

Reifenstein, Tilo (2023) Von den Verflechtungen der künstlerischen Forschung mit dem Schreiben als Praxis. In: EditorsEmailORCIDBader, NadiaUNSPECIFIEDUNSPECIFIEDUNSPECIFIEDKrauß, LennartUNSPECIFIEDUNSPECIFIEDUNSPECIFIEDJohns, StefanieUNSPECIFIEDUNSPECIFIEDUNSPECIFIED, (eds.) How to Arts Education Research? Wissensspraxen zwischen Kunst und Bildung. Kunst Medien Bildung (10). Munich, kopaed Verlag, pp. 147-156

Downloaded from: <https://ray.yorks.ac.uk/id/eprint/5151/>

The version presented here may differ from the published version or version of record. If you intend to cite from the work you are advised to consult the publisher's version:

https://kopaed.de/kopaedshop/?pg=31_51&pid=1406

Research at York St John (RaY) is an institutional repository. It supports the principles of open access by making the research outputs of the University available in digital form. Copyright of the items stored in RaY reside with the authors and/or other copyright owners. Users may access full text items free of charge, and may download a copy for private study or non-commercial research. For further reuse terms, see licence terms governing individual outputs. [Institutional Repositories Policy Statement](#)

RaY

Research at the University of York St John

For more information please contact RaY at
ray@yorks.ac.uk

Title: Von den Verflechtungen der künstlerischen Forschung mit dem Schreiben als Praxis

Author: Tilo Reifenstein

Citation: Reifenstein, T. (2023) Von den Verflechtungen der künstlerischen Forschung mit dem Schreiben als Praxis. In: Bader, N., Johns, S. and Krauß, L. eds. *How to Arts Education Research? Wissenspraxen zwischen Kunst und Bildung*, Kunst Medien Bildung. Munich, kopaed.

Accepted Version

Tilo Reifenstein

Von den Verflechtungen der künstlerischen Forschung mit dem Schreiben als Praxis

Schreiben

Das Feld des künstlerischen Schaffens, das an dem des Schreibens teilhat, ist vielfältig, unbegrenzt und unerschöpflich. Ob Alexandra Bells Interventionen auf den Titelseiten der amerikanischen Tagespresse, Tracey Emins Neonschilder oder Raymond Pettibons Zeichnungen mit literarischen Zitaten: Die Praxis verflechtet das Bildliche und das Verbale derart, dass der Grenze der beiden vermeintlichen Kategorien die Auflösung bevorsteht (vgl. Mitchell 1987; 1995). Ähnlich verhält es sich auch in die umgekehrte Richtung, zum Beispiel im literarischen Werk Theresa Hak Kyung Chas, W.G. Sebalds oder Laurence Sternes. Künstler*innen und Schriftsteller*innen, wenn wir der altgedienten Trennung folgen wollen, setzen gleichsam auf ein wort-bildliches Zusammenspiel, bei dem Texte nicht (nur) als Bildlegende fungieren, ebenso wie Zeichnungen nicht (nur) zur Kategorie Illustrationen zählen. Bildliches und Verbales greift ineinander ein und supplementiert sich, und das Ikonische der Schrift selbst, in ihrer visuellen und materiellen Kontingenz, wird erkennbar.

Das Schreiben aus kunsthistorischer oder literaturwissenschaftlicher Perspektive über derartige Arbeiten bildender Kunst und Literatur manifestiert nicht nur die Notwendigkeit, die Verflechtungen des Bildlichen und des Schreibens zu erörtern, sondern auch die sekundäre Verflechtung des Kombinierens von Text und Bild, um Text und Bild anzusprechen. Die Herausforderung, wort-bildliche Arbeit zu erforschen, spiegelt sich daher in der wissenschaftlichen Arbeit selbst wider und wird so zu einem methodologischen Problem oder einer methodologischen Chance.

Herkömmlicherweise erzeugt das wissenschaftliche Schreiben über solche Werke wort-bildliche Texte über wort-bildliche Werke, ohne auf den Zusammenfluss der beiden Aktivitäten hinzuweisen. So wird eine subtile Analyse, die auf eine Art gegenseitigen wort-bildlichen Graphismus oder eine versöhnliche Kluft zwischen dem Verbalen und dem Bild hinweist, durch das ungesprochene Diktat einer konservativen Wissenschaft oder der disziplinären Konventionen der Kunstgeschichtsschreibung egalisiert. Effekte, die im künstlerischen Werk erkannt werden, müssen hier im eigenen Schreiben abgelehnt werden.

Ähnlich, wenn auch entgegengesetzt, ergeht es der künstlerischen Forschung in *practice-based/-led* Forschungsprogrammen in Universitäten. Auch wenn diese Forschungstätigkeiten in Australien und im Vereinigten Königreich schon seit fast 40 Jahren verankert sind, so wird ihre bürokratisch-wissenschaftliche Legitimation nur durch die Beifügung einer geschriebenen Exegese oder eines andersartigen verbalen Kommentars erreicht. Zumeist ist auch noch eine mündliche *viva voce* notwendig.

So verhält es sich dann in der künstlerischen Forschung wie in der nicht-künstlerischen: Beide

behandeln ästhetisches Schaffen und wissenschaftliches Schreiben zumeist als absolut und rigoros getrennt. Die Konvention der ästhetisch-verbalen Zweiteiligkeit untergräbt hier die Möglichkeit der Interpretation künstlerischer und kunsthistorischer Praktiken. Es scheint, als wäre das wissenschaftliche Schreiben selbst nicht durch die Regeln gebunden, die es in anderen Schriften – ästhetischer Art oder in der Kunst selbst – erkennt. Was folgt, ist daher ein methodologischer Versuch, die Möglichkeit aufzuzeigen, kunstgeschichtlich oder -wissenschaftlich zu schreiben, ohne die künstlerische Praxis oder ihr Werk zu antagonisieren.

Folgt man Jacques Derrida in *L'écriture et la différence*, so erkennt man das Schreiben als eine Praxis, die sich an einem Ort einschreibt, der noch *nicht* ist. Interpretation, Signifikation und Bedeutung sind hier etwas, was schriftlich zustande kommt. Um entstehen zu können, müssen sie sich von sich selbst unterscheiden: Sie entstehen schriftlich, sind weder vorherig, noch entdeckt oder transzendent.

Schreiben heißt wissen, daß das, was noch nicht im Schriftzeichen erzeugt ist, keine andere Bleibe hat und uns nicht als *Vorschrift* in irgendeinem τόπος οὐράνιος [*topos ouranios*] oder in irgendeinem göttlichen Verstehen aufwartet. Der Sinn muß warten, bis er benannt oder geschrieben wird, um sich selbst bewohnen zu können und um das zu werden, was er in seinem Hingehaltensein ist: der Sinn. (Derrida 1972: 22; Hervorh. im Original)¹

Derrida zitiert folglich Maurice Merleau-Ponty, um die Aussage zu bekräftigen, dass die Bedeutung, die hier die Möglichkeit des wissenschaftlichen Schreibens darstellt, dem Schreiben nicht als Teil des Geistes a priori vorausgeht. Bedeutung ist keine Selbstverständlichkeit *vor* dem Schreiben. Für Merleau-Ponty kontrolliert das Denken der Schreibenden ihre Sprache nicht von außen, vielmehr sind sie selbst ein neues Idiom, das sich selbst konstruiert (Merleau-Ponty 1964: 8–9 zit. nach Derrida 1997: 22). An anderer Stelle führt Merleau-Ponty seine Ablehnung der Konzeptualisierungen der Sprache aus, die sie entweder auf bloße Repräsentation des Denkens reduziert oder sie zur bloßen Mechanik der Physiognomie macht, wenn er vermerkt, dass Schreiben die Bedeutung ins Leben bringt oder wirksam macht und nicht nur übersetzt (2002: 213).

Juliet Fleming's *Cultural Graphology: Writing after Derrida* (2016) fasst zusammen, dass Sprache kein theoretisches Model ist, das medienartig verwendet wird, um den Mantel bereits existierender Wahrheiten zu übernehmen oder einen Gedanken wiederzugeben, der anderswo schon gehabt wurde. Beim Schreiben wird Bedeutung konstituiert, eingeweiht, wenn jedoch als Antwort auf ein »vorhergehendes«. Boris Groys argumentiert ebenfalls, dass Deutung und Bedeutung in einem von

¹ »Écrire, c'est savoir que ce qui n'est pas encore produit dans la lettre n'a pas d'autre demeure, ne nous attend pas comme *prescription* dans quelque τόπος οὐράνιος ou quelque entendement divin. Le sens doit attendre d'être dit ou écrit pour s'habiter lui-même et devenir ce qu'à différer de soi il est : le sens« (Derrida 1997: 21–22; Hervorh. im Original).

Geschriebenem erzeugten Raum stattfindet. Geschriebenes positioniert sich und anderes Geschriebenes nicht in Bezug auf die Realität, sondern in Bezug auf einen literarischen Raum. Schreibende, so Groys, müssen sich diesem Gedränge über den Raum bewusst sein.

Auch wenn die Theorie den Anspruch erhebt, die Realität zu beschreiben und zu interpretieren, bleibt sie doch Literatur und situiert sich in einem künstlichen, literarischen Raum. Nun: Wenn die theoretischen Positionen auf dieser [sic] Weise im literarischen Raum situiert werden, bleibt die Figur des Theoretikers dabei außertextuell. (Groys 2004: 243)

Schreiben als Praxis kann sich hier nicht seiner eigenen Position als ästhetisch-künstlerische Produktion entziehen. Wissenschaftlich Schreibende, die die Verknüpfungen zwischen ihrem Werken und dem künstlerischen übersehen, die von einer unmöglichen Außenposition entscheiden wollen oder die ihr eigenes (geschriebenes) Werk als extern in Bezug auf das Objekt betrachten, »manifestieren damit bloß [ihre] Unfähigkeit, die künstlerische Dimension [ihrer] eigenen Textproduktion zu reflektieren« (Groys 2004: 242). Hayden White bezeichnet dies in seinem *Tropics of Discourse* als den »Mangel an sprachlichem Selbstbewusstsein« (1978: 95; Übersetzung des Autors). Die künstlerische Praxis hört auf ein Bereich zu sein, der von ihrer (eigenen) Artikulation und Kritik getrennt ist. Schreibarbeit und künstlerische Arbeit sind hier von denselben Kräften sogenannter kreativer Praktiken geprägt. White hat dies im Speziellen bezüglich der Relationen von *fact* und *fiction* in der Geschichtsschreibung analysiert (1978; 1990), während James Elkins (1998; 2000; 2017); Paul Barolsky (1996a; 1996b) und Catherine Grant (2011) diese Unterscheidung bezüglich der Kunstgeschichtsschreibung untersuchen.

Inhalt und Form

Die besondere und wahrscheinlich unerwiderte Liebesbeziehung der Kunstgeschichte und -wissenschaft mit verbalen Tatsachen umzugehen, wird möglicherweise am prägnantesten in der Art von »Text« veranschaulicht, der dem künstlerischen Werk am nächsten sein darf, wenn alle »interpretativen« Tafeln zurückgelassen werden müssen. Als ob das kleine Label an der Wand mit Namen, Geburts- und Todesdatum, vielleicht Ort, Titel, Entstehungsdatum und Medium unwiderlegbar wäre, stellen sie schließlich sicher, dass die unbegrenzbar Interpretierbarkeit vor uns zusammengefasst, erklärt, klassifiziert und subsumiert werden kann. Zum Glück: ein weiterer unanfechtbarer Katalog von Tatsachen; weit entfernt von den widersprüchlichen, sich gegenseitig ausschließenden und doch individuell begründeten interpretativen Fiktionen rund um das Werk.

Im künstlerischen Raum der Kunstgeschichte ist die formale Tatsache, von der angenommen wird, dass sie *in*der Objektivität und dem Vorhandensein des Objekts liegt, eher, wie es Jaś Elsner ausgedrückt hat, »jene ekphrastische Transformation, die es zu literarischer Terminologie gemacht hat« (2010: 16; Übersetzung des Autors). Kunstgeschichtliches Schreiben *versteht sich* als Kunstgeschichte und daher ist dessen Beziehung zur Sprache und zu jeder äußeren Realität durch das

Genre selbst verankert. Dessen Sprache ist transparent, lesbar, *wissenschaftlich neutral*, obwohl die Texte, mit denen es sich befasst – ob künstlerisch, archiviert, biografisch oder sonst wie – als uneindeutig anerkannt werden.

In der Selbst-Identifikation mit einem Genre verliert das Schreiben bereits die Möglichkeit, nicht nach dem Gesetz des Genres zu axiomatisieren. Das heißt, kunstgeschichtliches Schreiben erkennt sich selbst als solches, erfüllt historisch bestimmte Werte und vollführt Manöver entsprechend disziplinärer Erwartungen. Was hier also – positiv betrachtet – die Authentizität und Strenge eines Faches garantiert, prädestiniert gleichermassen auch seine Breite, Zukunft und Eigenschaften. So erinnert Derrida uns daran, dass Genre von Telos abhängt. Dem Telos von »tu« und »tu nicht«, die versuchen, die wesentliche Reinheit ihrer Identität aufrechtzuerhalten (1980b: 56). Der Begriff Reinheit allein sollte uns zu denken geben. Die Reinheit der Kunstgeschichtspraxis im speziellen, und der wissenschaftlichen Praxis im Allgemeinen, ist schliesslich auch eine Reinheit geprägt von der politischen, ideologischen und institutionellen Dynamik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Identität des Genres ist deshalb für Derrida nur eine Identität für sich. Eine Identität, die Charakter und Endzweck prädestiniert und nicht entwickelt. Eine Identität, die die Veränderlichkeit der eigenen Identität nicht kennt. Eine Identität begründet in sich selbst, nicht ihrer Differenz zu sich selbst. Ein derartiges Genreverschließt sich vor einem Äußeren, das es bereits supplementiert.

Wissenschaftliches Schreiben bedient sich der gleichen narrativen, ekphrastischen, metaphorischen und so weiter Bausteine und Werkzeuge wie die künstlerische Praxis und kann sich folglich nicht derer Effekte entziehen. Die künstlerische Wort-Bild Praxis ist immer schon (*toujours déjà*) Teil der wissenschaftlichen, und andersherum, weil beide (wenn wir weiterhin unterscheiden müssen) auf die gleichen Materialien und Medien zurückfallen. Das disziplinäre Reinheitsansprüche auch über das wort-bildliche Gefüge hinweg hinterfragt werden müssen – auch um die zukünftige Relevanz and Bedeutung von wissenschaftlichem Arbeiten zu bewahren – macht diese Überlegungen letztendlich auch Teil von weiterreichenden dekolonisierenden Absichten.

Der Umgang mit Bildlichem und Geschriebenem durch weiteres Schreiben, das heißt in einem Text, der selbst aus Schrift und Bildern besteht, kann nicht außer Acht lassen, dass sich diese Werke mit ähnlichen Beziehungen befassen. Ähnlich wie in Anne M. Royston's *Material Noise: Reading Theory as Artist's Book* (2019) lebt die ästhetische wie auch wissenschaftliche Dimension des Schreibens in der Verflechtung von Form und Inhalt. Das bedeutet nicht, dass das wissenschaftliche Schreiben die ästhetischen Beziehungen seines Gegenstandes aufnehmen oder simulieren muss, sondern dass – wenn diese Beziehungen in der Kunst, der visuellen Kultur oder im historischen Diskurs eine Rolle spielen – das Geschriebene, das sie kontextualisiert, bereits Teil dieser Verstrickungen und Verflechtungen ist und sich nicht durch Berufung auf Konventionen davon loslösen kann.

Wenn die oft angeführte »diskursive Hegemonie« (Derrida in Brunette and Wills 1994: 13; Übersetzung des Autors) oder der »linguistische Imperialismus« (Mitchell 1996: 60; Übersetzung des

Autors; vgl. Gilman 1989; Elkins 1995: 831; Motamedi Fraser 2015: xiii–xxx), die die diskursiven Künste über die bildenden Künste halten, sinnvoll angegangen werden sollen, können sie nicht durch eine selbstentlastende Geste in Richtung Konvention besänftigt werden. Abgesehen von der Reduktion von Bildern auf eine einheitliche, das heißt durch Schreiben »erklärte« Bedeutung, sind einige der traurigen Konventionen: die Behandlung der Reproduktion (z. B. in Form von Digitalisaten) als nicht unterscheidbar vom Werk, die Verwendung von Ziffernnummern zum Sortieren widerspenstiger Bilder, das Formatieren und Beschriften von Bildern für die Bequemlichkeit des verbalen Textes, die Bild-Text-Reihenfolge und die Behandlung von verbalem Text als unsichtbar oder transparent.

Dies soll nicht bedeuten, dass die Figur, die einem Text als Illustration beigelegt wird, in diesem ihre illustrativen Eigenschaften aufgibt. Vielmehr soll auch hier die Figur als Bild die Erkennung der Figur im Text fördern. Jean-François Lyotards Ansatz in *Discours, figure* (1971) erkennt die Figur im Diskurs und in der Sprache und hebt in ähnlicher Weise bestimmte mutmaßliche Gegensätze zwischen Kunst und Sprache auf. Obwohl er die Anerkennung der Plastizität der Schreiblinie als Tod des Schreibens betrachtet und es vorzieht, dass sie verbal, das heißt Teil des Textraums bleibt, nimmt die Figur immer doch am Schreiben teil und ist dennoch nicht linguistisch fassbar.

Lyotard identifiziert drei Arten von Figuren mit unterschiedlichen Sichtbarkeitsgraden. Wichtig ist, dass Lyotard in einer der Figuren, der Figurenmatrix, die künstlerische Arbeit bemerkt, erkennbar an ihrer Opazität, die das *Geschriebene von Form und Bild* oder die *Form von Geschriebenem und Bildern* oder *Bilder von Geschriebenem und Form* unlösbar macht. Obwohl die Figur ein Produkt des Sehens ist, hängt Lyotards Anerkennung ihrer im Diskurs von der Bezeichnung eines anderen Objekts als Bezugspunkt ab, den beide teilen (Lyotard 1971: 268–80; vgl. Lydon 2001: 14; ausführlicher: Reifenstein 2023).

Lyotard spricht insbesondere von der Poesie und argumentiert, dass die Figur im Diskurs nicht die Alternative eines »trägerischen Figurenraums und eines Textraums, in dem Wissen erzeugt wird« zulässt: Die Figur ist genau kein »zweiter Diskurs im Diskurs« (1971: 278–79; Übersetzung des Autors). Vielmehr nimmt die Figur am Textraum des Schreibens teil, ohne jedoch durch Textgrenzen eingeschränkt zu sein. Die Figur des Schreibens überlappt Text, Form und Bild, wodurch linguistische Einschränkungen der Struktur und Ordnung der Sprache verletzt und Bedeutungs-Effekte erzeugt werden, die nicht das Ergebnis des normalen Zusammenspiels von semantischen oder syntaktischen Gegebenheiten sein können.

Obwohl Lyotards Verstöße im sprachlichen Raum auftreten, können sie nicht durch diesen erklärt werden, da die Figur selbst diesen Raum überschreitet. Lyotards schriftliche Figur fördert schließlich sinnlich Effekte, die uns leiblich bewegen. Die Figur stört die Willkür der Sprache, die sinnlich verfügbar wird. Wenn Lyotard dahin erweitert würde, wo er nicht hingehen wollte, obwohl er uns gewissermaßen den Weg zeigte, findet die *Figur im Diskurs* ihre Parallele in der *Figur in schriftlicher*

Form. Wenn künstlerische Forschung und ihr Werk auf die Untrennbarkeit von Form und Inhalt hinweisen, kontaminiert diese Untrennbarkeit auch bereits die darin verwickelte Schreibpraxis.

Will man die materiellen, ästhetischen, visuellen Wirkungen des Schreibens in der kunsthistorischen Praxis anerkennen, kann man vielleicht mit dem zellulosen oder dem digitalen Schreibblatt beginnen, da dies einen materiellen, proto-literarischen, proto-künstlerischen Raum darstellt, der kein neutraler Inhaltsspeicher für eine Inschrift ist. Dass das Schreiben eine materielle und damit auch visuelle Dimension besitzt, zeigt sich bereits, wenn man die Verflechtung von »Inhalt und Form« in Aspekten des Schreibens wie Überschriften, Inhaltsangaben, Indizes, Listen, Tabellen, Fußnoten usw. betrachtet, die im wissenschaftlichen Schreiben selbstverständlich sind. Diese visuelle Dimension ist jedoch stark konventionell und eingeschränkt, wodurch die Möglichkeit unterdrückt wird, das Schreiben außerhalb anerkannter Parameter zu sehen. Das wissenschaftliche Schreiben ist eben auch an der Produktion sichtbarer und lesbarer Artefakte beteiligt, obwohl wir sie im Idealfall auf einige transzendente Inhalte – *Logos* – hin untersuchen. Wenn das Schreiben von Kunstgeschichte zumindest auch eine ekphrastische Geste durchführt, muss es sich mit der Tautologie auseinandersetzen, die in James Heffernans kanonischer Definition enthalten ist, und die Auswirkungen seiner Diagnose von Artefakten an sich erkennen (1993: 3; vgl. Reifenstein 2018).

Grenzen

Ästhetische und materielle Kontingente sind jedoch nur ein Teil des wissenschaftlichen Schreibens. Gavin Parkinson zum Beispiel argumentiert, dass der Anspruch auf transparentes wissenschaftliches Schreiben nur »unser Ideal der rationalen Kommunikation durch Schreiben charakterisiert« (2011: 273; Übersetzung des Autors). Er schlägt einen Bruch mit der falschen Transparenz der Sprache vor, die, wie er findet, sprachgebundene Ideen »kolonisiert«, »assimiliert« und »domestiziert« in den »funktionalen Realismus des wissenschaftlichen Rationalismus«, als ob diese Strategie sinnvoll an interessanten Ideen teilnehmen könnte (Ebd.: 271; Übersetzung des Autors). Der Versuch, komplexe Ideen, die institutionelle und metaphysische Annahmen über das Schreiben und die Wissenschaft in Frage stellen, an sich zu reißen, sie aber von ihrer Sprache zu trennen, kann ihrer Arbeitsweise und Kraft nicht gerecht werden.

Margaret Iversen und Stephen W. Melville haben argumentiert, dass eine Trennung von Idee und Sprache typisch für ein Verständnis der Methodologie ist, dass »mechanistisch« darauf abzielt, abstrakte, »übertragbare« Methoden anzuwenden und als solches jede Disziplin selbst in ihr »Archiv und Kanon« einerseits und ihre »Methode oder Methoden« andererseits spaltet (2010: 8; Übersetzung des Autors). Iversen und Melville beschäftigen sich aus methodologischer Sicht mit den von der universitären Kulturen auferlegten Einschränkungen und erklären, dass die Unterteilung von Methodologie und Fach, die die erstere »immer mehr [... in der] Formulierung der Untersuchungsbedingungen« fördert, den Umfang der Disziplin auf etwas beschränkt, das sich

außerhalb dieser sieht (Ebd: 14; Übersetzung des Autors). Stattdessen, so schlagen sie vor, müssen wir das Schreiben als wissensgenerierende Praxis betrachten, um die (kontinuierliche) Entwicklung unserer wissenschaftlichen Forschung zu fördern und nicht auf sich selbst zu beschränken. Schreiben ist kein transparentes Kommunikationsmittel, sondern konstituierende Kraft.

Wesentlich für diese Überlegungen ist, dass sich Form und Inhalt des Schreibens als untrennbar darstellen. Die Fragen, die auf Form-und-Inhaltsunterteilungen des Schreibens abzielen, antizipieren nur Antworten, die a priori auf die Unterteilung von poetischem Schreiben, lyrischem Schreiben, wissenschaftlichem Schreiben, *creative writing*, technischem Schreiben usw. hinauslaufen. Solche Genrekategorien implizieren jedoch bereits ihre eigene Unzulänglichkeit. Der Parasit, wie Derrida das vermeintliche Andere, das ausserhalb der kategorischen Grenze agiert, bezeichnete, kontaminiert allerdings immer schon den Körper (1988). Er ist bereits Teil der Definition, die ihn ausschließen will.

James Elkins, und ähnlich Catherine Soussloff fragen, warum Foucault, Barthes, Cixous und Derrida »ihre Texte eher als Quellen für Kunstgeschichte als als Beispiele der Kunstgeschichte betrachten« (Elkins 2015; Hervorh. im Original; Übersetzung des Autors; vgl. Soussloff 2009: 734). Vielleicht gab Derrida bereits die Antwort, als er schrieb, dass innerhalb der Universität Sprache als neutrales Werkzeug in ihrer Neutralität verteidigt wird: Der »Inhalt« des eigenen Schreibens mag provokativ und revolutionär sein, aber wir dürfen die neutrale Integrität der Sprache nicht berühren. Derrida erkennt in dem Versuch der wissenschaftlichen Einrichtung, eine derartige Sprache zu bewahren, ein juristisch-politisches Unterfangen, das paradoxerweise auch das Auslöschten der Sprache anstrebt (1979: 93–95). Einerseits besteht es auf einer idealen Übersetzbarkeit der Sprache, die für den traditionellen Begriff der Pädagogik und ihre Formen der Kommunikation und des Wissens von grundlegender Bedeutung ist. Die pädagogische Einrichtung ist hier auch der Ort für die Übermittlung einer Landessprache. Andererseits regelt diese Übersetzbarkeit jedoch auch den Universalismus der Sprache und damit die Löschung der Singularsprache. Diese Überlegungen zeigen deshalb auch wie Bildungseinrichtungen an der Vorbestimmung und folglich an wissenschaftlicher Einschränkung fachlicher Forschung auf sprachlicher Ebene mitverantwortlich sind. Die Verständnisvermittlung von Lesen und Schreiben als *Informationsaustausch* ist eben nicht nur deshalb problematisch, weil es die Möglichkeit eines wissenschaftlichen Sprachgebrauchs zuweilen als neutral darstellt, sondern weil diese falsche Neutralität unwissentlich die Disziplin prägt.

Mein Beharren auf der Bedeutung der differentiellen Untrennbarkeit von Form, Materie, Substanz und Inhalt versucht nicht, den »lesbaren« Text oder einen Horizont der »Lesbarkeit« zu erweitern. Vielmehr gilt, dass was für das Künstlerische gehalten wird, wird auch dem Wissenschaftlichen genügen. So, wie in der Konvergenz der Figur Lyotards und Derridas Iterierbarkeit, besteht das Ziel darin, kontinuierliche Prozesse, nicht statische Objekte sowie Transformationen und nicht singuläre

Bedeutungen hervorzuheben. Die Verflechtung von Form und Inhalt des Schreibens soll nicht beschrieben sein, um einen anderen, neu begrenzten und begrenzbaren Text zu produzieren. Ebenso soll es keine mysteriöse, unergründliche Kraft evozieren, über die nichts gesagt werden kann.

Schreiben als künstlerisch-epistemische Praxis, wie ich es versucht habe hier zu skizzieren, ist vielmehr eine Antwort auf das Paradoxon der fiktiven Sachliteratur, der materiellen Linguistik, der verbalen Substanz und des formalen Inhalts. Es ist ein Versuch, das Schreiben nicht auf eine verbale Aktivität der Sprachniederschreibung zu beschränken oder eine transparente Lesbarkeit der Kommunikation zu implizieren. Vielmehr ist es ein Bestreben, das Lesen zu verlangsamen und zu beschleunigen, die Performanz der Sprache beim Schreiben zu erkennen, die Verschiebung des geschriebenen Wortes von seinem Phonem zu registrieren, die Lücke zwischen Beschreibung und Beschriebenem zu demonstrieren und so weiter. Wie können wir uns ohne Zwischenstopp und ohne Abweichung ansprechen, wenn alle unsere Versuche indirekt sind, über Kuriere, über eine Sprache, die ihr Ziel nicht erreicht, aber ankommt? Derrida antwortete in einer langen Postkarte vom 6. Juni 1977:

Möchte mich, geradewegs, direkt, ohne Kurier nur an Dich richten, aber ich kommen nicht an, und das ist der Grund des Unglücks, Eine Tragödie, meine Liebe, des Schickens. Alles wird wieder zur Postkarte, lesbar für den anderen, auch wenn er nichts begreift. Und wenn er nichts begreift, im Augenblick des Gegenteils sicher, das kann Dir immer ankommen, auch Dir, nichts zu begreifen, und also mir, und also nicht anzukommen, am Schickungsort meine ich. (Derrida 1989: 31)²

Auch wenn es nicht nur ein Schreiben gibt, so gibt es doch keines, welches das künstlerische und das wissenschaftliche, das künstlerisch-wissenschaftliche trennt, ohne es gegen sich selbst gerichtet zu haben.

Literaturverzeichnis

- Barolsky, Paul (1996a) Art History as Fiction. In: *Artibus et Historiae*. 17. Jg. Heft 34, 9–17.
——— (1996b) Writing (and) the History of Art: Writing Art History. In: *Art Bulletin*. 78 Jg. Heft 3, 398–400.

² »Voudrais ne m'adresser, tout droit, directement, sans courrier, qu'à toi mais je n'y arrive pas et c'est le fond du malheur. Une tragédie, mon amour, de la destination. Tout redevient carte postale, lisible pour l'autre, même s'il n'y comprend rien. Et s'il n'y comprend rien, assuré à l'instant du contraire, ça peut toujours t'arriver, à toi aussi, de n'y rien comprendre, et donc à moi, et donc ne pas arriver, je veux dire à destination« (Derrida 1980a: 27–28).

- Brunette, Peter, and Wills, David (1994) *The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida*. In: Brunette, Peter/Wills, David (Hg.): *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge/New York: Cambridge UP, 9–32.
- Derrida, Jacques (1972) *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1979) Living on | BORDER LINES. In: Bloom, Harold/ de Man, Paul/ Derrida, Jacques/ Hartman, Geoffrey H./ Miller, Joseph Hillis (Hg.): *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury Press, 75–176.
- (1980a) *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. La philosophie en effect. Paris: Flammarion.
- (1980b) The Law of Genre. In: *Critical Inquiry*. 7 Jg., Heft 1, 55–81.
- (1988) *Limited Inc.* Graff, Gerald (Hg.). Evanston: Northwestern UP.
- (1989) *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits [1. Lieferung: Envois/Sendungen]*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- (1997) *L'écriture et la différence*. Collection Tel Quel. Paris: Seuil.
- Elkins, James (1995) Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures. In: *Critical Inquiry*. 21 Jg., Heft 4, 822–60.
- (1998) *On Pictures and the Words That Fail Them*. Cambridge/New York: Cambridge UP.
- (2000) *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. New York/London: Routledge.
- (2015) Writing Schedule. In: *James Elkins*. August. Online: <http://www.jameselkins.com/index.php/component/content/article/16-vita/258-writing-schedule> [25.3.2016].
- (2017) *What Is Interesting Writing in Art History?* New York: Lulu.
- Elsner, Jaś (2010) Art History as Ekphrasis. In: *Art History*. 33 Jg., Heft 1, 10–27.
- Fleming, Juliet (2016) *Cultural Graphology: Writing after Derrida*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Gilman, Ernest B. (1989) Interart Studies and the »imperialism« of Language. In: *Poetics Today*. 10 Jg., Heft 1, 5–30.
- Grant, Catherine (2011) »A Narrative of What It Wishes to Be«: An Introduction to »Creative Writing and Art History«. In: *Art History*. 34 Jg., Heft 2, 230–43.
- Groys, Boris (2004) Versklavte Götter: Kino und Metaphysik. In: Öhlschläger, Claudia/ Neumann, Gerhard (Hg.): *Inszenierungen in Schrift und Bild*. Bielefeld: Aisthesis, 227–44.
- Heffernan, James A.W. (1993) *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Iversen, Margaret, and Melville, Stephen W. (2010) *Writing Art History: Disciplinary Departures*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Lydon, Mary (2001) Veduta on Discours, Figure. In: *Yale French Studies*. Heft 99, 10–26.

- Lyotard, Jean-François (1971) *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) An Unpublished Text: A Prospectus of His Work. In: Edie, James M. (Hg.): *The Primacy of Perception: And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Evanston: Northwestern UP, 3–11.
- (2002) *Phenomenology of Perception*. London/New York: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1987) *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1995) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- (1996) Word and Image. In: Nelson, Robert S./ Shiff, Richard (Hg.) *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 51–61.
- Motamedi Fraser, Mariam (2015) *Word: Beyond Language, Beyond Image*. London/New York: Rowman & Littlefield.
- Parkinson, Gavin (2011) (Blind Summit) Art Writing, Narrative, Middle Voice. In: *Art History*, 34 Jg., Heft 2, 268–87.
- Reifenstein, Tilo (2018) The Graphics of Ekphrastic Writing: Raymond Pettibon's Drawing-Writing. In: Kennedy, David/ Meek, Richard (Hg.) *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*. Manchester: Manchester UP, 203–18.
- (2023 forthcoming) On Writing: Propositions for Art History as Literary Practice. In: Kovač, Leonida/ Lerm Hayes, Christa-Maria/ van Rijn, Ilse/ Saloul, Ihab (Hg.) *Memory, Word and Image. W.G. Sebald's Artistic Legacies*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- Royston, Anne M. (2019) *Material Noise: Reading Theory as Artist's Book*. Cambridge; London: MIT Press.
- Soussloff, Catherine M. (2009) Michel Foucault and the Point of Painting. In: *Art History*. 32 Jg., Heft 4, 734–54.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London: Johns Hopkins UP.
- (1990) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP.