



Leonardo im Labor



XII

Spurkunst

LUTZ HENGST,
KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTLER

im Gespräch mit Sabine B. Vogel

Im Hamburger Kunstverein fand 1975 die Ausstellung *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* statt. Aus diesem Titel und kuratorischen Ansatz entwickelte der Kunst- und Kulturwissenschaftler Lutz Hengst seinen Begriff der *Spurkunst*, den er als Alternative für jenen der *Künstlerischen Forschung* versteht. In seinem Beitrag *Felduntersuchungen im eigenen Vorgarten – Künstlerische Forschungen der 1970er Jahre zwischen Adaption und Abgrenzung* in J. Siegmunds Band „Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht“ (2016) schreibt Hengst: „Forschen wird im spurkünstlerischen Materialaufschluss als kreativer Prozess außerhalb von Institutionen sichtbar, wahrt jedoch die Referenz auf diese. Der Forschungsprozess zeigt sich ebenso für die ästhetische Dimension von Sammlungsanordnungen empfänglich wie für die Integration alternativer Welterschließungsweisen (von hobbywissenschaftlichen über kindlich-naive bis zu quasi-schamanischen).“

linke Seite: Mark Dion, *Sea Life*, 2012,
Mixed-Media, Foto: Matthias Bildstein,
Courtesy: Mark Dion und Georg Kargl
Fine Arts, Wien



Lutz Hengst, UHH RRZ-MCC / Mentz, 2019



links: Joseph Beuys, Rauminstallation mit *The pack (Das Rude)*, Detail, 1969, VG Kunst Bonn 2020, Courtesy: Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie, Foto: Arno Hensmanns

rechts: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, Originalfoto von Stieglitz, commons.wikimedia.org

Sabine B. Vogel: Künstlerische Forschung ist eine noch vergleichsweise neue kulturelle Praxis – wann und wie begann diese Arbeitsweise? Können Sie eine Definition geben?

Lutz Hengst: Als Neues tritt sie primär in einer Perspektive hervor, die eine disziplinäre, westliche Aufgabenteilung voraussetzt und die auch in der europäischen Kunst weder auf die Tradition der Erprobung von Arbeitstechniken und -materialien fokussiert noch auf ältere Konzepte wie das des Universalkünstlertums der Renaissance. Mit diesen Einschränkungen würde ich einen neuen Start forschungsaffiner Kunst im späten 19. Jahrhundert sehen. Das, was Marcel Duchamp rückblickend auf diese Zeit als „retinale Malerei“ abgetan hat, also etwas wie Georges Seurats konsequente Rezeption optischer Theorien für pointillistische Gemälde, kann als ein Beginn gelten. Und das, was Duchamp wenige Dekaden später selbst maßgeblich mitentwickelt hat, nämlich eine Kunstform, die auf experimentelle Anordnungen und Thesen abstellt, wurde, verstärkt ab den 1960er Jahren, zum Ausgangspunkt verschiedener konzeptueller, forschender Ansätze. Besonders die Adaption und auch Verfremdung von Verfahren unterschiedlicher Fächer, das systematische Sammeln, Ordnen und Testen von Objekten, die dokumentierte Recherche sowie deren werkzentrale

Positionierung – das zählt zum Haupt-Anlage- und Ausdrucksrepertoire, durch das sich künstlerische Forschung definieren lässt. Intentional reicht das Spektrum von Kritik über Ironie bis zu Kollaboration und eigenem Wissensgewinn.

Ein Schwerpunkt künstlerischer Forschung ist Wien – wieso Wien und wie sieht es international aus?

Vor allem in Skandinavien und den Niederlanden gibt es weitere Studienprogramme. Innerhalb des deutschsprachigen Raums wurden inzwischen Schwerpunkte auch an der Zürcher Hochschule der Künste oder, mit Promotionsoption, an der Bauhaus-Universität in Weimar gebildet. Zur besonderen Profilierung Wiens trägt sicher die Förderpolitik bei. Über tiefere Ursachen kann ich, abgesehen von der großen künstlerischen Tradition der Stadt, nur spekulieren, dass Wien als Heimat der Psychoanalyse, in deren Licht Forschung als entdeckend-kreativer Drang lesbar wird, eine Kunst begünstigt, die mit dem Entschlüsseln-Wollen befasst ist.

Wofür benötigen Künstler*innen ein Doktorat?

Faktisch benötigt wird der Titel da, wo mit der Institutionalisierung entsprechende akademische Berufsprofile entstehen. Auch für klassischere künstlerische Hochschullaufbahnen oder hybride Positionen

in Ausstellungswesen und Design mag er Bewerbungsvorteile bieten. Im Übrigen sollten inhaltliche Arbeitsinteressen ausschlaggebend und auch frei von Promotionsprogrammdruck verfolgbar bleiben, gegebenenfalls auf Basis eigener Weiterbildungsstudien. Um den vorhandenen akademischen Ansprüchen und den Qualitäten künstlerischer Forschung Rechnung zu tragen, habe ich mich in meiner Zeit an der Berliner Universität der Künste für die Vergabe eines neuen und spezifischen PhD-Grades eingesetzt.

Wie stark müssen sich künstlerisch Forschende an wissenschaftliche Methoden und Regeln halten, wie groß ist der Freiraum? Wie wichtig sind begriffliche Artikulationsformen, ist es eine Verschriftlichung der Kunst?

Statt eines pauschalen Müßens sehe ich zwei Hauptoptionen: Soll künstlerische Forschung das Unbeachtete oder Defizitäre wissenschaftlichen Forschens adressieren, können bewusstes Modifizieren und auch das Umgehen von Methoden gerade zielführend sein. Wird hingegen künstlerische Forschung als ein akademisches Programm verstanden, das auf ein Gleichziehen mit Wissenschaft zielt, so ist sie an der Regeleinhaltung zu messen. Das dürfte allerdings kaum ganz ohne Einbuße von Freiraum und Eigenständigkeit zu haben sein. Formen der Verschriftlichung können dabei zwar zu einem Gradmesser werden; in der bisherigen Ausprägung künstlerischer Forschung dominiert die Schrift allerdings weniger als in anderen konzeptuellen Kunstformen, wenn ich zum Beispiel an die sehr raumkörperhaften Vitrinennobjekte Mark Dions denke.

Hebt sich mit der künstlerischen Forschung die Dualität von Theorie und Praxis auf?

Selbst auf den meisten wissenschaftlichen Feldern ist eine Trennung von Theorie und Praxis nur schematisch gegeben. Im Bereich der Kunst, soweit sie nicht als bloß spontane Geste auftritt, sind sie ohnehin ebenfalls schwer vorstellbar. Theorie und Praxis erscheinen mir grundsätzlich mehr als Doppelnatur und nicht als klar umgrenzte Gegenüber. Davon unbenommen können die Gewichte sehr verschieden verteilt sein, wobei künstlerische Forschung sicher dazu beitragen kann (aber nicht muss), den Theorieanteil deutlicher herauszuheben.

Kann künstlerische Forschung als neues Genre wie Malerei oder Bildhauerei bezeichnet werden?

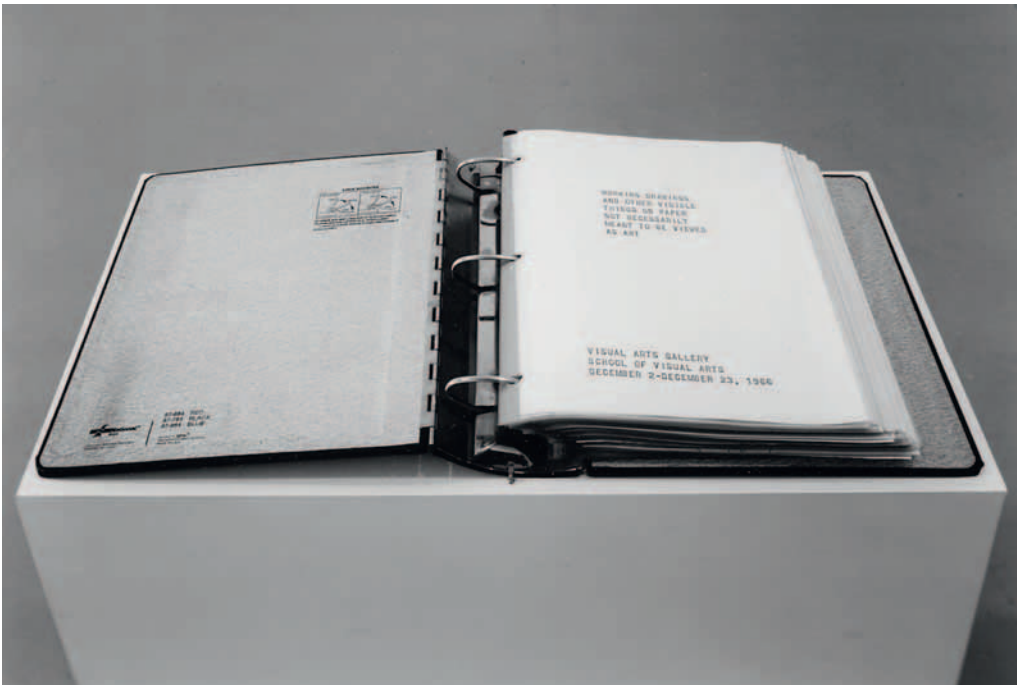
Als Sammelbegriff bietet sich zunächst der Begriff der konzeptuellen Kunst an, der Werke einfasst, die methodisch erschließende, studienhaft entwerfende und systematisierende Teile mindestens gleichrangig neben ein final extrahiertes Exponat stellen. Konzeptuelle Kunst ließe sich so als Gattung bezeichnen, innerhalb derer künstlerische Forschung ein Genre wäre, eines, das inzwischen einen sehr hohen eigenen Entwicklungsgrad erreicht hat.



Theorie und Praxis erscheinen mir grundsätzlich mehr als Doppelnatur und nicht als klar umgrenzte Gegenüber.



beide Abbildungen: Eduardo Kac, *The Eighth Day*, 2001, Detail, Transgenes Kunstwerk mit biologischem Roboter (Bibot), GFP-Pflanzen, GFP-Amöben, GFP-Fischen, GFP-Mäusen, Audio, Video, Internet



Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, 1966, 4 identische Loseblätter-Notizbücher mit jeweils 100 Xerox-Kopien von Studio-Notizen, Arbeitszeichnungen und Diagrammen, die vom Künstler gesammelt und kopiert wurden, auf 4 Skulpturständern, Installation School of Visual Arts Gallery, 1966, Collection Museum of Modern Art, New York, Courtesy: Mel Bochner



Forensic Architecture, Installation *The Society of Friends* auf der documenta 13, 2017, Standbild aus *Kein 10. Opfer* (2006), Digitales Video, 11:00, Foto: Wolfgang Träger

Wie verändert sich die bildende Kunst durch künstlerische Forschung?

Seit dem 20. Jahrhundert hat künstlerische Forschung das Spektrum der Arbeits- und Ausdrucksformen in der Bildenden Kunst stetig erweitert und wird sich voraussichtlich so lange behaupten können, solange sie sich, bei allem Forschungsanspruch, unterscheidbar hält von außerkünstlerischen Forschungsformen. Sie scheint besonders geeignet, auf Erwartungen spätmoderner Technogesellschaften zu reagieren, ohne diese distanzlos unkritisch bedienen zu müssen. Ob sie dabei in besonderer Weise eine Entwicklung Bildender Kunst zum Diskursiver- und Theoretischer-Werden vorantreibt, bleibt abhängig von ihrer jeweiligen Ausrichtung und Gestaltung.

Was bedeutet künstlerische Forschung für die Idee der Autonomie der Kunst?

Historisch betrachtet hat es autonome Kunst eigentlich nie gegeben. Zu abhängig ist ihre Produktion von gesellschaftlichen Definitionen und Kontexten sowie dem Markt. Das idealistische Autonomiepostulat hat dennoch eine ungebrochene Relevanz, weil darüber das Unverfügbare oder sogar Unnützliche an Kunst betont werden kann. Und künstlerische Forschung scheint hier prädestiniert, da sie sich auf angewandte und wissenschaftliche Forschung beziehen kann, ohne sich dem gleichen Formalisierungs- und Verwertungsdruck zu unterwerfen.

Verändern sich die Distributionswege (Ausstellungen, Kataloge, Sammlungen) der Kunst dadurch?

Manche Wege sind bereits vor Jahren erweitert worden, spätestens seit Mel Bochners berühmt gewordener Aktenordner-Ausstellung oder auch der Sammlung von Geländeaufnahmen zur Landart. Weitere Veränderungen stehen aber noch an, wo es neuere Formate wie Lecture Performances zu erfassen gilt.

Führt es zu Veränderungen in den Wissenschaften, etwa durch neue Präsentationsweisen?

Ich bin Teil einer Forschungsgruppe an der Universität Hamburg, in der auch „artists in residence“ mitwirken. Seminare, wie wir sie dort mit einer material- und feldforschenden Künstlerin wie Schirin Kretschmann haben, verändern unsere Perspektiven. Vor Ort hat sie auch eine Arbeit installiert. Früheren Werken wie „Polish“ verwandt, experimentierte sie dafür mit schwarzem, an weichen Asphalt erinnernden Lederfett. Dicht in offene Laborgläser geschichtet, wurden Veränderungen am Material durch die Zeit wahrnehmbar. Diese Werkpräsenz war etwas Besonderes, doch Mischformen künstlerischen und wissenschaftlichen Präsentierens sind heute an vielen Stellen zu entdecken. Wobei ich mir für bestimmte Kunstwerke mit Forschungsbezug mehr Wirkung wünsche, wenn ich zum Beispiel an Tierversuche vor dem Hintergrund von Rosemarie Trockels und Carsten Höllers Haus für Schweine und Menschen denke.



Was verstehen Sie unter dem von Ihnen eingeführten Begriff „Spurkunst“?

Den Begriff habe ich an ein kuratorisches Projekt Günter Metkens aus den 1970er Jahren angelehnt. Unter der Überschrift Spurensicherung zeigte er unter anderem Arbeiten von Christian Boltanski und Nikolaus Lang, für die ein mikrogeschichtlicher Zugriff auf biographische Alltagszeugnisse charakteristisch war. Unverändert hilfreich sind die Begriffe, um alle Formen künstlerischer Forschung anzusprechen, die von historischen Beständen ausgehen. Neben Künstler*innen, die in der genannten Linie weiterarbeiten, denke ich an Projekte wie die von Forensic Architecture. Deren Beitrag zur documenta 14 umfasste die detailgesättigte Rekonstruktion des Tatortgeschehens eines NSU-Mordes, war damit also politisch aktueller als weite Teile der in gewisser Weise privatisierenden Spurkunst der 1970er Jahre. Dass ein solches Projekt gleichwohl spurkünstlerische Züge trägt, liegt auf der Hand, jedenfalls solange es noch in einem Kunstkontext und nicht vollständig als angewandte Forschung betrachtet wird.

Sehen Sie künstlerische Forschung in der Tradition des forschenden Künstlers als ein zeitgenössisches Leonardo da Vinci-Modell?

2019 erst ist ein großes Jubiläumsjahr mit etlichen Veranstaltungen zu Ende gegangen und Leonardo wurde für entsprechend vieles zum Maßstab

gemacht. Ich zögere, den legendenumrankten Weg eines „Uomo universale“ zum Modell für Kunstformen unserer sehr anderen, hoch segregierten und gleichzeitig global vernetzten Gegenwart zu erklären. Doch in dem Punkt der Überschneidung ausgeprägten Forschergeistes mit künstlerischer Produktivität bleibt Leonardo sicher eine Leitfigur. Eine sinnvolle Zielsetzung heutiger künstlerischer Forschung kann aber kaum, wie es ein Thema Leonardos war, die ingenieurtechnische Optimierung oberitalienischer Flussläufe sein. Zu sehen wäre sie für mich zum Beispiel im recherchebasierten Augenfalligmachen der ökologischen Krise von Gewässern, wie es Helen Mayer Harrison und ihr Mann bereits seit den 1970er Jahren an wechselnden Orten kollaborativ geleistet haben.

LUTZ HENGST

Lutz Hengst forscht derzeit in der DFG-Kolleggruppe *Imaginarien der Kraft* an der Universität Hamburg zu Landschaftskonzepten in der Ära flottierender Bilder und energetischer Wenden. Zuvor hat er unter anderem an der Berliner Universität der Künste gelehrt und in diesen Jahren auch seine Promotion zu spurensichernder Kunst nach 1960 veröffentlicht. Außerdem ist er im Ausstellungswesen in Erscheinung getreten, formiert gerade (mit Dominik Hünninger) einen Arbeitskreis zu ‚Collection ecologies‘ und ist seit 2008 Mitherausgeber der Sektion Gegenwart im Online-Journal kunsttexte.de



linke Seite: Nana Petzet, *Lichtfalle*, 2015, temporäre Lichtinstallation im Hamburger Hafen: Untersuchung der Auswirkungen des Blue Port auf die Insektenvielfalt, mit Bernd Reuter, Biologe.
Foto: Helge Mundt

oben: Schirin Kretschmann, *Polish*, 2011, Schuhcreme, Glasscheibe. Intervention Dokustelle, Basel.
Foto: Schirin Kretschmann, ©2020 Schirin Kretschmann und VG Bild-Kunst Bonn

unten: Christian Boltanski, *Souvenir de Jeunesse*, Fotocollage auf PVC-Folie, Stoffstücke, 2 Lampen, 2016, Installationsansicht Galerie Klüser, © Christian Boltanski,
Foto: Jamie Fischer, Courtesy: Galerie Klüser

