nicht selbst aktiv. Nimm keinen Job an, der deine Verfügbarkeit einschränkt. Sei lieber arm, aber besessen. Verorte dich in den Gruppen, welche den Galerien und Sammlern angegliedert sind. Suche Kontakt dorthin – am besten indirekt. Sorge dafür, dass du ein Atelier hast, in dem man dich gerne besucht. Stelle deine Person als komplex und interessant dar. Suche einen Partner, der deine Persönlichkeit in ihrer Außenwirkung gut reflektiert. Biete etwas, was über den Alltag und die Bürgerlichkeit hinausweist, der deine Kunden entfliehen wollen. Produziere

⁴¹ <https://therme.art/events/therme-art-x-messe-st-agnes/>, zuletzt abgerufen am 9. Juli 2022.

⁴² <http://www.banquete.org/gaia/> (zuletzt abgerufen am 19.11.2022) eine Veranstaltung mit Lynn Margulis, wo ich die Ehre hatte, sie persönlich zu treffen. Allerdings war sie von meinen digitalen biologischen Systemen (<https://ursuladamm.de/double-helix-swing-2006/>) nicht angetan, sie wollte lieber die Notwendigkeit von Feldarbeit betont sehen.

⁴³ Gilles Deleuze, Felix Guattari (1977): *Anti-Oedipus – Kapitalismus und Schizophrenie I*, S. 478, Suhrkamp Frankfurt.

⁴⁴ Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen, https://www.wissenschaftsrat.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/PM_2021/PM_0821.html, zuletzt abgerufen am 19.11.2022.

Artefakte, welche in ein exklusives Environment der Sammler passen, solche, welche die Sammler haben. Als Frau: Sei jünger als 45 oder älter als 75.

Wie kann eine Alternative aussehen? Zunächst einmal wäre zu gewährleisten, dass die Kunst so wie Philosophie, Literaturwissenschaft, Religion oder auch die Naturwissenschaften sich akademisch organisieren will und kann. Ein gesellschaftlich organisierter Freiraum für die Selbstfindung der Kunst ist notwendig – ganz klassisch in einer Form der Kunst als selbstbestimmter, akademisch institutionalisierter Disziplin, so wie alle anderen Disziplinen dies als selbstverständliche Gegebenheit kennen. Nicht die „Akademisierung“ der Kunst, also ihre Anpassung an existierende wissenschaftliche Praktiken sollte hier betrieben werden, sondern die Erarbeitung eigener Maßstäbe und Regeln, die die Kunst als Kultur einer Gesellschaft der Gegenwart aus einem eigenen Verständnis heraus bis jetzt entwickelt hat.

Es ist ein trauriger Fakt, dass die Kunst zurzeit noch keine akademische Realität hat jenseits der 5-jährigen Grundausbildung. Die Hochschulen bilden fünf Jahre lang aus und setzen dann die jungen Menschen frei. Eine dritte, akademische Phase (wie sie der PhD oder das Doktorat darstellen) ist gerade erst in der Diskussion und im zögerlichen Aufbau begriffen (meist als hybride Disziplin unter Beteiligung einer Wissenschaft). Erstaunlicherweise lehnen viele Mitglieder von Kunstakademien und Kunsthochschulen diese dritte Phase ab. Man brauche so etwas nicht. Wirkliche Kunst werde nur autonom im Rückzug des Individuums auf seine ureigenen Impulse und über die etablierten Märkte produziert. Können Künstler also alles Mögliche gestalten, nur nicht sich selbst bzw. die Expertengemeinschaft ihrer Disziplin? Sind wir noch die Hofnarren und Clowns der Sammler, Beurteilungsgegenstand der Kunstwissenschaftler*innen wie Tiere im Zoo, welche nicht über ihr eigenes Tun reflektieren können oder wollen? Kann die Gestaltungskraft des Künstlers nicht über seinen eigenen Bereich (das Atelier) hinaus wirksam werden und die Konstitution von Kollegien und den Aufbau von Institutionen bewerkstelligen?

Als Mitglied der Kommission des Wissenschaftsrats für die dritte Phase der Kunstausbildung erlebte ich einen Moment der Erkenntnis, als mir klar wurde, dass die Vehemenz, mit der die Professorenkolleg*innen der Kunstakademien eine akademische Existenz der Kunst jenseits der fünf Jahre Grundausbildung ablehnten, von einer mangelnden Erfahrung der Kunst in Regie der Künstler*innen herrührt. Was man kennt, sind die Helden der Disziplin, welche sich über etablierte Strukturen des Marktes finanzieren können. Demgegenüber ist es ein bekannter Fakt, dass Werke von Kolleg*innen, die sich zur Lehre an Kunsthochschulen verpflichten, nach einiger Zeit innerhalb der Institution in der Kunstszene oft nicht mehr konkurrenzfähig, nicht mehr an das aktuelle Kunstgeschehen angebunden sind. Aus dieser Wahrnehmung heraus ist es schlüssig, den Kunsthochschulen die zukünftige Entwicklung der Kunst nicht anvertrauen zu wollen (zu möglichen weiteren Gründen später mehr⁴⁵). Jedoch hat kaum einer der Kolleg*innen, die den Ausbau der akademischen dritten Phase ablehnen, erlebt, was es bedeuten könnte, wenn Kunst vom Ministerium angemessene Mittel für Forschung bekäme. Und mit „angemessen“ meine ich eine Finanzierung, die es ermöglicht, aktuelle Fragestellungen **ohne Produktionsdruck** experimentell zu erforschen. Dies schließt natürlich den Einbezug von aktuellen Medien und Technologien ein. Eine Weiterentwicklung künstlerischer Methoden und Praktiken nach der Zeit der Akademie fand im letzten Jahrhundert in individuellen Ateliers statt, die ihre Finanzierung über den Markt bestritten. Dieser Markt hat zu meinen Lebzeiten nie einen Querschnitt der Gesellschaft repräsentiert, er war und ist elitär und von Bedarfen und Notwendigkeiten getrieben, die wenig mit den grundlegenden philosophischen Fragestellungen unserer Zeit und der Gesellschaft zu tun hatten und haben (was passt in die Wohnung, die Sammlung,

⁴⁵ Wir Professor*innen finden in unseren Institutionen nicht die Unterstützung, unsere eigenen Werke weiterzuführen. Zumindest reicht das Zeitbudget in den seltensten Fällen aus, das eigene Werk zu entwickeln und gleichzeitig die Lehre von Kunstpraxis akzeptabel zu betreiben. Die Zeitbudgets für Forschung und disziplinärer Selbstorganisation sind in unserem Hochschulalltag schlichtweg nicht vorgesehen und müssen erstritten werden. Siehe auch Ausführungen unter 3.1.

was gefällt am Feierabend). Ein Korrektiv zum Markt, so wie es jede Disziplin an Universitäten aufzubauen in der Lage ist, fehlt in der Kunst völlig – und zwar seit eh und je. Meine Vermutung ist, dass es uns Künstler*innen bisher an Vorstellungskraft gefehlt hat, wie wir uns selbst organisieren könnten, wie die Gesellschaft, in der wir leben, sich verändern kann auf Werte hin, die wir in unserer Praxis erarbeiten. Voraussetzung dafür ist auch ein Künstler*innenbild, das nicht nur das Private, Emotionale thematisiert. Eine Kunst, die über das individuelle Erleben hinausgeht und Fragen mit gesellschaftlicher Relevanz stellt, aber auch die Bereitschaft, Vernetzungen zu erkennen und diese aktiv zu gestalten. Mit Vernetzungen meine ich hier nicht nur einen Markt für Kunststartefakte, sondern die Orte, an denen das verhandelt wird, was wir in unseren Werken thematisieren. Ein herausragendes Beispiel ist hier die Gruppe *Forensic Architecture*, welche mit Praktiken der medialen Dekonstruktion versucht, Behauptungen der Tagesmedien zu überprüfen und zu falsifizieren.

Die Diskussionen im Expertenrat verdeutlichten mir, dass es für andere Disziplinen völlig selbstverständlich ist, dass man in den Jahren nach der fünfjährigen universitären Ausbildung an Universitäten in einer Art Gemeinschaft mit Kolleg*innen lebt, in welcher man die Disziplin nach eigenem Ermessen und auf der Basis eigener Erfahrung und Erkenntnis weiterentwickelt. Der durch Forschungsmittel, Graduiertenkollegs, Sonderforschungsbereiche und ähnliche Formate etablierte Raum bietet Gelegenheit, jenseits eines Marktes eine Strategie für eine Disziplin zu formulieren. Und genau diesen akademischen Raum gibt es auch heute noch nicht wirklich für die Kunst (künstlerische Forschung bleibt schlecht finanziert, und auch die Förderinstrumente der Wissenschaft sehen sich nicht in der Pflicht, Kunst zu fördern). Stellt eine Künstler*in einen Förderantrag, so wird erwartet, dass die Kunst im Tandem mit einer Wissenschaft antritt, wobei die Kriterien der Evaluierung deutlich von wissenschaftlicher Rhetorik geprägt sind. Hätte man in den 80er Jahren eine akademisch etablierte dritte Phase, also künstlerische Forschung innerhalb einer ausbildenden und forschenden Institution gehabt, wären möglicherweise die Niedergänge der Installationskunst, der Aktionskunst oder des *Expanded Cinemas* nicht passiert, sondern hätten sich entwickeln können. Die Depression in eine postmoderne, bürgerlich angepasste Phase der Kunstproduktion wäre weniger dominant geworden.

In ihrem Manifest zur künstlerischen Forschung fordern Dieter Mersch und seine Mitschreiber – allesamt Geisteswissenschaftler – künstlerische Forschung müsse immer prekär bleiben, da sie keine regelhafte Verknüpfung mit den Instanzen des Logischen und dem verstandesmäßigen Erkennen (respektive seinen gesellschaftlichen Organen) haben dürfe, sondern in Opposition zur kausalen Verifikation, zum Ableiten oder Verallgemeinern eine reflektierende Urteilskraft in ästhetischen Praktiken aufweisen sollte⁴⁶.

Als Künstlerin, welche durchaus mehrere Jahre lang ein anderes, sehr profanes materielles Prekariat erlebt hat, möchte ich hier entgegenen, dass das Ästhetische längst (und zugegebenermaßen ganz unprekär) in den Medien und Dispositiven der Wissenschaft vorhanden ist – aber als solches nicht reflektiert wird und deshalb kulturell unterentwickelt ist. Genau hier wäre zu wünschen, dass eine Investition in die schöpferischen Kräfte des Ästhetischen erfolgt, es sich emanzipiert und behauptet, als wichtige Größe innerhalb technologischer oder auf Erkenntnis ausgerichteten Praktiken. Dies sage ich aus meiner ästhetischen Urteilskraft heraus, für die ich zuletzt glücklicherweise überhaupt nicht prekär existieren muss. Dass die Künstler in diesem Manifest als Illustratoren der Geisteswissenschaftler auftreten, mag exemplarisch sein für dieses Schriftstück. Den Künstlern zu unterstellen, sie sähen nicht mehr die für sie ausgewiesenen Problemfelder, sobald sie sich pekuniär befriedet innerhalb einer Gesellschaft wiederfinden, erinnert mich an die Wahrsagepraktiken bei Cicero: Dort hielt man Hühner auf Diät, damit sie sich für die Auspizien hungrig auf ausgestreute Körner stürzen, um die gewünschte Vorhersage eines Kriegsglücks zu erlangen.

⁴⁶ Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel (2020): *Manifest der Künstlerischen Forschung – Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Diaphanes, DOI: 10.4472/9783035802917.

Es gibt in den Reihen der Kunsthistoriker*innen allerdings auch bessere Beispiele, allen voran Elke Bippus⁴⁷, welche sich mit großer Aufmerksamkeit und Hingabe den Tätigkeitsfeldern der Künstler*innen nähert. Dennoch lässt die Teilnahme am Expertengremium bei mir den Eindruck zurück, dass es extrem notwendig ist, dass sich die Künstlerschaft selbst organisiert und ihre eigenen Erfahrungen in die Diskussion um künstlerische Forschung einbringt – nicht als Neu- und Umschreibung ihrer bisherigen Tätigkeit, sondern als Forderung der Teilhabe an der Wissensproduktion einer Gesellschaft.

Die Documenta 15 hat meiner Argumentation in die Hände gespielt. Für den Westen ist es höchste Zeit, die Verantwortung für eine „Weltkultur“ zu teilen. Anders als es die Presse vermittelt hat, stand für mich nicht der Skandal um falsche Inhalte im Vordergrund, sondern die Aufteilung der kuratierenden Macht. Wir Künstler*innen aus den Gefilden der medialen Praktiken kennen längst die Probleme einer Kultur des Mitmachens; so hatten in den vergangenen Jahren Maker Culture und Workshop-Kultur statt Ausstellung in viele Festivals Einzug gefunden. Wir konnten erleben, dass dies häufig zu einer Ausdünnung der Diskurse führte und die intensiven Ergebnisse einer individualistischen Praxis nicht präsentiert werden konnten. Transmediale und Ars electronica haben in diesen Zusammenhängen stets nach neuen Formaten gesucht und sie auch schon – nach meinem Dafürhalten – durch die Einbindung von Besuchern in offene Strukturen der Werkschauen gefunden. Ein Workshop oder Zusammentreffen, das vergangen ist, vermittelt sich nicht gut über die Artefakte, die vom Event übrig geblieben sind. Da muss man schon sehr aktiv mit medialen Formaten umgehen können, um ein Vermitteln zentraler Momente der Veranstaltung an eine große Öffentlichkeit zu gewährleisten.

Ich habe sehr bedauert, auf der Documenta Videodokumentationen zu sehen, welche zwar politisch korrekte Inhalte zum Gegenstand haben, aber sich Ästhetiken bedienen, wie wir sie aus totalitären Medien kennen (einlullende Musik im Hintergrund, ein allwissender Erzähler, Heldenerzählungen). Es schien mir, dass die mühevoll, kleinteilige Arbeit einer Künstler*in, eine Ästhetik des unhierarchischen Miteinanders zu finden, hier noch gar nicht angekommen war. Diese Ästhetiken gibt es! Für eine Künstler*in ist es selbstverständlich, dass bildnerische und klangliche Artefakte einen Aussagewert haben, auch wenn er sprachlich nicht explizit vorliegt. So schien mir die Documenta ein Paradebeispiel für eine Veranstaltung zu sein, die zwar das Richtige will, aber an den Methoden scheitert, weil sie ihre eigenen, neu zu explorierenden Praktiken noch nicht gefunden hat oder finden konnte – auch weil eine diesbezügliche forschende Tätigkeit gesellschaftlich noch nicht etabliert ist.

Wie sieht also heute Kunstausbildung aus – und wie sollte eine Kunstausbildung stattfinden? Als Professorin kann ich heute nicht mehr guten Gewissens meine Studierenden auf einen Markt vorbereiten, der weder inhaltlich noch von seinem Umfang her eine würdige Existenz verspricht. Die Konflikte, auf welche die Künstler*innen auch heute noch schauen, sind schön dargestellt in *Crumbs and petals*, einem Artikel eines Künstlerkollektivs „The Idiots“⁴⁸. Deshalb vermitteln wir früh, dass Studierende sich eine Zielgruppe, ein Umfeld suchen, in welches sie ihre Arbeiten hinein vernetzen, welches Austragungsort und Struktur bietet, in welchen ihre Äußerungen Sinn machen, Bezüge zur Realität aufbauen, sie mit ihrem Tun gleichzeitig lernen und erklären können. Wir motivieren also die Studierenden, sich ihre Aktivitätsfelder selbst neu zu organisieren und in diesen zu wirken. Gleichzeitig bin ich mir bewusst, dass der Vorschlag, die white cubes zu verlassen, nun wirklich kein

⁴⁷ Elke Bippus (Hg.) (2009): *Kunst des Forschens – Praxis eines ästhetischen Denkens*, Diaphanes Verlag.

