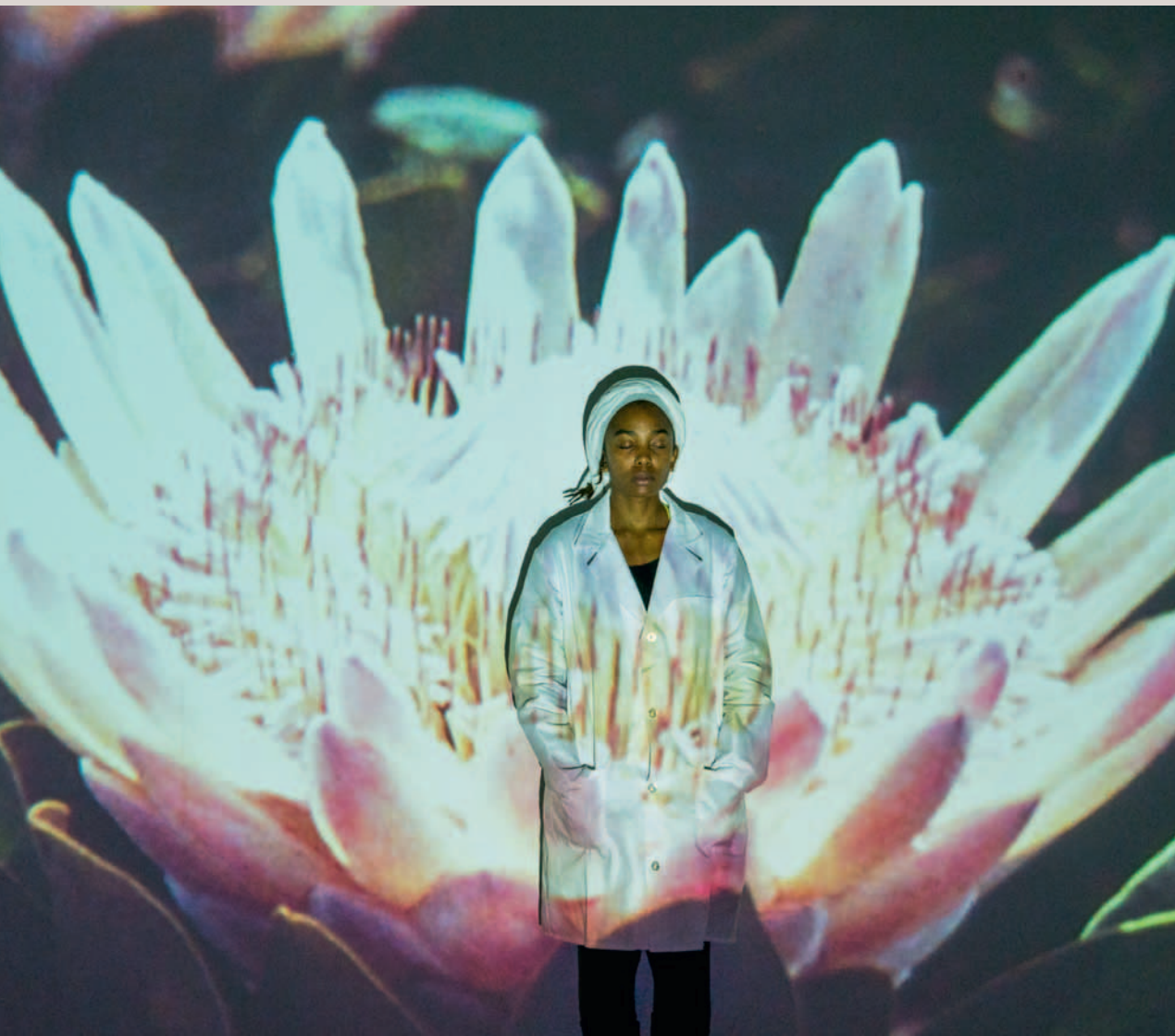




Leonardo im Labor

Das Gespenst der künstlerischen Forschung

EIN BILDESSAY VON KATHRIN BUSCH





Uriel Orlow,
*The Fairest
Heritage*, 2016–17,
aus der Serie
*Theatrum botani-
cum*, 1-Kanal-
Video, 5 Min.
22 Sek., Courtesy:
der Künstler

Jacques Derrida hat von Bildern behauptet, das Gespenstische sei ihnen immanent. Es gäbe „Entschwundenes in der Erscheinung als dem Wiedererscheinen des Entschwundenen selbst.“ Gleiches lässt sich vom Wissen in der künstlerischen Forschung sagen. In ihr hat das Wissen, das sie in sich aufnimmt und zur Kunst macht, eine wiedergängerische Form: Als gesichertes wird es zum Verschwinden gebracht und kehrt als ungewisses, spekulatives oder phantasmatisches zurück.

Hatte sich die konzeptuelle Kunst Begriffe für ihre reflexive Praxis erschlossen, so leistet die künstlerische Forschung vergleichbares in Bezug auf Theorie. Mit ihr werden alle Varianten des Erkennens, seien es philosophische Einsichten oder wissenschaftliche Ergebnisse zum Material von Kunst, das sie traktiert und verschiebt. Der Stand des Wissens fließt nicht in die künstlerischen Werke ein, vielmehr verwandelt die Arbeit an ihm die Kunst in eine Erkenntnisform eigenen Rechts. Das ästhetische Regime der Künste, das Jacques Rancière für die Moderne geltend macht, wird durch ein epistemisches Regime ersetzt. Mut zur Wahrheit, Attraktion von Theorie und Lust am Denken werden zu relevanten Größen in der Produktion und Rezeption von Kunst. War die Kunst bis dahin Gegenstand der philosophischen Kritik und wissenschaftlichen Erforschung, wird sie nun zu deren Subjekt – oder besser: Sie tritt in ein Gefüge von Wissenspraktiken ein, dessen gesamter Charakter sich dadurch transformiert. Kunst erschließt die Ausdrucksdimension von Wissen in jeweils singulärer, verkörperter, affektgeladener oder libidinöser Form. Sie erprobt das Wissen, strapaziert seine Ränder, Bruchstellen und Verwerfungen, findet in ihren Falten ungeahntes Material oder die Abgründe epistemischer Gewalt. Darin besteht der essayistische Kern künstlerischer Forschung. Theodor W. Adorno hatte im „Essay als Form“ eine Verbindung aus Kunst und Wissenschaft aufgefunden, die er gegen die Kritik ihrer unlauteren Vermischung verteidigte. Auch der künstlerischen Forschung wirft man vor, sie reduziere Kunst darauf, ein Medium kritischen Wissens zu sein. Dabei gilt es zu verstehen, dass hier umgekehrt das Wissen als Medium der Kunst fungiert. Es wird mit den formgebenden Mitteln der Kunst bearbeitet und virtualisiert. Wie bei jeder Formwerdung schließt dies Zersetzung ein. Mit dem Essay teilt die künstlerische Forschung eine implizite Wissenschaftskritik. Sie bezieht sich heute nicht mehr nur wie bei Adorno auf den Anspruch der Gewissheit, Systematik oder Universalität, sondern auch auf jene neuen, die Kreativität beanspruchenden fluiden Wissenspraktiken, die auf Innovation ausgerichtet sind. Im Unterschied zu ihnen insistiert in der aktuellen künstlerischen Forschung eine Heimsuchung durch das Gewesene, das ihr als Unabgeholtenes aus der Zukunft entgegentritt.

MAREIKE BERNIEN / ALEX GERBAULET

Ghostly Extractions, 2020

Eine leuchtende Figur in nächtlicher Landschaft: gespenstisch und surreal – sie steht für die Spur radioaktiver Strahlung, um deren ästhetische und politische Agentialität es im Film von Mareike Bernien (*1979) und Alex Gerbaulet (*1977) geht. Gegenstand des Projekts sind unter anderem die Abbaugelände in der ehemaligen DDR, in denen von 1946 bis 1990 unter strenger Geheimhaltung von der Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut Uranerz für das Atomprogramm der UdSSR gewonnen wird. Geologie, Geschichte und filmische Experimente sind über das Material miteinander verbunden. Das Erzgebirge als zentrale politische Landschaft des Kalten Krieges gerät ebenso in den Blick wie eine Mediengeologie bild- und farbgebender Gesteine, eine im Untergrund agierende Umweltbewegung und das „Gespenst des Kommunismus“.

Im Zentrum der filmischen Auseinandersetzung steht eine Ästhetik der Heimsuchung, wenn Bildträger, Landschaften und Körper durch unwahrnehmbare Strahlung wahrnehmbaren Veränderungen unterliegen. In Szene gesetzt wird die Wirksamkeit einer Substanz, deren gespenstische (Un)Sichtbarkeit und irrisierende Farblichkeit leitend für die künstlerische Forschung wird. Anders als bestehende Dokumentationen über die Wismut zielt das filmessayistische Projekt nicht so sehr auf Aufklärung als vielmehr auf die Effekte der Geheimhaltung. Es

setzt bei der Unsichtbarkeit des radioaktiven Stoffes an und kartiert dessen sichtbaren Folgen, wenn er im Schreckgespenst atomarer Vernichtung, in den Lungengeschwüren der ehemaligen Arbeiterschaft und den Abraumhalden des Tagebaus Sichtbarkeit erlangt. Das künstlerische Interesse folgt den phantasmatischen Überschüssen der sich auf Bildträgern visualisierenden Zersetzungskraft und nimmt sie zum Anlass, die Frage nach künstlerischer Formgebung nicht ausgehend von Schöpfung, sondern von einer Transformation durch Zerfall zu stellen. Bernien und Gerbaulet experimentieren in ihrem Filmprojekt an den Rändern des sichtbaren Lichtspektrums mit UV- und Infrarotstrahlungen, die sie anstelle des gefährlichen Uranerzes einsetzen. Sie arbeiten mit fluoreszierenden Stoffen, die sie anleuchten, um poetische Bilder der Heimsuchung zu schaffen – wie bei der Gestalt auf dem nächtlichen Bild. Sie nimmt die Legende vom Springteufel auf: einer geisterhaften Gestalt, die angeblich in der von Probebohrungen durchzogenen Landschaft gesichtet wurde und ein phantasmatischer Ausdruck von diffuser Beunruhigung ist.

www.alexgerbaulet.de

Mareike Bernien / Alex Gerbaulet,
Ghostly Extractions, 2020



URIEL ORLOW

Theatrum Botanicum, 2015–2018

Uriel Orlovs (*1973) Werkzyklus *Theatrum Botanicum* bildet ein Geflecht mikrohistorischer Forschungen, in denen sich die Botanik als verborgene Bühne darstellt und Pflanzen als Akteure der Kolonialgeschichte ihren Auftritt haben. Sie sind anders als in der Wissenschaft nicht Gegenstände der Forschung, sondern Träger eines verworfenen Wissens und fungieren als Quellen und Darstellungsmedien kolonialer Gewalt. Orlovs künstlerische Botanik setzt, anders als der systematisierende Zugriff der Wissenschaft, beim Singulären an. Seine Einzelstudien gehen von der befremdlichen Tatsache aus, dass der Botanische Garten von Kapstadt mit seiner europäischen Klassifikation das indigene Pflanzenwissen vollständig unterschlägt. Vor Augen steht die Zwiespältigkeit der Botanik selbst, wenn man die Bedeutung des Kolonialismus für die Entstehung der europäischen Wissenschaft bedenkt und sich die Gewaltsamkeit in Erinnerung ruft, die in den auferlegten Kategorisierungen insistiert. Ihrer Spur folgt Orlow bis zum heutigen Neo-Extraktivismus, in dem das zunächst verworfene indigene Wissen von westlichen Pharmakonzernen genutzt und patentiert wird. Orlow befasst sich auch mit dem von Apartheid geprägten filmischen Archivmaterial des botanischen Gartens und lässt eine schwarze Performerin in die projizierten Bilder intervenieren, um die visuellen Klischees im Reenactment zu unterminieren. In einer anderen zum Werkzyklus gehörenden Fotoserie *The Memory of Trees* versammelt Orlow Portraits von Bäumen, die als Zeugen der Geschichte fungieren. Die Serie

besteht aus Negativen und kehrt den wissenschaftlichen Blick um. Das „Gedächtnis der Bäume“ findet sich in noch unbelichteten, virtuellen Bildern umgesetzt, deren Inversion auf das Unerlöste der Geschichte verweist. Eine weitere Arbeit zur Migrationsgeschichte afrikanischer Pflanzen folgt dem Weg der Geranie in die blühenden Beete Floridas und auf die Balkone Mitteleuropas, wo sie, weil man ihre Herkunft aus Afrika vergessen hat, für Heimat stehen.

Auffällig an *Theatrum botanicum* ist seine Heterogenität, die sich sowohl dem wissenschaftlichen Ideal der Konsistenz wie dem Anspruch einer einheitlichen künstlerischen Sprache widersetzt. Die ästhetischen Brüche erteilen dem Anspruch lückenloser Darstellung eine Absage und markieren damit einen erkenntniskritischen Impuls. Notwendigkeit vermittelt sich dennoch: im insistierenden Zurückkommen auf die Pflanzenwelt, im erneuten Aufrollen der Teilhabe der Flora an den Verschränkungen von Kolonialismus und Wissen, von Schönheit und Gewalt.

www.urielorlow.net

Uriel Orlow, *The Memory of Trees*, 2017,
5 s/w-Fotografien, Aluminiumplatte mit Text,
Auswahl: Milkwood Tree, Kapstadt

Uriel Orlow, *Geraniums are Never Red*,
2017–2020, installation view Kunstmuseum
Lichtenstein 2020, Foto: Stefan Altenburger





KARINA NIMMERFALL

Unintentional Monument (The Matrix Code), 2020/21

Die auffallend künstlich modellierten Bilder einer verlassenen Architektur von Karina Nimmerfall (*1971) sind als Grundlagenforschung zu den Dispositiven des Wissens zu verstehen und lassen einen kritischen Blick auf die Genealogie und Inanspruchnahme von künstlerischer Forschung zu.

Unintentional Monument beforcht das räumliche Milieu transdisziplinärer Forschungskulturen exemplarisch am einflussreichsten Think Tank der amerikanischen Geschichte. Die RAND(=Research AND Development)-Corporation hat nicht nur im Kalten Krieg die Regierung strategisch beraten, sondern war wegweisend für das Entstehen einer neuen, künstlerisch inspirierten Form des Wissens, die mithilfe von Kreativitätstechniken, Rollenspielen und Szenarios einen Denkstil des Virtuellen etabliert hat. Der von RAND formulierte Slogan, es gelte das Undenkbare zu denken, klingt wie die philosophische Formel für das Schöpferische in der Kunst.

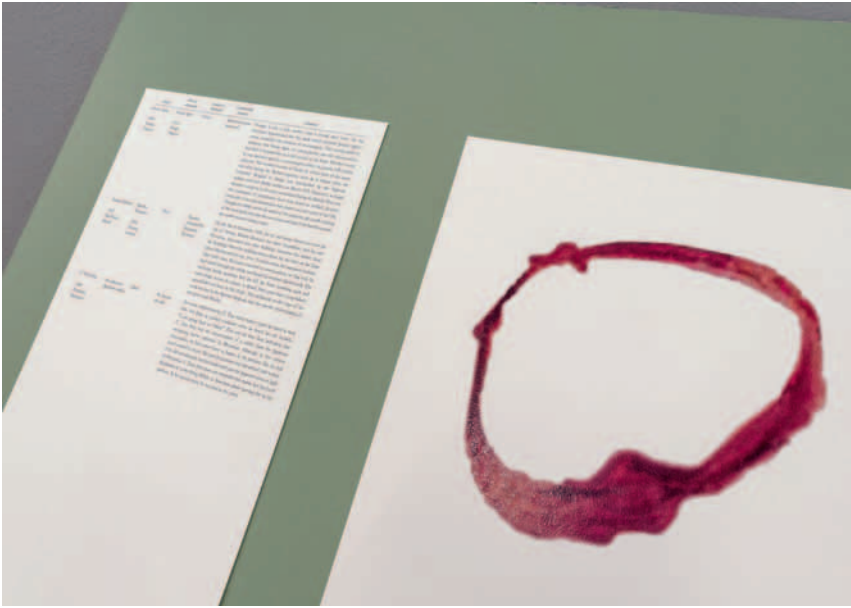
Nimmerfalls installatives Setting mit den computergenerierten Bildern rekonstruiert den 1953 erbauten, inzwischen abgerissenen Firmensitz der RAND-Corporation in Santa Monica. Die betont nüchternen Darstellungen weichen signifikant von den Dokumentationen der Büroräume ab, deren unkonventioneller Stil unter anderem vom *Life Magazine* illustriert wurde und der zum Vorbild für den heutigen ‚Laboratory Lifestyle‘ und die Arbeitsorganisation von Kreativ-Unternehmen geworden

ist. In Nimmerfalls Simulationen sind die Räume entleert. Anstatt das bildliche Narrativ der lässigen Atmosphäre zu übernehmen, legen ihre spröde bürokratisch wirkenden Bilder das nackte Gerüst des Gebäudes als die eigentlich schöpferische Matrix frei. Grundlegend für den damaligen Architektur-entwurf war die Berechnung der Wege im künftigen Institut, die alle Arbeitsplätze über die kürzeste Strecke miteinander verbinden und so die Chance für einen informellen Austausch zwischen den Forschungsfeldern garantieren sollte. Das statistisch errechnete Wegesystem mit den potentiellen Begegnungen im Flur und den offenen, der Freizeit gewidmeten Innenhöfen visualisiert Nimmerfall in einer Computeranimation. Außerdem nimmt das gitterartige Display den Grundriss der Büroräume und Gänge auf und betont das infrastrukturelle Milieu der kalkulierten Kreativität. Ihr Nachleben findet man in der Idee, durch die Einbeziehung von Künstler*innen in Institute und Labore bestehende Forschungen zu bereichern – eine Rollenerwartung an Künstler*innen, die Nimmerfalls Arbeit reflektiert.

www.karinanimmerfall.com

Karina Nimmerfall, *Unintentional Monument (The Matrix Code)*, 2020/21, 15 computergenerierte Bilder, 2 Computeranimationen, Textbroschüre, Courtesy: die Künstlerin





LAWRENCE ABU HAMDAN

For the Otherwise Unaccounted, 2020

Lawrence Abu Hamdan (*1985), der häufig mit *Forensic Architecture* zusammengearbeitet hat, forscht vor allem im Medium des Klangs. Seine Geräuschauswertungen werden nicht nur in Kunst-Ausstellungen gezeigt, sondern auch in Gerichtsverfahren eingesetzt. Damit stehen die Einsätze künstlerischer Forschung und die Frage ihrer gesellschaftlichen und politischen Verwertbarkeit zur Disposition. Abu Hamdan gewinnt aus der genauen klanglichen Analyse etwa von Schussgeräuschen oder Stimmen Aufschluss über Straftaten, ebenso wie er aus den akustischen Erinnerungen von Gefolterten Architekturen und Haftbedingungen rekonstruiert. Ist es zum einen sein klangkünstlerisches Wissen, das ihn für forensische Ermittlungen und Aufklärung von

Verbrechen qualifiziert, so decken seine Sound-installationen zum anderen im Hörbarmachen des zuvor Unerhörten einen forensischen Kern von Kunst auf. Wie in der gerichtlichen Anhörung ist auch in der Ästhetik als „Aufteilung des Sinnlichen“ die alles entscheidende Frage, was in der Ordnung des Wiss- und Wahrnehmbaren überhaupt erscheinen darf. Die akustischen Beweise sind Teil einer Wahrheitsproduktion, deren Macht-Wissen für Abu Hamdan zugleich zur Disposition steht. So beweiskräftig die Verbindung aus Ästhetik und Politik in seinen künstlerischen Investigationen ist, so spekulativ erscheinen seine aktuellen Arbeiten, in denen er sich mit Phänomenen der Reinkarnation befasst. Auch sie erheben den Anspruch, Elemente in einer forensischen Forschung zu sein und ein Wissen zu transportieren, das trotz seiner verkörperten, sinnlichen und heimsuchenden Aufdringlichkeit oder Insistenz als ungesichert gilt und verworfen wird. In *For the Otherwise Unaccounted* nimmt er die These des Psychiaters Ian Stevenson auf, dass gewaltsam zu Tode gekommene Menschen, wenn sie wiedergeboren werden, Spuren ihrer Todesarten tragen. Sie werden in Muttermalen auf der Haut sichtbar, die von Schusswunden, Strangulationen oder Obduktionen zeugen. In einer Ästhetik hervortretender Male – Ovale, Linien, Kleckse – präsentiert Abu Hamdan sie auf eingepprägtem Papier. Die dazugehörigen Texttafeln mit der detaillierten Beschreibung der Male machen deutlich, inwiefern ihre Träger das erlittene Unrecht anderer inkarnieren und durch deren Vulnerabilität subjektiviert worden sind. Auch diese Arbeit wirft die erkenntniskritische Frage nach den Grenzen legitimer Zeugenschaft und der als rechtmäßig geltenden Verfahren von Wissensproduktion auf.

www.lawrenceabuhamdan.com

oben: Lawrence Abu Hamdan, *For the Otherwise Unaccounted*, 2020, 17 thermografische Drucke in A3, 4 Texttafeln (Detail), Ausstellungsansicht Wiener Secession, 2020, Foto: Iris Ranzinger

unten: Lawrence Abu Hamdan, *For the Otherwise Unaccounted*, 2020, 17 thermografische Drucke in A3, 4 Texttafeln, Ausstellungsansicht Wiener Secession, 2020, Foto: Iris Ranzinger





HENRIK OLESEN

Festival of the Unconscious, 2019

Henrik Olesens (*1967) *Festival of the Unconscious* trägt die Dynamiken unbewussten Wissens in die künstlerische Forschung ein. Die vier betont nachlässig gestalteten Boxen diffamieren die saubere Ästhetik minimalistischer Kuben, um sie mit affektiv besetzten Bildern auszukleiden. In anti-modernistischer Geste versammeln die Sperrholzkisten wie kleine Archivkästen loses, teils zerfleddertes Bildmaterial, dessen ausufernde Bezüge nicht restlos aufzuschlüsseln sind. Die innerhalb der Arbeit insistierende Wiederholung einzelner Bilder und die fetischistischen und sadistischen Motive, die auf die Innen- und Außenseiten der Boxen aufgebracht sind, spannen die Frage nach einem ästhetischen Unbewussten zwischen libidinösem und destruktivem Triebgeschehen auf. Angefüllt sind die Guckkästen mit Verweisen auf eigene Arbeiten und Werke anderer Künstler: *Death Ship of No Port* etwa bezieht sich auf H.C. Westermanns

Bilder von zerstörten Schiffen, die, aus dem Wasser geschleudert oder im Eis gefangen, wie die Gesckicke des Unbewussten blockiert, verschoben oder gebrochen sind. Ihre Kombination mit den Bildern von Tierkadavern lässt an einen Text von Georges Bataille im *Kritischen Wörterbuch* denken, wo er Schlachthöfe mit Pestschiffen vergleicht – nicht ohne auf die Kehrseite ihrer Verfemung hinzuweisen, wenn nur noch hässliche Reinlichkeit, ein krankhaftes Bedürfnis nach Sauberkeit, in der bürgerlichen Welt insistiert und zu ganz anderen Perversionen treibt. Eine weitere Box referiert auf den surrealistischen Poeten Roger Gilbert-Lecomte, dessen Dichtung nahezu vergessen ist. Ähnlich wie Bataille verficht er eine Ästhetik des Spiels und der Verausgabung, die ihre überschreitende Energie vor allem auf das eigene Selbst richtet, das es zu verschwenden oder zu entleeren gilt. Olesen treibt mit dieser Arbeit auch seine langjährigen Forschungen



zur Exklusion von Homosexualität weiter. Sie zeigen, wie die Machtstrukturen der Gesellschaft mit ihren homophoben Exklusionen in die Kunst hineinreichen. Wenn die künstlerische Forschung die Dynamiken des Unbewussten berücksichtigt, denen sie selbst unterliegt, dann zeigt sie auch, dass sich das Verdrängte nicht einfach in Wissen überführen lässt. Die Bildzusammenstellung ist durchlöchert, enigmatisch, ungreifbar und scheint in Traumreste zu zerfallen. Damit wird der Anteil von Verlust und Zersetzung am Erkenntnisprozess betont und die Idee des konsistenten, akkumulierten Wissens problematisiert.

Henrik Olesen, *Festival of the Uncouscious*, 2019, Serie von 4 Boxen, Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York

KATHRIN BUSCH



ist Philosophin, lehrt als Professorin an der Universität der Künste, Berlin und ist seit 2015 im Leitungsteam des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“. Daneben hat sie die Gesellschaft für künstlerische Forschung (gkfd.org) mitgegründet und das Berliner Förderprogramm für künstlerische Forschung auf den Weg gebracht (kuenstlerischeforschung.berlin). Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören neben Fragen des ästhetischen Denkens auch Theorien der Passivität und Fleischlichkeit.

Foto: Raphael Guillou