

Susanne König

Anmerkungen zur Wissenszirkulation in der Kunst- und Bildgeschichte

Die vielfältigen und teils divergierenden Methoden der Kunstgeschichte unterliegen einem stetigen Wandel¹. Vielfach entwickelten Kunsthistoriker ihre Methoden aus den Theorien angrenzender Nachbardisziplinen wie etwa der Zeichentheorie der Sprachwissenschaft². In diesem Essay wird die Idee der Wissenszirkulation aus den Geschichtswissenschaften und hierbei speziell aus der Wissensgeschichte vorgestellt und erörtert, ob dieses Konzept auch für kunst- und bildgeschichtliche Methoden fruchtbar gemacht werden kann.

Die Gründe für diese Erörterung liegen in der Beobachtung, dass sich in der Wissensgeschichte in den letzten Jahrzehnten eine Vorstellung von Wissen entwickelt hat, die Wissen nicht mit wissenschaftlichem, objektiv belegbarem Wissen gleichsetzt. Infolgedessen ist Wissen auch nicht einfach „Wahrheit“, sondern als ein historisches Phänomen zeit-, ort- und personenabhängig. Wissen hat somit keinen klar definierbaren Ursprung an einem einzigen sozial, institutionell und kulturell eingrenzenden ‚Ort‘, sondern wird gemäß den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen kulturell produziert³.

Auch Kunsthistoriker operieren mit dem Phänomen „Wissen“ und ein Kunstwerk gilt immer auch als ein Träger von Wissen. Wird die obige Vorstellung von Wissen in der Kunstgeschichte angewendet, dann bedeutet dies in ihrer letzten Konsequenz, dass der Künstler nicht mehr als der alleinige Autor und Produzent eines Kunstwerkes betrachtet werden kann, sondern auch – nur um einige Beispiele zu nennen – der Kunsthistoriker, der Kritiker, der Sammler, der Museumsmitarbeiter und der Betrachter sowie soziale, institutionelle und kulturelle ‚Orte‘ wie Museen, Ausstellungen oder Zeitungen und Zeitschriften. Das Kunstwerk entsteht somit zwar durch den Künstler, das im Kunstwerk gespeicherte Wissen ist jedoch die Folge einer sozialen Produktion, in die viele verschiedene Akteure mit unterschiedlichen Motiven, Wünschen und Zielen eingebunden sind. Dementsprechend kris-

tallisieren sich im Kunstwerk spezifische Wissensformen einer Zeit, zu deren Entstehung sowie Interpretation unterschiedlichste Faktoren beigetragen haben. Von diesen Überlegungen ausgehend möchte dieser Essay die methodischen Potenziale und Perspektiven des Konzepts der Wissenszirkulation für die Kunstgeschichte diskutieren.

Die neuere Wissensgeschichte geht im Sinne von Wissenstraditionen von einem pluralen Wissensbegriff aus, der beispielsweise implizites wie explizites Wissen, praktisches wie theoretisches und auch akademisches, wissenschaftliches Wissen umfasst⁴. Wissen basiert, folgt man diesem pluralen Wissensbegriff, auf einem komplexen und vielfältig ineinander verflochtenen Zusammenspiel von theoretischem und rhetorischem, objektivem und subjektivem, individuellem und kollektivem Wissen sowie einzelwissenschaftlicher Analyse und allgemeiner Wissenstheorie. Und auch in der Wissenschaftsgeschichte als zentralem Bezugspunkt wissenshistorischer Perspektiven bilden Rationalität, Wahrheit, Objektivität, Wertfreiheit oder Falsifikation nicht mehr die einzigen und absoluten epistemologischen Ansatzpunkte für historische Analysen⁵.

Vor allem Ludwik Flecks Konzepte des Denkkollektivs und des Denkstils⁶ spielen dabei eine wichtige Rolle. Für Fleck ist Erkenntnis nicht mehr im Sinne einer Relation zwischen Subjekt und Objekt zu denken, sondern Erkenntnis entsteht vielmehr in einem Denkkollektiv. Ein solches Denkkollektiv ist geprägt durch den Denkstil, durch den vorformuliert wird, wie etwas im Kollektiv gedacht werden kann. Flecks Überlegungen lassen die Abhängigkeit des Wissens vom Kollektiv deutlich werden und machen somit auch die spezifische Wissensproduktion einzelner Gruppen sichtbar. Thomas S. Kuhn charakterisiert die Wissensproduktion nach Paradigmen⁷. Als Wissenschaftsphilosoph und -historiker unterteilt er Geschichte in Phasen der

Normalwissenschaft und der wissenschaftlichen Revolution, wobei er letztere als Paradigmenwechsel bezeichnet. Ein Paradigma umfasst die „gemeinsamen Einschätzungen, Werte und Praktiken einer Scientific Community“⁸. Wissen, das sich etwa in Form wissenschaftlicher Theorien oder Hypothesen manifestiert, wird demnach unter den Bedingungen eines spezifischen Paradigmas generiert und kann deshalb auch nur innerhalb bestimmter Paradigmen überprüft und verglichen werden. Aufeinanderfolgende Paradigmen sind inkommensurabel. Zwischen ihnen besteht kein qualitativer Unterschied, vielmehr bilden die Paradigmen lediglich die methodische Voraussetzung bzw. die Dispositionen, die bestimmen, wie etwas untersucht und betrachtet wird. Bruno Latour erweitert dann mit seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), in der menschliche sowie nichtmenschliche Entitäten als Ganzes und als Teilaspekt erörtert werden, die aktive Einflussnahme auf das Wissen durch Personen bzw. Dinge⁹. Eine Besonderheit dieser Theorie ist, dass die sozialen, technischen und natürlichen Objekte nicht durch die Gesellschaft erklärt, sondern vielmehr als die Gesellschaft (mit)erklärend konzipiert werden. Latour versteht die Dinge, die er als Nichtmenschen bzw. als Aktanten bezeichnet, als handelnde und somit an der Wissensproduktion beteiligte Akteure. Hans-Jörg Rheinberger führt den Begriff der epistemischen Dinge ein¹⁰, gemäß dem ein Objekt „einerseits die Verkörperung erworbenen Wissens“¹¹ und andererseits ein „verdinglichtes Theorem“¹² ist, in dem Wissen gespeichert ist. Rheinberger entwickelt diesen Begriff in Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Experimenten. „Epistemische Dinge“, so der Wissenschaftshistoriker Herbert Mehrrens in Anknüpfung an die Überlegungen Rheinbergers, seien für den Forscher etwas, „das zu einem praktischen Zweck einigermmaßen wiederholbar, kontrollierbar und effizient funktionieren soll“¹³.

Neben Fragen nach der Wissensproduktion und dem Stellenwert der „Dinge“ in Wissenssystemen findet in der Wissensgeschichte zunehmend auch das Konzept der Wissenszirkulation Aufmerksamkeit¹⁴. Eine wesentliche Grundannahme dieses Konzepts ist, dass Zirkulation prinzipiell eine „Verteilung“ von Wissen in „alle“ Richtungen bedeutet und somit der Idee des

einfachen Transfers, also der Bewegung von einem Punkt zum anderen, gegenübersteht. Historiografisch betrachtet zeigt sich, dass der Begriff Zirkulation zuerst in Disziplinen wie der Bakteriologie, der Physiologie, der Alchemie und der Ökonomie des 17. und 18. Jahrhunderts auftrat, wobei er meist auf Kreisläufe verschiedener Stoffe, etwa Flüssigkeiten, Luft oder Güter, bezogen wurde. Karl Marx etwa sah in der Zirkulation von Waren und Kapital eine revolutionäre Kraft, die die Schichtzugehörigkeit auflösen könne¹⁵. Ausgehend von der Einsicht, dass auch Menschen, Dinge und Ideen zirkulieren können, tauchte der Begriff am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Ökonomie, der Medizin, der Physik, den technischen Wissenschaften und dann auch in der Soziologie auf. So beschreibt der Soziologe Gabriel Tarde¹⁶ in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts die Welt als „ein dynamisches Gefüge von Austauschprozessen“¹⁷ und für zahlreiche Ökonomen um die Jahrhundertwende war die Zirkulation von Mensch und Maschine Ausdruck der Hochindustrialisierung¹⁸. Von da an ‚zirkuliert‘ jedoch der Begriff Zirkulation selbst und kommt im 20. Jahrhundert im Feld der Geistes- und Kulturwissenschaft an, beispielsweise in der strukturalen Anthropologie von Claude Lévi-Strauss¹⁹ oder in Michel Foucaults Diskurskonzept²⁰.

Für die Untersuchung der historischen Hervorbringung und Zirkulation von Wissen sind in dieser Hinsicht nach Darstellung des Historikers Philipp Sarasin zwei Annahmen von zentraler Bedeutung. Erstens:

„Wissen zirkuliert zwischen Menschen und Gruppen, weil im Raum von Zeichensystemen und Diskursen semantische Gehalte grundsätzlich die Potenz haben, über institutionelle, soziale, politische oder auch geographische Grenzen hinweg zu gleiten.“²¹

Das bedeutet nun nicht, dass sich Wissen immer und überall gleich verteilt, es bedeutet jedoch, dass Wissen nicht an räumlichen, zeitlichen oder personellen Grenzen haltmacht. Im Gegenteil, die Wissensproduktion war und ist immer auch auf Anregungen bzw. auf Denkanstöße von außen und aus den unterschiedlichsten Bereichen angewiesen. Zweitens ist für die Wissenszirkulation bedeutend, dass Wissen ein historisches Phänomen ist²². Wenn Wissen jedoch histo-

risch ist, dann ist Wissen nicht per se allgemeingültig. Viele allgemeingültige Annahmen zum Beispiel über Naturgesetze haben sich im Laufe der Zeit als ungültig oder als nur bedingt gültig erwiesen, weshalb auch heute noch nicht absehbar ist, ob derzeitige Erkenntnisse auch in der Zukunft als wahr und richtig angesehen werden. Doch gerade deshalb lässt sich folgern, dass Wissen zeit-, ort- und personenabhängig ist, und anstelle der Frage, ob Wissen wahr oder falsch ist – so die Forderung der Wissenshistoriker –, sollte eher untersucht werden, wie, wann, warum und in welcher Funktion ein spezifisches Wissen in Erscheinung trat.

Folgt man dieser Kategorisierung, so lassen sich drei Bereiche von Zeichensystemen und Diskursen unterscheiden: (1) Wissenssysteme, (2) Religions- und Glaubenssysteme sowie (3) Kunst. Wissenssysteme umfassen dabei rational begründete, empirisch überprüfbare Hypothesen und Theorien, Religions- und Glaubenssysteme sind dagegen nicht oder kaum rational-argumentativ begründbare Überzeugungen und die Kunst ist die „expressiv-ästhetische Dimension im Rahmen von kulturell stabilisierten Genres und Stilen“²³. Es handelt sich hierbei jedoch nur um idealtypische Dimensionen, die sich meist überschneiden. So ist beispielsweise die Kunst Träger von rational begründbaren Theorien wie auch von Glaubenssystemen, wobei auch hier die Zuschreibungen nicht stabil sind, da sie zeit-, ort- und kulturabhängig sind.

So, wie die Historiker Alltagsobjekte als gesellschaftliches Produkt untersuchen und dabei unterschiedliche Vorstellungen und Formen von Wissen ableiten sowie die Herkunft bzw. die Bedingungen von Wissen aufzeigen, so eignet sich auch ein Kunstobjekt dazu, nach seiner gesellschaftlichen Produktion und nach seiner Funktion als Wissensspeicher zu fragen. Bedingung, um die Zirkulation von Wissen in der Kunstgeschichte untersuchen zu können, ist jedoch die Akzeptanz, dass künstlerisches und kunsthistorisches Wissen sich nicht kunstimmanent bewegt, sondern immer im Spannungsverhältnis zu anderen Disziplinen²⁴. Allerdings sind die Wechselbeziehungen mit anderen Disziplinen bislang nur selten untersucht worden²⁵. Im Unterschied zum Wissenstransfer prägt die Wissenszirkulation die Vorstellung, dass zirkulierendes Wissen nicht nur in eine, sondern in viele Rich-

tungen fließt. Gerade in der Kunstgeschichte wird dessen ungeachtet meist nur das mit einem Kunstobjekt verknüpfte Wissen untersucht und somit der mögliche Einfluss angrenzender Disziplinen auf die Kunst. Der Einfluss der Kunst auf angrenzende Disziplinen bleibt dabei jedoch in der Regel unbeachtet.

Doch wie verhält es sich mit der zweiten Annahme, dass Wissen ein historisches Phänomen ist? Heißt das, dass es in der Kunstgeschichte keine allgemeingültigen und objektiven Erkenntnisse gibt und somit auch keine Wahrheiten? Wohl kaum. Trotzdem kann festgestellt werden, dass auch in der Kunstgeschichte Wissen historisch prozessualen Veränderungen unterliegt. Gerade die Verwendung von unterschiedlichen historischen Methoden belegt, dass in der Befragung ein und desselben Untersuchungsgegenstandes verschiedene Antworten induziert werden. Die Methode, wie ein Kunstwerk, sein Kontext oder gar das ganze Kunstsystem zum Untersuchungsgegenstand gemacht wird, bestimmt maßgeblich das Forschungsergebnis mit.

Zweifel an einer eindeutigen Lesbarkeit von Bildern sowie daran, ob Bilder Wissensobjekte sind, gibt es auch in der Kunstgeschichte. So entwickelte zum Beispiel der Kunsthistoriker James Elkin eine Art „Antisemiotik“²⁶, die die Tradition der Text-Bild-Gegenüberstellung anzweifelt und die rationale eindeutige Zuordnung für willkürlich hält. Bilder sind für ihn unlesbar und bedeutungslos, sie verweigern sich einem eindeutigen Sinn. Der Kunsthistoriker Georges Didi-Hubermann vertritt die Meinung, dass Bilder keine Wissensobjekte sind²⁷. Sie sind somit auch nicht anhand ihrer semiologischen Bedeutung entzifferbar, auch dann nicht, wenn die dementsprechende ikonologische Methode verwendet wurde. Didi-Hubermann fordert die Befreiung des Bildes von der „Rhetorik der Gewißheit“ bzw. der „Tyrannei des Lesbaren“. Das Bild müsse stattdessen in seiner unbegrifflichen Phänomenalität und der damit verbundenen hermeneutischen wie semiotischen Unlesbarkeit und Undeutbarkeit anerkannt und akzeptiert werden. Dahinter steht die Einsicht, „daß Bilder ihre Wirksamkeit nicht ausschließlich der Vermittlung eines – sichtbaren, lesbaren oder unsichtbaren – Wissens verdanken, sondern daß im Gegenteil ihre Wirksamkeit im Geflecht, wenn nicht im Wirrwarr von übermitteltem und zerleg-

tem Wissen, von erzeugtem und umgewandeltem Nicht-Wissen zum Zuge kommt“²⁸.

Wie bereits kurz erwähnt wurde, tauchte der Begriff Zirkulation in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den unterschiedlichsten Disziplinen auf. Insbesondere seit den 1990er Jahren zirkulierten Zeichen, Ideen und Diskurse genauso wie Dinge und somit wurde der Begriff quasi ubiquitär verwendet. Gegen diese beliebige Verwendung des Begriffs schlugen die Wissens- bzw. Wissenschaftshistoriker Philipp Sarasin und Andreas Kilcher vier Eingrenzungen vor, die im Folgenden skizziert und anschließend im Hinblick auf eine mögliche Anwendung im Feld der Kunst diskutiert werden.

Als Erstes meine der Begriff der Zirkulation, dass Wissen nicht unabhängig von einem Träger vermittelt werde, sondern immer mit diesem verbunden sei. Somit entstehe Bedeutung erst, indem die Dinge zirkulieren und sich sozial verbinden:

„Wissen, Sinn und Sozialität basiert demnach wesentlich auf materiellen Zirkulationen, auf dem Austausch von Material, der Weitergabe von Dingen.“²⁹

Diese Definition unterscheidet sich insofern von früheren, als nunmehr auf Materialität abgestellt wird und nicht mehr körperlose, entmaterialisierte und losgelöste Ideen zirkulieren. Diese Annahme basiert auf Jacques Derridas Vorstellung der „Körperlichkeit der Schrift“³⁰, laut der Wissen und Bedeutung nicht losgelöst von der Materialität und Medialität der Zeichen gedacht werden können, da sich Wissen in seiner Medialität formatiert und sich verändert, sobald es weitergegeben wird.

Auf die Kunstgeschichte angewendet bedeutet dies, dass das Kunstwerk als Träger von Wissen fungiert und sich das Wissen durch die jeweiligen künstlerischen Ausdrucksformen verändert. Kunst ist immer objektgebunden, und selbst in Kunstrichtungen, die das Objekt entmaterialisieren wollten, wie der Language Art, der Konzeptkunst, dem Happening oder der Aktionskunst, lassen sich Formen der Visualisierung und somit der Materialisierung beobachten³¹.

Zweitens liege der Unterschied zwischen der Wissenszirkulation und dem bloßen Austausch von Ideen darin, dass der Austausch von Ideen eine Urhe-

berschaft impliziere und somit suggeriere, dass es identifizierbar sei, woher Ideen kommen und wohin sie gehen. Demgegenüber könne unter der Zirkulation von Wissen zwar auch die Verbreitung und Weitergabe von Wissen verstanden werden, doch die Identifizierung eines Anfangs- und Endpunkts sei nicht möglich, da Wissen in gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen ohne eindeutig definierbaren Ursprung kulturell produziert werde³².

Welche Konsequenzen lassen sich aus dieser Überlegung für die Kunstgeschichte ableiten? Vor allem legt diese Annahme nahe, dass der Künstler zumindest nicht mehr als der alleinige Autor seiner künstlerischen Produktion betrachtet werden kann, auch wenn in der Kunstgeschichte noch immer vielfach die Tendenz zu beobachten ist, Erneuerungen einzelnen Künstlern zuzuschreiben oder darzulegen, welche inhaltlichen oder formalen Phänomene Künstler voneinander übernommen und weitergedacht haben³³. Sicherlich hat sich diese Form eines traditionellen „hagiografischen“ Geschichtsverständnisses in der Kunstgeschichte mittlerweile überlebt, wozu vor allem die zeitgenössische universitäre Kunstgeschichte bzw. -wissenschaft beigetragen hat. Doch eine Vielzahl von Zeitschriften- und Katalogbeiträgen hängt dieser Mythenbildung immer noch nach, wobei dies oft durch die Nähe zum Kunstmarkt bedingt ist.

Nimmt man das Konzept der Wissenszirkulation ernst, so muss die Fokussierung auf einzelne Künstler aufgegeben oder zumindest relativiert werden. Dies führt in letzter Konsequenz zu der Einsicht, dass nicht nur der Künstler Autor und Produzent eines Kunstwerkes ist, sondern ein Konglomerat unterschiedlichster Akteure und Aktanten, etwa Kunsthistoriker, Kritiker, Sammler, Museumsmitarbeiter, Betrachter sowie Institutionen und kulturelle ‚Orte‘ wie Museen, Ausstellungen oder auch Zeitungen. Im Kunstwerk kristallisiert sich somit ein künstlerisches Wissen einer Zeit, bei dessen Entstehung unterschiedlichste Faktoren zusammenspielen. So entsteht zwar das Kunstwerk durch den Künstler, das im Kunstwerk gespeicherte Wissen ist jedoch, sich über geografische, kulturelle, soziale und institutionelle Grenzen hinweg bewegend, gesellschaftlich produziert.

Drittens steht Wissen nicht immer und allen zur Verfügung. Ganz im Gegenteil: Sowohl die Produktion

als auch die Zirkulation von Wissen findet immer unter vielschichtigen historischen Machtverhältnissen statt, unterliegt somit mitunter spezifischen gesellschaftlichen und sozialen Interessen, die Zirkulationspfade ebenso eröffnen wie blockieren können³⁴. Nur das Zugeständnis, dass Wissen nicht gleich Wahrheit ist, ermöglicht die Einsicht, dass hinter Wissensbekundungen immer auch spezielle Interessen stehen.

Und diese Interessen und Machtverhältnisse sind auch für das Wissen über die Kunst relevant. Kunst-historische Wissenszirkulation zu untersuchen bedeutet demnach auch immer, die Machtverhältnisse im künstlerischen Feld zu untersuchen und zu fragen, unter welchen Verhältnissen künstlerisches sowie kunst-historisches Wissen entstanden ist, wie das Wissen weitergegeben wurde, wem es nützte, wer daran beteiligt war und wer nicht.

Der vierte und letzte Punkt setzt sich kritisch mit der Vorstellung eines beliebigen Zirkulierens von Dingen und Ideen auseinander. An dieser Stelle bietet es sich an, Michel Foucaults Überlegungen zu den unterschiedlichen Mechanismen der Einschränkung und Kontrolle der Kommunikation innerhalb komplexer Systeme heranzuziehen³⁵. Demnach unterliegt jegliche Kommunikation einem Regelwerk, das bestimmt, wann wer was wem wo und wie sagen darf. Diese Kontrollmechanismen verweisen darauf, dass die Vorstellung, Wissen könne sich einfach frei verbreiten, ein Trugschluss ist. Wissen kann genauso wenig uneingeschränkt zirkulieren wie Kapital, Zeichen, Güter und Menschen, vielmehr zirkuliert es nur innerhalb und zwischen Systemen der Einschränkung. Die Geschichte der Wissenszirkulation ist demzufolge – so Philipp Sarasin – „immer zugleich die Geschichte jener semiotischen, diskursiven und medialen Systeme, die Wissen überhaupt erst möglich machen“³⁶.

Wie sehr dies auf die Kunst zutrifft, zeigt schon die Definition des Kunstbegriffs: Kunst ist eine gesellschaftliche Norm, die jede Gesellschaft für sich definiert³⁷. Somit ist der Begriff historisch und topografisch konnotiert und nur die Mitglieder der jeweiligen Gesellschaft können Objekte als Kunst oder Nichtkunst erkennen. Dies lässt sich in aktuellen Kunstdiskursen beispielsweise an Kunstwerken aus weggeworfenen und mit Gebrauchsspuren versehenen Alltagsgegenständen belegen, da nur Kenner der

westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts diese als Kunstwerke anerkennen, während sie für Außenstehende lediglich als gewöhnliche Gebrauchsobjekte oder sogar einfach nur Müll erscheinen³⁸.

Doch wie wirkt sich diese Kontrollfunktion des Diskurses auf den Kunstdiskurs aus? In seiner Analyse gesellschaftlicher Sprechsituationen stellte Foucault die These auf, dass die Gesellschaft nicht nur den Diskurs produziert, sondern ihn gleichzeitig auch „kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert“³⁹. Er unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen äußeren und inneren Mechanismen der Macht. Während die äußeren Mechanismen regeln, welche Äußerungen zur Teilnahme am Diskurs zugelassen werden, bestimmen die inneren die Bedingungen der Äußerung im Diskurs selbst.

Im Kunstdiskurs zeigen sich solche aus- und einschließenden äußeren Machtmechanismen etwa in spezifischen Regelungen – beispielsweise darüber, welche Themen zu einer Zeit wie dargestellt werden. Kunsthistorische Methoden oder auch Gattungs- und Stilzuordnungen geben ein Regelwerk vor, wie ein Kunstwerk zu analysieren ist. Daran knüpfen sich Grenzziehungen an, die Kunstwerke in gut und schlecht sowie in wahr und falsch unterteilen. Durch die Beachtung dieser Grenzen wird normatives Wissen konstruiert, ausgehend von dem angeblich wahre Urteile gefällt werden. Diese Urteile basieren meist auf institutionellen Entscheidungen, etwa der Mitarbeiter eines Museums, der Kunstkritik, aber auch des Kunstsammlers. Dabei üben die einzelnen Gruppen Druck und Zwänge auf andere Diskurse aus. Interessen wie die des Auftraggebers oder Sammlers, Kunstwerke mit Wertsteigerungspotenzial, oder die des Museums, bedeutende Werke der Kunstgeschichte zu besitzen, können normatives Wissen in einer Weise produzieren, dass andere Begehrlichkeiten und der Machtwille verborgen bleiben.

So wird der Diskurs selbst durch Klassifikations-, Anordnungs- und Verteilungsprinzipien geregelt, die die in ihm erlaubten Ereignisse und den Zufall einschränken. „Kommentar“ und „Autor“ können als zwei Arten einer solchen Verknappung und Regelung gelten, deren Wirkungsweise Foucault wie folgt beschreibt:

„Um den Zufall des Diskurses in Grenzen zu halten, setzt der Kommentar das Spiel der Identität in der Form der Wiederholung und des Selben ein. Das Spiel der Identität, mit dem das Prinzip des Autors denselben Zufall einschränkt, hat die Form der Individualität und des Ich.“⁴⁰

Auch der Kunstdiskurs scheint teilweise den Zufall einzuschränken, beispielsweise in der Kunstwerkinterpretation. Auch hier bildet sich ein Netz von positiven wie negativen Zuschreibungen. Künstler, Autor, aber auch Kritiker und Sammler sind Teil eines Diskurses, sie bilden eine Kette von Kommentaren, die dann vor allem eine Einheit suggeriert, die sich aus einem gemeinsamen Ursprung entwickelt. Der Diskurs übernimmt die Kontrolle darüber, was richtig und was falsch ist, und somit werden im Kunstdiskurs die gleichen „Fakten“ in anderer Form wiederholt, um lediglich die Glaubwürdigkeit des Gesagten zu steigern. Gerade das Feld der Kunst, und zwar sowohl die Kunstproduktion als auch die Kunstrezeption und -distribution, ist in seinem Diskurs durch Methoden, Regeln und Definitionen eingeschränkt. Auch hier werden „Wahrheiten“ ignoriert, die außerhalb der Disziplin liegen – beispielsweise durch die Beschränkung, dass sich Teilnehmer am Kunstdiskurs nur theoretisch durch Texte oder Reden sowie praktisch durch Objekte beteiligen können. Die Kontrolle darüber haben Institutionen wie die Museen oder die Verlage, die auf die Einhaltung dieser Regeln achten. Diese Kontrollmechanismen lassen den Kunstdiskurs als ein stabiles System der Wahrheit erscheinen. Für die Analyse erscheint es daher ausgesprochen ertragreich, eben diese spezifischen diskursiven Regelwerke und Interessen sichtbar zu machen und zu untersuchen. Die Wissenszirkulation in der Kunst und Kunstgeschichte zu untersuchen bedeutet demnach immer auch, sich mit den Kontrollmechanismen und Zulassungsbeschränkungen des Kunstdiskurses zu beschäftigen.

Dieser erste kurze Blick auf das Konzept der Wissenszirkulation und der kurze Vergleich mit kunsthistorischen Methoden zeigt jedoch auch deutlich, dass nicht alles vollkommen neu ist, sondern dass eine Reihe von Überlegungen auch in der Kunstgeschichte bedacht werden. Denn selbstverständlich ist auch hier der Untersuchungsgegenstand nicht lediglich das

Kunstwerk, sondern auch der Kontext und das Betriebssystem der Kunst; nicht nur der Künstler, sondern auch der Betrachter fließt in die Analyse ein; nicht nur die Produktion, sondern auch die Rezeption und Distribution werden untersucht. Auch Kunsthistoriker untersuchen Formen der Wissensproduktion, um zu Erkenntnissen zu gelangen. Anhand von zwei Beispielen aus der Kunstgeschichte bzw. der Kunsttheorie, Hal Fosters Überlegungen zur Avantgardekunst und Wolfgang Welschs Konzept der transkulturellen Kultur, soll dies verdeutlicht werden.

Die Idee einer Transformation von Wissen beschreibt Hal Foster in seinen Überlegungen zur Neo-Avantgarde. Die Neo-Avantgarde ist für ihn eine Kunstrichtung, die Anfang der 1960er Jahre durch einen Bruch mit der bis dahin dominanten Kunstauffassung entstand⁴¹. Während sich der formale Modernismus mit der Behauptung einer linearen, zielgerichteten Entwicklungsgeschichte der Kunst rein auf ästhetisch-formale Aspekte der Kunst konzentrierte und die eigenen Werke mit anderen Kunstwerken auf einer historischen, diachronen oder vertikalen Achse verglich, brach der avantgardistische Modernismus mit der Vergangenheit. Seine Vertreter erweiterten den Bereich der künstlerischen Kompetenz durch die Integration und Thematisierung von sozialen und politischen Gegebenheiten. Sie führten eine räumliche, synchrone oder horizontale Achse ein. Die von Foster in den Blick genommene Neo-Avantgarde setzte beide Achsen in ein kritisches Verhältnis zueinander. Sie baute auf ihren ambitionierten Vorgängern auf und griff damit die vertikale Achse oder historische Dimension der Kunst auf. Gleichzeitig öffnete sie sich den Möglichkeiten der Gegenwart und machte damit eine horizontale Achse oder soziale Dimension der Kunst sichtbar. Die Neo-Avantgarde konzentrierte sich somit nicht mehr nur auf die vermeintlich kunststeigernden Kategorien, sondern integrierte darüber hinaus auch die Diskurse anderer gesellschaftlicher Bereiche.

Fosters Überlegungen zur Avantgardekunst führten ihn zu einer neuen Form der Kunstanalyse, die die künstlerischen Praktiken als Vorbild nahm. Die Kunstanalyse sollte nicht nur eine kunstimmanente und chronologisch aufeinander aufbauende Entwicklung nachzeichnen, sondern, dem Kunstwerk entspre-

chend, im Spannungsfeld zu anderen Disziplinen agieren. Nunmehr standen inhaltliche Fragen zur Debatte, für die die kunsthistorischen Grenzen zuweilen verlassen wurden und eine fachübergreifende Zusammenarbeit angestrebt wurde. Dementsprechend wurden auch Fragestellungen und Forschungsergebnisse anderer Disziplinen, wie etwa der Geschichte, der Soziologie, der Politikwissenschaft und der Philosophie, in der Analyse berücksichtigt.

Fosters Überlegung, dass die Kunst auch Ideen aus angrenzenden Disziplinen integriert und dass die Kunstanalyse folglich das Spannungsverhältnis zu diesen untersuchen sollte, entspricht dem Verständnis einer Transformation von Wissen, die nicht an den Grenzen einer Disziplin endet, sondern diese Grenzen durchdringt. Eine Untersuchung der Wissenszirkulation im Feld der Kunst liegt jedoch noch nicht vor, denn Foster untersucht lediglich Bewegungen des Wissens in eine Richtung. Wie sich das Wissen der Kunst auf angrenzende Disziplinen auswirkt, untersucht er noch nicht.

Auch Wolfgang Welschs Begriff der transkulturellen Kultur baut auf einem grenzüberschreitenden Konzept auf. Dabei unterscheidet er vier Arten des Kulturbegriffs: den traditionellen, den interkulturellen, den multikulturellen und den transkulturellen Kulturbegriff. Der traditionelle Kulturbegriff vereint laut Welsch die Tätigkeiten sowie das geistige Gebilde eines Volkes, einer Gesellschaft oder einer Nation und ist durch „ethnische Fundierung, die soziale Homogenisierung und durch die Abgrenzung nach außen“⁴² charakterisiert. Dieselbe Annahme von Kultur als einer nach außen abgeschlossenen Entität liegt auch dem interkulturellen Kulturbegriff zugrunde, gleichwohl wird mit dem Begriff die insel- oder kugelartige Verfassung der Kultur als Problem erkannt und nach neuen Formen des Kommunizierens miteinander sowie des gegenseitigen Verstehens und Anerkennens gesucht. Und schließlich hält auch der multikulturelle Kulturbegriff an der Vorstellung von Kultur als homogener, von anderen Kulturen klar getrennter Entität fest, wenngleich mit ihm denkbar wird, dass eine Gesellschaft unterschiedliche Kulturen vereint. Obwohl mit ihm gerade nach Wegen der Verständigung gesucht wird, führt dieser Kulturbegriff paradoxerweise zu weiteren Ghettoisierungen und ist aus der Perspektive von Welsch

letztlich kulturfundamentalistisch grundiert. Laut Welsch weicht nur der transkulturelle Kulturbegriff, der Kultur als ein Konglomerat von Identitäten fasst, dessen Grenzen durchlässig sind und das von einer Vielzahl von Lebensformen und -stilen gekennzeichnet ist, von einer kulturfundamentalistischen Vorstellung ab: Das Konzept der Transkulturalität entwirft ein anderes Bild vom Verhältnis der Kulturen – nicht eines der Isolierung und des Konflikts, sondern eines der Verflechtung, Durchmischung und Gemeinsamkeit⁴³. Welschs Konzept einer transkulturellen Kultur ist geprägt von einem wechselseitigen Austausch zwischen den Kulturen. Dieser Austausch erfolgt auch über Objekte, die als Träger von Wissen fungieren. Welschs Analyse der transkulturellen Kultur beinhaltet den Aspekt des Wissens jedoch nicht und somit reflektiert er auch nicht die Bedingungen, unter denen Wissen ausgetauscht oder weitergegeben wird. Angesichts dessen wäre es zu weit gegriffen, Welschs Konzept als ein solches der Wissenszirkulation zu bezeichnen, auch wenn gedankliche Parallelen erkannt werden können.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Bei der Analyse der spezifischen historischen Ausprägungen der Wissenszirkulation ist davon auszugehen, dass (1) Wissen zeitlich und örtlich zwischen verschiedenen Disziplinen und Akteuren zirkuliert, jedoch jeweils mit einer unterschiedlichen Intensität, dass (2) Wissen nicht gleichzusetzen ist mit wissenschaftlichem Wissen, sondern auch Wissensformen wie Alltagswissen oder praktisches Wissen (tacit knowledge) umfassen kann, dass (3) Wissen nicht unabhängig von einem Träger vermittelt wird, dass (4) Wissen keinen definierbaren Ursprung hat und auf ein Konglomerat unterschiedlichster Akteure und Aktanten zurückzuführen ist, dass (5) Wissen unter den Bedingungen komplexer Machtverhältnisse entsteht und zirkuliert und dass (6) Wissen durch die inneren und äußeren Kontrollfunktionen des Diskurses reguliert wird.

Wie kann also die Idee der Wissenszirkulation für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden? Der Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Frage ist die Überlegung, dass auch Kunsthistoriker in ihrer Analyse davon ausgehen, dass auch künstlerisches und kunsthistorisches Wissen zeitlich und örtlich zwi-

schen verschiedenen Disziplinen und Akteuren zirkuliert, jedoch jeweils mit einer unterschiedlichen Intensität. Schon diese erste Annahme würde das Forschungsfeld der Kunstgeschichte vergrößern, wenn nun verstärkt die Wechselbeziehungen zu Disziplinen in den Blick genommen würden, die bis jetzt noch kaum untersucht wurden, wie zum Beispiel die naturhistorischen Fächer Chemie, Physik oder Medizin. Wie beeinflusst das Wissen solcher Disziplinen die Kunst und umgekehrt? Dies könnte dann beispielsweise auch bedeuten, dass Kunst politische oder soziale Phänomene nicht nur als Medium repräsentiert, sondern diese auch mitgestaltet. Untersuchungsgegenstand wäre dann die Frage, welchen Einfluss die Kunst auf die Gesellschaft ausübt und ausgeübt hat.

Vor allem die Annahme, dass Wissen keinen eindeutig definierbaren Ursprung hat und auf ein Konglomerat unterschiedlichster Akteure und Aktanten zurückzuführen ist, kann zu vielfältigen Neuakzentuierungen in der Kunstgeschichte führen. Viele künstlerische Erneuerungen wurden bis jetzt vor allem bestimmten Künstlerpersönlichkeiten zugeschrieben. Doch künstlerische Erneuerungen sind Ausdruck einer veränderten politischen, kulturellen und sozialen Situation, die sich in verschiedenen Disziplinen niederschlägt, unter denen die Kunst die Disziplin ist, die das Phänomen visualisiert. Solche Phänomene werden jedoch nicht von einem Künstler, sondern von einem Konglomerat unterschiedlichster Akteure umgesetzt, wenn auch in unterschiedlicher Form und Qualität. Untersuchungsgegenstand für die Zirkulation von Wissen wären damit nicht nur wenige herausragende Kunstobjekte und Künstler, sondern der Blick würde sich für die unterschiedlichsten Formen menschlicher Produkte sowie deren Protagonisten öffnen.

Gerade die Annahme, dass Wissen unter den Bedingungen komplexer Machtverhältnisse entsteht und zirkuliert, wirft für die kunsthistorische Untersuchung neue Forschungsfragen auf, die bis jetzt wenig Berücksichtigung fanden. Fortan würde nicht mehr nur das Kunstobjekt in Beziehung zu seinem Auftraggeber im Fokus der Untersuchung stehen, sondern es würden vor allem die (Macht-)Interessen des Auftraggebers sichtbar. Was wollte der Auftraggeber mit dem Kunstobjekt erreichen? Wie erweckte er mit dem Kunstobjekt das Interesse der Öffentlichkeit? Und

welche Machtinteressen verstecken sich hinter der Form der Visualisierung? Berücksichtigt werden müsste bei dieser Vorgehensweise, dass der Kunstdiskurs selbst von inneren und äußeren Kontrollmechanismen reguliert wird.

Mit einer letzten Überlegung zur Autorschaft soll dieser Aufsatz enden. Es geht noch einmal um die Frage, inwieweit dem Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv in der Wissensproduktion von der Kunstgeschichte Rechnung getragen wird. Diese Frage wird gerade in der Diskussion über die Global Art sichtbar: So bezeichnen einige Autoren die Global Art als einen Kunststil, der sich mit der Globalisierung des Kunstmarkts Ende der 1980er Jahre entwickelt hat und der eine zunehmende transkulturelle Verflechtung der Kunst ausdrückt⁴⁴. Andere Autoren hingegen vertreten die Meinung, dass die Kunst und somit auch die Kunstgeschichte schon immer transkulturell waren, und belegen dies beispielsweise mit dem Einfluss der außereuropäischen Kunst auf europäische Künstler wie Vincent van Gogh (japanischer Holzschnitt) oder Pablo Picasso (afrikanische Plastik)⁴⁵. Während die europäische Kunstgeschichte also vor allem auf die individuelle Analyse und Interpretation einzelner westlicher Künstler fokussiert ist und sich somit lediglich auf den Wissenstransfer von einem zum anderen Künstler beschränkt, zeichnet sich der globale Kunstdiskurs gerade durch eine starke Verallgemeinerung bzw. Kollektivierung außereuropäischer Künstler aus. Diese Überlegungen zur „Dichotomie westlicher und außereuropäischer Kunstgeschichte“⁴⁶ greift Christian Kravagna auf und argumentiert, dass diese nur überwunden werden könne, wenn man die „Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen zwischen Modernitäten und Modernismen in verschiedenen Regionen der Welt unter Berücksichtigung ihrer kolonialen und postkolonialen Machtverhältnisse“⁴⁷ untersuche und dabei „konkrete Kontakte und Allianzen zwischen Akteuren und Akteurinnen statt [...] Kategorien wie Einfluss und Rezeption“⁴⁸ aufzeige. Während in der europäischen Kunstgeschichte durch die Analyse einzelner Künstler oftmals die vielfältigen Formen der Wissenszirkulation und der kollektiven Wissensproduktion außer Acht gelassen werden, stellt sich in der globalen Kunstgeschichte gerade das umgekehrte

Phänomen ein, dass hier der Künstler vernachlässigt wird. Dies zeigt, dass die Untersuchung der Wissensproduktion und -zirkulation in der Kunstgeschichte noch vielfältige und unbeachtete Fragen offenlässt.

Endnoten

1. Kunstimmanente Methoden wie Heinrich Wölfflins Stilgeschichte sind nicht nur von Methoden wie Aby Warburgs kulturwissenschaftlich inspirierter oder Erwin Panofskys geistesgeschichtlich grundlegender Ikonologie abgelöst worden. Auch ganz neue Fragestellungen wie die nach dem Betrachter, der Gesellschaft oder dem Künstler/der Künstlerin stießen die Methodenentwicklung an und führten unter anderem zu Wolfgang Kemp's Rezeptionsästhetik, Norbert Schneiders sozialgeschichtlichem oder Barbara Pauls feministischem Ansatz. Insbesondere die Öffnung des künstlerischen Untersuchungsfeldes und die Integration neuer Forschungsobjekte wie der Medien- und Wissenschaftsbilder förderten neue Methoden wie Hans Beltings Bild-Anthropologie oder Horst Bredekamps Theorie der Bildwissenschaft.
2. Vgl. Mieke Bal, Norman Bryson: *Semiotics and Art History*, in: *The Art Bulletin* 73.2 (1991), S. 174–208.
3. Vgl. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 10.
4. Vgl. als Überblick: Daniel Speich Chassé und David Gugerli: *Wissensgeschichte. Ein Standortüberblick*, in: *Traverse* 18 (2012), Themenheft: *Kulturgeschichte – eine historiographische Skizze*, S. 85–100.
5. Vgl. Michael Hagner: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, in: ders. (Hg.): *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M. 2001, S. 7–39, hier S. 23–28.
6. Vgl. Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt am Main 1980.
7. Vgl. Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1967; ders.: *Die Entstehung des Neuen: Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt am Main 1978.
8. Noyan Dinçkal: *Wissenschaftsgeschichte*, in: Friedrich Jäger, Wolfgang Knöbl und Ute Schneider (Hgg.): *Handbuch Moderne-forschung*, Stuttgart 2015, S. 348–357, hier S. 351.
9. Vgl. Bruno Latour: *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge, Mass. 1987; ders.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main 2007.
10. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001. Siehe auch: Steven Shapin und Simon Schaffer: *Leviathan and the Air-pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton 1985.
11. Hans-Jörg Rheinberger: *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*. Frankfurt am Main 2006, S. 45.
12. Ebd., S. 50.
13. Herbert Mehrrens: *Törns und Turns: Neue (und alte) Perspektiven der Wissenschaftsgeschichte*, in: Christian Florenz Vienne (Hg.): *Wissenobjekt Mensch. Humanwissenschaftliche Praktiken im 20. Jahrhundert*, Berlin 2008, S. 31–41, hier S. 37.
14. Als Beispiele siehe: Elisabeth Tiller (Hg.): *Bücherwelten – Raumwelten. Zirkulation von Wissen und Macht im Zeitalter des Barock*, Köln 2015; Jens Häsel: *Einführung. Periodische Formen des wissenschaftlichen Denkens, Schreibens und Publizierens*, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin, New York 2008, S. 229–232. Häsel analysiert hier die Zirkulation des Wissens als ein zentrales Merkmal aufklärerischer Wissenschaftsentwicklung. Eher konzeptionell hingegen Nach Feierabend. *Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, Zürich 2011.
15. Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels: *Das Kommunistische Manifest (1848)*, in: dies.: *Werke*, Bd. 4, 6. Aufl., Berlin 1972, S. 459–493, hier S. 462.
16. Vgl. Gabriel Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt am Main 2009 (franz. Orig. 1890).
17. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 7.
18. Vgl. Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus*, Bd. 3, *Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus*, München 1987 (Orig. 1927).
19. Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt am Main 1981.
20. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991.
21. Philipp Sarasin: *Was ist Wissensgeschichte?*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)*, Bd. 36, Heft 1, S. 159–172, hier S. 164 f.
22. Vgl. ebd.
23. Ebd., S. 164 f.
24. Das Spannungsverhältnis zwischen Kunstgeschichte und anderen Disziplinen wird in der Bildwissenschaft erörtert. So werden dort vorrangig mit kunsthistorischen Methoden die Form und Geschichte angewandter Bildgebungen in Naturwissenschaft, Technik und Medizin untersucht. Siehe unter anderem: Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001; Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?* 3. Auflage, München 2001; W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*, Frankfurt am Main 2008. Zu den Wechselbeziehungen zur Wissensgeschichte siehe unter anderem Robert Felte: *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 2015.
25. Während die Bildwissenschaft vor allem auf der Objektebene Wechselbeziehungen untersucht, beeinflussten andere Disziplinen (unter anderem die Linguistik und die Soziologie) die Kunstgeschichte insbesondere methodologisch. Siehe unter anderem: Felix Thürlemann: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990; Jutta Held und Norbert Schneider: *Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.
26. Vgl. James Elkins, *On Pictures and the Words that fail them*, Cambridge 1998.
27. Vgl. Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, München/Wien 2000, S. 9–17.
28. Ebd., S. 23.
29. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 9.
30. Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1990, S. 17 f.
31. Vgl. Tony Godfrey: *Konzeptuelle Kunst*, Berlin 2005.
32. Vgl. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 10.
33. Die Autorschaft wird bei Barthes infrage gestellt. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz*, 2002, S. 104–110. Der Text hatte unter anderem einen großen Einfluss auf die Rezeptionsästhetik. Siehe dazu: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992; ders. (Hg.): *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43*, Köln 1996; ders.: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015. Vor allem in Kemp's jüngstem Buch wird der Betrachteranteil an der Interpretation partizipatorischer Kunst thematisiert. Siehe: ders.: *pöpp68 – privat öffentlich persönlich politisch: Partizipation Einwände trotzdem. Texte, Gespräche und Beteiligung*, AK NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2009.
34. Vgl. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 10.
35. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991, S. 27.
36. Philipp Sarasin und Andreas Kilcher: Editorial, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte*, Bd. 7: Zirkulation, S. 7–11, hier S. 10.
37. Vgl. Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt am Main 2005; Wolfram Völker (Hg.): *Was ist gute Kunst? Ostfildern* 2007.
38. Vgl. Anselm Wagner (Hg.): *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, Tagungsband von „Abfallmoderne – Ein Symposium zu den Schmutzrändern der Kultur“ an der Karl-Franzens-Universität Graz vom 4. bis 5. Juni 2008, Wien 2010.
39. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991, S. 11.
40. Ebd., S. 22.

41. Vgl. Hal Foster: Who's afraid of Neo-Avant-Garde?, in: ders.: *The Return of the Real*, Cambridge/Massachusetts 1996, S. 1–34.
42. Wolfgang Iser: Transkulturalität. Zur veränderten Verfaßtheit heutiger Kulturen, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 45. Jg., 1995, 1. Vj., S. 39–44, hier S. 39, auch URL: http://www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf (04.11.2013).
43. Ebd., S. 44.
44. Vgl. Magiciens de la terre. AK Le Centre Georges Pompidou. Hrsg. von Jean-Hubert Martin. Paris 1989; Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hgg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe/Cambridge 2013; *Kunstforum International*, Bd. 220: *Globalkunst – Eine neue Weltkunst*. Hrsg. v. Sabine B. Vogel. März/April 2013.
45. Vgl. James Elkin: *Art History as a Global Discipline*, in: ders. (Hg.): *Is Art History Global?*, New York, London 2007, S. 3–24.
46. Christian Kravagna: Für eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts, in: *Texte zur Kunst*, 23. Jg., Heft 91, 2013, S. 110–131, hier S. 111.
47. Ebd.
48. Ebd.

Zusammenfassung

In diesem Aufsatz wird die Idee der Wissenszirkulation aus der Geschichtswissenschaft vorgestellt und auf ihre Anwendbarkeit in der Kunstgeschichte untersucht. Die Gründe für diese Erörterung liegen in der Erkenntnis, dass ein Kunstwerk als Träger von Wissen fungiert. Wissen hat somit nicht einen definierbaren Ursprung an einem einzigen, sozial, institutionell und kulturell eingrenzenden ‚Ort‘, sondern entsteht in einer kulturellen Produktion und in gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen. Damit ist *der* Künstler nicht mehr der alleinige Autor und Produzent eines Kunstwerkes. Das Kunstwerk entsteht somit zwar durch den Künstler, das Wissen jedoch ist eine – im, durch oder über das Kunstwerk – gesellschaftliche Produktion. Dementsprechend kristallisiert sich im Kunstwerk ein Wissen einer Zeit, an dessen Entstehung unterschiedlichste Faktoren zusammenwirken.

Die Wissensgeschichte untersucht unter anderem das im Objekt gespeicherte Wissen sowie die Art und Weise seiner Weitergabe und beschreibt dies als eine Zirkulation. Bei dieser Analyse der Wissenszirkulation wurde festgestellt, dass (1) Wissen zeitlich und örtlich zwischen verschiedenen Disziplinen und Akteuren zirkuliert, jedoch jeweils mit einer unterschiedlichen Intensität, dass (2) Wissen nicht gleichzusetzen ist mit wissenschaftlichem Wissen, sondern auch Wissensformen wie Alltagswissen oder praktisches Wissen (tacit knowledge) umfassen kann, dass (3) Wissen nicht unabhängig von einem Träger vermittelt wird, dass (4) Wissen keinen definierbaren Ursprung hat und auf ein Konglomerat unterschiedlichster Akteure

und Aktanten zurückzuführen ist, dass (5) Wissen unter den Bedingungen komplexer Machtverhältnisse entsteht und zirkuliert und dass (6) Wissen durch die inneren und äußeren Kontrollfunktionen des Diskurses reguliert wird. Der Aufsatz macht erste Anmerkungen dazu, ob und wie diese Untersuchung des Wissens auch für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden kann.

Autorin

Susanne König ist Professorin für Kunstgeschichte an der Fachhochschule Potsdam und beschäftigt sich in ihrer aktuellen Forschung mit der Wissenszirkulation zwischen Kunst und Design. Davor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Leipzig, an der Universität Paderborn und an der Universität Siegen. Sie studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Stuttgart sowie Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin und promovierte an der Universität Hamburg. Zu ihren Veröffentlichungen gehört: *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Berlin 2012.

Titel

Susanne König, *Anmerkungen zur Wissenszirkulation in der Kunst- und Bildgeschichte*, in: *kunsttexte.de*, Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2017 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.