⁴⁸ „With a €500 fee, how good should the artist be? The cultural industry is particularly apt at satisfying the switch of the demands from ‚I want to be paid‘ into ‚Sorry, but I want to see the sense of what I am doing‘. ‚You are making a good show,‘ the curator replies – or, if you insist, maybe you get something like: ‚you are investing into your future‘, which is kept squarely in the present. It is up to you which you prefer – a ‚like‘ on the art platform, floating as if above the dehydrated ocean of criticism, or a welcome ticket into an ‚imaginary middle class‘ awaiting a real inflation. And yet they both leave us starving and nauseated.“ In: *Ethnographic Experiments with Artists, Designers and Boundary Objects: Exhibitions as a research method*, / by Francisco Martines. London UCL Press 2021, p. 91-92.

revolutionärer Vorschlag ist. Den Auszug haben schon viele Künstler*innen vollzogen, sogar die Documenta erkennt an, dass Kultur zu erleben wesentlicher ist als ihre Artefakte zu zelebrieren. Kunst ist ein performativer Vollzug! Genauso oft wurde nach neuen und anderen Finanzierungsmethoden gerufen, um Kultur lebensfähig zu machen. Wesentlich scheint mir, dass man Kultur (wie auch Unkultur) als etwas permanent in der Herstellung Befindliches begreift und neben Kunstprodukten Kunstpraktiken (auch als Dienstleistung) als selbstverständliches Gut begreift, das natürlicher Bestandteil unserer Zivilisation ist.

3.1 Wo sind die Förder- und Entwicklungsstrukturen für eine zeitgemäße Kunst?

Als Künstlerin bleibt mir der direkte Zugang zu Forschungsgeldern immer noch verwehrt. Es gibt keine Institutionen, die eine seriöse Finanzierung für künstlerische Projekte bereitstellen würden, die sich an den Einkommensstrukturen von Forschung und Wirtschaft orientieren. Ich könnte hier als Beispiel deutsche Forschungseinrichtungen nennen, denen ich zugute halten möchte, dass sie immerhin Programme auflegen, die Künstler*innen Arbeit in ihren Umfeldern ermöglichen. Aber die Höhe der Zuwendungen erlaubt keine Forschung unter Beteiligung der Wissenschaft oder wissenschaftlichen Mitarbeitern aus dem akademischen Umfeld. Deren Einkommenserwartungen sind einfach viel zu hoch für die vorgesehenen Etats. Gleichzeitig erwartet man automatisch, dass wir Künstler*innen aufgrund mangelnder Vorbildung nicht an den Methoden der Wissenschaft partizipieren können und schließt uns damit aus den Reihen der Wissenschaft aus. Als Beispiel mag ein Stipendium der Fraunhofer Gesellschaft (Artists in Lab) von ca. 10.000 € für die Produktion einer Kunstinstallation dienen. Vorab möchte ich hier meine Dankbarkeit bekunden, dass mir diese Mittel die Produktion der letzten Arbeit ermöglicht haben. Jedoch: Allein das Honorar eines Informatikers für einen Monat würde den Großteil dieses Budgets aufzehren, die Geldgeber erwarten aber, neben der Programmierung die Anschaffung der Hardware, Transportkosten, Aufbaukosten, Materialkosten und Künstlerhonorar aus diesem Budget finanziert zu sehen. Auch das Max-Planck-Institut setzt 10.000 € für ein Künstlerstipendium an. Das soll den Unterhalt für vier Monate in Residenz finanzieren. Es setzt voraus, dass die Produktion in dieser Zeit mit eigenen Mitteln passiert. Um ernste Forschung zu einer intrinsisch künstlerischen Fragestellung zu betreiben, fehlt das Budget. Was kann in vier Monaten erreicht werden? Austausch, Beginn einer Zusammenarbeit. Zahlreiche Stipendien meinerseits sind daran gescheitert, dass die Mitarbeiter*innen, deren es bedurft hätte, nicht finanziert waren. Oder daran, dass die Wissenschaftler*innen, die Interesse an einer Zusammenarbeit hatten, erwarteten, dass ich selbst die Mittel einwerbe, um dann für mich und die gemeinsamen Projekte tätig zu werden. Ich musste dann erklären, dass die Mittel, die man in der Kunst zu beantragen fähig ist, ungefähr 1/10 bis zu 1/100 dessen betragen, was in der Wissenschaft für ein ähnliches Thema angesetzt wird. Wer könnte uns verdenken, dass wir weniger erfahren mit Technologien, weniger erfahren im Durchführen von Experimenten sind als die Kolleg*innen? Hier schreiben die schlechten Bedingungen eine unglückliche Geschichte fort. In der Konsequenz kann man feststellen, dass die innovativsten Arbeiten von Absolvent*innen kommen, welche in den drei, vier Jahren nach dem Studium Förderstipendien bekommen und dann damit ihre Kunst fortentwickeln. Da die Stipendien aber aufgrund der fehlenden sozialen Absicherung keine seriöse Lebensplanung erlauben, bricht diese Entwicklung dann ab. Dann wird eine Professur angestrebt. Dort aber gibt es keine (intrinsisch künstlerischen) Fördermittel mehr. Insofern stagniert hier die Entwicklung.

Vor kurzem gab es ein Treffen von zehn Professor*innen der bildenden Künste in Berlin, bei dem unser Gespräch auf die Steuererklärungen kam. Obwohl sogar sehr renommierte, in großen Galerien vertretene Kolleg*innen unter uns waren, konnten wir alle davon berichten, dass uns das Finanzamt der „Liebhaberei“ beschuldigte. Dieser Vorwurf entsteht, wenn die künstlerische Produktion über Jahre keine Gewinne erwirtschaftet, sondern die Ausgaben überwiegen. Als Folge einer fehlenden akademischen Kunstförderung und der fehlenden Einführung von künstlerischer Forschung als zu finanzierender Disziplin wurden wir alle vom Finanzamt mit Rückforderungen kon-

frontiert, da das Finanzamt unsere Ausgaben für Kunst nicht als beruflich notwendig betrachtet, sofern keine verkäuflichen Artefakte produziert werden.

Ein weiteres Phänomen ist, dass es zu Beginn von neuen technologischen Entwicklungen (z.B. Digitalisierung in den 90er Jahren, Genetik in den 2000ern) stets den Bedarf gibt, die Eingliederung dieser Technologien in den gesellschaftlichen Alltag durch Kunst zu ermöglichen, zu hinterfragen und zu begleiten. War es Mitte der 90er Jahre noch machbar, programmierend sich ein (künstlerisches) Werk zu erarbeiten, das mit der informatischen Entwicklung Schritt hält, so ist das heute schlichtweg undenkbar. Die Entwicklung in den Technologien war so rasant, dass nicht so nebenbei (und auch nicht mit künstlerischem Genie) das zu erreichen wäre, was ein anderer in einem langen Studium erlernt hat. Auch hier wurden, wie auch beispielsweise in der Entwicklung des IGEN Wettbewerbs⁴⁹, die Förderungen und Entwicklungen abgebrochen, sobald sich die Technologien etabliert hatten. Forschungsförderer gehen davon aus, dass die Kunst sich als kulturelle Interpretation im Feld der bereits existierenden wissenschaftlichen Forschung versteht. Eigene, aus der Kunst heraus formulierte Fragestellungen, die es zu erforschen gäbe, sind nicht vorgesehen. So wird die Kunst hier schlichtweg zum affirmativen Sprachrohr der Wissenschaft und kann ihrer eigenen Agenda, nämlich aus anderem Blickwinkel auf Realitäten zu schauen, nicht gerecht werden.

In der Expertengruppe des Wissenschaftsrats habe ich die Vehemenz erlebt, mit welcher Wissenschaftler*innen gegen eine Integration von künstlerischer Praxis in die Forschungsförderung zu Felde ziehen. Dabei geht es in erster Linie darum, die eigenen Maßstäbe von Wissenschaftlichkeit nicht aufzuweichen. Es scheint so wesentlich zu sein, diese Abgrenzung vorzunehmen, dass so etwas wie künstlerische Forschung, die in ihrem Wesen anders sein mag als die wissenschaftliche, verboten werden muss in eine fremde Kategorie, die eine klare Unterscheidung ermöglicht. Dass es dabei um zwei Blickwinkel auf teilweise dieselben gesellschaftlichen Realitäten geht, bleibt dann außen vor. Dabei sind es die vielen Perspektiven auf Wirklichkeit, deren es so dringend bedarf. Hätte es ansonsten eine Documenta gegeben, die von einem indonesischen Kollektiv kuratiert wird? Immerhin setzt sich hier die (westliche) Kunstwelt bereits dem Risiko einer neuen Sichtweise aus.

An den Universitäten und Kunsthochschulen sind Künstler*innen den Wissenschaften nicht gleichgestellt. Kunstausbildung liegt mit ca. 20.000 € pro Jahr im oberen Drittel der Kosten eines durchschnittlichen wissenschaftlichen Studienplatzes.⁵⁰ Dies führt beispielsweise an unserer Universität immer wieder zu Querelen. Obwohl das Ministerium finanziell die Kunst besserstellt, verschwinden die Gelder innerhalb unserer Hochschule, weil sie intern nach einem Schlüssel verteilt werden, der von Studierendenzahlen und Drittmitteln bestimmt wird – Drittmittel, welche die Kunst nicht oder nur unter Behinderungen einwerben kann. Gleichzeitig müssen wir Lehrende der Kunst mehr arbeiten: Unser Lehrdeputat ist mit 18 Semesterwochenstunden doppelt so hoch wie das der Wissenschaftler, da man uns die Forschung nicht anrechnet. Die Mitarbeiter*innen müssen gleich dreimal so viel unterrichten wie eine wissenschaftliche Nachwuchskraft. Auch dieser Sachverhalt kam im Expertengremium zu Sprache, wobei durchaus Verständnis vorhanden war, dass die Praxis der Kunstausübung heute deutlich anders ist als zu Zeiten, wo es ausschließlich um Malerei und bildhauerische Praktiken ging. Denn dies war die Epoche, aus welcher die unterschiedlichen Lehrdeputate resultierten. Eine Umstellung auf heutige Verhältnisse schien aber nicht politisch durchsetzbar, da dies erheblich höhere Mittelzuwendungen an Kunsthochschulen zur Folge hätte. So bleiben die Belastungen, insbesondere für den akademischen künstlerischen Nachwuchs, bestehen.

⁴⁹ <https://www.igem.org/>. Nach einer ursprünglichen Blüte, vor allem durch Teams wie ArtScienceBangalore oder Cambridge, wurde Design und Kunst immer unwesentlicher, bis es sich aus dem Wettbewerb ausgegliedert hat.

⁵⁰ Das Statistische Bundesamt listet hier <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Bildungsfinanzen-Ausbildungsfoerderung/Tabellen/laufendgrundmittel-faechergruppe.html;jsessionid=25D86D4896A40E1C10C6C9DE5034C3F5.live742?nn=209224> (zuletzt abgerufen am 19.11.2022).

Ähnlich problematisch ist es mit künstlerischer Forschung: In der akademischen Welt ist unsere Forschung (oder für alle, die diesen Begriff der Wissenschaft vorbehalten möchten: unsere Suche nach Erkenntnis sowie Formen neuen Ausdrucks) noch nicht finanziert: Für Künstler*innen gibt es keine Förderprogramme. Wir müssen uns auf dieselben Programme bewerben wie unsere freischaffenden Kolleg*innen (wo man uns aufgrund der prekären Verhältnisse unserer Kolleg*innen außerhalb des Hochschulsystems um Zurückhaltung bittet). Oder wir werden Fellow an einem Kolleg und erhalten dort ein Künstler*innenstipendium. Ich habe am Hanse-Wissenschaftskolleg erfahren, wie man dort mit Künstler*innen verfährt: Während die Wissenschaftler*innen mit ihrem professoralen Einkommen aus ihren jeweiligen Arbeitsverhältnissen für die Zeit eines Aufenthalts „ausgekauft“ werden, also ein volles Gehalt erhalten, so dass ihr Dienstausfall in ihrer Universität ersetzt werden kann, erhält man als Kunstprofessor*in nur ungefähr ein Drittel des regulären Bruttogehalts – das sog. „Künstlerstipendium“, welches ich aufgrund von monatlichen Fixkosten nicht annehmen konnte. In der Folge wurde ich aus dem Hanse-Wissenschaftskolleg ausgeladen. Kurz: Selbst als Professor*innen werden wir nicht den Wissenschaftler*innen gleichgestellt, sondern ausgesondert. In Beratungen zur Einwerbung von Drittmitteln werden wir Künstler*innen häufig auf private Stiftungen verwiesen. Leider sind die dort verfügbaren Mittel deutlich geringer sind als die Budgets von DFG und BMBF. Die EU hat ein Forschungsprojekt zur Förderung der dritten Phase von Kunsthochschulen vergeben⁵¹, jedoch konnte ich erfahren, dass die finanziellen Zuwendungen für die Promovenden im geförderten Projekt weit unter dem liegen, was für eine Promotionsstelle ansonsten angesetzt wird.⁵² Dennoch ist die EU ein Motor im Verständnis von Kunst und mag in Zukunft eine wesentliche Rolle spielen.

4. Ausblick: Es reicht nicht, das Sprechen den Kunsthistoriker*innen zu überlassen

Nach diesem Sommer der Großausstellungen mit Documenta, Venedig Biennale, Manifesta, Berlin Biennale und anderen scheint es so, als wäre die Kunstwelt erschüttert worden. Auch unsere Studierenden, die aus der ganzen Welt kommen, vermitteln uns: Ein „Weiter so“ ist nicht möglich. Die Documenta 15 forderte und probte eine neue Form der Kooperation zwischen den Ländern des globalen Südens und unserer westlichen Kunstauffassung. Die Ausstellungsmacher*innen präsentierten Formate, die ein Wirken in die Gesellschaft hinein ermöglichen. Und sie fordern Kunstformen, die für Austragende, Teilnehmende und Ausstellungspublikum gleichermaßen gedacht sind. Doch wurden viele Besucher*innen mit den Überresten von Performances und Happenings alleine gelassen, auch weil es nicht erreicht wurde, die erwünschten Begegnungen über die Dauer der Ausstellung aufrechtzuerhalten. Gerade diese Einsicht verweist wieder auf die Notwendigkeit von Lehre und Vermittlung, also die akademischen Systeme der Kunst. Die neu gefundenen Formate müssen exploriert, entwickelt und evaluiert werden. Und zwar nicht nur aus Anlass einer Ausstellung und aus dem Impuls der Künstler*innen heraus, sondern auch im Hinblick auf eine Kunstöffentlichkeit und deren Kunstverständnis.

In diesem Sommer wurde mir auch, insbesondere in Gesprächen mit Kollegen*innen, deutlich, wie wichtig das Aufbrechen der Rollenzuweisungen im Gespann Künstler*in = Praktiker*in und Kunsthistoriker*in = Theoretiker*in sein wird. Was ich eingangs als den Übergang von ästhetischem Ausdruck zur Sprache aufgriff, feststellend, dass dies eine gesellschaftlich etablierte Aufteilung der Deutungshoheit von Kunst festschreibt, möchte ich hier nochmals thematisieren, um auf die Notwendigkeit der institutionellen, akademischen Autonomie der Kunstproduzent*innen hinzuweisen. Die Künstler*in vertieft sich in ein Thema und produziert Artefakte, wohingegen die Kunsthistoriker*in das praktische Tun beobachtet, analysiert, historisch einordnet und in der Gegenwart einem Publikum verständlich macht. Während die Künstler*in sich mit den operativen Vorgängen der

⁵¹ <https://www.hfbk-dresden.de/lehre-forschung/praxis-und-weiterbildung/eu4art>, zuletzt abgerufen am 19.11.2022.

⁵² <https://www.hfbk-dresden.de/veranstaltungenkalender/details/weiterqualifizierung-fuer-graduierte-der-hfbk-dresden>, zuletzt abgerufen am 16.10. 2022.

Produktion befasst und diese aufgrund ihrer Wirksamkeit modifiziert und moduliert, bleibt die Kunsthistoriker*in allerdings außenstehend. Das Gespann Künstler*in/Kunstgeschichtler*in kennt also zwei Sichtweisen: die intrinsische der Produzent*in und die deskriptive und vermittelnde der Theorie. Für die Weiterentwicklung einer experimentellen Praxis, die ergebnisoffen arbeitet, ist aber die Evaluierung der produktiven Phase wesentlich. Das Wissen, welches die künstlerische Praxis erarbeitet, ist erst einmal der Künstler*in selbst offensichtlich, weshalb sie die unstrittige Kompetenz dafür hat. Das soll die Kunsthistoriker*in nicht unnötig erscheinen lassen, aber deutlich machen, dass nicht Kunstgeschichte die Kunst erst zu einer Disziplin macht, sondern eben ein anderes Tätigkeitsfeld hat. Für sie steht das Werk nicht im Begriff des Werdens zur Diskussion, sondern des Vermittelns an ein Publikum, als Diskussion einer Haltung in die Gegenwart hinein. Die Arbeitsprozesse, wie z.B. die im praktischen Tun entstehenden Feedbackschlaufen zwischen Erstellen, Sehen, Korrigieren, bleiben das Vermächtnis der „schöpferischen“ Künstler*in. So nimmt es nicht wunder, dass ich die Planung von Arbeitsprozessen und Apparaten innerhalb meiner aktuellen Werke eher bei Autoren wie Hans-Jörg Rheinberger⁵³ und Henning Schmidgen⁵⁴ beschreiben finde als bei Kunstwissenschaftler*innen (wohingegen die Kunstwissenschaftler*innen die Anbindung an „Kultur“, „Alltagskultur“ oder Geistesgeschichte leisten, etwas, was wir Künstler*innen nur zu gern ausblenden im Bestreben, das subjektive Erleben zu verstärken). Gleichzeitig ist das Schöpferische im Zeitalter von Medien, dem Herstellen von Artefakten mit digitalen, konfektionierten Tools oder Apparaten, die aus einer Technikgeschichte heraus entstanden sind, längst Teil einer Technologiekultur, die ihrerseits eigene Theorien und Metaebenen ausgestaltet hat. Wie sollte es da sinnvoll sein, die Künstler*in weiterhin als jemanden zu klassifizieren, die eigene Theoriebildung nicht braucht?

Georg Trogemann, der an der KHM Köln mein Lehrer und in den letzten zwanzig Jahren steter Gesprächspartner zu diesen Themen war, fordert allerdings auch vehement – das soll nicht ungesagt bleiben – die Fortentwicklung von uns Künstler*innen ein: dass wir uns eine Sprache erarbeiten, eine Kommunikationsfähigkeit über die Grenzen unseres Tuns und der Disziplin hinweg und uns nicht stets – auf den Geniekult zurückgreifend – aus der gesellschaftlichen Verantwortung ziehen. Georg Trogemann hat recht: Die langjährige Unterfinanzierung der Kunst hat ihre Spuren hinterlassen: Viele Künstler*innen sind sehr einseitig ausgebildet, haben eine dürftige sprachliche Selbstdarstellung und sind aus dem Stand heraus nicht anschlussfähig an wissenschaftliche Praktiken. Wie aber sollte es anders sein, nachdem man mit der Grenzziehung der zwei Kulturen⁵⁵ auch die Vermittlung der Kunstpraxis auf dem Stand von vor 100 Jahren eingefroren hat? Der erste Schritt wäre hier eine Modifikation der Kunstausbildung: die Präsenz der Kunst in unterschiedlichen, neu zu findenden Kontexten und eine Verortung von Kunstausübung parallel und komplementär zu anderen Produktions- und Arbeitsbereichen des gesellschaftlichen Lebens.

Der zweite Schritt, der ja bereits auf dem Weg ist, wäre die zügige und entschiedene Etablierung einer dritten, akademischen Phase, die hybride und rein gestalterische Formate haben kann. Der dritte Schritt betrifft die Förderinstrumente: Der Staat sieht es als Selbstverständlichkeit, Forschung und Autonomie von Disziplinen – sei es eine Geisteswissenschaft oder eine Naturwissenschaft – jenseits eines aktuellen Marktes zu fördern. Dieses Verständnis muss sich endlich auch auf die Kunst erstrecken. Es gibt keinen Grund, den Künstler*innen die Autonomie durch Selbstdefinition unabhängig vom Marktgeschehen zu verwehren. Dabei reicht es auch nicht aus, dass Künstler*innen als Mitantragsteller*innen in wissenschaftlichen Projekten auftreten: Kunst muss als ebenbürtige Disziplin dieselben Rechte auf autonome Gestaltung von Forschungsvorhaben zugestanden werden. Sonst

⁵³ Hans-Jörg Rheinberger (2001): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Wallstein Verlag, <https://www.wallstein-verlag.de/9783892444541-experimentalsysteme-und-epistemische-dinge.html>.

⁵⁴ Henning Schmidgen (2017): *Forschungsmaschinen – Experimente zwischen Wissenschaft und Kunst*, Matthes & Seitz Berlin.

⁵⁵ Ich beziehe mich hier auf *Two Cultures and the Scientific Revolution* von C.P. Snow, einer Publikation, in welcher die disziplinäre Aufteilung in Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften beschrieben wird. Ich dehne sie hier aus auf die Kunst, die dort nicht thematisiert wird, aber eher der Kultur der Geisteswissenschaften zuzurechnen wäre, siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Zwei_Kulturen (zuletzt abgerufen am 19.11.2022).

verkommt die Kunst zu etwas, was jenseits der Lebensrealität unserer Gesellschaft in einer Enklave existiert und – auch aufgrund der schlechten Arbeitsbedingungen – zunehmend an Vernetzung und Relevanz verliert.

In diesem Kontext möchte ich eine temporäre, dem Defizit entgegenarbeitende Maßnahme anregen: So könnte in Anlehnung an die Verfahren für Kunst am Bau⁵⁶ 1% von Antragssummen der Wissenschaften (sofern diese > 1.000.000 €) für Kunstprojekte vergeben werden, welche thematisch sich innerhalb des Forschungsprojektes bewegen und zu diesem einen Diskurs aufbauen. Damit wäre ein wechselseitiger Denkprozess angestoßen, auch wenn die Unterfinanzierung künstlerischer Forschung damit noch nicht wirklich behoben wäre. Aber, und das ist hier vielleicht wesentlicher, die Reflektion unserer Wissenssysteme als kulturelle Faktoren wäre angestoßen.

Dass ich diese Streitschrift⁵⁷ schreibe, sollte nicht als Klage verstanden werden. Als Professorin bin ich in einer privilegierten Position, kann trotz meiner Lehrtätigkeit immer noch Kunstwerke herstellen, was ich als großen Luxus begreife. Der Artikel entstand eher aus dieser geschützten Situation heraus: Anders als viele meiner Kolleg*innen außerhalb der Institutionen kann ich mir Widerspruch und Anklage finanziell leisten. Deshalb sehe es auch als Pflicht, für Kolleg*innen und eine junge Generation zu sprechen, die in direkter Abhängigkeit von den Verantwortlichen des Marktes und der Institutionen leben.

Ich könnte diesen Artikel nicht beenden ohne einen Ausblick, der versöhnlich stimmen kann. Dass ich diesen anbieten kann, habe ich meinen ehemaligen und augenblicklichen Studierenden zu verdanken, die mir die Ehre gaben, ihre Lehrerin sein zu dürfen. Unter diesen sind Künstler*innen, die heute bekannt sind⁵⁸, aber auch Leute, die sich in anderen Kontexten betätigen und dort versuchen, ihre künstlerischen Ambitionen an Mann und Frau zu bringen. Dass dies funktioniert – nicht immer, aber doch in zunehmenden Maße – bestätigen sie mir: sei es der Künstler, der in seiner Masterarbeit Besucher an einem Nord-Koreanischen Betriebssystem eines Rechners verzweifeln ließ, dessen Zensurmechanismen er offengelegt hatte, und sich jetzt meldet, um zu berichten, dass er – was er niemals erwartet hätte – arbeiten kann an dem, was ihn wirklich bewegt und damit seinen Lebensunterhalt bestreitet. Oder der Fotograf, der zunächst sehr erfolgreich für große internationale Marken fotografiert, sich aber dann entscheidet, die Leistung der Frauen in seiner Heimat mit einem sehr persönlichen Portrait zu würdigen. Oder eine junge Künstlerin, die ihre Masterarbeit mit der Hilfe eines Max-Planck-Instituts finanziert bekam, weil man dort den Wert ihres Blicks auf das eigene Geschehen schätzt. Die Aufzählungen ließen sich beliebig fortsetzen. Mich ermutigen diese jungen Menschen, für eine Verortung der Kunst in den Gefilden des Alltags zu plädieren, nicht nur als Ausübungsort, sondern auch als Möglichkeit, dort mit ihrem Tun ihr Einkommen zu erzielen und als Künstlerpersönlichkeit wirksam zu sein.

⁵⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Kunst_am_Bau, ein mittlerweile etabliertes Verfahren, das noch aus der Weimarer Republik datiert (zuletzt abgerufen am 16.10. 2022).

⁵⁷ Als solche bezeichnet von Stefan Oehm während der Korrektur des Artikels.

⁵⁸ Wie zum Beispiel Yunchul Kim, der in diesem Jahr unter großem Erfolg seine Arbeit *Gyre* im Pavillon von Südkorea auf der Venedig Biennale zeigte.