

DAS WISSEN DER KÜNSTLER/INNEN

„Von den unzähligen unlösbaren Rätseln der Welt bleibt das tiefste und geheimnisvollste doch das Geheimnis der Schöpfung. Hier lässt sich die Natur nicht belauschen, niemals wird sie diesen letzten Kunstgriff sich absehen lassen ... Hier zieht sie unbarmherzig und unnachgiebig ihren Schleier vor. Selbst der Dichter, selbst der Musiker wird nachträglich den Augenblick seiner Inspiration nicht mehr erläutern können. Ist einmal die Schöpfung vollendet gestaltet, so weiß der Künstler von ihrem Ursprung nicht mehr und nicht von ihrem Wachsen und Werden. Nie oder fast nie vermag er zu erklären, wie in seinen erhobenen Sinnen die Worte sich zu einer Strophe, wie aus einzelnen Tönen Melodien sich zusammenfügten, die dann durch die Jahrhunderte klingen. Das einzige, was eine leise Ahnung dieses unfassbaren Schöpfungsprozesses gewähren kann, sind die handschriftlichen Blätter und insbesondere die noch nicht für den Druck bestimmten, die mit Korrekturen übersäten, noch ungewissen ersten Entwürfen, aus denen sich dann erst allmählich die künftige gültige Form kristallisiert.“ Stefan Zweig¹

Im oben erwähnten Zitat verweist Stefan Zweig auf die Diskretheit von Abläufen, die in ihrer Gesamtheit den künstlerischen Schaffensprozess konstituieren. Diesem schreiben wir in der Regel eine ontologische Dimension zu, das heißt der künstlerische Schaffensprozess ist kein ausschließlich diskursives Phänomen und dennoch keinesfalls theoretisch unbefleckt bzw. voraussetzungslos. Abgesehen davon, dass das Attribut „künstlerisch“ semantisch offen und gelegentlich virulent ist, ist der Schaffensbegriff in ein Bedeutungsfeld eingebettet und mit historisch- und diskurs-spezifischen Vorannahmen eng verknüpft. Wahrscheinlich würde eine breite Mehrheit der Aussage zustimmen, dass das künstlerische Schaffen ein mehr oder weniger offener Prozess ist, der sich stets auf einen kulturellen Referenzraum bezieht. Dies impliziert auch, dass künstlerische Schaffensprozesse *Wissen* voraussetzen.

Folgt man dieser Auslegung, dann sind wir mit einer Reihe von Fragen konfrontiert, die die Ästhetik in der einen oder anderen Weise bereits gestellt hat:

- Produziert Kunst, hier als Schaffensprozess gemeint, Wissen? Wenn ja, ist dieses Wissen genuin künstlerisch? Und, wie ist dieses Wissen theoretisch fassbar?
- Wie ist dieses Wissen theoretisch fassbar? Ist dafür eine eigenständige Wissenstheorie notwendig?

* * * * *

¹ Zweig, Stefan. Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a.M., 2010, 358 f.

An dieser Stelle ist eine begriffliche Klärung erforderlich. Da „Wissen“ mehr als textförmig kodierte Informationen meint, muss es auch außerhalb von Sprach- und Notationssystemen aufgespürt werden. Anders gesagt: „Die Grammatik des Wortes ‚wissen‘ ist offenbar eng verwandt der Grammatik der Worte ‚können‘, ‚imstande sein‘“ – wie Wittgenstein schreibt.² Die *Wissenstheorie* unterscheidet sich folglich von der klassischen *Erkenntnistheorie*. Denn die Erkenntnistheorie trennt zwischen Wahrheit im Sinne einer wie auch immer definierten (empirisch erwiesenen, logisch konsistenten oder theoretisch fundierten) Konzeption und Nicht-Wahrheit. Die Wissenstheorie setzt den praxisimmanenten Bezug des Wissens in den Vordergrund und entfaltet sich daher entlang einer anderen Leitdifferenz, nämlich zwischen gelungenem und nicht-gelungenem Handeln. „Gelingen“ weist auf eine pragmatische³ Dimension hin. Eine solche Bewertung des Handelns basiert freilich auf kulturell etablierten Handlungsstilen, die eine paradigmatische Wirkung haben.⁴ Die Gelungenheitskriterien sind komplex und umstritten⁵ – ähnlich wie die Wahrheitskriterien. Die Differenz zwischen Erkenntnis im Sinne eines begriffsgebundenen Wissens und praxisimmanentem Wissen ist die gleiche Differenz wie zwischen *Kennerschaft* und *Könnerschaft*. Diese zeigt sich auch durch ihre Abwesenheit: Die Ermangelung von Erkenntnis führt gewöhnlich zu Ignoranz, die Ermangelung von Können zu Unfähigkeit und Scheitern. Diese Unterscheidung lässt sich aus der aristotelischen Differenzierung zwischen *episteme*, *technai* und *praxis* sowie aus der Differenzierung zwischen propositionalem und nicht-propositionalem Wissen, die in der Philosophie des 20. Jahrhunderts bereits ausgearbeitet wurde, ableiten.⁶

Das künstlerische Schaffen ist keine originäre Angelegenheit der Kunsttheorie. Es gibt zwar theoretische Reflexionen *über* künstlerisch-ästhetische Aspekte, aber theoretisch formulierte Einsichten können keine praktischen Fähigkeiten generieren. Allgemein gesprochen können kunsttheoretische Kenntnisse primär das Verstehen erleichtern sowie den Zugang zu einem bestimmten künstlerischen Feld, in Dantos Worten zu einer „Kunstwelt“, ebnen. Aber das Lernen durch Handeln bleibt unersetzbar. Diese These verweist auf die radikale Differenz zwischen dem Sprechen *über* einen praktischen Bereich und dem praktischen Handeln selbst. Dieser Differenz hat beispielsweise Wittgenstein am Ende des „Tractatus“ durch seine Aufforderung zum Schweigen Rechnung getragen.⁷ Michael Polanyi hat aus einer anderen Richtung

² Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M., 1977, §150.

³ Im Altgriechischen bedeuten *pragma* „Tat, Tatsache, Ding“ und *pragmatikos* „bei Geschäften geschickt, praktisch denkend“. Beides leitet sich vom Verb *prattein* „tun, handeln, betreiben“ ab.

⁴ „Um eine Praxis festzulegen, genügen nicht Regeln, sondern man braucht auch Beispiele.“ (Wittgenstein, Ludwig: Über Gewißheit, Frankfurt a. M., 1994, §139.)

⁵ Umstritten auch im Sinne von Gallie, William: „Essentially contested concepts“, in Black, Max (Hg.) 1962: The Importance of Language, Englewood Cliffs, 1962, 122. Siehe auch MacIntyre, Alasdair: „The Essential Contestability of Some Social Concepts“, in: Ethics – International Journal of Social, Political, and Legal Philosophy, Vol. 84, 1973-1974, 1-9.

⁶ Allan Janik untersucht die Ähnlichkeiten zwischen der aristotelischen Wissenstheorie und Wittgensteins Sensibilität für die praktische Dimension des Wissens – siehe Janik, Allan: Speaking Animals: Re-Discovering Aristotle after Wittgenstein, unveröffentlichtes Manuskript, 2.4.2010.

⁷ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt a. M., 1989, §7.

kommend von der „Tacitness“ (Stummheit) und der „tacit dimension“ des Wissens gesprochen. Stummes Wissen und Intuition sind hier bewusstseinsphänomenologisch und sprachphilosophisch zu verstehen: Es geht hier um die Gerichtetheit der Aufmerksamkeit, wenn beispielsweise eine Schriftstellerin, die vor einem Tisch sitzen an ihrem Manuskript arbeitet auf bestimmte Textaspekte sehr fokussiert achtet und andere nur peripher oder momentan gar nicht erfasst. Damit einhergehend wird auch die Möglichkeit der verbalen Beschreibung, *wie* er/sie etwas durchführt – man denke auch an das anfangs erwähnte Zitat von Stefan Zweig. In diesem Sinne ist das „Wissen, dass“ (know that), das propositionale Wissen, nicht ident mit dem „Wissen, wie“ (know how).⁸ Stummes Wissen und Intuition schließen bewusste Überlegung nicht aus, weil beide keine Entweder-Oder-Phänomene sind.⁹ Planung und Wahl können simultan zur intuitiven Ausbildung einer praktischen Einsicht stattfinden. Das kommt oft vor, wenn eine Schriftstellerin während der konkreten Arbeit an einem längeren Prosatext spontane Einfälle hat und anschließend ihrer antizipativen Intuition folgend manche aufgreift und ins Werk-Ganze integriert und andere verwirft bzw. nicht weiter verfolgt. In praktischen Angelegenheiten entwickeln Menschen durch Erfahrung ein „Auge“, ein „Gespür“ für ihren Tätigkeitsbereich, das heißt, sie sind in der Lage mit einem Blick rasch eine Situation zu erfassen und situationsgerecht zu handeln.¹⁰

Warum spielt die Kunsttheorie, die abstrakte, systematische und reflektierte Ausarbeitung von propositionalem Wissen im Schaffensprozess nur die zweite Geige? Natürlich kann niemand ohne propositionales Wissen¹¹ komplexe und anspruchsvolle Tätigkeiten nachgehen. Der Wert und Nutzen von propositionalem Wissen bzw. von Theorien wird keinesfalls pauschal in Frage gestellt, lediglich ihre Priorisierung: Wittgenstein hat in seiner Auslegung der Regelbefolgung, ähnlich wie Aristo-

⁸ Siehe Ryle, Gilbert: Der Begriff des Geistes, Stuttgart 1969, 26ff.; Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M., 1977, §199-208.

⁹ Harry Collins unterscheidet zwischen „strong and soft tacitness“ – siehe Collins, Harry: Tacit and Explicit Knowledge, Chicago, 2010, 11.

¹⁰ Die Bezugnahme auf Schriftsteller/innen ergibt sich durch ein von meiner Kollegin Claudia Dürr und mir durchgeführtes Forschungsprojekt („Literarisches Schreiben als diskreter Prozess“, gefördert vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung – Projektnr. GZ 3.034/10-VI/3/2006). Kernstück des Projekts waren vier Fallstudien, für die der Schreibprozess von Schriftsteller/innen neun Monate lang beobachtet und analysiert wurde. Die spannendsten Ergebnisse tangieren unmittelbar die Wissenstheorie und drehen sich um Themen, deren Beforschung komplex und Beantwortung schwierig ist: zum Beispiel die Rolle von Einfällen und ihre Integration in ein Werk-Ganzes, die Rolle der Erfahrung bzw. Erfahrungheit, der Umgang mit bestimmten Herausforderungen, die sich aus der Offenheit und Fragilität kreativer Prozesse ergeben sowie der Einfluss der Umgebung, wobei wir hier „Einfluss“ nicht als passives Erleiden einer Außenwirkung, sondern als aktive Bezugnahme und Einverleibung fremden Wissens verstehen. Die Studie wurde 2009 in Buchform veröffentlicht: Zembylas, Tasos / Dürr, Claudia: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis. Wien, 2009.

¹¹ Der Begriff propositionales, also sprachgebundenes Wissen wird hier sehr breit aufgefasst und umfasst sämtliche Kenntnisse, die aus dem konkreten Handeln abstrahiert und formalisiert werden. Darunter fallen auch Kenntnisse über Instrumente, Apparate, Medien, Materialkunde, Anleitungen u.a.

teles bei der Auslegung von Phronesis und wie Polanyi bei der Analyse von Forschungsprozessen, betont, dass die Kontingenz und Partikularität jeder Handlungssituation den Versuch, irgendwelche formale Regeln zu installieren, sabotiert.¹² Handelnde mögen vielleicht eine Anzahl von regulativen Regeln explizit kennen, aber in ihrem konkreten Tun orientieren sie sich primär an ihren Intuitionen, die auf ihren Erfahrungen basieren, sowie an ihrer jeweiligen Einschätzung der Handlungssituation und Handlungsmöglichkeiten. Da diese Orientierung nicht vollständig bewusst, eindeutig und transparent ist, bleibt das praktische Wissen weitgehend diskret und im Handeln inkorporiert, das heißt folglich auch intransitiv. Das praktische Wissen ist eher als eine situative, im Handeln verwobene Einsicht als eine begriffliche Erkenntnis im engeren Sinn des Wortes zu verstehen.

Das künstlerisch-praktische Wissen formt sich entlang der Sozialisation¹³ und Erfahrung¹⁴, also durch „Abrichtung“¹⁵, Nachahmung¹⁶ und eigene Lernprozesse¹⁷. Und diese Vorgänge der Aneignung und Generierung von künstlerisch-praktischem Wissen werden leiblich erlebt, so dass Polanyi von einem „personal knowledge“ spricht. Das Wissen ist „persönlich“, weil es an jene Person gebunden ist, die die entsprechenden praktischen Lernerfahrungen gemacht hat. Es ist aber kein bloß privates Erlebnis bzw. privates Wissen. Das Lernen in und durch das Handeln findet innerhalb einer geteilten Praxis statt, an der der/die Lernende partizipiert und deren Entwicklung stets gemeinsam mit anderen realisiert und fein abgestimmt.¹⁸ Ein Ensemble von improvisierenden Jazzmusikern bietet ein anschauliches Beispiel für diese Auslegung. Die Musiker sind in der Lage, ihr Spiel zu koordinieren und musikalische Werke auf hohem Niveau aufzuführen. Man könnte hier von einem Praxiskollektiv¹⁹ sprechen. Sie entwickeln ihre jeweiligen, individuellen Kompetenzen in konkreten praktischen Kontexten (mit bestimmten Instrumenten, Musik-

¹² „Unsre Regeln lassen Hintertüren offen, und die Praxis muß für sich selbst sprechen. Wir lernen die Praxis des empirischen Urteilens nicht, indem wir Regeln lernen; es werden uns *Urteile* beigebracht und ihr Zusammenhang mit andern Urteilen. *Ein Ganzes* von Urteilen wird uns plausibel gemacht.“ (Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*, Frankfurt a. M., 1994, §139-140.)

¹³ Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1987.

¹⁴ „Ist die Erfahrung der Grund dieser unserer Gewißheit, so ist es natürlich die vergangene Erfahrung. Und es ist nicht etwa bloß *meine* Erfahrung, sondern die der Anderen, von der ich Erkenntnis erhalte. Nun könnte man sagen, daß es wiederum Erfahrung ist, was uns den Andern Glauben schenken läßt. Aber welche Erfahrung macht mich glauben, daß die Anatomie- und Physiologiebücher nicht Falsches enthalten? Es ist wohl wahr, daß dieses Vertrauen auch durch meine eigene Erfahrung *gestützt* wird.“ (Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*, Frankfurt a. M., 1994, §275.)

¹⁵ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M., 1977, §5.

¹⁶ Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*, Garden City: Doubleday & Co, 1966, S.33f.; Sudnow, David: *Ways of the hand. A Rewritten Account*, Cambridge, 2001, 100ff.

¹⁷ „Learning is the engine of practice“, schreibt Etienne Wenger in seinem Buch *Communities of Practice. Learning Meaning and Identity*, Cambridge, 2002, 96.

¹⁸ In diesem Sinne beschreibt Howard Becker Kunst als gemeinschaftliches Handeln – siehe Becker, Howard: *Doing Things Together. Selected Papers*, Evanston, 1986.

¹⁹ Siehe Wenger, Etienne: *Communities of Practice. Learning Meaning and Identity*, Cambridge 2002 sowie Zembylas, Tasos: *Kulturbetriebslehre. Begründung einer Inter-Disziplin*, Wiesbaden, 2004, 251ff.

genres, Spielweisen,...), das heißt ihre Kompetenz ist weder abstrakt und unspezifisch noch beliebig modifizierbar und leicht austauschbar. Die Rede von geteilter Praxis blendet nicht die unterschiedlichen Fähigkeiten und Spezialisierungen der Individuen aus. Ein Musikensemble baut auf die koordinierte Koexistenz von unterschiedlichen individuellen Fähigkeiten auf. Darüber hinaus setzt es als Kollektiv die ständige Feinabstimmung der Mitglieder untereinander voraus. Der einzelne Musiker darf folglich nicht zum bloßen Element eines Kollektivs degradiert werden, weil jedes Ensemblemitglied durch sein Verhalten (Zustimmung, Kommentierung, Schweigen) aktiv zur Entstehung der Gesamtperformanz beiträgt. Trotzdem ist das Ergebnis einer musikalischen Aufführung mehr als die Summe aller Teilleistungen. Ich resümiere: Könnerschaft also das Wissen von Praktiker/innen und in diesem Fall von Künstler/innen konstituiert sich aus dem synergetischen Wechselspiel verschiedener Wissensformen und domänenspezifischer Wissens Elemente wie z.B. begriffsbundenes Wissen, Erfahrungswissen etwa auch im Umgang mit den künstlerischen Mittel und Materialien, sinnliche Wahrnehmungseindrücke u.a. Darüber hinaus wirken persönlichkeitsgebundene Impulse, die individuelle Fähigkeit den eigenen Schaffensprozesses so zu organisieren, das man kreativ und effektiv arbeiten kann, die Offenheit gegenüber fremden Erfahrungen bzw. das produktive Nutzen fremden Wissens u.a. so, dass auch komplexe und langwierige Projekte in Angriff genommen werden können.²⁰ All diese Facetten lassen sich analytisch benennen, aber sie sind allesamt synergetisch wirkende Bestandteile des Schaffensprozesses. Ihre Generierung und Wirksamkeit lässt sich also nur im Gesamtzusammenhang würdigen. Das macht die Epistemologie der künstlerischen Praxis zu einem komplexen Unterfangen.

* * * * *

Philosophinnen und Philosophen, die das künstlerische Wissen thematisieren wollen, stehen vor einem Problem: Um sich dieses Wissen in all ihren vielfältigen Manifestationsweisen und mit all seinen Eigenschaften (Verborgtheit, Stummheit, Nicht-Formalisierbarkeit, Erfahrungsgebundenheit,...) zu erfassen, sind sie auf einen angemessenen empirischen Zugang angewiesen. Als traditionell nicht-empirische Disziplin, wie die Philosophie meist unterrichtet und praktiziert wird, stellt sie keine eigenen Methoden dafür bereit. Außerdem bleiben oft Philosophinnen und Philosophen, die Empirie mit Empirismus oder Empirizismus verwechseln, ihren Vorurteilen und konzeptuellen Missverständnissen in der Art verhaftet, dass sie dazu neigen den Untersuchungsgegenstand auf eine Ebene zu reduzieren, die ihn per Definition deformiert: auf die textuelle Ebene. Aber gerade weil die praktische Dimension der Kunst, also der Schaffensprozess, eine Widerständigkeit gegenüber den tradierten philosophischen Methoden entfaltet, überrascht es kaum, dass die Kunstphilosophie das Wissen der Künstler/innen thematisiert hat.

²⁰ Ausführlicher in Zembylas, Tasos / Dürr, Claudia: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis. Wien, 2009, 125-130.

Dieses Wissen stellt einen Forschungsgegenstand dar, das sich den Kunstschaffenden selbst manchmal partiell, ein anderes Mal substantiell entzieht, denn es lässt sich nicht einfach versprachlichen bzw. liegt außerhalb der Reichweite des Bewusstseins.²¹ Das heißt als Forscher/in kann man nicht einfach zu den Künstler/innen gehen und sie um Auskunft darüber bitten. Vollkommen kontraproduktiv wäre sogar das Drängen auf eine narrative Widergabe.²² Systematische Beobachtungen stellen eine methodische Alternative dar. Doch auch das Beobachten von künstlerischen Schaffensprozessen *in actu* kann mitunter schwierig umsetzbar und für die philosophische Analyse wenig ergiebig sein. Man denke wohl an Fälle wie zum Beispiel an literarische Schreibprozesse, wo das Schaffen zu diskret abläuft, um es unmittelbar sinnlich erfassen zu können.

Zu den weiteren Schwierigkeiten bei der systematischen Beobachtung von Schaffensprozessen gehört die intentionale Dimension des Handelns. Das leibliche In-Aktion-Treten ist sinnlich unmittelbar, auch wenn wir im Einzelfall die Bedeutung des Handelns nicht verstehen; Innenwelten bzw. mentale Zustände stellen uns hingegen vor besondere theoretische und methodische Probleme.²³ Künstlerische Schaffensprozesse sind mit mentalen Zuständen gekoppelt, z.B. mit der Gerichtetheit der Aufmerksamkeit, mit konkreten Emotionen und Wahrnehmungsakten oder mit einer im Handlungsprozess integrierten Abwägung.²⁴ Diese sind für die philosophische Analyse von Interesse, aber wir können sie nicht direkt sinnlich erfassen, sondern lediglich aus beobachtbaren Ereignissen (z.B. kurzes Innehalten oder Verflüssigung des Handelns, leibliche Reaktionen, Gestiken) erschließen.²⁵ Gewiss könnte die Beschreibung mentaler Zustände aus dem beobachtbaren Verhalten missverstanden werden. Dies wäre der Fall, wenn zwischen mentalen und körperlichen Aktivitäten eine Konditionalrelation behauptet würde, und in der Folge, wenn das beobachtbare Verhalten als Ausdruck eines inneren Zustands interpretiert würde. Ab dem Moment, wo mentale Zustände nicht priorisiert werden²⁶, kann ihnen keine a priori deterministische Beziehung zum Handeln zugesprochen werden. Neben den mentalen Zuständen gibt es die Handlungssituation und das Verhalten anderer Personen. Diese drei Aspekte sind relevant für das Studium von künstlerischen Schaffensprozessen und die Auslegung des künstlerisch-praktischen Wissens.

²¹ Menschen „wissen mehr, als sie zu sagen vermögen.“ (Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt a. M., 1985, 14.)

²² Nisbett, Richard / Wilson, Timothy: Telling more than we can know. Verbal Reports on Mental Processes. In: Psychological Review, 84 (3), 1977, 231-259.

²³ Siehe Schatzki, Theodore: Practice mind-ed orders. In ders. et al. (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory. London, 2001, 42-55.

²⁴ Donald Schön spricht in Anlehnung an John Dewey von „reflection in action“, die er von „reflection on action“ unterscheidet. (Schön, Donald: The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action, Aldershot, 2002, S.56, 129.)

²⁵ Siehe Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M., 1977, §583; Garfinkel, Harold: Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs, 1967, Ch. 1.

²⁶ Siehe Ryle, Gilbert: Der Begriff des Geistes, Stuttgart, 1969 sowie Neuweg, Georg Hans: „Können und Wissen“ in ders. (Hg.): Wissen Können Reflexion, Innsbruck, 2000, 65-82.

Die Wissenstheorie kann auf diese Aspekte nicht verzichten, denn sonst würde der Wissensbegriff in unzulässiger Weise reduziert werden: Entweder würde man ihn als „Information“ auslegen, also als prinzipiell kodierbarer Inhalt, der vom Handlungsvorgang trennbar ist. Oder man würde ihn auf ein enges Spektrum von habitualisierten Handlungen, also als prozedurales Wissen, einengen. Damit würde man aber die kreative Dimension der künstlerischen Praxis, die Offenheit und Fragilität von Schaffensprozessen verfehlen. Mentale Zustände, zwischenmenschliche Interaktionen sowie der Kontext des Schaffensprozesses sind definitiv forschungsrelevant, erstens sofern sie Hinweise über die Perspektivität der Handelnden liefern und zweitens weil künstlerisch-kreatives Schaffen nicht ausschließlich standardisierten Prozeduren, die durch Wiederholung verinnerlicht wurden, entspringt. Drittens ist die bewertende Dimension, die jeder Praxis innewohnt, unabdingbar, um das konkrete Handeln aus seinen eigenen Formationsbedingungen verstehbar zu machen. Diese Anmerkungen bedeuten, dass das Beobachten von künstlerischen Schaffensprozessen eine mikroskopische Genauigkeit abverlangt, die aber nur dann forschungspraktisch nutzbar wird, wenn der theoretische Rahmen komplex genug ist: Man benötigt die richtige Wissenstheorie kombiniert mit der richtigen Sozialtheorie, um zu einer dichten Beschreibung von künstlerischen Schaffensprozessen zu gelangen.

* * * * *

Wissen ist ein theoretisch komplexer Begriff, weil er philosophiegeschichtlich eng mit anderen Konzepten diskutiert wurde: Geist und Leib, Sprache, Praxis, Institutionen, Normen und Macht, Denkstil und Denkkollektiv, Habitus u.a. Das heißt, jede Wissenstheorie steht vor der Aufgabe, diese zahlreichen Facetten, die die Manifestation von Wissen in praktischen Kontexten aufweist, zu berücksichtigen.

Ähnlich gelagert ist auch die zweite Herausforderung: Der moderne Kunstbegriff ist semantisch offen und weist evaluative Komponenten auf. Viele theoretische Probleme – z.B. die Abgrenzung von Kunst, die Analyse von ästhetischen Wertungen – interferieren in der wissenstheoretischen Untersuchung künstlerischer Schaffensprozesse.

Zu allerletzt ist der eigentliche Forschungsgegenstand, das künstlerische Schaffen auf einer empirisch-phänomenalen Ebene diskret und ontologisch prozesshaft. Dies hat zur Folge, dass es niemals vollständig fassbar und rekonstruierbar ist. Vieles läuft habituell oder nicht-bewusst ab, sodass Künstler/innen nicht darüber berichten können. Und was wir empirisch erfassen, ist interpretationsbedürftig, weil einzelne Handlungsmomente mit einzelnen Gestaltelementen vergleichbar sind, die erst im Gesamtzusammenhang bedeutsam werden.

Zusammenfassend sehe ich die Wissenstheorie gegenwärtig an einem Punkt angelangt, wo es nicht ausreicht, den vorhandenen konzeptuellen Apparat für die verschiedenen Wissensformen kritisch zu reflektieren. Sie muss auch die Entstehung des praktischen Wissens und seine Wechselbeziehung zu anderen Aggregatzustän-

den des Wissens weiterdenken. Außerdem stellt die Auslegung der kreativen Momente im Handeln, also die Emergenz von nicht im Voraus geplanten Aktionen, die maßgeschneidert zur konkreten Situation passen, nach wie vor eine große Herausforderung dar. Nicht zuletzt soll die Wissenstheorie den sozialen Ursprung des praktischen Wissens aufzeigen. Ohne aber eine Sozialtheorie, ohne die Integration einer Institutionstheorie wird sie dieser Aufgabe nicht gewachsen sein. Angesichts dieser komplexen Herausforderungen wird klar, dass die Wissenstheorie die disziplinären Grenzen der Philosophie überschreiten muss. Sie muss sich methodisch und theoretisch öffnen und durch andere Fachdisziplinen bereichern lassen.
