



TILL BÖDEKER UND PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 6. Theorie

Inhalt

Vorwort	2
1. Was wir tun und was nicht	2
2. Empfehlungen zum Sprachgebrauch	4
3. Würdigungs- und Kritikstrategie: Anwendung auf das KF-Konzept von Jonas Kellermeier	5
4. Künstlerische Selbstanalyse, Selbstinterpretation und Selbstreflexion	6
5. Kunstpraxis als künstlerische Forschung	8
5.1 Hannes Rickli: Livestream Knurrhahn	8
5.2 Angelika Boeck über ihr Verständnis künstlerischer Forschung	9
5.3 Oliver Thie: Erweiterung der deskriptiven Erkenntnis mit zeichnerischen Mitteln	10
5.4 Christian Kosmas Mayer: Beteiligung an der Herstellung einer fluiden Zunge	11
5.5 Frage, die entfällt – Fragen, die zu stellen sind	11
6. Künstlerische Forschung im Kontext der Neugestaltung der Kunstausbildung	12
6.1 w/k-Artikel über Studiengänge	12
6.2 Zu Lieferung 1: Henk Borgdorff	13
6.3 Zu Lieferung 2.1: Elke Bippus	16
7. Künstlerische Forschung in der Wissenschaft	18
8. Theorien der künstlerischen Forschung	20
8.1 Zu Lieferung 2.1: Christoph Schenker	20
8.2 Zu Lieferung 2.2	22
8.3 Zu Lieferung 3	25
8.4 Zu Lieferung 4	28
8.5 Zu Lieferung 5.1	32
8.6 Zu Lieferung 5.2	36
8.7 Zu Bödekers Artikel	40
9. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	43
10. Sämtliche w/k-Beiträge	48

Vorwort

Die Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* wird von Lieferung 6 an von Till Bödeker und Peter Tepe zusammen fortgesetzt. In diesem gemeinsamen Text entfalten wir eine Theorie, die sich auf folgende Veröffentlichungen stützt:

- die von Tepe verfassten, im Mythos-Magazin publizierten Lieferungen 1–5 der Reihe und deren in w/k erschienene Zusammenfassungen.
- Bödekers Abhandlung *Zum Wissensbegriff der künstlerischen Forschung*: Auch dieser Artikel ist im Mythos-Magazin veröffentlicht worden, und dazu gibt es ebenfalls eine Zusammenfassung in w/k. Bödeker hat in seinem Artikel für „künstlerische Forschung“ das Kürzel KF eingeführt, das wir auch in Lieferung 6 verwenden.
- die weiteren w/k-Beiträge zum Thema *künstlerische Forschung*, die in Kapitel 10 aufgelistet sind. Seit der w/k-Startrunde 2016 war geplant, im Online-Journal eine Pro-und-Contra-Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung (Artistic Research) zu führen.

Unser Ziel ist es, auf der Grundlage der angeführten Studien eine *Würdigungs- und Kritikstrategie* zu entwickeln, die auf alle KF-Konstellationen anwendbar ist. Aus den eigenen Vorarbeiten ziehen wir die theoretische Summe. Diskussionsbeiträge aller Art sind willkommen; auf alle Fragen werden wir antworten und auf alle Kritikpunkte reagieren.

Zu unserer Vorgehensweise: In Kapitel 8 *Theorien der künstlerischen Forschung* bringen wir, um die Diskussion zu erleichtern, die in w/k publizierten Zusammenfassungen der bisherigen Lieferungen und des Aufsatzes von Bödeker, in denen unsere Position in den Hauptpunkten dargestellt wird.¹ Nach diesen Zusammenfassungen muss somit nicht eigens gesucht werden. In einigen Fällen greifen wir aber auch auf die ausführlicheren Kommentare zurück (worauf dann hingewiesen wird). Selbstverständlich können diese Kommentare in die Diskussion einbezogen werden.

Die behandelten KF-Texte ordnen wir wie in den bisherigen Texten drei Diskursen zu. In Diskurs 1 steht KF für eine Reform der *Ausbildung an Kunsthochschulen*; einige dieser KF-Konzepte plädieren für die Einrichtung künstlerischer Doktoratsstudien. In Diskurs 2 wird eine mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende *Theorie der künstlerischen Forschung* vertreten, welche die KF z.B. als Kunst bestimmter Art betrachtet, welche sich von Kunst anderer Art abgrenzen lässt. In Diskurs 3 werden die *Positionen einzelner Künstlerinnen und Künstler, die sich der KF zuordnen*, genauer bestimmt.

Dass unsere theoretische Zuspitzung sich auf eine ganze Reihe von KF-Texten stützt, die in w/k und im Mythos-Magazin veröffentlicht sind, schließt ein, dass wir geprüft haben, ob die von uns formulierten Thesen mit den Ergebnissen dieser Analysen im Einklang stehen; vorschnelle Verallgemeinerungen können so vermieden werden. Da unser Projekt größere Teile der KF-Literatur *ausklammert*, hat es allerdings nur eine begrenzte Reichweite. Wir erwarten jedoch, in der geplanten Diskussion einige Lücken schließen zu können.

Die Bezeichnung „Theorie der künstlerischen Forschung“ behalten wir denjenigen Ansätzen vor, welche dieses oder jenes KF-Konzept *vertreten*; unsere Theorie, welche die KF-Konzepte *zum Gegenstand hat, aber nicht selbst als KF-Theorie auftritt*, ordnen wir demgegenüber als Theorie *über* künstlerische Forschung ein.

1. Was wir tun und was nicht

In unseren bisherigen KF-Auseinandersetzungen spielt die Kritik an bestimmten Thesen und Argumenten eine zentrale Rolle. Der *Gesamtkomplex* der KF wird von uns aber keineswegs abgelehnt. In Kapitel 1 führen wir aus, was wir problematisieren und was nicht, mit welchen Aspekten des facettenreichen Themas wir uns intensiver befassen und mit welchen nicht.

Zunächst einmal sind wir bestrebt, Streitigkeiten über *bloße Benennungen* zu vermeiden. Dem Prinzip der terminologischen Freiheit folgend, respektieren wir es, wenn Reformbestrebungen an Kunsthochschulen unter der Flagge der künstlerischen Forschung segeln (Diskurs 1), wenn Kunst-

¹ Zitiert wird daraus nach dem Muster: Lieferung x/Zusammenfassung.

theorien als Theorien der künstlerischen Forschung auftreten (Diskurs 2) und wenn einzelne Künstlerinnen und Künstler sich als künstlerische Forscher verstehen (Diskurs 3).

Bezogen auf Diskurs 1 sind wir bestrebt, mehrere hochschulpolitische KF-Konzepte *herauszuarbeiten und voneinander abzugrenzen*. In unserer theoretischen Zuspitzung votieren wir nicht für ein bestimmtes Konzept dieser Art – sonst müssten wir konkurrierende Reformideen ausführlich kritisieren. Da wir uns gegenwärtig nicht in dieser hochschulpolitischen Debatte engagieren, begrüßen wir es, dass an verschiedenen Kunsthochschulen *unterschiedliche* Reformideen ausprobiert werden.

Es liegt auf der Hand, dass der Begriff der künstlerischen Forschung für den hochschulpolitischen Diskurs im Einzugsbereich der Bologna-Reform attraktiv ist. Es gibt z.B. Projekte eines künstlerisch-wissenschaftlichen Dokorats, die sich an Doppelbegabungen richten. Im Rahmen von Diskurs 1 intervenieren wir erst dann, wenn zur Stützung eines hochschulpolitischen KF-Konzepts Thesen und Argumente vorgebracht werden, die wir für *fehlerhaft* halten. Wir schlagen dann jeweils eine Alternative vor, die wir als in kognitiver Hinsicht überlegen betrachten und die zur Verbesserung des jeweiligen KF-Konzepts genutzt werden kann. Die Fehleranfälligkeit der bildungspolitischen KF-Konzepte hängt mit deren Abhängigkeit von politischen Zielen und Überzeugungen zusammen.

Bezogen auf Diskurs 3 gehen wir von dem – durch die w/k-Beiträge zu einzelnen Künstlerinnen und Künstlern hinlänglich gestützten – Befund aus, dass hier *mehrere* Verständnisse von KF zu unterscheiden sind. Als KF bzw. Forschung *in* der Kunst werden z.B. verstanden: das Recherchieren bestimmter Art, das Nachdenken über die Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Praxis, das als Ausprobieren von etwas verstandene Experimentieren, die Absicht, innovative Werke hervorzu bringen. Wir sind bestrebt, diese unterschiedlichen KF-Verständnisse *herauszuarbeiten und voneinander abzugrenzen*, wollen die Künstlerinnen und Künstler aber keineswegs davon abbringen, die damit zusammenhängenden künstlerischen Ziele zu verfolgen. Wir haben also nichts dagegen einzuwenden, dass sich eine *Pluralität* künstlerischer KF-Konzepte herausgebildet hat.

Selbstverständlich ist es legitim, konkrete Kunstphänomene und die ihnen zugrunde liegenden KF-Konzepte nach bestimmten Kriterien zu *bewerten* – in unserem theoretischen Projekt werden Bewertungen aber weitgehend ausgeklammert. Wir bemühen uns primär um ein *vertieftes Verständnis* solcher Konzepte; dass wir bestimmte Künstlerinnen und Künstler besonders schätzen, spielt nur eine Nebenrolle. Im Rahmen von Diskurs 3 intervenieren wir – wie in Diskurs 1 – erst dann, wenn zur Stützung eines bestimmten künstlerischen KF-Konzepts Thesen und Argumente vorgebracht werden, die wir für *fehlerhaft* halten. Wir schlagen auch hier Alternativen vor, die wir als in kognitiver Hinsicht überlegen betrachten und die zur Weiterentwicklung des jeweiligen KF-Konzepts genutzt werden können.

Wir bewegen uns vorrangig in Diskurs 2, setzen uns also vor allem mit *Theorien der künstlerischen Forschung* auseinander, die in der Regel mit wissenschaftlichem Anspruch auftreten. Im Rahmen unserer Hintergrundüberzeugungen, die natürlich problematisiert werden können, nehmen wir eine *kritische Prüfung* der KF-Thesen und -Argumente vor, die wir zur Diskussion stellen. Daraus ergibt sich das eben beschriebene Vorgehen in den Diskursen 1 und 3: Einzelne dieser Thesen und Argumente können in einem hochschulpolitischen KF-Projekt verwendet werden oder in einem individuellen künstlerischen KF-Konzept auftauchen; dann werden sie von unserer in Diskurs 2 formulierten Kritik getroffen.

Bezogen auf bekannte KF-Thesen – wie die, dass der Kunst eine spezifische *epistemologische Leistung* zukomme, dass in der Kunst *Erkenntnisse* bestimmter Art gewonnen werden – geht es uns im ersten Schritt immer um ein adäquates Verständnis. Nur in einigen Fällen formulieren wir nach der Klärung in einem zweiten Schritt eine Kritik. In der Hauptsache geht es uns darum, Differenzierungen vorzunehmen, von denen auch Positionen der KF profitieren können.

2. Empfehlungen zum Sprachgebrauch

Der Begriff der künstlerischen Forschung ist ein *Modebegriff*. Viele verwenden ihn und sind bestrebt, unter dieser Flagge zu segeln. Für die wissenschaftliche Diskussion über Theorien, Methodologien und Kunstprogramme der künstlerischen Forschung wäre es vorteilhaft, wenn der zentrale Begriff in gekläarter Form verwendet würde. Zu einer solchen wünschenswerten Klärung gehört auch die hinlänglich präzise Abgrenzung von den anderen Theorien der künstlerischen Forschung, die zumindest teilweise als *konkurrierende* Theorien anzusehen sind.

In vielen KF-Texten und in Gesprächen über das Thema wird häufig stillschweigend vorausgesetzt, dass *Einigkeit* darüber bestehe, was unter KF zu verstehen ist, dass die an der Diskussion Beteiligten *dasselbe* meinen. Tepes Lieferungen 1–5 zeigen, dass das nicht zutrifft. In einer exemplarisch angelegten Studie hat er sich mit den ersten fünf Sammelbänden zum Thema *künstlerische Forschung* befasst, die im deutschen Sprachraum seit 2009 erschienen sind. Diejenigen Texte, in denen ein KF-Konzept direkt oder indirekt entfaltet wird, sind ausführlich kommentiert worden. In Lieferung 5.2 – mit der diese Studie abgeschlossen wird – werden im Kapitel *Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick* 14 KF-Positionen unterschieden; dieses Kapitel wird als Anhang zum Theorietext erneut zugänglich gemacht, da es zur Einordnung von Diskussionsbeiträgen verwendet werden kann. Würde man noch weitere Veröffentlichungen zum Thema auswerten, so würde sich die Anzahl der Positionen noch erheblich vergrößern.

In Lieferung 6 vertreten wir nicht nur eine bestimmte Theorie, wir wollen darüber hinaus auch zur *Versachlichung* der KF-Diskussion beitragen. Sind nun aber in der Diskussion ganz unterschiedliche Verständnisse von KF im Spiel, so kommt es leicht zu folgenreichen Missverständnissen: A schreibt B z.B. intuitiv das eigene KF-Verständnis zu, während bei B tatsächlich ein deutlich anderes vorliegt. Missverständnisse dieser Art erschweren eine sachliche Diskussion erheblich: Das unbenannte aneinander Vorbeireden kann alle Aspekte der Kommunikation stören. Um die Diskussion zu versachlichen, formulieren wir bezogen auf die Verwendung der Wortverbindung „künstlerische Forschung“ zwei Sprachempfehlungen:

Sprachempfehlung 1: Wer sich an der Diskussion beteiligt, sollte sein eigenes KF-Verständnis klären und das Ergebnis möglichst zu Beginn eines KF-Textes oder eines Gesprächs über das Thema auch anderen mitteilen – in dem Bewusstsein, dass *mehrere* KF-Verständnisse kursieren und dass es zu vermeidbaren Fehlern führt, wenn die eigene Auffassung von KF im Unklaren bleibt.

Sprachempfehlung 2: Wer sich an der Diskussion beteiligt, sollte sich möglichst zu Beginn der Auseinandersetzung mit einem KF-Text bemühen, das in diesem Text wirksame KF-Verständnis zu klären. Entsprechendes gilt für Gesprächspartner.

Die erwähnte Auflistung verschiedener KF-Positionen, mit denen sich auch die Bedeutung der Wortverbindung „künstlerische Forschung“ verändert, kann sich bei Klärungsversuchen als nützlich erweisen. Mit ihrer Hilfe lässt sich nämlich eingrenzen, welche der aufgeführten Möglichkeiten im konkreten Fall ernsthaft zu erwägen sind.

Wir empfehlen also den an der KF-Diskussion Beteiligten, sich erstens selbst zu fragen „Was genau verstehe ich unter künstlerischer Forschung?“ sowie „Vertrete ich eine der bereits unterschiedenen Positionen oder setze ich einen neuen Akzent?“ und zweitens auch die anderen mit den entsprechenden Fragen zu konfrontieren.

Die korrekte Ermittlung des jeweils vorliegenden KF-Verständnisses erleichtert auch die *kritische* Diskussion: Es kann dann gezielt geprüft werden, ob die zugehörigen Thesen und Argumente von der in unseren Studien formulierten Kritik getroffen werden. Auf der wissenschaftlichen Ebene ist die Klärung des jeweils vorliegenden KF-Verständnisses aus unserer Sicht unerlässlich, aber auch in der alltäglich-vorwissenschaftlichen Dimension kann sie sich als hilfreich erweisen.

3. Würdigungs- und Kritikstrategie: Erste Anwendung auf das KF-Konzept von Jonas Kellermeyer

Unsere Theorie über die künstlerische Forschung enthält, wie im Vorwort bereits erwähnt, eine *Würdigungs- und Kritikstrategie, die auf alle KF-Konstellationen anwendbar sein soll*. Durch die Beteiligung an der Diskussion über Jonas Kellermeyers w/k-Beitrag *KF als gemeinsame Wissensproduktion – Diskussion Runde 1²* sind wir in dieser Sache einen wichtigen Schritt vorangekommen; deshalb fassen wir in Kapitel 3 unsere Vorgehensweise zusammen:

- (1) Zunächst haben wir geklärt, welches KF-Verständnis in diesem Beitrag vorliegt, und Kellermeyer hat der Klärung am Ende zugestimmt. (Hätte er nicht zugestimmt, so wäre der Klärungsversuch bezogen auf die monierten Aussagen fortgesetzt worden.) Hier das Ergebnis:

Vier Aspekte der gemeinsamen Wissensproduktion sind zu unterscheiden:

1. Es bildet sich eine Gruppe von Leuten aus unterschiedlichen Bereichen (vor allem aus Wissenschaft und Kunst), die sich mit einem Thema intensiv beschäftigen will; alle Beteiligten verfügen bezogen auf das gewählte Thema über mehr oder weniger umfassende Vorkenntnisse.
2. Zur Auseinandersetzung mit einem Thema gehört auch die kritische Diskussion.
3. Die (kritische) Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema wird in mindestens einer „künstlerischen Intervention“ zum Ausdruck gebracht. Ergänzend kommen in der Regel Texte hinzu, in denen die Beteiligten über das, was sie als KF bezeichnen, reflektieren.
4. Der so verstandenen KF kommt wie der in Disziplinen organisierten wissenschaftlichen Forschung eine Autonomie zu: Auf ihre eigene Weise erweitert die KF unser Wissen.

- (2) Im zweiten Schritt haben wir festgehalten, welche der vier Aspekte aus unserer Sicht unproblematisch sind:

Die Punkte (1)–(3) bereiten uns keine Schwierigkeiten: Wir haben nichts dagegen einzuwenden, dass sich Gruppen der beschriebenen Art bilden, welche sich mit bestimmten Themen intensiv – auch kritisch – beschäftigen, die Ergebnisse ihres Nachdenkens in künstlerischer Form artikulieren und in Texten über ihren Arbeitsprozess reflektieren. Mehr noch: Da die Aktivitäten einer solchen Gruppe auch als für w/k relevante Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst eingeordnet werden können, begrüßen wir sie und bieten eine Veröffentlichung in unserem Online-Journal an. Da wir dem Prinzip der terminologischen Freiheit folgen, respektieren wir es außerdem, dass diese Aktivitäten als künstlerische Forschung bezeichnet werden; wir sind bestrebt, einen Streit um Benennungen zu vermeiden.

- (3) Im dritten Schritt haben wir auf das hingewiesen, was aus unserer Sicht diskussionsbedürftig ist. Das betrifft hier Punkt 4: „Der so verstandenen KF kommt wie der in Disziplinen organisierten wissenschaftlichen Forschung eine Autonomie zu: Auf ihre eigene Weise erweitert die KF unser Wissen.“ Den Anspruch auf Wissens- bzw. Erkenntniserweiterung haben wir in unseren kritischen Kommentaren stets diskutiert und vielfach auch kritisiert. An dieser Stelle führen wir nun eine weitere Differenzierung ein.

- (4) Der Anspruch auf Erweiterung des Wissens kann sich sowohl als *berechtigt* als auch als *unberechtigt* erweisen. Lässt sich *zeigen*, dass es sich im jeweiligen Fall tatsächlich um eine bestimmte Art von Wissenserweiterung handelt, so ist der Anspruch berechtigt. Stellt sich hingegen bei genauerer Prüfung heraus, dass etwas *anderes* als eine Wissenserweiterung vorliegt – das dann genauer zu bestimmen ist –, so ist der Anspruch unberechtigt. Wir halten den von Vertretern der KF erhobenen Anspruch auf Erweiterung des Wissens also keineswegs *generell* für unberechtigt. Anwendung auf Kellermeyers Beitrag:

Unsere Kritik bezieht sich nur auf Punkt (4). Thesenhaft zugespitzt: In der jeweiligen Gruppe findet bezogen auf das gewählte Thema eine *kritische, Bewertungen einschließende Meinungsbildung* statt. Die kritischen Meinungen und Bewertungen variieren, abhängig von den Wertprämissen der Beteiligten. Eine solche Meinungsbildung ist von der Erweiterung empirischen Wissens beschreibender und theoretisch-erklärender Art

² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (25.03.2023), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/kf-als-gemeinsame-wissensproduktion-diskussion-runde-1/>. Alle Zitate in Kapitel 3 stammen aus diesem Beitrag.

grundsätzlich zu unterscheiden. Daher empfehlen wir, die jeweilige „künstlerische Intervention“ genauer als eine zu bestimmen, in der *die kritische Meinungsbildung zu einem Thema artikuliert, nicht aber das Wissen erweitert wird*. Die künstlerische Forschung dieses Typs ist somit anders einzuordnen, als das bei Kellermeyer geschieht.

Der Gruppe wird somit nur empfohlen, ihr *Selbstverständnis* zu modifizieren und das, was sie tut, als *kritische Meinungsbildung zu einem Thema und deren künstlerische Umsetzung* zu begreifen. Auf wissenschaftlicher Ebene ist die genauere Bestimmung stets vorzuziehen.

Nehmen wir als Beispiel die Debatte um den Klimawandel. Verschiedene politische Gruppen und Parteien gelangen auf der Grundlage ihrer Werte und Überzeugungen zu unterschiedlichen Ansichten über den Umgang mit dem Klimawandel. So könnten einige Gruppen für umfangreiche Umweltschutzmaßnahmen eintreten, während andere vielleicht der Meinung sind, dass wirtschaftliche Interessen Vorrang haben sollten. Diese Meinungsbildung ist von den Tatsachenfeststellungen (z.B. Messdaten zur Erderwärmung) und wissenschaftlichen Erklärungen (z.B. Erkenntnissen über die Hauptursachen der globalen Erwärmung) zu unterscheiden, die wir als Formen des Wissens klassifizieren. Kurz gesagt, die kritische Meinungsbildung zum Umgang mit dem Klimawandel ist von der Generierung verlässlichen Wissens beschreibender und erklärender Art über Aspekte dieses Phänomens zu differenzieren.

Die dargelegte Würdigungs- und Kritikstrategie lässt sich – so unsere im Folgenden zu erhärtende These – mit kleineren Modifikationen auf *alle* KF-Formen anwenden. Dabei unterscheiden wir mehrere *Konstellationen*.

Konstellation 1: In einigen sinnvollen KF-Projekten findet etwas anderes als die beanspruchte Wissenserweiterung statt.

KF-Projekte wie das von Jonas Kellermeyer halten wir für fruchtbar, problematisieren aber den Anspruch auf *Erweiterung des Wissens*. Nach unserer Auffassung findet hier etwas *anderes* als eine Erkenntniserweiterung statt, das wir genauer zu bestimmen versuchen – bei Kellermeyer liegt eine *kritische, Bewertungen einschließende Meinungsbildung über das behandelte Thema* vor. Wir empfehlen daher, das Selbstverständnis entsprechend zu ändern. Diese Art der Kritik hat eine begrenzte Reichweite – sie betrifft nicht den Kern des jeweiligen wissenschaftlich-künstlerischen Projekts. Man kann den Anspruch auf Wissenserweiterung preisgeben, ohne die Substanz des Projekts zu gefährden.

4. Künstlerische Selbstanalyse, Selbstinterpretation und Selbstreflexion

Wir wenden uns nun Fernand Hörners w/k-Artikel *Künstlerische Forschung zwischen Sprache und Ästhetik*³ zu, um weitere Konstellationen zu erfassen. Als Beispiel dient der Filmemacher Sergej M. Eisenstein, der nicht nur Filme produziert, sondern seine eigenen Filme auch selbst analysiert hat. Eisenstein reflektiert über die Kompositionsprinzipien, denen er während des Filmemachens intuitiv folgt; er expliziert seine Prinzipien ästhetischer Bildung.

Hörner begreift die Analyse eines Films (allgemein: eines Kunstphänomens) durch den Filmemacher (allgemein: durch dasjenige Individuum, welches das Kunstphänomen hervorgebracht hat) als KF. Für die Anwendung unserer Würdigungs- und Kritikstrategie ist es von untergeordneter Bedeutung, ob ein Künstler die eigene Analyse seiner Werke *selbst* als KF einordnet oder ob sie *von einem Wissenschaftler* – in der Regel im Nachhinein – so eingeordnet wird.

Die Analyse des eigenen Films kann *gelingen* oder *misslingen*. Gelingt sie, so arbeitet der Filmemacher Aspekte seines Films deutlicher als zuvor heraus. Das ist eine Form der Wissenserweiterung. Von einem Misslingen der Analyse kann gesprochen werden, wenn der Künstler deskriptive Aussagen über seinen Film macht, die sich bei der kritischen Prüfung als unzutreffend erweisen. Die Analyse des Films durch den Filmemacher führt nicht *automatisch* zu gültigen Ergebnissen: Man kann sich auch irren.

³ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (12.11.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-zwischen-sprache-und-aesthetik/>. Alle Zitate in Kapitel 4 stammen aus diesem Beitrag.

Versteht man die Analyse eines Kunstphänomens durch die Künstlerin oder den Künstler als KF, so ist eine weitere Differenzierung erforderlich: Die Analyse eines Kunstwerks kann natürlich auch durch einen *Wissenschaftler* erfolgen. Dann handelt es sich um eine Form *wissenschaftlicher* und nicht *künstlerischer* Forschung. Die Rede von *künstlerischer* Forschung zeigt in diesem Fall also nur an, dass die Künstlerin oder der Künstler *das eigene Werk* analysiert.

Konstellation 2: Die Analyse eines Kunstphänomens durch die Künstlerin oder den Künstler wird als KF eingeordnet.

In diesem Fall liegt – sofern diese Analyse einer kritischen Überprüfung standhält – ein *berechtigter* Erkenntnisanspruch vor, sodass anders als bei Konstellation 1 keine Modifikation des Selbstverständnisses erforderlich ist.

Als Varianten von Konstellation 2 lassen sich einordnen:

- die *Interpretation* eines Kunstphänomens durch das Individuum, welches es hervorgebracht hat (Selbstinterpretation). Hier ist die kritische Prüfung allerdings komplexer als bei der Selbstanalyse.
- das Nachdenken über die Prämissen der eigenen künstlerischen Tätigkeit (Selbstreflexion). Bei Hörner heißt es: „Eisenstein reflektiert über die Kompositionsprinzipien, denen er während des Filmemachens intuitiv folgt; er expliziert seine Prinzipien ästhetischer Bildung.“ Wir schlagen folgende Abgrenzung von der Selbstanalyse vor: Während sich diese auf Aspekte des jeweiligen Werks bezieht (also z.B. einzelne Bestandteile des Bilds oder Films beschreibt), geht es in der Selbstreflexion um mentale Faktoren, nämlich um Überzeugungen, welche die eigene Kunstpraxis bestimmen, z.B. eben um Kompositionsprinzipien, denen man intuitiv folgt.

Eisenstein stellt sich die Frage,

ob er sich während des Filmemachens seiner komplexen Kompositionsprinzipien, die er im Nachhinein theoretisch postuliert (wie z.B. die polyphone Montage), überhaupt bewusst war. Er beantwortet dies mit dem Hinweis auf ein ästhetisches, nonverbales Bewusstsein beim Filmemachen.

Das Nachdenken eines Künstlers über die Prämissen der eigenen künstlerischen Tätigkeit kann auch die Frage betreffen, ob bestimmte von ihm akzeptierte Kompositionsprinzipien bei der Kunstproduktion *auf andere Weise wirksam* sind als bei der kunsttheoretischen Explikation.⁴ Auch eine solche *kunsttheoretische* Selbstreflexion wird von einigen als KF verstanden.

Wir respektieren es, wenn Künstlerinnen und Künstler ihre Selbstanalyse, Selbstinterpretation und Selbstreflexion als KF bezeichnen oder wenn ihr Tun von anderen als KF eingeordnet wird. Wir fordern in solchen Fällen zunächst nur, dass das jeweilige Verständnis von KF *geklärt* wird, damit Missverständnisse vermieden werden.

In den drei behandelten Fällen gilt: Die (so verstandene) künstlerische und die entsprechende wissenschaftliche Forschung verfolgen *dasselbe Ziel*, und beide kommen, wenn keine kognitiven Störungen auftreten, zu *demselben* Ergebnis. Die gelingende, einer kritischen Prüfung standhaltende künstlerische Selbstanalyse arbeitet einen bestimmten Aspekt des jeweiligen Kunstphänomens heraus, und die entsprechende wissenschaftliche Werkanalyse tut dasselbe. Die gelingende Selbstinterpretation erfasst z.B. die eigenen künstlerischen Ziele und die Hintergrundüberzeugungen, auf denen sie beruhen; die entsprechende wissenschaftliche Interpretation tut dasselbe. Die gelingende künstlerische Selbstreflexion expliziert z.B. die Kompositionsprinzipien, denen die eigene Kunstproduktion folgt; die entsprechende wissenschaftliche Reflexion tut dasselbe.

⁴ Der Sache nach stimmen wir auf *kunsttheoretischer Ebene* Eisenstein im Prinzip zu – mit einer zusätzlichen Differenzierung: In *vielen* Fällen verhält es sich so, dass die vom Künstler explizit formulierten Kompositionsprinzipien mit denen identisch sind, welche bei der Kunstproduktion intuitiv – in der Form eines nonverbalen Bewusstseins – angewandt werden. Das ist jedoch nicht immer so: Es kann auch vorkommen, dass es der Künstlerin oder dem Künstler nicht gelingt, die die Kunstproduktion steuernden Prinzipien adäquat zu erfassen. Die Explikation der wirksamen Prinzipien kann *fehlerhaft* sein.

Künstlerische Forschung ist, wenn Konstellation 2 vorliegt, also keine Tätigkeit, die zu *anderen* Ergebnissen als die entsprechende wissenschaftliche Forschung führt – es wird kein *Wissen anderer Art* hervorgebracht. *Spezifisch künstlerisch* ist nur der Tatbestand, dass die Analyse, Interpretation und Reflexion eines Werks *durch den jeweiligen Kunstproduzenten selbst* erfolgt. Die gelingende künstlerische Selbstanalyse, Selbstinterpretation und Selbstreflexion führen zur Erweiterung des Wissens; hier bedarf es also keiner Modifikation des Selbstverständnisses.

5. Kunstpraxis als künstlerische Forschung

Von der künstlerischen Selbstanalyse, Selbstinterpretation und Selbstreflexion ist die *künstlerische Praxis*, durch die Kunstphänomene hervorgebracht werden, zu unterscheiden. Wir erweitern nun Konstellation 1 derart, dass alle Produktionen von Kunstphänomenen, die von den Künstlerinnen oder Künstlern als KF eingeordnet werden, in den Blick kommen.

Konstellation 3: Die Produktion eines Kunstphänomens durch die Künstlerin oder den Künstler wird als KF eingeordnet; in einigen Fällen wird dabei ein Anspruch auf Erweiterung des Wissens erhoben.

Zu unserer Vorgehensweise: Zunächst wird geklärt, welches KF-Verständnis jeweils vorliegt. Im Prinzip ist immer eine *Einzelfallprüfung* erforderlich: Künstlerinnen und Künstlern darf – wie in Kapitel 2 gezeigt – nicht zugeschrieben werden, dass sie alle *dasselbe* unter KF verstehen. Von allen Künstlerinnen und Künstlern kann gesagt werden, dass sie in ihren Arbeiten jeweils *bestimmte künstlerische Ziele* zu verwirklichen versuchen – im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms, dessen Besonderheit ihnen häufig nicht klar bewusst ist. Unstrittig ist die Legitimität, *ganz unterschiedliche* künstlerische Ziele zu verfolgen. Jeder Künstlerin steht es frei, sich einer bestimmten Kunstströmung oder mehreren Strömungen gleichzeitig zuzuordnen.

Wird für die jeweilige künstlerische Arbeit bzw. ihr Resultat ein Wissens- bzw. Erkenntnisanspruch erhoben, so nehmen wir solche Ansprüche stets genauer unter die Lupe. Wir gehen nun auf einige in KF-Artikeln behandelte künstlerische Strategien ein.

5.1 Hannes Rickli: *Livestream Knurrhahn*⁵

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“ zurück. Er interessiert sich dabei für „unbeabsichtigte Zeichenüberschüsse“ und „übersehene[] Signaturen“; diese werden von ihm „durch künstlerische Verfahren sichtbar gemacht“. 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 Prozess des *Spurenlesens* auszulösen.

Falls Rickli sich als künstlerischer Forscher begreift (was aus dem Text nicht eindeutig hervorgeht), ist KF hier – nach den in w/k vorgenommenen Differenzierungen – genauer als wissenschaftsbezogene Kunst zu bestimmen.

Ricklis Kunst enthält eine *wissenschaftskritische* Komponente [...]. Er will durch seine künstlerische Arbeit auch auf „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaft“ aufmerksam machen und eine „kritische[] Befragung der Wissenschaften“ vornehmen; er spricht vom „Unbewusste[n] des Erkenntnisvorgangs“. 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

⁵ Alle Rickli-Zitate stammen aus Lieferung 2.1/Zusammenfassung. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (27.07.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-2-1/>.

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 *Unbewusste* der Wissenschaft auf, nicht einfach als zutreffend unterstellt werden.

Im Produktionsprozess *wissenschaftsbezogener Kunst* greift die Künstlerin oder der Künstler auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurück und nutzt sie im Rahmen ihres oder seines individuellen Kunstprogramms. Hier findet in der Regel eine *künstlerische Anwendung bzw. Nutzung vorliegender wissenschaftlicher Erkenntnisse* statt, kein Gewinn neuer Erkenntnisse. Daher sollte das Selbstverständnis entsprechend geändert werden. Auf vergleichbare Weise ist zu argumentieren, wenn die – sich der w/k-Begriffe bedienende – Analyse zu einer *anderen genaueren Zuordnung* gelangt: z.B. als technologiebezogene Kunst und als Kooperation zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst.

Im Aufsatz geht es nicht zuletzt um „die Kategorie des impliziten Wissens“ in Ricklis künstlerischer Arbeit. Nach der Analyse 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 ...“. Der von Theoretikern der künstlerischen Forschung häufig benutzte Begriff des *impliziten Wissens* ist, da Unterschiedliches darunter verstanden wird, mit Vorsicht zu gebrauchen. Insbesondere sollte dort, wo gruppenspezifische *Wertüberzeugungen*, zu denen es stets Alternativen gibt, im Spiel sind, nicht von *Wissen* gesprochen werden.

Rickli ist ein Beispiel dafür, dass sich eine *gut funktionierende Kooperation* herausgebildet hat 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 mit einem *theoretischen Fundament* ausstatten). In der Geschichte der Künste im Allgemeinen und der bildenden Kunst im Besonderen treten solche Formen der Zusammenarbeit selten auf; daher stellen sie ein ergiebiges Untersuchungsobjekt dar.

5.2 Angelika Boeck über ihr Verständnis künstlerischer Forschung

In *Künstlerische Forschung: Was ist das?*⁶ legt die Künstlerin und w/k-Redakteurin Angelika Boeck ihr KF-Verständnis dar. „Seit 1999 forsche ich mit den Mitteln und Methoden der Kunst. Auch meine Dissertation mit dem Titel *De-Colonising the Western Gaze: The Portrait as a Multi-Sensory Cultural Practice* (2019) ist dieser Position verpflichtet.“

Boeck betont, „dass Künstler*innen häufig ethnografische, soziologische, sammeln-/archivierende oder laborhafte Arbeitspraktiken anwenden, dass sie mit bildgebenden Verfahren experimentieren oder sich mit neuen Medien und den Technosciences befassen“ – auf theoretischer Ebene sprechen wir hier von wissenschafts- bzw. technologiebezogener Kunst. Die Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse zu künstlerischen Zwecken unterscheiden wir vom Gewinn neuen Wissens. Das schließt nicht aus, dass in der Kunstpraxis neues Wissen gewonnen werden kann; diese Fälle sind dann genauer zu untersuchen. Ein künstlerisches Ziel kann es sein, „konkrete Erfahrungen zu machen, um diese in sinnlich wahrnehmbarer Form zu vermitteln (zur Reflexion, zum Amüsement, zur Beunruhigung oder Provokation).“

Zu mehreren KF-Konzepten gehört die Forderung einer sich auf die künstlerische Produktion beziehenden Reflexion.⁷ In der Regel wird dann „im Nachhinein [...] der Entstehungsprozess der künstlerischen Werke untersucht und in Beziehung zu den Arbeiten anderer Künstler*innen, Wis-

⁶ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (28.07.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-was-ist-das/>. Die folgenden Boeck-Zitate stammen aus diesem Text.

⁷ Hörner bestimmt in einem w/k-Beitrag „Selbstbeobachtung und Selbstreflexion als *Standardverfahren der künstlerischen Forschung*“. Vgl. *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (12.03.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/fragen-an-die-kf-hoerner/>.

senschaftler*innen und Theoretiker*innen gesetzt [...], um die Komponenten, aus denen sie bestehen, zu extrahieren.“ Das von Boeck vertretene Konzept hält die „schriftliche Reflexion (Formulierung der Fragestellung, Identifikation von Kontext und Bedingungen, Angaben zu Methode und Theorie, Selbstreflexion) seitens der Künstler*in“ nicht für „zwingend erforderlich“, aber „für gewinnbringend“. Formen der Reflexion finden sich jedoch auch in anderen Formen der Kunst – sie sind nicht *exklusiv* der KF zuzuordnen.

Die KF kann auch dann, wenn sie nicht selbst als „Wissensproduktion“ einzuordnen ist, von der Wissensproduktion in den Naturwissenschaften unterschieden werden. Hier „sind gefordert: die Anwendung anerkannter Methoden, die Verortung innerhalb eines theoretischen Diskurses, die verifizierbare, nachvollziehbare und verallgemeinerbare Darstellung des Forschungsprozesses.“

Das Bestreben, „die westliche Sicht auf das, was ein Porträt ausmacht, zu erweitern“, zielt nach unserer Theorie auf den Übergang zu einer anderen *Einstellung*, zu der bestimmte *Wertüberzeugungen* gehören; das ist etwas anderes als eine Erkenntniserweiterung. Auf der anderen Seite kann aber der „westliche Blick“ *Erkenntnisdefizite* enthalten, die zu korrigieren sind. Bei der „mental-Entkolonialisierung“ geht es nicht zuletzt darum, das Fortwirken folgenreicher *Abwertungen* zu erkennen und sie durch *alternative Wertungen* zu ersetzen.

Auch in diesem Fall geht es uns nicht darum, eine *Kunstpraxis* zu problematisieren, die „auf der Aktivität von Künstler*innen [beruht], mit künstlerischen Mitteln und Methoden einer konkreten Frage oder einem Spektrum von noch nicht eindeutig formulierten Fragen nachzugehen“, sondern nur um die Frage, wie die Ergebnisse einer solchen Kunstpraxis *einzuordnen* sind.

Wird die eigene Kunstpraxis als KF verstanden, so sind die erhobenen Ansprüche auf Erkenntnis in einigen Fällen *unberechtigt*. Tatsächlich findet dann etwas *anderes* als eine Erkenntniserweiterung statt, das wir genauer zu bestimmen versuchen. In anderen Fällen, zu denen wir nun übergehen, halten wir den Anspruch auf Erkenntniserweiterung aber für *berechtigt*.

5.3 Oliver Thie: Erweiterung der deskriptiven Erkenntnis mit zeichnerischen Mitteln

Zunächst zum zweiteiligen w/k-Beitrag *Oliver Thie: Forschendes Zeichnen. Teil I und II*⁸. Beim Projekt *Oliarus polyphemus* – das sich mit der drei Millimeter großen Hawaiianischen Höhlenzikade befasst – kooperiert Thie eng mit dem Berliner Museum für Naturkunde. Von Entomologen erlernte er die komplexe Arbeit mit dem Rasterelektronenmikroskop. Als künstlerische Intervention begreift er die Erarbeitung einer Collage, die erstmals das gesamte Tier in tausendfacher Vergrößerung zeigt.

Thie versteht sich als forschender Zeichner, der Strukturen der Zikaden-Oberfläche mit zeichnerischen Mitteln erschließt. Er will visuelle Analysen zeichnend artikulieren, und er ordnet sich der künstlerischen Forschung zu. Welches KF-Verständnis liegt hier vor? Unter KF versteht er das Bestreben, die *deskriptive* Erkenntnis mit *künstlerischen Mitteln* zu erweitern: Die Beschaffenheit der Zikade soll genauer als bisher erfasst werden. Das ist von der Erkenntniserweiterung durch *theoriegebundene Erklärung* abzugrenzen, um die es in den Erfahrungswissenschaften vorrangig geht.

Während die deskriptiven Bemühungen der Entomologinnen und Entomologen „von fachspezifischen Erwartungen und Konventionen gelenkt“ werden, bemüht sich Thie darum, „unvoreingenommener zu schauen“. Er gelangt zu einer *Vermutung* über eine bestimmte Struktur der Zikaden-Oberfläche, und er artikuliert diese Vermutung nicht in schriftlicher Form in einem Fachtext, sondern *in zeichnerischer Form*. Bestätigt sich diese Vermutung im weiteren Prozess, so liegt eine *Erweiterung der deskriptiven Erkenntnis mit künstlerischen Mitteln* vor. Das kann als auf diesen Fall zugeschnittene Präzisierung von „Ich verstehe mich als künstlerischer Forscher“ aufgefasst werden. Mit dem Versuch der zeichnerischen Artikulation von Vermutungen über die bislang nicht eindeutig erschließbare Beschaffenheit bestimmter Partien der Zikade ist auch das „Interesse am wissenschaftlich Unbeachteten“ verbunden – die Zeichnung soll auch solche Aspekte des Gegenstands erfassen, die von

⁸ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (16.02.2023), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/oliver-thie-forschendes-zeichnen-teil-i/> und <https://wissenschaft-kunst.de/oliver-thie-forschendes-zeichnen-teil-ii/>.

den Wissenschaftlern aufgrund ihrer spezifischen Perspektive ausgeblendet werden. Es handelt sich somit um einen eigenständigen deskriptiven „Erkenntnisprozess, der mit dem wissenschaftlichen parallel läuft“.

Auch in diesem Fall gilt: Die (so verstandene) künstlerische und die entsprechende wissenschaftliche Forschung verfolgen *dasselbe Ziel* (nämlich die deskriptive Erkenntnis des jeweiligen Gegenstands zu erweitern), und beide kommen, wenn keine kognitiven Störungen auftreten, zu *demselben* Ergebnis. Die Besonderheit besteht bei Thie (und vergleichbaren Fällen) darin, dass die in zeichnerischer Form artikulierte Hypothese über die Beschaffenheit eines bislang unbekanntem Teils der Zikade *durch weitere entomologische Forschung bestätigt oder widerlegt werden kann*. Die Umkehrung gilt hingegen nicht: Eine deskriptive Hypothese der Entomologen kann nicht durch den forschenden Zeichner bestätigt oder widerlegt werden.

Künstlerische Forschung ist auch in diesem Fall keine Tätigkeit, die zu *anderen* Ergebnissen als die entsprechende wissenschaftliche Forschung führt – es wird kein *Wissen anderer Art* hervorgebracht. *Spezifisch künstlerisch* ist nur der Tatbestand, dass der Versuch, die unbekanntem Eigenschaften der Zikade herauszufinden, *mit zeichnerischen Mitteln* erfolgt.

Die – hinsichtlich der Objekterfassung – gelingende zeichnerische Tätigkeit führt zur Erweiterung des deskriptiven Wissens; hier bedarf es also keiner Modifikation des Selbstverständnisses.

5.4 Christian Kosmas Mayer: Beteiligung an der wissenschaftlich-technischen Herstellung einer fluiden Zunge

Als zweites in w/k behandeltes Beispiel dient: *Artist in Residence: Christian Kosmas Mayer*⁹. Auf Basis von CT-Daten einer 2000 Jahre alten Mumie wird deren Stimme in einem vom Künstler angeregten wissenschaftlichen Forschungsvorhaben rekonstruiert, und dabei entstandene Audioaufnahmen werden in Christian Kosmas Mayers Kunstprojekt *Maa Kheru* als Material für die Komposition eines 8-Kanal-Soundstücks verwendet. Im Gespräch wird das hier stattfindende Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft genauer bestimmt. Es liegen folgende Konstellationen vor:

- Ein Künstler – von dem allgemein gesagt werden kann, dass er über bestimmte Gestaltungskompetenzen verfügt – regt ein wissenschaftlich-technisches Projekt an, weil ein bestimmtes künstlerisches Vorhaben sonst nicht realisiert werden kann.
- In der Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Technikern erwirbt ein Künstler selbst bestimmte wissenschaftliche und technische Fähigkeiten und trägt im Team zur Lösung des Problems bei, eine fluide Zunge zu erzeugen.

Mayer will eine Mumie zum Singen bringen und beteiligt sich deshalb an der wissenschaftlich-technischen Herstellung einer fluiden Zunge für eine Mumie.¹⁰

5.5 Frage, die entfällt – Fragen, die zu stellen sind

Für einige KF-Theoretiker ist die „Kernfrage [...], ob es so ein Phänomen wie das der Forschung in der Kunst überhaupt gibt“ (Lieferung 1: 2)¹¹. Folgt man unserer Vorgehensweise, so *entfällt* diese Frage – aus zwei Gründen:

- Künstlerinnen und Künstler, die sich der KF zuordnen, verstehen darunter Unterschiedliches, z.B. das Recherchieren bestimmter Art, das Nachdenken über die Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Praxis, das als Ausprobieren von etwas verstandene Experimentieren. Dass es das alles *gibt*, ist eigentlich unstrittig.

⁹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (18.03.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/artist-in-residence-christian-kosmas-mayer/>.

¹⁰ Ähnlich gelagert ist Thomas Schönauers Kooperation mit Chemikern der Firma Henkel, um neuartige Farben nach den Vorgaben des Künstlers zu erzeugen; Schönauer ordnet sich in den w/k-Beiträgen aber nicht der KF zu. *Thomas Schönauer: Wissenschaft – Technik – Kritik des linearen Denkens*, online unter <https://wissenschaft-kunst.de/thomas-schonauer-wissenschaft-technik-kritik-des-linearen-denkens/>.

¹¹ Aus den ausführlichen, im Mythos-Magazin erschienenen Kommentaren zitieren wir nach dem Muster: Lieferung x: Seite.

- Die Gibt-es-Frage läuft demnach auf ein bloßes *Benennungsproblem* hinaus, dem unsere Theorie eine *untergeordnete* Bedeutung zuweist: Demnach ist es für die sachliche Diskussion *unerheblich*, ob etwas, das es zweifelsfrei gibt, als KF bezeichnet oder ob ein anderes Etikett vorgezogen wird.

Für Künstlerinnen und Künstler, die sich der KF zuordnen, ist in einem w/k-Artikel ein Fragebogen entwickelt worden, der dazu dient, das jeweils vorliegende KF-Verständnis möglichst genau zu bestimmen: *Fragen an die künstlerische Forschung*¹². Gefragt wird unter anderem:

Welches Verständnis von künstlerischer Forschung liegt bei Ihnen vor? Gebeten wird um eine möglichst genaue Beschreibung, die alle aus Ihrer Sicht wesentlichen Aspekte erfasst. [...] Falls Sie sich auf bestimmte Theorien oder Methoden der künstlerischen Forschung stützen, welche sind das? [...] Welche Thesen und Argumente dieser Theorien oder Methodologien der künstlerischen Forschung halten Sie für richtig bzw. für fruchtbar?

6. Künstlerische Forschung im Kontext der Neugestaltung der Kunstausbildung

Einige KF-Texte sind Diskurs 1 zuzuordnen, in dem es um eine Reform der *Ausbildung an Kunsthochschulen* geht – das ist *Konstellation 4*. Wir befassen uns – wie bereits erwähnt – nur in allgemeiner Form mit derartigen Vorschlägen, vertreten also im aktuellen Projekt selbst kein Reformkonzept dieser Art.

6.1 w/k-Artikel über Studiengänge

Wir befürworten es, dass an Kunsthochschulen mehrere Reformideen – einschließlich der Promotivmöglichkeit für Künstlerinnen und Künstler – ausprobiert werden. In vier w/k-Artikeln werden solche Studiengänge vorgestellt: *Die Hybrid Plattform*¹³, *Socially Engaged Practice-Based Research: A PhD Pathway for Artists*¹⁴, *Studies in the Arts: Ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat*¹⁵, *Thomas Gartmann: Vertiefungen*¹⁶. Künstlerisch-wissenschaftliche Studiengänge aller Art können in w/k präsentiert werden.

Im Rahmen von Diskurs 1 intervenieren wir wie erwähnt erst dann, wenn zur Stützung eines hochschulpolitischen KF-Konzepts Thesen und Argumente vorgebracht werden, die wir für *fehler-*

¹² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (04.06.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/fragen-an-die-kuenstlerische-forschung/>.

¹³ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (26.08.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/die-hybrid-plattform/>.

¹⁴ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (25.04.2022), online unter <https://between-science-and-art.com/artist-pdh-sepr/>. Für Informationen darüber, „welche Netzwerke es gibt und welche Programme und Förderungsmöglichkeiten allgemein für Künstler*innen, die an den Schnittstellen von Wissenschaft und bildender Kunst arbeiten, sowie speziell für Vertreter*innen der künstlerischen Forschung (und insbesondere der kunstpraktisch basierten Forschung) existieren“, ist bei w/k hauptsächlich Angelika Boeck zuständig. (<https://wissenschaft-kunst.de/neu-bei-w-k-angelika-boeck/>)

In *Angelika Boeck: Künstlerin mit Promotion* (<https://wissenschaft-kunst.de/angelika-boeck-kuenstlerin-mit-promotion/>) beschreibt sie ihr Promotionsstudium in Dublin so: „Ich begann mein Studium im September 2016 und wurde im Juli 2019 im Rahmen eines PhD by Prior Publication Programmes am Centre for Socially Engaged Practice-Based Research (SEPR) der Technological University Dublin mit der von Dr. Alan Grossman und Dr. Anthony Haughey betreuten Arbeit *De-Colonising the Western Gaze: The Portrait as a Multi-Sensory Cultural Practice* zum Doktor der Philosophie (PhD) promoviert.“ Diese Art des Promotionsstudiums „ermöglicht es Praktiker*innen (aus den Bereichen Film, Fotografie, bildende Kunst, Journalismus, Kulturmanagement, Architektur), die den traditionellen akademischen Weg zur Promotion nicht gegangen sind, eine akademische Anerkennung für praxis-basierte Forschung und Publikation zu erhalten. Dies ist am ehesten vergleichbar mit einer kumulativen Dissertation, die mehrere zuvor veröffentlichte Forschungsergebnisse zusammenfassend präsentiert.“ Während „viele[] Promotionsprogramme[] im Bereich der künstlerischen Forschung [...] sich auf die Konzeption und Realisierung eines neuen Werkes konzentrieren, richtet sich das von mir in Dublin absolvierte Programm an etablierte Praktiker*innen, die ihre kreative Praxis der letzten zehn Jahren reflektieren wollen.“

¹⁵ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (25.11.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/studies-in-the-arts-ein-kuenstlerisch-wissenschaftliches-doktorat/>.

¹⁶ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (14.06.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/thomas-gartmann-vertiefungen/>.

haft halten. Die Fehleranfälligkeit ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass die *bildungspolitische* KF-Debatte unter dem Einfluss politischer Ziele und Überzeugungen steht – in ihr geht es nicht primär um die überzeugende Lösung kognitiv-wissenschaftlicher Probleme. Die Prüfung einer Kunsttheorie im Allgemeinen oder einer Theorie der künstlerischen Forschung im Besonderen nach wissenschaftlichen Kriterien sollte nicht von politischen Zielen und Überzeugungen abhängig gemacht werden.

6.2 Zu Lieferung 1: Henk Borgdorff

In Lieferung 1 der Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* wird ein wichtiger Aufsatz von Henk Borgdorff ausführlich kommentiert. Wir bringen zunächst die in w/k veröffentlichte Zusammenfassung.¹⁷

Henk Borgdorff: Die Debatte über Forschung in der Kunst

Die Kurzformeln „Forschung über die Kunst“ und „Forschung für die Kunst“ sind *neue Etiketten* für Disziplinen, deren Existenz und Daseinsberechtigung unstrittig sind; ihnen kommt keine größere kunsttheoretische Bedeutung zu. Was unter „Forschung in der Kunst“ zu verstehen ist, bleibt bei der ersten Erläuterung dieser Kurzformel unklar.

Borgdorff stützt sich auf eine Forschungsdefinition und will zeigen, dass diese auch auf die Forschung in der Kunst anwendbar ist; demzufolge ist Forschung „eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird“. Daraus werden vier Kriterien abgeleitet. Diese Bestimmungen sind auf die erfahrungswissenschaftliche Erkenntnis zugeschnitten, die neue Einsichten bezüglich des jeweiligen Forschungsgegenstands bringt und das Wissen und Verstehen erweitert. Innovative Kunstwerke leisten demgegenüber einen Beitrag zum künstlerischen Universum: Sie fügen der vorliegenden Kunst etwas Neues hinzu. Es ist verfehlt, sie nach dem Muster der Erweiterung empirischen Wissens durch originäre erfahrungswissenschaftliche Forschungsbeiträge zu denken.

Borgdorff stützt sich noch auf eine zweite Forschungsdefinition. Diese lässt drei Interpretationen zu: In Interpretation 1 steht eine bildungspolitisch relevante Frage im Zentrum: Wie lässt sich die Finanzierung von Kunstprojekten in Analogie zur Finanzierung erfahrungswissenschaftlicher Forschungsprojekte regeln? Von einem Förderungsantrag für ein erfahrungswissenschaftliches Projekt wird erwartet, dass die Wichtigkeit der behandelten Fragen für den aktuellen wissenschaftlichen Forschungskontext dargelegt wird. Ein nach diesem Muster erstellter Antrag für ein künstlerisches Projekt kann darlegen, dass die behandelten künstlerischen Fragen bezogen auf den aktuellen künstlerischen Kontext wichtig sind – aber damit wird nicht gezeigt, dass es sich um Forschung im engeren Sinn handelt. Entsprechendes gilt für die anderen Aspekte.

Interpretation 2 bezieht sich auf die ebenfalls bildungspolitisch relevante Frage: Welche Anforderungen sollen Abschlussarbeiten an Kunsthochschulen erfüllen? Interpretation 3 läuft demgegenüber auf die Empfehlung eines neuartigen Kunstprogramms für die freie Kunst hinaus. Hier geht es um die Durchsetzung einer *neuen Kunstrichtung*, die historisch reflektiert vorgehen soll. Die Umsetzung eines Kunstprogramms, zu dem es stets legitime Alternativen gibt, stellt keine eigenständige Wissenschaft dar.

Begreift man die künstlerische Forschung als wissenschaftliche Forschung neuen Typs, so liegt es nahe, die ontologische Frage „Was ist das Wesen des Objekts – des Gegenstands – der Forschung in der Kunst?“ aufzuwerfen. Setzt man hingegen bei den unterschiedlichen Verständnissen von Forschung in der Kunst im weiteren Sinn an, denen Künstlerinnen und Künstler folgen, so braucht diese Frage gar nicht gestellt zu werden: Recherchen bestimmter Art zu machen, über die Voraussetzungen des eigenen Tuns nachzudenken, das künstlerische Experimentieren als Ausprobieren von etwas, das Hervorbringen neuer Kunstphänomene – das sind zu unterscheidende Aktivitäten.

¹⁷ Bei Zitaten aus den w/k-Zusammenfassungen verzichten wir generell auf die Nummerierungen.

In seinen erkenntnistheoretischen Ausführungen vollzieht Borgdorff einen *Austausch der leitenden Begrifflichkeit*. Zuvor war davon die Rede, dass die Forschung in der Kunst einen „Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen“. Jetzt spricht Borgdorff demgegenüber von einem „praktische[n] Wissen, das als unausgesprochenes, implizites Wissen nicht direkt diskursiv oder begrifflich zum Ausdruck gebracht werden kann“, womit vor allem Überzeugungen gemeint sind, die als stillschweigende Hintergrundannahmen wirken. Solche Überzeugungen stellen erstens kein Wissen im Sinne mehr oder weniger verlässlicher Erfahrungserkenntnis dar, und zweitens ist die *Abhängigkeit von impliziten Überzeugungen* nicht für die wissenschaftliche Ebene spezifisch, sondern gilt für die gesamte Lebenspraxis. Daher kann aus der richtigen Feststellung, dass im künstlerischen Schaffen stets implizite Überzeugungen dieser oder jener Art verkörpert sind bzw. artikuliert werden, nicht gefolgert werden, dass es sich hier um Forschung im engeren, wissenschaftlichen Sinn handelt. Einigen Formen der Kunst zuzuschreiben, dass sie darauf ausgerichtet sind, neues Wissen spezifischer Art zu *erlangen*, ist etwas deutlich anderes als die Behauptung, dass sie auf einem impliziten Wissen, auf stillschweigenden Überzeugungen *beruhen*.

Wird die Forschung in der Kunst als Wissenschaft neuen Typs begriffen, die nur von Künstlerinnen und Künstlern betrieben werden kann, so scheint es erforderlich zu sein, das übliche Verständnis von wissenschaftlicher Objektivität aufzugeben oder zumindest stark einzuschränken. Anders verhält es sich, wenn „Forschung in der Kunst“ als Bezeichnung eines neuen *Kunstprogramms* fungiert, in dessen Rahmen Forschung im weiteren Sinn betrieben wird. Aus einer Forschung im *weiteren* Sinn kann nicht gefolgert werden, dass die bewährten Bestimmungen der Forschung im *engeren* Sinn geändert werden müssen.

„Künstlerische Praxis – sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess – verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.“ Solche Aussagen sind als Aussagen über ein Kunstprogramm der künstlerischen Forschung zu *reformulieren*. Die künstlerische Praxis beruht auf näher zu bestimmenden impliziten Überzeugungen, und es wird erwartet, dass diese mithilfe von künstlerischen Experimenten und Selbstinterpretationen artikuliert werden.

Für Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung ist die enge Verbindung der Theorieentwicklung mit bildungspolitischen Überlegungen charakteristisch. Demgegenüber plädieren [wir]¹⁸ dafür, die Frage, wie die Forschung in der Kunst einzuordnen ist, zunächst ausschließlich nach wissenschaftlichen Kriterien zu beantworten. Die Frage, „ob sie ‚PhD-würdig‘ ist“, gehört einem anderen Diskurs an, und die Art, wie in diesem vorgegangen wird, hängt von „regierungspolitische[n] Entscheidungen“ oder Plänen für solche Entscheidungen ab.

Da die Forschung in der Kunst keine Forschung im engeren Sinn ist, kann die PhD-Würdigkeit nicht direkt daraus abgeleitet werden. Es ist aber möglich, das Ziel, „ein flächendeckendes, Drei-Zyklen-System“ einzuführen, das aus Bachelor-, Master- und Doktoratszyklus besteht“, so aufzufassen, dass auch bezogen auf die Kunstausbildung zu fragen ist, ob sich ein überzeugendes Konzept für ein praxisbezogenes Doktorat entwickeln lässt.

Die Forschung in der Kunst hat einen anderen Status als Borgdorff ihr zuspricht: Sie ist legitime Forschung im weiteren Sinn. Künstlerinnen und Künstlern, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, wird daher empfohlen, ihr Selbstverständnis entsprechend zu modifizieren. Ordnen sie sich explizit der Forschung im weiteren Sinn zu, so werden viele Bedenken, die gegenüber der sich als Wissenschaft verstehenden künstlerischen Forschung vorgebracht werden, gegenstandslos.

Eine Gleichwertigkeit von Kunst und Wissenschaft ist nicht erst dann gegeben, wenn auch von der Kunst behauptet werden kann, dass sie Forschung im engeren Sinn sei. Die Erfahrungswissenschaften setzen den Gewinn verlässlichen empirischen Wissens, wie er in der Lebenspraxis erfolgt, mit präzisierten Mitteln fort, und die Kunst knüpft an Bestrebungen an, das jeweilige ästhetische Wertesystem z.B. bei der Gestaltung der eigenen Wohnung, in der Wahl der Kleidung, im Umgang

¹⁸ Da wir die Thesen gemeinsam vertreten, wird die ursprünglich verwendete Ich- durch die Wir-Form ersetzt. Durch eckige Klammern wird auf solche Ersetzungen hingewiesen.

mit dem eigenen Körper zur Geltung zu bringen. Die Angewiesenheit auf empirisches Wissen gehört ebenso zur *condition humaine* wie die wertsystemkonforme Gestaltung der Wohnung, der Kleidung, des Körpers, der Kunstphänomene. Die Gleichwertigkeit von Kunst und Wissenschaft ergibt sich daraus, dass das eine für die menschliche Lebensform genauso wichtig ist wie das andere. Die erfahrungswissenschaftliche Forschung ist Forschung im engeren Sinn, während Forschung in der Kunst als Forschung im weiteren Sinn einzuordnen ist, die mit anderen Formen der Kunstproduktion gemeinsam hat, dass sie auf *wertsystemkonforme Gestaltung* ausgerichtet ist.¹⁹

Bezogen auf Borgdorffs Position schlagen wir die Redeweise vor, dass Studierende dadurch zu künstlerischen Forscherinnen und Forschern ausgebildet werden, dass sie es lernen, formal auf eine *wissenschaftsähnliche Weise* vorzugehen, also z.B. eine künstlerische Arbeit mit einer Forschungsfrage – mit einer Formulierung des Problems, das gelöst werden soll – zu beginnen. Borgdorff will die KF als eigenständige Wissenschaft bzw. akademische Disziplin etablieren; er behauptet, dass „diese Art der Forschung die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt“ (Lieferung 1: 3)²⁰. Diesen Anspruch halten wir, wie in Lieferung 1 ausführlich dargelegt, für unberechtigt.

Aus unserer Kritik ergibt sich folgende *Reformulierung* von Borgdorffs Projekt: Er macht aus einer in den Wissenschaften etablierten allgemeinen Methodologie ein *Kunstprogramm, das eine wissenschaftsähnliche Vorgehensweise vorsieht*. Künstlerinnen und Künstler können auch *nach* ihrer Ausbildung einem solchen Kunstprogramm – eventuell mit gewissen individuellen Variationen – folgen; dann ist es aber *frei gewählt* und nicht *von der Hochschule vorgegeben*.

Borgdorff fragt, ob sich die Forschung in der Kunst (= KF) „hinsichtlich der Natur ihres Forschungsgegenstands (ontologische Fragestellung), ihres Wissens (erkenntnistheoretischer Ansatz) und der für sie angemessenen Arbeitsmethoden (methodologischer Ansatz) von anderen Forschungen unterscheidet.“ (Lieferung 1: 2f.) Aus unserem *pluralistischen* Konzept ergibt sich, dass diese Fragestellung verfehlt ist: Die KF ist keine *einheitliche* Strömung, in der man sich über den Forschungsgegenstand, das erlangte Wissen und die Methoden weitgehend einig wäre – zur Vielfalt der KF-Konzepte gehört eben auch eine *Pluralität* an ontologischen, erkenntnistheoretischen und methodologischen Ansätzen.

Wird Wissen mit grundlegenden Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen in Verbindung gebracht, so ist die *weltanschauliche Dimension* angesprochen. In dieser treten ganz unterschiedliche Überzeugungssysteme auf, und es besteht ein Grundkonflikt zwischen religiösen und areligiösen Überzeugungssystemen. Was Überzeugungssystem a behauptet, wird von b bestritten. Daher ist es nicht sinnvoll, hier von *Wissen* zu sprechen und damit die Vorstellung der *Erweiterung des vorhandenen Wissens* zu verbinden. In der weltanschaulichen Dimension gibt es überhaupt keinen allgemein unter Fachleuten anerkannten Wissenstand. Erweiterungen, Weiterentwicklungen gibt es hier stets nur bezogen auf ein bestimmtes Überzeugungssystem.

6.3 Zu Lieferung 2.1: Elke Bippus

Aus den Überlegungen in Elke Bippus' Einleitung lässt sich ein alternatives Konzept für die Reform der *Ausbildung an Kunsthochschulen* ableiten, das den Studierenden ein *anderes Kunstprogramm* vorgibt,

¹⁹ Auch Jens Badura verfolgt das Ziel, die Gleichwertigkeit von W und K zu erweisen: Das „eigentlich Interessante an künstlerischer Forschung“ ist „die Möglichkeit eines Forschungsbegriffs, der nicht wissenschaftliche Forschung meint und dennoch den Anspruch auf Forschung (und das heißt Erkenntnissuche) erhebt“ (Lieferung 5.2). „Das Neue der derzeitigen Diskussion liegt [...] in der expliziten und öffentlichkeitswirksamen Forderung einer den Wissenschaften gleichberechtigten Erkenntniskompetenz der Künste“. Auch hier bringen wir die Unterscheidung zwischen Forschung im weiteren und im engeren Sinn zur Geltung. Das Recherchieren bestimmter Art lässt sich zwanglos als Forschung im weiteren Sinn einordnen, wie sie in mehreren Lebensbereichen (z.B. bei einem Journalisten oder einem Privatdetektiv) auftritt.

²⁰ Bei Hörner heißt es ähnlich wie bei Borgdorff: „Die künstlerische Forschung ist bestrebt, sich als wissenschaftliche Forschung künstlerischer Art zu etablieren.“ Zugleich stellt sich die Frage, ob diese Art der Forschung die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt und ob es gerechtfertigt ist, dass diese Eingang in die Promotionsebene findet.“

das als eigentliche oder bessere KF verstanden wird. Zu dessen Zielen gehört es, „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich zu machen“. Hier die w/k-Zusammenfassung des auf Bippus bezogenen Teils von Lieferung 2.1.

E. Bippus: *Einleitung*

Bippus spricht zu Beginn vom „Erkenntnispotential der Kunst“, von „Wissensgenerierung“ in der Kunst, vom „forschenden Charakter“ der Kunst, von „Kunst als epistemische[r] Praxis“. Nähert man sich von außen dem Gesamtkomplex der künstlerischen Forschung, so entstehen zunächst Verständnisprobleme: Was genau wird jeweils behauptet, worin wird z.B. das „Erkenntnispotential der Kunst“ gesehen?

Für die Pro-und-Contra-Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung ist Bippus' Unterscheidung dreier Positionen relevant. Die ablehnende Haltung befürchtet „eine zunehmende Akademisierung und Verwissenschaftlichung der Kunst“; die Autorin wirft ihr vor, künstlerisch nicht auf der Höhe der Zeit zu sein. Die erste Auffassung von künstlerischer Forschung (Position a) orientiert sich „an wissenschaftlichen Standards oder einem anwendungsorientierten Forschen“; ihr wird vorgeworfen, über „Eigentümlichkeiten künstlerischer Praxis“ hinwegzugehen. Bippus plädiert für ein zweites Konzept (Position b). Von der so verstandenen künstlerischen Forschung heißt es, „dass sie anders verfährt und auch anderes erzielt als die der Wissenschaften“. Position b erkenne, dass es sich um eine „epistemische Praxis“ besonderer Art handle, die sich von der wissenschaftlichen grundsätzlich unterscheidet.

Zu den Aufgaben von Position b gehört es, „unbewusste Voraussetzungen der Wissenschaften zugänglich zu machen“. Zu klären ist, was das genau besagt und wie man sich die Erschließung solcher Voraussetzungen mit künstlerischen Mitteln vorzustellen hat.

[Wir] halten es für sinnvoll, in Anlehnung an die Autorin zwischen mehreren *Positionen der künstlerischen Forschung* zu unterscheiden und streben an, diese Unterscheidung weiter auszubauen.

Aus der von [uns] vertretenen alternativen Vorgehensweise ergeben sich folgende Einschätzungen:

- Wissenschaftsbezogene Kunst ist gemäß dem Prinzip der künstlerischen Freiheit eine legitime Option für Künstlerinnen und Künstler.
- w/k begreift sich als Online-Journal, das unter anderem wissenschaftsbezogene Kunst (und damit auch Formen der künstlerischen Forschung) fördert und genauer zu untersuchen bestrebt ist.

Bei Typ b der künstlerischen Forschung lassen sich, sofern es sich um wissenschaftsbezogene Kunst handelt, zwei Varianten 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 solche Überlegungen rezipierender Künstler kann etwa zu einer „kritischen Befragung“ bestimmter Wissenschaften gelangen. Zu klären ist in solchen Fällen, auf welche kritische Theorie sich diese Strategie stützt.

Im Rahmen der von [uns] vertretenen Theorie lassen sich einige Thesen von Position b *reformulieren* bzw. *präzisieren* und einige Punkte, welche der zugehörigen Theorie Schwierigkeiten bereiten, *vermeiden*. Das wird im Kommentar im Einzelnen ausgeführt.

Die entscheidende theoretische Differenz ist die folgende: Die wissenschaftsbezogene Kunst wird in [unserer] Theorie nicht als „epistemische Praxis“ besonderer Art gedacht, welche zu Erkenntnissen besonderer Art gelangt, sondern als künstlerische Praxis, die jeweils *von einem bestimmten Kunstprogramm gesteuert* wird; damit können Erkenntnisse *verbunden* sein.

Wissenschaftsbezogen arbeitende Künstlerinnen und Künstler, die Typ b der künstlerischen Forschung zuzuordnen sind, rezipieren häufiger „Untersuchungen der Wissenschaftsphilosophie und -geschichte“. So entstehen Kunstprogramme, welche auf solche Untersuchungen reagieren. Hier liegt eine *kritische Theorie besonderer Art* vor: Folgt eine Künstlerin oder ein Künstler einer solchen kritischen Sichtweise, so entstehen *künstlerische Entsprechungen* zu den in kritischer Absicht erfolgenden Untersuchungen der Wissenschaftsforschung.

Ein an eine bestimmte kritische Theorie gebundenes Kunstprogramm will die Rezipienten dazu bewegen, *die jeweilige kritische Einstellung zu übernehmen* und selbst zu einem kritischen „Forschen im Sinne des Erkundens, Nachspürens und Ermittels“ überzugehen. Vor diesem Hintergrund werden Bippus' Zweifel daran, dass „das Format Ausstellung einen adäquaten Raum für die *Künstlerische Forschung* schafft“, verständlich. Daher wird nach neuartigen Formen des Präsentierens gesucht, die „ein Experiment für Künstler/innen und Betrachter/innen gleichermaßen“ darstellen.

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.

Bippus setzt deutlich andere Akzente als – der in Lieferung 1 behandelte – Borgdorff, der sich an einem in den Wissenschaften etablierten Methodenkonzept orientiert und dieses auf die Kunst überträgt. Borgdorff will die künstlerische Forschung als eigenständige Wissenschaft etablieren und macht zu diesem Zweck aus einer in den Wissenschaften etablierten allgemeinen Methodologie ein Kunstprogramm.

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

Interpretiert man die Ausführungen von Borgdorff und Bippus als Reformkonzepte für die Ausbildung an Kunsthochschulen, so plädieren sie für ganz unterschiedliche Wege. Borgdorffs Ansatz führt eine formale Ausrichtung der Studierenden an wissenschaftlichen Vorgehensweisen ein – man passt sich an „die aus den Wissenschaften geläufigen Forderungen“ an. Das aus Bippus' Text ableitbare Reformprogramm nimmt demgegenüber eine „kritische Befragung der Wissenschaften“ vor. Die beiden Reformkonzepte kritisieren einander, sie können aber in dem Sinne *nebeneinander* bestehen, dass die eine Kunsthochschule Konzept a folgt, die andere hingegen Konzept b. Unsere Intervention betrachtet einerseits beide Konzepte als erwägenswerte Reformoptionen, kritisiert aber damit einige damit verbundene *theoretische Thesen*. Wir betonen, dass die jeweilige Reformoption auf diese problematischen Thesen nicht angewiesen ist, dass auf sie also bei der Neugestaltung der Kunstausbildung verzichtet werden kann. Die Reformkonzepte a und b lassen sich z.B. umsetzen, ohne die entsprechende Kunstproduktion als *epistemische Praxis* denken zu müssen, *welche zu Erkenntnissen besonderer Art gelangt* – ohne also eine spezifisch künstlerische *Wissensbildung* annehmen zu müssen.

Borgdorffs Behauptung, dass die Forschung in der Kunst „die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt“ (Lieferung 1: 3), lehnen wir ab. Selbst dort, wo – wie bei Thie – eine große Nähe der zeichnerischen zur deskriptiven wissenschaftlichen Forschung besteht, ist die KF von der entsprechenden wissenschaftlichen Forschung klar unterschieden.

Wir differenzieren zwischen Forschung im *weiteren* und im *engeren* Sinn: In mehreren Lebensdimensionen wird im weiten Sinn des Wortes experimentiert, d.h., es wird dieses und jenes ausprobiert; bei einem wissenschaftlichen Experiment kommen zusätzliche Regelungen hinzu, die eingeführt werden, um spezielle Erkenntnisziele besser erreichen zu können – das wissenschaftliche Experimentieren kann als Fortführung des vorwissenschaftlichen Experimentierens unter speziellen Rahmenbedingungen verstanden werden.

In *Fragen an die Künstlerische Forschung*: Fernand Hörner heißt es:

Künstlerische Tätigkeit ist [...] nicht per se künstlerische Forschung, sondern muss Qualitätskriterien erfüllen (u.a. Recherche, Kenntnis des Forschungsstandes, Formulierung und Beantwortung einer Forschungsfrage), die auch für wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn relevant sind.²¹

Das kommt Borgdorffs Auffassung nahe.

In an Borgdorffs erinnernder Weise fragt Hörner, „ob es bereits formale Kriterien gibt, um von künstlerischer Forschung als *Wissenschaftsdisziplin* zu sprechen. Diese Antworten sollen nicht nur den Status Quo abbilden, sondern vor allem skizzieren, was der künstlerischen Forschung auf dem (möglichen, aber langen) Weg zu einer Wissenschaftsdisziplin noch fehlt.“

Wir halten KF demgegenüber nicht für eine „Wissenschaftsdisziplin“. Die so verstandene KF erfüllt nicht „Kriterien für wissenschaftliches Arbeiten“, sondern Kriterien, die denen für wissenschaftliches Arbeiten *ähneln*. Daher gilt auch nicht:

Wenn künstlerische Forschung wissenschaftliche Kriterien erfüllt, so muss sie auch den Stand der Dinge berücksichtigen: den wissenschaftlichen Erkenntnisstand (ich kann das Rad nicht neu erfinden), den Stand der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema sowie vor allem den Stand der künstlerischen Forschung über das Thema. Geht man davon aus, dass es sich um individuelle Herangehensweisen handelt, so müssen eben auch verwandte Fragestellungen berücksichtigt werden. Dies setzt voraus, dass die Ergebnisse der künstlerischen Forschung zur Kenntnis genommen, veröffentlicht, herausgegeben, archiviert (mehr dazu weiter unten) und evaluiert werden.

7. *Künstlerische Forschung in der Wissenschaft*

Bezogen auf Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich der KF zuordnen, haben wir in *Fragen an die künstlerische Forschung* zwei Varianten unterschieden:

Die einen streben letztlich eine Theorie an, die wir als *Theorie der künstlerischen Forschung* bezeichnen; die anderen betrachten die künstlerische Forschung primär als Methode, nicht als Theorie, und sie sind primär daran interessiert, die *Methodologie der künstlerischen Forschung* in ihrer praktischen wissenschaftlichen Arbeit anzuwenden.

Die w/k-Kernredaktion will eine kritische Pro-und-Contra-Diskussion in Gang bringen, in der bestimmte allgemeine kognitive Kriterien zur Geltung kommen wie z.B.: Stehen die theoretischen Thesen mit unstrittigen relevanten Tatsachen im Einklang? Ist die jeweilige Theorie in der Lage, bestimmte Phänomene besser, überzeugender zu erklären als konkurrierende Ansätze? Ist die theoretische Konstruktion in dieser oder jener Hinsicht fehlerhaft? Sind bezogen auf die Thesen und Argumente Präzisierungen möglich?

In *Fragen an die Künstlerische Forschung*: Fernand Hörner fragt Hörner „aus Perspektive der Wissenschaft, wie man wissenschaftliche Erkenntnisprozesse durch künstlerische Verfahren bzw. Methoden bereichern kann“; diese Verfahren ordnet er der KF zu. Das ist Konstellation 5. In w/k sprechen wir hier von kunstbezogener Wissenschaft. Diese liegt vor, wenn eine Wissenschaftlerin oder ein Wissenschaftler in der Lehre, der Forschung, den Fachpublikationen auf künstlerische Konzepte und/oder Methoden und/oder Ergebnisse zurückgreift. Hörner will „wissenschaftliche Erkenntnisprozesse durch künstlerische Verfahren bzw. Methoden bereichern“; in seiner Lehre vermittelt er „den Studierenden solche Methoden und reg[t] sie zu deren Anwendung an“. „Der Selbstreflexion der Studierenden als angehende Wissenschaftler*innen und Künstler*innen kommt dabei eine zentrale Rolle zu.“ Hörner betrachtet „Selbstbeobachtung und Selbstreflexion als *Standardverfahren der künstlerischen Forschung*“.

Geht es um den Einsatz künstlerischer Verfahren in der Wissenschaft, so sollte genauer untersucht werden, was das jeweilige Verfahren leistet und was nicht. In dem von Anne Hemkendreis veranstalteten kunsthistorischen Proseminar *Wissenschaft und Naturwahrnehmung: Überwältigung, Staunen und Wundern in der Kunst der Moderne*, auf das sich der Beitrag *Ästhetische Wissensvermittlung: Studentische*

²¹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (26.08.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/fragen-an-die-kuenstlerische-forschung/>.

*Projekte im kunsthistorischen Studium*²² bezieht, brachten die Studierenden *ökologiebezogene (Laien-)Kunst* hervor – künstlerische Arbeiten, die im Gestaltungsprozess auf von bestimmten Wissenschaften erlangte Erkenntnisse zurückgreifen, aber kein neues ökologisches Wissen hervorbringen. Zu klären ist also, inwiefern die so verstandene KF ein „Verfahren der Erkenntnisgewinnung“ ist oder ob es sich um etwas anderes handelt wie z.B. die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse mit künstlerischen Mitteln. Wir sprechen daher nicht wie Hörner von künstlerischer Forschung als *Wissenschaftsdisziplin*: „Die künstlerische Forschung ist bestrebt, sich als wissenschaftliche Forschung künstlerischer Art zu etablieren.“ Das entspricht Borgdorffs Konzept, das wir kritisieren. Wir versuchen zu zeigen, dass das, was jeweils als KF verstanden wird, anders einzuordnen ist. Wir fragen daher nicht, „was der künstlerischen Forschung auf dem (möglichen, aber langen) Weg zu einer Wissenschaftsdisziplin noch fehlt.“ Wir fragen daher auch nicht, „welche Kriterien für wissenschaftliches Arbeiten sie [die KF] erfüllt“.

Aufgrund der anderen Einordnung dessen, was KF tut, sagen wir auch nicht: „Die künstlerische Forschung vereint geistig-rationales und körperlich-performatives Wissen, und die Versprachlichung ist Voraussetzung für ihre Verwissenschaftlichung.“ Etwas anders verhält es sich mit der Forderung, „den Stand der Dinge [zu] berücksichtigen“. Diese lässt sich nämlich auf die Kunstpraxis im Allgemeinen und auf die als Kunstpraxis besonderer Art verstandene KF übertragen. So wird von Künstlerinnen und Künstlern vielfach gefordert, „den Stand der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem [jeweiligen] Thema“ zu berücksichtigen. Entsprechend kann von Vertretern der KF gefordert werden, „den Stand der künstlerischen Forschung über das Thema“ zu berücksichtigen. Dadurch, dass von Künstlerinnen etwas gefordert wird, was auch von Wissenschaftlerinnen verlangt wird, wird die künstlerische noch nicht zu einer wissenschaftlichen Arbeit – es gibt nur eine *strukturelle Gemeinsamkeit*. Es wird verlangt, „die Ergebnisse der künstlerischen Forschung zur Kenntnis“ zu nehmen.

Vermieden werden soll, „sich in einem rein subjektiven, künstlerisch legitimierten Dunstkreis zu bewegen, ohne dass ein Anspruch auf intersubjektive Nachvollziehbarkeit oder die Möglichkeit zur Verallgemeinerung besteht“. Wir sprechen hier von der (Selbst-)Verpflichtung auf ein *wissenschaftsähnliches* Kunstprogramm, das Selbstbeobachtung und Selbstreflexion vorsieht. Nach unserer Auffassung bedeutet das aber nicht, dass die jeweilige künstlerische Arbeit sich auf „formal und material nachvollziehbare Aussagen“ reduzieren lässt.

Zu einem KF-Konzept kann die Forderung gehören, z.B. die Komposition und Aufführung eines Musikstücks mit der Ermittlung „[e]mpirische[r] Daten, z.B. in Form einer Befragung der Teilnehmenden“ nach wissenschaftlichen Standards zu *verbinden*. Die Hervorbringung des Musikstücks erfolgt hingegen nicht nach wissenschaftlichen Standards.

Hörner schreibt: „Die künstlerische Forschung geht oft abduktiv vor“, und die Abduktion wird im Anschluss an Charles Sanders Peirce als einziges erkenntniserweiterndes Verfahren bestimmt. Hier ist eine Beispielanalyse erforderlich, die zunächst klärt, welche Form von KF gemeint ist und dann zeigt, dass tatsächlich eine Erkenntniserweiterung stattfindet.

Hörners KF-Theorie stützt sich auf „die Diskursanalyse Michel Foucaults“. Dagegen haben wir zunächst einmal nichts einzuwenden. Entscheidend ist, dass die Aussagen über die KF – seien sie nun dem wissenschaftlichen oder dem künstlerischen Kontext zuzuordnen – einer kritischen Prüfung standhalten. Ein zentraler Differenzpunkt ist, dass Hörner die KF – wie Borgdorff – als „Wissenschaftsdisziplin“ begreift, von der es allerdings heißt, sie habe „Schwierigkeiten [...], ihren Untersuchungsgegenstand einzugrenzen“. „Künstlerische Forschung wird mal als Wissenschaftstheorie, mal als eine künstlerische Praxis, mal als eine pädagogische Methode verstanden. Dies zeigt, dass das Feld der künstlerischen Forschung offensichtlich nicht konfliktfrei verhandelt werden kann.“ Dem stimmen wir zu, ziehen daraus aber andere Konsequenzen als Hörner.

²² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (01.08.2023), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/aesthetische-wissensvermittlung/>.

8. Theorien der künstlerischen Forschung

Kunsttheoretische Thesen und Argumente, die in KF-Theorien artikuliert werden, sind unser hauptsächlichlicher Untersuchungsgegenstand. Jede KF-Theorie ist einzeln kritisch zu prüfen. Die von uns vertretene Theorie tritt nicht selbst als KF-Theorie auf, sondern *hat die KF in der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen zum Gegenstand*. Kapitel 8 besteht hauptsächlich aus den w/k-Zusammenfassungen unserer bisherigen Veröffentlichungen zur KF. Das hat zur Folge, dass nicht alle KF-Positionen, die in den ausführlichen Kommentaren behandelt werden, Berücksichtigung finden. In der geplanten Diskussion können aber auch diese Register gezogen werden.

Eine KF-Theorie wird in der Regel mit wissenschaftlichem Anspruch vertreten; Ausnahmen sind gesondert zu analysieren. Eine solche Theorie steht automatisch in einem Konkurrenzverhältnis zu vergleichbaren Theorien (insbesondere zu anderen Kunsttheorien): So kann die KF-Theorie 1 von der konkurrierenden Theorie 2, welche von anderen Prämissen ausgeht, in Teilen oder auch im Ganzen kritisiert werden und umgekehrt. Wir wollen eine kritische Pro-und-Contra-Diskussion in Gang bringen, in der bestimmte allgemeine kognitive Kriterien zur Geltung kommen wie z.B.: Stehen die theoretischen Thesen mit unstrittigen relevanten Tatsachen im Einklang? Ist die jeweilige Theorie in der Lage, bestimmte Phänomene überzeugender zu erklären als konkurrierende Ansätze? Ist die theoretische Konstruktion in dieser oder jener Hinsicht fehlerhaft? Sind bezogen auf die Thesen und Argumente Präzisierungen möglich?

Sönke Gau und Katharina Schlieben sprechen von der „Vereinnahmung des Begriffs und der Tätigkeit ‚Forschung‘ durch die (Natur-)Wissenschaften“; behauptet wird, „dass die so genannten exakten Wissenschaften fast schon hegemoniale Ansprüche ihres Wissenschaftsbegriffs ausüben und bestrebt sind, diesen auch gegenüber anderen Dispositionen des Wissens durchzusetzen“; demnach ist „eine genuin künstlerische Forschung eigentlich nicht denkbar“ (Lieferung 1: 12). Unterscheidet man, wie wir es vorschlagen, zwischen Forschung im engeren und im weiteren Sinn, so verschwindet das Problem: Es gibt mehrere Formen der Forschung im weiteren Sinn, die verschiedenen Lebensbereichen – auch der Kunst – zuzuordnen sind, und in der vorwissenschaftlich-alltäglichen Lebenspraxis werden vielfältige empirische Erkenntnisse über Sachverhalte gewonnen. Wer den Begriff der Forschung im engeren Sinn bestimmten Wissenschaften vorbehält, muss nicht bestreiten, dass es auch Forschung im weiteren Sinn gibt. Wenn einzelne Wissenschaftstheoretiker einen Hegemonieanspruch der genannten Art erheben, so liegen sie falsch.

8.1 Zu Lieferung 2.1: Christoph Schenker

Christoph Schenker. *Einsicht und Intensivierung. Überlegungen zur künstlerischen Forschung*

In der „gegenwärtigen Diskussion über künstlerische Forschung“ will Christoph Schenker auf einen Aspekt hinweisen, der bislang „kaum Beachtung findet“. Sein zentraler Begriff ist derjenige der künstlerischen Arbeit. Diese besteht darin, „in bestimmten Feldern neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“. „Ein Maler führt neue Nuancen von Farben, ein Musiker ein neues Timbre ein. Sie erkunden damit bislang nicht wahrgenommene visuelle und auditive Konstellationen.“

Der von Schenker verwendete Begriff der künstlerischen Arbeit deckt nicht alles ab, was Künstlerinnen und Künstler tatsächlich tun – seine Beispiele zeigen, dass es ihm um *Neuerungen* geht. Das führt zu folgendem Präzisierungsvorschlag: Schenker bezieht sich nicht auf die künstlerische Arbeit im Allgemeinen, sondern auf die *innovative* künstlerische Arbeit. Schenkers Verständnis von künstlerischer Forschung lässt sich dann genauer fassen: Darunter versteht er die *innovative* künstlerische Arbeit dieser oder jener Art, die darin besteht, „neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“. Im Zentrum der von ihm entworfenen Theorie stehen somit die *Innovationen in den Künsten*.

Schenker legt seine Innovationstheorie der Künste *als Theorie der künstlerischen Forschung* an – und auf diese Verbindung konzentriert sich [unser] Kommentar.

Schenker äußert sich zum Entwicklungsstand der Theorien der künstlerischen Forschung. Einige dieser Theorien 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“.

Schenker legt dar, dass einige Theorieansätze wenig aussichtsreich sind; das wird im Kommentar im Einzelnen ausgeführt. Schenker fasst seine Untersuchungsergebnisse 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.“

Schenker ist bestrebt, das Ziel, „die künstlerische Forschung als eine besondere Art der Forschung aus[zu]zeichnen“, auf eine Weise zu erreichen, welche den von ihm vorgebrachten Einwänden entgeht. Dazu greift er auf die These zurück, „dass künstlerische Arbeit darin besteht, neue Differenzierungen zu erzeugen und mit ihnen zu experimentieren“, die [wir] als These über *innovative* künstlerische Arbeit reformuliert haben. 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?

[Wir] weisen auf zwei Arbeitsfelder der Innovationstheorie der Künste hin: 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 *erhellen*, sie in einem spezifischen Sinn zu *erklären*. Der künstlerische Forscher wird von Schenker, wenn man [unserem] Präzisierungsvorschlag folgt, als *innovativer* Künstler begriffen, und jede künstlerische Neuerung lässt sich dann formal als *Erzeugung und praktische Anwendung/Umsetzung* einer neuen Differenzierung fassen.

In seinem Aufsatz inszeniert Schenker seine Theorie der künstlerischen Innovationen *als Theorie der künstlerischen Forschung*, welche die von ihm zuvor aufgewiesenen Probleme anderer Theorien dieser Art vermeidet. Das hat den Vorteil, 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.

Nachteil 1: 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.

Nachteil 2: Eine Theorie der künstlerischen Innovationen hat, wie [...] dargelegt, spezifische Aufgaben zu bewältigen. Wird nun eine Innovationstheorie als Theorie der künstlerischen Forschung *angelegt*, so entsteht eine Konstellation, welche die Weiterentwicklung eines aussichtsreichen innovationstheoretischen Ansatzes *erschwert*. 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.

Zwei Beispiele sollen für die Zusammenfassung genügen: Zu den Basisaufgaben einer Theorie der künstlerischen Forschung gehört es erstens, 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 zweitens die verschiedenen Antworten auf die Frage „Wodurch denn zeichnet sich künstlerische Forschung aus?“ ausführlich diskutieren, um dann die eigene Antwort als überlegen zu erweisen. Für eine Theorie der künstlerischen Innova-

tionen ist diese Diskussion *unnötig*. 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 herumschlagen, die Theorien der künstlerischen Forschung zu beantworten haben.

Schenker skizziert eine aussichtsreiche Theorie der künstlerischen Innovationen. Zugleich verfolgt er aber das Ziel, „in der gegenwärtigen Diskussion über künstlerische Forschung“ 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.

Der Begriff der künstlerischen Forschung ist ein *Modebegriff*. Für Modebegriffe gilt: Viele verwenden sie, weil das gerade angesagt ist, sie verstehen aber Unterschiedliches, manchmal sogar Gegensätzliches darunter. Es trifft daher nicht zu, dass alle von *derselben Sache* reden. Daher plädieren [wir] dafür, Modebegriffe im Allgemeinen und den Begriff der künstlerischen Forschung im Besonderen auf *wissenschaftlicher* Ebene, um Missverständnisse zu vermeiden, *nie ungeklärt* zu verwenden; wohlge-merkt geht es [uns] *nicht* darum, einen solchen Begriff vollständig durch einen anderen zu ersetzen.

8.2 Zu Lieferung 2.2

Kathrin Busch: Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken

Während die von Elke Bippus skizzierte Theorie der künstlerischen Forschung auf kritisch eingestellte Wissenschaftshistoriker wie Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger zurückgreift, stützt sich Kathrin Busch auf Philosophen: vor allem auf Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno.

Es ist richtig, eine saubere Trennung von Kunst und Wissenschaft zu kritisieren. Gegen eine völlige Trennung beider Bereiche spricht z.B., dass es verschiedene *individuelle Verbindungen* zwischen Kunst und Wissenschaft gibt, die in w/k als wissenschaftsbezogene Kunst bezeichnet werden. Darunter wird verstanden, dass eine Künstlerin bzw. ein Künstler auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreift und diese wissenschaftlichen Elemente in Rahmen eines individuellen Kunstprogramms verarbeitet. Nach dieser Theorie ist es verfehlt, die Verarbeitung wissenschaftlichen Wissens im Rahmen eines – primär auf bestimmte Gestaltungsziele ausgerichteten – Kunstprogramms als *Hervorbringung eines spezifischen Wissens durch Kunst* zu denken. Dass Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft existieren, schließt nicht aus, dass beide *in anderer Hinsicht* verschieden verfahren und gut voneinander abgrenzbar sind.

Nach Busch trifft sich die Herausbildung künstlerischer Forschung „mit der philosophischen Vernunftkritik und deren Suche nach einer anderen Bestimmung des Denkens, die sich ebenso wenig wie die künstlerische Forschung an strengen wissenschaftlichen Standards orientiert.“ Künstlerische Forschung erscheint hier als ein (*neues*) *Kunstprogramm, das sich auf bestimmte Formen der philosophischen Vernunftkritik stützt*. Busch ist bestrebt, dieser Art von Kunst eine theoretische Grundlage zu verschaffen – sie unterscheidet sich von der Kunst, die Borgdorff, Bippus und Schenker meinen, wenn sie von künstlerischer Forschung sprechen.

Nach Busch ist „eine Neubestimmung des Verhältnisses [...] zwischen Wissenschaft und Kunst“ erforderlich. Dass „sich das Feld der Wissenschaften neu konfiguriert“, ist als allgemeiner Befund unstrittig; es gibt jedoch mehrere Möglichkeiten, diese Neukonfiguration theoretisch zu durchdringen; auf wissenschaftlicher Ebene sind die Alternativen gegeneinander abzuwägen. Dass sich z.B. einige „transdisziplinäre Forschungsverbände“ herausbilden, bedeutet nicht zwangsläufig, dass sich *alle* bestehenden wissenschaftlichen Disziplinen in solche Verbände *auflösen* und dass sich das Wissenschaftsverständnis der Erfahrungswissenschaften *grundlegend wandelt*.

Versteht man unter Forschungskünsten „transdisziplinäre Forschungsverbände“ mit künstlerischer Beteiligung, so stellen diese etwas Drittes „neben den Künsten und den Wissenschaften“ dar; zu fragen ist dann, welche Aufgaben Künstlerinnen und Künstler in einem solchen Verbund erfüllen.

Nach Busch kommt der Kunst „ein wesentlicher Anteil an theoretischer Wissensbildung“ zu. [Wir] empfehlen, bei der Diskussion solcher Thesen jeweils *konkrete Fälle* zu behandeln. Es dürfte es unstrittig sein, dass Künstler aufgrund ihrer „malerischen Erfahrungen und Kenntnisse“ dazu beitragen können, „die kunsthistorische Forschung in wichtigen Aspekten [zu] korrigieren“. Dass kunsthistorisch kompetente Künstler zur Korrektur von kunsthistorischen Fehleinschätzungen beitragen können, ist jedoch noch kein Beleg dafür, „dass der Kunst ein wesentlicher Anteil an theoretischer Wissensbildung zuzugestehen ist“.

Busch vertritt eine „philosophische Vernunftkritik“, die eine „Kritik der neuzeitlichen Wissenschaften“ einschließt, wie Heidegger sie entfaltet hat; ihr Konzept ist auf ein neues Denken – und eine vom neuen Denken geprägte neue Gesellschaft – ausgerichtet. Unter ‚eigentlicher‘ künstlerischer Forschung versteht sie offenbar eine Kunst, die sich auf eine solche Hintergrundtheorie stützt. Aufgrund dieser Positionierung wird auch verständlich, weshalb Busch schreibt, künstlerische Forschung dürfe nicht „akademischen Standards unterstellt werden“: Diese Standards gehören ja zu den *zu kritisierenden* neuzeitlichen Wissenschaften.

Ähnlich wie Bippus tritt Busch einer Ausrichtung der künstlerischen Forschung auf rein „wissenschaftliche Standards entgegen“: „Es ist mithin zu unterscheiden zwischen einer gegenseitigen Herausforderung von Kunst und Wissenschaft, die zu neuen Mischformen mit gänzlich anderen Wissensfeldern und Forschungsverfahren führt, und der Anlegung wissenschaftlicher Kriterien an künstlerische Produktionen.“

Busch orientiert sich an der „philosophischen Kritik an den Wissenschaften“, welche Formen des Denkens und Forschens praktiziert, „die sich nicht den Wissenschaften unterordnen lassen.“ Heidegger und andere behaupten in der Tat eine „Differenz von Denken und Wissenschaft“. Zu Konzepten dieser Art gehört die Annahme, dass die ‚wahre‘ oder ‚eigentliche‘ Philosophie zu einem Wissen gelangt, das dem der Wissenschaft *grundsätzlich überlegen* ist – zu einem *höheren* Wissen. Einige (zu denen [wir] gehören) sehen insbesondere bei Heidegger spezifische *Muster religiös-theologischen Denkens* am Werk, die auf neuartige Weise weitergeführt werden.

Philosophien und andere Theorien, die von den Wissenschaften abrücken und ein höheres Wissen dieser oder jener Art für sich reklamieren, haben eine Affinität zu solchen Formen der Kunst, die auf denselben oder ähnlichen Hintergrundüberzeugungen beruhen.

Man kann gegenüber der Verwendung literarischer Schreibweisen innerhalb der Philosophie aufgeschlossen sein, ohne dafür zu plädieren, die Philosophie *insgesamt* „als Kunstform“ zu betreiben. Der Kern der Philosophie besteht nach [unserer] Auffassung aus sich auf bestimmte Probleme beziehenden Thesen und Argumenten, die einer rationalen und oft auch die empirische Dimension einbeziehenden kritischen Prüfung unterzogen werden können. Die Verwendung literarisch-künstlerischer Elemente kann insbesondere dazu beitragen, neue Thesen und Argumente nicht nur einem Fachpublikum, sondern auch einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. Auf der anderen Seite kann ein solcher Einsatz künstlerischer Mittel aber auch ein *Übergewicht* gewinnen und zur Folge haben, dass die neuen Thesen und Argumente nicht so klar, wie es möglich wäre, herausgearbeitet werden, was deren kritische Diskussion *erschwert*.

Der philosophische Essay stellt *eine von mehreren* legitimen Formen philosophischen Schreibens dar. Problematisch wird eine Theorie des philosophischen Essays, wenn sie dem Konzept der Erreichbarkeit eines *höheren* Wissens verpflichtet ist, das den Wissenschaften angeblich versperrt sei, da diese dem verfehlten „Zwang zur Systematisierung“ folgen.

„Offenheit gegenüber dem, was den Rahmen und die Bedingungen des bisher Möglichen überschreitet“, ist auch jenseits der von Busch bezogenen Position möglich. Die Offenheit gegenüber dem *Sein*, wie Heidegger es in Anlehnung an religiös-theologische Denktraditionen auffasst, ist von der Offenheit für neue Erfahrungen bzw. für bislang unbekanntere Wirklichkeitsdimensionen zu unterscheiden.

Dieter Mersch: *Kunst als epistemische Praxis*

Wie Elke Bippus und Hannes Rickli vertritt Dieter Mersch eine Theorie der künstlerischen Forschung, die sich auf neuere Ansätze der Wissenschaftstheorie und -geschichte stützt.

In kritischer Absicht stellt Mersch ein lange Zeit vorherrschendes Bild naturwissenschaftlicher Erkenntnisprozesse dar, an dem die „jüngere Wissenschaftsgeschichte [...] eine Reihe notwendiger Korrekturen angebracht“ hat. Auf diese Korrekturen stützt sich eine bestimmte Theorie der künstlerischen Forschung. Einige Punkte bedürfen der Klärung und Diskussion unter Fachleuten für Wissenschaftsforschung: Zu unterscheiden ist zwischen dem Fachdiskurs der Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte, in dem die Forschungsergebnisse von A, B, C usw. kritisch geprüft werden, und dem Diskurs über Konzepte der künstlerischen Forschung. Im ersten Fall ergeben sich unter anderem folgende Fragen: Wie werden die Thesen und Argumente in der Fachwelt eingeschätzt? Welche Einwände werden vorgebracht? Gibt es Versuche, diese zu entkräften?

Beruft sich nun eine Theorie der künstlerischen Forschung auf Ergebnisse der Wissenschaftsforschung, so ergeben sich weitere Fragen: Wird z.B. ein Ergebnis wissenschaftshistorischer Studien von der sich auf diese berufenden Theorie der künstlerischen Forschung übernommen oder kommen zusätzliche Akzente wie z.B. spezielle Interpretationen bzw. Radikalisierungen hinzu, die gesondert zu diskutieren sind?

Zu unterscheiden ist ferner zwischen Wissenschaftsforschern, die sich weitgehend auf ihre Disziplin beschränken, und solchen, die sich – wie z.B. Hans-Jörg Rheinberger und Bruno Latour – auch zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft äußern und sogar selbst eine bestimmte Theorie der künstlerischen Forschung vertreten. Eine solche kunsttheoretische Position kann sich auf die wissenschaftshistorische Forschung auf eine Weise auswirken, die genauer zu klären ist.

Die Ergebnisse der Wissenschaftsforschung können dazu führen, dass das Gefüge der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion neu organisiert werden muss.

Mersch betrachtet die Kunst als „mit Philosophie eng verwandt“. Einige Aussagen über *die* Philosophie sind jedoch problematisch: So sind nur *einige* Formen der Philosophie auf die Erlangung einer mit einem Ethos verbundenen *Weisheit* ausgerichtet.

Im Rahmen verschiedener Überzeugungssysteme wird ein unterschiedliches Verständnis von *Weisheit* als einem anzustrebenden Ziel entwickelt. Religiöse Überzeugungssysteme entwickeln hierzu andere Auffassungen als areligiöse. Jede konkrete Weisheitskonzeption erweist sich bei genauerer Analyse als *weltanschauungsgebunden*: Unter Weisheit wird immer die *konsequente Umsetzung der Leitwerte des jeweiligen Überzeugungssystems* verstanden. Daher sollten diejenigen Formen der Philosophie, welche als Weisheitslehren auftreten, nicht als *Wissensform* bezeichnet werden – es handelt sich vielmehr um die *stets weltanschauungsgebundene Vermittlung einer Lebensorientierung*, die unterschiedlich ausfällt.

Mersch's Aussagen über die Wissens- bzw. Erkenntnisform Philosophie dienen hauptsächlich dem Ziel, *die Kunst als Wissensform zu etablieren*. Mit Mersch sind [wir] der Auffassung, dass „die Begriffe der Erkenntnis und des Wissens“ nicht notwendig an die (Natur-)Wissenschaften gebunden sind, unterscheiden aber zwischen dem *empirischen Wissen* und der *auf weltanschaulichen Überzeugungen beruhenden Lebensorientierung*: Empirisches Wissen wird bereits in den verschiedenen Bereichen des Alltagslebens erworben. Wird bezogen auf die Lebensorientierung von Erkenntnis bzw. Wissen gesprochen, so wird dadurch das Missverständnis begünstigt, es handle sich um eine *weitere Form verlässlichen Wissens*.

Nach Mersch „steht die Kunst der Philosophie näher [...] als die Philosophie den Wissenschaften“. Aussagen über *die* Kunst sind genauso mit Vorsicht zu genießen wie Aussagen über *die* Philosophie. Nach der kognitiven Kunsttheorie wird jedes konkrete Kunstphänomen durch ein bestimmtes Kunstprogramm geprägt; daher sind allgemeine Aussagen über Kunst, die sich insgeheim an einem bestimmten Kunstprogramm orientieren, zu vermeiden.

Nicht *die* Kunst steht *der* Philosophie näher als *die* Philosophie *den* Erfahrungswissenschaften, sondern es gibt näher zu bestimmende Verwandtschaften zwischen einigen Formen der Kunst, der Philosophie und der Erfahrungswissenschaft. Wissenschaftsbezogene Kunst, die sich z.B. auf eine

Theorie der Physik bezieht, steht dieser Erfahrungswissenschaft näher als den meisten Formen der Philosophie. Kunst, der es primär um die Verstärkung einer bestimmten Lebensorientierung zu tun ist, ist mit der diese Lebensorientierung ausarbeitenden Philosophie enger verwandt, nicht aber mit den Erfahrungswissenschaften.

Wenn bei Mersch Aussagen über die einem bestimmten Kunstprogramm folgende Kunst als Erkenntnisse über *die Kunst* erscheinen, so sind die zugehörigen Thesen als *für ein bestimmtes Kunstprogramm spezifische Aussagen* zu reformulieren. Über weite Strecken propagiert Mersch im Gewand allgemeiner Thesen über Kunst ein bestimmtes Kunstprogramm, das sich mit Position 3 der künstlerischen Forschung in Verbindung bringen lässt.

Mersch weist richtig darauf hin, dass z.B. „die Kunsttheorien des deutschen Idealismus [...] der Kunst eine außerordentliche Erkenntnisweise bescheinigt“ haben. Gegenüber kunsttheoretischen Ansätzen dieses Typs haben [wir] grundsätzliche Reserven. So beruht Hegels Rekonstruktion der Kunstgeschichte auf der Überzeugung des *sich entwickelnden Absoluten/Göttlichen*. Die Kernidee besteht darin, dass in Kunstwerken der jeweilige Entwicklungsstand des sich entwickelnden Absoluten *auf sinnliche Weise zum Ausdruck gelangt*. Hegels Philosophie im Allgemeinen und Kunstphilosophie im Besonderen wird letztlich von einer Variante des religiösen Glaubens getragen. Konzepte der künstlerischen Forschung, die an Kunsttheorien des deutschen Idealismus anknüpfen, klammern in der Regel den religiösen Weltbildhintergrund etwa Hegels und Schellings aus.

Während Mersch in seinen Aussagen über die „Wissenschaftlichkeit der Wissenschaft“ der von Bippus in ihrer Einleitung skizzierten Theorie der künstlerischen Forschung (Position 3) nahe steht, zeigen die Ausführungen über Nietzsche eine Verwandtschaft mit Buschs radikalerer Theorie (Position 5).

Dass die Kunst „weder auf die wissenschaftliche Erkenntnis noch auf das philosophische Denken reduziert werden kann“, bedeutet nicht zwangsläufig, dass es sich bei ihr bzw. dem Ästhetischen um eine „Erkenntnispraxis eigenen Rechts“ handelt; das Ziel, „Kunst, Wissenschaft und Philosophie in ein gleichberechtigtes Spiel zu bringen“, ist auch ohne diese These erreichbar.

8.3 Zu Lieferung 3

Nina Malterud: Gibt es Kunst ohne Forschung?

Nina Malterud nimmt erstens an, dass sich klar zwischen *guter* und *schlechter* Kunst unterscheiden lässt; zweitens wird behauptet, es sei die *Forschung* – eben die künstlerische Forschung –, welche Kunst zur guten Kunst mache: Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst.

Beide Annahmen sind problematisch. Wer behauptet, man könne auf allgemeingültige Weise zwischen guter und schlechter Kunst unterscheiden, muss auf wissenschaftlicher Ebene die Grundlagen seiner wertenden Kunsttheorie darlegen und rechtfertigen. Insbesondere ist zu diskutieren, ob es Fälle gibt, in denen die Anwendung verschiedener ästhetischer Wertsysteme zu *unterschiedlichen* Ergebnissen führt, die ernsthaft zu erwägen sind. Bei Malterud werden solche Fragen nicht diskutiert.

Wenn Forschung – künstlerische Forschung – das ist, was Kunst allererst zu guter Kunst macht, so ist auf wissenschaftlicher Ebene ein *gehaltvoller Begriff* der Forschung erforderlich, der die starke These zu stützen geeignet ist. Es müsste z.B. gezeigt werden, dass dann, wenn keine künstlerische Forschung im zu präzisierenden Sinn vorliegt, keine gute Kunst dabei herauskommt. Malterud begnügt sich demgegenüber mit vagen Aussagen. Es erscheint wenig aussichtsreich, die These ‚Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst‘ auf eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Weise zu vertreten.

Malterud unterscheidet das „Forschen“, das der Kunstpraxis zugeordnet wird, von der „institutionalisierte[n] Forschung“. Zur *Forschung* gehört z.B. die Anwendung von „Standards der Qualitätsbeurteilung“ auf konkrete Ausstellungen oder Aufführungen. Die „Debatten über das Wesen der Künstlerischen Forschung“ werden der institutionalisierten *Forschung* zugeordnet.

Die Debatten über künstlerische Forschung mögen zwar über einen längeren Zeitraum vorrangig als bildungspolitische Diskussionen über die an Kunsthochschulen vorzunehmenden Reformen stattgefunden haben, aber seitdem sich eine steigende Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern explizit der künstlerischen Forschung zuordnet, wird die Diskussion auch in „den professionellen Kunstszenen und -kontexten“ geführt.

Das norwegische Hochschulgesetz ist ein bildungspolitischer Text, in den Ziele und Interessen der an der Gesetzgebung beteiligten Instanzen einfließen. Behauptet wird, „dass Künstlerische Forschung der akademischen Forschung gleichwertig sei“. Auf wissenschaftlicher Ebene ist demgegenüber zunächst zu klären, was genau unter künstlerischer Forschung verstanden wird, um sich dann ergebnisoffen mit der Frage zu befassen, ob die so aufgefasste künstlerische Forschung *tatsächlich* die „Hauptquelle und Grundlage künstlerischer Bildung“ bzw. die Grundlage der Künste darstellt. Von keiner der bislang festgestellten Bedeutungen der Wortverbindung kann behauptet werden, es handle sich bei der künstlerischen Forschung um die „Hauptquelle und Grundlage künstlerischer Bildung“ bzw. um die Grundlage der Kunst im Allgemeinen.

Das norwegische Hochschulgesetz und andere Texte scheinen auf der Voraussetzung zu beruhen, dass es nur eine Möglichkeit gebe, eine *Gleichwertigkeit* zwischen Wissenschaft und Kunst zu etablieren, nämlich durch die Annahme, *dass beiden die Forschung im Allgemeinen gemeinsam ist*. [Wir] behaupten demgegenüber, dass Erfahrungswissenschaft und Kunst *anthropologisch unterschiedlich verankert* sind. Die Erfahrungswissenschaften sind verankert in der Angewiesenheit der menschlichen Existenzform auf verlässliches Erfahrungswissen über lebensrelevante Gegebenheiten. Die Künste sind demgegenüber verankert in der Bindung menschlichen Lebens an variierende Überzeugungs- und speziell Wertsysteme. Wissenschaft und Kunst sind nach dieser Auffassung gleichwertig, weil diese unterschiedlichen Bereiche für die menschliche Lebensform gleichermaßen wichtig sind – und nicht, weil ihnen etwas gemeinsam ist, aus dem dann die Gleichwertigkeit logisch abzuleiten ist.

Das Konzept der Peer Review ist vor allem von wissenschaftlichen Zeitschriften her bekannt, in denen eingereichte Beiträge vor der Veröffentlichung von kompetenten Fachleuten begutachtet werden. Besonders strenge Formen einer solchen Qualitätskontrolle werden dort praktiziert, wo Zeitschriften strikt nach *erfahrungswissenschaftlichen* Kriterien arbeiten. Hier sprechen [wir] von Peer Review im *engeren* Sinn. In den „Kunst- und Designdisziplinen“ wird immer schon mit Qualitätskriterien bestimmter Art gearbeitet. Deren Anwendung z.B. auf „Ausstellungen, Publikationen, Aufführungen“ kann als Peer Review im *weiteren* Sinn eingeordnet werden.

Für die Erfahrungswissenschaften gibt es bei allem Streit zwischen konkurrierenden Strömungen und Theorien einige *allgemeine* Kriterien zur Beurteilung des wissenschaftlichen Werts z.B. eines bei einer Zeitschrift eingereichten Aufsatzes. Dazu gehören die möglichst klare und substantielle Kritik ermöglichende Argumentation, die Explikation der verwendeten theoretischen Annahmen, die Klärung der zentralen Begriffe, die grundsätzliche Überprüfbarkeit der Thesen. Für die Künste gibt es vergleichbare *allgemeine* Kriterien zur Beurteilung des künstlerischen Werts z.B. bestimmter Werke nicht. Zu jeder von einem Kunstprogramm gesteuerten Kunstrichtung gehören nämlich *spezifische* normative Qualitätskriterien, *die von konkurrierenden Kunstprogrammen und -richtungen nicht anerkannt werden*. Daher lässt sich das im erfahrungswissenschaftlichen Spektrum praktizierte Modell einer Peer Review im engeren Sinn nicht *direkt* auf das künstlerische Spektrum übertragen.

Marcel Cobussen: *Der Eindringling. Differenzierungen in der Künstlerischen Forschung*

Marcel Cobussen interessiert sich eher für die Frage ‚Wie funktioniert Künstlerische Forschung in der Praxis?‘ als für die ontologische Frage ‚Was ist Künstlerische Forschung?‘. Hier gibt es Berührungspunkte mit [unserer] Auffassung, die bei dem ansetzt, was Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen. Künstlerische Forschung im Sinne der Bedeutungen a, b, c usw. findet an vielen Orten statt, und es bilden sich ständig neue Formen heraus. Im bildungspolitischen Diskurs hingegen legt eine Instanz fest, was künstlerische Forschung *eigentlich* ist; in diesem Sinn wird die Frage ‚Was ist Künstlerische Forschung?‘ gestellt und beantwortet.

„Ist Kunst immer schon von Forschung geprägt oder infiziert? Gibt es Kriterien, die eine Unterscheidung zwischen Künstlerischer Forschung und Kunst erlauben? Anders gesagt: Ist Forschung ein untrennbarer Bestandteil aller Kunstproduktion?“ Diese Fragen gehören zum *kunsttheoretischen* Diskurs. Cobussen fasst künstlerische Forschung als untrennbaren Bestandteil aller Kunstproduktion auf. Dabei arbeitet er jedoch mit einem *zu weiten* Forschungsbegriff. Dass Künstlerinnen und Künstler in ihrer Arbeit *explizit oder implizit bestimmte Fragen* stellen wie z.B. ‚Welche Kleider können meine Gewinnchancen erhöhen?‘ oder ‚Welche Farben sind für das geplante Bild am besten geeignet?‘ wird üblicherweise nicht als *Forschung* angesehen. Kunstproduktion ist – wie jede andere Produktion von etwas – damit verbunden, dass man sich explizit oder implizit mit bestimmten Fragen beschäftigt, z.B. bei der „Vorbereitung eines neuen Theaterstücks“ mit der Frage „Welches Publikum wollen wir ansprechen?“ Explizite und implizite Fragen werden außerdem in *allen* Lebensbereichen gestellt. Auf wissenschaftlicher Ebene ist es nachteilig, jede Beschäftigung mit einer Frage, einem Problem als *Forschung* einzuordnen, denn dadurch wird *vorentschieden*, dass es keine Kunstproduktion ohne Forschung geben könne.

Corbussen befasst sich mit „der Künstlerischen Forschung innerhalb eines akademischen Kontextes“. Seine Ausführungen entsprechen weitgehend der von Borgdorff vertretenen Position. Diese läuft vor allem darauf hinaus, dass unter der Benennung „künstlerische Forschung“ ein Profil für *Arbeiten an Kunsthochschulen* – insbesondere für *Abschlussarbeiten* – propagiert wird. Man orientiert sich an einem in vielen wissenschaftlichen Disziplinen akzeptierten Verständnis wissenschaftlichen Vorgehens und überträgt dieses auf die verschiedenen Kunstformen.

[Wir] plädieren dafür, bildungspolitische Konzepte der künstlerischen Forschung von Theorien der künstlerischen Forschung, die als Kunsttheorien einzuordnen sind, abzugrenzen und gesondert zu diskutieren. Aus einer bestimmten Kunsttheorie ergibt sich nicht automatisch, dass „ein Künstlerischer Forscher grundsätzlich das Recht zur Erlangung der Doktorwürde haben soll“; dazu müssen *bildungspolitische* Annahmen und Entscheidungen hinzukommen. Das von Cobussen – in Übereinstimmung mit Borgdorff – vertretene Konzept begreift akademische Forschung so, dass künstlerische Forschung einen Teil von ihr darstellt.

Corina Caduff: *Literatur und Künstlerische Forschung*

Corina Caduff konstatiert, dass die Kunstform Literatur „in all den Debatten über Künstlerische Forschung [...] noch gar nicht behandelt wurde“. Versteht man unter künstlerischer Forschung ein bestimmtes Kunstprogramm, so besteht hier kein grundsätzliches Problem: Allgemeine Ziele künstlerischer Art können in *allen* Kunstformen verfolgt werden. So lässt sich etwa ein expressionistisches Programm in allen Künsten umsetzen. Die Einbeziehung der Literatur in die Debatten über künstlerische Forschung erscheint insofern unproblematisch. „Wie ist Künstlerische Forschung im Hinblick auf Literatur zu denken?“ Will man „literarische Forschung geltend machen, so benötigt man dazu einen klar definierten Forschungsbegriff“. [Wir] unterstützen dieses Vorgehen.

Caduff entfaltet ihr Verständnis von literarischer Forschung anhand des Romans *Blueprint. Blaupause* von Charlotte Kerner. Die sich auf das Klonen beziehende „Fragestellung ist im literarischen Text selbst klar erkennbar und wird auch in Paratexten wie Verlagskatalog, Klappentext, Vor- oder Nachwort dargelegt.“ So informiert die Autorin im Nachwort „über die biologische Geschichte des Klonens, und in einer abschliessenden Danksagung führt sie die wissenschaftlichen Publikationen auf, die sie für den Roman benutzt hat.“ „Der Roman stellt die massiven Identitätsprobleme zur Debatte, mit denen menschliche Klone konfrontiert sein könnten.“

Caduffs Vorgehensweise steht im Einklang mit dem w/k-Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst im Allgemeinen (hier angewandt auf Literatur). Gemeint ist damit Literatur, bei der die Schriftstellerin oder der Schriftsteller im Produktionsprozess, der stets im Rahmen eines bestimmten Literaturprogramms stattfindet, auf wissenschaftliche Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse aus dieser oder jener Disziplin zurückgegriffen hat. [Wir] schlagen daher vor, den Roman

Blueprint. Blaupause der wissenschaftsbezogenen Literatur zuzuordnen; das ist zugleich ein Präzisierungsvorschlag für Caduffs Rede von literarischer Forschung.

Bezogen auf allgemeine Aussagen über wissenschaftsbezogene Literatur schlagen [wir] einige Modifikationen vor: Es ist z.B. mit der Möglichkeit zu rechnen, dass ein literarischer Text zwar Wissenschaftsbezüge enthält, aber nicht in klar erkennbarer, sondern sozusagen in verklausulierter Form, sodass nur Lesern, die über spezifische Vorkenntnisse verfügen, die Verbindung zwischen bestimmten Textpassagen und einer Wissenschaft herzustellen vermögen. Entsprechend ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Wissenschaftsbezüge eines literarischen Textes nicht „in Paratexten wie Verlagskatalog, Klappentext, Vor- oder Nachwort dargelegt“ werden. Kurzum, in wissenschaftsbezogener Literatur findet zwar stets eine „Befragung von ausserliterarischen Wissenssystemen“ statt; diese muss aber nicht „deutlich erkennbar“ sein. Mit Caduff kann jedoch gesagt werden: „Bei literarischer Forschung [= wissenschaftsbezogener Literatur] handelt es sich um eine literarische Erprobung von Wissen, das sich der Schriftsteller ausserhalb von Literatur angeeignet hat, mit dem er einer spezifischen Fragestellung nachgeht und das er seinerseits literarisch inszeniert und verhandelt.“

Dass es schon vor dem Aufkommen des Terminus künstlerische bzw. literarische Forschung wissenschaftsbezogene Literatur gegeben hat, liegt auf der Hand. Caduff weist darauf hin, dass Goethes „verschiedene Tätigkeiten als Naturforscher sich auch in seinen Romanen manifestieren“; ein weiteres Beispiel sind „die Musikerzählungen von E.T.A. Hoffmann, der auch komponiert hat und sich in der Literatur dezidiert mit musikalischem Fachwissen auseinandersetzte“.

Caduff betont richtig, dass es „für alle Künste möglich [ist], sich mit nicht künstlerisch vermittelten Wissensinhalten auseinanderzusetzen“. Die vorgeschlagene Definition ist im Prinzip sinnvoll: „Die explizite Auseinandersetzung mit nicht künstlerisch vermittelten Wissensinhalten ist ein konstitutiver Bestandteil von Künstlerischer Forschung [= wissenschaftsbezogener Kunst im Allgemeinen]“. Bei dieser Definition ist jedoch zu bedenken, dass auf der Ebene des Kunstprogramms und der ihm folgenden künstlerischen Praxis *mehrere* Programme unter der Flagge der künstlerischen Forschung segeln. Daher ist Caduffs Definition als Präzierungsangebot nur für *einige* Programme der künstlerischen Forschung aufzufassen.

Der Übergang zum weiter gefassten Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst erweist sich auch bei der Vorläufersuche als vorteilhaft, denn für frühere Formen wie z.B. die von Caduff angegebenen gilt nicht durchgehend, dass sie „einer klaren Fragestellung [folgen], die zum einen im vorliegenden Kunstwerk selbst deutlich erkennbar ist und zum anderen zusätzlich in Paratexten explizit angeführt wird“.

Caduffs Überlegungen – auch die im zusammen mit Tan Wälchli verfassten Vorwort – lassen sich als Versuch einordnen, die von Borgdorff formulierte Position durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“ *weiterzuentwickeln*.

8.4 Zu Lieferung 4

Henk Borgdorff: Wo stehen wir in der künstlerischen Forschung?

Zwei Texte von Henk Borgdorff wurden bereits in den Lieferungen 1 und 3 diskutiert. Dass dieser Aufsatz etwas intensiver kommentiert wird, ist auf die neue Einsicht zurückzuführen, dass er es ermöglicht, [unsere] Kritikstrategie zu *präzisieren*.

Wenn drei Diskurse zu unterscheiden sind – erstens bildungspolitische Konzepte der künstlerischen Forschung, zweitens Kunsttheorien, welche um den Begriff der künstlerischen Forschung kreisen, sowie drittens vielfältige individuelle Positionen von Künstlerinnen und Künstlern, die ihr Tun als künstlerische Forschung begreifen –, so sollte der Kommentar bei besonders wichtigen Passagen eine *Diskurszuordnung* vornehmen. Zu kritisieren ist die *Vermengung der Diskurse*.

Die Unterscheidung zwischen drei Diskursen kann dazu beitragen, die Diskussion über künstlerische Forschung zu versachlichen. [Unsere] Kritik richtet sich überhaupt nicht gegen Diskurs 3 – ge-

gen das, was einzelne Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen und in ihrer Arbeit realisieren –, sondern gegen einige Thesen und Argumente, die den Diskursen 1 und 2 zugeordnet werden können.

Die praktische Umsetzung bildungspolitischer Konzepte im Allgemeinen und solcher der künstlerischen Forschung im Besonderen erfolgt in der Regel durch staatliche Instanzen; daher werden sich Vertreter von Diskurs 1 um die Unterstützung staatlicher Stellen bemühen, insbesondere um „legislative Maßnahmen und finanzielle Förderung“.

Nach [unserer] Auffassung ist die Erweiterung eines vor allem auf die Erfahrungswissenschaften zugeschnittenen Forschungsbegriffs sinnvoll – die von Borgdorff und anderen vorgenommene Weichenstellung erweist sich bei genauerer Analyse jedoch als problematisch, weswegen [wir] für eine *andersartige Erweiterung des Forschungsbegriffs* plädieren. Zu prüfen ist, ob dieser Begriff *nur* auf die Kunst anwendbar ist oder ob man auch von anderen Lebensbereichen sagen kann, dass das, was die Menschen in ihnen tun, als Forschung im erweiterten Sinn verstanden werden kann. Eine solche *allgemeiner ansetzende* Reflexion findet sich bei Borgdorff nicht: Die Forschung im erweiterten Sinn wird als etwas betrachtet, das sich *nur* in der Kunst finde.

Die ungeprüfte Engführung des erweiterten Forschungsbegriffs ist auch *interessegeleitet*. Man will einen erweiterten Forschungsbegriff etablieren, der *speziell auf die Kunsthochschulen zugeschnitten ist*. Die starke Bindung an eine bestimmte Interessenlage führt in allen Lebensbereichen häufig dazu, dass kognitive Schwächen bestimmter Thesen und Argumente unerkannt bleiben oder gezielt verschleiert werden.

[Unsere] Gegenführung setzt erstens beim *Sprachgebrauch* an, um zu klären, ob sich dort Elemente finden, die für einen solchen Begriff verwendet werden können. Zweitens werden Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zurechnen, nach ihrem Verständnis der künstlerischen Forschung gefragt – von der Vermutung geleitet, dass sie *Unterschiedliches* darunter verstehen; das ist dann bei der Begriffsbildung zu berücksichtigen. Drittens wird untersucht, ob sich Entsprechungen zu dem, was jeweils als künstlerische Forschung verstanden wird, auch in anderen Lebensbereichen finden; dadurch wird geklärt, ob der Kunst das genannte Alleinstellungsmerkmal zukommt, d.h., ob nur sie Ort der Forschung im erweiterten Sinn ist.

Künstlerinnen und Künstler verstehen unter künstlerischer Forschung unter anderem, dass Recherchen bestimmter Art unternommen werden, dass über die Prämissen des eigenen Tuns nachgedacht wird, dass man etwas Neues herstellen will. Begreift man das als Beispiele für Forschung im weiteren Sinn, so gilt allerdings, dass diese nicht nur in der Kunst, sondern in verschiedenen nicht-wissenschaftlichen Lebensbereichen betrieben wird. Die Kunst ist somit nicht der alleinige Ort der Forschung im weiteren Sinn. Und das bedeutet auch, dass die damit zusammenhängenden interessegeleiteten Konstruktionen hinfällig sind.

Es ist gelungen, erstens „Institutionen und Organisationen“ zu gewinnen bzw. aufzubauen, welche die Konzepte der künstlerischen Forschung unterstützen. Zweitens werden diese Konzepte durch „Bücher und Zeitschriften“ einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt. Drittens finden „Konferenzen“ statt, die unter anderem zur Weiterentwicklung der Konzepte führen. Viertens ist es gelungen, „Regierungs- und Förderstellen“ als Unterstützer zu gewinnen, und fünftens sind „Hochschulinrichtungen“ gemäß diesen Konzepten reformiert worden, sodass sie diese in der Ausbildung vermitteln. Das ist eine beeindruckende Erfolgsgeschichte. Diese unterscheidet sich signifikant von der Erfolgsgeschichte einer sich durchsetzenden neuen Kunstrichtung, obwohl die künstlerische Forschung *auch* als variantenreiche neue Kunstströmung betrachtet werden kann: Der Gesamtkomplex der künstlerischen Forschung umfasst deutlich mehr als eine neue Kunstströmung.

Die unstrittige „Reflektiertheit der Kunst“ führt nicht *zwangsläufig* zur Herausbildung von Konzepten der künstlerischen Forschung – es gibt auch andere Optionen. Borgdorff erweckt den unzutreffenden Eindruck, die „Schaffung eines geschützten Raumes“ für die Reflexion über das eigene Tun werde erst durch „Einführung der künstlerischen Forschung an den Kunsthochschulen“ möglich. Tatsächlich hat es an Kunsthochschulen einen solchen Freiraum immer schon gegeben.

Die Unterscheidung zwischen drei Diskursen führt zu Reformulierungen und Präzisierungen: Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer künstlerischen Arbeit auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Geistes- bzw. Kulturwissenschaft zurückgreifen. „Künstlerische Forschung“ lässt sich dann präziser bestimmen als *geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogene Kunst*, die von der *naturwissenschaftsbezogenen Kunst* abzugrenzen ist. „Manchmal ist künstlerische Forschung eng mit geisteswissenschaftlicher Forschung verwandt“ läuft dann hinaus auf: Es gibt geisteswissenschaftsbezogene Kunst, und einige dieser Künstlerinnen und Künstler ordnen sich der künstlerischen Forschung zu.

Davon sind als Kunsttheorien auftretende Theorien der künstlerischen Forschung zu unterscheiden, die sich auf bestimmte geistes- bzw. kulturwissenschaftliche sowie soziologische Theorien stützen. Derartige Rückgriffe sind Diskurs 2 zuzuordnen. Während Formen geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogener Kunst zunächst einmal als legitime Optionen zu tolerieren und zu respektieren sind, steht eine Kunsttheorie hinsichtlich der Lösung kognitiver Probleme von vornherein in einem Konkurrenzverhältnis zu anderen Kunsttheorien. In Diskurs 2 wird anders vorgegangen als in Diskurs 3. Vor dem Hintergrund dieser Präzisierung erscheint die Behauptung einer engen Verwandtschaft zwischen künstlerischer und geistes- und sozialwissenschaftlicher Forschung zumindest als ungenau.

Bei einer Künstlerin, die in ihrer Arbeit z.B. auf eine bestimmte Art der Hermeneutik zurückgreift, kann man sich weitgehend darauf konzentrieren zu klären, um welche Art von Hermeneutik es sich handelt (z.B. die von Hans-Georg Gadamer entwickelte Theorie) und welches künstlerische Konzept aus dieser Rezeption hervorgeht. Bei einer Theorie der künstlerischen Forschung, die sich auf Gadammers Hermeneutik beruft, ist hingegen unter anderem zu klären, ob die Einwände, die auf wissenschaftlicher Ebene gegen diese Theorie vorgebracht worden sind, bekannt sind und möglicherweise entkräftet werden, ob die Vielfalt der Ansätze, die innerhalb der heutigen Hermeneutik miteinander konkurrieren, berücksichtigt wird und dergleichen mehr. Dass ein Theoretiker der künstlerischen Forschung Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Geistes- und Sozialwissenschaft direkt als Stützen seiner eigenen Theorie verwendet, ist dann problematisch, wenn ohne nähere Prüfung vorausgesetzt wird, dass es sich um verlässliches, hinlänglich bestätigtes wissenschaftliches Wissen handelt – was in einigen Fällen nicht zutrifft. Borgdorffs Vorgehen in diesem Punkt beruht auf einer Vermengung der Argumentationsebenen.

Gerald Bast: Können Forscher Künstler sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche

[Wir] empfehlen, die Frage „Können Künstler Forscher sein?“ nicht direkt zu beantworten, sondern erst einmal zurückzufragen: Was wird hier unter Forschung verstanden? Ist diese Auskunft erfolgt, so lässt sich die Frage beantworten – aber dann zeigt sich eben auch, dass die Antworten je nach dem vorliegenden Verständnis von Forschung *unterschiedlich* ausfallen. Wird unter künstlerischer Forschung z.B. die Produktion wissenschaftsbezogener Kunst verstanden, so gibt es viele Beispiele dafür, dass Künstlerinnen und Künstler in diesem Sinne Forscher sein können.

„Interessanterweise sind es in der Mehrzahl noch Kunstwissenschaftler und Kunstwissenschaftlerinnen, die von Symposium zu Symposium reisen und über künstlerische Forschung [...] publizieren.“ Gerald Bast weist darauf hin, „dass sich Künstler und Künstlerinnen zu diesem Themenkomplex noch in relativ geringer Zahl öffentlich äußern“. Im Licht [unserer] Unterscheidung zwischen drei Diskursen ist dieser Tatbestand darauf zurückzuführen, dass zumeist die Diskurse 1 und 2 im Mittelpunkt der Veranstaltungen stehen. Würde dem Diskurs 3 eine eigene Berechtigung eingeräumt, so würden Künstlerinnen und Künstler gezielt aufgefordert, ihr individuelles Verständnis von künstlerischer Forschung zu artikulieren.

„Die Wissenschaften haben den Begriff der Forschung für ihren Bereich monopolisiert.“ Folgt man [unserer] Unterscheidung zwischen Forschung im engeren und im weiteren Sinn, so liegt gar

keine Monopolisierung des Forschungsbegriffs durch die Wissenschaft – oder eine bestimmte Art der Wissenschaft – vor.

Absolute Entgegensetzungen z.B. zwischen Objektivität und Subjektivität sind auch nach [unserer] Auffassung ungeeignet, um zu einer tragfähigen Bestimmung des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst zu gelangen. So spielen z.B. in der wissenschaftlichen Forschung zweifellos Elemente von „Subjektivität, Emotionalität und Intuition“ eine Rolle, etwa in der Entwicklungsphase einer neuen Theorie. Daraus, dass eine absolute Entgegensetzung zwischen Wissenschaft und Kunst unbefriedigend ist, folgt aber nicht, dass auch die Annahme einer relativen Eigenständigkeit von Wissenschaft und Kunst aufgegeben werden muss.

Mit Bast sind [wir] der Auffassung, „dass ästhetische Neuerungen das Vorherige nicht ungültig machen“. Eine vertiefende Betrachtung erfolgt jedoch nicht; so bleibt ungeklärt, worauf dieser Unterschied zurückzuführen ist. Nach der kognitiven Kunsttheorie sind Kunstwerke stets Realisierungen individueller Kunstprogramme vor dem Hintergrund eines bestimmten Überzeugungssystems. Sowohl bei den Kunstprogrammen als auch bei den ihnen zugrunde liegenden Überzeugungssystemen spielen Wertüberzeugungen eine zentrale Rolle. Während die Entwicklung verlässlichen empirischen Wissens immer mit „Widerlegung und Ablösung“ verbunden ist, können die als Realisierungen von Wertüberzeugungen ästhetischer und anderer Art begriffenen Kunstwerke nebeneinander bestehen.

Bei Bast bleibt unbemerkt, dass die dargestellte Position mit solchen Theorien der künstlerischen Forschung, die annehmen, dass künstlerische Forschung zu einer Erweiterung des Wissens und Verstehens führt, nur schwer in Einklang zu bringen ist. Stellt eine „Erlangung neuen [...] künstlerischen Wissens“ nicht einen Fortschritt gegenüber dem bisherigen Wissen dar?

Bast begreift die Idee „einer Artistic Community [...] als Pendant zur Scientific Community“. Unstrittig ist, dass gegenwärtig der Kunstmarkt eine wichtige Rolle bei der Steuerung der „Richtung der ästhetischen Innovation“ spielt; die bestehenden Kunsthochschulen waren und sind aber immer auch ein Ort, an dem die Entwicklung neuer Kunstprogramme relativ unabhängig von den Vorgaben des Kunstmarkts stattfinden konnte und kann. Daher halten [wir] Basts These, dass Konzepte künstlerischer Forschung aktuell so wichtig sind, um der Steuerung der ästhetischen Innovation primär durch den Kunstmarkt entgegenzuwirken, für verfehlt. Dass die „Implementierung künstlerischer Forschung [...] in das Tätigkeitsspektrum der Kunstuniversitäten“ direkt zur Bildung einer Artistic Community der erwünschten Art führt, bestreiten [wir].

Nach Bast wird in den „heute innovativsten Wissenschaftszweigen immer deutlicher, dass oft Bilder eine notwendige Voraussetzung für das Weiterführen wissenschaftlicher Forschungsstrategien sind.“ Nicht alle Bilder sind jedoch der *Kunst* zuzuordnen; daher ist fraglich, ob in diesem Fall eine „Annäherung zwischen Wissenschaft und Kunst“ vorliegt.

„Umgekehrt hat sich die Kunst zu jeder Zeit neuer Technologien bemächtigt, um sie als jeweils ‚neue Medien‘ für künstlerische Arbeiten zu nutzen.“ Das ist richtig; in w/k wird hier von technik- bzw. technologiebezogener Kunst gesprochen.

Nach Bast ist die „beinahe exklusive Zuordnung künstlerischer Forschung zum Sektor universitärer künstlerischer Doktoratsstudien (PhD in practice, Doctor artium) [...] ein Erfolg kunstfremder Einflussfaktoren“. Man kann dem eine konstruktive Wendung geben: Die Einführung „formal vergleichbarer Studienabschlüsse“ gibt Gelegenheit zu untersuchen, ob gut durchdachte Formen eines Doctor artium möglich sind. Richtig ist, dass „die Beschäftigung mit künstlerischer Forschung an Kunstuniversitäten“ nicht „zwingend die Einrichtung künstlerischer Doktoratsstudien erfordern würde.“

„Die verblüffend einfach anmutende Antwort auf die Frage: Warum brauchen wir eine ‚Kunst als Forschung‘ gibt Florian Dombois: ‚Weil die Wissenschaft erfolgreich, aber nicht vollständig die Welt zu erklären vermag. Es braucht eine Alternative, die das von ihr Vernachlässigte wieder in den Blick rückt.‘ Dass weder die Wissenschaft noch die Kunst die Welt je vollständig erklären werden können,

ist beiden ebenso gemeinsam wie die irrational leidenschaftliche Weigerung, dies zu akzeptieren.“ Mit dieser Behauptung können [wir uns] gar nicht anfreunden:

- Die Position ‚Wissenschaft und Kunst liefern jeweils nur eine Teilerklärung der Welt, und sie sollten das akzeptieren‘ leidet zunächst darunter, dass mit einem ungeklärten und kontraintuitiven Begriff der Erklärung gearbeitet wird. In den Erfahrungswissenschaften ist man bestrebt, die jeweils festgestellten Phänomene mithilfe von theoretischen Konstruktionen zu erklären, wobei unter Erklärung in der Regel eine kausale Erklärung dieses oder jenes Typs zu verstehen ist. Von Kunstwerken sagt man hingegen üblicherweise – zumindest in den meisten Fällen – nicht, dass sie eine *Erklärung* bestimmter Phänomene oder gar der Welt im Ganzen liefern. Daher muss die Behauptung, die Kunst leiste – wie die Wissenschaft, aber auf ganz andere Weise als diese – eine Teilerklärung der Welt, als verfehlt gelten.
- Das einzuräumen, bedeutet nicht, der Wissenschaft zuzubilligen, sie leiste eine *vollständige* Erklärung all dessen, was es auf der Welt gibt wie auch der Entstehung der Welt im Ganzen. Die Erfahrungswissenschaften dringen aber immer wieder zu gut bestätigten Erklärungen dessen vor, was zuvor nicht befriedigend erklärt werden konnte.
- Der Kunst können von Künstlerinnen und Künstlern (sowie von anderen) ganz unterschiedliche Aufgaben zugewiesen werden; sie hat nicht die *eine* Aufgabe, das von der Wissenschaft Vernachlässigte „wieder in den Blick“ zu rücken.

8.5 Zu Lieferung 5.1

Zur Einleitung von Martin Tröndle: *Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft*

Denjenigen Theorien der künstlerischen Forschung, welche diese Art der Forschung dem Tun des einzelnen Künstlers zuordnen, wird von Martin Tröndle eine Theorie der ästhetischen Wissenschaft entgegengesetzt, die sich auf *Kooperationen zwischen Wissenschaftlern und Künstlern* bezieht, und zwar auf Kooperationen spezifischer Art, die geeignet sind, „problemorientiert neues Wissen zu generieren“. Der Buchtitel *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* besagt dann: Kunstforschung = künstlerische Forschung ist *anders als bisher zu denken*, nämlich nicht als etwas, was der Werkproduktion des einzelnen Künstlers immanent ist, sondern als eine spezifische Art der Kooperation von Wissenschaft und Kunst – das ist die eigentliche oder ‚wahre‘ Kunstforschung.

Die zentrale Frage für die kritische Prüfung lautet: Lässt sich *nachweisen*, dass durch solche Kooperationen „neues Wissen“ der beschriebenen Art generiert wird? Wenn Tröndle den Terminus „ästhetische Wissenschaft“ verwendet, *setzt er als erwiesen voraus*, dass zumindest in einigen Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst eine „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“, stattfindet. Bis ein überzeugender Nachweis erbracht ist, sollte nicht von *ästhetischer Wissenschaft* gesprochen werden, sondern schlichter von *Kooperationen, deren Ergebnisse in Einzelanalysen genauer zu charakterisieren sind*. Das Plädoyer für Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst sollte nicht von vornherein mit einer *starken These*, die eines aufwändig zu führenden Nachweises bedarf, verbunden werden.

Karen van den Berg/Sibylle Omlin/Martin Tröndle: *Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung*

In diesem Aufsatz wird Tröndles Konzept einer ästhetischen Wissenschaft weiter ausbuchstabiert: „Eine dieserart konzipierte Kunstforschung verbindet transdisziplinär die künstlerische Forschungspraxis mit wissenschaftlichen Forschungsmethoden und verändert damit die soziale Praxis des Forschens selbst.“

Diejenigen Positionen der künstlerischen Forschung, „die in dem Bonmot ‚All good art has become through research‘ pointiert“ werden, werden gefragt, „warum wir nicht weiter von Kunst sprechen, sondern nun den Forschungsbegriff bemühen, wenn künstlerische Forschung, wie behauptet, nichts weiter als die Produktion von (innovativen und gehaltvollen) Kunstwerken meint.“

Auch nach [unserer] Auffassung ist es wissenschaftlich unergiebig, wenn die *innovative künstlerische Arbeit* bzw. „die Produktion von (innovativen und gehaltvollen) Kunstwerken“ einfach als künstlerische Forschung *bezeichnet* wird, ohne dass zusätzlicher Anstrengungen wie die Erarbeitung eines empirisch gehaltvollen Forschungsbegriffs unternommen werden. Übersehen wird aber, dass Theorien der künstlerischen Forschung wie die von Henk Borgdorff (Position 1), Elke Bippus (Position 3), Kathrin Busch (Position 5) *nicht* diese krude Theorie vertreten. Daher kann die berechtigte Kritik an dieser nicht dazu verwendet werden, „das Bild des [individuellen] Künstlers als Forscher“ *generell* zu diskreditieren.

Dass der Begriff der künstlerischen Forschung für den bildungspolitischen Diskurs attraktiv ist, ist richtig; er erweist sich vor allem als vorteilhaft, um „im globalen Wettbewerb unter dem Druck der Bologna-Reform zu bestehen“. Diese bildungspolitischen Konzepte sind *gesondert zu diskutieren*.

Die „politisch geprägten Motivationen“ und die mit der institutionellen Durchsetzung der neuen Begrifflichkeit und Theorie verbundenen Vorteile *erschweren* eine kritische Diskussion der verwendeten Theorien der künstlerischen Forschung. Ob die jeweilige *Theorie* der künstlerischen Forschung die schwierigen Probleme, welche eine solche Theorie zu bewältigen hat, überzeugend zu lösen vermag, spielt innerhalb einer von dieser geprägten Institution nur eine untergeordnete Rolle; man vertraut oft darauf, dass das schon klappen wird.

Zum Projekt *eMotion*: Die Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern an einer „interaktive[n] Installation am Ende der Ausstellung“ ist eine künstlerische Aktivität üblicher Art. Demgegenüber stellt die „Erarbeitung von unterschiedlichen Visualisierungen und klanglichen Übersetzungsleistungen“ eine Leistung dar, die für das primär *wissenschaftliche* Projekt der „Museumsforschung“ erbracht wird. Hier ist zu fragen, ob diese Leistungen nicht auch von *Technikern bestimmter Art, die keine Künstler sind*, erbracht werden können. Anders gewendet: Wenn Künstler zu einem solchen Kooperationsprojekt eingeladen werden, so kann dies dazu führen, dass sie gar nicht *als Künstler*, sondern als *Techniker bestimmter Art* eingesetzt werden. Dann aber würde es sich im Kern gar nicht um eine Kooperation zwischen Wissenschaftlern *und Künstlern* handeln.

Der hohe Anspruch auf „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“, wird nicht hinlänglich begründet. Nach [unserer] Einschätzung handelt es sich um eine interessante und wichtige Kooperation, die aber im Licht des w/k-Programms anders einzuordnen ist als es bei van den Berg/Omlin/Tröndle geschieht; demnach liegt keine *ästhetische Wissenschaft* vor. Es geht [uns] nicht darum, die Leistungen der beteiligten Künstler zu minimieren, sondern um die Frage, wie sie am besten *einzuordnen* sind.

Henk Borgdorff: *Künstlerische Forschung und akademische Forschung*

In den Lieferungen 1, 3 und 4 sind bereits Texte von Henk Borgdorff diskutiert worden; auf den in diesem Band enthaltenen wird erneut eingegangen, da er es ermöglicht, die Kritikstrategie zu präzisieren. Der Kommentar beschränkt sich auf den zweiten Teil des Artikels: „Künstlerische Forschung als akademische Forschung“.

Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung ist zu verstehen als *Grundlage für die Kunstausbildung* an solchen Hochschulen, die gemäß einem Konzept der künstlerischen Forschung aufgebaut oder reformiert worden sind. Aus dieser Theorie wird ein dazu passendes Kunstprogramm gewonnen, das – um die w/k-Terminologie zu verwenden – bestimmte Formen wissenschaftsbezogener Kunst propagiert. Eine konkrete Hochschule kann sich für ein solches Konzept (Theorie plus Kunstprogramm) entscheiden; andere Hochschulen können andere Wege einschlagen. Eine Theorie der künstlerischen Forschung, die auf bestimmte bildungspolitische Ziele zugeschnitten ist (Diskurs 1), ist von einer Theorie der künstlerischen Forschung, die primär wissenschaftliche Erkenntnisziele verfolgt (Diskurs 2), zu unterscheiden. Und ein Kunstprogramm, das für die Ausbildung an einer bestimmten Hochschule verbindlich gemacht wird, ist von individuellen Kunstprogrammen zu unterscheiden, die von Künstlerinnen und Künstlern nach ihrer Ausbildung entwickelt bzw. gewählt werden. (Diskurs 3).

Borgdorffs Ausbildungskonzept ist darauf ausgerichtet, die Kunstausbildung wissenschaftsähnlich zu gestalten und auf die Produktion wissenschaftsbezogener Kunst bestimmter Art auszurichten. Die starke These, dass „die künstlerische Forschung als eine Form der akademischen Forschung“ zu begreifen ist, sollte *ersetzt* werden durch die These, dass *die Kunstausbildung sich hier formal an Standards etablierter akademischer (wissenschaftlicher) Forschung orientiert*, die auf die Kunstproduktion übertragen werden:

Die Kunstproduktion nach einem sich formal an bestimmten Wissenschaften orientierenden Konzept bleibt ein *Gestaltungsunternehmen*, das von der Forschung im engeren Sinn – wie sie vor allem in den Erfahrungswissenschaften betrieben wird – abzugrenzen ist. Die so verstandene künstlerische Forschung fällt nicht unter die dargelegte „Charakterisierung der akademischen Forschung“ – sie lehnt sich nur an diese an.

Borgdorff setzt als hinlänglich gesichert voraus, dass Projekte der künstlerischen Forschung tatsächlich zur Vergrößerung bzw. Erweiterung des Wissens führen. Dieser Nachweis ist jedoch bislang nicht erbracht worden, und daher hängt die Behauptung, die künstlerische sei eine besondere Variante der akademischen Forschung, an der entscheidenden Stelle in der Luft.

Die Anerkennung einer künstlerischen Leistung *innerhalb der Community der künstlerischen Forscher* ist eine Sache; gesondert zu klären ist, ob es sich *tatsächlich* um eine Erweiterung des Wissens handelt.

„Dass man neues Wissen zu dem bereits vorhandenen beiträgt, ist charakteristisch für die ergebnisoffene Natur jeder Forschungsarbeit“ – aber um welche Art neuen Wissens handelt es sich bei der künstlerischen Forschung, wie Borgdorff sie denkt?

Wird Wissen mit grundlegenden Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen in Verbindung gebracht, so ist die *weltanschauliche Dimension* angesprochen. In dieser treten ganz unterschiedliche Überzeugungssysteme auf, und es besteht ein Grundkonflikt zwischen religiösen und areligiösen Überzeugungssystemen. Was Überzeugungssystem a behauptet, wird von b bestritten. Daher halten [wir] es nicht für sinnvoll, hier von *Wissen* zu sprechen und damit die Vorstellung der *Erweiterung des vorhandenen Wissens* zu verbinden. In der weltanschaulichen Dimension gibt es überhaupt keinen allgemein unter Fachleuten anerkannten Wissenstand. Erweiterungen, Weiterentwicklungen gibt es stets nur bezogen auf ein bestimmtes Überzeugungssystem.

Borgdorff betont „die Verbundenheit der Kunst zu dem, wer wir sind und wo wir stehen“. [Wir] sprechen hier von der Gebundenheit der künstlerischen Tätigkeit aller Art an (variiierende) Überzeugungssysteme, an diesen oder jenen weltanschaulichen Rahmen. Durch Grundüberzeugungen dieser Art wird jeweils festgelegt, „wer wir sind und wo wir stehen“. Solche Überzeugungen kommen in der Kunst *zum Ausdruck*, und Kunst kann einerseits zur Festigung, andererseits zur Veränderung von Grundüberzeugungen beitragen.

Die an einigen Kunsthochschulen betriebene Form der künstlerischen Forschung als Kunstpraxis erliegt einem *Selbstmissverständnis*, wenn sie sich als neue Form akademischer Forschung begreift. (Die Entwicklung einer mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden *Theorie* der künstlerischen Forschung als Kunsttheorie – Diskurs 2 – ist demgegenüber eine Form akademischer Forschung.)

Mari Brellochs: IRRTUMsFORSCHUNG – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!

Künstlerische Forschung ist nach Mari Brellochs' Verständnis auf die „Ermittlung visionärer Gesellschaftsbezüge und -entwürfe“ ausgerichtet. Ein visionärer Gesellschaftsentwurf kann auch als Utopie bezeichnet werden. Welche Art von Utopie vertreten wird, geht aus dem Text nicht hervor. Am Entwurf von Utopien sind in historischer Hinsicht zumeist Philosophen, Theoretiker, Politiker, manchmal aber auch Künstlerinnen und Künstler beteiligt.

Brellochs vertritt ein Kunstprogramm, in dem „„Auf dem Weg sein', ‚Scheitern' und ‚in die Irre gehen' [...] zentrale Arbeitsmodi“ sind.

Die Erläuterungen dieses Konzepts künstlerischer Forschung stützen sich auf bestimmte *erkenntnistheoretische* Annahmen. Die Ausrichtung der wissenschaftlichen Forschung auf eine „allgemeingültige[] ‚Wahrheit“ hält Brellochs für verfehlt – wohl deshalb, weil eine solche Wahrheit als *unerreichbar*

gilt. Der künstlerischen Forschung im Sinne von Brellochs sind somit nur diejenigen Künstlerinnen und Künstler zuzurechnen, welche *die Unerreichbarkeit einer allgemeingültigen Wahrheit* postulieren und daher das Schema „Annahme, Planung, Test, Scheitern“ – mit Betonung auf *Scheitern* – konsequent anwenden, wozu die wissenschaftliche Forschung aufgrund ihrer Wahrheitsfixierung außerstande sei. Brellochs' Theorie der künstlerischen Forschung schließt somit die Behauptung einer *Überlegenheit* der ‚eigentlichen‘ künstlerischen Forschung über die wissenschaftliche Forschung ein. Hier sehen [wir] eine Verwandtschaft mit der von Kathrin Busch vertretenen Theorie, die in Lieferung 2.2, Kapitel 1 diskutiert worden ist. Als Leitautoren fungieren Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault und Martin Heidegger.

Es wird nicht unterschieden zwischen einer *absoluten* Wahrheit, einem endgültigen, sozusagen bombensicheren Wissen, und einer *empirischen* Wahrheit, einem fehlbaren, im Prinzip stets verbesserbaren, mehr oder weniger verlässlichen Wissen. Empirisches Wissen vorwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Art besteht der Form nach aus hypothetischen Konstruktionen, die sich mehr oder weniger gut an den jeweiligen Fakten bewähren. Daher ist es auch verfehlt, das Trial-and-Error-Verfahren als *notwendig zu einem Scheitern führend* zu denken – in der Hauptsache führt es, was Theorien vorwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Art anbelangt, zu deren *Verbesserung*.

Verfehlt ist auch die damit korrespondierende Sicht der künstlerischen Arbeit, die deren Resultate mit einem *unvermeidlichen Scheitern* in Verbindung bringt. Das Trial-and-Error-Verfahren führt hier in der Hauptsache zur *Optimierung* der künstlerischen Arbeit und ihrer Produkte nach Kriterien des jeweils zugrunde liegenden Kunstprogramms. Brellochs' Theorie der künstlerischen Forschung beruht auf einer *defizitären Erkenntnistheorie und Anthropologie*.

Es ist richtig und produktiv, in Forschungsprozessen im engeren und im weiteren Sinn für eine Haltung der Ergebnisoffenheit, der Flexibilität, der Wandlungsfähigkeit und Innovationsbejahung einzutreten.

Wissenschaftliche Theorien müssen nicht im Sinne einer radikalen Skepsis gedeutet werden. Daraus, dass einzelne Wissenschaftler die Erfahrung machen, „dass die Welt in der Analyse leicht zerfällt, zwischen den Fingern zerrinnt“, kann nicht gefolgert werden, dass es *unmöglich* sei, mit erfahrungswissenschaftlichen Mitteln tiefer in Wirklichkeitszusammenhänge einzudringen.

Brellochs will Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft fördern. „Selten wird vorab des Dialogs die eigene, aktuelle Position im Feld der Wahrheit und Wirklichkeit geklärt.“ Dadurch gehen in der Kommunikation „die jeweiligen Wahrheits-, Kunst- und Wissenschaftsbegriffe zwischen Künstlern und Wissenschaftlern wild durcheinander“. Dem kann durch *Klärung* der für den jeweiligen Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft relevanten Voraussetzungen entgegengewirkt werden.

[Wir] unterstützen in Kunst und Wissenschaft eine Einstellung, die „nicht nur ergebnisoffen ist, sondern [...] während des gesamten Verlaufs (und darüber hinaus) konsequent wandlungsfähig bleibt“, halten es jedoch für unbegründet, eine solche Einstellung exklusiv der künstlerischen Forschung zuzuschreiben: „Künstlerische Forschung erlaubt, die Dinge flüssig, bewegt und veränderlich zu halten.“ [Wir] ziehen es vor, hier von einer *undogmatischen und kritischen Grundeinstellung* zu sprechen, wie sie zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen vertreten worden ist.

Es ist immer wieder erforderlich, die „bürokratischen und epistemischen Voraussetzungen des Wissenschaftsbetriebs“ auf den Prüfstand zu stellen. Die Kritik an Defiziten und die Durchsetzung von Verbesserungen erfolgt jedoch in der Regel *von innen*, d.h. sie wird von Leuten getragen, die sich in den Wissenschaften auskennen. Eine solche Sachkenntnis liegt bei Künstlerinnen und Künstlern nur in Sonderfällen vor, z.B. dann, wenn sie zusätzlich wissenschaftlich tätig sind. Der künstlerischen Forschung zuzuschreiben, sie ermögliche es, einen verhärteten Zustand des Wissenschaftsbetriebs aufzubrechen und zu überwinden, ist daher irreführend.

[Unser] hauptsächlicher Kritikpunkt an Brellochs' Konzept der künstlerischen Forschung ist, dass er das sinnvolle, wenngleich in fragwürdiger terminologischer Form umgesetzte Plädoyer für eine undogmatische und kritische Einstellung mit einer Erkenntnistheorie des unausweichlichen Scheiterns und einer Anthropologie des Immer-in-die-Irre-Gehens verbindet.

Julian Klein im Gespräch mit Martin Tröndle: *Wie kann Forschung künstlerisch sein?*

In einem Kooperationsprojekt werden künstlerische Kompetenzen genutzt, um bestimmte wissenschaftliche Probleme einer Lösung näherzubringen. In die w/k-Systematik lässt sich das als Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst einordnen, die primär der Erreichung wissenschaftlicher Erkenntnisziele dient.

Klein erwähnt mehrere langfristig angelegte Kooperationen seines Instituts mit Wissenschaften, für die ein intensives Sich-Einarbeiten in andere Fächer erforderlich war: In einer *Kooperationsanalyse* sollte herausgearbeitet werden, welche konkreten Beiträge die Mitarbeiter des Instituts leisten und wie diese einzuordnen sowie zu bewerten sind.

Die Mitglieder des Instituts, die eine Theateraufführung konzipieren und durchführen, ordnen sich als künstlerische Forscherinnen und Forscher ein und begreifen ihr Tun deshalb als *künstlerische Forschung*. Theateraufführungen im wissenschaftlichen Kontext sind jedoch nicht generell der künstlerischen Forschung zuzurechnen.

8.6 Zu Lieferung 5.2

Claudia Mareis: *Methodische Imagination – Kreativitätstechniken, Geschichte und künstlerische Forschung*

Claudia Mareis' Aufsatz befasst sich hauptsächlich mit der Geschichte der Kreativitätstechniken und der Kreativitätsforschung. Dabei stellt sie Verbindungen zum Thema *künstlerische Forschung* her; nur diese Passagen werden kommentiert.

„Auch in der künstlerischen Forschung steht gegenwärtig die Genese von *neuem* Wissen im Zentrum der Anstrengungen.“ In konkreten Fällen sollte vor der inhaltlichen Diskussion geklärt werden, was z.B. genau unter „new design knowledge“ verstanden wird.

„Ausgangspunkt der folgenden Erörterungen ist die Beobachtung, dass im Kontext der künstlerischen Forschung zunehmend Bestrebungen auszumachen sind, kreative, das heißt (vermeintlich) genuin künstlerische oder gestalterische Techniken und Darstellungsverfahren als Wissenstechniken oder sogar Forschungsmethoden aufzufassen und sie für die Belange der künstlerischen Forschung zu instrumentalisieren.“ Zunächst wäre der Nachweis zu erbringen, dass gewisse „künstlerische oder gestalterische Techniken und Gestaltungsverfahren“ *tatsächlich* „als Wissenstechniken oder sogar Forschungsmethoden aufzufassen“ sind. Vom Ergebnis hängt es ab, wie darauf aufbauende Thesen einzuschätzen sind.

Mareis befasst sich näher mit der von einigen Ansätzen vorgenommenen „Positionierung der künstlerischen Forschung [...] in Opposition zu wissenschaftlicher Forschung [...]. Als paradigmatische Setzung gilt seitdem, künstlerische Forschung als praxisbasierte Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen.“ Diese Bestimmung wirft einige Probleme auf:

- Dass erfahrungswissenschaftliche Forschung *als solche praxisfern* ist, trifft nicht zu. Richtig ist, dass wissenschaftliche Forschung in vielen Disziplinen eine hochspezialisierte Angelegenheit ist, die nur Leuten mit einschlägigem Vorwissen zugänglich ist; man denke etwa an die Relativitätstheorie, die Quantenphysik, die Genforschung. Neben einer solchen hochspezialisierten Forschung gibt es in den Wissenschaften aber immer auch Bestrebungen, zumindest einige Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. *Wissenschaftskommunikation* liegt im ureigenen Interesse der Wissenschaften.
- Mit Mareis sind [wir] daher der Auffassung, dass die besagte „paradigmatische Setzung“ auf „polarisierenden, oft verkürzenden und karikierenden Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft gründet“, die genauer zu beleuchten wären. Erfahrungswissenschaftliche Forschung beruht „auf einem mehr oder weniger systematisierten Set von sozialen, ästhetischen und epistemischen Praktiken“. Da die „paradigmatische Setzung“ verfehlt ist, kann höchstens versucht werden, einige Elemente dieser Theorie der künstlerischen Forschung *durch Reformulierung zu retten*.

Es läuft auf eine *Neubenennung* hinaus, wenn das, was „what artists, craftspeople and designers do all the time“, als Forschung besonderer Art bezeichnet wird.

Mit Mareis kritisieren [wir] ein *Zerrbild* der wissenschaftlichen Forschung, das von dem Interesse geleitet wird, das Tun von „artists, craftspeople and designers“ als der wissenschaftlichen Forschung *in wesentlichen Punkten überlegen* darzustellen. [Wir] plädieren hier für ein *gleichberechtigtes Nebeneinander* von Wissenschaft und Kunst; die Umkehrung der fragwürdigen Hierarchie ‚Die Wissenschaft ist wichtiger als die Kunst‘ verschärft nur die Probleme.

Im Kontext ihrer Aufarbeitung der „Vorgeschichte der Kreativitätstechniken“ betont Mareis, „dass es vor dem Hintergrund einer derart weitreichenden Kultur- und Wissensgeschichte der Gedächtniskunst und Kombinatorik verfehlt wäre, Kreativitätstechniken bloß als genuin *künstlerische* Verfahren zu betrachten, wie dies in der künstlerischen Forschung bisweilen impliziert wird.“

Mareis leistet einen wichtigen Beitrag zu den „aktuellen Debatten rund um die künstlerische Forschung und ihre vermeintlich neuen *kreativen* Techniken und *wissenschaftsalternativen* Potenziale“.

Simon Grand: *Design Fiction: Theorie als Praxis des Möglichen*

„Künstlerische Forschung‘ ist ein Modebegriff. Er bietet uns die Möglichkeit, unser Denken und Handeln im aktuellen Diskurs mit einem attraktiven, neuen Label zu versehen; er kann auch als Kategorie dienen, um die eigenen Projekte einzuordnen und zu finanzieren“. Damit sind wichtige Vorteile angesprochen. Nachteilig ist demgegenüber die *nicht hinlänglich geklärte Verwendung* von Modebegriffen, diese kann z.B. ein Aneinandervorbeireden zur Folge haben, da verschiedene Leute ganz Unterschiedliches unter künstlerischer Forschung verstehen.

Unter „Kunst als Forschung“ fasst Grand Unterschiedliches zusammen, und die Rede von „Forschung als Handlungsraum der Kunst“ bleibt vage.

Wenn die Aufgabe der künstlerischen Forschung darin gesehen wird, sich auf das Neue, bislang noch nicht Realisierte zu konzentrieren, so ist künstlerische Forschung nur ein neues Etikett für das Streben nach Innovation (in den Künsten und darüber hinaus). Innovation ist *immer* die Realisierung von etwas, „was sein könnte“.

„Im Folgenden soll das ‚Unternehmerische‘ der Kunst, das heißt ihre Auseinandersetzung mit der Ökonomie und dem globalen Kunstmarkt sowie ihre Institutionalisierung genauer untersucht werden.“ Das, was in der Kunst geschieht, kann immer auch aus einer ökonomischen, wirtschaftswissenschaftlichen Perspektive untersucht werden.

Grand interessiert sich besonders für „die Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager“, für neuartige Verbindungen wirtschaftlicher Prozesse mit künstlerischen Zielen, z.B. bei Damien Hirst. Seine Überlegungen legt er als Theorie der künstlerischen Forschung an. Das sinnvolle Unterfangen, neue Formen des „Unternehmerischen in der Kunst“ sowohl aus ökonomischer als auch aus kunsttheoretischer Perspektive erstens wissenschaftlich zu untersuchen und zweitens praktisch zu fördern, wird eher gehemmt als gefördert, wenn es an eine Theorie der künstlerischen Forschung gebunden wird.

Grands Nähe zu Position 3 einer Theorie der künstlerischen Forschung, wie Elke Bippus sie skizziert (vgl. Lieferung 2.1, Kapitel 1), zeigt sich darin, dass er sich auf neuere Wissenschaftsforschung stützt, welche die „Arbeit in wissenschaftlichen Laboratorien“ untersucht hat.

Das Interesse an einer „Welt, wie sie sein könnte“, zeigt sich in verschiedenen Formen, und die „Praxis des Entwerfens und Konkretisierens zukünftiger Welten“ ist nicht immer künstlerisch oder kunstnah – man denke nur an die Geschichte der Sozialutopien.

Grand ist es wohl vor allem um das *Design von Gebrauchsgegenständen aller Art* zu tun. Die Design-Ausbildung soll nach dem Vorbild bestimmter wissenschaftlicher Einrichtungen auf besonders innovationsfreundliche Weise gestaltet werden.

Unter „Critical Companies“ können Unternehmen mit Kunstbezug verstanden werden. Die Kunstbezüge solcher Unternehmen können unterschiedlicher Art sein: Aktionäre werden „in künstlerische Projekte und Prozesse eingebunden“; Performances werden „als Produktpräsentationen rea-

lisiert“ usw. Es ist nicht zwingend erforderlich, dieses Anliegen unter der Flagge der künstlerischen Forschung segeln zu lassen. Wer „neue mögliche Welten des Unternehmerischen im Zwischenraum von Kunst und Wirtschaft“ eröffnen will, lenkt von der eigentlichen Problematik ab, wenn das eigene Tun als Theorie und Methode der künstlerischen Forschung eingeordnet wird.

Ursula Bertram: *Künstlerisches Denken und Handeln*

Ursula Bertram ordnet ihr Konzept der künstlerischen Forschung zu: „*Artistic Research* oder wie ich es vorzugsweise nenne: Künstlerisches Denken und Handeln sind anders als wissenschaftliches Arbeiten“.

Die Frage „Ist die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst nach einem halben Jahrtausend nun in Auflösung begriffen?“ ist sinnvoll, wenn man sie auf die weit verbreitete Annahme bezieht, Kunst und Wissenschaft seien *völlig eigenständige, durch eine definitive Grenze getrennte Bereiche, die nichts miteinander zu tun haben*. Dass diese Annahme falsch ist, zeigen Formen wissenschaftsbezogener Kunst und kunstbezogener Wissenschaft sowie die vielfältigen Kooperationen zwischen Wissenschaft, Technologie und Kunst.

Die Entwicklungslogik einiger Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst wird von Bertram richtig bestimmt: In den Wissenschaften finden ständig neue Entwicklungen statt; einige Künstlerinnen und Künstler greifen auf die jeweils neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften zurück und bringen neue Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst hervor. Entsprechendes gilt für die technologiebezogene Kunst.

Künstlerisches Denken und Handeln soll nach Bertram in den „Regelwerken der Wissenschaft“ verankert werden. Das „Navigieren über die Grenzen der Disziplinen hinaus“ soll geübt werden; künstlerisches Denken und Handeln wird hier „als Prozess in außerkünstlerischen Feldern“ gesehen.

Dass *der* künstlerischen Arbeit im Allgemeinen „die Richtung schwerpunktmäßig *hin zur Person*“ zugeschrieben wird, halten [wir] für problematisch. Geht es Künstlerinnen und Künstlern nicht – zumindest in sehr vielen Fällen – primär darum, *Werke bestimmter Art hervorzubringen*? Dabei ist es zwar nicht um „Objektivierung“ in einem wissenschaftlichen Sinn zu tun, sehr wohl aber um ein „zielorientierte[s] Ergebnis“.

Auch [wir] messen der Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“, eine zentrale Bedeutung zu. Es gibt eine menschliche Grundtendenz zur geistigen Unbeweglichkeit, zum *Festhalten an den jeweils etablierten Denkschemata, die fälschlich für endgültige Wahrheiten gehalten werden*.

Von der auf die allgemeine Zielsetzung bezogenen grundsätzlichen Übereinstimmung ist die *Ebene der Theoriebildung* zu unterscheiden, auf der es mehrere Optionen gibt. Im Rahmen dieser Optionen werden die folgenden Fragen unterschiedlich beantwortet: Worauf ist die vielfach festzustellende geistige Unbeweglichkeit hauptsächlich zurückzuführen? Was muss man tun, um die Entwicklung der „Kompetenz von geistiger Beweglichkeit“ allgemein und speziell in den Wissenschaften zu fördern? Hinsichtlich der *Theorie der geistigen Unbeweglichkeit und Beweglichkeit* vertreten [wir] eine deutlich andere Auffassung als Bertram; es besteht somit eine *Theorienkonkurrenz bei übereinstimmender Zielsetzung*.

Nach Bertram wendet das wissenschaftliche Denken die in einer Disziplin jeweils etablierte Theorie und Methode *logisch konsequent* an: Es ist *von sich aus nicht in der Lage*, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“, d.h. eine *neue* Theorie zu begründen. Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit ist dieser Theorie zufolge dem *künstlerischen Denken* vorbehalten. Wenn in der Wissenschaft – oder in einem anderen Lebensbereich – ein neuer Weg beschritten wird, so ist das nach Bertram auf das künstlerische Denken zurückzuführen.

Kritik: Es ist *willkürlich*, ohne jede Begründung zu behaupten, dass Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit dem *künstlerischen Denken* vorbehalten sei. Bezieht man die Rede vom künstlerischen Denken (und Handeln) zunächst auf das, was Künstlerinnen und Künstler *tatsächlich denken und tun*, so

zeigt sich, dass in den verschiedenen Kunstformen zwar vielfältige Innovationen stattgefunden haben, dass es aber sehr viele Künstlerinnen und Künstler gibt, die sich auf eingefahrenen Pfaden der Kunstproduktion bewegen. Daher ist es unzulässig, dem künstlerischen Denken und Handeln *generell* Kreativität/Innovationsfähigkeit zuzuschreiben.

Die Annahme, alles Innovative sei *irgendwie künstlerisch*, ist zu verwerfen. Dabei bietet sich folgende Vorgehensweise als Alternative an: Zunächst wird *festgestellt*, dass in der Wissenschaft (oder in einem anderen Lebensbereich) eine größere Innovation stattgefunden hat. Das *Zustandekommen der Innovation* wird mit den Mitteln der Psychologie, Soziologie usw. untersucht. Auf der Ebene der Theoriebildung ist es *unnötig*, dabei eine durchgängige Verbindung zum irgendwie Künstlerischen zu unterstellen.

Eine wissenschaftliche Innovation wird von einem Individuum oder mehreren Individuen vollzogen, die mit den in der jeweiligen Disziplin etablierten Theorie-Methoden-Komplexen gut vertraut sind, aber die zunehmenden Schwierigkeiten, in welche diese Komplexe geraten, durch Konstruktion einer besseren Theorie vermeiden wollen. Das *creative* bzw. *innovative* Denken solcher Wissenschaftler hängt eng mit ihren wissenschaftlichen Erfahrungen zusammen; es ist theoretisch und sprachlich *überflüssig*, es mit dem *künstlerischen* Denken gleichzusetzen.

Die Vorstellung, das wissenschaftliche Denken beschränke sich darauf, die in einer Disziplin jeweils etablierte Theorie und Methode *logisch konsequent* anzuwenden, stellt ein *Zerrbild* der Wissenschaft dar. *Einzelne* Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler konstruieren vielmehr immer wieder neue Theorien, verlassen die eingefahrenen Gedankenpfade.

Ziel ist es, das kreative wissenschaftliche Denken in der Ausbildung und der Praxis zu stärken, um so Tendenzen zur geistigen Unbeweglichkeit in den Wissenschaften entgegenzuwirken.

Bertrams Fehler besteht darin, dass sie das künstlerische Denken und Handeln als diejenige Instanz betrachtet, welche es dem Denken ermöglicht, andere Wege zu beschreiten. Das *tatsächliche* künstlerische Denken der Vergangenheit und der Gegenwart ist jedoch zu einem erheblichen Maß durch die dogmatische Einstellung geprägt. Bertram nimmt eine *unzulässige Idealisierung des künstlerischen Denkens und Handelns* vor.

Wenn es vom künstlerischen Denken heißt, dass „es sich nur in unbelastetem Terrain bildet, unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern (zu denen Lehrende gehören!) oder Klischees sowie von Angst, Erfolgszwang oder Misstrauen“, so ist etwas gemeint, das sich von den realen Lebenssituationen der Künstlerinnen und Künstler signifikant unterscheidet: Diese sind immer geprägt durch variierende Muster, Rezepte, Vorbilder, Klischees. Bertrams Konzept des künstlerischen Denkens arbeitet demnach mit der *Fiktion eines Idealzustands des völligen Unbelastetseins*.

Jens Badura: Philosophie als Performance

Künstlerische Forschung wird von Jens Badura als *Erkenntnissuche besonderer Art* verstanden, die sich von wissenschaftlicher Erkenntnissuche unterscheidet. Künstlerische Forschung ist demnach nicht „wissenschaftlich oder an der Wissenschaft orientiert“.

Baduras Konzept der künstlerischen Forschung stützt sich auf die in Baumgartens *Aesthetica* von 1750 entfaltete „Theorie sinnlicher Erkenntnis“. Es wird nicht klar zwischen einfacher sinnlicher und ästhetischer Erfahrung unterschieden. Es gibt keine *direkte Verbindung* der einfachen sinnlichen Erfahrung zur Kunst. Es gibt aber eine direkte Verbindung der ästhetischen Erfahrung zur Kunst: Kunst wird stets *im Rahmen der ästhetischen Erfahrung* und vor dem Hintergrund eines bestimmten Überzeugungssystems produziert.

Dem Projekt „Philosophie als Performance“ stehen [wir] als Verbindung von Philosophie und Kunst prinzipiell positiv gegenüber, problematisieren aber einige der damit verbundenen Thesen, z.B. die Behauptung, Philosophie sei „eine Aktivität des fortwährenden schöpferischen Begreifens von letztlich Unbegreifbarem“.

Badura folgt einem poststrukturalistischen Philosophieverständnis; darauf ist sein Verständnis künstlerischer Forschung zugeschnitten. Das Projekt „Philosophie als Performance“ dient der Vermittlung eines poststrukturalistischen Philosophieverständnisses.

Es ist legitim, „Inszenierungsformate[] philosophischen Denkens“ zu entwickeln und „Suchräume für begreifende Kreativität zu schaffen“.

8.7 Zu Bödekers Artikel²³

Wie Tepe in der Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* zeigt, gibt es völlig unterschiedliche Auffassungen von KF, die sich zum Teil widersprechen. In Lieferung 5.2, mit der er die Kommentare zu den seit 2009 im deutschsprachigen Raum erschienenen KF-Sammelbänden abschließt, unterscheidet er 14 Positionen, von denen einige einen Erkenntnisanspruch spezifischer Art erheben bzw. annehmen, dass KF ein bestimmtes Wissen produziert, das wissenschaftlichem Wissen gleichwertig sei. Exemplarisch untersuche ich diejenigen KF-Theorien, die einen solchen Wissensanspruch erheben und auch theoretisch begründen. Ich versuche zu zeigen, welche Probleme dabei entstehen und warum für die Weiterführung der KF-Debatte auf diesen Anspruch verzichtet werden kann.

Folgende KF-Theorien werden behandelt: Jens Baduras *Theorie der sinnlichen Erkenntnis* (2015), Anke Haarmanns *epistemologische Ästhetik* (2019), Dieter Merschs *Kunst als epistemologische Praxis* (2014) und Teile von Henk Borgdorffs KF-Theorie (2009, 2015). Vorab ist anzumerken, dass diese Theorien häufig von der Standardauffassung der Analytischen Philosophie abweichen, die propositionales Wissen als wahre, gerechtfertigte Überzeugung analysiert. Propositionales Wissen als KF-Wissen wird entweder ganz oder teilweise abgelehnt oder auch eine von der Erkenntnistheorie abweichende Terminologie verwendet. Die verschiedenen Strategien, KF-Erkenntnis zu begründen, habe ich in zwei Typen unterteilt:

- Theorien *erweiterter* KF-Erkenntnis: Das Ziel dieser Theorien ist die *Erweiterung* eines allgemeinen Erkenntnisbegriffs, der auf die speziellen Anforderungen von KF bezogen werden kann. Oft wird angenommen, dass das bisherige (wissenschaftliche) Verständnis von Erkenntnis nicht ausreicht, um KF-Praktiken angemessen beschreiben zu können. Solche Ansätze sind oft wissenschafts- oder vernunftkritisch und fordern Reformen der Wissensordnung.
- Theorien *spezifischer* KF-Erkenntnis: Diese Theorien widmen sich dem Spezifischen der KF-Erkenntnis *innerhalb* bestehender Erkenntnis- und Wissensordnungen, ohne diese grundlegend zu hinterfragen. Oft wird an bestehende alternative Wissenskonzepte angeknüpft.

Jens Badura: *Erkenntnis (sinnliche)*

Baduras Theorie gehört zu Typ 1, da er eine erweiterte Erkenntniskonzeption vertritt. Zentral für sein Konzept ist, dass die seiner Ansicht nach vorherrschende *begrifflich-rationale* oder auch *diskursive* Erkenntnis durch das Konzept einer *intuitiven* Erkenntnis – in Anlehnung an die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens – ergänzt werden soll. KF als *Praxis* der Erkenntnisgewinnung soll sich dann gleichermaßen auf intuitive wie diskursive Aspekte einer so verstandenen allgemeinen Erkenntnispraxis beziehen.

Um das zu zeigen, kritisiert Badura zunächst, dass der aktuell vorherrschende *diskursive* Erkenntnisbegriff unvollständig sei, und zwar in dem Sinne, dass er nicht-begriffliche Erkenntnismomente ausschließen würde. Eine Schwachstelle an seinem Argument ist, dass erst durch die Festlegung einer Definition von Erkenntnis als *diskursiv* oder *intuitiv* bestimmt wird, ob diskursive oder intuitive Erkenntnisgegenstände zulässig sind oder nicht. Da die Gültigkeit dieser These davon abhängt, wie Erkenntnis *zuvor* definiert wird, handelt es sich um einen Zirkelschluss.

Auch thematisiert Badura die Schwierigkeit der Rechtfertigung *intuitiver* Erkenntnis. Die bestehe darin, dass intuitive Einsicht einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, also *für andere* gelten

²³ Hier wird die Ich-Form aus stilistischen Gründen beibehalten, obwohl die formulierten Thesen von beiden vertreten werden.

soll, während sie zugleich nicht begrifflich erfasst und mit anderen ausgetauscht werden kann. Da somit sprachliche Rechtfertigungen prinzipiell abgelehnt werden, wird ein auf Mitvollzug basierendes Beweisverfahren vorgeschlagen, welches nicht weiter ausgeführt wird.

Grundsätzlich wäre eine Rechtfertigung intuitiver Erkenntnis vorstellbar, die nicht sprachlich-propositionaler Natur ist. In der Erkenntnistheorie bezeichnet man solche Rechtfertigungstheorien, wie sie z.B. John Pollock (1986) oder Paul K. Moser (1989) entwickelt haben, als *nichtdoxastisch*; Badura knüpft jedoch nicht an diese Theorien an.

Vielleicht aufgrund der Schwierigkeit, eine überzeugende Rechtfertigung zu finden, fordert Badura, dass die epistemische Frage zur politischen werden soll: Worauf einigen wir uns, was wir als Erkenntnis betrachten wollen? Diese These halte ich für problematisch, da keine Definition wissenschaftlicher Erkenntnis von politischen Mehrheiten abhängen sollte.

Dieter Mersch: *Kunst als epistemologische Praxis*

Mersch's Theorie zielt ebenfalls darauf ab, künstlerischen Praktiken eine spezifische Erkenntnisweise zuzusprechen, die der wissenschaftlichen ebenbürtig ist. Seine Typ-1-Theorie (*erweiterter Erkenntnis*) weist folgende Schwächen auf:

- Die für Mersch's Theorie grundlegenden Thesen über das eine Wesen *der Kunst*, *der Philosophie* und *der Wissenschaft* sind problematisch, da sie als essentialistische Aussagen unzulässig verallgemeinern; tatsächlich können sich einzelne Kunstprogramme und wissenschaftliche Disziplinen stark voneinander unterscheiden.
- Mersch postuliert eine kunst eigene Erkenntnisweise, die er als *experimentell-ausprobierend* und *reflexiv* charakterisiert. Da seine Beschreibung künstlerisch-experimenteller Praxis von wissenschaftlicher Erkenntnis so grundlegend abweicht, erscheint die Verwendung des Begriffes „Erkenntnis“ im Rahmen seiner Theorie insgesamt unplausibel.
- Zwischen KF und Kunst wird nicht unterschieden. Dadurch gelingt es nicht, aufzuzeigen, worin das besondere Erkenntnispotential von KF in Abgrenzung zu anderer Kunst besteht.
- Künstlerische und wissenschaftliche Erkenntnis werden als grundlegend verschieden konzipiert, sodass jeder Austausch verhindert wird. Beide Erkenntnisweisen seien füreinander jeweils „blind“ und „bedeutungslos“. Daraus folgt jedoch, dass sich Kunst/KF prinzipiell nicht sinnvoll auf wissenschaftliche Erkenntnisse berufen kann. Im Versuch, die Erkenntnismöglichkeiten von Kunst zu erweitern, verengt seine Theorie die Grenzen dessen, was für Kunst/KF zugänglich ist.

Anke Haarmann: *Eine nachdenkliche Methodologie*

Anke Haarmann's ausführliche und als Grundlagenwerk angelegte Publikation *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* (2019) wird nur ausschnitthaft behandelt. Im besonderen Fokus steht Haarmann's Konzept der *nachdenklichen Methodologie*, welches die „wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit“ von KF-Praktiken beweisen soll. Der Ansatz, eine Methodologie für KF bereitzustellen, unterscheidet sich von den bisherigen Ansätzen, Kunst- bzw. KF-Erkenntnis zu rechtfertigen, auch wenn ein ähnliches Ziel – den Wissensanspruch von KF-Erkenntnis geltend zu machen – verfolgt wird. Wichtig für das Verständnis von Haarmann's Theorie ist, dass sie KF-Erkenntnis als etwas Praktisches begreift, weshalb sie ihre Theorie auch eine *Praxologie der Erkenntnis* nennt. Was dieses praktische Wissen im Gegensatz zum propositionalen Wissen auszeichnet und wie es philosophisch eingeordnet oder gerechtfertigt werden kann, bleibt allerdings offen.

Zunächst unterscheidet Haarmann zwei Arten von Methodologien, die als Kandidaten für KF in Frage kommen könnten: die *regelnde Methodologie*, die sich mit der Grundlegung eines Regelkanons wissenschaftlicher Methoden befasst, und die *nachdenkliche Methodologie*: Für diese ist das „Nachdenken über die fallspezifischen Bedingungen einzelner [...] Verfahren“ wesentlich. Laut Haarmann ist die nachdenkliche Methodologie kompatibel mit KF, da sich KF wie die Kunst an keinen „festen Sets an maßgeblichen Forschungsmethoden“ orientieren müsse und somit frei bzw. nicht „diszipliniert“ wäre. Tatsächlich verzichtet die nachdenkliche Methodologie auf jegliche Methode im her-

kömmlichen Sinne. Stattdessen werde bei einzelnen KF-Praktiken der „Weg des Wissens mitunter in seiner zielführenden Systematik und Konsequenz erst im Nachhinein und im konkreten Vollzug“ erkennbar. Haarmann fordert also eine Methodologie, die ohne allgemeingültige Methoden auskommt, und stattdessen jeden Einzelfall einer Durchführung von KF rückblickend als konsistent anerkennt.

Dieser Ansatz ist widersprüchlich: Da Methoden gemeinhin als regelhafte Verfahren verstanden werden und die nachdenkliche Methodologie regelhafte Verfahren ablehnt, können die KF-Einzelfallreflexionen nicht als solche über Methoden bezeichnet werden. Aus der singulären Einsicht in *eine* Praxis von KF kann keine regelbasierte Methode abgeleitet werden, wenn diese mit allgemeingültigem Anspruch auch für andere Fälle gelten soll, da stets vom Einzelfall ausgegangen wird, der nicht auf andere Fälle übertragen werden darf. Forschung im engeren, wissenschaftlichen Sinne benötigt jedoch regelbasierte Methoden. Es ist daher nicht überzeugend, von KF-Erkenntnis zu sprechen, wenn (lediglich) KF-Einsichten produziert werden.

Ich stimme Haarmann zu, dass wissenschaftliche Einzelfallanalysen von KF-Praktiken sehr fruchtbar/interessant sein können und sich Erkenntnisse aus den Ergebnissen von KF ergeben können. So wird in w/k die wissenschaftsbezogene Kunst aus einer ähnlichen Motivation heraus analysiert. Davon zu unterscheiden ist allerdings die Annahme, dass es sich bei KF-Praktiken oder -Ergebnissen bereits *selbst* um eine Form von Erkenntnis handelt.

Henk Borgdorff: Die erkenntnistheoretische Frage

Borgdorff gilt als wichtiger KF-Theoretiker und vertritt eine Theorie *spezifischer* KF-Erkenntnis. Er prägt Position 1 durch die Auffassung, dass KF die Kriterien eines eigenständigen Erkenntnisunternehmens erfüllt und sich ihre Methoden aus den Erfahrungswissenschaften übertragen lassen. KF solle bei ihrer Forschung und Erkenntnisgewinnung gewissermaßen *wissenschaftsähnlich* vorgehen. Konkret vertritt er u.a. in *Die Debatte über Forschung in der Kunst* (2009) das Konzept eines spezifischen künstlerisch-verkörpernten und nicht-begrifflichen Wissens, das KF produziere. Es solle *kognitiv, nicht-begrifflich, rational* und *nicht-diskursiv* sein.

Eine Hauptthese ist, dass dieses Wissen bereits in anderen wissenschaftlichen Debatten thematisiert wurde, wie z.B. in der Diskussion über den Unterschied zwischen dem „Wissen, dass“ und dem „Wissen, wie“ oder auch als implizites oder empraktisches Wissen. Allerdings zeigt er nicht, wie sich diese alternativen Wissenskonzepte konkret in sein Konzept integrieren lassen: Während das Wissen-dass auch als *propositionales* Wissen bezeichnet wird, da es besagt, *dass* etwas der Fall ist, also eine Proposition p wahr ist, bezieht sich das Wissen-wie (auch *prozedurales* Wissen genannt) auf Aktivitäten und intelligentes Tun. Borgdorff legt nahe, dass sein KF-Wissensbegriff Knowing-How beinhaltet. Der Versuch, das zu zeigen, könnte auf folgende Schwierigkeiten stoßen: Knowing-How ist nicht darauf angelegt, wissenschaftliche Erkenntnis zu erzeugen, sondern eben in Abgrenzung dazu konzipiert. Eventuell ist es gar nicht möglich, auf Knowing-How-Inhalte zuzugreifen, da diese nicht versprachlicht werden können, wenn sie von propositionalem Wissen vollständig getrennt sind. Ein solches Wissen müsste in der reinen Praxis verhaftet bleiben.

Ähnlich verhält es sich mit Polanyis Konzept des impliziten Wissens, auf das sich einige KF-Theorien berufen. Dieses wird als eine Art verkörperktes Wissen definiert, auf das während einer intelligenten Handlung nicht vollständig zugegriffen werden kann, welches dieser aber unbewusst zugrunde liegt. Da ausgeschlossen wird, dass auf implizites Wissen bewusst zugegriffen werden kann – da es dann nicht mehr implizit wäre – erscheint es als Grundlage für KF-Wissen ungeeignet.

Borgdorffs ebenfalls von mir behandelte Text *Artistic Practises and Epistemic Things* (2016) enthält Überlegungen zum Verhältnis von Geltung und Genese von Erkenntnis. U.a. argumentiert er dafür, dass der Entdeckungskontext, also die Genese, nicht vom Rechtfertigungskontext, d.h. der Geltung, getrennt werden kann. Damit will Borgdorff zeigen, dass KF-Wissen von Geltungsfragen befreit werden kann, was nicht überzeugt.

Zusammenfassung, Alternativen & Ausblick

Die untersuchten Theorien der *erweiterten* Erkenntnis versuchen im Allgemeinen ein neues Erkenntniskonzept zu etablieren, das über propositionales Wissen hinausgeht bzw. an dessen Stelle tritt. Dabei ist zu bezweifeln, dass es triftige Gründe dafür gibt, propositionales Wissen zu verwerfen, um KF als Wissen erlangende Disziplin einordnen zu können.

Einige sehen es als vorteilhaft an, dass sich erweiterte Erkenntnis von KF an keinen wissenschaftlichen Methoden orientieren müsse, um die gewonnenen Einsichten als Erkenntnis einordnen zu können. Die Unterscheidung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischer Einsicht impliziert jedoch nicht, dass die eine der anderen überlegen ist, sondern lediglich, dass es sich um zwei unterschiedliche Dinge handelt. KF muss überhaupt keine Erkenntnis produzieren, sondern kann auch als Kunstprogramm interessante und an wissenschaftliche Erkenntnisse geknüpfte künstlerische Einsichten erlangen.

Borgdorffs *spezifische* Erkenntnistheorie hingegen hat das umgekehrte Problem: Um das Spezifische einer KF-Erkenntnis zu erklären, muss Borgdorff auf bestehende Wissenschafts- oder Erkenntniskonzepte zurückgreifen, die sich aufgrund ihrer Verschiedenheit nicht in eine einheitliche KF-Theorie integrieren lassen. Den zentralen Widerspruch zwischen KF als einer an wissenschaftlichen Methoden und Konzepten orientierten und zugleich von diesen losgelösten Disziplin löst er nicht auf.

Aussichtsreicher sind KF-Auffassungen, in denen KF z. B. als eigenständiges Kunstprogramm verstanden wird, das Forschung nicht als genuin wissenschaftliche Forschung, sondern als Forschung in einem weiteren Sinne begreift. Genauso können KF sowie KF-Theorien Gegenstand von wissenschaftlicher, z. B. kunsthistorischer und -theoretischer, Forschung werden, und es sind interessante Möglichkeiten des Austauschs und der Inspiration zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen denkbar.

9. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick

Dieses Kapitel wird *einschließlich der Fußnoten* aus Tepes Lieferung 5.2 importiert. Hinsichtlich der *Theorien* der künstlerischen Forschung lassen sich auf der Grundlage der bisherigen Lieferungen mittlerweile 14 Positionen unterscheiden. Bei dem Versuch einer systematischen Ordnung der Positionen, *die von Fall zu Fall erweitert wird*, bleiben die in den Kommentaren vorgetragenen Kritikpunkte unberücksichtigt. Ausgeklammert werden auch die jeweils im Kapitel *Diskussion einzelner Aspekte* behandelten Auffassungen²⁴. Im Anschluss an die Systematik finden sich die bibliographischen Angaben zu allen bisherigen Lieferungen.

²⁴ Die Überlegungen von Michael Schwab, Huub Schippers/Liam Flenady, Claudia Mareis und Arne Scheuermann/ Yeboam Ofosu (Lieferung 3, Kapitel 5) sowie von Hans-Peter Schwarz, Peter Dejangs und Georg Schulz/Robert Höldrich (Lieferung 4, Kapitel 5) werden also in der Systematik der Positionen vernachlässigt, da sie nicht als eigenständige Positionen einzuordnen sind.

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 eines eigenständigen Erkenntnisunternehmens 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, Kapitel 1 kommentiert worden. In Lieferung 3, Kapitel 5.3 wird auf weitere Thesen Borgdorffs eingegangen. In Lieferung 4, Kapitel 3 ist die Kritikstrategie präzisiert worden. Das gilt auch für Kapitel 4 der Lieferung 5.1.
- Die im (in Lieferung 3 kommentierten) Vorwort von Corina Caduff und Tan Wälchli vertretene Position lässt sich als Versuch begreifen, die von Borgdorff formulierte Position 1 durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“²⁵ weiterzuentwickeln.
- Das von Marcel Cobussen vertretene Konzept, das ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, stimmt in einigen Punkten mit dem Borgdorffs überein.

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 Förderinstitutionen 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“²⁶.

- Bippus' Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.
- Position 2 wird im von Bippus herausgegebenen 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.
- Der in Lieferung 3 behandelte Aufsatz von Nina Malterud kann Position 2 zugeordnet werden. Diese Sichtweise gehört hauptsächlich zum *bildungspolitischen* Diskurs, der von der als *Kunsttheorie* verstandenen Theorie der künstlerischen Forschung abzugrenzen ist.
- Zumindest teilweise lässt sich auch der von Marcel Cobussen vertretene Ansatz, der ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, Position 2 zuordnen.
- Der in Lieferung 4, Kapitel 1 kommentierte Aufsatz von Jürgen Mittelstraß lässt sich ebenfalls Position 2 zuordnen.

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.“²⁷ 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.

²⁵ C. Caduff/F. Siegenthaler/T. Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung*. Zürich 2010, S. 12.

²⁶ E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin 2009, 2. Auflage 2012, S. 9.

²⁷ Ebd., S. 10.

- Hannes Rickli lässt sich als Künstler einordnen, der einem Position 3 zuzuordnenden Kunstprogramm folgt und sich auf im erläuterten Sinn vorgehende Wissenschaftsforscher beruft. Ricklis Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.
- Dieter Mersch kann das Ziel zugeschrieben werden, die für Position 3 charakteristischen Annahmen auszubuchstabieren, um eine *verlässliche theoretische Grundlage* zu schaffen. Merschs Aufsatz ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.
- Gabriele Gramelsbergers Aufsatz weist zumindest eine Nähe zu Position 3 auf: Sie arbeitet am Beispiel der Chemie Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken heraus, vor allem den Übergang zum digitalen Labor. Behauptet wird, dass hier eine Annäherung an die Kunst bzw. an die künstlerische Forschung stattfindet. Gramelsbergers Aufsatz ist ebenfalls in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 4

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

- Schenkers Aufsatz ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.

Position 5

Während Position 3 einer Theorie der künstlerischen Forschung primär auf Wissenschaftsforscher zurückgreift, die zum Teil wie etwa Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger kritisch eingestellt sind, stützt sich Kathrin Buschs Theorie vor allem auf Philosophen, die eine philosophische Vernunftkritik, welche eine Kritik der neuzeitlichen Wissenschaften einschließt, vertreten (oder denen diese zumindest zugeschrieben wird): insbesondere auf Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno, aber auch auf poststrukturalistische Ansätze von Jacques Derrida und Michel Foucault. Position 5 ist radikaler als Position 3.

- Buschs Text ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.
- Mit Buschs Position ist die von Mari Brellocks – die in Lieferung 5.1, Kapitel 5 behandelt wird – verwandt; eine genauere Untersuchung der Zusammenhänge würde sich lohnen. Die von Brellocks gegründete *Gesellschaft für künstlerische Forschung Berlin* schreibt künstlerischer Forschung die Aufgabe zu, „visionäre[] Gesellschaftsbezüge und -entwürfe“²⁸ zu ermitteln.
- Brellocks vertritt ein Kunstprogramm, in dem „Auf dem Weg sein“, „Scheitern“ und „in die Irre gehen“ [...] zentrale Arbeitsmodi²⁹ sind. Damit sind spezifische erkenntnistheoretische Annahmen verbunden – die auf eine Theorie des unausweichlichen Scheiterns hinauslaufen. Als Leitautoren fungieren Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault und Martin Heidegger.

Position 6

Aus kunsthistorischer Perspektive werden einzelne Künstlerinnen und Künstler untersucht, die sich selbst der künstlerischen Forschung zuordnen oder von anderen so eingeordnet werden, um die Besonderheiten der jeweiligen künstlerischen Tätigkeit herauszuarbeiten. Hier gibt es mehrere Übereinstimmungen mit der w/k-Methode zur Analyse wissenschaftsbezogener Kunst. Solche Einzelstudien sind von der Entwicklung einer eigenen Theorie der künstlerischen Forschung (wie sie insbesondere in den Positionen 1, 3 und 5 geschieht) grundsätzlich zu unterscheiden.

- Beatrice von Bismarcks Studie zu Julie Ault und Martin Beck ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 7

Corina Caduff bemüht sich in ihrem Aufsatz – wie auch in dem zusammen mit Tan Wälchli verfassten Vorwort – um eine Abgrenzung der künstlerischen Forschung „sowohl von der wissenschaftli-

²⁸ M. Brellocks: IRRTUMS/FORSCHUNG – *Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!* In: Tröndle/J. Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld 2012, S. 127–137, hier S. 127.

²⁹ Ebd., S. 128.

chen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst³⁰, wobei die Kunstform *Literatur* im Mittelpunkt des Interesses steht. Künstlerische Forschung fällt dabei mit dem zusammen, was in w/k als *wissenschaftsbezogene Kunst* bezeichnet wird.

- Das Vorwort von Wälchli/Caduff und Caduffs Artikel sind in Lieferung 3 kommentiert worden.

Position 8

In Gerald Basts Aufsatz, der in Lieferung 4, Kapitel 4 kommentiert worden ist, spielt das Konzept der *Artistic Community* eine zentrale Rolle. Er führt die Konjunktur von Ansätzen der künstlerischen Forschung darauf zurück, dass Kunsthochschulen „immer schmerzhafter erkennen müssen, dass sie – im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Universitäten – als Institutionen so gut wie keinen genuine Anteil an der ästhetischen Entwicklung haben“³¹. „Jetzt ist es jedenfalls schon einige Zeit der Kunstmarkt, der die Richtung der ästhetischen Innovation steuert“³². Von der künstlerischen Forschung wird erwartet, dass sie zur Bildung einer der Scientific Community entsprechenden Artistic Community führen wird.

Position 9

Martin Tröndle setzt dem Bild des individuellen Künstlers als Forscher ein Verständnis der Kunstforschung als *ästhetische Wissenschaft* entgegen. Darunter sind Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst zu verstehen, die „problemorientiert neues Wissen [...] generieren“, die zur „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“³³, in der Lage sind. Behauptet wird „die Andersartigkeit der Wissensproduktion in Forschungsteams, die mit Wissenschaftlern und Künstlern besetzt sind“³⁴. Mit dem Konzept der ästhetischen Wissenschaft ist somit ein hoher Anspruch verbunden. Die auf die individuelle Werkproduktion fokussierten Ansätze werden kritisiert. Tröndles Einleitung wird in Lieferung 5.1, Kapitel 2 behandelt.

- Das Konzept der ästhetischen Wissenschaft wird in dem von Karen van den Berg, Sibylle Omlin und Martin Tröndle verfassten Aufsatz, der in Lieferung 5.1, Kapitel 3 kommentiert wird, weiter ausbuchstabiert.

Position 10

Das von Julian Klein geleitete Institut für künstlerische Forschung ist an mehreren langfristig angelegten universitären Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst beteiligt. In einigen dieser Projekte werden künstlerische Kompetenzen genutzt, um bestimmte wissenschaftliche Probleme einer Lösung näherzubringen. In anderen Projekten werden hingegen die Forschungsfragen von Wissenschaftlern und Mitgliedern des Instituts für künstlerische Forschung gemeinsam entwickelt, und es werden spezifische Methoden erarbeitet, um die Fragen beantworten zu können. Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler müssen sich „eine gewisse Expertise auf den beteiligten Gebieten aneigne[n]“³⁵.

- Das Interview mit Klein wird in Lieferung 5.1, Kapitel 6 kommentiert.
- Die von Klein vertretene Position ist mit der von Tröndle (Position 9) verwandt, aber Klein scheint die hohen Ansprüche, die mit dem Konzept der ästhetischen Wissenschaft verbunden sind, nicht zu erheben.

³⁰ Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 25), S. 12.

³¹ G. Bast: *Können Forscher Künstler sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche*. In: J. Ritterman/G. Bast/J. Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* Wien 2011, S. 169–182, hier S. 174.

³² Ebd., S. 175.

³³ M. Tröndle: *Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft*. In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 28), S. XV–XVIII, hier S. XVI.

³⁴ Ebd., S. XVII.

³⁵ M. Tröndle: *Gespräch mit Julian Klein: Wie kann Forschung künstlerisch sein?* In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 28), S. 139–147, hier S. 143.

Position 11

In den bislang aufgearbeiteten Sammelbänden ist Claudia Mareis, deren Aufsatz in Lieferung 5.2 behandelt wird, die einzige Autorin, die auf zusammenhängende Weise eine *kritische* Einschätzung von Positionen der künstlerischen Forschung vornimmt. Insbesondere wendet sie sich gegen die These, künstlerische Forschung sei „als *praxisbasierte* Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen“ (207). Ein Verständnis „für komplexe kultur- und wissenshistorische Entwicklungen“ soll „dazu beitragen, die oft ahistorischen Debatten rund um die künstlerische Forschung zu differenzieren“ (230).

Position 12

Simon Grand thematisiert das „„Unternehmerische“ der Kunst, das heißt ihre Auseinandersetzung mit der Ökonomie und dem globalen Kunstmarkt“ (270). Insbesondere befasst er sich mit der „Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager“ (270). Grand spricht vom „Experimentieren mit neuen Bezügen von Kunst und Ökonomie“ (271), welches ein neues Handlungsfeld eröffnet. Seine Überlegungen legt er als *Theorie der künstlerischen Forschung* an – und setzt damit einen neuen Akzent. Das Projekt, neue Formen des Unternehmerischen in der Kunst sowohl aus ökonomischer als auch aus kunsttheoretischer Perspektive erstens wissenschaftlich zu untersuchen und zweitens praktisch zu fördern, wird an eine Theorie der künstlerischen Forschung gebunden.

- Grands Konzept weist insofern eine Nähe zu Position 3 auf, als er sich auf neuere Wissenschaftsforschung stützt, welche die „Arbeit in wissenschaftlichen Laboratorien“ (272) untersucht hat. Sein Aufsatz wird in Lieferung 5.2 behandelt.

Position 13

Ursula Bertram will künstlerisches Denken und Handeln (= Artistic Research) in den „Regelwerken der Wissenschaft“ (297) verankern. Die Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“ (299), soll gestärkt werden. Bertram nimmt dabei an, dass Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit dem *künstlerischen Denken* vorbehalten sei: Das künstlerische Denken und Handeln wird als diejenige Instanz betrachtet, welche es dem Denken ermöglicht, andere Wege zu beschreiten. Vom künstlerischen Denken heißt, dass „es sich nur in unbelastetem Terrain bildet, unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern (zu denen Lehrende gehören!) oder Klischees sowie von Angst, Erfolgswang oder Misstrauen“ (302). Auch Bertrams Text wird in Lieferung 5.2 diskutiert.

Position 14

Jens Baduras Konzept der künstlerischen Forschung stützt sich auf die in Baumgartens *Aesthetica* von 1750 entfaltete „Theorie sinnlicher Erkenntnis“ und vertritt die These „einer den Wissenschaften gleichrangigen Erkenntniskompetenz der Künste“ (346). Er begreift die „ästhetische Welter-schließung“ „als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft und Forschung“ (347). Badura folgt dabei einem *poststrukturalistischen* Philosophieverständnis, das als die ‚eigentliche‘ Philosophie angesehen wird; darauf ist sein Verständnis künstlerischer Forschung zugeschnitten. Baduras Aufsatz wird ebenfalls in Lieferung 5.2 behandelt.

10. Sämtliche w/k-Beiträge zur KF

Künstlerische Forschung zwischen Sprache und Ästhetik (November 2018)
<https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-zwischen-sprache-und-aesthetik/>

Artistic Research between Language and Aesthetics (EN Januar 2019)
<https://between-science-and-art.com/artistic-research-between-language-and-aesthetics/>

Angelika Boeck: Artist with Doctorate (EN November 2019)
<https://between-science-and-art.com/angelika-boeck-artist-with-doctorate/>

Angelika Boeck: Künstlerin mit Promotion (November 2019)
<https://wissenschaft-kunst.de/angelika-boeck-kuenstlerin-mit-promotion/>

Introducing Angelika Boeck (EN Februar 2020)
<https://between-science-and-art.com/introducing-angelika-boeck/>

Neu bei w/k: Angelika Boeck (Februar 2020)
<https://wissenschaft-kunst.de/neu-bei-w-k-angelika-boeck/>

Künstlerische Forschung: Zeitschriften, Plattformen, Datenbanken (März 2020)
<https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-zeitschriften-plattformen-datenbanken/>

Artistic Research: Journals, Platforms, Databases (April 2020)
<https://between-science-and-art.com/artistic-research-journals-platforms-databases/>

Künstlerische Forschung: Was ist das? (Juli 2020)
<https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-was-ist-das/>

Fragen an die künstlerische Forschung (August 2020)
<https://wissenschaft-kunst.de/fragen-an-die-kuenstlerische-forschung/>

Die künstlerische Forschung an Universitäten (Oktober 2020)
<https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-an-universitaeten/>

Socially Engaged Practice-Based Research: A PhD Pathway for Artists (November 2020)
<https://between-science-and-art.com/artist-pdh-sepr/>

What is Artistic Research? (Februar 2021)
<https://between-science-and-art.com/what-is-artistic-research/>

Questions for Artistic Research (Februar 2021)
<https://between-science-and-art.com/questions-for-artistic-research/>

Fragen an die Künstlerische Forschung: Fernand Hörner (März 2021)
<https://wissenschaft-kunst.de/fragen-an-die-kf-hoerner/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe (Mai 2021)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-programm/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 1. Zusammenfassung (Mai 2021)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-i/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.1. Zusammenfassung (Juli 2021)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-2-1/>

Debate on Artistic Research: The Series Programme (August 2021)
<https://between-science-and-art.com/debate-on-artistic-research-the-series-programme/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.2. Zusammenfassung (Dezember 2021)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-2-2-zusammenfassung/>

Debate on Artistic Research 1. Summary (Januar 2022)
<https://between-science-and-art.com/debate-on-artistic-research-1-summary/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 3. Zusammenfassung (Februar 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-3-zusammenfassung/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 4. Zusammenfassung (März 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-4-zusammenfassung/>

Studies in the Arts: Ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat (April 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/studies-in-the-arts-ein-kuenstlerisch-wissenschaftliches-doktorat/>

Thomas Gartmann: Vertiefungen (Juni 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/thomas-gartmann-vertiefungen/>

Thomas Gartmann: An In-depth Interview (Juni 2022)
<https://between-science-and-art.com/thomas-gartmann-an-in-depth-interview/>

Debate on Artistic Research 2.1: Summary (Juni 2022)
<https://between-science-and-art.com/debate-on-artistic-research-2-1-summary/>

Künstlerische Forschung als gemeinsame Wissensproduktion (August 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/kuenstlerische-forschung-als-gemeinsame-wissensproduktion/>

Debate on Artistic Research 2.2: Summary (August 2022)
<https://between-science-and-art.com/debate-on-artistic-research-2-2-summary/>

Artistic research as the collective production of knowledge (Oktober 2022)
<https://between-science-and-art.com/artistic-research-as-the-collective-production-of-knowledge/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.1 Zusammenfassung (November 2022)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-5-1-zusammenfassung/>

Debate on Artistic Research 3. Summary (November 2022)
<https://between-science-and-art.com/debate-on-artistic-research-3-summary/>

Zum Wissensbegriff der künstlerischen Forschung. Zusammenfassung (Januar 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/zum-wissensbegriff-der-kuenstlerischen-forschung-zusammenfassung/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.2 Zusammenfassung (Februar 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-der-kuenstlerischen-forschung-5-2-zusammenfassung/>

Oliver Thie: Forschendes Zeichnen. Teil I [und II] (Februar 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/oliver-thie-forschendes-zeichnen-teil-i/> [und II]

ChatGPT über künstlerische Forschung (März 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/chatgpt-ueber-kuenstlerische-forschung/>

ChatGPT on Artistic Research (März 2023)
<https://between-science-and-art.com/chatgpt-on-artistic-research/>

KF als gemeinsame Wissensproduktion – Diskussion Runde 1 (März 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/kf-als-gemeinsame-wissensproduktion-diskussion-runde-1/>

Oliver Thie: Drawing as Research. Part I [und II] (Juli 2023)
<https://between-science-and-art.com/oliver-thie-drawing-as-research-i/>

On the Concept of Knowledge in Artistic Research. Summary (August 2023)
<https://between-science-and-art.com/on-the-concept-of-knowledge-in-artistic-research-summary/>

KF als gemeinsame Wissensproduktion – Diskussion Runde 2 (Dezember 2023)
<https://wissenschaft-kunst.de/kf-als-gemeinsame-wissensproduktion-diskussion-runde-2/>

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 6: Theorie. Zusammenfassung (Januar 2024)
<https://wissenschaft-kunst.de/ueber-konzepte-kuenstlerischer-forschung-6/>