



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.1

*Zu Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*¹

Inhalt

Vorwort	2
1. Zur Einleitung von Elke Bippus	2
1.1 Zwei Positionen der künstlerischen Forschung	2
1.2 Mehr zu den Positionen a und b	3
1.3 Eine theoretische Alternative	3
1.4 Weitere Aspekte von Position b und Reformulierungen	5
1.5 Anmerkungen aus der Sicht der theoretischen Alternative	8
2. Hannes Rickli: <i>Livestream Knurrbahn</i>	10
2.1 Nebenprodukte wissenschaftlichen Experimentierens	10
2.2 Zum Konzept einer Wissenschaftsforschung, die sich mit unbeabsichtigten Zeichen- überschüssen befasst	11
2.3 Wissenschaftskritische Komponente	12
2.4 Rückgriff auf Kracauer und Benjamin	12
2.5 Der Künstler als Wissenschaftstheoretiker	14
2.6 Störungsanfälligkeit der Unterwasserstation	15
3. Christoph Schenker: <i>Einsicht und Intensivierung. Überlegungen zur künstlerischen Forschung</i>	15
3.1 Zum Begriff der künstlerischen Arbeit: Präzisierungsvorschlag	16
3.2 Schenker über bisherige Versuche, die Besonderheit der künstlerischen Forschung zu bestimmen	16
3.3 Übergang zur Innovationstheorie	18
3.4 Wissenschaftsstrategische Kritik	19
4. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	20

¹ Zürich/Berlin 2009 [2012]. Zitate aus diesem Buch werden im Fließtext durch in runden Klammern nachgestellte Seitenangaben nachgewiesen.

Vorwort

In Lieferung 1 habe ich mich mit dem von Anton Rey und Stefan Schöbi 2009 herausgegebenen Band *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven* auseinandergesetzt, insbesondere mit dem wichtigen Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst* von Henk Borgdorff, einem der führenden Theoretiker der künstlerischen Forschung. In Lieferung 2 befaße ich mich nun mit dem ebenfalls 2009 erschienenen und von Elke Bippus edierten Sammelband *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, der 2012 eine zweite Auflage erfahren hat. Dieses Buch ist aus der Tagung *Kunst des Forschens*, die 2007 an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand, hervorgegangen. Da relativ viele Texte für meine Fragestellungen relevant sind, wird Lieferung 2 in zwei Teile aufgegliedert.

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*². Ich wähle diejenigen Texte aus, die erstens eine *Theorie und/oder Methodologie* der künstlerischen Forschung entfalten – zumindest ansatzweise – und/oder die zweitens Auskünfte über dieses oder jenes *Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung enthalten. Zu meinen Zielen gehört es auch, Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten und zur Weiterentwicklung bestimmter Überlegungen beizutragen. Auf der anderen Seite bemühe ich mich, die mir problematisch erscheinenden Thesen überzeugend zu kritisieren.

1. Zur Einleitung von Elke Bippus³

Elke Bippus spricht zu Beginn vom „Erkenntnispotential der Kunst“, von „Wissensgenerierung“ in der Kunst, vom „forschenden Charakter“ der Kunst, von „Kunst als epistemische[r] Praxis“; es sei „unumgänglich, das Erkenntnismonopol der Wissenschaften aufzubrechen“ (7f.).

Für jemanden, der sich von außen dem Gesamtkomplex der künstlerischen Forschung nähert, entstehen zunächst Verständnisprobleme: Was genau wird jeweils behauptet, worin wird z.B. das „Erkenntnispotential der Kunst“ gesehen? Einer geklärten These kann in einigen Fällen direkt zugestimmt werden, während sie in anderen Fällen problematisch erscheint und dann auf wissenschaftlicher Ebene zu diskutieren ist.

1.1 Zwei Positionen der künstlerischen Forschung

Für die Pro-und-Contra-Diskussion ist Bippus' Unterscheidung derjenigen Positionen relevant, „welche die derzeitige Diskussion um *Künstlerische Forschung* im Feld der Bildenden Kunst bestimmen“ (9): „Auf der einen Seite ist eine ablehnende Haltung festzustellen, die eine zunehmende Akademisierung und Verwissenschaftlichung der Kunst befürchtet“ (9). Ihr wird vorgeworfen, künstlerisch nicht auf der Höhe der Zeit zu sein.

Die „Ablehnung bei gleichzeitiger Stärkung traditioneller Vorstellungen von Kunst [reproduziert] nicht nur Stereotype vom Künstler, von Kunst und Wissenschaft, von Theorie und Praxis und geht hierin an der Realität heutiger künstlerischer Arbeit vorbei, sondern sie rückt Kunst auch in einen rein ästhetischen Raum und entfernt sie von ihrer gesellschaftlichen Relevanz.“ (9)

Dem stellt Bippus eine erste Auffassung von künstlerischer Forschung gegenüber, die ich als Position a bezeichne. Sie wird kritisch beleuchtet:

„[D]er Versuch, Künstlerische Forschung vornehmlich an wissenschaftlichen Standards oder einem anwendungsorientierten Forschen auszurichten, [geht] über Eigentümlichkeiten künstlerischer Praxis hinweg, wenn Fördereinrichtungen beispielsweise von Künstlerischer Forschung reklamieren, sie müsse

- ‚relevante Fragen‘ ausfindig machen
- Themenkomplexe bestimmen, Quellen offen legen
- Materialien zusammentragen und analysieren

– das Projekt schlüssig und verständlich dokumentieren und die Überlegungen schriftlich formulieren.“ (9)

„Werden die aus den Wissenschaften geläufigen Forderungen ungebrochen in die Kunst übernommen, dann hieße dies, Künstlerische Forschung in eine wissenschaftliche zu überführen und gerade hierdurch ihre Potentiale zu verschenken.“ (10)

Bippus plädiert für ein andersartiges Verständnis von künstlerischer Forschung; ich bezeichne es als Position b.

„[D]ie eigentliche Provokation künstlerischer Forschung und Wissensbildung besteht darin, dass sie anders verfährt und auch anderes erzielt als die der Wissenschaften. Sie verweist auf ein habituelles Wissen und basiert auf Erfahrungheit und vermag gerade deshalb unbenusste Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich zu machen.“ (10)

Position b ist bestrebt, die referierten Schwächen bzw. Fehler der die künstlerische Forschung generell ablehnenden Haltung und von Position a zu vermeiden: Anders als die Erstere rückt b Kunst nicht „in einen rein ästhetischen

² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (02.05.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/konzepte-kuenstlerischer-forschung-programm/>.

³ In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 7–23.

Raum und entfernt sie von ihrer gesellschaftlichen Relevanz“. Im Unterschied zu a erkenne b, dass es sich bei der künstlerischen Forschung um eine „epistemische Praxis“ besonderer Art handelt, die sich von der wissenschaftlichen grundsätzlich unterscheidet. Der Fehler der Anpassung der Kunst an „die aus den Wissenschaften geläufigen Forderungen“ soll so vermieden werden.

Ehe ich in Anlehnung an Bippus Position b weiter entfalte, weise ich auf weitere Verständnisfragen hin, die auf wissenschaftlicher Ebene zu beantworten sind:

- Was genau besagt es, dass künstlerische Forschung im eigentlichen Sinn, wie b sie propagiert, auf ein „habituelles Wissen“ verweist und „auf Erfahrungheit“ basiert?
- Als eine von mehreren gesellschaftlich relevanten Aufgaben der Kunst erscheint es, „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich zu machen“. Der künstlerischen Forschung vom Typ b wird eine wissenschaftskritische Stoßrichtung als Option zugeschrieben. Was wird hier unter „unbewusste[n] Voraussetzungen der Wissenschaften“ verstanden? Wie hat man sich deren Erschließung mit künstlerischen Mitteln vorzustellen?

1.2 Mehr zu den Positionen a und b

Die Einleitung enthält noch weitere Aussagen über die beiden Grundpositionen der künstlerischen Forschung a und b:

- Position a wird zurückgeführt einerseits auf „die Verwissenschaftlichung und curriculare Engführung der künstlerischen Ausbildung durch die Bologna-Reform“ und andererseits auf „das seit den 90er Jahren verstärkte Interesse an einer dienstleistenden Funktion der Kunst von Seiten der Naturwissenschaften aufgrund ihrer Visualisierungskompetenz“ (8). „Insbesondere in der Schweiz sieht sich die *Künstlerische Forschung* mit Dienstleistungsaufgaben konfrontiert. Kunsthochschulen sind hier Fachhochschulen.“ (8, Anm. 3). Position a ist gekennzeichnet durch die „Tendenz, vertraute Parameter der Wissenschaft aufzugreifen, um *Künstlerische Forschung* zu institutionalisieren und für einen angewandten Bereich nutzbar zu machen“ (10).
- Künstlerische Forschung vom Typ b fügt sich demgegenüber

nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit. Sie operiert im Singulären und muss folglich anhand je konkreter Beispiele exemplifiziert werden. Gerade in ihrer Eigenständigkeit gibt die *Künstlerische Forschung* auch Anlass zur kritischen Befragung der Wissenschaften – ihrer Konventionen und ihrer Machteffekte. (10)

Auch hier besteht Erläuterungsbedarf: Eine kritische Befragung der Wissenschaften findet z.B. in bestimmten Formen der Wissenschaftstheorie und der kritischen Gesellschaftstheorie statt; bestimmte etablierte Konventionen werden etwa als für den Erkenntnisgewinn nachteilig dargestellt, und es wird vorgeschlagen, sie durch andere zu ersetzen. Wie verhält sich die mit künstlerischen Mitteln erfolgende Wissenschaftskritik zu solchen Formen, welche spezifische Wissenschaftskritik bringt sie hervor?

- Während Position a sich meistens oder immer an „den Naturwissenschaften“ orientiert, besteht bei Position b eine Nähe zu „den Kulturwissenschaften“ (10).
- Die Positionen a und b, die sich beide als künstlerische Forschung begreifen, schließen nach Bippus einander aus. So heißt es über ein Papier der „Rektorenkonferenz der Fachhochschulen der Schweiz“: „Die hier entwickelten Zielsetzungen und der benannte Forschungsbegriff und -zweck ist mit Kunst und *Künstlerischer Forschung* als epistemischer Praxis unvereinbar.“ (8, Anm. 3). Wer a vertritt, kritisiert explizit oder implizit b, und wer b vertritt, kritisiert explizit oder implizit a.

Ich halte es für sinnvoll, in Anlehnung an Bippus zwischen *Positionen der künstlerischen Forschung* zu unterscheiden und strebe an, diese Unterscheidung – von Bippus’ Ausführungen mehr oder weniger stark abweichend – weiter auszubauen.

1.3 Eine theoretische Alternative

Ehe ich mit der Darstellung von Bippus’ Argumentation fortfahre, skizziere ich die von mir vertretene alternative Vorgehensweise und kommentiere das bislang Aufgearbeitete aus dieser Sicht. Dabei orientiere ich mich am folgenden Szenario: In relativ vielen Fällen ordnen sich solche Künstlerinnen und Künstler der künstlerischen Forschung zu, die nach der in w/k verwendeten Begrifflichkeit *wis-*

senschaftsbezogene Kunst machen. Hier greift man erstens auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse aus dieser oder jener Wissenschaft zurück, verarbeitet diese wissenschaftlichen Komponenten zweitens im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms⁴ – und ordnet sich drittens, wie ich hier für die Diskussion unterstelle, der künstlerischen Forschung zu. „Künstlerische Forschung“ erscheint dann als Kurzformel für wissenschaftsbezogene Kunst bestimmter Art.⁵

Konzentriert man sich auf Fälle dieser Art, so ergeben sich folgende Einschätzungen:

- Wissenschaftsbezogene Kunst ist gemäß dem Prinzip der künstlerischen Freiheit eine legitime Option für Künstlerinnen und Künstler; ebenso legitim ist es allerdings, einen anderen künstlerischen Weg einzuschlagen.
- w/k begreift sich als Online-Journal, das wissenschaftsbezogene Kunst (und damit im erläuterten Sinn auch künstlerische Forschung) *fördert und genauer zu untersuchen bestrebt ist*. Künstlerinnen und Künstler dieser Art können ihre Schnittstellenkunst in eigenen Beiträgen oder in Interviews besonderen Zuschnitts präsentieren.⁶
- Wenn Künstlerinnen und Künstler, die sich nicht auf das weite Feld der wissenschaftsbezogenen Kunst begeben wollen, Argumente gegen diese in vielen Variationen auftretende Kunstströmung vorbringen, so sind diese ernsthaft zu prüfen. Der *generelle* Vorwurf, dies laufe auf eine abzulehnende „Verwissenschaftlichung der Kunst“ (9) hinaus, erscheint im Licht meines Ansatzes schon deshalb als unberechtigt, weil die Verarbeitung wissenschaftlicher Theorien/Methoden/Ergebnisse stets *im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms und daher mit künstlerischen Mitteln* erfolgt. Zu unterscheiden ist also zwischen der Legitimität, künstlerisch einen anderen Weg einzuschlagen, und den gegen die wissenschaftsbezogene Kunst vorgebrachten Argumenten, von denen einige einer kritischen Prüfung nicht standhalten.
- Bezogen auf die Grundpositionen a und b der künstlerischen Forschung vertrete ich ein *Sowohl-als-auch*. Es ist legitim, wenn eine Fachhochschule ganz auf die „dienstleistende[] Funktion der Kunst“ (8) setzt und z.B. eine Ausbildung in Wissenschaftsillustration anbietet; Wissenschaftsillustration, die sich in den Dienst der Wissenschaft stellt, kann als besondere Variante wissenschaftsbezogener Kunst begriffen werden. Verfehlt wäre es hingegen, wenn man freie Kunst durch anwendungsorientierte Kunst *ersetzen* wollte.
- Zu den Optionen freier Kunst gehört es, eine größere Wissenschaftsnähe zu suchen und sich im Sinne von Borgdorff – wie in Lieferung 1 dargelegt – an einem bestimmten wissenschaftlichen Methodenkonzept zu orientieren. Ein solches Kunstprogramm fordert, die zu behandelnden künstlerischen Probleme explizit zu formulieren, deren Wichtigkeit für einen bestimmten künstlerischen Kontext darzulegen, spezifische Methoden anzuwenden, um die Fragen zu bearbeiten, sowie die Ergebnisse angemessen zu dokumentieren und zu verbreiten. Auch das ist legitim.

⁴ Wenn Bippus von künstlerischer Praxis „in ihren Verschränkungen mit anderen Wissensbereichen“ (8) spricht, so kann das auf die wissenschaftsbezogene Kunst angewandt werden. Von dieser Art der Kunst lässt sich sagen, dass sich in ihr „neuartige künstlerisch-wissenschaftliche Mischformen in den Grenzbereichen zwischen Bildender Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Gestaltung“ (10, Anm. 6) herausbilden.

⁵ In w/k werden seit 2016 viele wissenschaftsbezogen arbeitende Künstlerinnen und Künstler präsentiert (in alphabetischer Reihenfolge): Marcus Ahlers, Mario Asef, Tinka Bechert, Till Bödeker, Hugo Boguslawski, Gerhard Daum, Ursula Daum und Birgit Brüggemeier, Anna Lena Grau, Swaantje Güntzel, Barbara Herbert, Volker Hermes, Cordula Hesselbarth, Christian Heuchel, Adi Hoesle, Harry Jürgens, Ryo Kato, Mischa Kuball, Philipp Lachenmann, malatsion, Aperia Rao, Detlev van Ravenswaay, Roland Regner, Volker Riedel und Uli K., Odo Rumpf, Helmut Schweizer, Silvia Stocchetto, Birgitta Weimer, Wissenschaftsvariété des Museums für Naturkunde Berlin.

⁶ Daneben kommen sowohl *Grenzgänger* zwischen Wissenschaft und (vor allem bildender) Kunst zur Geltung, d.h. solche Individuen, die sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich tätig sind, als auch *Kooperationen* zwischen Künstlern und Wissenschaftlern/Technikern/Firmen als auch *kunstbezogen arbeitende Wissenschaftler*, d.h. solche, die in der Lehre und/oder in der Forschung und/oder in Publikationen auf künstlerische Konzepte, Methoden und Ergebnisse zurückgreifen. In w/k sind bislang folgende Grenzgänger behandelt worden: Angelika Boeck, Herbert W. Franke, Karl Otto Götz, Hubert Mayer, Vera Meyer, Eva Verena Müller, Markus Schrenk, Ira Seidenstein, Peter Tepe. Darüber hinaus werden Kooperationen von Renato Santarossa und Thomas Schönauer vorgestellt, und ein Projekt von Peter Tepe zur kunstbezogenen Wissenschaft kommt zur Sprache.

- Nun zu Typ b der künstlerischen Forschung, sofern es sich um wissenschaftsbezogene Kunst handelt. Ich schlage vor, bei der Analyse zwei Varianten zu unterscheiden:

Variante 1: Es findet eine künstlerische Auseinandersetzung mit einer bestimmten Wissenschaft (der Quantenphysik, der Gentechnologie usw.) statt.

Variante 2: Im Licht einer bestimmten *kritischen* Theorie kommt es zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Wissenschaften. Historische Beispiele für kritische Theorien sind die verschiedenen Varianten des Marxismus, die Positionen der Frankfurter Schule, Michel Foucaults Machtanalytik. Ein Überlegungen Foucaults rezipierender Künstler kann etwa zu einer „kritischen Befragung“ bestimmter Wissenschaften – „ihrer Konventionen und ihrer Machteffekte“ (10) – gelangen. Bei denjenigen wissenschaftsbezogen arbeitenden Künstlern, welche Variante 2 folgen, ist zu fragen, *auf welche kritische Theorie sich diese Strategie stützt*. Als Sonderfall ist es einzuschätzen, wenn eine solche Theorie von der Künstlerin, vom Künstler selbst entwickelt worden ist – dann handelt es sich um einen Grenzgänger im Sinne der w/k-Definition.

Im Rahmen der w/k-Theorie lassen sich nun einige Thesen von Position b *reformulieren* bzw. *präzisieren* und einige Schwierigkeiten, welche der zugehörigen Theorie Schwierigkeiten bereiten, *vermeiden*:

- (1) Wird unter „künstlerische Forschung“ wissenschaftsbezogene Kunst verstanden, so lässt sich die Rede vom „Erkenntnispotential der Kunst“ (7) folgendermaßen reformulieren: Wissenschaftsbezogene Kunst beruht auf der *Rezeption* wissenschaftlicher Erkenntnisse durch eine Künstlerin/einen Künstler. Auf diesen Wissensstand wird im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms reagiert. Von einer *spezifisch künstlerischen* „Wissensgenerierung“ (7) spricht meine Theorie nicht: Generiert wird eine *künstlerische Reaktion* auf wissenschaftliches Wissen dieser oder jener Art; mit dieser können jedoch Elemente der Erkenntnis *verbunden* sein.
- (2) Wissenschaftsbezogen arbeitende Künstler sind – wie im Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1 genauer ausgeführt – Forscher im *weiteren*, nicht aber im *engeren* Sinne des Wortes: Sie eignen sich z.B. Erkenntnisse dieser oder jener Wissenschaft an, sie recherchieren für künstlerische Zwecke, sie denken über die Voraussetzungen ihrer künstlerischen Arbeit nach, sie experimentieren, d.h., sie probieren dies und das aus. Die Öffnung des „Begriffs[s] der Forschung [...] für die Kunst“ (7) ist unproblematisch, sofern es um Forschung im weiteren Sinn des Wortes geht;⁷ sie führt hingegen zu Problemen, wenn Forschung im engeren Sinn gemeint ist.
- (3) Die entscheidende theoretische Differenz ist die folgende: Die wissenschaftsbezogene Kunst wird nicht als „epistemische Praxis“ (8) besonderer Art gedacht, *welche zu Erkenntnissen besonderer Art gelangt*, sondern als *künstlerische Praxis, die jeweils von einem bestimmten Kunstprogramm gesteuert wird*. Die These, es finde dabei eine *spezifisch künstlerische* „Wissensbildung“ (10) statt, wird also verworfen. Im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms erfolgt eine *gestalterische Reaktion* auf das rezipierte wissenschaftliche Wissen.
- (4) Wissenschaftsbezogene Kunst, die eine „kritische[] Befragung der Wissenschaften“ (10) vornimmt, wird als von einer – jeweils genauer zu bestimmenden – kritischen Theorie gesteuerte Kunst eingeordnet. Sie erzeugt, so meine These, eine *künstlerische Entsprechung* zur expliziten Befragung der Wissenschaften durch die jeweilige kritische Theorie.

1.4 Weitere Aspekte von Position b und Reformulierungen

In ihrer folgenden Argumentation arbeitet Bippus noch weitere Besonderheiten von Position b der künstlerischen Forschung heraus. Ich stelle einige dar und füge die Gegenführungen aus der Sicht meiner Theorie hinzu:

- „*Künstlerische Forschung* [vom Typ b] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit“ (10). Ich reformuliere das als *These über die*

⁷ Bei Bippus heißt es: „Nauman erinnert an die alltagssprachliche Bedeutung von Forschung – an das ‚Herausfinden‘ – und akzentuiert diese Tätigkeit gegenüber der methodischen und systematischen Suche nach neuen Erkenntnissen“ (11). Das deutet in die von mir gemeinte Richtung.

meisten Kunstprogramme, auch der wissenschaftsbezogenen Kunst. Es sind aber auch – wie etwa Borgdorffs Argumentation zeigt – Kunstprogramme möglich, die sich eng an den von einigen Wissenschaften angewandten Methoden orientieren und bestimmte Kriterien der „Rationalität und Universalisierbarkeit“ erfüllen *wollen*.

- Während von wissenschaftlicher Forschung erwartet wird, dass sie zu *mittelbaren Ergebnissen* gelangt, die als vom jeweiligen Medium isolierbare *Informationen* aufgefasst werden können, ist das bei der künstlerischen Forschung vom Typ b nicht der Fall: „Sie operiert im Singulären“ (10), man muss sich auf das konkrete Kunstphänomen einlassen. „[A]nders als in den meisten wissenschaftlichen Darstellungen vermittelt Kunst in den seltensten Fällen Ergebnisse, die im Sinne einer Information weitergegeben werden können.“ (14f.) Ich reformuliere das als *These über die meisten Formen der Kunst im Allgemeinen und der wissenschaftsbezogenen Kunst im Besonderen*: Kunst ist in der Regel nicht als „systematische Beweisführung“ (11) intendiert.⁸ Die Wissenschaftsillustration, die als spezielle Kunstform aufgefasst werden kann, liefert demgegenüber gerade eine „Information zum Mitnehmen“ (11).
- Die eben behandelte Auskunft führt innerhalb von Position b zu einem Problem: Wenn einer künstlerischen Forschung vom Typ b zugeschrieben wird, sie mache „unbewußte Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich“ (10), so wird ihr damit eine *Erkenntnisleistung* zugeschrieben, bei der zu klären ist, ob sie zutreffend ist oder nicht. Gerät das nicht in Konflikt mit der These, Kunst vermittele „in den seltensten Fällen Ergebnisse, die im Sinne einer Information weitergegeben werden könnten“ (14f.)? Die von mir vertretene Theorie greift in solchen Fällen auf die jeweils verwendete kritische Theorie zurück, um den Zusammenhang zu verdeutlichen.
- „*Künstlerische Forschungen* [...] stehen in Widerspruch zu einer Zeit, in der das Bildungsideal Humboldts einer Ökonomisierung weichen und Wissen als neue Form des Kapitals verfügbar sein soll“ (13). In solchen Fällen ist herauszuarbeiten, auf welche *gesellschaftskritische* Theorie sich die künstlerische Arbeit hier bezieht.
- Wissenschaftsbezogen arbeitende Künstlerinnen und Künstler, die Typ b der künstlerischen Forschung zuzuordnen sind, rezipieren häufiger „Untersuchungen der Wissenschaftsphilosophie und -geschichte [...], die ihre Aufmerksamkeit auf die Praxen und auf die Generierung von Erkenntnissen richten, auf die konstitutiven und performativen Anteile von Visualisierungsprozessen sowie auf ihre kontingenten und unvorhersehbaren Abläufe.“ (15) So entstehen Kunstprogramme, die primär auf solche Untersuchungen reagieren. Hier liegt eine *kritische Theorie besonderer Art* vor: Rheinbergers Untersuchungen etwa tragen „dazu bei, naive und lang anhaltende Vorstellungen von Wissenschaft wie diejenige eines gezielten, logisch kontrollierten Vorgehens nachhaltig zu zerrütten“ (15). Folgt nun ein Künstler einer solchen kritischen Sichtweise, so entstehen *künstlerische Entsprechungen* zu den in kritischer Absicht erfolgenden wissenschaftshistorischen Untersuchungen.
- Auch die Formulierung, künstlerische Forschung vom Typ b verknüpfe „ihre Wissensproduktion mit einer Kritik des Willens zum wahren Wissen“ (16), reformuliere ich in diesem Kontext: Zu einer bestimmten kritischen Wissenschaftsphilosophie gehört die „Kritik des Willens zum wahren Wissen“ (was immer das genau besagen mag), und ein Künstler, der sich an dieser kritischen Theorie orientiert, bringt dann künstlerische Entsprechungen zu ihr hervor. Ein solches kritisches Denken steht „zumeist in Widerspruch [...] zu einer neuerdings angesagten Verwertbarkeit“ (16).
- Zu diesem Kunstprogramm gehört auch das Ziel, die Rezipienten zu aktivieren, deren Neugierde herauszufordern und „sie zu einem Forschen im Sinne des Erkundens, Nachspürens und Ermitteln“ (16) zu provozieren. Ein an eine bestimmte kritische Theorie gebundenes Kunstprogramm will die Betrachterinnen und Betrachter dazu bewegen, *die jeweilige kritische Einstellung zu übernehmen* und selbst zu einem kritischen „Forschen im Sinne des Erkundens, Nachspürens und Ermitteln“ überzugehen.

⁸ Dazu passt: „Künstlerische Praxis präferiert eine zufallende, einmalige und individuelle Erfahrung. Im Unterschied zur Wissenschaft blickt sie auf eine Geschichte zurück, die sich immer wieder auch mit dem befasst, was sich einem begrifflichen und methodischen Zugriff entzieht und die Möglichkeit des Ausdrucks ins Spiel bringt, indem sie mit den Medialitäten experimentiert, in denen sie agiert.“ (19)

- Vor diesem Hintergrund wird auch Bippus' These, dass „künstlerisches Forschen nicht im Kunstobjekt seinen Abschluss“ (17) findet, verständlich.

Ob das Format Ausstellung einen adäquaten Raum für die *Künstlerische Forschung* schafft, ist mehr als fraglich. Denn es produziert im Verbund seiner Historizität Erwartungen, Haltungen und zeitliche wie räumliche Settings, die vornehmlich an Kategorien des Werks und Objekts orientiert sind. Als Objekt ist Kunst käufliches Produkt und bildet ein Gegenüber. Zum „Instrument“ eines Forschens wird Kunst in einer denkenden Begegnung. (17)

Ist es das Hauptziel, die Rezipienten so zu aktivieren, dass sie eine bestimmte kritische Einstellung übernehmen, sie in eine „denkende[] Begegnung“, in eine „dialogische[] Auseinandersetzung“ (17) spezieller Art zu bringen, so ist klar, dass eine Kunstausstellung herkömmlicher Art nicht der optimale Ort dafür ist. Das Format Ausstellung begünstigt eine primär ästhetische Reaktion auf die präsentierten Werke. Daher wird nach neuartigen Formen des Präsentierens gesucht, die „ein Experiment für Künstler/innen und Betrachter/innen gleichermaßen“ (17) darstellen. (Gemäß dem Prinzip der künstlerischen Freiheit ist es jedoch legitim, mit einer anderen Hintergrundüberzeugung am Format Ausstellung festzuhalten.)

- Nach Bippus steht Position b der künstlerischen Forschung auch im Einklang mit der *performativen Wende* der Kulturwissenschaften:

Formeln wie *doing theory*, *doing culture*, *gender*, *knowledge*, *identity* sind Ausdruck eines modifizierten Verständnisses, durch das Kunst und vor allem kulturwissenschaftliche Disziplinen näher aneinander rücken: Theorie wird durch den Perspektivwechsel des *performative turn* zunehmend in ihrer medialen Bedingtheit in Betracht gezogen. Die Medialität eines Texts oder Vortrags wird in ihrer konstitutiven Funktion einbezogen. Die damit einsetzende Durchdringung von Theorie und Praxis zeichnet sich in ihren verschiedenen Weisen zunehmend in experimentellen Theorieformaten ab, welche die Wissensproduktion auch als eine ästhetische Praxis exponieren. (17f.)⁹

Reformulierung: Das rekonstruierte Kunstprogramm stützt sich auch auf diejenigen Kulturwissenschaften, welche einen „performative turn“ vollzogen haben; das führt dazu, dass *künstlerische Entsprechungen* zu diesen Theorien produziert werden.

Die Behauptung, dass zur Produktion wissenschaftlichen Wissens auch ästhetische bzw. künstlerische Komponenten gehören, ist für meine Theorie relevant. Vor der inhaltlichen Diskussion ist allerdings zu klären, was genau behauptet wird. Was ist z.B. unter der „Praxis eines ästhetischen Denkens“ (18) zu verstehen?

Bippus stellt außerdem die Geschichtlichkeit und Veränderlichkeit des Wissens heraus:

Wissen ist dann nicht allein als ein Wissen von unveränderlichen Sachverhalten gedacht, sondern in seiner Wandelbarkeit als Form eines historischen Denkens reflektiert. Es geht dabei um eine „Poetologie“ des Wissens, welche in ihrer Geschichte des Wissens die Bedingtheiten der Episteme sichtbar werden lässt. [...] So verstanden, kommt Wissen als etwas ins Spiel, das nicht feststellen will, was ist, sondern welches das Tun des Menschen leitet und als Praxis eines ästhetischen Denkens beschrieben werden kann. (18)¹⁰

Im Licht der w/k-Systematik ist Bippus' Hauptlinie folgendermaßen einzuordnen: Es wird ein Programm der wissenschaftsbezogenen Kunst entfaltet, das auf einer *kritischen* Theorie der Wissenschaft beruht, wie sie Rheinberger, Latour und andere entwickelt haben. So entsteht ein kooperatives Klima besonderer Art, ein attraktives Gesamtpaket. Viele Künstlerinnen und Künstler nutzen diese Ansätze für ihre Arbeit und bringen Entsprechungen zu Elementen der kritischen Theorie der Wissenschaften hervor.

⁹ Schon zu Beginn ist zu lesen: „Insbesondere die kulturwissenschaftliche Fortschreibung des Begriffs *performative turn* hat an die Stelle der werkorientierten Begriffe Interpretation, Bedeutung, Sinn und Verstehen die handlungsorientierte Begrifflichkeit von Ereignis, Inszenierung, Aufführung, Spiel und Verkörperung treten lassen.“ (7) Eines ist es, von der wissenschaftlichen Perspektive a zu b überzugehen; etwas anderes ist es zu behaupten, die Perspektive sei durch b *wissenschaftlich überholt* – das bedarf einer zusätzlichen Begründung. In einigen Fällen besteht ein *Sowohl-als-auch-Verhältnis*: Man interessiert sich zwar vorrangig für die sich aus Perspektive b ergebenden Fragen, aber Perspektive a ist – zumindest in präzisierter Form – weiterhin wissenschaftlich legitim.

¹⁰ Wissenschaft wird „nicht länger als reine Theorie, sondern als historisch gebundene, soziale Praxis in einem konkreten geschichtlichen Zusammenhang“ (7) betrachtet.

Bippus setzt deutlich andere Akzente als Borgdorff, der sich an einem in den Wissenschaften etablierten Methodenkonzept orientiert und dieses auf die Kunst überträgt. Bislang ist uns außer a und b noch eine dritte *Position der künstlerischen Forschung* begegnet: Borgdorff will die künstlerische Forschung als eigenständige Wissenschaft etablieren und macht zu diesem Zweck aus einer in den Wissenschaften etablierten allgemeinen Methodologie ein Kunstprogramm.

Auf wissenschaftlicher Ebene ist einerseits herauszuarbeiten, welche Theoretiker für ein bestimmtes Kunstprogramm als Leitautoren fungieren, andererseits ist unter Hinzuziehung von Fachleuten – von anderen Wissenschaftshistorikern, Wissenschaftstheoretikern usw. – zu klären, ob die erhobenen Ansprüche als *hinlänglich begründet* gelten können. Welche anderen Positionen werden vertreten? Gibt es Entkräftungsversuche?

1.5 Anmerkungen aus der Sicht der theoretischen Alternative

In letzten Abschnitt stelle ich einige Elemente der von mir vertretenen Theorie etwas genauer dar, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum herausgearbeiteten Konzept von Bippus zu markieren.

Über Kunstprogramme. Die künstlerische Forschung vom Typ b kann zwanglos als eine von mehreren Kunstströmungen oder -richtungen aufgefasst werden, der ein bestimmtes *Kunstprogramm* zugrunde liegt, d.h. in der allgemeine künstlerische Ziele spezifischer Art verfolgt werden. Bezogen auf Kunstströmungen wie Expressionismus, Surrealismus usw. unterscheide ich zwischen einem *überindividuellen* Kunstprogramm, dessen zentrale Überzeugungen von vielen Künstlerinnen und Künstlern akzeptiert werden, und einem *individuellen* Kunstprogramm. Ein bestimmter Künstler versteht sich zwar als Expressionist, verfolgt in seiner künstlerischen Praxis aber nur *einige* der Ziele, die im breiteren expressionistischen Spektrum liegen. Aus einem überindividuellen Kunstprogramm können mehrere individuelle Kunstprogramme gewonnen werden. Gemäß dem Prinzip der künstlerischen Freiheit ist es legitim, dass verschiedene Individuen sich für *unterschiedliche* Kunstprogramme entscheiden und zu deren Umsetzung beizutragen versuchen. Für einige ist z.B. *wissenschaftsbezogene Kunst* dieser oder jener Art der richtige Weg, für andere nicht.

Pluralistische Position. Im Lauf der historischen Entwicklung und in den diversen soziokulturellen Kontexten sind verschiedene Kunstströmungen entstanden, welche auf unterschiedlichen Kunstprogrammen beruhen. Meine Theorie behauptet, dass es grundsätzlich nicht möglich ist, ein bestimmtes Kunstprogramm als das *definitiv richtige*, als das allein ‚wahre‘ zu erweisen. Daher plädiere ich *auf einer prinzipiellen Ebene* dafür, die Vielfalt der vorliegenden und der zukünftigen Kunstströmungen sowie -programme zu tolerieren und zu respektieren. Den Pluralismus auf dieser Ebene zu respektieren, schließt natürlich nicht aus, dass ein Individuum Kunstprogramm a gegenüber den anderen Kunstprogrammen b, c usw. bevorzugt, dass es sich für a engagiert und zu seiner Durchsetzung beitragen will.

Es verhält sich hier ähnlich wie bei politischen Strömungen: Deren Vielfalt sollte auf einer prinzipiellen Ebene toleriert und respektiert werden, weil es keine theoretische Möglichkeit gibt, ein bestimmtes Politikprogramm als das definitiv richtige zu erweisen; auf einem anderen Blatt steht, dass ein bestimmtes Individuum das Politikprogramm a den Konkurrenten b, c usw. vorzieht, sich für a engagiert und zu seiner Durchsetzung beizutragen versucht.

- Die Neigung, das favorisierte Kunstprogramm als das für die Gegenwart oder generell *definitiv richtige* darzustellen, ist als eine Form dogmatischen Denkens zurückzudrängen. Es kann aber Vorzüge gegenüber anderen Programmen aufweisen.
- Die Frage, ob sich auch in Theorien der künstlerischen Forschung dogmatische Tendenzen zeigen, ist bei deren weiterer Aufarbeitung im Blick zu behalten.

Zur Thematisierung von Kunstprogrammen. Ich unterscheide zwei Formen. In der ersten wird ein bestimmtes Kunstprogramm, z.B. das der Land Art, *auf wertneutrale Weise* untersucht: Die verschiedenen individuellen Kunstprogramme, denen die Land Artists folgen, werden herausgearbeitet und mit einem bestimmten überindividuellen Kunstprogramm in Verbindung gebracht; es wird untersucht,

welche konkreten *Arbeitskonzepte* die einzelnen Land Artists aus ihren individuellen Programmen gewinnen und wie deren Realisierung erfolgt. Ziel ist es, ein bestimmtes Kunstprogramm und dessen Hintergrundüberzeugungen *zu erschließen* – und das ist auch dort möglich, wo man es persönlich ablehnt oder nicht sonderlich schätzt. Diese Vorgehensweise ist charakteristisch für w/k-Beiträge, die sich mit einzelnen Künstlerinnen und Künstlern befassen.

Von der wertneutralen Untersuchung von Kunstprogrammen und deren praktischer Umsetzung ist das *Eintreten für ein bestimmtes Kunstprogramm* abzugrenzen. Natürlich ist es legitim, sich für ein bestimmtes Kunstprogramm zu entscheiden und dieses zu propagieren, aber da es nicht möglich ist, ein bestimmtes Programm dieser Art mit rein kognitiven Mitteln als das definitiv richtige zu erweisen, stellt ein solches Engagement *keine im engeren Sinn wissenschaftliche Aktivität* dar. Entsprechend ist z.B. auch die Analyse von Politikprogrammen vom Eintreten für ein bestimmtes Politikprogramm zu unterscheiden. Das eine ist eine wissenschaftliche Aktivität, das andere setzt die *Entscheidung* für bestimmte künstlerische Werte und Ziele hier – und für bestimmte politische Werte und Ziele dort – voraus. Wer die Entscheidung anders trifft, wird Programm a ablehnen, aber das schließt nicht aus, dass es möglich ist, verschiedene Programme und deren Realisierung wertneutral zu *untersuchen*. Ich plädiere hier für ein Prinzip der *Rollentrennung*: Ein Individuum kann und darf natürlich für ein bestimmtes Kunst- oder Politikprogramm eintreten, aber wenn es das tut, argumentiert es als künstlerisch bzw. politisch *engagiertes* Individuum, das bestimmten Wertentscheidungen folgt; davon ist die Rolle eines Wissenschaftlers zu unterscheiden, der z.B. nur *herausfinden* will, welchem Kunstprogramm ein bestimmter Künstler intuitiv folgt. Bippus' Einleitung ist ein typisches Beispiel für die *BeFürwortung* eines bestimmten Kunstprogramms und der Hintergrundüberzeugungen, auf denen es beruht. Konkurrierende Kunstprogramme und Hintergrundannahmen werden zurückgewiesen.

Zwei Formen der Kritik. Die Vertreter der Kunstströmungen a und b üben häufig Kritik an der jeweils anderen Position, aber hier handelt es sich um eine *auf bestimmten Wertentscheidungen, welche für die jeweilige Strömung grundlegend sind, beruhende* Kritik. Es ist legitim, wenn Kunsttheoretiker, Kunstwissenschaftler, Kunstjournalisten usw. den Künstlerinnen und Künstlern von ihren eigenen Wertüberzeugungen getragene *Empfehlungen* geben. A empfiehlt mit dieser oder jener Begründung etwa, sich stärker als bisher an einer bestimmten Wissenschaft zu orientieren; die einzelnen Individuen entscheiden dann, ob sie dieser Empfehlung folgen oder nicht.

- Zu vermeiden ist, den Künstlerinnen und Künstlern *vorzuschreiben, was sie zu tun haben*. B verkündet in dogmatischer Einstellung, was ‚wahre‘ oder ‚eigentliche‘ Kunst sei, und die Angesprochenen werden aufgefordert, dieser vermeintlichen Erkenntnis zu folgen. Ein bestimmtes Kunstprogramm kann in einer bestimmten Konstellation als Gegenführung zu etablierten Strömungen besonders *zeitgemäß* sein, aber es hat nie den Status der *definitiv richtigen* Position.

Unterschiedliche Anforderungen. Das Plädoyer für ein bestimmtes Kunstprogramm und die Rekonstruktion von Kunstprogrammen haben unterschiedliche Anforderungen zu erfüllen. Bei der Werbung für ein bestimmtes Kunstprogramm reicht es aus *anzugeben, auf welche wissenschaftlichen bzw. philosophischen Ansätze man sich stützt*. Bippus beruft sich unter anderem auf John L. Austin (hinsichtlich des *performative turn*), auf Rheinberger und Latour (für ihre *wissenschaftshistorischen* und *-kritischen* Thesen), auf Hans-Georg Gadamer (bezogen auf den verwendeten „Begriff von Theorie“ (16). Das Gespräch mit Christoph Keller, auf das ich nicht näher eingehe,¹¹ legt die Annahme nahe, dass auch Überlegungen von Martin Heidegger zu den Hintergrundüberzeugungen der von Bippus vertretenen Theorie gehören:

Während der Lektüre vieler Gespräche und bei Betrachtung deiner Arbeiten sind mir zwei Aufsätze von Martin Heidegger in den Sinn gekommen: *Zeit des Weltbildes* und *Ursprung des Kunstwerks*. Zwei Aufsätze, in denen er Wissenschaft und Kunst in ihren jeweiligen Möglichkeiten und ihren gesellschaftlichen Funktionen nachgeht. Die Wissenschaft macht nach Heidegger die Welt als Bild vorstellig. Die Kunst setzt dagegen Wahrheit ins Werk, sie rückt sie in einen bestimmten Sinnhorizont und eröffnet eine bestimmte historische Perspektive. Das Werk ist deshalb bei Heidegger „herstellend“. (197)

¹¹ C. Keller/E. Bippus: *Künstlerische Forschung – Multiple Screens – Inverse Observatorien*, S. 189–206.

Auf wissenschaftlicher Ebene sind demgegenüber weitere Register zu ziehen. Hier ist zu fordern, dass die jeweiligen *Fachdiskussionen zur Kenntnis genommen und berücksichtigt werden*. Zu fragen ist z.B.: Werden von anderen Wissenschaftshistorikern und -theoretikern gravierende Einwände gegen die Thesen und Argumente von Rheinberger und Latour vorgebracht? Entsprechend ist auch der Diskussionsstand bezogen auf Heideggers These, die Kunst setze „Wahrheit ins Werk“, zu berücksichtigen – falls diese tatsächlich zu den Hintergrundüberzeugungen von Bippus’ Theorie gehört. Begnügt man sich damit, ein bestimmtes Kunstprogramm auszuarbeiten und zu empfehlen, so braucht man diese Spielzüge nicht zu machen – man kann sich mit dem Hinweis begnügen, dass zu den Grundlagen des neuen Kunstprogramms die als überzeugend angesehenen Überlegungen dieses oder jenes Theoretikers gehören. Den angesprochenen Künstlerinnen und Künstlern wird damit auch *empfohlen*, z.B. Austin, Rheinberger, Latour, Gadamer, Heidegger zu *lesen*. Auch im historischen Rückblick dürfte gelten, dass viele Vertreter einer bestimmten Kunstströmung von denen, die das zugehörige Kunstprogramm *ausformuliert und theoretisch fundiert* haben, überzeugt worden sind – und dass sie nun bevorzugt *die von diesen Theoretikern empfohlenen Texte lesen*.

Gemeinsamkeit. Eine wichtige Gemeinsamkeit mit der w/k-Theorie besteht im Ziel, wissenschaftsbezogene Kunst im Allgemeinen und wissenschaftsbezogene Kunst mit kritischer Stoßrichtung im Besonderen zu unterstützen und zu fördern.

2. Hannes Rickli: Livestream Knurrhahn¹²

Gemäß der in w/k verwendeten Terminologie ist Hannes Rickli als wissenschaftsbezogen arbeitender Künstler einzuordnen; er ist auch willens und in der Lage, seine künstlerische Vorgehensweise und deren Hintergründe sprachlich zu artikulieren. Rickli ordnet sich in diesem Text zwar nicht explizit der künstlerischen Forschung zu, aber es bestehen offenkundig Verbindungen; er wird daher als Vertreter dieser Richtung behandelt.

Rickli will klären, „welche Rolle die Kategorie des impliziten Wissens in [s]einer künstlerischen Praxis spielt“ (49).

Auf diesen wichtigen Punkt gehe ich erst ein, wenn der Text genauere Auskünfte gibt.

2.1 Nebenprodukte wissenschaftlichen Experimentierens

In einigen künstlerischen Arbeiten greift Rickli auf „Audio- und Videoaufzeichnungen aus der Versuchsarena eines Experimentalsystems am Alfred-Wegener-Institut für Polar- und Meeresforschung auf der Nordseeinsel Helgoland“ (49) zurück.

„Das Alfred-Wegener-Institut untersucht die akustische Kommunikation bei Fischen (Knurrhahn, Familie Triglidae) mittels Verhaltensbeobachtung. Dabei werden Audio- und Videosignale gekoppelt (Hydrophon/Infrarot) und algorithmische Bioakustikfilter zur Lautmustererkennung eingesetzt. Die 24-stündigen Aufzeichnungen erfolgen täglich über mehrere Monate.“ (49, Anm. 2)

Rickli interessiert sich dabei für „unbeabsichtigte Zeichenüberschüsse“ und „übersehene[] Signaturen“; diese werden von ihm „durch künstlerische Verfahren sichtbar gemacht“ (49).

Im Helgoland-Projekt „werden Prozesse wissenschaftlichen Experimentierens, nicht deren Resultate in den Blick genommen – genauer, audiovisuelle Registrierungen in Mess-, Steuer- und Kontrollapparaturen von Experimentalsystemen. [...] Auf die Monitore übertragen sich dabei unabsichtlich und unkontrolliert ästhetische Effekte. Solche Effekte sind Nebenprodukte des Experimentierens und werden vom auf explizierbare Resultate ausgerichteten Forschungsbetrieb weder wahrgenommen noch weiter verwertet. [...] Der unintendierten Entstehung der Spuren steht die Intention der Kunst entgegen, sie lesbar zu machen und so ein ‚Spurenlesen‘ in Gang zu setzen.“ (49f.)¹³

Zu Ricklis Kunstprogramm gehört es somit, sich auf die bei bestimmten Experimenten unabsichtlich und unkontrolliert entstehenden Nebenprodukte, die auch als *Spuren* bezeichnet werden, zu konzentrieren, um einen noch näher zu bestimmenden Prozess des *Spurenlesens* auszulösen. Von solchen Spuren bzw. Nebenprodukten gilt nach Rickli, dass sie „nichts darstellen (repräsentieren), sondern „zeigen“ (präsentieren). Die entstehende semantische Lücke regt im Wahrnehmungsvorgang die Rekonstruktion der Spurenbildungen in Form von Erzählungen an. Spuren sind – die Vielfalt ihrer möglichen Lesarten und der durch sie entstehenden Narrationen macht dies evident – immer polysemisch.“ (50)

Die „Nebenprodukte des Experimentierens“ werden thematisiert und die Rezipienten dazu angeregt, diese Spuren zu interpretieren und sie so in Erzählungen einzubetten. Da es sich um unkontrolliert entstandene Nebenprodukte bestimmter Experimente handelt, gibt es vielfältige Interpretationsmöglichkeiten dieser Art. Rickli will die Rezipienten offenbar dazu anregen, unterschiedliche Interpretationen der Spuren und sich darauf beziehende Erzählungen hervorzubringen; er betont bezogen auf die Spuren „die Vielfältigkeit ihrer Interpretationsmöglichkeiten“ (50).

¹² In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 49–63.

¹³ Rickli spricht auch vom „Potenzial, andere, inoffizielle Erzählungen darzubieten“ (49).

Seine Kunst „entwickelt erstens eine implizite Aufmerksamkeit zur Ortung solcher unabsichtlich entstandenen ästhetischen Konstellationen und Phänomene wie etwa die [...] audiovisuellen Abfall produzierenden Laboratorien, die Atmosphären eines Parkehauses oder die Mechanik eines Fußballstadions. Zweitens versucht sie, dort gefundene Spuren zu sichern und drittens Formen zu entwickeln, diese zu „zeigen“ resp. diese „sich zeigen“ zu lassen. Ein prekäres Unterfangen mit dem Risiko, durch ungeschickte Eingriffe das filigrane und labile Spiel der Spur zu unterbrechen und seine Unwillkürlichkeit zu zerstören.“ (50, Forts. 54).

2.2 Zum Konzept einer Wissenschaftsforschung, die sich mit unbeabsichtigten Zeichenüberschüssen befasst

Gegen Ende seines Textes skizziert Rickli auch Möglichkeiten, sich *wissenschaftlich* mit denjenigen unbeabsichtigten Zeichenüberschüssen zu befassen, die Gegenstand seiner Kunst sind. Eine solche Form der *Wissenschaftsforschung* würde Fragen wie die folgenden stellen:

Wie sind die auf Band aufgezeichneten Videobilder begrifflich zu fassen, die nach jahrelanger Arbeit in einer Laborecke verstauben und zuletzt die Schwelle ihres Entstehungsortes im Entsorgungscontainer verlassen? Registrierungen, die niemand zu Gesicht bekommt, geschweige denn, dass sie je besprochen werden. Welche Bezeichnung gilt für die digitalen Figuren, die im postmagnetistischen Zeitalter lediglich instantan als Livestreams auf Monitore übertragen werden und zu deren Speicherung es keinen Anlass gibt? (58)

Die Wissenschaftsforschung kann solche Videobilder bzw. Registrierungen vor der Entsorgung bewahren und sich genauer mit diesen Phänomenen befassen; darüber hinaus kann der „instrumentelle“ Film“ oder „Gebrauchsfilm“ (58) auch zum Gegenstand der Filmtheorie werden.

Aus meinem Untersuchungsprogramm ergibt sich die im Auge zu behaltende Frage, wie sich Ricklis Beschäftigung mit solchen Phänomenen von der – sei es nun vorliegenden oder erst noch zu realisierenden – wissenschaftlichen unterscheidet:

- Falls es noch keine Wissenschaftsforschung dieser Art gibt, so kann die künstlerische Auseinandersetzung mit in bestimmten Erfahrungswissenschaften verwendeten „Videobänder[n] und Live-Übertragungen“ (59) deren wissenschaftliche Untersuchung *vorbereiten*. Möglicherweise ist Rickli bezogen auf diese Form der Wissenschaftsforschung eine solche Pionierrolle zuzuschreiben; das müsste gesondert untersucht werden.¹⁴
- Den Hauptunterschied sehe ich darin, dass die künstlerische Tätigkeit im Allgemeinen und Ricklis künstlerische Beschäftigung mit unbeabsichtigten Zeichenüberschüssen im Besonderen stets von einem individuellen Kunstprogramm gesteuert wird, das auf bestimmten werthaft-normativen Prämissen beruht. Solche Prämissen spielen hingegen in der Wissenschaftsforschung, sofern sie Prinzipien empirisch-rationalen Denkens folgt, keine Rolle.
- Bei Rickli geht es darum, die ausgewählten Audio- und Videoaufzeichnungen „ästhetisch zu befragen“ (49) und z.B. eine „Kontextverschiebung“ (50) vorzunehmen. In der Wissenschaftsforschung würde es demgegenüber um Fragen gehen wie: Aus welchen Gründen sind die Aufzeichnungen so vorgenommen worden? Haben unerwartete Ergebnisse und Schwierigkeiten zur Veränderung des Aufzeichnungskonzepts geführt?
- Ricklis Arbeit an im wissenschaftlichen Kontext entstandenen Audio- und Videoaufzeichnungen können als *künstlerische Entsprechungen* zu – vorliegenden oder noch zu realisierenden – Formen der Wissenschaftsforschung eingeordnet werden.

„Die durch den Medieneinsatz entstehenden Neben- und Abfallprodukte des Forschungsprozesses haben keinen eigentlichen Ort, an dem sie aufbewahrt werden und sie sind deshalb äußerst flüchtig.“ (57) Es ist ein legitimes künstlerisches wie auch wissenschaftliches Ziel, diese „Neben- und Abfallprodukte“ aufzubewahren. Der Grund für die künstlerische Beschäftigung mit ihnen kann in der Überzeugung liegen, dass diese Phänomene etwas zeigen, das im wissenschaftlichen Diskurs nicht thematisiert wird, aber aus der Sicht des Künstlers *bedeutsam* ist.¹⁵

¹⁴ „Das vom Autor initiierte und geleitete Forschungsprojekt ‚Überschuss. Videogramme des Experimentierens‘ untersucht [...] audiovisuelle Prozessprotokolle aus Laborzusammenhängen in der Perspektive der Kunst, der Wissenschaftsgeschichte, der Wissenschaftssoziologie, der Medientheorie und der Kunstwissenschaft.“ (56f., Anm. 9)

¹⁵ „Was wir vor uns haben, sind zwar bewegte Bilder, aber keine Filme. Es sind videographische Signaturen, die sich weder an ein wissenschaftsinternes noch an irgendein anderes Publikum richten.“ (58)

2.3 Wissenschaftskritische Komponente

Ricklis Kunst enthält eine *wissenschaftskritische* Komponente, wie sie Elke Bippus in ihrer Einleitung thematisiert hat (vgl. Kapitel 1). Künstlerische Forschung im Sinne von Position b strebt z.B. an, „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaft zugänglich zu machen“: „Gerade in ihrer Eigenständigkeit gibt die *Künstlerische Forschung* auch Anlass zur kritischen Befragung der Wissenschaften – ihrer Konventionen und ihrer Machteffekte.“ (10) Wenn meine Vermutung zutrifft, will Rickli durch seine künstlerische Arbeit auch auf „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaft“ aufmerksam machen und eine „kritische[] Befragung der Wissenschaften“ vornehmen. Etwas später spricht er selbst vom „Unbewusste[n]‘ des Erkenntnisvorgangs“ (56). Rickli macht demnach nicht nur die ‚ungemeinten‘ Nebenprodukte einer experimentierenden Wissenschaft zum Gegenstand der Kunst, sondern nimmt auch eine wissenschaftskritische Intervention vor. Der Zeichenüberschuss vermag „unter Umständen die offiziellen Kommunikationen ihrer Hersteller zu konterkarieren“ (50).

Während Ricklis Kunstprogramm direkt als legitimer künstlerischer Weg anzusehen ist, stellt die weitergehende These eine *Behauptung mit wissenschaftlichem Anspruch* dar, über die auf wissenschaftlicher Ebene zu diskutieren ist. Fachleute aus Disziplinen wie Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte sind zu folgender Frage zu hören: Trifft es zu, dass die „Nebenprodukte des Experimentierens“ auf „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaft“ verweisen, die von den Wissenschaftlern normalerweise nicht bedacht werden – oder sogar prinzipiell nicht bedacht werden können? Auf wissenschaftlicher Ebene darf die Behauptung eines Künstlers, er decke durch seine Arbeit das *Unbenusste* der Wissenschaft auf, nicht einfach als zutreffend unterstellt werden. Dass z.B. die audiovisuellen Nebenprodukte wissenschaftlicher Experimente die offiziellen Kommunikationen der beteiligten Wissenschaftler im erläuterten Sinn zu konterkarieren vermögen, bedarf eines Nachweises, der nicht oder nicht nur mit *künstlerischen* Mitteln zu erbringen ist. Möglicherweise setzt Rickli in seiner künstlerischen Praxis diesen Punkt *als bereits hinlänglich gesichert voraus*.¹⁶

Zu fragen ist auch, ob die wissenschaftliche Erforschung „der Mechanik des instrumentellen Mediengebrauchs“ (56) notwendigerweise mit einer wissenschaftskritischen Komponente verbunden ist oder, wenn das nicht der Fall ist, welche Erkenntnisgewinne deren Einführung ermöglicht.

2.4 Rückgriff auf Kracauer und Benjamin

In diesem Zusammenhang beruft sich Rickli auf Siegfried Kracauer (und dann auch auf Walter Benjamin):

„Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustandegebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt.“ [...] Der Grund der sozialen Wirklichkeit kann in Konstellationen von Orten aufgespürt werden. (54)

Rickli wendet das auf die Konstellation des Labors an, in dem Experimente bestimmter Art gemacht werden; er ist offenbar bestrebt, die gewonnenen Eindrücke ähnlich wie Kracauer „in ‚Raumbildern‘“ (54) zu verarbeiten. Unklar bleibt jedoch, was unter dem „Grund der sozialen Wirklichkeit“ zu

¹⁶ In seiner „Beobachtung der Mechanik des instrumentellen Mediengebrauchs“ geht es Rickli allerdings „nicht um Kritik an der Praxis der empirischen Naturwissenschaften, sondern vielmehr um die Befragung des Status der gewonnenen Materialien“ (56). Dass eine künstlerische Verwendung der „unabsichtlich entstandene[n] Zeichenüberschüsse“ (56) möglich ist, muss nicht kritisch gegen die empirische Naturwissenschaften gewendet werden. Innerhalb „der Praxis der empirischen Naturwissenschaften“ besteht nach meiner Auffassung folgender Zusammenhang: Dort, wo in Experimenten ein Mediengebrauch stattfindet, entstehen unabsichtlich Nebenprodukte. Diese bleiben im weiteren wissenschaftlichen Erkenntnisprozess weitgehend unberücksichtigt, weil sie für das Ziel, relevante Tatsachen zu ermitteln, die dazu verwendet werden können, tragfähige theoriegebundene Erklärungen der untersuchten Phänomene zu erlangen, nach aktueller Einschätzung der Beteiligten irrelevant sind. Die von den Wissenschaftlern vorgenommene Ausblendung der Nebenprodukte wäre dann *im Rahmen des verfolgten Erkenntnisziels* legitim, ja unerlässlich zu betrachten. Das schließt nicht aus, dass die unabsichtlich entstandenen Zeichenüberschüsse für einen Künstler aus diesem oder jenem Grund *interessant* sein können.

verstehen ist; diese Redeweise scheint auch *gesellschaftskritische* Implikationen zu haben. Für Kracauer und Benjamin „ist nicht der logisch operierende Verstand maßgebend, sondern die Oberflächen werden sozusagen durch den Nebel des Halbbewussten ertastet, um ihre ‚wahre‘, d.h. von den Herstellern nicht beabsichtigte und dadurch nicht kontrollierbare Materialität zu erkunden.“ (54) Übertragen auf das Helgoland-Projekt besagt das: Rickli orientiert sich nicht am „logisch operierende[n] Verstand“ der experimentierenden Wissenschaftler, sondern befasst sich mit den von diesen vernachlässigten Nebenprodukten des Experimentierens – in der Erwartung, so zu der von den Wissenschaftlern nicht kontrollierbaren „wahren“ [...] Materialität“ vorzudringen und etwas zu *erkennen*, was den beteiligten Wissenschaftlern (notwendigerweise?) entgeht. Auch hier besteht Klärungs- und dann auch Diskussionsbedarf: Beruht dieses Konzept auf bestimmten wissenschafts- und gesellschaftskritischen Annahmen, die möglicherweise problematisch sind (und auf die eine wissenschaftliche Erforschung der unbeabsichtigten Zeichenüberschüsse verzichten kann)? Ein Künstler kann ein Kunstprogramm entwickeln, das sich z.B. auf gesellschaftstheoretische Überlegungen von A, B, usw. stützt und diese als hinlänglich gesichert betrachtet. Das bedeutet aber nicht, dass diese auch auf der wissenschaftlichen Ebene als gesichert gelten können – das ist immer eigens zu klären.

Ricklīs Orientierung an Kracauer und Benjamin kann als Rückgriff auf *kritische Theorien* verstanden werden, wie ich sie in Kapitel 1.3 erläutert habe. Rickli setzt sich demnach nicht nur künstlerisch mit Nebenprodukten von Experimenten des Alfred-Wegener-Instituts auseinander – er vollzieht diese Auseinandersetzung im Licht einer kritischen Theorie, die auf Überlegungen Kracauers und Benjamins zurückgreift.

Die von Rickli gemeinte Wahrnehmungsfähigkeit wird durch ein Beispiel verdeutlicht:

Für die jüdischen Intellektuellen im Deutschland der 1920er- und 30er-Jahre war die Ausbildung solcher Wahrnehmungsfähigkeiten notwendig, um sich in den zunehmend vom Naziregime ästhetisch mit Propaganda überformten Alltagsrealitäten die Möglichkeit kritischer Distanznahme zu bewahren und das implizit andere Gesicht des Establishments zu erkennen und zu analysieren. (54)

In einer totalitären Gesellschaft, in der eine bestimmte Weltanschauung und das aus dieser abgeleitete soziopolitische Programm konsequent umgesetzt werden – gerade auch in ästhetischer Hinsicht –, ist es von zentraler Bedeutung, sich „die Möglichkeit kritischer Distanznahme zu bewahren“. Dabei kann sich die Ausbildung einer bestimmten *Wahrnehmungsfähigkeit*, die sich von den auf den ersten Blick positiven bzw. harmlosen Alltagsrealitäten nicht blenden lässt und sie mit den eigentlichen Zielen des Nationalsozialismus in Verbindung zu bringen vermag, als hilfreich erweisen. Diese eigentlichen Ziele sind allerdings nicht *verborgen*, sondern z.B. in Adolf Hitlers *Mein Kampf* und vielen anderen Texten unmissverständlich artikuliert. Sie werden nur „in den zunehmend vom Naziregime ästhetisch mit Propaganda überformten Alltagsrealitäten“ nicht explizit angesprochen und in einigen Fällen sogar gezielt verschleiert; daher ist es wichtig, das eine mit dem anderen in Verbindung zu bringen.

Rickli will Kracauers Konzept der *Raubilder* auf die Daten aus dem Akustiklabor auf Helgoland anwenden. Das wirft auf wissenschaftlicher Ebene jedoch Probleme auf: Gegenüber einer totalitären Gesellschaft mit antisemitischer Grundhaltung bedarf es auf allen Ebenen einer radikalen kritischen Distanznahme; bedarf es aber auch gegenüber den Erfahrungswissenschaften einer vergleichbar radikalen Kritik? Ist es ein sinnvolles Ziel, „das implizit andere Gesicht des [wissenschaftlichen] Establishments zu erkennen und zu analysieren“? Sollte Rickli *unterstellen*, dass die experimentierende Erfahrungswissenschaft auf ähnliche Weise eine „anderes Gesicht“ aufweist wie das Naziregime – so wäre das eine starke These, die, wenn man die relevanten Fachwelten einbezieht, auf wissenschaftlicher Ebene kaum aufrechtzuerhalten sein dürfte.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Implizites Wissen [...] entdeckt im weggeworfenen Medien-Output einzelner Laboratorien die Hohlform eines Abdrucks, in dem sich die Herstellungsprozesse wissenschaftlicher Tatsachen – also die Produktion von explizitem Wissen – einprägen. Die ästhetischen Überschüsse sind den Produzenten selbst nicht zugänglich und sie gehen nicht auf in den Publikationen ihrer Resultate. Die durch die Kunst sichtbar gemachten Reste audiovisueller Selbstregistrierungen entstehen im blinden Fleck des Forschens und fragen da-

nach, ob sich hier sozusagen die Rückseite, das „Unbewusste“ des Erkenntnisvorgangs bemerkbar macht. Die künstlerische Praxis ihrerseits versucht nicht mehr und nicht weniger, als diese Spuren zu „zeigen“ und ihr subversives Potential des vieldeutigen Interpretationsfeldes offen zu halten. (56)¹⁷

Es klingt die Auffassung durch, dass „die Herstellungsprozesse wissenschaftlicher Tatsachen“ (sofern sie in Experimenten erfolgen) auf einem „blinden Fleck des Forschens“, auf einem *zu kritisierenden* „Unbewusste[n]“ des Erkenntnisvorgangs“ beruhen, der durch eine bestimmte Form *subversiver* künstlerischer Praxis aufgedeckt werden kann. Welche Form der Kritik dabei wirksam ist, ist bislang nicht klar.

Ich verweile noch etwas bei der Redeweise „Implizites Wissen entdeckt“, da es im Aufsatz ja nicht zuletzt um „die Kategorie des impliziten Wissens“ (49) in Ricklis künstlerischer Arbeit geht. Nach den letzten Analyseschritten liegt folgende Präzisierung nahe: Als *Ricklis* implizites Wissen fungiert die *von ihm vertretene kritische Hintergrundtheorie*, die sich an Kracauer und Benjamin orientiert. „Implizites Wissen entdeckt“ besagt dann „Im Licht dieser kritischen Theorie wird erkennbar, dass ...“.¹⁸

Im Text heißt es aber auch, implizites Wissen sei nicht nur „Verfahren“, sondern auch „Gegenstand“ (49). Hier fällt implizites Wissen wohl damit zusammen, dass die Audio- und Videoaufzeichnungen jeweils *einen bestimmten Zustand der Untersuchungsobjekte festhalten* und daher ein Wissen über den jeweiligen Zustand einschließen.

Ferner ist zu lesen: „Das physische Agieren des Experimentators ist von einem impliziten Regime geleitet, dem ‚stummen Wissen‘“. (57) Hier wird der Begriff des impliziten Wissens auf die Voraussetzungen bezogen, von denen sich ein Experimentator leiten lässt.

Der von Theoretikern der künstlerischen Forschung häufig benutzte Begriff des impliziten bzw. stummen *Wissens* ist, da Unterschiedliches darunter verstanden wird, mit Vorsicht zu gebrauchen; vgl. die Kritik an Borgdorffs Rückgriff auf den Begriff des impliziten Wissens in Lieferung 1, Kapitel 1. 4. Insbesondere sollte dort, wo gruppenspezifische *Wertüberzeugungen*, zu denen es stets Alternativen gibt, im Spiel sind, nicht von *Wissen* gesprochen werden.

2.5 Der Künstler als Wissenschaftstheoretiker

Im Anschluss an François Jacob spricht Rickli von „der Doppelgesichtigkeit der Wissenschaften“:
„Die ‚Nachtwissenschaft‘ [...] ist blindes Irren. Sie zögert, stolpert, weicht zurück, gerät ins Schwitzen, schreckt auf. Im Gegensatz zu der ihr nachfolgenden ‚Tagwissenschaft‘, in der die experimentell gewonnenen Daten durch zunehmende Abstrahierung gereinigt werden [...], zeigen die audiovisuellen Selbstregistrierungen das Nachtgeschehen des Labors in Gesten des Tastens, Probierens, Bastelns. Sie sind angereichert mit Atmosphärischem, Spiegelungen, Reflexen, Unschärfen. Im Schatten der Objektivität entwickeln sich die Fragen der Forschenden an ihre Objekte in einem offenen Spiel und im Widerstreit zwischen Personen, Dingen, Apparaten, Materialien und Architekturen.“ (57)

Hier ist wieder ein Punkt erreicht, an dem Wissenschaftler, Wissenschaftstheoretiker und andere Fachleute danach gefragt werden sollten, ob die Unterscheidung zwischen „Nachtwissenschaft“ und „Tagwissenschaft“ als tragfähig gelten kann. Ich bin kein Spezialist in diesen Dingen, aber mich überzeugt es nicht, dass „in frühen Phasen experimenteller Handlungen“ (57) ein „blindes Irren“ stattfinden soll. Erfolgt die Datengewinnung denn nicht *stets* vor dem Hintergrund einer bestimmten Theorie mit dem Ziel, eine überzeugende *wissenschaftliche Erklärung* bestimmter Phänomene hervorzubringen? Dass bei der Datengewinnung auch „Gesten des Tastens, Probierens, Bastelns“ eine Rolle spielen, ist wohl richtig, kann aber damit zusammenhängen, dass durch die experimentellen Handlungen auch geklärt werden soll, welche der in die engere Wahl gekommenen *Erklärungsstrategien* am aussichtsreichsten ist. Wieder zeigt sich: Rickli verbindet ein legitimes Kunstprogramm mit Aussagen über die Vorgehensweise von experimentierenden Wissenschaften, die sich als problematisch erweisen können.

¹⁷ Zu Beginn spricht Rickli von einem „Wahrnehmungsmodus, der es erlaubt, in Alltagsphänomenen unbeabsichtigte Zeichenüberschüsse zu lokalisieren und ästhetisch zu befragen. Die angestrebte Sensibilität beruht vorerst auf der Ahnung, dass gerade dort, wo nicht ästhetische Ziele und Absichten, sondern funktionelle Zwecke und Nutzungen die Produktion etwa [...] wissenschaftlichen Wissens leiten, ein reiches Reservoir an übersehenen Signaturen auffindbar ist, das erst durch künstlerische Verfahren sichtbar gemacht und dadurch künstlerisch, bildtheoretisch, vor allem aber auch gesellschaftlich verhandelt werden kann. (49)

¹⁸ Eines ist es, auf eine künstlerische Arbeit, die auf einer bestimmten kritischen Theorie beruht, positiv oder negativ zu reagieren, etwas anderes, die Argumente zu diskutieren, die auf wissenschaftlicher Ebene für und gegen diese Theorie vorgetragen werden.

„Das physische Agieren des Experimentators ist von einem impliziten Regime geleitet, dem ‚stummen Wissen‘. Diesen, von Michael Polanyi stammenden Begriff führt Hans-Jörg Rheinberger aus als ‚ein Denken mit Werkzeugen und mit den Händen‘. Er unterscheidet Erfahrung und Erfahrenheit: ‚Erfahrung erlaubt es, ein Werk, einen Gegenstand oder eine Situation einzuschätzen und zu beurteilen. Erfahrenheit hingegen ermöglicht es, dergleichen Einschätzungen und Urteile im Prozess der Erkenntnisgewinnung gewissermaßen zu verkörpern, das heißt, mit den Werkzeugen und mit den Händen zu denken. Erfahrung ist eine intellektuelle Errungenschaft. Erfahrenheit, das heißt, erworbene Intuition, ist eine Tätigkeits- und Lebensform. [...]“ (57f.)

Rheinbergers Unterscheidung zwischen Erfahrung und Erfahrenheit soll an dieser Stelle nicht intensiver diskutiert werden – ich nutze die Gelegenheit vielmehr, um in Anlehnung an Bippus auf eine für Typ b der künstlerischen Forschung typische Konstellation hinzuweisen. Es hat sich eine *gut funktionierende Kooperation* herausgebildet zwischen Künstlerinnen und Künstlern, welche aus einem bestimmten überindividuellen Kunstprogramm mehrere individuelle Programme erzeugen, sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, welche genau dieses überindividuelle Kunstprogramm *unterstützen* und in gewisser Hinsicht mit einem *theoretischen Fundament* ausstatten. Das hat dann zur Folge, dass in diesen Kreisen bevorzugt bestimmte Autoren gelesen und zitiert werden. In der Geschichte der Kunst im Allgemeinen und der bildenden Kunst im Besonderen treten solche Formen der Zusammenarbeit selten auf; daher stellen sie ein ergiebiges Untersuchungsobjekt dar.

Rickli unterscheidet zwei Formen experimentellen Forschens:

„Der *Livestream aus Helgoland* steht für das Modell *zeitgenössischen experimentellen Forschens*, das ‚datengetrieben‘ ist. Sein Gegenstück wäre die ‚hypothesegetriebene‘ Wissenschaft (*Verifikation/Falsifikation*). *Datengetrieben* meint an diesem Beispiel, dass sich ein ständig anwachsender Datenstrom ergibt durch die *kontinuierliche Aufzeichnung von Audio- und Videosignalen aus dem Versuchsaquarium – 24 Stunden am Tag, 7 Tage die Woche, mehrere Monate an einem Stück.*“ (59f.)

Beim ersten Typ geht es, wenn ich recht sehe, primär darum, verlässliche Daten zu erlangen, welche in einer weiteren Phase für die Entwicklung und Überprüfung von theoretischen Hypothesen verwendet werden können; beim zweiten Typ geht es eben primär um diese Überprüfung theoretischer Hypothesen anhand der gewonnenen Daten. Auch Phase 1 beruht jedoch auf theoretischen Prämissen, und es ist anzunehmen, dass dabei auch bestimmte mögliche Erklärungsstrategien im Hintergrund wirksam sind. Das folgende Zitat weist in diese Richtung:

„Die Untersuchung[] zur *akustischen Kommunikation von Fischen* von Philipp Fischer geht davon aus, dass die durch Kontraktion der *Schwimmblasenmuskulatur* erzeugten Töne *hochkomplexe Informationen transportieren* und ‚es darf daher angenommen werden, dass die *Lautproduktion bei Fischen für die intra- oder interspezifische Kommunikation verwendet wird*‘. In *monatelanger Arbeit* wird der Filter *geleitet*, damit er *Störgeräusche von Lauten unterscheidet*. Ein weiterer *geplanter Schritt* ist, *eindeutig als Fischlaute identifizierte Töne über Lautsprecher an die Versuchstiere zurückzuspielen* und ihr *visuell geäußertes Verhalten via Infrarotvideo mit dem Ereignis zu korrelieren*. [...] *Bisher sind fünf Knurrhahnlauter identifiziert worden: Knurren, Knarren, Quak, Doc Doc und Motor*, wobei der sogenannte *Motor-Laut* noch der *genaueren Prüfung bedarf, um definitiv in das Inventar aufgenommen zu werden.*“ (60)

Der Zusammenhang scheint mir der folgende zu sein: Die theoretische Grundannahme, „dass die Lautproduktion bei Fischen für die intra- oder interspezifische Kommunikation verwendet wird“, führt zu einer bestimmten *Strategie der Datengewinnung*: Durch Anwendung geeigneter „Filter-, Aufnahme- und Speichermechanismen“ (60) soll es möglich werden, „Störgeräusche von Lauten“ zu unterscheiden. Dabei können natürlich Schwierigkeiten auftreten: „[D]och auch nach mehr als einem Jahr ist es nicht gelungen, die Unterscheidung zwischen Redundanz und wissenschaftlicher Information eindeutig zu treffen.“ (60)

2.6 Störungsanfälligkeit der Unterwasserstation

In den Protokollen von Philipp Fischer und seinen Mitarbeitern, die sich auf „die unbemannte semiportable Unterwasserstation RemOs1“ beziehen, werden „sämtliche Übertragungsfehler, Systemabstürze und weitere Unwegsamkeiten an die User der öffentlichen Website kommuniziert“ (60f.). Einige Beispiele:

Hacker „haben es geschafft, die *gesamte Steuersoftware zu beschädigen* und damit *verbunden massive Hardwareschäden an der Anlage selbst zu verursachen.*“ (61) „Wir möchten [...] unseren Abscheu für diejenigen *kriminellen Elemente zum Ausdruck bringen, die sich an Technik vergreifen, welche uns und Ihnen Freude und Information bringen.*“ (61) „Ein *heftiger Sturm am Bodensee hat [...] zum Stromausfall und zur Beschädigung der Landstation von RemOs 1 geführt.* [...] *Es wird an der Reparatur gearbeitet.*“ (62)

Hier geht es um *technische* Störungen des verwendeten Systems und deren Beseitigung. Eine Verbindung zur wissenschaftskritischen Komponente seines Ansatzes wird von Rickli nicht hergestellt.

3. Christoph Schenker: Einsicht und Intensivierung. Überlegungen zur künstlerischen Forschung¹⁹

In der „gegenwärtigen Diskussion über künstlerische Forschung“ will Christoph Schenker auf einen Aspekt hinweisen, der bislang „kaum Beachtung findet“ (79). Sein zentraler Begriff ist der der künstlerischen Arbeit. Diese besteht darin, „in bestimmten Feldern neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“ (86).

¹⁹ In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 79–89.

Schenker bezieht sich zunächst auf Werke von Harun Farocki und Lawrence Weiner. „Die Arbeiten beider Künstler können als Instrumente verstanden werden, um – in der konkreten Umgebung und in der Übertragung auf die eigene Existenz – neue Bezüge im Denken und Verhalten zu erkunden.“ (81) Dann nimmt Schenker eine allgemeine Bestimmung der künstlerischen Arbeit vor:

„Künstlerische Arbeit besteht darin, in den Bereichen der Wahrnehmung, der Emotion oder des Intellekts andere Differenzierungen einzuführen, mit den neuen Arten und Formen des Unterscheidens zu experimentieren und damit neue ästhetische, emotionale oder gedankliche Konstellationen zu erzeugen und ihre Folgen zu erwägen. Solche Arbeit ist, in meinem Verständnis, künstlerische Forschung.“ (82)

Einige Seiten später werden Beispiele gegeben:

„Ein Maler führt neue Nuancen von Farben, ein Musiker ein neues Timbre ein. Sie erkunden damit bislang nicht wahrgenommene visuelle und auditive Konstellationen. Ein Filmemacher oder ein Dichter erarbeitet neue Unterscheidungen von Gefühlen und konkretisiert und testet sie in bisher unvorstellbaren Handlungszusammenhängen. [...] Ein Künstler lässt bestimmte Unterscheidungsmerkmale fallen, wonach ein Werk zur Kunst zu zählen ist oder nicht, und etabliert damit neue Kriterien, die für die Konstitution eines Kunstwerkes und für die Definition von Kunst bestimmend sind.“ (86)

3.1 Zum Begriff der künstlerischen Arbeit: Präzisierungsvorschlag

Zunächst diskutiere ich ein Verständnisproblem, das den von Schenker verwendeten Begriff der künstlerischen Arbeit betrifft: Deckt dieser alles ab, was Künstlerinnen und Künstler tatsächlich tun? Geht es um das, was den verschiedenen Formen der Arbeit, die Künstlerinnen und Künstler faktisch verrichten, gemeinsam ist? Das scheint nicht der Fall zu sein. Ich erläutere das am Beispiel, dass ein Maler „neue Nuancen von Farben“ einführt. Es gibt nun aber nicht nur Maler, die Vergleichbares tun, sondern auch solche, die sich hinsichtlich der Farbgestaltung in einem etablierten Rahmen bewegen – in einem Rahmen, der zu einer früheren Zeit von anderen Künstlerinnen oder Künstlern geschaffen worden ist. Entsprechendes gilt für alle anderen Formen der Neuen in der Malerei und in den anderen Künsten.

Das führt mich zu folgendem Präzisierungsvorschlag: Schenker bezieht sich nicht auf die künstlerische Arbeit im Allgemeinen, sondern auf die *innovative* künstlerische Arbeit, die in dieser oder jener Hinsicht etwas *Neues* einführt. Aus diesem Vorschlag ergibt sich, dass zwischen *innovativer* und *nicht-innovativer* Kunst zu unterscheiden ist – und darüber hinaus zwischen *größeren* Innovationen (wie der Entwicklung eines neuen Stils) und *kleineren* Innovationen (wie z.B. der Einführung neuer Farbnuancen innerhalb eines bereits etablierten Stils).

Schenkers Verständnis von künstlerischer Forschung lässt sich dann genauer fassen: Darunter versteht er die *innovative* künstlerische Arbeit dieser oder jener Art. Diese besteht darin, „neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“ (86). Im Zentrum der von ihm „in wenigen, groben Zügen“ (79) entworfenen Theorie der künstlerischen Forschung stehen somit die *Innovationen in den Künsten*. Diese Position ist von der in Lieferung 1 behandelten Position Borgdorffs sowie von den anlässlich von Bippus' Einleitung unterschiedenen Positionen a und b abzugrenzen. Unter der Flagge *künstlerische Forschung* segeln, wie sich auch hier zeigt, ganz unterschiedliche Projekte.

Unstrittig ist, dass eine Innovationstheorie der Künste ein sinnvolles Unterfangen ist. Schenker setzt in diesem Feld einen besonderen Akzent:

Bei der [innovativen, P.T.] künstlerischen Arbeit handelt es sich um das Erzeugen und Erproben eines anderen, eines neuen Unterscheidungsverhaltens. Unterscheidungsgewohnheiten sind im Verständnis des Pragmatismus Begriffe. Überall, wo wir Unterscheidungen treffen, haben wir einen bestimmten Begriff von dem, was wir voneinander unterscheiden. (86)

Schenker legt seine Innovationstheorie der Künste nun *als Theorie der künstlerischen Forschung* an – und auf diese Verbindung konzentriert sich mein kritischer Kommentar.

3.2 Schenker über bisherige Versuche, die Besonderheit der künstlerischen Forschung zu bestimmen

Schenker äußert sich zum Entwicklungsstand der Theorien der künstlerischen Forschung und arbeitet heraus, welche Wege aus seiner Sicht nicht aussichtsreich sind. Theorien der künstlerischen Forschung (wie die Borgdorffs) begreifen Kunst „als Medium oder selber als Disziplin der Forschung“; sie grenzen die Forschung *in der Kunst* von der Kunstwissenschaft ab, in der Forschung *über die Kunst* betrieben wird, die Kunst also „Gegenstand der Forschung“ (82) ist.

„Der Begriff der Forschung wird in Kommentaren zur Gegenwartskunst größtenteils nur dann verwendet, wenn diese den Gebrauch neuer Techniken erprobt, wenn sie in irgendeiner Form die Bezugnahme auf Wissenschaft pflegt, wenn sie in irgendeiner Art mit Theorie – mit Theorie zumeist in einem unspezifischen Sinn – verknüpft ist oder wenn sie, ganz pragmatisch, Teil eines multidisziplinären Projekts anwendungsorientierter Forschung ist. Kunst funktioniert dann oft als Mittel im Dienst anderer Disziplinen, und in den meisten Fällen übernimmt sie die Rolle, epistemische Ergebnisse, zu welchen sie ursprünglich nichts beigetragen hat, zu illustrieren oder – als sinnliches Äquivalent zu Verstandeseinsichten – zu ergänzen.“ (82)

Das Dargestellte entspricht (zumindest weitgehend) Position a in der Einleitung von Bippus, und es kann davon ausgegangen werden, dass diese Sichtweise auch von Schenker infragegestellt wird; vgl. Kapitel 1.

„Wodurch denn zeichnet sich künstlerische Forschung aus?“ (82) Schenker führt zunächst einige Fragen an, mit denen sich Theorien der künstlerischen Forschung befassen:

„Man fragt sich, worin künstlerische Forschung sich von wissenschaftlicher Forschung und philosophischer Arbeit unterscheidet, aber auch, worin sie mit ihnen vergleichbar oder diesen ähnlich ist. [...] Man kann sich fragen, ob künstlerisches Forschen über Methoden besonderer Art verfügt, ob es sich eines spezifischen Instrumentariums bedient, ob es einen typischen Forschungsgegenstand hat und schließlich, ob es ein Wissen produziert, das für Kunst charakteristisch ist.“ (82f.)

Einige Theorien der künstlerischen Forschung behaupten, dass „künstlerisches Forschen über Methoden besonderer Art verfügt“ und/oder dass „es sich eines spezifischen Instrumentariums bedient“ und/oder dass „es einen typischen Forschungsgegenstand hat“ und/oder dass „es ein Wissen produziert, das für Kunst charakteristisch ist“. In skizzenhafter Form legt Schenker dar, dass die entsprechenden Theorienansätze wenig aussichtsreich sind; ich füge einige kritische Anmerkungen hinzu:

(1) Künstler verfügen „grundsätzlich nicht [...] über eine Anzahl standardisierter, kollektiv akzeptierter und allgemein akzeptierter Methoden, die in Funktion und Status den Methoden im Wissenschaftssystem vergleichbar wären. Ebenso wenig gibt es eine bestimmte Methode, die ausschließlich der Kunst eigen wäre.“ (83) Die These, künstlerische Forschung zeichne sich dadurch aus, dass sie „über Methoden besonderer Art verfügt“, ist somit problematisch. Dem stimme ich (bis auf Weiteres – denn neue Argumente wären eigens zu prüfen) zu. Zu einigen Aussagen, die sich in diesem Kontext finden:

- „Das Experiment, das oft zur Charakterisierung der künstlerischen Forschung angeführt wird, gilt als Standardverfahren der Erfahrung und Erkenntnisgewinnung ebenso in den Natur- und Technikwissenschaften.“ (83) Ich unterscheide – wie in Lieferung 1 ausführlicher dargelegt – zwischen dem Experimentieren im *weiteren* Sinn (das als Ausprobieren von etwas bestimmt werden kann) und dem Experimentieren im *engeren* Sinn (wie es für die Erfahrungswissenschaften typisch ist). Das Experimentieren i.w.S. findet in vielen Lebensbereichen statt; das Experimentieren i.e.S. lässt sich als dessen auf bestimmte Erkenntnisziele ausgerichtete Weiterführung einordnen.²⁰

- Schenker spricht vom „Vorgehen einer Kunst, die sich nicht in die erklärenden Projekte wie Wissenschaft und Theorie einordnet“ (83). Die meisten Formen der bildenden Kunst (auf zumindest denkbare Sonderfälle gehe ich an dieser Stelle nicht ein) sind von erfahrungswissenschaftlichen Theorien, welche Erklärungen bestimmter Phänomene anstreben, klar abgrenzbar. Auch bei den Erklärungen differenziere ich jedoch zwischen einem weiteren und einem engeren Verständnis. Vielfältige Erklärungen i.w.S. werden im Alltagsleben gegeben – sie finden sich aber auch in Philosophie und Dichtung.²¹

(2) Nun zur Frage, ob sich künstlerische Forschung „eines spezifischen Instrumentariums bedient“:

„Wenn nicht die Methode, ist es dann ein spezifisches Instrumentarium, worüber die künstlerische Forschung verfügt und das ihre Eigentümlichkeit ausmacht? Unter dem Instrumentarium lässt sich die Gesamtheit der Mittel verstehen, die Apparate und die Dinge, das Material und die Materie, die beim Experimentieren als Werkzeuge Verwendung finden oder aber als Gegenstände bearbeitet werden.“ (83)

Der Einwand lautet, dass sich in der „Kunst der Gegenwart“ viele Mittel finden, „die nicht nur auch in anderen Lebenszusammenhängen benutzt werden, sondern zum Forschungsinstrument ebenso der Wissenschaft gehören“ (84). Die These, dass das künstlerische Forschen „sich eines spezifischen Instrumentariums bedient“, ist somit ebenfalls problematisch.

(3) Weiter wird erwogen, „ob künstlerische Forschung sich etwa durch spezifische Gegenstände oder Gegenstandsbereiche definiert“ (84). Unter Berufung auf Robert Musil bezieht sich Schenker auf „das ‚nicht-ratioide‘ Gebiet der ‚imponderablen‘ Tatsachen, das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee.“ (84) Dieses Gebiet lässt sich „als ein Kernbereich der Künste bestimmen, wenn auch nicht als ein Feld, das ausschließlich ihnen vorbehalten ist“; daher lässt sich künstlerische Forschung „nicht als eine Disziplin mit einem bestimmten Gegenstandsbereich auffassen“ (84). Es gibt in der Tat „kaum einen Gegenstandsbereich, mit dem sich die Künste nicht beschäftigen“ (84) In diesem Zusammenhang heißt es:

²⁰ „Der Kunst dient das Experiment nicht der Veranschaulichung oder dem Beweis, sondern der Exploration.“ (83) Ich stimme zu, sofern unter Exploration hier eine „Erkundung“ (83) zu verstehen ist, wie sie in verschiedenen Lebensbereichen vorkommt.

²¹ Daher halte ich die Rede von einem „nicht-erklärende[n] Projekt wie Philosophie, Dichtung“ (83) für differenzierungsbedürftig.

„Der Künstler als Forscher wägt ab, welche Unterscheidungsfähigkeiten nicht nur im Kontext der Kunst, sondern über diesen hinaus auch in anderen Wissens- und Lebenskontexten von Relevanz sind. So ist er angewiesen, über Wissen zu verfügen auch über das, was ausserhalb der Kunst gewusst wird. Er operiert mit genauen Kenntnissen über Spezialbereiche nicht nur der Kunst, sondern, je nach Interessen, auch der Wissenschaft, der Technik, der Politik, der Ethik, der Ökonomie, der Philosophie – und über Lebensformen.“ (85)

Ich reformuliere das als Aussagen über *einzelne* Individuen, die sich als künstlerische Forscher einordnen: Sie streben ein Wissen an „über das, was ausserhalb der Kunst gewusst wird“, sie eignen sich Kenntnisse über Spezialbereiche z.B. „der Wissenschaft, der Technik, der Politik, der Ethik, der Ökonomie, der Philosophie“ an. Das kann man jedoch nicht von allen sagen, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen – und auch nicht von einem Maler, der nur „neue Nuancen von Farben“ einführt.

(4) Einige behaupten, dass künstlerische Forschung „ein spezifisches Wissen“ (85) produziert – ein Wissen, das für Kunst charakteristisch ist“ (83). „Es erscheint mir problematisch, die im Kontext der Wissenschaften gebräuchlichen Begriffe der Erkenntnis und Wissensproduktion ohne Distinktion auf die Kunst zu übertragen.“ (85) Das ist auch meine Auffassung.²² So steht John Deweys Unterscheidung von „Forschungen, die wissenschaftliche Erkenntnisse zum Ziel haben, von ‚Forschungen des gesunden Menschenverstandes‘, die um der Lösung willen eines Problems in ‚Situationen von Gebrauch und Genuss‘ geschehen“ (85), im Einklang mit meinen Überlegungen. Darüber hinaus führt Schenker Jean-François Lyotards Unterscheidung zwischen dem „wissenschaftlichen Wissen“ und „Wissen als Bildung und Kultur“ (85) an: Von einem Wissen der ersten Art ist ein Wissen der zweiten Art – wenn man hier überhaupt von einem *Wissen* sprechen will – abzugrenzen.

Schenker fasst seine Überlegungen zur künstlerischen Forschung so zusammen:

„So sind es weder Methoden noch spezifische Instrumentarien, die die künstlerische Forschung als eine besondere Art der Forschung auszeichnen, auch beschränkt sie sich nicht auf einen bestimmten Gegenstandsbereich.“ (86)

Grundsätzlich betone ich: Werden neue Argumente für die von Schenker problematisierten Thesen vorgetragen, so sind diese gesondert zu prüfen.

3.3 Übergang zur Innovationstheorie

Schenker ist bestrebt, das Ziel, „die künstlerische Forschung als eine besondere Art der Forschung aus[zu]zeichnen“ (86), auf eine Weise zu erreichen, welche den in Kapitel 3.2 behandelten Einwänden entgeht. Dazu greift er auf die These zurück, „dass künstlerische Arbeit darin besteht, neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“ (86), die ich in Kapitel 3.1 als These über *innovative* künstlerische Arbeit reformuliert habe. Schenkers Theorie der (innovativen) künstlerischen Arbeit stützt sich auf Überlegungen des Pragmatismus.

„Bei der [innovativen, P.T.] künstlerischen Arbeit handelt es sich um das Erzeugen und Erproben eines anderen, eines neuen Unterscheidungsverhaltens. Unterscheidungsgewohnheiten sind im Verständnis des Pragmatismus Begriffe. Überall, wo wir Unterscheidungen treffen, haben wir einen bestimmten Begriff von dem, was wir voneinander unterscheiden. Diese Unterscheidungsfähigkeit ist nicht zwingend an die Sprache gebunden, der Begriff braucht nicht wortsprachlich gestaltet zu sein. Entscheidend ist, dass sie im Wahrnehmen und Handeln verankert und, da dies Konsequenzen hat, von Bedeutung ist. Man kann also sagen, dass die [innovativen, P.T.] künstlerische Arbeit darin besteht, neue Begriffe zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren.“ (86f.)

Gefragt werden kann: Welche anderen Innovationstheorien der Künste gibt es? Weist der von Schenker vertretene Ansatz in kognitiver Hinsicht gegenüber den theoretischen Alternativen bestimmte Vor- und Nachteile auf, sodass Theorie a den Konkurrenten b, c usw. vorzuziehen ist? Diese Fragen ausführlich zu behandeln, würde weit weg vom Programm meiner Reihe führen; deshalb verzichte ich hier darauf und begnüge mich damit, auf zwei Arbeitsfelder der Innovationstheorie der Künste hinzuweisen: Zum einen sind die verschiedenen Innovationen – z.B. in der Malerei – *festzustellen*, zum anderen sind Versuche zu unternehmen, das *Zustandekommen* dieser Innovationen mit wissenschaftlichen Mitteln der Psychologie, Soziologie usw. zu *erbelten*, sie in einem spezifischen Sinn zu *erklären*.

Der künstlerische Forscher wird von Schenker, wenn man meinem Präzisierungsvorschlag folgt, als *innovativer* Künstler begriffen. Jede künstlerische Neuerung lässt sich dann formal als *Erzeugung und praktische Anwendung/Umsetzung* einer neuen Differenzierung fassen; das *Experimentieren* mit einer neuen Differenzierung ist im Kern nichts anderes als deren *praktische Anwendung*, die zumeist oder sogar immer mit Formen des *Ausprobierens* verbunden ist.²³

²² Von der problematischen Annahme, dass durch künstlerische Forschung ein Wissen besonderer Art hervorgebracht wird, ist – wie in Lieferung 1 dargelegt – die richtige Auffassung abzugrenzen, dass das, was von Künstlerinnen und Künstler als künstlerische Forschung bezeichnet wird, auf einem impliziten Wissen, d.h. auf stillschweigend verwendeten Hintergrundüberzeugungen *beruht*. Das gilt jedoch für die gesamte menschliche Lebenspraxis, ist also nichts für die künstlerischen Forschung spezifisches.

²³ Bezogen auf den Prozess der praktischen Anwendung z.B. neuer Nuancen von Farben ist damit zu rechnen, dass der Maler etliche Umsetzungsversuche als unbefriedigend verwirft und erst nach einem mehr oder weniger langen Prozess des Suchens zu einer ihn zufrieden stellenden Umsetzung seiner Innovation gelangt, welche dann weiter variiert wird. Der Sache nach entwirft Schenker eine aussichtsreiche Interventionstheorie der Künste, deren Leistungsfähigkeit im Vergleich mit anderen Innovationstheorien zu prüfen ist.

„[E]in Philosoph erfindet einen neuen Begriff und löst damit den Zusammenbruch eines ganzen Systems an Überzeugungen aus.“ (86)

Sicherlich kann man von einigen Philosophen sagen, dass sie neue Begriffe erfinden und dann anwenden. Problematisch ist jedoch, dass dies – ohne jede Begründung – als Spezialfall *künstlerischer* Arbeit aufgeführt wird.²⁴

3.4 Wissenschaftsstrategische Kritik

Wie die Analyse gezeigt hat, geht es Schenker um *innovative* künstlerische Arbeit, um Künstlerinnen und Künstler, die Neuerungen einführen und praktisch umsetzen. Seine Theorie ist im Kern eine *Theorie der künstlerischen Innovationen*. In seinem Aufsatz inszeniert Schenker nun dieses Konzept *als Theorie der künstlerischen Forschung*, welche die von ihm zuvor aufgewiesenen Probleme anderer Theorien der künstlerischen Forschung vermeidet.

Ich denke nun über die Vor- und Nachteile einer solchen Inszenierung im vorliegenden Fall und im Allgemeinen (denn vergleichbare Vorgehensweisen werden uns noch häufiger begegnen) nach. Zunächst zu den Vorteilen. Einen Vorteil sehe ich darin, dass sich durch den Anschluss an den *attraktiven Diskurs über künstlerische Forschung* die Verbreitungschancen für Schenkers Überlegungen vergrößern. Künstlerische Forschung ist seit einer Reihe von Jahren *in*, und man findet für die eigenen Überlegungen leichter Gehör, wenn man sich an diesem Diskurs beteiligt, als wenn man das eigene Tun anderen Diskursen zuordnet.

Der Begriff der künstlerischen Forschung ist – und das ist eine Feststellung, keine Bewertung – ein *Modebegriff*. Für Modebegriffe gilt: Viele verwenden sie, weil das gerade angesagt ist, sie verstehen aber – wie eine genauere Analyse stets zeigen kann – Unterschiedliches, manchmal sogar Gegensätzliches darunter. Bereits meine Kommentare zu den Texten von Borgdorff und Bippus zeigen, dass der Begriff der künstlerischen Forschung mit unterschiedlichen Inhalten gefüllt wird und dass verschiedene *Theorien* der künstlerischen Forschung vertreten werden. Die Verwendung des Modebegriffs der künstlerischen Forschung erweckt den Eindruck, dass alle von *derselben Sache* reden, aber das ist gar nicht der Fall. Daher plädiere ich dafür, Modebegriffe im Allgemeinen und den Begriff der künstlerischen Forschung im Besonderen auf *wissenschaftlicher* Ebene, um Missverständnisse zu vermeiden, *nie ungeklärt* zu verwenden; wohlgemerkt geht es mir *nicht* darum, einen solchen Begriff vollständig durch einen anderen zu ersetzen.

Ehe ich zu den Nachteilen der Inszenierung einer Theorie als Theorie der künstlerischen Forschung komme, bestimme ich als Kernbereich einer Theorie der künstlerischen Forschung solche Sichtweisen, die – in Anlehnung an von Schenker verwendete Formulierungen – behaupten, dass „künstlerisches Forschen über Methoden besonderer Art verfügt“ und/oder, dass es „sich eines spezifischen Instrumentariums bedient“ und/oder, dass „es einen typischen Forschungsgegenstand hat“ und/oder, dass „es ein Wissen produziert, dass für Kunst charakteristisch ist“ (82f.)

Nun zu den Nachteilen:

- Der Begriff des innovativen Künstlers ist genauer und weniger missverständlich als der des künstlerischen Forschers *und daher auf der wissenschaftlichen Ebene vorzuziehen*. Es bringt in der Sache keinen Gewinn, wenn der innovative Künstler mit dem künstlerischen Forscher gleichgesetzt wird. Das ist nur ein *neues Etikett*, dem keine größere wissenschaftliche Bedeutung zukommt.
- Eine Theorie der künstlerischen Innovationen hat spezifische Aufgaben zu bewältigen, die bereits genannt worden sind: Die Neuerungen sind mithilfe einer angemessenen Begrifflichkeit zu beschreiben, und ihr Zustandekommen ist mithilfe dazu geeigneter wissenschaftlicher Theorien aus verschiedenen Disziplinen zu erhellen. Wird nun eine Innovationstheorie als Theorie der künstlerischen Forschung *angelegt*, so entsteht eine Konstellation, welche die Weiterentwicklung eines aussichtsreichen innovationstheoretischen Ansatzes *erschwert* oder *behindert*. Von einer Theorie der künstlerischen Forschung ist nämlich zu erwarten, dass sie sich intensiv auf die zentralen Probleme, mit denen Theorien der künstlerischen Forschung konfrontiert sind, einlässt und den eigenen Ansatz in diesem Kontext verortet.

²⁴ Daraus, dass Schenker mit Michael Hanke Philosophie „als die Praxis des begrifflichen und argumentativen Experimentierens“ (79) bestimmt, folgt nicht, dass es sich um eine Form der *künstlerischen* Arbeit handelt.

Ich möchte nun anhand von Schenkers Argumentation zeigen, dass einige dieser Probleme für eine als eigenständige Disziplin begriffene Innovationstheorie der Künste *irrelevant* sind:

- Zu den Basisaufgaben einer Theorie der künstlerischen Forschung gehört es, den jeweils verwendeten Begriff der Forschung auf akzeptable Weise zu explizieren. Eine Theorie der künstlerischen Innovationen benötigt eine solche Explikation nicht; für sie reicht es aus, wenn Kunst als Medium aufgefasst wird, *in dem Innovationen stattfinden*.
- Eine Theorie der künstlerischen Forschung muss die verschiedenen Antworten auf die Frage „Wodurch denn zeichnet sich künstlerische Forschung aus?“ (82) ausführlich diskutieren, um dann die eigene Antwort als überlegen zu erweisen. Für eine Theorie der künstlerischen Innovationen ist diese Diskussion *unnötig*.
- Die Fragen, „ob künstlerisches Forschen über Methoden besonderer Art verfügt, ob es sich eines spezifischen Instrumentariums bedient, ob es einen typischen Forschungsgegenstand hat und schließlich, ob es ein Wissen produziert, das für Kunst charakteristisch ist“ (82f.), sind für die ‚eigentlichen‘ Theorien der künstlerischen Forschung von zentraler Bedeutung, für die Theorie der künstlerischen Innovationen aber sind sie unerheblich.
- Eine Theorie der künstlerischen Forschung, die mit dem Begriff des Experiments arbeitet, muss das künstlerische vom wissenschaftlichen Experimentieren überzeugend abgrenzen; die Theorie der künstlerischen Innovationen, wie Schenker sie anlegt, braucht das nicht – für sie reicht es aus, zwischen der Erzeugung und der praktischen Anwendung einer neuen Differenzierung zu unterscheiden. Ein spezifischer Begriff des Experiments wird gar nicht benötigt.

Für die Erforschung künstlerischer Innovationen gilt daher, dass sie *von ihren zentralen Aufgaben abgelenkt* wird, wenn sie genötigt ist, sich ausführlich mit den typischen Fragen herumzuschlagen, die Theorien der künstlerischen Forschung zu beantworten haben.

Hinzu kommt, dass im Gefolge von Schenkers Konzept die verbreitete Praxis, dass sich Künstlerinnen und Künstler der künstlerischen Forschung zuordnen, problematisch wird. Nach meiner Auffassung ist diese Praxis zulässig, wenn man die künstlerische Forschung als Kunstströmung begreift, die auf einem bestimmten Kunstprogramm beruht, welches z.B. das Recherchieren, das Nachdenken über die Prämissen des eigenen Tuns, das Experimentieren im weiteren Sinn fordert. Folgt man hingegen Schenkers Ansatz, so müssten diese verbreiteten Selbsteinordnungen als *unzulässig* gelten: Sie wären dann so zu verstehen, dass ein Innovationsanspruch erhoben wird, dessen *Berechtigung* noch zu prüfen ist. Nach dem Motto: Als innovativen Künstler = künstlerischen Forscher darfst du dich erst bezeichnen, wenn geklärt ist, dass du *tatsächlich* eine neue Differenzierung eingeführt hast. Weist ein Kunsthistoriker nach, dass die Einführung derjenigen „Nuancen von Farben“, welche Maler B als seine Neuerung behauptet oder die ihm von anderen als Neuerung zugeschrieben wird, bereits 10 Jahre vorher beim Maler A festzustellen ist, so liegt bei Maler B keine innovative künstlerische Arbeit vor.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Schenker eine aussichtsreiche Theorie der künstlerischen Innovationen skizziert. Zugleich verfolgt er aber das Ziel, „in der gegenwärtigen Diskussion über künstlerische Forschung“ (79) auf einen bislang vernachlässigten Aspekt aufmerksam zu machen. Diese Verbindung behindert oder erschwert eine konsequente Entfaltung der Innovationstheorie. In einem solchen Fall sollte man der besonderen ‚Logik‘ einer Theorie der künstlerischen Innovationen folgen und sich dabei nicht von den üblichen Problemstellungen der Theorien der künstlerischen Forschung beeinflussen lassen. Diese sind aufgrund ihrer andersartigen Ausrichtung ungeeignet, das Zustandekommen künstlerischer Innovationen im Einzelnen und im Ganzen zu erhellen.

4. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick

Hinsichtlich der *Theorien* der künstlerischen Forschung lassen sich auf der Grundlage der beiden ersten Lieferungen vier Positionen unterscheiden. Bei dem Versuch einer systematischen Ordnung der Positionen, *der von Fall zu Fall erweitert wird*, bleiben die in den Kommentaren vorgetragenen Kritikpunkte unberücksichtigt.

Position 1

Anhand des von Henk Borgdorff im Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst* vertretenen Ansatzes lässt sich Position 1 folgendermaßen charakterisieren: Die zentrale These besagt, dass die Forschung in der Kunst (= künstlerische Forschung) die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt. Zu Borgdorffs Zielen gehört es zu zeigen, dass sich Aussagen über Methoden, die anhand der Erfahrungswissenschaften gewonnen worden sind, auf die Forschung in der Kunst übertragen lassen.

- Borgdorffs Aufsatz ist in Lieferung 1 kommentiert worden.²⁵

Position 2

In Elke Bippus' Einleitung zum Band *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* kommt ein Konzept künstlerischer Forschung zur Sprache, das als Position 2 eingeordnet werden kann (im Kommentar wird von Position a gesprochen). Diese Sichtweise fordert eine Ausrichtung der künstlerischen Forschung „an wissenschaftlichen Standards oder einem anwendungsorientierten Forschen“; entsprechend gepolte Fördereinrichtungen fordern etwa, die künstlerische Forschung müsse „relevante Fragen“ ausfindig machen, Themenkomplexe bestimmen, Quellen offen legen, Materialien zusammentragen und analysieren, das Projekt schlüssig und verständlich dokumentieren und die Überlegungen schriftlich formulieren“ (9).

- Bippus' Text ist in der vorliegenden Lieferung kommentiert worden.
- Position 2 wird im Sammelband nicht vertreten, sondern fungiert in mehreren Aufsätzen als theoretischer Gegner, von dem man sich abgrenzt.
- Im Auge zu behalten ist die Frage, ob es Bezüge zwischen den Positionen 1 und 2 gibt, etwa derart, dass sich zumindest einige Vertreter von Position 2 auf Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung berufen.

Position 3

Bippus entfaltet in ihrer Einleitung eine Gegenposition zu Position 2, die als Position 3 eingeordnet werden kann (im Kommentar als Position b bezeichnet). Diese Sichtweise lehnt die strikte Orientierung der künstlerischen Forschung an wissenschaftlichen Standards ab. „*Künstlerische Forschung* [im Sinne von Position 3, P.T.] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit.“ (10) Für Position 3 ist es charakteristisch, dass eine effektive Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Künstlern (welche einem für Position 3 typischen Kunstprogramm folgen) und Wissenschaftsphilosophen, Wissenschaftshistorikern usw. (welche dieses Kunstprogramm befürworten und sich um dessen theoretische Begründung bemühen) stattfindet.

- Hannes Rickli kann als Künstler eingeordnet werden, der einem Position 3 zuzuordnenden Kunstprogramm folgt und sich auf im erläuterten Sinn vorgehende Wissenschaftsforscher beruft. Ricklis Text ist in der vorliegenden Lieferung kommentiert worden.

Position 4

Christoph Schenker entwirft eine Theorie der künstlerischen Innovationen, die *als Theorie der künstlerischen Forschung inszeniert wird*.

- Schenkers Aufsatz ist ebenfalls in dieser Lieferung kommentiert worden.

²⁵ Peter Tepe: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 1. Zu Anton Rey/Stefan Schöbi* (Hg.): *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter http://www.mythos-magazin.de/erklaerende-hermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf.