

Peter Ablinger

Das Unerforschbare

'Kunst als Forschung' ist keine.
Und 'Forschung über Kunst' gibt es nicht.

Im ersten Teil meines Textes wird eine Parallelentwicklung beobachtet in der Ausweitung der künstlerischen Forschung einerseits und einer gleichzeitigen Abnahme von Musik- und Kunstformen, die entweder der Narrativität entbehren, oder sich teilweise oder gar konstitutiv der Diskursivität entziehen. An die künstlerische Forschung wird dabei herangetragen, die akademisch-künstlerische Auseinandersetzung, und in deren Gefolge auch die öffentliche Wahrnehmung der Künste, nicht immer nur zu fördern und zu erhellen, sondern in markanter und einschneidender Hinsicht auch einzuengen, oder - wenn auch unwillentlich - gar zu verdunkeln und zu behindern.

Der zweite Teil führt diesen negativen Befund noch ein Stück weiter, indem er das Etikett 'Forschung' hinterfragt. Es geht hier aber in erster Linie darum, ein Denken und Formulieren zu skizzieren, das eine Alternative zum Forschungsbegriff im Auge hat.¹

Teil 1

Forschung löscht Unerforschbares

Der universitäre Kunstdiskurs in den jüngeren Disziplinen der künstlerischen Forschung findet sein Gegenstück im derzeit rasanten Rückgang einer abstrakten Kunst oder Kunst der Leere und Ausdrucksverweigerung. Beides beobachte ich in den letzten 20 Jahren, also etwa seit 2005. Eine Kunst wie "8 Grau" von Gerhard Richter, neben anderen monochromen Tendenzen, oder sonstigen Manifestationen einer Nachfolge des 'schwarzen Quadrats', ist seither vom 'Markt' verschwunden. Geblieben ist eine gesprächige Kunst, eine rhetorische, eine Kunst, die immer gute (politische, gesellschaftskritische) Gründe hat - die Kunst vom guten Grund. Nur eine solche ist der Forschung zugänglich, nur über eine solche kann etwas gesagt werden. Geforscht wird also dort wo sich Erforschbares findet. Und was

¹ Teil 1, "Forschung löscht Unerforschbares", wurde Anfang 2024 auf Anfrage eines österreichischen Instituts zur künstlerischen Forschung für eine geplante Buchveröffentlichung geschrieben. Jedoch, nachdem sie das Manuskript erhalten hatten, meldeten die Anfragenden sich nie mehr zurück. Offenbar war dessen Inhalt allzu schockierend und mit den Maßstäben des Instituts nicht vereinbar. Der erweiterte, hier vorliegende Text wurde im Oktober desselben Jahres als Keynote-Lecture für das Symposium ARTikulationen in Graz vorgetragen. Und obwohl ich damit rechnete, dass Teil 2 vielleicht noch schockierender wirken könnte, zeigten sich die Auftraggeber diesmal höchst angeregt und interessiert an weiterführenden Diskussionen.

heute nicht mehr "geforscht" wird, nicht der "research" zugänglich ist, hat keine Chance mehr sich Gehör zu verschaffen - wie denn auch? Wie sollte sich das Schweigen Gehör verschaffen?

Musikwissenschaft litt schon immer daran, dass sie sich notwendigerweise auf das diskursiv Zugängliche beschränken musste - und wurde entsprechend immer schon verachtet von den "richtigen" Musikern, die instinktiv wussten, dass der Diskurs allenfalls an der Oberfläche dessen kratzt, was Musik wirklich ausmacht. Neu ist, dass heute die "richtigen" Musiker es sind, die den Diskurs führen, die Komponistinnen und Interpreten, die einen PhD anstreben, und darüber zu vergessen scheinen, was unter der diskursiven Oberfläche sonst noch schlummert - ja schlimmer noch: dem Vergessen gesellt sich eine musikalische Praxis hinzu, ein Komponieren, das sich tendenziell auf Oberflächenphänomene beschränkt. Komponiert wird nur mehr, was sich dem Diskurs erschließt, während das Ungesagte oder Unsagbare, welches eigentlich - oder einst? - die Musik ausmachte, verdrängt wird und von der Bühne verschwindet.

Bei einem Komponieren, das dem Zwang unterliegt, gleichzeitig Forschung sein zu müssen, ist bei all seiner äußerlichen Vielgestaltigkeit in der Herangehensweise/Strategie/Haltung ein und derselbe Mechanismus am Werk. Und diese gleichgeschaltete Herangehensweise ist die einer bestimmten Art von Diskursivität. Alles was das jeweilige Werk ausmacht ist so gehalten, dass man es genausogut erzählen könnte, dass man jederzeit einen Schrifttext künstlerischer Forschung oder eine Diplomarbeit daraus machen könnte. Im Prinzip wird alles, was passiert, 'gesagt', nichts mehr 'gezeigt'. Alles hat ein Thema - wie eine Sonate. Es gibt nichts anderes mehr als Thematisches und Motivisches, nichts anderes mehr als Rhetorik. Alles weiß, was es tut und warum. Alles kann begründet werden, alles ist ausargumentiert und folgt einer argumentativen Ökonomie. Alles ist aufgedeckt - nichts mehr bleibt zu entdecken. Keine Fragen mehr. Nur noch Antworten. Und Antworten raunen 'Bedeutung'. Wer aber Bedeutung sagt, meint Deutung. Es geht darum, Bedeutungshoheit zu etablieren und über das Gedeutete - die Kunst - zu setzen. Es geht um Machtausübung, Disziplinierung und um den Geldwert von Kunst.

Für die Kunst selbst dagegen hat Bedeutung keine Bedeutung. Das geht soweit, dass sie nicht mal das Attribut der "Sinnlosigkeit" scheut, sie kann es sogar emphatisch bejahen. Denn 'sinnlose Kunst', das kann genausogut heißen, sinnlich nicht wahrnehmbare Kunst zu sein. Das Nicht-Retinale Duchamps ist dazu der Vorläufer. Das war einmal da, um der Kunst ihre Tradition von Handwerklichkeit und Anschaulichkeit zu entziehen. Heutzutage jedoch dient es wieder als Rechtfertigung für sehr viel Handwerklichkeit und Anschaulichkeit in all der

Art-Research-Art mit ihren Referenzen, Dokumentationen, Rhetoriken, Statistiken etc.

Aber die Sinnlosigkeit kann noch mehr als nur das Zauberstück von der sinnlich nicht wahrnehmbaren Kunst. Der subtilste aller Orte der Kunst, und gleichzeitig ihre größte Herausforderung, ist gewissermaßen ihre Negativität, ist gerade dort wo sich Sinn und Bedeutung entziehen - auch dann noch, wenn dieses Entkommen vom Sinn nur temporär ist, und auch, wenn so gut wie gewiss ist, dass die Bedeutungs Falle hinterher unerbittlich zuschnappen wird. Der anvisierte Ort hat sowohl eine zeitliche Dimension, als das Intervall des Aufschubs, des Aufschubs vom Sinn, von der Bedeutung, von der Signifikation; aber er hat eben auch eine räumliche Dimension: als Abstand, als zeitloser Raum, als Leere. Diese Leere artikuliert die Kunst, feiert die Musik, während dieser Raum umbaut ist mit Marmorsäulen dessen Kapitele vom Blattgold leuchten.

Aber all das scheint unvereinbar mit den üblichen Sinnzuweisungen, Bedeutungserhöhungen und Rechtfertigungsstrategien der künstlerischen Forschung, und wird mit ihr solange unvereinbar bleiben, solange sie sich unfähig erweist, eben genau diese 'Negativität' zu reflektieren. Jedoch künstlerische Forschung kann nur 'positiv': sie kann nichts entziehen, sie will nur hinzufügen und nennt das "Wissensproduktion". Dabei ist Wissensproduktion nur der Garant dafür, die Kunst - die das Nicht-Wissen tangiert und uns unermüdlich das Nicht-Wissen-Können ausbuchstabiert - ein weiteres mal zu verfehlen.

Teil 2

Forschung und Etikettenschwindel

Künstlerische Forschung, soweit sie mir begegnet ist, lässt sich in zwei prinzipielle Kategorien einsortieren: 'Kunst als Forschung' oder 'Forschung über Kunst'.

Das erstere, 'Kunst als Forschung', ist keine. Es ist entweder keine Kunst oder keine Forschung. Zur Begründung beziehe ich mich im folgenden Absatz - so wie öfter in diesem Text - stellvertretend auf die Musik.

Musik ist ein Ort (- schließlich lädt sie zum Verweilen ein), der die Mechanismen der Repräsentation tendenziell außer Kraft setzt, zumindest spielerisch mit ihnen umgeht, ohne je ganz und gar nach ihrem Code (ihrer Nase) zu tanzen. Das Signifikat von Musik ist immer unbeständig, und das Skandalöse daran: ihr, der Musik, kommt es nicht einmal darauf an, dass es überhaupt ein Signifikat gibt. Selbst ein Werk der Programmmusik, selbst 'Peter und der Wolf', spielt nur mit dem Verweisspiel der

Repräsentation, bezieht aber seinen eigentümlichen Reiz gerade aus der Differenz zu ihr, aus einem Nicht-Funktionieren und nur bedingtem Erfüllen ihrer Codes. Es ist wie ein Kind, das Ernsthaftigkeit spielt, aber genau darin charmant und unvergleichlich bleibt, als es diesen Ernst nie erreichen wird und stattdessen etwas, das die Erwachsenen (fast oder längst) verloren haben: eben das Spiel, das Nicht-Im-Code-Enthalten-Sein, das Nicht-Erfüllen, oder positiver ausgedrückt, die Unabhängigkeit vom Code und vom Funktionieren: Musik funktioniert nicht!

Eine Musik oder Kunst jedoch, die nicht funktioniert, die sich dem Code auch nur teilweise entzieht, kann im selben Maße keine Forschung sein. Forschung ohne Code existiert nicht. Kunst schon. Und wenn auch nur temporär, oder vielmehr außerhalb der Zeit.

Was ist über die andere Kategorie, die Forschung über Kunst, zu sagen: Es gibt sie nicht. Es gibt entweder Poetiken oder Sekundärliteratur. Beides kann unzweifelhaft von großem Wert sein, aber das ergibt noch keine Forschung über Kunst. 'Poetik' nenne ich hier das, was sich selbst 'Ästhetik' nennt und traditionell einen Zweig der Philosophie darstellt. Keine der geläufigen Ästhetiken kommt zurecht, ohne der Kunst kunstfremde Normen und Kategorien überzustülpen, welche typischerweise aus Moral- und Wahrheitsdiskursen stammen. Kunst ist nicht wahr. Sie mag ambivalent und vieldeutig sein, aber sie lässt sich nicht in binäre Codes wie wahr/falsch zwängen. Damit zeigen sich solche Ästhetiken als fehl am Platz, oder freundlicher gewendet, wenn wir sie nämlich metaphorisch lesen, als Poetiken.

Deutlich besser sieht es aus bei der Sekundärliteratur. Dabei handelt es sich um die weitverzweigten Disziplinen, die im Musikbereich traditionell von der Musikwissenschaft abgedeckt wurden. Was im Begriff Sekundärliteratur nach Degradierung klingt, kann im Gegenteil zu einer wahrhaften Noblierung gereichen. Denn diese allein verdient das Etikett 'Forschung'. Nur hier gibt es Forschung auf unzweideutige Weise im Sinne von Nachprüfbarkeit, Konsensfähigkeit, Verifizierbarkeit. Allerdings ist mit dem Studium der mannigfaltigen Begleitumstände von Musik und Kunst, zwar viel gesagt, aber immer noch nicht der Befund 'Forschung "über" Kunst' erfüllt.

Dass sich traditionelle Musikwissenschaft und deren Nachfolger als 'sekundär' oder 'begleitend' darstellen ist keine Zuschreibung von Außen. Sie selbst sind es, die die 'Nebensachen' zu ihrem Hauptgebiet machen und davon absehen, genau diese ins Zentrum zu stellen und in den Rang des eigentlichen Kunstwerks zu versetzen. Das hieße nämlich unter Umständen, das Blattgold der Kapitele oder die Bepolsterung der Sitzreihen als integrativen Teil des Kunstwerks zu sehen.

Jedoch ein solcher Akt wäre dann nicht mehr Forschung, schon gar nicht Forschung "über", sondern selbst ein Akt der Kunst.

Der Befund 'Forschung "über" Kunst' wäre vielleicht erfüllt gewesen, wenn es eine nennenswerte Rückkopplung solcher Forschung auf die Kunstproduktion gegeben hätte. Auf dem Terrain historischer Aufführungspraxis musikalischer Werke hat eine solche Rückkopplung tatsächlich bedeutende Früchte getragen. Jedoch die Interpretation älterer Musik, die im Grunde die Fortschreibung einer historistischen Praxis darstellt, ist nicht gleichzusetzen mit dem eigentlichen kreativen Akt, ob sich dieser nun als Kunstproduktion, als der ebenfalls schöpferische Akt der Wahrnehmung, oder als die Herstellung von Produktionsbedingungen niederschlägt. Der kreative Akt bleibt darin unerforscht, und eine Forschung 'über' Kunst weiterhin uneingelöst.

Wer 'Forschung' sagt, unterwirft sich den wissenschaftlichen Codes von 'falsch' und 'richtig'. Was aber, wenn der Forschungsgegenstand genau diese Codes negiert und sich konstitutionell der Versprachlichung widersetzt. Der entscheidende Zug der Musik, und zugleich ihr größtes Potential, ist ihre grundlegende Bedeutungsresistenz, die Tatsache, dass sie sich niemals vollständig in Sprache auflösen lässt, dass sie nicht die Vergewisserung, den Wissensgewinn anvisiert sondern die Verunsicherung. Meinem Lehrer Gösta Neuwirth verdanke ich den Begriff vom kreativen Nicht-Wissen, in welchem zum Ausdruck kommt, dass das Nicht-Wissen in einem bestimmten Grad zu den Bedingungen der Kreativität gehört. Forschung und Wissensproduktion erscheinen diesbezüglich eher als Barrieren, als Schutzwälle gegen das kreative Nicht-Wissen der Kunst, und erweisen sich nicht als die notwendigen Werkzeuge dieses zu umkreisen.

Rücken wir den Forschungsbegriff für einen Moment beiseite und machen wir uns auf die Suche nach einem Denken über Kunst, das weder sprachunterstellend, semiotisch beschränkend noch auf Kommunikation reduzierend ist. Das erste, was wir finden, wenn wir allein diesen Aufsatz nach einem solchen Denken durchkämmen, ist eine veritable Liste künstlerischer Negativität.

Ich zähle auf:

- Nicht-Wissen
- Nicht-Sinn
- Nicht erzählende Kunst
- Nicht representationale Kunst
- Nicht funktionierende Kunst
- Anti-Rhetorik
- Ausdrucksverweigerung
- Zurückweisung von Kommunikation

Unzugänglichkeit
Diskursresistenz
A-thematische Kunst
Bedeutungsaufkündigung
Grundlose Kunst
Kunst der Leere
Das Schweigen
Das Unsagbare
Das Unerforschbare

Wir stoßen an Grenzen. Gleichzeitig erstellen wir eine Liste. Die Liste ist fortsetzbar. Keineswegs beendet. Es gibt also auch eine Öffnung. Etwas Unabgeschlossenes. Ein Projekt.

Eine geduldige und einkreisende Kartographierung der Grenze ist durchaus imstande, etwas vom Dahinterliegenden zu zeigen. Die Grenze unseres Wissens ist gleichzeitig die Grenze des Nichtwissens, ihre Negativform, ihr Komplement. Es trifft nicht einmal zu, dass hinter dem Sagbaren nur mehr das Schweigen walte: Worüber sich nicht sprechen lässt, darüber lässt sich immer noch komponieren.

Doch selbst über das Schweigen kann man immer noch sprechen. Selbst die klassische Rhetorik hatte eine ganze Liste unterschiedlicher Schweigefiguren in ihrem Repertoire. Ein Denken über Kunst, das sich nicht den Imperativen der Forschung unterwirft, könnte geeignet sein sich dem Negativen der Kunst in 'wissender Unwissenheit' zu stellen. Zwar ist zu bezweifeln, dass jenes 'wissende Nichtwissen' jemals Beweischarakter haben kann. Und deswegen lässt es sich eben nicht durch Forschung ersetzen. Die Unbeweisbarkeit geht aber noch viel weiter und trifft auch zu auf einen der fundamentalsten Unterschiede zwischen Kunst und Forschung: auf die Erfahrung. Was Kunst uns bietet ist nicht Erkenntnis, nicht Wissen, sondern Erfahrung. Diese kann so konkret, so unmittelbar, so schmerzhaft sein wie Zahnweh. Doch die Erfahrung, selbst wenn sie das größte Ereignis in unserem Leben wäre, etwas das uns nachhaltig verändert, selbst dann bliebe es genausowenig empirisch nachweisbar, genausowenig mitteilbar wie das Zahnweh.

Nachtrag: Der Abgrund

Zwischen der Kunst(produktion) und dem Diskurs (über sie) liegt ein Abgrund. Jede Erklärung ist nur der Versuch, den Abgrund zu ignorieren, zu verleugnen oder aufzufüllen. Keine Erklärung erklärt etwas (von jenseits des Abgrunds). Alle Erklärungen, Interpretationen, Bedeutungszuweisungen haben nur den einen Zweck, nicht in den Abgrund blicken zu müssen, ihn um keinen Preis anerkennen zu müssen, so tun zu können, als sei er nicht

da, und als würde es eine Kontinuität, Konvertierbarkeit oder Übersetzbarkeit geben zwischen der Kunst und ihrer Beschreibung.

Ein Kunstdiskurs der den Namen verdient hätte, würde sich in der Disziplin üben, ein vorschnelles Schließen zu vermeiden, wäre virtuos darin, die Kluft offenzuhalten, hätte die Fähigkeit, mit Worten die Worte abzuwehren – jene Worte, die wie eine klebrige Masse, wie Kleister danach trachten, jede Lücke schnellstmöglich zu verkleben, alle Gräben aufzufüllen mit Bedeutungsschutt. Was es dagegen braucht, sind Worte des Öffnens, nicht des Schließens, Worte des Offenhaltens, nicht des Abdichtens.

Das Überschreiten oder Überspringen des Abgrunds wird von der Kunst aus oder vom Diskurs aus auf unterschiedliche Weise gehandhabt oder auch unterlassen. Die Kunst vor den Zeiten der künstlerischen Forschung vergaß dabei selten, dass es überhaupt zwei Seiten gibt und einen Graben der sie trennt. Die Attitüde oder Manier einer gewissen Theoriefeindlichkeit gehörte zum Habitus einer vorangegangenen Künstlergeneration (- oft stärker ausgeprägt in der bildenden Kunst als in der Musik). Das konnte heißen, dass die andere Seite der Kunst, ihre Theoretisierung, allergisch gemieden wurde, aber eben gerade durch die Vermeidung und Abwehr als andere Seite immer gegenwärtig war.

Umgekehrt liegt für die Theorie diese Zweiseitigkeit gar nicht im Fokus. Sie sieht sie gar nicht – ganz zu schweigen vom Abgrund dazwischen. Die Kunsttheorie reflektiert nur ausnahmsweise ihre eigenen Theoriwerkzeuge, macht sie nicht zum Gegenstand der Theorie, der so in einen bewussten Gegensatz zum Gegenstand der Kunst treten könnte. Die Theorie ist prinzipiell übergriffig. Sie reflektiert nicht sich selbst sondern immer schon das Andere, das sich ihr im Übergriff als Anderes konsequent verbirgt.

Diese spezifische Art der Unreflektiertheit ist das Merkmal der Sekundärliteratur. Sekundärliteratur ist immer über etwas, das außerhalb ihrer selbst liegt, und das schon da war, bevor darüber geschrieben wurde. Primärforschung dagegen erkennt man daran, dass das nicht so eindeutig ist. Zumindest ein Bruno Latour könnte sie verdächtigt haben, ihren Gegenstand und ihr Forschungsfeld überhaupt erst erfunden zu haben. Primärforschung kennen wir aus den unterschiedlichsten Wissensgebieten, jedoch für die Kunst ist noch nicht ausgemacht, ob es eine solche bisher überhaupt gibt. (Eine seltene fast-schon-Ausnahme davon ist Lyotards Buch mit/über Karel Appel in seinem für einen Philosophen ziemlich singulären Eingeständnis der Unübersetzbarkeit des Kunstwerks in die philosophischen Begrifflichkeiten.)

Den Abgrund zu erforschen wäre eine solche 'Erfindung', also Primärforschung, allein schon, weil er für die Kunst nicht im Zentrum der Beobachtung steht, und von den klassischen Kunstwissenschaften überhaupt nicht gesehen wird. Für eine Primärforschung könnte die Liste der künstlerischen Negativität (vgl. weiter oben) ein möglicher Ansatz sein. Sie ist nicht selbst der Abgrund, führt aber zu ihm hin. Der Abgrund wird erst sichtbar, indem er betrachtet wird. Und er gehört keiner Ordnung an, die vor der Betrachtung schon eindeutig 'da' gewesen wäre. Der Abgrund ist weder die Kunst noch der Diskurs über sie, tangiert aber beide - trennend und verbindend zugleich.