



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.1

Zu Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst¹

Inhalt

Vorbemerkung	2
1. Zum Vorwort von Jean-Baptiste Joly/Julia Warmers	2
2. Zu Martin Tröndles Einleitung <i>Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft</i>	3
3. Karen van den Berg/Sibylle Omlin/Martin Tröndle: <i>Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung</i>	5
3.1 Institutionelle Verbindungen von Kunst und Wissenschaft	5
3.2 Im Anschluss an Christopher Frayling	6
3.3 „All good art has become through research“	7
3.4 Das Projekt <i>eMotion</i>	8
3.5 Seitenblick auf das w/k-Interview mit Christian Kosmas Mayer	10
4. Henk Borgdorff: <i>Künstlerische Forschung und akademische Forschung</i>	10
5. Mari Brellocks: <i>IRRTUMsFORSCHUNG – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!</i>	14
5.1 Visionäre Gesellschaftsentwürfe	14
5.2 Erkenntnistheoretische Annahmen	14
5.2 Über künstlerische Forschung	15
6. Julian Klein im Gespräch mit Martin Tröndle: <i>Wie kann Forschung künstlerisch sein?</i>	17
7. Diskussion einzelner Aspekte	19
7.1 Wolfgang Krohn	19
7.1.1 Über transdisziplinäre Projekte	19
7.1.2 Krohn über künstlerische Forschung	20
7.2 Heike Klusmann/Thorsten Klooster	21
7.3 Elke Bippus	21
7.3.1 Zur Diskussion über ästhetische Wissenschaft	22

¹ Bielefeld 2012. Zitate aus diesem Buch werden im Fließtext durch in runden Klammern nachgestellte Seitenangaben nachgewiesen.

7.3.2 Vom Atelier zu den Poststudiopraxen	22
7.3.3 Zu Green und Ault/Beck	23
8. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	23

Vorbemerkung

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*². Ich wähle aus einem Sammelband diejenigen Texte aus, welche als Beiträge zu drei Diskursen eingeordnet werden können: zum *bildungstheoretischen* Diskurs, zur *Kunsttheorie*, welche eine Theorie und/oder Methodologie der künstlerischen Forschung zumindest ansatzweise entfaltet, und zum *Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung, wie es bei einzelnen Künstlerinnen und Künstlern wirksam ist. Zu meinen Zielen gehört es auch, Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten und zur Weiterentwicklung bestimmter Überlegungen beizutragen. Auf der anderen Seite bemühe ich mich, die mir problematisch erscheinenden Thesen überzeugend zu kritisieren.

Die als Kunstströmung oder -richtung verstandene künstlerische Forschung ist aus meiner Sicht unproblematisch, und die vielen individuellen Kunstprogramme dieser Art sind zu respektieren. Die verschiedenen, mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden *Theorien der künstlerischen Forschung* weisen demgegenüber kognitive Schwächen auf, und ich bin bestrebt, eine Theorie zu entwickeln, welche diese Defizite vermeidet. Konkurrenz dieser Art belebt das Geschäft. Wenn politische Instanzen neue Rahmenbedingungen für die Kunstausbildung festlegen, so stützen sie sich dabei auf diese oder jene Theorie. Weist die verwendete Theorie nun nachweislich deutliche Schwächen auf, so sollte diese Kritik von den jeweiligen politischen Instanzen berücksichtigt werden.

In der aktuellen Lieferung 5 geht es um den von Martin Tröndle und Julia Warmers herausgegebenen Band *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft*, der 2012 veröffentlicht worden ist. Da relativ viele Texte für meine Fragestellungen relevant sind, wird Lieferung 5 – wie zuvor schon Lieferung 2 – in zwei Teile aufgliedert. Teil I befasst sich mit den Seiten 1–147, Teil II mit dem Rest.

1. Zum Vorwort von Jean-Baptiste Joly/Julia Warmers³

„Künstlerische Forschung, Artistic Research, und die damit einhergehenden verschiedenen Begriffsabwandlungen sind zu vielfach zitierten ebenso wie hinterfragten Schlagwörtern geworden, die Eingang gefunden haben in die Reflexion und Praxis von Kunsthochschulen, wissenschaftlichen Instituten sowie von (europäischen) Politikleitlinien zur Kultur und Kreativwirtschaft. Sie führen zur Gründung von neuen Instituten, Journals, Gesellschaften, Förderprogrammen usw. Zugleich stehen Natur-, Sozial- wie Geisteswissenschaftler und auch Künstler kritisch bis ablehnend den Begriffen, Formen und Programmen künstlerischer Forschung gegenüber.“ (IX)

Das ist ein informativer Anfang des Vorworts *Künstler und Wissenschaftler als reflexive Praktiker* von Jean-Baptiste Joly/Julia Warmers zu einem Sammelband, dessen Beiträge sich vielfach mit dem Thema künstlerische Forschung befassen. Wichtige Aspekte werden angesprochen:

- Kunsthochschulen sind in verschiedenen Ländern gemäß Konzepten der künstlerischen Forschung reformiert oder neu gegründet worden.
- Auch an den Universitäten sind Vertreter des Artistic Research tätig – bis hin zur Gründung entsprechender Institute.
- Politische Instanzen orientieren sich bei der Neuordnung des Bildungswesens im Kontext des Bologna-Prozesses an Konzepten der künstlerischen Forschung. Das hat auch zur Einrichtung von staatlichen Förderprogrammen für die künstlerische Forschung geführt.

„Doch lässt sich überhaupt von der wissenschaftlichen und der künstlerischen Forschung sprechen?“ (IX)

Diese Frage ist berechtigt, denn bezogen auf die künstlerische Forschung werden auf der Ebene erstens der bildungspolitischen Konzepte (Diskurs 1), zweitens der Kunsttheorien (Diskurs 2) und drittens der individuellen Kunstprogramme (Diskurs 3) – wie die Lieferungen 1–4 meiner Reihe (vgl. S. 26) gezeigt haben – unterschiedliche Konzepte vertreten; es handelt sich nicht um eine homogene Theorie und Praxis.

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

³ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. IX–XII.

„Gemeinsam ist den Ansätzen von Artistic Research, jenseits ihrer Diversivität, der Perspektivwechsel von einer retrospektiven Betrachtung des künstlerischen Werks – des wissenschaftlichen Ergebnisses, wirtschaftlichen Produkts – auf den vorgelagerten (Schaffens-, Forschungs-, Produktions-) Prozess.“ (IX)

Auf diesen Perspektivwechsel bin ich schon mehrfach eingegangen; zwei Ebenen sollten unterschieden werden:

- Auf der Ebene der individuellen und kollektiven Kunstprogramme ist „der Fokus auf den Prozess“ eine von mehreren möglichen Akzentsetzungen, die als legitim anzusehen ist: „Der Entstehungsprozess von Kunst rückt in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses.“ (X) Solange diese Akzentuierung nicht in dogmatischer Einstellung als die definitiv richtige auftritt, ist sie zu respektieren. Entsprechendes gilt für Kulturinstitutionen, die „Entstehungsprozess[en] einem breiten Publikum zugänglich“ (X) machen wollen.
- Auf wissenschaftlicher Ebene ist ein *Sowohl-als-auch* angemessen: Wir brauchen bezogen auf die Kunst sowohl die Analyse und Interpretation der künstlerischen Werke als auch die Erforschung der Schaffensprozesse. Dabei kann sich ein einzelnes Individuum arbeitsteilig auf das eine oder andere *konzentrieren*.

Joly/Warmers ist es um „die Zusammenführung ästhetischer Erfahrungen und Erkenntnisse mit anderen Kontexten wie den wissenschaftlichen“ (X) zu tun: „Mit der Zusammenführung von Künstlern und Wissenschaftlern geht es um die Ermöglichung eines Transfers von Wissen und Erfahrung zwischen den Disziplinen, um die Gewinnung neuer Wissenskulturen und Synergien aus Kreativität, Erfindungsgeist und Management.“ (XI) In w/k sprechen wir hier von *Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst (und Wirtschaft)*. Solche Kooperationen sind von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern, die ihre Arbeit der künstlerischen Forschung zuordnen, zu unterscheiden. Der Sammelband ist aus einem „Workshop, der am 24.-25. September 2010 [...] mit dem fragenden Titel ‚Artistic Research als Ästhetische Wissenschaft?‘“ (XI) stattfand, hervorgegangen.

2. Zu Martin Tröndles Einleitung Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft⁴

Der Workshop fand „auf Initiative des ehemaligen art, science & business Stipendiaten Martin Tröndle [...] an der Akademie Schloss Solitude statt“ (XI). In Tröndles Einleitung heißt es:

„Dieser Band [...] fragt nach den Bedingungen eines produktiven Miteinanders durch die Verwindung von Wissenschaft und Kunst.“ (XV).

Unter „Verwindung“ kann eine *spezifische Verbindung* von Wissenschaft und Kunst verstanden werden.

„Kunstforschung, künstlerische Forschung oder kunstbasierte Forschung sind derzeit populäre Begriffe – spekuliert werden darf jedoch, was mit ihnen gemeint sei. Verfolgt man die internationale Diskussion [...], so lassen sich eine ganze Reihe von Konzepten ausmachen.“ (XV)

Das trifft zu. Tröndle hebt zwei Ansätze besonders hervor:

„Zum ersten wird ‚künstlerische Forschung‘ als eine der Werkproduktion immanente Tätigkeit angesehen, um neue Objekte oder Prozesse zur ästhetischen Rezeption und deren Verhandlung im Kunstsystem zu erzeugen. Künstlerische Forschung wäre das, was Künstler seit jeher tun, um durch Recherche und Experiment die Grenzen ihrer Disziplin zu verschieben [...]. Künstlerische Forschung bezeichnet somit den Prozess oder ein Merkmal, die ‚Meisterwerke‘ auszeichnen, nämlich exemplarisch neue Wege in der Produktion oder Rezeption von Kunst erprobt zu haben. ‚Kunst‘ wird damit spartenübergreifend als Fortschrittsgeschichte konzipiert und künstlerische Forschung als fortschrittsleitendes Prinzip – eine Konzeption, die insbesondere an den europäischen Kunsthochschulen im Rahmen der neu entstandenen Promotionsprogramme verfolgt wird.“ (XVf.)

Tröndle gibt nicht an, auf wen er sich im Einzelnen bezieht – die Aussagen erscheinen als von ihm vorgenommene Zuspitzung. Berücksichtigt man die Kommentare zu den von mir bislang untersuchten vier Sammelbänden, so gilt, dass das beschriebene Verständnis von künstlerischer Forschung nicht zu den theoretischen Positionen von Henk Borgdorff (Position 1), Elke Bippus (Position 3) und Kathrin Busch (Position 5) gehört; vgl. Kapitel 8: *Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick*.

Es gibt aber eine Verwandtschaft mit den Aufsätzen von Christoph Schenker und Nina Malterud, die in Lieferung 2.1, Kapitel 3 und Lieferung 3, Kapitel 2 kommentiert worden sind. Schenker versteht unter künstlerischer Forschung *innovative*, neue Differenzierungen einführende künstlerische Arbeit. Die Etablierung neuer Nuancen von Farben wird als Beispiel genannt. Schenker legt seine Innovationstheorie als Theorie der künstlerischen Forschung an; auf diesen zusätzlichen Schritt könnte auch verzichtet werden. Es bringt in der Sache keinen Gewinn, wenn der innovative Künstler mit dem künstlerischen Forscher gleichgesetzt wird. Die Untersuchung künstlerischer Innovationen wird von ihren zentralen Aufgaben abgelenkt, wenn sie genötigt ist, sich ausführlich mit den typischen Fragen herumzuschlagen, die Theorien der künstlerischen Forschung zu beantworten haben. Die von Schenker vorgenommene Verbindung erschwert also eine konsequente Entfaltung der Innovationstheorie.

Die im Aufsatztitel formulierte Frage „Gibt es Kunst ohne Forschung?“ wird von Malterud so beantwortet: „Nein – jedenfalls nicht interessante, bedeutende, hervorragende Kunst.“ 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. Im Artikel wird ein solcher Begriff aber nicht präsentiert. Aus Malteruds Aussagen kann auch nicht abgeleitet werden, worin sich gute, bedeutende von schlechter,

⁴ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. XV–XVIII.

unbedeutender Kunst unterscheidet. Es dürfte sich daher als schwierig erweisen, die These „Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst“ auf eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Weise zu begründen.

Die von Tröndle dargestellte (und kritisierte) Auffassung kann so zusammengefasst werden: Künstlerische Forschung ist *innovative künstlerische Arbeit*. Diese hat es schon immer gegeben (aber nicht jede künstlerische Arbeit ist innovativ). Meisterwerke sind Produkte besonders intensiver künstlerischer Arbeit. Einige gegenüber Schenker und Malterud vorgebrachte Kritikpunkte treffen auch diese Position.

Getrennt zu diskutieren ist die Aussage, Kunst werde „spartenübergreifend als Fortschrittsgeschichte konzipiert“: Wer die Kunstgeschichte als Entwicklung begreift, in der Innovationen unterschiedlicher Art stattfinden, muss nicht unterstellen, dass es sich um eine – auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtete – *Fortschrittsgeschichte* handelt.⁵ Ob „an den europäischen Kunsthochschulen im Rahmen der neu entstandenen Promotionsprogramme“ „künstlerische Forschung als forschungsleitendes Prinzip“ aufgefasst wird, wäre gesondert zu untersuchen.

Ich fasse zusammen: Es gibt innovative künstlerische Arbeit in der Vergangenheit und der Gegenwart; Künstlerinnen und Künstler verschieben immer wieder „durch Recherche und Experiment die Grenzen ihrer Disziplin“; dazu gehört die Erfindung „neue[r] Notationsweisen, Materialbehandlungen oder Sinnaufladungen“ (XVI). Aufgabe der Innovationstheorie ist es, diese künstlerischen Neuerungen genauer zu beschreiben und theoretisch zu durchdringen. Es bringt keinen wissenschaftlichen Gewinn, wenn die innovative künstlerische Arbeit mit der künstlerischen Forschung ohne weitere theoretische Schritte *einfach gleichgesetzt* wird. Eine Aussage wie „Innovative Kunst wird von innovativen Künstlern (= künstlerischen Forschern) hervorgebracht“ ist nichtssagend. Von einer *Theorie der künstlerischen Innovationen* ist zu fordern, dass sie das vorliegende Wissen über Innovationen in der Kunst nachhaltig *erweitert*.

„Mit dem Schlagwort der ‚Verwissenschaftlichung der Kunst‘ lässt sich ein zweiter, aktueller und künstlerisch geprägter Forschungsbegriff fassen. Gemeint sind künstlerische Arbeiten, bei denen vor allem feldforschend oder dokumentarisch vorgegangen wird und die dem Bereich der kritischen Ästhetik zugeordnet werden können.“ (XVI)

Das „Schlagwort der ‚Verwissenschaftlichung der Kunst‘“ passt zu dem Konzept des Studiums an Kunsthochschulen, wie vor allem Borgdorff es entwickelt hat. Während die Annahme, künstlerische Forschung sei „eine der Werkproduktion immanente Tätigkeit“ (XV), der Kunsttheorie und somit Diskurs 2 zuzuordnen ist, ist jetzt von einem *wissenschaftsähnlichen Ausbildungskonzept* die Rede, das zum hochschulpolitischen Diskurs 1 gehört. Von Studierenden wird *verlangt*, dass sie auf bestimmte Weise vorgehen, z.B. – mit einer explizit formulierten Forschungsfrage beginnend – „feldforschend oder dokumentarisch“. Darüber hinaus können sich natürlich Künstlerinnen und Künstler *nach* ihrer Ausbildung für eine solche Vorgehensweise entscheiden und das als künstlerische Forschung betrachten; das gehört zu Diskurs 3. Den Begriff „der ‚kritischen Ästhetik‘“, der zunächst geklärt werden müsste, halte ich hier für unpassend.

Auf die beiden Konzepte künstlerischer Forschung geht Tröndle hauptsächlich ein, um sein eigenes Konzept davon abzugrenzen:

„In dem vorliegenden Band soll Kunstforschung nicht per se als künstlerischer Prozess, sondern als ‚ästhetische Wissenschaft‘ betrachtet werden – als ein Prozess, der das spezifische Wissen und die Kompetenzen von Künstlern nutzt, um sie in anderen Kontexten als dem Kunstsystem zur Anwendung zu bringen: Künstlerische Kompetenzen und Arbeitsweisen werden mit wissenschaftlichen verbunden, um problemorientiert neues Wissen zu generieren.“ (XVI)

Denjenigen Theorien der künstlerischen Forschung, welche diese Art der Forschung dem Tun des einzelnen Künstlers zuordnen, wird von 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“. Die auf die individuelle Werkproduktion fokussierten Ansätze werden *kritisiert*, sie sollen durch das neue Konzept *ersetzt* werden. 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.

Aus der Sicht der von mir vertretenen Theorie besteht bezogen auf diese Konstellation kein Entweder-oder-, sondern ein Sowohl-als-auch-Verhältnis: Man kann von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern sagen, dass sie im *weiteren* Sinn des Wortes forschen, z.B. derart, dass sie über die Prämissen des eigenen Tuns nachdenken oder Recherchen bestimmter Art unternehmen. Und man kann von Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst sagen, dass die beteiligten Künstlerinnen und Künstler im *weiteren* Sinn des Wortes forschen – hinzu kommt, dass die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler häufig ihre Forschung im *engeren*, erfahrungswissenschaftlichen Sinn in das Projekt einbringen.

⁵ Vgl. dazu meinen Aufsatz *Kritischer Kommentar zu Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst*. In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_feyerabend.pdf. Eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/feyerabend/>.

Die zentrale Frage für die kritische Prüfung lautet: Lässt sich zeigen, dass durch solche Kooperationen „neues Wissen“ der beschriebenen Art generiert wird – oder wird das nur behauptet? Tröndle erhebt einen hohem Anspruch; er spricht von

„*Formen der sinnlichen Erkenntnis in einem wissenschaftlichen Kontext zur Generierung neuen Wissens. [...] Es geht [...] um das Potenzial und die Transformation ästhetischen Handelns außerhalb des Kunstfeldes. Die Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte, findet im Forschungsprozess als soziale Praxis selbst statt.*“ (XVI)

Das neue Wissen ist demnach nur durch eine spezifische Kooperation von Wissenschaft und Kunst erreichbar, nicht durch „allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen“. Behauptet wird „die Andersartigkeit der Wissensproduktion in Forschungsteams, die mit Wissenschaftlern und Künstlern besetzt sind.“ (XVII)

Ich vertrete in diesem Zusammenhang folgende Position: Neben den individuellen Künstlerinnen und Künstlern, welche diesem oder jenem Kunstprogramm der künstlerischen Forschung folgen (Diskurs 3), gibt es diverse Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst. Bezogen auf abgeschlossene Kooperationen sollten mehrere Einzelanalysen durchgeführt werden, in denen unter anderem geklärt wird, ob und wenn ja, welches neue Wissen erlangt worden ist und in welchem Maß die Künstlerinnen und Künstler daran beteiligt waren. Ehe eine hinlängliche Anzahl solcher Einzelanalysen vorliegt, sollten keine generellen Thesen über den Erkenntnisertrag von Kooperationen aufgestellt werden.

Diese problematische Konstellation liegt nun bei Tröndle vor: In bestimmten Kooperationen soll die „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“, stattfinden; dass dies der Fall ist, wäre zunächst überzeugend nachzuweisen. Ich schließe nicht aus, dass ein solcher Nachweis möglich ist; unzulässig ist aber, so zu tun, als sei er bereits erbracht.

Diese Kritik betrifft auch den Terminus „ästhetische Wissenschaft“. Wenn Tröndle diesen Begriff 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. Aus der Kritik folgt: 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*. Stellt sich in einem konkreten Fall heraus, dass der von Tröndle formulierte Anspruch erfüllt ist, so kann – im definierten Sinn – von *ästhetischer Wissenschaft* gesprochen werden.

Kurzum, 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; und der Leitbegriff der ästhetischen Wissenschaft, der diesen Nachweis als bereits erbracht voraussetzt, sollte vorerst nicht verwendet werden.

3. Karen van den Berg/Sibylle Omlin/Martin Tröndle: Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung⁶

Gleich im ersten Satz erscheint die aus Martin Tröndles Einleitung bereits bekannte These, dass „*Kunstforschung die künstlerische Forschungspraxis transdisziplinär mit wissenschaftlichen Forschungsmethoden verbindet und damit die Praxis des Forschens verändert.*“ (21)

Dann wird auf Fragen hingewiesen, die für die Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung relevant sind, so

„*die Frage, welche Erkenntnisformen in der Kunst – und nur in der Kunst – zu gewinnen sind. Was vermittelt künstlerische Praxis, was kann durch wissenschaftliche Forschung nicht vermittelt werden? Worin besteht die epistemologische Leistung der Kunst?*“ (21)

Unter Berufung auf Hans-Georg Gadamer wird vom „Potenzial der Kunst“ gesprochen, „einen Erkenntnisüberschuss hervorzurufen“ (21). Auch Wolfgang Isters Begriff „Appellstruktur“ (22) wird erwähnt.

3.1 Institutionelle Verbindungen von Kunst und Wissenschaft

Es folgen wichtige Informationen über „institutionelle Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft“:

„*1967 gründete György Kepes das Center for Advanced Visual Studies am Massachusetts Institute for Technology in Cambridge. Solche Gründungen entstehen, weil zahlreiche Wissenschaftler und Künstler dieser Zeit von einer synergetischen Verbindung zwischen Kunst und Technologie überzeugt sind. Ein Beispiel hierfür ist der Fluxus-Künstler George Brecht, der von 1950 bis 1960 als Chemiker und Ingenieur arbeitet, zugleich aber auch beim Komponisten John Cage in der New School of Social Research Kurse besucht. [...] Eine in ähnlichem Geist entstandene, institutionalisierte Kollaboration findet sich am Xerox Palo Alto Research Center. Hier arbeiten seit den 1970er Jahren erfolgreich Künstler mit Ingenieuren und Programmierern zusammen. Weitere Beispiele lassen sich anschließen. Seit 2004 existiert beispielsweise in der Schweiz das artists-in-labs Programm, das Künstler gezielt über mindestens neun Monate einen Projektplatz in Wissenschaftslabors anbietet. [...] Und nicht zuletzt versucht auch das Programm art, science & business der Akademie Schloss Solitude zu einer produktiven Verbindung dieser Feldlogiken beizutragen.*“ (22f.)

⁶ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 21–47.

Bei diesen Kooperationen sind zumeist „die Natur- und Technikwissenschaften die Initiatoren“ (23). In w/k sprechen wir von naturwissenschaftsbezogener und technologiebezogener Kunst.

„Die Diskussion zur gezielten disziplinübergreifenden Zusammenarbeit mit den Humanities startet [...] deutlich verzögert und nimmt ganz unterschiedliche Formen an. Während in den 1980er und 1990er Jahren vermehrt von einer Verwissenschaftlichung der Künste die Rede ist, haben sich in den letzten Jahren unter dem Label *Artistic Research* neue Modi der Interaktion und Kooperation von Kunst und Wissenschaft herausgebildet.“ (23)

Es gibt auch geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogene Kunst. Unter der Flagge *Artistic Research* segeln, wie die bisherigen Kommentare gezeigt haben, unterschiedliche Kunstprogramme; auf eine erneute Differenzierung verzichte ich an dieser Stelle.

3.2 Anschluss an Christopher Frayling

Danach greifen van den Berg/Omlin/Tröndle auf „Christopher Fraylings Dreischritt: ‚research into, through and for art‘“ (24) zurück und schlagen eine neue Variante vor. Bei der Diskussion der von Henk Borgdorff vertretenen Variante in Lieferung 1, Kapitel 1 habe ich herausgearbeitet, dass in zwei von drei Fällen nur eine neue *griffige Kurzformel* für etwas gefunden wird, was seit langem existiert und unstrittig ist – es wird ein neues Etikett aufgeklebt. Das gilt im neuen Modell nur für einen Fall:

„In der Konzeption von *Kunsthochschulen* als ‚Forschen über Kunst‘ fallen traditionellerweise *Kunstwissenschaft, Kunsttheorie, die empirische Ästhetik, Kunstsoziologie und teilweise die Kulturosoziologie*. Es geht allgemein gesprochen um die Beobachtung und Analyse von Kunst, Kunstproduktion und Kunstrezeption. [...] Ziel der Forschung ist das *Wissenschaftssystem*. Dabei verläuft der Forschungsprozess zumeist *monodisziplinär*. Ergebnisse der Forschung sind *Texte, die Foren der Forschung sind Publikationen und Tagungen*.“ (25).

Borgdorffs ebenfalls unstrittige *Forschung für Kunst* – die z.B. darin besteht, dass neue Instrumente entwickelt werden, die dann von Musikern benutzt werden können – wird zwar auch erwähnt, spielt hier aber nur eine Nebenrolle als *vierte Kategorie*:

„Man denke an die Wirkung der Acrylfarben für die Entwicklung der Malerei, den Farbfilm oder den Einfluss der elektronischen Tonzeugung auf die Praxis der Komponisten.“ (26).

Im vorliegenden Text spielt die Unterscheidung zwischen *Forschen in der Kunst* und *durch die Kunst* eine zentrale Rolle. Darauf verweist auch die Frage „Kann man diese [die künstlerische, P.T.] Forschung allein betreiben, oder muss man sie in interdisziplinären Arbeitsgruppen organisieren?“ (23f.).

„Forschen in der Kunst‘, auch als ‚Kunst als Forschung‘ oder ‚Kunst durch Forschung‘ benannt, wird derzeit im Diskurs von Künstlern und den Vertretern der Kunsthochschulen als *künstlerische Forschung (Artistic Research)* bezeichnet. Ziel der Forschung ist die Herstellung neuer Kunstwerke oder *ästhetischer Prozesse*, durch die die Künstler Forscher sind, oder anders gesagt: das Bild des Künstlers als Forscher herrscht. Der Forschungsprozess ist dabei zumeist ein *individueller* und der Adressat ist das *Kunstsysteem; also Publikum, Ausstellungsräume, der öffentliche Raum, Kunstmessen und die Kunstkritik*.“ (24)

In der Kategorie „Forschen durch Kunst“ bringen die Autoren demgegenüber die von ihnen favorisierten Kooperationsprojekte unter: „Das Selbstverständnis einer solchermaßen verstandenen künstlerischen Forschung ist eher *transdisziplinär und anwendungsorientiert*.“ (25)

Es „wird davon ausgegangen, dass der Forschungsprozess nicht durch eine Person aus einer Disziplin geleistet werden kann, sondern *transdisziplinär angegangen werden muss*, und dass das Ergebnis nicht *zwangsläufig ein Kunstwerk sein soll*, sondern *vornehmlich im Wissenschaftssystem wahrgenommen wird*. Künstler forschen mit *Wissenschaftlern*, der Forschungsprozess verläuft *im Team*, die Ergebnisse sind *Texte, Bilder, Klänge, Prozesse*. Die Foren sind *Publikationen und Tagungen*, gegebenenfalls aber auch *Ausstellungsräume*. [...] Eine dieserart konzipierte *Kunsthochschule* verbindet *transdisziplinär* die *künstlerische Forschungspraxis* mit *wissenschaftlichen Forschungsmethoden* und verändert damit die *soziale Praxis des Forschens selbst*. (25)⁷

Es ist legitim, im Anschluss an Frayling nach *griffigen Kurzformeln* zu suchen. Bezogen auf bestehende Praktiken führt das allerdings nicht zu einem Erkenntnisgewinn: Es werden nur neue *Bezeichnungen* eingeführt. So ist „Forschen über Kunst“ eine *Sammelbezeichnung* für alle wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Kunstphänomen beschäftigen.

Auf wissenschaftlicher Ebene kommt es nach meiner Auffassung darauf an, die Positionen der Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, sowie die Positionen derer, die sich an Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst beteiligen, möglichst genau zu analysieren – und dann bei Bedarf einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Ich erinnere an meine Vorgehensweise: Um die Vielfalt dessen, was einzelne Künstlerinnen und Künstler unter ihrer eigenen künstlerischen Forschung verstehen,⁸ zu erschließen, wird nach diesen individuellen

⁷ Etwas später ist von „multidisziplinär zusammengesetzte[n] Arbeitsgruppen mit Wissenschaftlern und Kunstschaffenden“ die Rede, „die weit über die üblichen *art-and-science*-Kollaborationen hinausgehen. Gerade von den letztgenannten Kollaborationen verspricht man sich einen theoretisch-reflexiven und praxisorientierten Mix, der neue Zugänge zu Forschungsfeldern eröffnet – und zwar sowohl aus der Perspektive der künstlerischen Praxis als auch aus jener der Wissenschaft.“ (28)

⁸ Zutreffend wird festgehalten, „dass der Begriff ‚künstlerische Forschung‘ keineswegs ein fest umrissenes Set an Praktiken und disziplinären Bezugsfeldern bezeichnet, sondern vielmehr in steter Erweiterung begriffen ist.“ (26)

Verständnissen gefragt. A versteht unter künstlerischer Forschung Recherchen bestimmter Art, B das Nachdenken über die Prämissen der eigenen künstlerischen Arbeit, C das Streben nach künstlerischen Innovationen usw. Daher bin ich mit der Auskunft „*Artistic Research* könnte ebenso als *künstlerische Recherche* übersetzt werden, ohne einen Bedeutungsverlust zu erleiden“ (26) nicht zufrieden: Das ist nur eines von mehreren auftretenden Verständnissen.

3.3 „*All good art has become through research*“

Van den Berg/Omlin/Tröndle gehen dann zur Kritik über:

„In der aktuellen, kunsttheoretisch geprägten Diskussion, die in dem Bonmot ‚*All good art has become through research*‘ pointiert wird, könnte gefragt werden, 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. [...] Müssten Michelangelo, Dürer, Bach, Mozart, Goethe, Schubert, Schönberg, Stockhausen, Beuys und viele andere nun nicht mehr Künstler, sondern Forscher genannt werden, weil sie qualitativ Neues geschaffen haben?“ (26f.)

In Kapitel 2 sowie in den früheren Kommentaren zu den Aufsätzen von Christoph Schenker und Nina Malterud habe ich dargelegt, dass es wissenschaftlich unergiebig ist, wenn die *innovative künstlerische Arbeit* bzw. „die Produktion von (innovativen und gehaltvollen) Kunstwerken“ einfach als künstlerische Forschung *bezeichnet* wird, ohne dass zusätzliche Anstrengungen wie die Erarbeitung eines empirisch gehaltvollen Forschungsbegriffs unternommen werden. Der Hinweis darauf, dass es sich um eine wissenschaftlich unbrauchbare Theorie handelt, ist richtig – van den Berg/Omlin/Tröndle übersehen aber, dass wichtige 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, P.T.] Künstlers als Forscher“ (24) *generell* zu diskreditieren. Nicht alle, die sich als künstlerische Forscher begreifen, vertreten eine dem Bonmot „*All good art has become through research*“ verpflichtete Position. Unterschieden werden sollte daher zwischen der (berechtigten) Kritik an einer als Innovationstheorie angelegten Theorie der künstlerischen Forschung und der (nach der von mir vorgeschlagenen Differenzierung unberechtigten) Kritik am „Bild des [individuellen, P.T.] Künstlers als Forscher“ (24). Hier lässt sich die Kritik von van den Berg/Omlin/Tröndle so reformulieren, dass es einerseits vertretbar ist, dass „sich für dokumentarische oder recherchebasierte Kunstformen der Begriff der ‚künstlerischen Forschung‘“ etabliert hat, dass andererseits aber „der Begriff der ‚(angewandten) Kunstforschung‘“, der sich auf „multidisziplinär zusammengesetzte Arbeitsgruppen mit Wissenschaftlern und Kunstschaffenden“ bezieht, für *wichtiger* bzw. *zukunftsreicher* gehalten wird: „Gerade von den letztgenannten Kollaborationen verspricht man sich einen theoretisch-reflexiven und praxisorientierten Mix, der neue Zugänge zu Forschungsfeldern eröffnet – und zwar sowohl aus der Perspektive der künstlerischen Praxis als auch aus jener der Wissenschaft.“ (28)

„Dass *künstlerische Forschungspraxis im Sinne einer Kultur-, Material- und Formrecherche existiert, ist unbestritten.*⁹ *Allerdings scheint fraglich, ob dies tatsächlich ein neues Phänomen ist oder ob sich diese Momente und Qualitäten der künstlerischen Praxis nicht in jeder Epoche europäischer Kultur seit der Renaissance wiederfinden?*“ (27)

Hier besteht Differenzierungsbedarf:

- Wenn eingeräumt wird, dass individuelle künstlerische Tätigkeiten wie „Kultur-, Material- und Formrecherche“ auch als künstlerische Forschung bezeichnet werden können, so wird damit der generellen Kritik am „Bild des [individuellen] Künstlers als Forscher“ die Grundlage entzogen. Ich füge (erneut) hinzu, dass noch weitere Praktiken von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern als Forschung angesehen werden.
- Eine Theorie der künstlerischen Forschung, die sich an dieser Vielfalt orientiert, muss nicht die These aufstellen, dass die als „Kultur-, Material- und Formrecherche“ verstandene künstlerische Forschung *generell* „ein neues Phänomen ist“. Angemessener scheint die folgende differenziertere Auffassung zu sein: Es ist zwar möglich, dass die so verstandene künstlerische Forschung „seit der Renaissance“ existiert, aber das schließt keineswegs aus, dass besondere Formen der „Kultur-, Material- und Formrecherche“ innovativ sind. Entsprechendes gilt für die anderen Verständnisse von künstlerischer Forschung.

„*Welchen Mehrwert bringt es also, wenn wir den Forschungsbegriff derart auf die Kunst anwenden?*“ (27)

Nicht genügend beachtet wird hier, dass einige Theorien der künstlerischen Forschung Künstlerinnen und Künstlern ein *Erkenntnisstreben* bestimmter Art zuschreiben. Wäre diese Annahme berechtigt, so würde es einen Mehrwert bringen, „wenn wir den Forschungsbegriff derart auf die Kunst anwenden“. Van den Berg/Omlin/Tröndle äußern sich *nicht* zu der zentralen Frage, ob die von etlichen Theoretikern der künstlerischen Forschung aufgestellte Behauptung, künstlerische Forscher seien von einem spezifischen *Erkenntnisstreben* geleitet und würden durch ihre Praxis unser Wissen erweitern, *berechtigt* ist – obwohl sie zu Beginn Fragen wie „Worin besteht die epistemologische Leistung der Kunst?“ (21) aufwerfen.

⁹ Unklar bleibt jedoch, was genau damit gemeint ist: Geht es um Künstler, die spezifische Recherchemethoden anwenden, welche aus Wissenschaften stammen (dann wären sie in w/k als *wissenschaftsbezogene* Künstler einzuordnen), oder sind alle Künstler gemeint, welche mit Materialien, Formen, Kulturelementen im weiten Sinne des Wortes *experimentieren* (dann ist die Menge der künstlerischen Forscher deutlich größer)?

Die Autoren beziehen sich in diesem Zusammenhang auch auf das, was ich als bildungspolitischen Diskurs 1 bezeichne:

„Die Motivation der Kunsthochschulen, den Begriff der ‚künstlerischen Forschung‘ zu benutzen, um damit Ph.D-würdig zu sein und im globalen Wettbewerb unter dem Druck der Bologna-Reform zu bestehen, ist zunächst nachvollziehbar.“ (27)

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 aber gesondert zu diskutieren.

„Angesichts des Hypes um den Begriff der ‚Kunstforschung‘ und des politischen Drucks des Bologna-Prozesses scheint eine solche Infragestellung institutionell jedoch kaum noch zulässig. Dass man es hier mit politisch geprägten Motivationen zu tun hat, zeigt sich deutlich in zahlreichen Diskussionen sowie den hochpreisigen institutionellen Mitgliedschaften der Society of Artistic Research, die 2010 in Bern gegründet wurde. Zudem sind die Förderprogramme im Bereich Kunstforschung zu attraktiv, als dass man sich erlauben könnte, sich als Antragsteller davon auszuschließen [...]. Ebenso profitieren Kunsttheoretiker von der neuen Begrifflichkeit, weil sie ihnen neue Kommunikationskanäle und Einflussphären im Kunstfeld eröffnen.“ (27)

Dem stimme ich zu: Die politisch geprägten Motivationen und die mit der institutionellen Durchsetzung der neuen Begrifflichkeit und Theorie verbundenen massiven 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.

„Auch ist fragwürdig, warum sich Kunstwissenschaft, Kunsttheorie, empirische Ästhetik, Kunstsoziologie und Kultursociologie neu unter dem Begriff der ‚Kunstforschung‘ (Forschung über Kunst) subsumieren lassen sollten. Vor dem Hintergrund der wissenschaftsgeschichtlichen Ausdifferenzierung der Disziplinen ist dies wenig nachvollziehbar, zumal der Erkenntnisgewinn einer solchen Subsumierung unklar bleibt. So gesehen ließe sich diese Interpretation des Begriffs in der Frayling’schen Kategorisierung wohl ohne Verlust ad acta legen.“ (27f.)

Die Rede von „Forschung über Kunst“ ist nach meiner Auffassung einfach ein neues Etikett für alle wissenschaftlichen Disziplinen, welche sich auf diese oder jene Weise mit Kunstphänomenen befassen. Ein Erkenntnisgewinn wird durch eine solche Neuetikettierung nie erreicht.

Insgesamt entsteht der Eindruck, dass von Konzepten der individuellen künstlerischen Forschung nur die These ‚Es gibt Künstler, welche auf diese oder jene Weise recherchieren‘ übrig bleibt. Auf der anderen Seite bezeichnen die Autorinnen das von ihnen propagierte Konzept der Kooperation zwischen Wissenschaftlern und Künstlern selbst als „Kunstforschung“. „Dieser Beitrag untersucht anhand des Schweizerischen Nationalforschungsprojektes eMotion – mapping museum experience, wie Kunstforschung die künstlerische Forschungspraxis transdisziplinär mit wissenschaftlichen Forschungsmethoden verbindet und damit die Praxis des Forschens verändert.“ (21) Mehr noch, van den Berg/Omlin/Tröndle benutzen selbst die von den Theoretikern der künstlerischen Forschung verwendete Rede von „künstlerische[r] Forschungspraxis“. Im Rahmen von Kooperationen bestimmter Art soll offenbar gelten, dass sowohl Wissenschaftler als auch Künstler forschen, d.h. Erkenntnisziele verfolgen. Wird das aber zugestanden, so ist nicht einzusehen, warum isoliert arbeitenden Künstlern generell abgesprochen werden soll, Erkenntnisziele zu verfolgen. Wird der künstlerischen Praxis nun eine spezifische Art der „Wissensgenerierung“ (27) zugeschrieben oder nicht?

Klärungsbedürftig ist auch die Aussage, dass das Ergebnis einer solchen Kooperation „vornehmlich im Wissenschaftssystem wahrgenommen wird“ (25), denn das könnte auch besagen, dass Künstler sich (auf näher zu bestimmende Weise) an wissenschaftlichen Forschungsprojekten beteiligen. Darauf lässt sich die früher gestellte Frage beziehen: „Wird [der Künstler] Teil der Scientific Community?“ (23)

3.4 Zum Projekt eMotion

Nun wenden sich van den Berg/Omlin/Tröndle dem Projekt eMotion zu, das als Beispiel für die anvisierte neuartige Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst angesehen wird.

Das Projekt „versucht, das Erleben von Ausstellungsbesuchern in einem Kunstmuseum aufzuzeichnen. Die Wirkung von räumlichen Ordnungen sowie einzelnen Objekten wird dabei in Daten und diese wiederum in eine Sicht- und Hörbarkeit überführt. Bei dem Projekt, das im Kunstmuseum St. Gallen stattfand, geht es darum, jene ‚Präsenzeffekte‘ beziehungsweise jene Momente des Erspürens von Raum und Materialität zu beleuchten, die Hans Ulrich Gumbrecht unter dem Begriff ‚Präsenzkultur‘ dem kognitiven Verstehen und Interpretieren einer ‚Sinnkultur‘ entgegensetzt. Diese Präsenzeffekte [...] sollen durch neuartige bildgebende Verfahren, Erhebungs- und Darstellungsmethoden zugänglich gemacht werden. Hierfür wurde nicht nur die räumliche Lokalisierung der Besucher aufgezeichnet, sondern auch eine Messung der Herzrate und des Hautleitwerts. Methodisch ergänzt wurden diese Datenerhebungen durch sozialwissenschaftliche wie psychologische, elektronisch gestützte Fragebögen und experimentelle Umbhängungen einzelner Werke. Eine Sonifikation und eine multimediale Installation am Ende der Ausstellung präsentierten den Besuchern erste Ergebnisse direkt im Anschluss an den Besuch.“ (28f.)

Dass „art-and-science-Kollaborationen“ (28) alter und neuer Bauart legitim sind, steht außer Frage; daher braucht das konkrete Projekt im gegenwärtigen Zusammenhang nicht ausführlicher diskutiert zu werden. Ich beschränke mich auf solche Fragen; die sich bei der kritischen Prüfung des Konzepts *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* ergeben. Damit ist bekanntlich der Anspruch auf „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder

künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“ (XVI), verbunden. In „Forschungsteams, die mit Wissenschaftlern und Künstlern besetzt sind“, soll sich eine „Andersartigkeit der Wissensproduktion“ (XVII) ergeben.

„Fragt man nach dem genuin künstlerischen Part innerhalb des Projektes, so besteht dieser im Wesentlichen in einer Erarbeitung von unterschiedlichsten Visualisierungen und klanglichen Übersetzungsleistungen. Diese fanden nicht nur Eingang in eine interaktive Installation am Ende der Ausstellung, sondern bestehen darüber hinaus auch in der Erstellung bildgebender Verfahren, die ihrerseits als Basis für eine bildanalytisch-interpretative Auswertung dienen. Den beteiligten Künstlern ging es also nicht primär darum, Kunstwerke zu schaffen, sondern darum, künstlerische Methoden der aktiven Visualisierung und Sonifikation für die Museumsforschung nutzbar zu machen, um so die Bedingungen des Ausstellens und Zeigens besser erforschen zu können.“ (29)

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. Werden für ein wissenschaftliches Projekt besondere Visualisierungen benötigt, so kann man einen Spezialisten für Visualisierung hinzuziehen. Entsprechendes gilt für die Erarbeitung von „klanglichen Übersetzungsleistungen“ und die „Erstellung bildgebender Verfahren“. 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. Für die angewandten Methoden würde das bedeuten, dass es sich nicht um spezifisch „künstlerische Methoden“ handelt, sondern um *technische* „Methoden der interaktiven Visualisierung und Sonifikation“, die natürlich auch von Künstlerinnen und Künstlern angewandt werden können.

Nun zur genaueren Beschreibung des Settings:

„Besucher, die an dem Forschungsprojekt teilnehmen wollten, erhielten am Eingang einen Datenhandschuh, der ihnen von Projektmitarbeitern angelegt wurde. Die Probanden gingen mit dem eigens für eMotion entwickelten Datenhandschuh in die Ausstellung, der mithilfe von Sensoren das Raumverhalten (Pfade, Verweildauer, Gehgeschwindigkeit) der Besucher exakt aufzeichnen konnte (einmal pro Sekunde auf 15 cm Genauigkeit). Zudem wurden zwei physiologische Marker abgenommen: die Herzrate und der Hautleitwert. Empfangen wurden diese Daten von einem in dem Museumsräumen dafür installierten drahtlosen Netzwerk. Diese Datenmassen (sie belaufen sich auf mehrere Terabyte) wurden von zwei Programmier- und Datenbankspezialisten in einem zentralen Server mit verschiedenen Formeln pro Besucher berechnet und gespeichert.“ (29f.)

An diesem wissenschaftlichen Teil des Projekts waren Künstler offenbar nicht beteiligt.

„Diese ‚Rohdaten‘ stellten wiederum das Material für die künstlerischen Umsetzungen von Stephan Greenwood (Visuals) und Chandrasekhar Ramakrishnan (Sound), die von weiteren Programmierern, Designern und einem Interface Developer unterstützt wurden.“ (30)

Für die Einordnung der Beteiligung von Künstlern in die w/k-Systematik ist entscheidend, wie deren Aktivitäten zu bestimmen sind:

- Reagieren Greenwood und Ramakeishnan in *freier künstlerischer Form* auf die „Rohdaten“, so handelt es sich um eine Kooperation zwischen Wissenschaftlern und Künstlern, die zu wissenschaftsbezogener Kunst führt. Dann aber ist zu fragen, ob die Künstler mit ihren Mitteln auch einen *angebaren Erkenntnisgewinn* erreichen. Findet hier eine „Fabrikation von anderem Wissen [statt], was ein allein wissenschaftliches [...] Vorgehen nicht vermocht hätte“ (XVI)? Wäre es dann nicht treffender zu sagen, dass die beiden Künstler die „Rohdaten“ für eine im Rahmen ihrer individuellen Kunstprogramme erfolgende Bearbeitung nutzen?
- Reagieren die Künstler hingegen in einer von vornherein auf *wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn* ausgerichteten Weise auf die „Rohdaten“, so arbeiten sie als über bestimmte Kompetenzen verfügende *Techniker im Dienst des wissenschaftlichen Projekts* – und nicht primär als Künstler. Es handelt sich dann nicht um eine Erkenntnisform, die „nur in der Kunst [...] zu gewinnen“ (21) ist.

Die weiteren Ausführungen deuten auf ein Sowohl-als auch hin; dann aber sind die Teile entsprechend einzuordnen.

„Die Aufgabe der am Projekt beteiligten Künstler bestand darin, ton- und bildgebende Verfahren im Dialog mit anderen beteiligten Forschern zu entwickeln. Das Datenmaterial sollte darüber hinaus durch eine künstlerisch-ästhetische Transformation so übersetzt werden, dass sowohl für die Besucher wie auch für die Wissenschaftler eine direkte Erfahrung von Wirkungseffekten des Museums und seiner Exponate möglich wurde.“ (31)

Der hohe Anspruch auf „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“ (XVI), wird nicht hinlänglich begründet. Nach meiner 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 waren „zunächst die Künstler, die Überlegungen zu möglichst vielfältigen Formen der Darstellung der Daten anstellten. So verdankt sich gerade die für das Projekt letztlich entscheidende Idee, das Erbeben physiologischer Feld-Daten (in der Installation) in Echtzeit sicht- und hörbar zu machen, den beteiligten Künstlern. Ähnliche Verfahren waren bis dahin noch nie realisiert worden. Durch den künstlerischen Experimentierwillen ist somit eine neue Technologie entstanden, die nach dem Ende des Projekts im Rahmen eines Spin-offs für andere Anwendungsfelder nutzbar gemacht werden soll.“ (31)

Dass besonders befähigte Künstler in der Kooperation mit Wissenschaftlern dazu gelangen können, „eine neue Technologie“ zu entwickeln, ist richtig. Das sollte indes begrifflich von einer „Fabrikation von anderem Wissen“ un-

terschieden werden. Auf die weiteren, ins Detail gehenden Ausführungen zu *eMotion* gehe ich nicht ein, sondern verweise zur Verdeutlichung meiner Position auf das w/k-Interview mit Christian Kosmas Mayer¹⁰, das sich mit *seinen Aktivitäten als Artist in Residence beim Schaufler Lab@TU Dresden befasst*.

3.5 Seitenblick auf das w/k-Interview mit Christian Kosmas Mayer

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 im Kunstprojekt *Maa Kheru* als Material für die Komposition eines 8-Kanal Soundstücks verwendet. Im Gespräch wird das hier stattfindende Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft möglichst genau bestimmt.

Komponente 1: Das künstlerische Projekt einer singenden Mumie setzt voraus, dass sich mit wissenschaftlichen Mitteln die Stimme eines mumifizierten Menschen rekonstruieren lässt. Zwar hatten britische Wissenschaftler wenige Monate zuvor die Rekonstruktion der Stimme einer Mumie vorgestellt, aber der Künstler war von dem zu hörenden Ergebnis enttäuscht: Die einsekündige Aufnahme klingt nicht nach einer menschlichen Stimme. Er entschloss sich, die synthetische Rekonstruktion der Stimme einer Mumie mit anderen Mitteln zu realisieren, um zu einem überzeugenderen Ergebnis zu kommen, das sich für die weitere künstlerische Arbeit besser eignet.

Komponente 2: Da ein großer Teil der Charakteristik der Stimme durch die unterschiedlichen Stellungen der Zunge bestimmt wird, wurde – um den Mangel zu beheben – die Entwicklung einer künstlichen Zunge geplant. In den bereits wissenschaftlich rekonstruierten Vokaltrakt der Mumie soll eine flexible, verformbare Zunge eingesetzt werden.

Diese *fluide* Zunge musste jedoch erst in einem wissenschaftlich-technischen Arbeitsprozess konstruiert werden.

Als Artist in Residence verfügte Mayer über die Möglichkeit, Kontakte zu Wissenschaftlern herzustellen, die bereit waren, die fluide Zunge gemeinsam mit ihm zu erarbeiten – und so die Realisierung des künstlerischen Projekts zu ermöglichen. Unter Anleitung von Professor Birkholz und Mayer – und betreut von Patrick Hänsler, der für dieses Projekt als wissenschaftlicher Mitarbeiter angestellt wurde – hat sich eine Gruppe von Studierenden ein Semester lang mit Erfolg um die Erarbeitung der Komponente 2 bemüht. Mayer war dauerhaft Teil des wissenschaftlichen Teams, das sich vorgenommen hatte, ein mechanisches Vokaltrakt-Modell erstmals mit einer *fluiden* Zunge auszustatten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es sich nicht um *ästhetische Wissenschaft* im von Tröndle definierten Sinn handelt. Vielmehr liegen folgende Konstellationen vor:

- Ein Künstler – von dem allgemein gesagt werden kann, dass er über bestimmte *Gestaltungskompetenzen* verfügt – regt ein wissenschaftlich-technisches Problem an, weil ein bestimmtes künstlerisches Projekt 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.

Zu meinen Zielen als w/k-Herausgeber gehört es, weitere Konstellationen dieser und anderer Art in Beiträgen zu erschließen.

Noch einmal zurück zu *eMotion*: Es geht mir nicht darum, die Leistungen der beteiligten Künstler zu minimieren, sondern um die Frage, wie sie am besten *einzuordnen* sind. Mein Vorschlag läuft darauf hinaus, dass man von einem Individuum, das hauptsächlich künstlerisch-gestalterisch tätig ist, in einigen Fällen sagen kann, dass es bestimmte wissenschaftliche und/oder technische Fähigkeiten erworben hat, aufgrund deren es zur Lösung wissenschaftlich-technischer Probleme, welche die Verwirklichung eines bestimmten künstlerischen Projekts verhindern, beitragen kann. Diese Leistung ist nicht dem Individuum Mayer, sofern es Künstler ist, sondern sofern es über bestimmte wissenschaftliche und/oder technische Fähigkeiten verfügt, zuzuschreiben. Auf entsprechende Weise ließe sich die Aufgabe der am Projekt *eMotion* beteiligten Künstler genauer bestimmen.

4. Henk Borgdorff: Künstlerische Forschung und akademische Forschung¹¹

In den Lieferungen 1, 3 und 4 sind bereits Texte von Henk Borgdorff diskutiert worden; auf den im Band *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* enthaltenen gehe ich erneut relativ ausführlich ein, da auch dieser Text es (wie der in Lieferung 4 behandelte) ermöglicht, meine Kritikstrategie zu präzisieren. Ich beschränke mich auf den zweiten Teil des Artikels „Künstlerische Forschung als akademische Forschung“ (79), da die im ersten Teil „Affinitäten mit und Unterschiede zu anderen akademischen Forschungstraditionen“ (70) vorgetragenen Thesen und Argumente bereits an anderer Stelle behandelt worden sind.

Für meine Kritik ist die genauere Einordnung von Borgdorffs Ausführungen entscheidend; hier gelange ich auch zu einigen Präzisierungen meiner bisherigen Kommentare:

(1) 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.

¹⁰ P. Tepe: *Artist in Residence: Christian Kosmas Mayer. Ein Gespräch*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (19.03.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/artist-in-residence-christian-kosmas-mayer/>.

¹¹ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 69–89.

(2) Aus dieser Theorie wird ein dazu passendes Kunstprogramm gewonnen, das – um die w/k-Terminologie zu verwenden – bestimmte Formen wissenschaftsbezogener Kunst propagiert. Dazu gehört die soziologiebezogene Kunst der folgenden Art:

„Vor allem in der ethnografischen und in der Aktions-Forschung wurden Strategien entwickelt, die für Künstler in ihrer praxisbasierten Forschung nützlich sein können; hierzu zählen teilnehmende Beobachtung, performative Ethnografie, Feldforschung, autobiografisches Erzählen, dichte Beschreibung, Reflection-in-Action und kooperative Recherche.“ (74)

(3) Eine konkrete Hochschule kann sich für ein solches Konzept (Theorie plus Kunstprogramm) entscheiden; andere Hochschulen können andere Wege einschlagen.

(4) 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).

Borgdorff behauptet nicht, „dass alle Kunstwerke und künstlerischen Praktiken das Ergebnis von Forschung im emphatischen Sinne dieses Wortes sind. Ich werde mich hier auf die Frage beschränken, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit künstlerische als akademische Forschung bezeichnet werden kann.“ (79)

Mein Präzisierungsvorschlag lautet: Borgdorffs Ausbildungskonzept ist darauf ausgerichtet, die Kunstausbildung wissenschaftsähnlich zu gestalten und auf die Produktion wissenschaftsbezogener Kunst bestimmter Art – z.B. der beschriebenen soziologiebezogenen Kunst – auszurichten. Die starke These, dass „die künstlerische Forschung als eine Form der akademischen Forschung“ (70) zu begreifen ist, lässt sich dann dahingehend reformulieren, dass die Kunstausbildung sich formal an Standards etablierter akademischer (wissenschaftlicher) Forschung orientiert, die auf die Kunstproduktion übertragen werden:

„In der akademischen Welt herrscht weitgehend Einigkeit darüber, was unter Forschung zu verstehen ist. Kurzgefasst läuft es auf Folgendes hinaus: Forschung finden dann statt, wenn eine Person die Absicht hat, eine originale Untersuchung durchzuführen, um damit unser Wissen und Verständnis zu erhöhen. Sie beginnt mit Fragen oder Themen, die im Kontext der Forschung relevant sind, und verwendet Methoden, die für die Forschung angemessen sind und die Validität und Reliabilität der Forschungsergebnisse sicherstellen. Ein zusätzliches Erfordernis ist, dass der Forschungsprozess und die -ergebnisse auf angemessene Weise dokumentiert und verbreitet werden. Diese Beschreibung der akademischen Forschung lässt Raum für eine große Vielfalt von Forschungsprogrammen und -strategien“ (80).

Die Kunstproduktion nach einem sich formal an bestimmten Wissenschaften orientierenden Konzept bleibt jedoch 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“ (80) – sie lehnt sich nur an diese an. Diese Anlehnung erscheint dort, wo die Nähe der Kunst zu bestimmten Wissenschaften besonders geschätzt wird, attraktiv. Auf der anderen Seite wird die Kunst dadurch, dass sie mit den Wissenschaften auf eine Stufe gestellt, eben als neue Form akademischer Forschung begriffen wird, aufgewertet – allerdings auf eine Weise, die eine neue Form der Kritik nach sich zieht.

Es ist problemlos möglich, z.B. Abschlussarbeiten an Kunsthochschulen *formal* nach dem dargestellten Muster zu organisieren: Beginnen Sie mit einer der Formulierung einer Frage, die im Kontext der künstlerischen Forschung relevant ist; verwenden Sie Methoden, die im Rahmen der künstlerischen Forschung als angemessen betrachtet werden; dokumentieren Sie die Ergebnisse des künstlerischen Forschungsprozesses usw. Das Problem liegt auf der *inhaltlichen* Ebene: 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.

Hinzu kommt, dass viele Künstler, die sich nach Abschluss ihres Studiums als künstlerische Forscher verstehen (Diskurs 3), keineswegs bereit sind, alle ihre Arbeitsprozesse nach dem besagten Muster zu organisieren.

„Wir wollen uns nun die verschiedenen Komponenten dieser Beschreibung genauer ansehen. [...] Künstlerische Praktiken tragen zunächst zur Kunstwelt und zum künstlerischen Universum bei. Die Produktion von Bildern, Installationen, Kompositionen und Aufführungen erfolgt nicht primär zur Mehrung unseres Wissens (obwohl mit der Kunst stets Formen der Reflexion verwoben sind). Dies verweist auf eine bedeutende Unterscheidung zwischen Kunstpraxis an sich und künstlerischer Forschung. Künstlerische Forschung ist bestrebt, in der und durch die Produktion von Kunst nicht nur zu dem künstlerischen Universum, sondern zu dem, was wir ‚wissen‘ und ‚verstehen‘, beizutragen.“ (80)

Borgdorff räumt ein, dass die künstlerische Praxis üblicher Art „nicht primär zur Mehrung unseres Wissens“ erfolgt. Die Aussage über die künstlerische Forschung hat bislang den Status einer bloßen Behauptung; entscheidend ist, ob nachgewiesen werden kann, dass eine solche künstlerische Praxis *tatsächlich* zur Erweiterung des Wissens und Verstehens führt.

Bei der künstlerischen Forschung reichen erstens „die Forschungsergebnisse über die persönliche künstlerische Entwicklung des jeweiligen Künstlers hinaus. In Fällen, in denen die Wirkung der Forschung auf das eigene Werk beschränkt bleibt und keine Bedeutung für den umfassenderen Forschungskontext hat, kann man zu Recht fragen, ob dies als Forschung im eigentlichen Wortsinn gelten kann.“ (81)

Das läuft auf die Einführung eines Begriffs der *eigentlichen* künstlerischen Forschung hinaus, der sich an Standards insbesondere erfahrungswissenschaftlicher Forschung orientiert. Bei einem Erfahrungswissenschaftler, dessen For-

schungsergebnisse in der Scientific Community keine Anerkennung finden, deren Wirkung also auf das eigene Werk des Wissenschaftlers beschränkt bleibt „und keine Bedeutung für den umfassenderen Forschungskontext hat“, würden viele sagen, dass es sich nicht um wissenschaftliche „Forschung im eigentlichen Wortsinn“ handelt. Hier sollte jedoch nicht unberücksichtigt bleiben, dass der aktuelle Forschungskontext einer bestimmten Wissenschaft manchmal so beschaffen ist, dass das Neuartige einer Theorie zu einer bestimmten Zeit noch nicht angemessen erkannt wird; die Zeit ist sozusagen noch nicht reif dafür.

Die Übertragung dieser Überlegung auf die künstlerische Forschung löst indes das vorhin in Erinnerung gerufene grundsätzliche Problem nicht: 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.

„Zweitens verfolgt die Forschung ausdrücklich die Absicht, die Grenzen der Disziplin zu verschieben. So wie der Beitrag der sonstigen akademischen Forschung darin besteht, neue Tatsachen oder Beziehungen aufzudecken oder neues Licht auf vorhandene Fakten oder Beziehungen zu werfen, trägt auch künstlerische Forschung dazu bei, die Grenzen der Disziplin durch die Entwicklung innovativer künstlerischer Praktiken, Produkte und Einsichten zu erweitern.“ (81)

Der Gesichtspunkt der Innovation ist bereits mehrfach in den Kommentaren behandelt worden:

- Wissenschaftler streben in ihrer Disziplin *Erkenntnisfortschritte* – und in diesem Sinn Innovationen – an; das reicht von kleineren Verbesserungen innerhalb der verwendeten Theorie und neuen Anwendungen dieser Theorie bis zur Entwicklung einer neuartigen Theorie, die mit der vorherrschenden Theorie bricht. Daneben gibt es aber auch Wissenschaftler = in der Wissenschaft tätige Personen, die sich ganz im Rahmen des jeweiligen Status quo, innerhalb der aktuell bestehenden „Grenzen der Disziplin“ bewegen.
- Unstrittig ist, dass viele Künstler anstreben und behaupten, die Grenzen der jeweiligen Disziplin „durch die Entwicklung innovativer künstlerischer Praktiken [...] zu erweitern“. Ob ihnen das gelingt, steht – wie bei den Wissenschaftlern – auf einem anderen Blatt und kann häufig erst im Nachhinein entschieden werden.
- Die Grenzen der Disziplin Malerei werden durch die Entwicklung eines neuen Malstils erweitert, die wiederum „Auswirkungen auf die Entwicklung von Kunstpraxis“ (81) hat. Handelt es sich bei der innovativen künstlerischen Forschung aber auch um eine Erweiterung des Wissens? Unbefriedigend ist, dass Borgdorff kein Beispiel gibt.

„Künstlerische Forschung beinhaltet originale Beiträge, das heißt, das Werk darf nicht bereits vorher von anderen ausgeführt worden sein und sollte neues Wissen oder neue Einsichten zu dem bereits vorhandenen Wissensbestand hinzufügen. [...] Im Regelfall führt ein originaler Beitrag in der künstlerischen Forschung zu einem originalen Kunstwerk, da die Relevanz des künstlerischen Ergebnisses eine Bewährungsprobe für die Angemessenheit der Forschung ist.“ (81)

Auch diese Sätze sind nicht geeignet, das zentrale *Wissensproblem* zu lösen. „Dass man neues Wissen zu dem bereits vorhandenen beiträgt, ist charakteristisch für die ergebnisoffene Natur jeder Forschungsarbeit“ (82) – aber um welche Art neuen Wissens handelt es sich bei der künstlerischen Forschung, wie Borgdorff sie denkt?

Er wendet sich nun der zentralen Frage zu, „um welche Formen von Wissen und Verständnis“ (82) es bei der künstlerischen Forschung geht:

„Traditionell liegt der Schwerpunkt der Erkenntnistheorie auf ‚propositionalem‘ Wissen, also *Faktenwissen*, Wissen über die Welt, Wissen, dass dieses und jenes der Fall ist. Davon unterschieden wird Wissen als ‚*Fertigkeit*‘, also Wissen darüber, wie man etwas macht, wie man handelt, wie man etwas durchführt. Eine dritte Form von Wissen kann man als ‚*Vertrautheit*‘ bezeichnen: *Bekanntsein mit und Aufgeschlossenheit für Personen, Bedingungen und Situationen.* [...] Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den drei Wissenstypen gibt es unterschiedliche Auffassungen, die auch in der Debatte über künstlerische Forschung zu beobachten sind.“ (82)

Vgl. meinen Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1.

„Im Fall der künstlerischen Forschung können wir dem Duo ‚Wissen und Verständnis‘ die Synonyme ‚*Einsicht*‘ und ‚*Verstehen*‘ hinzufügen, um zu betonen, dass eine *perzeptive, rezeptive und verstehende Auseinandersetzung mit dem Thema häufig wichtiger für die Forschung ist als ein ‚erläuternder Zugriff‘.* Außerdem ist eine solche Untersuchung auch bestrebt, unsere Erfahrung im umfassendsten Sinn des Wortes zu steigern: das Wissen und die Fertigkeiten durch Handeln und Praxis, und das Begreifen durch die Sinne.“ (83)

Unklar ist, was genau behauptet wird und ob das Behauptete zutreffend ist.

Einige Theoretiker „betrachten Wissen nicht primär als ‚*begründete wahre Überzeugung*‘ oder ‚*gerechtfertigte Behauptbarkeit*‘, sondern als *eine Form der Welterschließung (eine hermeneutische Perspektive) oder der Welterfassung (eine konstruktivistische Perspektive)*“ (83).

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 halte ich 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.

„Die Anforderung, dass am Beginn einer Forschungsarbeit genau definierte Fragen, Themen und Probleme stehen sollen, steht häufig im Widerspruch zum tatsächlichen Verlauf der Ereignisse in der künstlerischen Forschung. [...] [H]äufig ähnelt Forschung (und nicht nur künstlerische Forschung) einer ungewissen Suche, bei der sich die Fragen oder Themen erst im Verlauf der Reise herauskristallisieren und sich überdies oft verändern können. [...] In der Regel ist künstlerische Forschung nicht *hypothesegeleitet*, sondern *entdeckungseleitet*, wobei der Künst-

ler eine Suche auf der Grundlage von Intuitionen, Vermutungen und Ahnungen angeht und möglicherweise unterwegs auf einige unerwartete Themen und überraschende Fragen stößt.“ (83)

Dieser Argumentationsschritt überrascht, denn er scheint auf die Preisgabe oder zumindest Aufweichung einer zentralen These hinauszulaufen. Zuvor hieß es: „In der akademischen Welt [die ja durch die künstlerische Forschung erweitert werden soll, P.T.] herrscht weitgehend Einigkeit darüber, was unter Forschung zu verstehen ist.“ (80) Forschung „beginnt mit Fragen oder Themen, die im Kontext der Forschung relevant sind“ (80). Daraus wird – wenn ich recht sehe – gefolgert, dass auch am Beginn einer künstlerischen Forschungsarbeit „genau definierte Fragen, Themen oder Probleme stehen sollen“ (83). Nun aber heißt es, dass „Forschung (und nicht nur künstlerische Forschung)“ häufig „einer ungewissen Suche ähnelt“. Damit gibt Borgdorff aber ein wichtiges Element seiner Theorie preis, ohne das systematische Problem, das sich damit stellt, zu erkennen.

Dass viele Künstlerinnen und Künstler „auf der Grundlage von Intuitionen, Vermutungen und Ahnungen“ vorgehen, dürfte unstrittig sein. Wenn nun behauptet wird, dass auch künstlerische Forscher so vorgehen, wird die These, es gebe einen klaren Unterschied zwischen „Kunstpraxis an sich und künstlerischer Forschung“ (80), indes problematisch, denn die zitierte Argumentation läuft ja darauf hinaus, dass künstlerische Forscher genauso vorgehen wie Künstler anderer Art.

„Kontexte sind sowohl in der Kunstpraxis als auch in der künstlerischen Forschung konstitutive Faktoren. Künstlerische Praktiken stehen nicht für sich allein, sondern sind immer situiert und eingebettet – Kunstwerke und künstlerische Aktionen erlangen ihre Bedeutung im Austausch mit relevanten Umwelten.“ (84)

Wiederum wird eine *Gemeinsamkeit* zwischen ‚normaler‘ Kunstpraxis und künstlerischer Forschung herausgestellt, während es Borgdorff nach seinen Prämissen doch eigentlich darum gehen müsste, b von a abzugrenzen.

„Die Relevanz und Dringlichkeit der Forschungsfragen und -themen wird teilweise innerhalb des Forschungskontexts bestimmt, wo das intersubjektive Forum einander ebenbürtiger Personen den Stand der Forschung definiert.“ (84f.)

Hier wird das zu Erweisende als bereits bewiesen vorausgesetzt, nämlich dass die künstlerische Forschung Teil der akademischen Forschung *ist* und dass hier wie in den Erfahrungswissenschaften ein „Forum einander ebenbürtiger Personen den Stand der Forschung definiert“.

Borgdorff betont „die Verbundenheit der Kunst zu dem, wer wir sind und wo wir stehen“ (85). Ich spreche hier von der Gebundenheit der künstlerischen Tätigkeit aller Art an (variierte) 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.

„Ein Großteil der heutigen bildenden und darstellenden Künste setzt sich kritisch mit anderen Lebensbereichen wie Gender, Globalisierung, Identität, Umwelt oder Aktivismus auseinander, aber auch philosophische oder psychologische Themen können in künstlerischen Forschungsprojekten [wie auch in der ‚normalen‘ Kunstpraxis, P.T.] behandelt werden.“ (85)

Das ist unstrittig. Infrage steht aber wiederum, ob solchen künstlerischen Aktivitäten generell zugeschrieben werden kann, unser Wissen zu erweitern. Ich greife ein Beispiel heraus: Eine Künstlerin stützt sich auf eine bestimmte Gendertheorie; sie setzt in ihrer Arbeit nicht nur mehr oder weniger gut bestätigte Annahmen über die Realität der Geschlechterbeziehungen um, sondern lässt sich auch von *Wertüberzeugungen* leiten, zu denen es Alternativen gibt. Ich halte es nicht für sinnvoll, von einer Kunst, die primär bestimmte Wertüberzeugungen zum Ausdruck bringt und indirekt für diese wirbt, zu sagen, dass sie unser Wissen erweitert. Es reicht nicht aus, bezogen auf die künstlerische Forschung zu sagen, die „Kunstpraxis“ (86) habe in ihr eben eine zentrale Stellung. In „anderen akademischen Disziplinen, die sich mit denselben Themen auseinandersetzen“ (86) – und ich denke dabei vorrangig an die nach erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien verfahrenen Disziplinen – geht es primär um die Lösung *kognitiver* Probleme beschreibender und erklärender Art (wobei die Erklärung stets im Rahmen einer bestimmten Theorie erfolgt) und *nicht* primär um die Vermittlung bestimmter, sich auf dieses oder jenes Thema beziehender Wertüberzeugungen.

„Das akademische Gebot, den Prozess und die Befunde der Forschung auf angemessene Weise zu dokumentieren und verbreiten, wirft im Zusammenhang mit der künstlerischen Forschung eine Reihe von Fragen auf. Was bedeutet ‚angemessen‘ in diesem Zusammenhang? Welche Formen der Dokumentation würden einer Forschung gerecht, die von einem intuitiven schöpferischen Prozess und implizitem Verständnis geleitet wird?“ (86)

Meine Kritik an Borgdorffs gesamter Argumentation läuft darauf hinaus, dass die an einigen Kunsthochschulen betriebene Form der künstlerischen Forschung als Kunstpraxis einem Selbstmissverständnis erliegt, 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.) Überwindet man das beschriebene Selbstmissverständnis, so kommt es nicht mehr darauf an, dem besagten „akademische[n] Gebot“ zu folgen, sondern vielmehr darauf, *für das jeweilige Kunstprogramm angemessene Formen der Dokumentation und Verbreitung* zu finden. Borgdorffs Fragen (vgl. 86) sind entsprechend zu reformulieren, z.B. so: Auf welches Publikum zielt diese Kunstströmung ab, und welche Wirkung hofft sie zu erzielen? Welche Kommunikationskanäle eignen sich am besten, um die eigenen Anliegen ins Rampenlicht zu rücken? Eine neuartige Kunstströmung muss nicht gängigen *akademischen* Standards genügen. Ihre Ergebnisse müssen primär „die Kunstwelt [...] über-

zeugen“ (87). Und wenn ein sich als Forscher verstehenden Künstler das Bedürfnis hat, seine künstlerische Position zu artikulieren, so kann er dabei auch „Formen der Diskursivität verwenden, die dem künstlerischen Werk näher stehen als ein schriftlicher Text, etwa ein künstlerisches Portfolio, das die künstlerische Beweisführung nachzeichnet, oder Argumente, die in Partituren, Drehbüchern, Videos oder Schaubildern kodiert sind“ (87).

5. *Mari Brellochs*: IRRTUMSFORSCHUNG – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!¹²

„Irrtumforschung‘ ist der Titel eines ergebnisoffenen Projekts, das in unterschiedlicher Dichte von Mai 2007 bis Dezember 2009 in einem Projekttraum in Berlin stattfand“ (127).

5.1 Visionäre Gesellschaftsentwürfe

„Das Projekt Irrtumforschung wird von der Gesellschaft für künstlerische Forschung Berlin (GfKFB) getragen, die 2006 von Mari Brellochs gegründet wurde und mit einem ersten Team 2007 ihre Arbeit im Projekttraum des Fluteraben e.V. in Berlin aufnahm. Die GfKFB versteht sich als eine Kommunikations- und Arbeitsplattform – als Labor. [...] Sie ist ein Netzwerk, fiktionales Testfeld und Diskussionsplateau einer ‚neuen Gesellschaft‘. [...] Sie beschäftigt sich mit künstlerischer Forschung zur Ermittlung visionärer Gesellschaftsbezüge und -entwürfe. [...] Der GfKFB geht es nicht um Ergebnisse – im Gegenteil.“ (127, Anm. 3)

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 von der GfKFB vertreten wird, geht aus dem Text nicht hervor; daher gehe ich auf die damit möglicherweise verbundenen Probleme nicht näher ein. Am Entwurf von Utopien sind in historischer Hinsicht zumeist Philosophen, Theoretiker, Politiker, manchmal aber auch Künstlerinnen und Künstler beteiligt.

Bezogen auf die Kunst ist es der Irrtumforschung um „künstlerische[] Praxen, Prozesse und Methoden“ zu tun, sie will „spezifische künstlerische Qualitäten heraus[arbeiten]“ (127). Brellochs vertritt ein Kunstprogramm, in dem „Auf dem Weg sein“, Scheitern und ‚in die Irre gehen‘ [...] zentrale Arbeitsmodi“ (128) sind.

5.2 Erkenntnistheoretische Annahmen

Die Erläuterungen dieses Konzepts künstlerischer Forschung stützen sich auf bestimmte *erkenntnistheoretische* Annahmen: „Irrtum‘ ist eine Bezeichnung 1. für eine mit der Überzeugung der Wahrheit verbundene falsche Behauptung und 2. für eine aus der Annahme der Richtigkeit fehlgeleitete Handlung. Diese Struktur erinnert an ein Try-and-Error-Verfahren [sic] [...]: Annahme, Planung, Test, Scheitern, Feststellung, Annahme, Planung, Test, Scheitern. Allerdings scheint nur die Kunst beziehungsweise die prozessorientierte, ergebnisoffene künstlerische Forschung diesem Prinzip bis in die letzte Konsequenz zu folgen, während wissenschaftliche Forschung am Ende zumeist dennoch einer allgemeingültigen ‚Wahrheit‘ verfällt.“ (128)

Die beschriebene 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 sehe ich eine Verwandtschaft mit der von Kathrin Busch vertretenen Theorie, die in Lieferung 2.2, Kapitel 1 diskutiert worden ist.

Als Leitautoren fungieren Giorgio Agamben¹³, Friedrich Nietzsche¹⁴, Michel Foucault¹⁵ und Martin Heidegger¹⁶. Brellochs’ Erkenntnistheorie (die mit einer Anthropologie verbunden ist) ausführlich zu diskutieren, würde an dieser Stelle zu weit führen; ich begnüge mich damit, einige Kritikpunkte zu formulieren:

- 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.

¹² In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 127–137.

¹³ „Welcher Art könnte eine Erkenntnis sein, die nicht mehr auf die Wahrheit einer Öffnung zur Welt bezogen wäre, sondern einzig auf das Leben und sein Umherirren?“ (128)

¹⁴ „[Die Wahrheit ist] die Art von Irrtum, ohne die eine bestimmte Art von lebendige Wesen nicht leben könnte.“ (128)

¹⁵ „Bezogen auf ‚komplexe Interpretationssysteme [...] drängt sich auf, ‚dass an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit liegt und auch nicht das Sein, sondern die ‚Äußerlichkeit des Zufalls‘.“ (128f.)

¹⁶ „Die Irre ist nichts, in das der Mensch, wie in eine Grube, zuweilen fällt; er geht immer in die Irre, die als *Un-wahrheit*, dem Wesen der Wahrheit eignet und untrennbar mit der Offenheit des *Daseins* verbunden ist.“ (131) Paraphrase von Agamben.

- Meine Position stimmt mit der diskutierten darin überein, dass eine absolute Wahrheit – wie sie vor allem im weltanschaulichen Diskurs von den unterschiedlichsten Positionen behauptet wird – unerreichbar ist¹⁷; sie betont aber, dass verlässliches empirisches Wissen (das im Prinzip weiter verbesserbar ist) sehr wohl erreichbar ist und vom Lebewesen Mensch benötigt wird, um zu überleben sowie seine Lebensbedingungen zu verbessern. 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 bringen. 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. Eines ist es, Künstlerinnen und Künstlern eine Vorgehensweise zu empfehlen, die das Scheitern eines bestimmten Projekts, ein konkretes In-die-Irre-Gehen nutzt, um die eigene Arbeitsweise in dem beschriebenen Sinn zu verbessern – etwas deutlich anderes ist es, Künstlerinnen und Künstler auf eine *Metaphysik des unausweichlichen Scheiterns bzw. Irrrens* zu verpflichten. Brellochs' Theorie der künstlerischen Forschung ist somit als eine Konstruktion, welche auf einer *defizitären Erkenntnistheorie und Anthropologie* beruht, zu kritisieren.

Einige Elemente dieser Theorie lassen sich aber verteidigen, wenn man sie mit einem Ansatz der von mir vertretenen Art verbindet. Dazu gehört die positive Sicht des Irrtums als etwas, das bezogen auf die Erlangung empirischen Wissens einerseits und die Realisierung künstlerischer Ziele andererseits zu einer *Verbesserung* führen kann – das Irren lässt sich „als ein positiver Arbeitsmodus“ (129) verstehen. Und in „transdisziplinären Kollaborationen“ ist es fruchtbar, „die Akzeptanz für Scheitern, Unwägbarkeiten, Verwirrungen und Verirrungen zu stärken und den Humor bei der Arbeit im Projekt zu fördern“ (129). Für eine Formulierung wie „Ist der Irrtum selbst [...] als essentieller Bestandteil des Projekts ausgewiesen“ (129) bietet sich die Ersetzung durch „Ist die *Irrtumsanfälligkeit* als essentieller Bestandteil des Projekts ausgewiesen“ an. 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.

Brellochs befasst sich dann mit dem Wahrheitsbegriff:

„Umgangssprachlich geben wir davon aus, dass eine Korrespondenz zwischen der behaupteten Wahrheit und dem von ihr bezeichneten Gegenstand besteht [...]. Unter der Vorgabe sehr einfacher Bedingungen steht dies für (fast) alle fest [...]: ‚Wenn es schneit, dann ist es wahr, dass es schneit‘. Sobald wir es aber mit komplexeren Interpretationen von Wirklichkeit und kulturellen Zusammenhängen zu tun haben, scheinen die Vertreter von Kunst und Wissenschaft der einfachen Übereinstimmung von Gedanke, Erkenntnis, Aussage, Gegenstand und Welt nicht mehr zu vertrauen – es herrscht Skepsis vor.“ (130)

Ich mache bei dieser Gelegenheit auf einen *Konflikt der Erkenntnistheorien* aufmerksam. So stehen etwa einer kritisch-realistischen Sichtweise, die an einem empirischen Wahrheitsbegriff festhält und annimmt, dass wir durch sich bewährende Theorien *Wirklichkeitszusammenhänge erschließen*, Positionen des Radikalen Konstruktivismus gegenüber, die einer idealistischen Erkenntnistheorie zuzuordnen sind. Dass „komplexere[] Interpretationen von Wirklichkeit“, wie sie in erfahrungswissenschaftlichen Theorien vorliegen, von in der einfachen sinnlichen Erfahrung erschlossenen Tatsachen wie dass es schneit und ihrer sprachlichen Artikulation etwa in Form der Aussage ‚Es schneit‘ zu unterscheiden sind, bedeutet nicht, dass wissenschaftliche Theorien im Sinne einer radikalen Skepsis gedeutet werden *müssen*. Daraus, dass einzelne Wissenschaftler die Erfahrung machen, „dass die Welt in der Analyse leicht zerfällt, zwischen den Fingern zerrinnt“ (130), kann nicht gefolgert werden, dass es *unmöglich* sei, mit erfahrungswissenschaftlichen Mitteln tiefer in Wirklichkeitszusammenhänge einzudringen.

5.3 Über künstlerische Forschung

Erfahrungswissenschaftler, die zu einer Erkenntnistheorie übergehen, wie Brellochs sie in Anlehnung an Nietzsche, Foucault, Heidegger, Agamben vertritt, werden in eine Krise geraten und ihre wissenschaftliche Tätigkeit möglicherweise aufgeben. Bei der Kunst verhält es sich nach meiner Auffassung anders. Künstlerische Arbeit findet stets innerhalb eines bestimmten Überzeugungssystems bzw. weltanschaulichen Rahmens statt, und weltanschauliche Überzeugungen werden manchmal in Form einer Philosophie artikuliert. Künstlerinnen und Künstler können sich an einer solchen Philosophie orientieren (also *philosophiebezogene Kunst* machen); dabei wird häufig unterstellt, dass die zugehörigen Thesen *definitiv gültig* seien, obwohl sie im jeweiligen Diskurs umstritten sind und es Alternativen zu ihnen gibt. Daher sind es stets nur *einige* Künstlerinnen und Künstler, die einer radikalen Skepsis verpflichtet sind – in Brellochs' Ansatz erscheinen sie als Vertreter der ‚eigentlichen‘, positiv bewerteten künstlerischen Forschung.

Brellochs weist auf „Fluchtmechanismen“ hin:

¹⁷ In Bezug auf den Anspruch auf absolute Wahrheit ist es berechtigt, von der „Befreiung von bisher lästigen Wahrheiten“ (134) zu sprechen.

„Wissenschaftler flüchten mittels ihrer Versuchsanordnungen, Experimente und Settings in die Pragmatik einer Sichtweise, die einer Funktionalisierung sowie einer wissenschaftlich-technischen und ökonomischen Verwertbarkeit Vorschub leistet. Als berechtigt und notwendig gilt, sich kohärent auf bestehende Systeme und Theorien zu beziehen.“ (130)

Jenseits der Metaphysik des unausweichlichen Scheiterns liegt eine andere Sichtweise nahe:

- Zur Struktur erfahrungswissenschaftlicher Theorien gehört es, dass ihre Erkenntnisse die Möglichkeit technischer Anwendung eröffnen, die zu nutzen legitim ist.
- Es ist lohnend, angesichts bestimmter Schwächen einer weithin akzeptierten Theorie den Versuch zu unternehmen, sie durch eine neue und leistungsfähigere zu ersetzen. Ist eine bessere Theorie jedoch noch nicht in Sicht, so ist es sinnvoll, „sich kohärent auf bestehende [...] Theorien zu beziehen“.
- Vergleichbares gilt auch für Künstlerinnen und Künstler, welche einem gerade dominierenden Kunstprogramm folgen. In der Kunst ist es jedoch erheblich leichter als in einer Erfahrungswissenschaft, ein neues Programm zu etablieren. Hier ist die Neigung verbreitet, „jedem Konsens und jeder Diskurspragmatik prinzipiell zu widersprechen, um die Selbst- und Eigenständigkeit der individuellen künstlerischen Position zu untermauern.“ (130)

Brellocks will Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft fördern. „Selten wird vorab des Dialogs die eigene, aktuelle Position im Feld der Wahrheit und Wirklichkeit geklärt.“ (130) Dadurch gehen in der Kommunikation „die jeweiligen Wahrheits-, Kunst- und Wissenschaftsbegriffe zwischen Künstlern und Wissenschaftlern wild durcheinander“ (131). Dem kann durch *Klärung* der für den jeweiligen Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft relevanten Voraussetzungen entgegengewirkt werden. Erfolgt eine solche Klärung jedoch im Rahmen der Metaphysik des unausweichlichen Scheiterns¹⁸, so sind weitere Kommunikationsstörungen programmiert.

Die künstlerische Forschung versteht Brellocks „als originäre künstlerische Praxis [...]. Von dem vorherrschenden Verständnis, dass künstlerische Forschung wissenschaftliche Forschungsmethoden und deren Ästhetik adaptiert, grenzt sich der Arbeitsansatz des Projekts bewusst ab.“ (131) Das kann im Rahmen der in Kapitel 8 weitergeführten Systematik auf die von Borgdorff vertretene Position 1 sowie die unter anderem in Schweizer Fachhochschulen wirksame Position 2 bezogen werden.

Brellocks' Bindung an eine radikale Erkenntnistheorie, die ein unausweichliches Scheitern und Irren behauptet, schlägt wieder durch, wenn es über die ‚eigentliche‘ künstlerische Forschung heißt: Sie sollte „nicht der Erzeugung von konsistenten Wirklichkeiten und Wissensproduktionen dienen – vielmehr trägt sie zu der Zerstörung von Wissen und Wissensstrukturen, dem Aufbrechen von festgeschriebenen Wahrheiten und Grenzziehungen bei. Statt um eine Einübung von Wissen geht es ihr um das Verlernen.“ (131, Fortsetzung des Zitats 133) Es ist legitim, einem solchen Kunstprogramm zu folgen – unbegründet ist jedoch die dogmatische Auffassung, das der Metaphysik des unausweichlichen Scheiterns folgende Kunstprogramm sei das *definitiv richtige*.

Auch in den Erfahrungswissenschaften findet immer wieder beim Übergang zu einer neuen Theorie eine „Zerstörung von Wissen und Wissensstrukturen“ statt, ein „Aufbrechen von festgeschriebenen Wahrheiten und Grenzziehungen“. Bei und nach der Etablierung einer neuen Theorie geht es nicht um die Weiterführung der bisherigen „Einübung von Wissen“; es zu lernen, im Sinne der neuen Theorie zu denken, bedeutet zu *verlernen*, im Sinne der alten Theorie zu denken.¹⁹

„Es wird vielfach vorausgesetzt, dass die Begriffe des ‚Experiments‘ und der ‚Forschung‘, die in den Naturwissenschaften zugrunde gelegt werden, die Begriffe von ‚Experiment‘ und ‚Forschung‘ bestimmen sollten, über die sich auch die künstlerische Forschung oder Kunstforschung legitimieren muss.“ (133)

Während die Positionen 1 der künstlerischen Forschung (Borgdorff) und 2 (Fachhochschulen in der Schweiz) durch eine – dann genauer zu bestimmende – Nähe zu den Naturwissenschaften charakterisiert sind, verhält es sich bei den Positionen 3 (Bippus) und 5 (Busch), denen Brellocks näher steht, anders. Er schließt sich der Kritik von Katharina Schlieben und Sonke Gau an. Ihnen zufolge „führt ‚die derzeitige Hegemonie einer bestimmten Definition von Forschung, die für sich beansprucht, maßgeblich für die Wahrheit und Relevanz auch anderer Forschungsbereiche zu sein [...] zu einer homogenisierenden Wertung, welche letztendlich andere Zugänge der Wissensgenerierung ausschlägt.“ (133) Diese Kritik habe ich in Lieferung 1, Kapitel 2.1 bereits diskutiert. Ich erinnere an meine Gegenführung: Mithilfe der Unterscheidung zwischen Forschung im weiteren und im engeren Sinn lässt sich diese Kritik entschärfen. Wer den Begriff der Forschung im engeren Sinn bestimmten Wissenschaften vorbehält, muss nicht bestreiten, dass es auch Forschung im weiteren Sinn gibt, die in mehreren Lebensbereichen festzustellen ist. Benutzt man die Unterscheidung, so liegt gar keine „Vereinnahmung des Begriffs und der Tätigkeit ‚Forschung‘ durch die (Natur-)Wissenschaften“ vor. Das schließt natürlich nicht aus, dass in einzelnen Theorien der Begriff der Forschung im engeren Sinn verabsolutiert wird, sodass z.B. die naturwissenschaftliche als die einzig mögliche Form der Forschung erscheint.²⁰

¹⁸ Mit dieser hängt auch folgende „Arbeitsthese des Projekts Irrtumforschung“ zusammen: „Wer nicht(s) wissen will, sollte forschen.“ (131)

¹⁹ Brellocks zitiert Armin Bechmann: „Echte Erkenntnisinnovation richtet sich stets gegen den intersubjektiv abgestimmten Kanon vorhandenen Wissens.“ (134)

²⁰ Brellocks' Rede von einem „Wissenschaftsmythos“ (133) greife ich in der folgenden Form auf: Eine Annahme, mit

Ich unterstütze in Kunst und Wissenschaft eine Einstellung, die „nicht nur ergebnisoffen ist, sondern [...] während des gesamten Verlaufs (und darüber hinaus) konsequent wandlungsfähig bleibt“ (133). Ich halte es jedoch für unbegründet, eine solche Einstellung exklusiv der künstlerischen Forschung zuzuschreiben: „Künstlerische Forschung erlaubt, die Dinge flüssig, bewegt und veränderlich zu halten.“ (135) Ich ziehe es vor, hier von einer *undogmatischen und kritischen Grundeinstellung* zu sprechen, wie sie zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen immer wieder vertreten worden ist. Diese Haltung ist mit einer Wertschätzung „validierbarer Ergebnisse“ (135) durchaus vereinbar. Erfahrungswissenschaftliche Forschungsergebnisse sind häufig gut bestätigt, sie haben bislang Versuchen kritischer Prüfung standgehalten – das aber schließt nicht aus, dass die zugrunde liegenden Theorien im Prinzip verbesserbar sind.

Mehrere Theorien der künstlerischen Forschung neigen, wie sich in den bisherigen vorgelegten Kommentaren gezeigt hat, hinsichtlich der Bestimmung ihrer zentralen Anliegen zu einer gewissen terminologischen Willkür. Ich setze meine Korrekturbemühungen fort:

- Eine undogmatische und kritische Grundeinstellung kann in *allen* Lebensbereichen zur Geltung kommen; sie ist nichts für die Kunst im Allgemeinen und die künstlerische Forschung im Besonderen Spezifisches. Aber natürlich können auch Künstlerinnen und Künstler dazu beitragen, „die Dinge flüssig, bewegt und veränderlich zu halten“.

- „Essentiell für die Arbeit künstlerischer Praxis und Forschung ist die eigene Selbstreflexivität.“ (135) Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, denken sicher häufig über ihre eigene Praxis und deren Voraussetzungen nach – Selbstreflexion findet aber auch in der Wissenschaft und anderen Lebensbereichen statt.

Brellochs behauptet, „dass einer der großen Vorteile künstlerischer Forschung oder Kunstforschung gerade darin liegt, dass mit ihnen und in ihnen frontal auf das Nicht-Wissen und die Wissenszerstörung zugegangen werden kann.“ (135)

Die terminologische Strategie, der künstlerischen Forschung exklusiv Positives aller Art zuzuschreiben, zeigt sich auch hier. Meine Gegenführung besteht aus zwei Punkten: Erstens ist es *willkürlich*, die jeweilige Leistung nur der Kunst im Allgemeinen und der künstlerischen Forschung im Besonderen zuzuschreiben, und zweitens begünstigt die terminologische Festlegung *Fehleinschätzungen*. Das lässt sich am folgenden Beispiel verdeutlichen:

„Die künstlerische Forschung ermöglicht es, unserer immer noch verhärtete Vorstellung von dem, was Wissen ist und wie damit akademisch umgegangen wird, aufzubrechen und zu überwinden“ (135).

Es ist immer wieder erforderlich, die „bürokratischen und epistemischen Voraussetzungen des Wissenschaftsbetriebs“ (135) 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.

Mein hauptsächlichster Kritikpunkt an Brellochs' Konzept der künstlerischen Forschung ist jedoch, 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. Daher ist fraglich, ob es sinnvoll ist, „die künstlerische Forschung [im Sinne von Brellochs, P.T.] in den Kanon der akademisch anzuerkennenden Disziplinen“ (135) aufzunehmen. Das Aufbrechen der „einengenden Interessen der akademischen Wissensproduktion“ (135) kann, wie ansatzweise dargelegt, auch auf andere Weise erfolgen.

6. Julian Klein im Gespräch mit Martin Tröndle: Wie kann Forschung künstlerisch sein?²¹

Martin Tröndle: „Sie sind Direktor des Instituts für künstlerische Forschung am Radialsystem V in Berlin.“ (139) Sie haben unter anderem an „einem interdisziplinären Forschungsprojekt [mitgearbeitet], das sich mit der Frage beschäftigt, wie negative Emotionen in der Kunst häufig Vergnügen bereiten können.“ (139) Nach Julian Klein ist diese Arbeitsgruppe „ein Beispiel für Kooperationen, die von Seiten wissenschaftlicher Disziplinen angestoßen wurden.“ (139)

In diesem Kooperationsprojekt werden *künstlerische Kompetenzen genutzt, um bestimmte wissenschaftliche Probleme einer Lösung näherzubringen*. Auf der wissenschaftlichen Seite kommen „[n]eben Fragebögen und peripherphysiologischen Messungen [...] auch neurowissenschaftliche Methoden [...] zum Einsatz.“ (139) Zu den künstlerischen Anteilen des Kooperationsprojekts heißt es:

der diese oder jene Erfahrungswissenschaft in einer bestimmten Phase gearbeitet hat oder noch arbeitet, kann sich als korrekturbedürftige Idealisierung erweisen. Eine radikale Erkenntnistheorie, welche das Streben der Erfahrungswissenschaften nach (fehlbarer) empirischer Wahrheit als illusionär abtut, tendiert jedoch dazu, diese Wissenschaften generell als Disziplinen einzuschätzen, die sich zumindest in wesentlichen Punkten auf einem Irrweg befinden und in erweitertem Sinn von einem „Wissenschaftsmythos“ zu sprechen. Hier kommt wieder der Anspruch auf *höheres Wissen über die Wissenschaften* ins Spiel, der bereits bei Busch begegnet ist.

²¹ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 139–147.

Wir produzierten „eine einstündige Theateraufführung, in deren Verlauf ein Schauspieler dem Besucher vorgibt, ein psychologisches Experiment durchzuführen. Eigentliches Ziel war jedoch, den Ärger der Besucher zu provozieren. Als Maß für die Verärgerung wurden immer wieder der Gefühlszustand erfragt und der Blutdruck gemessen.“ (140)

In die w/k-Systematik lässt sich das als Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst einordnen, die primär der Erreichung wissenschaftlicher Erkenntnisziele dient.

„Die beiden Initiatoren waren ein Natur- und ein Geisteswissenschaftler [...]. Wir haben die an der Freien Universität vorgesehenen Stellen für das Projekt mit wissenschaftlichen Mitarbeitern und die nötigen künstlerischen Produktionen mit Mitwirkenden unseres Instituts besetzt.“ (140f.) „Die Veröffentlichung der künstlerischen Ergebnisse in Form einer Aufführung im Radialsystem lief unter unserer Regie, und die noch ausstehende abschließende wissenschaftliche Publikation wird maßgeblich von den Psychologen betreut.“ (142)

Es wäre lohnend, eine solche Kooperation genauer zu untersuchen. Dabei wäre auch zu klären, wie das „Institut für künstlerische Forschung“ aufgebaut ist. Zu unterscheiden ist zwischen der Beteiligung eines eigenständig tätigen Künstlers wie Stephen Greenwood an einem Projekt (vgl. Kapitel 3) und der Beteiligung einer an einem Institut für künstlerische Forschung beschäftigten Person.

Klein: „Hier ging es nicht wirklich um künstlerische Forschung, sondern um wissenschaftliche Forschungsfragen, die lediglich mithilfe künstlerischer Methoden und Kompetenzen experimentell untersucht worden sind. [...] Wir als Künstler haben den Psychologen im Wesentlichen nur geholfen, ihre Fragen zu beantworten, ob und wie es möglich ist, Lust am eigenen Ärger zu empfinden.“ (142)

Auf dieses Projekt gehe ich im aktuellen Zusammenhang nicht weiter ein.

„Ganz anders hingegen verlief die Zusammenarbeit mit dem Team aus Verhaltensbiologen um Constance Scharff – hier haben wir nicht nur von Beginn an die Forschungsfragen gemeinsam entwickelt, so dass diese gleichermaßen musikalisch motiviert waren; wir mussten daraufhin auch zwangsläufig spezifische Methoden konzipieren und entwickeln, um diese Fragen untersuchen zu können. Hier hat sich daraufhin tatsächlich so etwas wie ein eigener Stil entwickelt“ (143).

Tröndle fragt dann:

„Was war Ihre Rolle in dem Projekt? Sie selbst sind Wissenschaftler und Künstler, haben sowohl Komposition als auch Mathematik und Physik studiert. Ist diese Doppelkompetenz, nämlich in einem künstlerischen und einem wissenschaftlichen Fach ausgebildet zu sein, gewinnbringend oder gar notwendig, um solche Projekte zu leiten?“ (143)

Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Kunst finden in w/k ein besonderes Interesse: Zu Herbert W. Franke und Karl Otto Götz etwa gibt es jeweils mehrere Beiträge. Grenzgänger sind *im Prinzip* besonders geeignet, Kunst- und Wissenschaft-Kooperationen zu leiten.

Klein erwähnt mehrere langfristig angelegte Kooperationen seines Instituts mit Wissenschaften, für die ein intensives Sicheinarbeiten in andere Fächer erforderlich war:

„Unsere Arbeit an dem akustischen EEG-Gehirnmodell Brain Study lief beispielsweise über insgesamt fünf Jahre, unsere Zusammenarbeit mit Taxonomen am Museum für Naturkunde Berlin dauerte von Beginn bis Ende des Projekts vier Jahre, und seit 2008 betreiben wir nun drei Jahre lang hauptsächlich künstlerische Emotionsforschung [...]. Da ist es gar nicht vermeidbar, dass man sich eine gewisse Expertise auf den beteiligten Gebieten aneignet [...]. Die Intensität dieser Einarbeitung unterscheidet sich aber phasenweise gar nicht so sehr von einem Zweit- oder Drittstudium und dem Besuch von Lehrveranstaltungen.“ (143)

In einer *Kooperationsanalyse* sollte herausgearbeitet werden, welche konkreten Beiträge die Mitarbeiter des Instituts leisten und wie diese einzuordnen sowie zu bewerten sind. In diese Richtung geht auch Tröndles Frage:

„Wer bearbeitet die erhobenen Daten, wertet sie aus, diskutiert sie?“ „Wir werten die gewonnenen Daten dreifach aus, zunächst einmal statistisch mit experimentalpsychologischen Methoden und ebenso qualitativ mit Konzepten der Theater- und Performativitätstheorie. Diese Ergebnisse diskutieren wir gemeinsam in der Arbeitsgruppe und auch in öffentlichen Vorträgen. Sie werden dann publiziert in disziplinären Formaten [...]. Als dritte Auswertung haben wir die Produktion einer Aufführung geplant, die das untersuchte Phänomen erfahrbar macht und gleichzeitig reflektiert.“ (144)

Tröndle fragt dann, bezogen auf den „Begriff der ‚künstlerischen Forschung‘“:

„Welche Prozesse löste der künstlerische Anteil im Forschungsprojekt aus? Kam es zu ‚anderen‘ Prozessen der Wissensherzeugung?“ (144)

Das ist eine wichtige Frage. Klein holt in seiner Antwort weiter aus und unterscheidet „zwischen *ästhetischer* und *künstlerischer* Forschung“:

„Die rein *ästhetische* Forschung nutzt das Erleben der eigenen Wahrnehmung für ihr Erkenntnisinteresse. In diesem Fall ist es die Beobachtung an uns selbst, dass wir negative Emotionen und Empfindungen bisweilen als positiv erleben. [...] Nur wenn wir es selbst bereits erlebt haben, können wir wissen, wie es sich anfühlt, [...] das Schwindelgefühl, die Schwerelosigkeit oder Schmerzen zu genießen oder uns allzu gern erschrecken zu lassen.“ (144)

Ich spreche hier von einer *Theorie der ästhetischen Erfahrung*²²: Diese befasst sich primär mit Schönheitserfahrungen, aber auch mit der Erfahrung, „dass wir negative Emotionen und Empfindungen bisweilen als positiv erleben“. Bei allen Aussagen der Theorie der ästhetischen Erfahrung ist vorausgesetzt, dass „wir es selbst bereits erlebt haben“.

²² Vgl. meine in zwei Teilen veröffentlichte Abhandlung: *Schönheit im Alltag. Zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*. In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_schoenheit.pdf (eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/schoenheit-im-alltag/>) und *Kritik an Kants Analytik des Schönen. Zur Theorie der ästhetischen Er-*

„Künstlerische Forschung stützt sich darüber hinaus auf unsere künstlerische Erfahrung, zum Beispiel auf das Gefühl, sich selbst in einer Situation wie von außen wahrzunehmen, oder das plötzliche Bewusstsein, sich in einem bestimmten Rahmen zu befinden.“ (144f.)

Das „Gefühl, sich selbst in einer Situation wie von außen wahrzunehmen“, würde ich zunächst der *sinnlichen Erfahrung* zuordnen, die von der ästhetischen Erfahrung abzugrenzen ist; es kann dann auch im künstlerischen Kontext auftauchen.

„Im Fall des Theaterexperiments zur Lust am Ärger war der Anteil des Künstlerischen lediglich in den Experimenten selbst maßgeblich, durch die wir uns als Arbeitsgruppe einer Universität in die Rolle einer Künstlergruppe auf Theater- und Kunstfestivals begeben haben. [...] In diesem Rahmen spielte beispielsweise ein ‚echter‘ Psychologe einen Performer der fiktiven und gleichzeitig realen Theatergruppe *zynk*“ (145).

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: Das von mir zusammen mit einem Team 1993/94 durchgeführte *Vorlesungstheater*²³ stellt demnach keine künstlerische Forschung dar, da wir uns nicht als künstlerische Forscher begriffen haben.

„Weiter interessiert mich, dass Sie künstlerisches Wissen als ‚sinnlich‘ und ‚körperlich‘ bezeichnen und den Begriff embodied knowledge benutzen.“ „Ich möchte lieber davon sprechen, dass hier Erkenntnis in Form von künstlerischer Erfahrung induziert wurde, nämlich vor allem auf Seiten der Gäste unseres Theaterexperiments. [...] Einige der Theaterbesucher berichteten uns beispielsweise, dass sie sich zwar bewusst waren, eine Inszenierung zu besuchen, sich aber trotzdem – und ich möchte behaupten: vielleicht gerade deswegen – vollkommen auf die Situation einlassen konnten, der sie dort ausgesetzt waren. Sie haben sich selbst in der Rolle einer Testperson erlebt, die unter Druck gesetzt und permanent an dem Abrufen ihrer Leistung gehindert wird, und diese Erfahrung als sehr positiv und ihre Erfahrung als erkenntnisreich beschrieben. Und just diese Erfahrung innerhalb des Rahmens eines Spiels ist letztendlich eine künstlerische Form der Erkenntnis.“ (145f.)

Bezogen auf den für die Diskussion zentralen Begriff des *künstlerischen Wissens* halte ich ein differenzierteres Vorgehen für erforderlich, was an dieser Stelle nur angedeutet werden kann:

(1) Künstlerinnen und Künstler können *anstreben*, in einem Werk *Wissen zu vermitteln*, z.B. in einem historischen Roman Wissen über eine bestimmte Zeit und Gesellschaft. Ob die Darstellung der Zusammenhänge mit dem jeweiligen Stand des historischen Wissens *im Einklang steht*, zeigt sich in der kritischen Prüfung.

(2) Durch eine bestimmte Theaterinszenierung kann ein Individuum dahin gebracht werden, „sich selbst in der Rolle einer Testperson [zu erleben], die unter Druck gesetzt [...] wird“; man erkennt *durch diese Art der Kunst* etwas über Test-Konstellationen – insofern handelt es sich um eine „künstlerische Form der Erkenntnis“. Diese Erkenntnis lässt sich aber auch unabhängig von der Kunst erlangen, z.B. durch Teilnahme an einem Test – sie ist nicht *kunstspezifisch*.

7. Diskussion einzelner Aspekte

Wie in den bisherigen Lieferungen werden auch hier in einem gesonderten Kapitel ausgewählte Passagen aus weiteren Aufsätzen behandelt, die für meine Fragestellungen relevant sind. Hannes Ricklis Artikel *Livestream Knurrbahn* ist in Lieferung 2.1 ausführlich kommentiert worden. Um längere Wiederholungen zu vermeiden, spare ich Ricklis Beitrag *Kunst und Forschen. Arbeit am Partikularen* (91–104), der einen „virtuellen Rundgang[] durch die Ausstellung *Videogramme* im Helmhaus Zürich“ (91) unternimmt, aus. Denjenigen, die sich speziell für diesen Künstler interessieren, wird die Lektüre dieses Textes als Ergänzung empfohlen.

7.1 Wolfgang Krohn²⁴

Der Philosoph Wolfgang Krohn arbeitet zum einen die Besonderheit transdisziplinärer Projekte heraus, zum anderen äußert er sich zum Thema *künstlerische Forschung*.

7.1.1 Über transdisziplinäre Projekte

„Die Integration von Spezialisten in ein gemeinsames methodisches Vorgehen beim Verstehen und Modellieren eines komplexen Gegenstandes erweist sich als Schlüsselaufgabe transdisziplinärer Kommunikation und Kooperation.“ (2f.) „Forscher sind dann nicht nur als Spezialisten

fabrung; Fortsetzung und Abschluss. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter https://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_schoenheit2-kant.pdf.

²³ Vgl. P. Tepe: *Vorlesungstheater*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (04.05.2019), online unter <https://wissen-schaft-kunst.de/vorlesungstheater/>. Auch auf Englisch zugänglich unter <https://between-science-and-art.com/vorlesungstheater/> (30.03.2022).

²⁴ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 1–19.

ihres Faches, sondern vielmehr als professionelle Spezialisten und Konfliktmanager gefragt, ohne zwangsläufig dafür Kompetenz und Talent mitzubringen. [...] Viele transdisziplinäre Forschungsprojekte werden in Auftrag gegeben, weil Wissen für innovative Lösungen erwartet wird.“ (3) „Die Erprobung und situationsangemessene Ausformung des in einem Projekt erzeugten und in eine Problemlösung eingebundenen Wissens finden mindestens zum Teil erst in der Erprobungsphase statt.“ (3) Als Beispiel dient „die Erschaffung neuer Seen in einer Landschaft, die durch Braunkohletagebau tiefschürfend verändert worden ist und nun durch Gewässer, die es dort nie gegeben hat, ökologisch und ökonomisch saniert werden soll.“ (6) Fehlendes Wissen kann „teilweise erst im Verlauf des Innovationsprozesses beschafft werden“ (4). „Transdisziplinäre Forschungsprojekte schließen nicht nur Wissenslücken, sondern werfen Gestaltungsaufgaben auf.“ (5)

Das Beispiel greife ich auf: Eine bestimmte Landschaft, deren Zustand als zutiefst unbefriedigend empfunden wird, soll verändert werden. Die am Projekt beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bündeln vorliegendes Wissen und vertiefen es; die mitwirkenden Landschaftsarchitekten (die als Künstler im weiteren Sinn betrachtet werden können) entwerfen den Plan der „Erschaffung neuer Seen“, der die Zustimmung des Teams und der politischen Instanzen findet. Der Gewinn empirischen Wissens ist von der Lösung eines Gestaltungsproblems zu unterscheiden. Ist geklärt, wie die veränderte Landschaft aussehen soll, so ist für die Verwirklichung dieses Plans eventuell zusätzliches Wissen erforderlich.

Auf die Neukantianer Wilhelm Windelband und Heinrich Rickert zurückgreifend, unterscheidet Krohn die nomothetische Ausrichtung auf die „Erkenntnis von allgemeingültigen Gesetzen“ vom „idiografischen Verstehen[] einer besonderen historischen Konstellation oder kulturellen Gegebenheit“ (6). Wissenschaftliche Forschung ist „nicht nur auf Verallgemeinerung, sondern auch auf die verstehende Durchdringung [...] eines besonderen Falls“ (10) ausgerichtet. Nach Krohn ist eine „fruchtbare [...] Wechselwirkung zwischen der idiografischen und nomothetischen Sicht auf die Wirklichkeit“ (12) möglich. „Forschung, die auf Verallgemeinerung zielt“, kann mit „Forschung, die den Fall erfassen soll“ (12), verbunden werden.

Für das Projekt *Umgestaltung einer zerstörten Landschaft durch „die Erschaffung neuer Seen“* werden beide Arten des Wissens, beide Formen der „Erkenntnisabsicht“ (8) benötigt.

Den Begriff der Gestaltung verwende ich enger als Krohn, der schreibt: „Moderne Wissenschaft kann gestaltend in die Lebenswirklichkeit eingreifen, gerade weil die kausalgesetzlichen Ressourcen in immer größerem Umfang und genauerer Feinauflösung zur Verfügung stehen.“ (8) Das reformuliere ich so: Die erfahrungswissenschaftlichen Erkenntnisse können zur Gestaltung der Lebenswirklichkeit, zur Verwirklichung bestimmter Pläne – die Erschaffung neuer Seen in einer zerstörten Landschaft ist ein solcher Plan – *genutzt* werden. Die Rede von „wissenschaftsbasierte[r] Wirklichkeitsgestaltung“ (12) steht damit im Einklang.

Transdisziplinäre Projekte „aus den Bereichen der Gesundheitsvorsorge, der ökologischen Sanierung, der Stadt-, Verkehrs- und Infrastrukturentwicklung, der Energieversorgung, der Reform des Justizvollzugs oder der Schulreform“ (3) spielen in der Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* nur eine Nebenrolle. Anders verhält es sich mit *Kooperationen zwischen Wissenschaft und bildender Kunst*; einige von ihnen lassen sich bei genauerer Analyse vielleicht auch als transdisziplinäre Projekte einordnen, was hier nicht weiter verfolgt werden soll.

Bei den Kooperationen zwischen Wissenschaft und bildender Kunst können zwei Formen unterschieden werden. In Form 1 – die Arbeiten von Christo und Jeanne-Claude können als Beispiel dienen – geht es in der Hauptsache um die Verwirklichung einer bestimmten *Gestaltungsidee*, etwa der Verhüllung des Reichstags. Die am Projekt beteiligten Wissenschaftler und Techniker liefern das dazu notwendige Wissen und wenden es praktisch an. In Form 2 geht es demgegenüber – eine Forschungsexpedition früherer Jahrhunderte ist ein Beispiel – primär um die Entdeckung von Tieren und Pflanzen, die bis dahin in Europa unbekannt waren. Die mitgenommenen Maler und Zeichner hielten diese Phänomene fest und trugen so zu dem auf *Wissenserweiterung* ausgerichteten Projekt bei.

7.1.2 Krohn über künstlerische Forschung

Während ich mit Krohns Ausführungen über transdisziplinäre Projekte weitgehend einverstanden bin, stoßen die Passagen über künstlerische Forschung auf Kritik. Das hängt damit zusammen, dass Kooperationsprojekte, an denen bildende Künstlerinnen und Künstler beteiligt sind, überhaupt nicht in sein Blickfeld geraten. Die Erschaffung neuer Seen in einer durch den Braunkohletagebau zerstörten Landschaft ist in der Hauptsache ein Vorhaben „der ökologischen Sanierung“ (3).

Das hat zur Folge, dass die in meiner Reihe bislang behandelten Konzepte künstlerischer Forschung verzerrt dargestellt werden. Ich demonstriere das an einem Beispiel. Krohn zitiert Elke Bippus: „Künstlerische Forschung [...] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und der Universalisierbarkeit. [...] Künstlerische Forschung operiert wie Kunst im Singulären“ (10). Nicht erkannt wird, dass sich Bippus auf die künstlerische Forschung als *besondere Form bildender Kunst* konzentriert: Sie lehnt die – als künstlerische Forschung auftretende – Ausrichtung der Kunstausbildung auf ein wissenschaftsähnliches Vorgehen ab und plädiert in einer Gegenführung für eine Kunstpraxis, die sich auf die (kritische) Wissenschaftsforschung von Hans-Jörg Rheinberger, Bruno Latour und anderen stützt. Krohn versteht demgegenüber unter künstlerischer Forschung ein Unterfangen, das auf einen „kognitive[n] Ertrag“ (10) ausgerichtet ist, der über das jeweilige Kunstwerk und seine Entstehung hinausgeht. Wenn ich recht sehe, betrachtet er die ‚eigentliche‘ künstlerische Forschung an dieser Stelle als eine *neue Form der Wissenschaft, die sich um „die Verallgemeinerung von Wissen über das Gelingen eines Werkes hinaus“ (10) bemüht.*

Krohn fragt nach „Einfluss- und Beteiligungsmöglichkeiten“ der künstlerischen Forschung in transdisziplinären Projekten: „Wenn wissenschaftsbasierte Wirklichkeitsgestaltung schon unvermeidlich ist, dann sollte sie den Ansprüchen einer ‚guten‘ Gestaltung genügen.“ (12) Offenbar wird die Aufgabe der künstlerischen Forschung darin gesehen, sich um eine „gute“ Gestaltung zu kümmern. Bemühen sich aber z.B. Landschaftsarchitekten, welche „die Erschaffung neuer Seen“ (6) in einer zerstörten Landschaft planen, nicht immer auch um eine „gute“ Gestaltung“ dieser Landschaft? Bedarf es dazu der künstlerischen Forschung?

Krohn bringt die künstlerische Forschung in Verbindung mit derjenigen *Wissenschaft*, welche die „ästhetische Dimension der Wissenschaft“ (13) untersucht.²⁵ Er verweist etwa auf Robert Root-Bernstein, der Belege dafür bringt, „wie relevant die ästhetischen Erlebnisqualitäten gerade mit der Kreativität der Forschung verbunden sind.“ (14)

Da Krohns Verständnis von künstlerischer Forschung unbefriedigend bleibt, kann auch seine Antwort auf die Frage, wie eine Beteiligung der künstlerischen Forschung an einem transdisziplinären Projekt aussehen könnte (vgl. 14), nicht überzeugen. Die Grundidee, es gebe Kunst, die auf einen Erkenntnisgewinn besonderer Art ausgerichtet sei, der sich vom wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn grundsätzlich unterscheidet, wird von ihm nicht berücksichtigt.

7.2 Heike Klussmann/Thorsten Kloster²⁶

Das Projekt BlingCrete „vereint Expertisen aus den Bereichen Bildende Kunst, Architektur, Interaktions- und Produktdesign, Experimentelle Physik und technologische Materialforschung. Es ist zunächst ein Vorhaben, das sich der Verwirklichung einer Materialidee, nämlich einem Licht reflektierenden Beton, widmet. Der auch als Reflexbeton bezeichnete neue Werkstoff vereint in technischer Hinsicht die positiven Eigenschaften von Beton (Brandsicherheit, Festigkeit und Baumethodik) mit der Eigenschaft der Retroflexion. Retroflektierende Oberflächen werfen einfallende Lichtstrahlen (Sonnenlicht oder Kunstlicht) präzise in Richtung der Lichtquelle zurück. Das optische Phänomen wird durch Mikroglasskugeln erzeugt, die in das Trägermaterial Beton eingebettet werden. Die Idee für den Werkstoff entstand in der künstlerisch experimentellen Arbeit mit Licht reflektierenden Materialien aus dem Straßenbau, deren leichte Entflammbarkeit eine dauerhafte Verwendung in Innenräumen ausschließt.“ (50)

Im Rahmen der von mir vertretenen Kunst-und-Wissenschaft-Theorie wird die Entwicklung eines neuen Werkstoffs – hier eines Licht reflektierenden Betons – der *Kooperation zwischen Kunst (im weiteren Sinn, der auch Architektur umfasst), Wissenschaft und Technik* zugeordnet, die sich als spezielle Form transdisziplinärer Forschung begreifen lässt. Es ist nicht erforderlich, hier den Begriff der künstlerischen Forschung ins Spiel zu bringen: Auf wissenschaftlicher Ebene gilt ja, dass die präzisere der weniger präzisen Formulierung vorzuziehen ist.

Für die genauere Untersuchung solcher Kooperationen ist die Frage relevant, welchen Beitrag Künstlerinnen und Künstler – im engeren und im weiteren Sinn – im Einzelfall zur Entwicklung eines neuen Werkstoffs leisten. Hier sind verschiedene Konstellationen möglich: Ein Künstler gibt nur die Richtung vor: ‚Der Werkstoff sollte die und die Eigenschaften haben, damit er für meine künstlerischen Zwecke verwendet werden kann‘; eine Künstlerin kann darüber hinaus aber auch eine Rolle bei der konkreten Problemlösung spielen, was allerdings eine intensive Einarbeitung in die jeweilige Materialforschung voraussetzt. Eine Künstlerin kann zur Expertin für eine bestimmte Form der Materialforschung werden und so zur Entwicklung eines neuen Werkstoffs beitragen.

7.3 Elke Bippus²⁷

Die *Einleitung* zu dem von Elke Bippus herausgegebenen Band *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denken* ist in Lieferung 2.1 ausführlich kommentiert worden. Da ihr Artikel *Modellierungen ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst* (107–125) die in der *Einleitung* geführte Debatte über Konzepte der künstlerischen Forschung nicht direkt fortsetzt, begnüge ich mich mit der Diskussion einiger Passagen.

²⁵ Zu Beginn ist vom „Kooperationspotenzial[] von wissenschaftlicher und ästhetischer Forschung im Bereich transdisziplinärer Projekte“ (2) die Rede. Zwischen ästhetischer Forschung als wissenschaftlicher Disziplin und künstlerischer Forschung als besonderer Form von Kunst wird nicht unterschieden. In diese Richtung weist auch die Rede von „Ästhetik oder künstlerischer Forschung“ (4f.). Die sich mit Wissenschaften beschäftigende Ästhetik kann z.B. „die ästhetische Eleganz [der] Darstellung“ eines Historikers genauer untersuchen oder „die Eleganz der theoretischen Axiomatik und der idealen Versuchsanordnung“ (9) oder das in den einigen Wissenschaften wirksame „Ideal der Invisibilisierung des Medialen“ (12). Die „ästhetische Dimension der Wissenschaft absichtsvoll zu handhaben, [...] ist ein Gegenstandsbereich der ästhetischen Forschung“ (13) – diese aber fällt nicht mit den in meiner Reihe bislang behandelten Konzepten *künstlerischer Forschung* zusammen. Daher sollte im Satz „Die Medialität des Wissens zu erforschen und in Projekten zur Geltung zu bringen, ist eine originär ästhetische Aufgabe der künstlerischen Forschung“ (14) der Zusatz „der künstlerischen Forschung“ gestrichen werden.

²⁶ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 49–64.

²⁷ Ebd., S.107–125.

7.3.1 Zur Diskussion über ästhetische Wissenschaft

Zu Beginn äußert sich Bippus zur „Frage nach einer ästhetischen Wissenschaft, die Martin Tröndle explizit mit künstlerischer Forschung verknüpft.“ (107) Die Tagung wurde unter dem Titel : „*Artistic Research als Ästhetische Wissenschaft*“ (107, Anm. 3) angekündigt.

Zu meiner Einschätzung: Der Sache nach geht es um Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst. Von solchen Verbindungen künstlerischer und wissenschaftlicher Kompetenzen und Arbeitsweisen erwartet Tröndle, dass sie „neues Wissen [...] generieren“ (XVI), das auf andere Weise nicht hätte gewonnen werden können. Die Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst werden so von vornherein mit einer *starken These* verbunden, die sich möglicherweise nicht aufrechterhalten lässt. Tröndles Rede von einer „ästhetischen Wissenschaft“ setzt, wenn ich recht sehe, die *Berechtigung der starken These bereits voraus*.

Aus meiner Sicht ist es vorzuziehen, zunächst mehrere abgeschlossene Kooperationen einer Einzelanalyse zu unterziehen, in der unter anderem geklärt wird, welches neue Wissen erlangt worden ist und in welchem Maß die Künstlerinnen und Künstler daran beteiligt waren. Aus solchen Studien würde hervorgehen, ob die starke These – und damit auch die Rede von einer ästhetischen Wissenschaft – *berechtigt* ist. Ist das nicht der Fall, so ist es besser, einfach von *Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst* zu sprechen und diese von Künstlerinnen und Künstlern, die ihre individuelle Praxis als künstlerische Forschung verstehen, abzugrenzen. Als *kollektive* Form künstlerischer Forschung sind Kooperationen primär dann einzuordnen, wenn sich die daran beteiligten Künstlerinnen und Künstler als künstlerische Forscher im Sinne dieses oder jenes Konzepts verstehen.

Auf Henk Borgdorff und andere Vertreter der Positionen 1 und 2 (vgl. Kapitel 8) lässt sich der folgende Satz beziehen: *Die Debatte wird „seit geraumer Zeit zunehmend von Tendenzen der Kanonisierung und Disziplinierung eines künftigen Faches ‚Künstlerische Forschung‘ geprägt. Mit dieser Entwicklung wird der Suchraum kontroverser und heterogener Positionierungen zugunsten der Festlegung von Standards und Kriterien verschlossen.“* (108)

7.3.2 Vom Atelier zu den Poststudiopraxen

„*In Anbetracht aktueller avancierter Kunstproduktionen und Praxen in Kunst wie Wissenschaft ist die Vorstellung vom Atelier als geschlossene Einheit von Werk und Künstler, aber auch die stereotype Oppositionsbildung von künstlerischem Atelier und wissenschaftlichem Labor nicht mehr aufrecht zu erhalten. [...] Das Studio ‚Raumexperimente‘ des Künstlers Olafur Eliasson beschäftigt beispielsweise ein Team von über 35 Personen: Handwerker, Techniker, Architekten, Künstler, Kunsthistoriker, Archivare, Köche und Verwaltungspersonal. Die vormals dem Atelier externen Tätigkeiten der Archivierung, Kontextualisierung und diskursiven Anbindung werden nunmehr vom studiointernen Betrieb realisiert.*“ (109)

Zu den Aufgaben der Kunstwissenschaft gehört es, derartige Veränderungen der Kunstproduktion zu beschreiben und zu erklären. Nach meiner Auffassung ist es zu diesem Zweck erforderlich, *Einzelstudien* zu solchen Künstlerinnen und Künstlern zu unternehmen, die zu neuartigen Formen der Kunstproduktion übergegangen sind: Welche künstlerischen, wirtschaftlichen und anderen Ziele verfolgen sie damit, und von welchen Hintergrundüberzeugungen lassen sie sich leiten?

„*Auch die konventionellen Vorstellungen vom wissenschaftlichen Labor sind zu revidieren, wenn man dem Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinbacher folgt*“ (110).

Rheinberger gehört zu den Leitfiguren der von Bippus vertretenen Position 3 (vgl. Kapitel 8). Nach Rheinberger steht das, „was ‚sich in dem ‚hyperrealen‘ Räumen des modernen Labors ereignet, [...] den Produktionen des Ateliers näher als man zumeist annimmt““ (110).

„*Die Veränderungen der Produktionsweisen in Wissenschaft und Kunst sollen zum Anlass genommen werden, das Atelier beziehungsweise Poststudiopraxen bildender Künstler als Experimentalsysteme, also kleinste funktionale Einheit der Forschung zu betrachten.*“ (109)

(1) Auf Rheinbergs Thesen zu Experimentalsystemen in der Wissenschaft gehe ich hier nicht näher ein – ich weise nur darauf hin, dass sich solche Experimentalsysteme nur in *einigen*, nicht in *allen* Erfahrungswissenschaften finden, sodass die Thesen nicht verallgemeinert werden können.

(2) Künstlerinnen und Künstlern, die Position 3 der künstlerischen Forschung nahestehen und Rheinberger als Leitfigur betrachten sowie speziell seine Ausführungen über Experimentalsysteme akzeptieren, werden in einigen Fällen dazu neigen, die eigene Kunstproduktion nach diesem Vorbild als *künstlerisches Experimentalsystem* zu interpretieren. Die „Oppositionsbildung von künstlerischem Atelier und wissenschaftlichem Labor“ wird dann gezielt aufgelöst.

(3) Es fällt jedoch schwer zu glauben, dass sich *alle* Veränderungen der Produktionsweisen in der neueren bildenden Kunst nach diesem Muster erklären lassen. Nicht alle Künstlerinnen und Künstler dieser Art rechnen sich der Großströmung der künstlerischen Forschung zu, nicht alle vertreten Position 3 oder stehen ihr zumindest nahe, nicht alle verfolgen das Ziel, ein künstlerisches Experimentalsystem zu etablieren, das dem wissenschaftlichen Experimentalsystem entspricht.

In Einzelstudien ist – wie bereits gesagt – herauszufinden, welchen Zielen und Hintergrundüberzeugungen eine neuartige Organisation der Kunstproduktion folgt und welche Leitvorstellungen dabei wirksam sind. Die Orientierung

an dem von Rheinberger herausgearbeiteten Experimentalsystem, das in einigen Disziplinen als „kleinste funktionale Einheit der Forschung“ (110) fungiert, stellt nur eine von mehreren Möglichkeiten dar.

7.3.3 Zu Green und Ault/Beck

„Mit installativen Arbeiten, Objekten und Texten untersucht Renée Green die westliche Kultur und kombiniert eine teilhabende und eine außenstehende Position. Ihr Vorgehen und ihre künstlerischen Produktionen lassen sich vor allem mit poststrukturalistischen und -kolonialistischen Theoriebildungen seit den späten 1980er Jahren sowie mit hybriden Identitätsmodellen und afroamerikanischer Kulturkritik in Beziehung setzen.“ (114)

Ich ordne das als kultur- bzw. geisteswissenschaftsbezogene und speziell philosophiebezogene Kunst ein; vgl. *5 Jahre w/k: Was bisher geschah*²⁸. Aus den eine Prägung entfaltenden Hintergrundüberzeugungen ergibt sich das Ziel, auch auf der Ebene der Ausstellung „festgefügte Modelle von Autorschaft aufzulösen“ (114).

„Die Installation, als Archiv betrachtet, kann als Aussagesystem im Sinne Foucaults verstanden werden.“ (114)

Auf vergleichbare Weise lässt sich die Arbeit von Julie Ault und Martin Beck einordnen:

„Ault und Beck verlagern ihren Fokus von klassischen Produktionsformaten zu präsentations- und kommunikationsorientierten Praktiken. Die Ausstellung [Installation] war dementsprechend intermedial und multidisziplinär angelegt:^[29] Sie schloss Texte und Objekte in verschiedenen Medien ebenso mit ein, wie sie die kritische historische systematische Auseinandersetzung mit kunst-, kultur- und gesellschaftsrelevanten Diskursen voraussetzte.“ (115f.) Der „überwiegende Teil der gezeigten Arbeiten“ setzt „eine kulturwissenschaftliche Recherche voraus. So beschäftigt sich Ault beispielsweise auf der Basis intensiver Archivrecherchen seit 1998 mit künstlerischen, religiösen, gesellschaftlichen und politischen Arbeiten der katholischen Ordensschwester Corita Kent.“ (116)

Hier gibt es direkte Verbindungen zum Thema *künstlerische Forschung*, denn einige verstehen eine solche „kulturwissenschaftliche Recherche“ als künstlerische Forschung. Dazu gehört auch:

„Ault und Beck betonen die Unabgeschlossenheit ihrer Forschungen, indem sie diese einer ständigen Neubefragung aussetzen.“ (117)

Bei Künstlerinnen und Künstlern, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, liegt es nahe, dass sie eine Ausstellung als „Laboratorium“ (118) begreifen.

„Die Labore von Green, Ault und Beck stellen kritische Wissensproduktionen dar.“ (118)

Diese These führt wieder zu der in meiner Reihe öfter gestellten Frage, was genau hier unter „Wissen“ bzw. „kritischem Wissen“ verstanden wird.

„Vor der Folie ihrer künstlerischen Praxen betrachtet, entwerfen die hier vorgestellten künstlerischen Forschungen eine Theorie der Wissensproduktion, die nicht jener der Vermittlung eines positiverbaren (Wissens-)Gegenstandes entspricht, sondern sich als Theorie einer geteilten Wissensproduktion beschreiben lässt.“ (121)

Für die Diskussion auf wissenschaftlicher Ebene wäre – um spekulative Zuschreibungen zu vermeiden – im Einzelnen zu klären, was die „Theorie einer geteilten Wissensproduktion“ behauptet. Erst wenn eine überzeugende Klärung erfolgt ist, kann die Forderung, „verschiedene Weisen der Wissensproduktion in ihrer Relevanz anzuerkennen und zu respektieren“ (108), als berechtigt gelten.

8. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick (Fortsetzung)

Hinsichtlich der *Theorien* der künstlerischen Forschung lassen sich auf der Grundlage der bisherigen Lieferungen mittlerweile zehn 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 Auffassungen.³⁰ Im Anschluss an die Systematik finden sich die bibliographischen Angaben zu allen bisherigen Lieferungen.

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 For-

²⁸ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (14. und 29.01.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/fuenfjahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-i/> und <https://wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-ii/>.

²⁹ Vgl. die Ausführungen Beatrice von Bismarcks zu dieser Ausstellung, die ich in Lieferung 2.2, Kapitel 3.2 kommentiert habe.

³⁰ Die Überlegungen von Michael Schwab, Huub Schippers/Liam Flenady, Claudia Mareis und Arne Scheuermann/Yeboam Ofose (Lieferung 3, Kapitel 5) sowie von Hans-Peter Schwarz, Peter DeJans 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.

schung 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 aktuellen Lieferung.
- 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“³¹ 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 Fördereinrichtungen fordern etwa, die künstlerische Forschung müsse „relevante Fragen‘ ausfindig machen“, „Themenkomplexe bestimmen“, „Quellen offen legen“, „Materialien zusammentragen und analysieren“, „das Projekt schlüssig und verständlich dokumentieren und die Überlegungen schriftlich formulieren“³².

- 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.“³³ Für Position 3 ist es charakteristisch, dass eine effektive Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Künstlern (welche einem für Position 3 typischen Kunstprogramm folgen) und Wissenschaftsphilosophen, Wissenschaftshistorikern usw. (welche dieses Kunstprogramm befürworten und sich um dessen theoretische Begründung bemühen) stattfindet.

- Hannes Rickli 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. Mersch's 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

³¹ C. Caduff/F. Siegenthaler/T. Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung*. Zürich 2010, S. 12.

³² E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin 2009 [2012], S. 9.

³³ Ebd., S. 10.

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 der aktuellen Lieferung in 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“ (127) zu ermitteln.
- Brellocks vertritt ein Kunstprogramm, in dem „Auf dem Weg sein“, ‚Scheitern‘ und ‚in die Irre gehen‘ [...] zentrale Arbeitsmodi“ (128) 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 wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst“³⁴, 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 genui-

³⁴ Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 31), S. 12.

nen Anteil an der ästhetischen Entwicklung haben³⁵. „Jetzt ist es jedenfalls schon einige Zeit der Kunstmarkt, der die Richtung der ästhetischen Innovation steuert“³⁶. 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 Forschers 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“ (XVI), in der Lage sind. Behauptet wird „die Andersartigkeit der Wissensproduktion in Forschungsteams, die mit Wissenschaftlern und Künstlern besetzt sind“ (XVII). 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 der vorliegenden Lieferung in 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 der aktuellen Lieferung in 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]“ (143).

- Das Interview mit Klein wird in der vorliegenden Lieferung in 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.

Die bisherigen Lieferungen der Reihe Über Konzepte der künstlerischen Forschung

- 1. Zu Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf
- 2.1. Zu Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Jul. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-1.pdf
- 2.2. Zu Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Okt. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-2.pdf
- 3. Zu Corina Caduff/Fiona Siegenthaler/Tan Wälchli (Hg.): Kunst und Künstlerische Forschung. In: *Mythos-Magazin* (Jan. 2022), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung3.pdf
- 4. Zu Janet Ritterman/Gerald Bast/Jürgen Mittelstraß (Hg.): Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? In: *Mythos-Magazin* (Mär. 2022), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung4.pdf

³⁵ 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.

³⁶ Ebd., S. 175.