

KÜNSTLERISCHE ARBEITEN ALS
THEORETICAL OBJECTS BZW.
›DENKEN (MIT) DER KUNST‹³

Das genaue Sehen, der »microscopic view of close reading« (Bal 1999a, S. 138), von dem Mieke Bal spricht, soll in meiner Auseinandersetzung eine Theoriepraxis darstellen, durch die eine dialogische Situation entsteht und durch die dem ästhetischen Gegenstand gegenüber ein eigenes Denken zugestanden wird, für das Bal andernorts die Kurzformel »Kunst denkt« (Bal 2016, S. 172) anführt. Mit einer solchen methodologischen Haltung wird Kunst, so der Kunsthistoriker Marcel Finke, »keineswegs nur [als] ein Objekt, *über* das man spricht oder *von* dem man handelt«, begriffen, sondern »sie fungiert darüber hinaus auch als ein Gegenstand, *mit* dem gedacht und *durch* den Wissen generiert wird« (Finke 2014, Hervorh. im Orig.).

Das ›Denken‹ von Kunst bezeichnet die Philosophin, Kunst- und Kulturtheoretikerin Kathrin Busch als ein »›anderes‹ Denken« (Busch 2016b, S. 14), welches auch ein »andersgeartetes Wissen« (ebd., S. 11) produziert. Dabei kommt künstlerischem Wissen »zuallererst in Absetzung zur wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion« eine Andersheit zu, »insofern es sich um eine eigenständige Form der Wissensbildung handelt, die mit anderen Forschungsverfahren, Darstellungsformen und auch Rezeptionsweisen als die Wissenschaft operiert« (ebd.). Kunst möchte ich im Anschluss daran als einen Ort verstehen, von dem aus alternatives Wissen produziert werden kann.

Eine detaillierte Deutungsarbeit, in der eine dialogische Situation entsteht und die mich in meiner kunsttheoretischen Praxis einem »Denken (mit) der Kunst« (Finke 2014) annähert, verknüpft sich mit dem Konzept des *theoretical objects*.⁴ Anstatt den Begriff der *case study* für kulturelle oder künstlerische Gegenstände der Analyse zu verwenden, auf die eine Theorie lediglich angewendet wird und die damit einer »*einseitigen Applikation*« unterliegen, bei der »die Theorie den Horizont des Kunstwerks absteckt« (ebd., Hervorh. im Orig.), verwendet Bal den Begriff *theoretical object*, den sie von Hubert Damisch aufgreift und präzisiert (vgl. Bal 2010, S. 7). In einem Interview in der Zeitschrift *October* erklärt Damisch das *theoretical object* folgendermaßen:

3 Vgl. den Titel des Aufsatzes von Marcel Finke: »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?« (2014).

4 Marcel Finke verweist auf mehrere Autor*innen, die mit diesem Konzept arbeiten, darunter Mieke Bal (2010, 2002, 1999a, 1999c), Giovanni Careri (1995),

Hubert Damisch (2010), Martina Dobbe (2007), Rosalind E. Krauss (1985), Louis Marin (2004) (vgl. Finke 2013; 2014). Ich konzentriere mich in meiner Auseinandersetzung auf Bal.

»[First] A theoretical object is something that obliges one to do theory [...]. Second, it's an object that obliges you to do theory but also furnishes you with the means of doing it. Thus if you agree to accept it on theoretical terms, it will produce effects around itself. [...] Third, it's a theoretical object because it forces us to ask ourselves what theory is. It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory.« (Damisch zit. nach Bois/Hollier/Krauss/Damisch 1998, S. 8)

In dieser von Damisch formulierten Konzeption vom *theoretical object* artikuliert sich die Potenzialität künstlerischer Arbeiten, mit ihren eigenen ästhetischen Fähigkeiten die Rezipient*innen »mit anschaulichen Mitteln« (Finke 2013, S. 40) zur Theoriebildung zu veranlassen und damit Auswirkungen auf die Theorie zu haben – wodurch Kunst zu einer wechselseitigen Beeinflussung und Reflexion beitragen kann. Auch Bal macht sich in ihren Analysen immer wieder dafür stark, das epistemische Potenzial künstlerischer Arbeiten erkennbar werden zu lassen. Analyse versteht sie dabei nie als bloße »Anwendung« einer theoretischen Maschinerie« (Bal 2002, S. 17), bei der Kunst der Theorie untergeordnet wird, sondern sie betont ihrerseits auch die Notwendigkeit einer Beweglichkeit und Wandelbarkeit von Theorie:

»Theorie treiben« ist eine Art des Umgangs mit theoretischen Begriffen und Objekten; es ist ein Versuch, die Objekte mit Hilfe der Begriffe zu analysieren und außerdem das Umgekehrte zu leisten, ohne Begriffe wie Werkzeuge »anzuwenden«, sondern indem man sie mit Begriffen in Verbindung bringt und sie nötigenfalls mit ihnen kollidieren lässt.« (ebd., S. 68)

Diese andere Art der »Kontaktaufnahme« (Finke 2014) zwischen künstlerischem Gegenstand und Theorie möchte ich in der Analyse der Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj erproben. Das Verständnis von Kunst als *theoretical object* folgt dabei zwangsläufig keinem eindeutigen methodologischen Leitfaden, »[d]enn wie die Inanspruchnahme eines theoretischen Objekts jeweils aussieht, muss sich im Grunde jedes Mal neu zeigen – und zwar in unmittelbarer Abhängigkeit vom individuellen Gegenstand, der jeweiligen Theorie sowie des Problemfeldes, auf dem sich beide begegnen« (ebd.). Das Konzept des *theoretical objects* begreife ich für mein Schreiben insbesondere als eine wissenschaftsethische Haltung, die gegenüber den künstlerischen Arbeiten eingenommen wird, um deren Eigenständigkeit zu respektieren und um in einem dialogischen Verhältnis ihren epistemischen Potenzialen nachzuspüren. Die künstlerischen Arbeiten werden

zu Reflexionsmitteln erklärt, um über die eingangs formulierte Frage nachzudenken – nämlich, auf welche Weise sich künstlerische Arbeiten daran beteiligen, Geschichte(n) zu verschieben.

ZEITGENOSS*INNENSCHAFT – EIN ZUR POSITIONIERUNG VERPFLICHTENDES GESCHICHTSBEWUSSTSEIN

Ein kritisches Anliegen, das sich dem Prüfen und Interpretieren von festgeschriebener Geschichte verpflichtet und Geschichtsentwürfe problematisiert, die von blinden Flecken behaftet sind, kann sich nicht nur in ein Verhältnis zur Vergangenheit bringen, sondern muss sich in die »historischen Bedingungen [...] [der] eigenen Gegenwart« (Rebentisch 2013, S. 195) involvieren, um in das Feld der Geschichtsschreibung hineinzuwirken. Dies soll sowohl für die Wissensproduktion der künstlerischen Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj als auch für mich als Theoretikerin gelten, die in der Praxis des Schreibens (Be-)Deutungen und Wissen hervorbringen möchte. Eine mit einer solchen Annahme in Verbindung stehende Zeitgenoss*innen-schaft verstehe ich mit Juliane Rebentisch nicht als »neutrale Gegebenheit denn als anspruchsvolle Aufgabe« (ebd., S. 186). Unter Bezugnahme auf den Kunsthistoriker Terry Smith führt die Philosophin aus, dass das

»zeitgenössische In-der-Welt-sein [...] indes nicht nur von der Überlagerung unterschiedlicher kultureller und sozialer Milieus, Traditionen und Produktionsverhältnisse und den zwischen ihnen entstehenden Widersprüchen bestimmt [ist], sondern ebenso von der Erfahrung eines engen Nebeneinanders von Differenzen sowie von einem durch diese Differenzenerfahrung vermittelten Bewusstsein von einer gleichwohl geteilten Zeit, einer Con-Temporalität« (ebd., S. 185–186).

Die Beschäftigung mit der unmittelbaren Geschichte der eigenen Zeit setzt, wie von Rebentisch angemerkt, eine gewisse Anstrengung voraus, denn einerseits herrscht nirgends sonst so wenig Distanz wie zur Zeitgeschichte selbst. Andererseits liegt in ihr auch genau diese ambivalente Wendung, die sie trotz oder insbesondere wegen ihrer Nähe schwer greifbar macht. Der Philosoph Giorgio Agamben hat diese Ambivalenz folgendermaßen umschrieben:

»Zeitgenossenschaft ist [...] ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig