

Henk Borgdorff

Künstlerische Forschung akademische Forschung

Künstlerische Forschung weist sowohl historische als auch systematische Affinitäten zu einer Reihe philosophischer und naturwissenschaftlicher Forschungstraditionen auf.¹ Eine erst noch in Angriff zu nehmende Historiografie künstlerischer Forschung dürfte zeigen, dass es von der Renaissance bis zum Bauhaus stets Forschung gab, die in und durch künstlerische(n) Praktiken erfolgte. Die Tatsache, dass diese Forschung rückblickend häufig nicht als »akademische Forschung« bezeichnet werden kann, sagt möglicherweise weniger über die Forschung selbst aus als über das, was wir derzeit unter »akademisch« verstehen.²

Der Bereich der Kunst ist seit Langem mit dem der akademischen Welt verflochten, von der Praxis der *artes* in den spätmittelalterlichen Klosterschulen bis hin zum heutigen postmodernen Abschied von der Trennung der Lebensbereiche der Kunst, des Wissens und der Moral, die die Moderne seit dem 18. Jahrhundert kennzeichnete. Im aktuellen Kunstdiskurs hat sich der Bereich des Ästhetischen wieder mit dem Erkenntnistheoretischen und dem Ethischen verbunden. Das Hervortreten der künstlerischen Forschung entspricht diesem Trend, die Fakultäten des menschlichen Geistes einander nicht mehr unterzuordnen, weder theoretisch noch institutionell.

1. Dieser Artikel ist Teil des englischsprachigen Aufsatzes »The Production of Knowledge in Artistic Research« (2010).

2. Die Historiografie muss sich in zweierlei Hinsicht in Bescheidenheit üben. Die normative Struktur der heutigen akademischen Welt sollte weder ein Maßstab für die Evaluierung der Vergangenheit sein noch für Voraussagen darüber genutzt werden, wie intellektuelle und künstlerische Anstrengungen in der Zukunft bewertet werden. Aktuelle Entwicklungen innerhalb der akademischen Welt wie diejenigen, die mit der Kommerzialisierung der akademischen Forschung oder dem Aufkommen hybrider transdisziplinärer Forschungsprogramme verbunden sind, zeigen, dass das Gebäude der Wissenschaft ständig neu konstruiert wird.

Ich werde in diesem Aufsatz zunächst eine Reihe von Vergleichen zwischen der künstlerischen Forschung und der Forschung in den Geistes- und dabei vor allem den Kultur- und Kunstwissenschaften, der philosophischen Ästhetik, der qualitativen sozialwissenschaftlichen Forschung sowie der Technologie- und naturwissenschaftlichen Forschung anstellen. Danach werde ich untersuchen, welche Konsequenzen es haben wird, wenn man die künstlerische Forschung als eine Form der akademischen Forschung begreift.

Affinitäten mit und Unterschiede zu anderen akademischen Forschungstraditionen

Geisteswissenschaften

Es gibt eine offensichtliche Verwandtschaft zwischen künstlerischer Forschung und der Forschung in der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, in den Theater- und Tanzwissenschaften, der Komparatistik, der Architekturtheorie, den Film- und Neue Medienwissenschaften ebenso wie der Forschung in den Kulturwissenschaften oder der Kunstsoziologie. In allen diesen akademischen Disziplinen oder Programmen ist Kunst (die Kunstwelt, -praxis oder -werke) Gegenstand systematischer oder historischer Forschung. Ein breite Palette begrifflicher Bezugssysteme, theoretischer Perspektiven und Forschungsstrategien wie Hermeneutik, Strukturalismus, Semiotik, Dekonstruktion, Pragmatismus, kritische Theorie und Kulturanalyse, die man unter dem Oberbegriff »Großtheorien unserer Kultur«, zusammenfassen könnte, kommt dabei zum Einsatz. Für das Studium seiner Forschungsgegenstände verfügt jeder dieser Ansätze über seine eigenen spezifischen Instrumente: Ikonografie, Musikanalyse, Quellenstudium, Ethnomethodologie, Akteur-Netzwerk-Theorie und so weiter.

Wichtig für einen Vergleich mit der künstlerischen Forschung ist, dass diese Bezugssysteme, Perspektiven und Strategien sich den Künsten im Allgemeinen mit einer gewissen theoretischen Distanz nähern. Dies gilt sogar für Bereiche wie die Hermeneutik, die anerkennt, dass die Horizonte des Interpretierenden und des Interpretierten zeitweise miteinander verschmelzen können, oder die Kulturanalyse, dort, wo die Theorie ein Diskurs ist, »der zur gleichen Zeit dazu veranlasst werden kann, sich auf das Objekt zu beziehen, wie das Objekt dazu veranlasst werden kann, sich auf *ihn* zu beziehen.«³ Offenkundig lassen sich die Trennlinien nicht immer eindeutig ziehen und jegliche

Abgrenzungen werden immer teilweise künstlich sein. Doch in

der gerade erwähnten Forschungsagenda scheint der interpretative, verbal-diskursive Ansatz gegenüber den stärker praxis-geprägten Forschungsstrategien vorzuherrschen. Und genau hier handelt es sich um ein charakteristisches Merkmal künstlerischer Forschung: Die experimentelle Praxis des Machens und Spielens durchzieht die Forschung auf Schritt und Tritt. In dieser Hinsicht hat künstlerische Forschung mehr mit technischer Designforschung oder mit partizipativer Aktionsforschung zu tun als mit Forschung in den Geisteswissenschaften.

Die Verwandtschaft mit den Geisteswissenschaften spiegelt sich häufig in ihrer institutionellen Nähe wider. Forschungszentren und -gruppen sowie einzelne Forscher, die in den Künsten praxisbasierte Forschung betreiben, sind häufig in kunst- und geisteswissenschaftlichen Fakultäten und Fachbereichen angesiedelt. Finanziert wird ihre Forschung häufig von geisteswissenschaftlichen Forschungsgremien und Leistungsträgern (und dies erklärt teilweise auch den leidenschaftlichen Charakter der Abgrenzungsdebatte zwischen Kunstwissenschaftlern und Künstler-Forschern). Außerhalb der traditionellen Universitäten, in Kunsthochschulen, kann sich die künstlerische Forschung freier entwickeln, obwohl sie auch hier in einem separaten Fachbereich für Kunsttheorie und/oder Kulturwissenschaften untergebracht sein kann. Die Bedeutung von Interpretation, Theorie und Reflexion bei der Künstlerausbildung kann gar nicht stark genug betont werden, genauso wie technische künstlerische Fertigkeiten ein *sine qua non* sind. Doch der Schwerpunkt künstlerischer Forschung liegt auf der konkreten kreativen Praxis. Die Forschung zielt darauf ab, einen substanziellen, vorzugsweise innovativen Beitrag zur Entwicklung der Praxis zu liefern, einer Praxis, die ebenso sehr mit Geschichten, Glaubensüberzeugungen und Theorien gesättigt ist, wie sie auf geübtem Expertenhandeln und implizitem Verständnis beruht.

Ästhetik

Eine ergiebige Quelle für das künstlerische Forschungsprogramm ist die philosophische Ästhetik, die das in der Kunst verkörperte nicht-begriffliche Wissen seit dem 18. Jahrhundert untersucht hat. Ich werde drei Beispiele aus dieser Tradition hervorheben: die Emanzipation der sinnlichen Erkenntnis bei Alexander Gottlieb Baumgarten, den kulturellen Wert der ästhetischen Idee bei Immanuel Kant und den Erkenntnischarakter der Kunst bei Theodor W. Adorno.⁴ Der Zweck meiner kurzen Überblicksdarstellung ist zu zeigen,

4. Eine ausführlichere Rekonstruktion der philosophischen Ästhetik im Bezug auf die künstlerische Forschung würde auf Fragenkomplexe Georg Wilhelm Friedrich Hegels, Martin Heideggers, Jean-François Lyotards und anderer zurückgreifen.

dass das Thema des nicht-begrifflichen Inhalts in der Kunst nicht aus dem Nichts aufgekommen ist, sondern bereits in den vergangenen Jahrhunderten auf vielfältige Weise durchdacht worden ist.

Baumgarten bezeichnet es als *analogon rationis*, die Fähigkeit des menschlichen Geistes, analog zur Vernunft, zu einem klaren, aber rein sinnlichen Wissen über die Wirklichkeit zu gelangen. Große Kunst ist hervorragend geeignet, dieses vollkommene sensorische Wissen zum Ausdruck zu bringen. In unserem Kontext liegt die Bedeutung von Baumgartens Ansichten in seiner Betonung der sinnlichen, erfahrungsbezogenen Wissenskomponente in der künstlerischen Forschung.⁵ In der Kunstforschung und Ästhetik nach Baumgarten treten die Verbindungen zur Erkenntnistheorie und Wahrnehmung weniger deutlich hervor. Das Thema des sinnlichen, nicht-diskursiven Wissens hat in unserer Zeit, speziell in der Forschung, die sich dem Geist und der Wahrnehmung auf eingebettete, inszenierte und verkörperte Weise annähert, wieder stärker um sich gegriffen.⁶

Kants kritische Untersuchung dessen, was man heute als den nicht-begrifflichen Inhalt ästhetischer Erfahrung bezeichnet, gipfelt in seiner legendären Definition der ästhetischen Idee als

eine, einem gegebenen Begriffe beigeseelte Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.⁷

Kant schreibt diesem nicht-begrifflichen Bereich des Künstlerischen, der sich bei Baumgarten auf sinnliche Erkenntnis beschränkt hat, größere kulturelle Bedeutung zu. Ein Kennzeichen künstlerischer Produkte, Prozesse und Erfahrungen besteht darin, dass in der und durch die Materialität des Mediums etwas präsentiert wird, das die Materialität übersteigt. (Kant identifiziert hier eines der Bindeglieder, die die Welten der Vorstellungskraft und der reinen Vernunft mit der »intelligiblen Welt« verknüpfen – eine Transzendenz, die später Georg Wilhelm Friedrich Hegel zum »sinnlichen Scheinen der Idee« erhebt. Nach der linguistischen und der pragmatischen Wende in der Philo-

sophie zählt nun ein naturalisiertes Verständnis dieser Transzendenz, wobei dabei alles davon abhängt, was wir unter »naturalisiert« verstehen.) Künstlerische Forschung konzentriert

sich sowohl auf die Materialität der Kunst, in dem Maße, in dem diese das Immaterielle möglich macht, und auf die Immaterialität der Kunst, in dem Maße, in dem diese in die Kunstwelt eingebettet, in kreativen Prozessen inszeniert und in dem künstlerischen Material verkörpert ist.

Die Bedeutsamkeit von Kants Analyse liegt zum Teil in der von ihm in seiner *Kritik der Urteilskraft* getroffenen Unterscheidung zwischen Urteil über Kunst und Geschmacksurteil. Das in der »Analytik des Schönen« analysierte Geschmacksurteil konzentriert sich auf die formalen Aspekte der Schönheit, darunter Interesselosigkeit und Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Das Urteil über Kunst geht über das Geschmacks- oder das ästhetische Urteil hinaus, weil es sich auf den kulturellen Wert der Kunstwerke sowie auf ihre Schönheit konzentriert. Dieser kulturelle Wert besteht in ihrer Fähigkeit, dass sie »etwas zum Nachdenken übrigbleiben« lassen und »den Geist zu Ideen stimm[en]«. ⁸ Dies ist die Eigenschaft, kraft derer die Kunst dem Denken Nahrung bietet und sich selbst von einer rein ästhetischen Befriedigung unterscheidet. Der Inhalt der ästhetischen Erfahrung wird hier spezifischer als das identifiziert, was das Denken gewissermaßen in Gang setzt, oder als das, was zum Nachdenken einlädt. Künstlerische Praktiken sind daher performative Praktiken in dem Sinne, dass Kunstwerke und kreative Prozesse etwas mit uns machen, uns »in Gang setzen«, unser Verständnis und unsere Sicht der Welt, auch in einem moralischen Sinne, verändern. Uns begegnet dieser performative Aspekt der Kunst in der künstlerischen Forschung in dem Maße, in dem sie die konkrete Äußerung dessen, was uns bewegt und engagiert, mit sich bringt.

Die in der künstlerischen Forschung zum Ausdruck kommende Fähigkeit der Kunst, zu uns zu sprechen, ist auf faszinierende Weise im Werk Adornos gegenwärtig. Der kulturelle Wert der Kunst beruht hier auf ihrem »Erkenntnischarakter«, vermittels dessen die Kunst die verborgene Wahrheit über die düstere gesellschaftliche Realität enthüllt. Während sich bei Baumgarten der nicht-begriffliche Inhalt der Kunst von dem expliziten rationalen Wissen befreit und uns bei Kant der nicht-begriffliche ästhetische Inhalt zum Nachdenken einlädt, schreibt Adorno diesem Inhalt eine noch stärkere und kritischere Valenz zu, als das einzige Ding, das, da es sich antithetisch zur gesellschaftlichen Realität verhält, dazu imstande ist, die utopische Perspektive einer besseren Welt aufrechtzuerhalten und an das ursprüngliche, wenn auch gebrochene Glücksversprechen zu erinnern. Wie niemand nach ihm reflektiert Adorno die Auseinandersetzung der Kunst mit der Welt und mit unserem Leben. Selbst wenn wir uns von seiner Dialektik und seiner Geschichtsphilosophie distanzieren, muss jede in die zeitgenössische Kunst und Kunstkritik eingeschlossene Auseinandersetzung seinem Vermächtnis Rechnung tragen.

5. Vgl. Kjørup: *Another Way of Knowing* (2006).

6. Hinsichtlich eines Überblicks über diese Agenda der Kognitionswissenschaft siehe Kiverstein, Clark: »Introduction« (2009) in einer speziellen, diesem Thema gewidmeten Ausgabe von *Topoi*.

7. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (2003), § 49, S. 205 f.

8. Ebd., § 53, S. 222; § 52, S. 219.

Der Erkenntnischarakter der Kunst beruht auf ihrer Fähigkeit, genau jenes Nachdenken darüber, wo wir stehen, zu offerieren, das durch die diskursiven und begrifflichen Verfahren der wissenschaftlichen Rationalität den Blicken entzogen wird. Bemerkenswert an Adorno ist, dass Gedanken und Begriffe nach wie vor immer benötigt werden; Gedanken und Begriffe, die sich sozusagen selbst in einer Weise um ein Kunstwerk versammeln, dass das Kunstobjekt unter dem verweilenden Blick des Gedankens selbst zu sprechen beginnt. Hierin könnte ein Schlüssel für die Erkundung der Beziehung zwischen dem Diskursiven und dem Künstlerischen in der künstlerischen Forschung liegen.⁹

Sozialwissenschaft

Im Diskurs über Wissen in der künstlerischen Forschung betonen manche Beobachter jene Typen des Wissenserwerbs und der -produktion, die auf Modelle der naturwissenschaftlichen Erklärung, quantitativen Analyse und empirischen logischen Deduktion zurückgehen, die wir in den exakten Wissenschaften ebenso antreffen wie in jenen Formen der Sozialwissenschaft, die sich naturwissenschaftlicher Methoden bedienen. Im Gegensatz zu dieser Tradition der Erklärung und Ableitung steht die akademische Tradition, die (vor allem seit dem Aufstieg der Verstehenden Soziologie) soziale und kulturelle Phänomene zu »verstehen« versucht. In den letzten 100 Jahren hat sich, inspiriert von der Hermeneutik, ein qualitatives Forschungsparadigma entwickelt, das auf vielfältige Weise die Richtung der derzeitigen sozialwissenschaftlichen Forschung bestimmt. Aus ihrer Sicht sind verstehende Interpretation und praktische Teilnahme relevanter als logische Erklärung und theoretische Distanz.

Die künstlerische Forschung weist eine gewisse Verwandtschaft mit einigen dieser Forschungstraditionen auf. 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. Die häufig kritische und engagierte ethnografische Forschungsstrategie erkennt die wechselseitige Durchdringung der Subjekte und Objekte der Feldforschung an. Angesichts

der Tatsache, dass die eigene künstlerische Praxis des Künstlers das »Feld« der Untersuchung ist, könnte sie als ein Modell für einige Arten der Forschung in den Künsten dienen.

Weil die Aktionsforschung darauf abzielt, die Praxis zu verwandeln und zu verbessern, weist sie Affinitäten zur künstlerischen Forschung auf, da letztere nicht nur danach strebt, unser Wissen und Verständnis zu steigern, sondern auch daran interessiert ist, die künstlerische Praxis weiterzuentwickeln und das künstlerische Universum mit neuen Produkten und Praktiken zu bereichern. Künstlerische Forschung ist untrennbar mit der künstlerischen Entwicklung verknüpft. In der Intimität der experimentellen Studiopraxis kann man den Lernzyklus in der Aktionsforschung erkennen, wo Forschungsergebnisse unmittelbaren Anlass zu Veränderungen und Verbesserungen bieten. Das ist auch an der konkreten Reichweite und Wirkung der Forschung zu erkennen. Künstlerische Forschung liefert neue Erfahrungen und Einsichten, die sich auf die Kunstwelt, aber auch darauf beziehen, wie wir die Welt und uns selbst verstehen und uns darauf beziehen. Künstlerische Forschung ist daher nicht nur in künstlerische und akademische Kontexte eingebettet und konzentriert sich nicht nur auf das, was in kreativen Prozessen inszeniert und in Kunsterzeugnissen verkörpert wird, sondern setzt sich auch damit auseinander, wer wir sind und wo wir stehen.

Die »Praxiswende« in den Geistes- und Sozialwissenschaften erhellt nicht nur die konstitutive Rolle der Praktiken, Aktionen und Interaktionen. Mitunter repräsentiert sie sogar einen Wechsel von text- zu performanzzentrierter Forschung, wodurch die Praktiken und Produkte selbst die materiellen-symbolischen Ausdrucksformen werden, im Gegensatz zu den von der quantitativen und qualitativen Forschung benutzten numerischen und verbalen Formen. Auch künstlerische Forschung passt in dieses Bezugssystem, da künstlerische Praktiken den Kern der Forschung im methodologischen Sinne bilden und außerdem Teil des materiellen Ergebnisses der Forschung sind. Diese Ausdehnung der qualitativen sozialwissenschaftlichen Forschung unter Einbeziehung der Forschung in der und durch die künstlerische(n) Praxis hat einige Beobachter veranlasst, von einem neuen, eigenständigen Paradigma zu sprechen.¹⁰

9. Adorno: *Negative Dialektik* (1966), S. 36; vgl. Borgdorff: »Holismus, Wahrheit, Realismus« (1998), S. 300 ff. Die Debatte über die Beziehung zwischen dem Diskursiven und dem Künstlerischen, zwischen dem Verbalen und dem Nachweisbaren konzentriert sich häufig auf die Frage, ob der Forschungsprozess schriftlich dokumentiert werden sollte und ob sich die Forschungsergebnisse verbal interpretieren lassen. Eine dritte Option ist möglicherweise interessanter: eine diskursive Annäherung an die Forschung, die nicht die Stelle des künstlerischen »Räsonierens« einnimmt, sondern stattdessen das, was in der künstlerischen Forschung gewagt wird, »imitiert«, suggeriert oder darauf anspielt.

10. Vgl. Haseman: »A Manifesto for Performative Research« (2006). Ob künstlerische Forschung ein neues Paradigma darstellt, lässt sich nicht hier und jetzt entscheiden. Michael A. R. Biggs und Daniela Büchler weisen zu Recht darauf hin, dass die »Kriterien, die akademische Forschung per se definieren«, erfüllt werden müssen, unabhängig davon, ob die Forschung unter einem neuen oder einem bereits existierenden Paradigma durchgeführt wird: Biggs, Büchler: »Eight Criteria for Practice-Based Research« (2008), S. 12. Ich pflichte Søren Kjørup darin bei, dass das Kennzeichen künstlerischer Forschung »eine spezifische Perspektive auf bereits vorhandene Aktivitäten« ist, eine »neue Perspektive, [die] längerfristig Folgen für die Richtung haben wird, in der sich die Kunst entwickeln wird.« Kjørup: »Pleading for Plurality« (2010), S. 41. Und in der sich die akademische Welt entwickeln wird, möchte ich hinzufügen..

Die methodologischen und erkenntnistheoretischen Fragen der künstlerischen Forschung werden auch in den zentralen Schriften behandelt, die sich auf die auf den Künsten basierende Forschung in der Tradition der Schule nach Elliot W. Eisner beziehen.¹¹ Bei ihrer Untersuchung der Rolle der Kunst in der pädagogischen Praxis und der menschlichen Entwicklung bedienen sich diese Sozialwissenschaftler der Erkenntnisse der Kognitionspsychologie, um vor allem in der Primar- und Sekundarbildung die Bedeutung der künstlerisch-kognitiven Entwicklung des Selbst zu betonen.

Wissenschaft und Technologie

Kunstpraktiken sind technisch vermittelte Praktiken. Ob es sich um die akustischen Kennzeichen von Musikinstrumenten, die physikalischen Eigenschaften von Kunstmaterialien, die Struktur eines Gebäudes oder die digitale Architektur einer virtuellen Installation handelt – Kunstpraktiken und -werke sind materiell verankert. Künstlerische Praktiken sind aber auch auf einer abstrakteren Ebene der Materialität technisch vermittelt: Man denke an die Kenntnis des Kontrapunkts in der Musik, der Farbe in der Malerei, des Schneidens in der Filmproduktion oder körperlicher Techniken im Tanz. Technisches und materielles Wissen sind daher unverzichtbare Bestandteile in der beruflichen Ausbildung und Praxis von Künstlern. Forschung, die sich auf diese technische und materielle Seite der Kunst konzentriert, um Anwendungen zu verbessern, kann man zu Recht als angewandte Forschung bezeichnen. Das in exploratorischer, technologischer und wissenschaftlicher Forschung erlangte Wissen wird in künstlerischen Verfahren und Produkten in die Praxis umgesetzt. Dies ist Forschung, die im Dienst der künstlerischen Praxis durchgeführt wird.

Im Vergleich hierzu ist die Kunstpraxis in der künstlerischen Forschung nicht nur die Bewährungsprobe für Forschung, sondern spielt auch in methodologischer Hinsicht eine entscheidende Rolle. Mit anderen Worten: Abgesehen davon, dass sie neue oder innovative Kunst erzeugt, wird die Forschung in der und durch die Produktion von Kunst durchgeführt. Die Grenze zwischen angewandter Forschung in den Künsten und künstlerischer Forschung ist dünn und ziemlich künstlich, so wie auch die Trennlinie zwischen künstlerischer Forschung und Performance Studies oder Ethnografie als artifiziell erscheinen mag. In der Praxis von Künstlern, ja selbst in ihrer Ausbildung, ist eine

solche Unterscheidung nicht immer nützlich; die Realität ähnelt eher einem Kontinuum,

das Spielraum für eine Vielzahl von Forschungsstrategien bietet. Doch wie bereits weiter oben gesagt, ist der methodologische Pluralismus lediglich eine Ergänzung des Prinzips, dass die künstlerische Forschung in der und durch die Produktion von Kunst stattfindet. Um der begrifflichen Klarheit willen vertrete ich in diesem Fall die Auffassung, dass das, was in der Praxis manchmal nicht mehr gilt, in der Theorie dennoch weiter nützlich sein kann.

Vor allem in der Welt des Designs und der Architektur scheint das methodologische Bezugssystem der angewandten Forschung angemessen. Viele der Ausbildungsprogramme in diesen Bereichen haben starke Verbindungen zu den technischen Universitäten oder sind sogar Teil davon. Auf den ersten Blick könnte es so scheinen, als ob man sich entscheiden müsse – entweder eine Ausrichtung an der Kunst oder an der Wissenschaft, am Ingenieurwesen oder der Technologie. In der Praxis streben die meisten Designakademien und Architekturschulen eine fruchtbare Verbindung von beidem an. »Forschung durch Design« ist der künstlerischen Forschung ebenbürtig; auch dort ist die Auseinandersetzung über die methodologischen und erkenntnistheoretischen Grundlagen der Forschung noch in vollem Gange.¹²

Ein künstlerisches Experiment in einem Studio oder Atelier kann nicht einfach mit einem kontrollierten Experiment in einem Labor gleichgesetzt werden. Gleichwohl kann man in vielen künstlerischen Forschungsarbeiten eine Affinität zu Gebieten wie dem Ingenieurwesen und der Technologie erkennen, die Methoden und Techniken verwenden, die einen Ursprung in der naturwissenschaftlichen Forschung haben. In diesem Fall dienen der empirische Zyklus von Beobachtung, Theorie und Entwicklung von Hypothesen, Vorhersage und Überprüfung sowie das Modell des kontrollierten Experiments als ein idealer Typus in dem häufig willkürlichen Kontext der künstlerischen Entdeckung (so wie derartige Prinzipien oft auch in der empirischen sozialwissenschaftlichen Forschung angewandt werden). Werte, die der naturwissenschaftlichen Rechtfertigung innewohnen – darunter Reliabilität, Validität, Reproduzierbarkeit und Falsifizierbarkeit –, sind auch in der künstlerischen Forschung relevant, sofern sie von dem naturwissenschaftlichen Modell inspiriert ist.

Wenn künstlerische Forschung technologische oder naturwissenschaftliche Attribute hat, scheint die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern nur natürlich zu sein, da Künstler in der Regel nicht dafür ausgebildet sind, diese Arten von Forschung durchzuführen. Das Know-how aus diesen beiden Welten zusammenzubringen, kann zu innovativen Befunden und inspirierenden Einsichten

11. Vgl. Eisner: »On the Differences between Scientific and Artistic Approaches« (1981); Knowles, Coles: *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (2008).

12. Siehe etwa die Diskussionen über Forschung durch Design auf der *PhD-Design-Mailing-List*, <http://www.jiscmail.ac.uk/lists/phd-design.html> (Stand: 10.05.2011).

führen. Doch die Kooperation zwischen Künstlern und anderen Forschern beschränkt sich nicht auf Gebiete wie Technologie, Ingenieurwesen und Produktdesign. Forschung in anderen Bereichen kann der Kunstpraxis ebenfalls dienen oder produktive Verbindungen mit der Kunst bilden. Man denke an die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Philosophen, Anthropologen oder Psychologen ebenso wie Wirtschaftswissenschaftlern und Rechtsgelehrten; Projekte mit Künstlerbeteiligung werden auch auf Gebieten wie den Biowissenschaften, der künstlichen Intelligenz und der Informationstechnologie durchgeführt.¹³

Grob gesagt kann multidisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern zwei verschiedene Formen annehmen: Entweder dient die wissenschaftliche Forschung der Kunst oder erhellt diese, oder die Kunst dient dem, was sich in der Wissenschaft abspielt, oder erhellt es. Derzeit gibt es vor allem ein großes Interesse an dieser letzteren Form. Die Annahme ist, dass die Künste imstande sein werden, die Verfahren, Ergebnisse und Implikationen der wissenschaftlichen Forschung auf ihre eigene einzigartige Weise zu verdeutlichen. Bio-Art ist ein Beispiel hierfür; diese Kunstform, bei der sich Künstler biotechnologische Verfahren wie Gewebe- und Gentechnik zunutze machen, stützt sich stark auf die wissenschaftliche Forschung und wirft zugleich häufig ein kritisches Licht auf die ethischen und sozialen Folgen der Forschung in den Biowissenschaften.

In der Auseinandersetzung über Forschung in den Künsten werden diese und andere Arten der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft oft zu Unrecht mit der in diesem Aufsatz untersuchten künstlerischen Forschung zusammengeworfen. Obwohl der Begriff »Kunst und Wissenschaft« auf den ersten Blick eine Annäherung implizieren mag, repräsentiert er, wenn überhaupt, eine erneute Inkraftsetzung der Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und dem der Wissenschaft, zwischen dem Künstlerischen und dem Akademischen, zwischen dem, was Künstler, und dem, was Wissenschaftler tun. Natürlich gibt es daran nichts auszusetzen, man kann es nur mit Beifall aufnehmen, dass diese oft voneinander isolierten Sphären und Kulturen einander jetzt in Projekten begegnen, bei denen die Menschen voneinander lernen und kritische Konfrontationen stattfinden können. Doch solche multidisziplinären Forschungsprojekte müssen nach wie vor als Kooperation zwischen verschiedenen Disziplinen zu einem bestimmten Thema verstanden werden, wobei die theoretischen Prämissen und Arbeitsmethoden

der Disziplinen intakt bleiben. Der Wissenschaftler operiert auf seiner

Seite, der Künstler auf einer anderen. Selbst wenn sich Künstler rechts und links bei Wissenschaftlern bedienen, sind die ästhetische Bewertung des Materials, die künstlerischen Entscheidungen, die bei der Schaffung des Kunstwerks getroffen werden, und die Art und Weise, wie die Resultate präsentiert und dokumentiert werden, in der Regel disziplinspezifisch. Nur sehr selten führt solch multidisziplinäre Forschung zu einer wirklichen Hybridisierung der Bereiche.

Auch wenn die künstlerische Forschung nicht völlig im Widerspruch zu diesen Formen der Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft steht, sollte sie dennoch als eine selbständige akademische Forschungsform betrachtet werden. Das naturwissenschaftliche Modell kann hier nicht der Maßstab sein, ebenso wenig wie die künstlerische Forschung den Standards der Geisteswissenschaften genügen könnte.

Künstlerische Forschung als akademische Forschung

Selbst wenn man akzeptiert, dass Kunstwerke auch Formen von Wissen oder Kritik verkörpern und dass dieses Wissen, diese Kritik in den künstlerischen Praktiken und kreativen Prozessen inszeniert werden, und darüber hinaus, dass das Wissen und die Kritik in den größeren Kontext der Kunstwelt und der akademischen Welt eingebettet sind, dann bedeutet dies jedoch nicht, dass man das, was Künstler tun, als Forschung im emphatischen Sinne deuten kann. Forschung ist »Eigentum« der Wissenschaft, sie wird von Personen durchgeführt, die die »wissenschaftliche Methode« beherrschen, und zwar in Einrichtungen, die der systematischen Anhäufung von Wissen und seiner Anwendung gewidmet sind, wie etwa Universitäten oder industrielle und staatliche Forschungszentren.

In der Tat kann man das, »was Künstler machen«, nicht automatisch als Forschung bezeichnen. Bei der Auseinandersetzung über künstlerische Forschung drehen sich die Diskussionen häufig um die Unterscheidung zwischen Kunstpraxis an sich und Kunstpraxis als Forschung.¹⁴ Kaum jemand würde behaupten, 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. Ich werde zeigen, dass künstlerische Forschung

13. Hinsichtlich einer detaillierten Übersicht siehe Wilson: *Information Arts* (2002).

14. Vgl. Borgdorff: »Die Debatte über Forschung in der Kunst« (2009); ders.: *Artistic Research within the Fields of Science* (2009).

sowohl die Interessen der Praxis als auch diejenigen der akademischen Welt mit einbezieht.¹⁵

In der akademischen Welt herrscht weitgehend Einigkeit darüber, was unter Forschung zu verstehen ist. Kurz gefasst läuft es auf Folgendes hinaus: Forschung findet 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, unabhängig davon, ob diese sich aus der Technologie und Naturwissenschaft, den Sozial- oder den Geisteswissenschaften herleiten und ob diese auf ein Grundverständnis des Untersuchungsgegenstands oder eher auf eine praktische Anwendung des erlangten Wissens abzielen. Auch künstlerische Forschung fällt unter diese Charakterisierung der akademischen Forschung. Wir wollen uns nun die verschiedenen Komponenten dieser Beschreibung genauer ansehen.¹⁶

Absicht

Forschung wird in der Absicht durchgeführt, unser Wissen und unser Verständnis der fraglichen Disziplin oder Disziplinen zu erweitern und zu vertiefen. 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 verbunden 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. Damit geht sie in zweierlei Hinsicht

über das künstlerische Universum hinaus. Erstens reichen die Forschungsergebnisse über die persönliche künstlerische Entwicklung des jeweiligen Künstlers hinaus. In Fällen, in denen die Wirkung der Forschung auf das eigene Werk des Künstlers beschränkt bleibt und keine Bedeutung für den umfassenderen Forschungskontext hat, kann man zu Recht fragen, ob dies als Forschung im eigentlichen Wortsinn gelten kann. 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. In einem materiellen Sinn hat Forschung also Auswirkungen auf die Entwicklung von Kunstpraxis und in einem kognitiven Sinne auf unser Verständnis dessen, was diese Kunstpraxis ist.

Originalität

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. Auch hier müssen wir zwischen einem Originalbeitrag zur Kunstpraxis und einem Originalbeitrag zu dem, was wir wissen und verstehen, sprich zwischen künstlerischer und akademischer Originalität, unterscheiden.¹⁷ Doch künstlerische und akademische Originalität sind eng miteinander verwandt. 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. Doch der Umkehrschluss gilt nicht: Ein originales Kunstwerk ist nicht zwangsläufig das Ergebnis von Forschung im emphatischen Sinne. In der konkreten Praxis der

15. Vgl. Biggs, Buehler: »Communities, Values, Conventions and Actions« (2010). Biggs und Buehler plädieren für ein Gleichgewicht zwischen akademischen und künstlerischen Werten. Unter starker Verkürzung des Sachverhalts würde ich die These vertreten, dass im britischen Diskurs bislang die akademischen Werte vorherrschten, während auf dem europäischen Kontinent der Schwerpunkt mehr auf den künstlerischen Werten lag. Bei ihrer Analyse der Werte, die im Bezug auf die beiden Gemeinschaften – die Praxis und die akademische Welt – durch sinnvolle und potenziell bedeutsame Handlungen demonstriert werden, scheinen Biggs und Buehler »künstlerische Praxis« und »akademische Forschung« als Konstanten aufzufassen, während tatsächlich unsere Begriffe davon, was künstlerische Praxis und akademische Forschung sind, durch das im Entstehen begriffene »Paradigma« der künstlerische Forschung bereichert werden.

16. Eine ontologische, erkenntnistheoretische und methodologische Untersuchung der künstlerischen Forschung bei Borgdorff: »Die Debatte über Forschung in der Kunst« (2009), S. 44, führt zu folgender Definition: »Künstlerische Praxis gilt als Forschung, wenn ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der [Thematisierung] von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.«

17. Dies ist vor allem eine theoretische Unterscheidung, mit der das Originalitätsprinzip verdeutlicht werden soll. Wie bei anderen Abgrenzungen und Dichotomien muss es frei im Licht der Vielfalt der Praxis gedeutet werden. Es ist wichtig, jegliche allzu enge Verbindung mit dem von der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts vertretenen frühromantischen Originalitätsprinzip zu vermeiden, das noch immer in vielen Köpfen als eine Art implizites Paradigma herumspekt.

künstlerischen Forschung muss man von Fall zu Fall entscheiden, auf welche Weise und in welchem Maße die Forschung zu originalen künstlerischen und akademischen Ergebnissen geführt hat.¹⁸ Bei jeder Forschungsarbeit, die etwas bedeuten will, ist es wichtig zu realisieren, dass sich am Anfang nur schwer feststellen lässt, ob sie letztlich zu einem originalen Beitrag führen wird. Es ist eine inhärente Eigenschaft der Forschung, »dass man nicht genau weiss, was man nicht weiss«.¹⁹ Folglich sind leitende Intuition und Zufallsinspirationen für die Motivation und Dynamik der Forschung genauso wichtig wie methodologische Vorschriften und diskursive Rechtfertigungen. Dass man neues Wissen zu dem bereits vorhandenen beiträgt, ist charakteristisch für die ergebnisoffene Natur jeder Forschungsarbeit.

Wissen und Verständnis

Wenn künstlerische Forschung eine »originale Untersuchung ist, die mit dem Ziel durchgeführt wird, Wissen und Verständnis zu erlangen«,²⁰ dann stellt sich die Frage, um welche Formen von Wissen und Verständnis es dabei 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 des Wissens kann man als »Vertrautheit« bezeichnen: Bekanntsein mit und Aufgeschlossenheit für Personen, Bedingungen oder Situationen – »ich kenne diese Person«, »ich kenne jene Situation«. In der Geschichte der Erkenntnistheorie wurden diese Formen von Wissen auf vielfältige Weise thematisiert, von Aristoteles' Unterscheidung zwischen theoretischem Wissen, praktischem Wissen und Weisheit bis zu Michael Polanyis Gegensatz von explizitem und

implizitem Wissen.²¹ Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den drei Wissenstypen gibt es unterschiedliche Auffassungen, die auch in der Debatte über künstlerische Forschung zu beobachten sind. Manchmal liegt das Hauptgewicht auf propositionalem Wissen, manchmal auf Wissen als Fertigkeit und manchmal auf dem Verständnis als einer Form des Wissens, bei

der sich theoretisches Wissen, praktisches Wissen und Vertrautheit überschneiden können.

Im Fall der künstlerischen Forschung können wir dem Duo »Wissen und Verständnis« die Synonyme »Einsicht« und »Verstehen« hinzufügen, um zu betonen, dass eine perzeptive, rezepive 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 Sinne des Wortes zu steigern: das Wissen und die Fertigkeiten durch Handeln und Praxis, und das Begreifen durch die Sinne. In der Debatte über den Status der erfahrungsbezogenen Komponente künstlerischer Forschung herrscht Uneinigkeit darüber, ob diese Komponente nicht-begrifflich und daher nicht-diskursiv ist oder ob es sich um eine kognitive Komponente handelt, die definitiv im »Raum der Gründe« angesiedelt ist.²² Die Auseinandersetzung zwischen erkenntnistheoretischem Fundamentalismus und Kohärenztheorie, die vor allem propositionales Wissen betrifft, spielt in der Debatte über künstlerische Forschung überhaupt keine Rolle. Doch viele Beobachter 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).

Fragen, Themen, Probleme

Die Anforderung, dass am Beginn einer Forschungsarbeit genau definierte Fragen, Themen oder Probleme stehen sollen, steht häufig im Widerspruch zum tatsächlichen Verlauf der Ereignisse in der künstlerischen Forschung. Das Formulieren einer Frage impliziert das Abstecken des Raums, in dem sich eine mögliche Antwort finden lässt. Doch häufig 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. Abgesehen davon, dass man häufig nicht genau weiß, was man nicht weiß, weiß man auch nicht, wie man den Raum abgrenzen soll, in dem sich die potenziellen Antworten befinden. In der Regel ist künstlerische Forschung nicht hypothesengeleitet, sondern entdeckungsgleitet,²³ wobei der Künstler eine Suche auf der Grundlage von Intuitionen, Vermutungen und Ahnungen angeht und möglicherweise unterwegs auf einige unerwartete Themen oder überraschende Fragen stößt.

18. Siehe Pakes: »Original Embodied Knowledge« (2003) hinsichtlich einer detaillierteren kritischen Analyse des Originalitätsprinzips in der künstlerischen Forschung.

19. Rheinberger: »Man weiss nicht genau was man nicht weiss« (2007), S. 30. Das vollständige Zitat lautet: »Das Grundproblem besteht darin, dass man nicht genau weiss, was man nicht weiss. Damit ist das Wesen der Forschung kurz aber bündig ausgesprochen.« Vgl. auch Dallow: »Representing Creativeness« (2003), S. 49, 56.

20. So der von der britischen Research Assessment Exercise (RAE) verwendete Wortlaut (Übersetzung NGS); bezüglich der vollständigen RAE-Definition von Forschung aus dem Jahre 2006 siehe: <http://www.rae.ac.uk/pubs/2006/01/> (Stand: 10.05.2011).

21. Vgl. Polanyi: *Personal Knowledge* (1958).

22. Vgl. Biggs: »Learning from Experience« (2004).

23. Rubidge: »Artists in the Academy« (Stand: 10.05.2011), S. 8.

Im Lichte der tatsächlichen Dynamik der derzeitigen akademischen Forschung ist das vorherrschende Format für das Forschungsdesign (wie sie in den Anforderungen an Förderungsanträge zum Ausdruck kommt) im Grunde unangemessen. Vor allem in der künstlerischen Forschung und ganz im Einklang mit dem kreativen Prozess sind das implizite Verständnis des Künstlers und seine angehäuften Erfahrungen, Sachkenntnis und Sensibilität bei der Erkundung unbekanntes Gelände entscheidender für das Erkennen von Herausforderungen und Lösungen als die Fähigkeit, die Untersuchung abzugrenzen und bereits in einem frühen Stadium Forschungsfragen in Worte zu fassen. Letzteres kann eher Last als Segen sein.

Wie wir gesehen haben, können Forschungsarbeiten, die in der und durch die Kunst durchgeführt werden, sich an der Wissenschaft und Technologie oder eher an Interpretation und Sozialkritik orientieren, und sie können sich dabei einer Vielfalt methodologischer Instrumente bedienen. Ebenso können die von der Forschung behandelten Themen und Fragen variieren: angefangen von solchen, die sich ausschließlich auf das künstlerische Material oder den kreativen Prozess konzentrieren, bis hin zu solchen, die andere Lebensbereiche berühren oder deren *locus* und *telos* sogar dort angesiedelt ist. Der Gegenstand der Forschung ist gewissermaßen im künstlerischen Material oder im kreativen Prozess eingeschlossen, oder im transdisziplinären Raum, der die künstlerischen Praktiken mit sinnvollen Kontexten verbindet. Die Forschung ist also bestrebt, den häufig nicht-begrifflichen Inhalt zu erkunden, der in der Kunst verkörpert, im kreativen Prozess inszeniert oder in den transdisziplinären Raum eingebettet wird.

Kontext

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. Forschung in den Künsten wird naiv bleiben, solange sie dieses Eingebettetsein und diese Verortung in der Geschichte, in der Kultur (Gesellschaft, Wirtschaft, Alltagsleben) sowie im Diskurs über Kunst nicht anerkennt und sich ihnen nicht stellt; hierin liegt der Vorzug der relationalen Ästhetik und aller konstruktivistischer Ansätze in der künstlerischen Forschung.

Kontexte spielen in der künstlerischen Forschung aber auch auf andere Weise eine Rolle. 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. Dieses formal eingesetzte oder auf abstrakte Weise verinnerlichte normative Forum beurteilt, welchen potenziellen Beitrag die Forschung zu dem aktuellen Korpus des Wissens und Verstehens leisten wird und in welcher Beziehung die Forschung zu anderer Forschung in diesem Bereich steht. Jede künstlerische Forschungsarbeit muss ihre eigene Bedeutung gegenüber dem akademischen Forum rechtfertigen, welches, wie das künstlerische Forum, dem Forscher sozusagen über die Schulter schaut.

Methoden

Ich habe oben den besonderen Charakter der künstlerischen Forschung unter dem Gesichtspunkt der Methodologie kommentiert. Diese ist durch den Gebrauch der Kunstpraxis – des künstlerischen Handelns, Schöpfens und Spielens – *innerhalb* des Forschungsprozesses gekennzeichnet. Experimentelle Kunstpraxis ist ein wesentlicher Bestandteil der Forschung, so wie die aktive Beteiligung des Künstlers eine wesentliche Komponente der Forschungsstrategie ist. Hierin liegt die Ähnlichkeit zwischen künstlerischer Forschung und laborbasierter technischer Forschung ebenso wie ethnografischer Feldforschung. Die sprunghafte Natur der kreativen Entdeckung, bei der unsystematisches Sich-treiben-Lassen, Zufallsfunde, überraschende Inspirationen und Hinweise einen integralen Bestandteil bilden, ist so beschaffen, dass sich eine methodologische Rechtfertigung nicht leicht kodifizieren lässt. Wie bei vielen anderen akademischen Forschungsarbeiten ist damit das Durchführen unvorhersehbarer Dinge verbunden, und dies impliziert Intuition und ein gewisses Maß an Zufälligkeit. Forschung ist mehr ein Auskundschaften als das Abschreiten eines sicheren Weges.²⁴

Ein Großteil künstlerischer Forschung beschränkt sich nicht auf eine Untersuchung der materiellen Aspekte der Kunst oder ein Erkunden des kreativen Prozesses, sondern gibt vor, weiter in den transdisziplinären Raum auszugreifen. Experimentelle und deutende Forschungsstrategien durchschneiden einander hier also in einem Unterfangen, dessen Zweck darin besteht, die Verbundenheit der Kunst zu dem, wer wir sind und wo wir stehen, zum Ausdruck zu bringen. 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 behandelt werden. Der Unterschied zwischen künstlerischer

24. Der theoretische Physiker Robbert Dijkgraaf in einem Interview: Balkema, Slager: »Robbert Dijkgraaf« (Stand: 10.05.2011), S. 31.

Forschung und der Sozial- oder Politikwissenschaft, kritischer Theorie oder Kulturanalyse besteht in der zentralen Stellung, welche die *Kunstpraxis* sowohl im Forschungsprozess als auch im Ergebnis der Forschung innehat. Dies unterscheidet Forschung in den Künsten von der in anderen akademischen Disziplinen, die sich mit denselben Themen auseinandersetzen. Bei der Beurteilung dieser Forschung ist es wichtig, im Auge zu behalten, dass der spezifische Beitrag, den sie zu unserem Wissen, Verständnis, unserer Einsicht und Erfahrung leistet, darin besteht, wie diese Themen *durch* Kunst artikuliert, zum Ausdruck gebracht und kommuniziert werden.

Dokumentation, Verbreitung

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? Welchen Wert hat eine rationale Rekonstruktion, wenn sie weit von dem tatsächlichen, häufig sprunghaften Verlauf der Forschung entfernt ist? Welches sind die besten Möglichkeiten, über nicht-begriffliche künstlerische Befunde Rechenschaft abzulegen? Und wie gestaltet sich die Beziehung zwischen dem Künstlerischen und dem Diskursiven, zwischen dem, was präsentiert und zur Schau gestellt, und dem, was beschrieben wird? Auf welches Publikum zielt die Forschung ab und welche Wirkung hofft sie zu erzielen? Und welche Kommunikationskanäle eignen sich am besten, um Forschungsergebnisse ins Rampenlicht zu rücken? Fragen wie diese sind in der Debatte um praxisbasierte Forschung in den kreativen und darstellenden Künsten und im Design in den letzten 15 Jahren Gegenstand anhaltender Auseinandersetzung gewesen, nicht zuletzt im Kontext akademischer Studiengänge und Förderprogramme, die für ihre Zulassungs- und Beurteilungsverfahren klare Antworten verlangen.

Da künstlerische Forschung sich sowohl an das akademische Forum als auch an das Forum der Künste richtet, müssen die Dokumentation der Forschung sowie die Präsentation und Verbreitung der Befunde den gängigen Standards in beiden Foren genügen. Für gewöhnlich aber wird eine doppelblind rezensierte akademische Fachzeitschrift nicht das geeignete Publikationsmedium sein; die materiellen und diskursiven Ergebnisse der Forschung würden sich vorrangig an die Kunstwelt und den Kunstdiskurs richten, der über die akademische Welt hinausgeht. Eine diskursive Rechtfertigung der

Forschung wird allerdings unter Berücksichtigung des akademischen Diskurses notwendig, während die künstlerischen Befunde auch die Kunstwelt werden überzeugen müssen. Dennoch muss der diskursive Raum der Gründe nicht auf den der traditionellen akademischen Schriften begrenzt bleiben. Der Künstler kann auch andere, vielleicht innovative Formen der Diskursivität verwenden, die dem künstlerischen Werk näherstehen als ein schriftlicher Text, etwa ein künstlerisches Portfolio, das die künstlerische Beweisführung nachzeichnet, oder Argumente, die in Partituren, Drehbüchern, Videos oder Schaubildern kodiert sind. Entscheidend ist die Überzeugungskraft der Dokumentation im Hinblick auf beide intersubjektive Foren. Bei all dem bleibt Sprache ein hochfunktionales, komplementäres Medium, um anderen gegenüber zu verdeutlichen, worum es bei der Forschung geht, vorausgesetzt man vergisst nicht, dass es immer eine Lücke zwischen dem Zur-Schau-Gestellten und dem In-Worte-Gefassten gibt. Genauer gesagt: In Anbetracht der Tatsache, dass die Bedeutung von Worten häufig auf ihren Gebrauch in der Sprache beschränkt bleibt, ist hier eine bestimmte Bescheidenheit hinsichtlich der performativen Leistung materieller Ergebnisse angebracht.²⁵

Die schriftliche, verbale oder diskursive Komponente, die das materielle Forschungsergebnis begleitet, kann in drei Richtungen verlaufen.²⁶ Viele Menschen setzen den Akzent auf eine rationale Rekonstruktion des Forschungsprozesses, um zu klären, wie die Ergebnisse zustande kamen. Andere verwenden Sprache, um einen verstehenden Zugang zu den Befunden, materiellen Erzeugnissen und Praktiken bereitzustellen, die von der Forschung erbracht wurden. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, etwas in und mit der Sprache auszudrücken, das als eine »Verbalisierung« oder »begriffliche Mimesis« des künstlerischen Ergebnisses verstanden werden kann. Die Begriffe, Gedanken und Äußerungen »fügen sich selbst« um das Kunstwerk herum »zusammen«, so dass das Kunstwerk zu sprechen beginnt.²⁷ Im Gegensatz zu einer Deutung des künstlerischen Werks oder einer Rekonstruktion des künstlerischen Prozesses geht letztere Option mit einer Emulation oder Nachahmung des in der Kunst verkörperten nicht-begrifflichen Inhalts oder einer Anspielung auf diesen einher.

25. Sprachbasierte schöpferische Praxis (Poesie, Prosa) stellt diesbezüglich eine Herausforderung dar. Hier ist die performative Leistung der Kunst mit dem Spiel der Bedeutung von Wörtern verbunden und auf unauflösbare Weise miteinander verflochten.

26. Ich lehne es ab, hier irgendein numerisches Verhältnis zwischen Verbalem und Materiellem zu diskutieren. Jede allgemeine Vorschrift der Anzahl von Wörtern, derer es für einen künstlerischen *PhD* bedarf, wird dem Thema nicht gerecht. Eine angemessene und zweckmäßige Beziehung zwischen beiden muss für jedes künstlerische Forschungsprojekt separat bestimmt werden.

27. Vgl. Anm. 9.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1966
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto 2002
- Balkema, Annette W. / Slager, Henk: »Robbert Dijkgraaf«, in: *Mahkuzine: Journal of Artistic Research*, Nr. 2 (2007), S. 31–37. Stand: 10.05.2011, <http://www.mahku.nl/research/mahkuzine2.html>
- Biggs, Michael A. R.: »Learning from Experience: Approaches to the Experiential Component of Practice-Based Research«, in: Karlsson, Henrik (Hrsg.): *Forskning-Reflektion-Utveckling*. Stockholm 2004, S. 6–21
- Ders. / Büchler, Daniela: »Eight Criteria for Practice-Based Research in the Creative and Cultural Industries«, in: *Art, Design and Communication in Higher Education*, Nr. 7/1 (2008), S. 5–18
- Dies.: »Communities, Values, Conventions and Actions«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 82–98
- Borgdorff, Henk: »Holismus, Wahrheit, Realismus. Adornos Musikphilosophie aus amerikanischer Sicht«, in: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main 1998, S. 294–320
- Ders.: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«. in: Rey, Anton / Schöbi, Stefan (Hrsg.): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*. Zürich 2009, S. 23–51
- Ders.: *Artistic Research within the Fields of Science*. Bergen 2009
- Ders.: »The Production of Knowledge in Artistic Research«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 44–63
- Dallow, Peter: »Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in Creative Arts«, in: *Art, Design & Communication in Higher Education*, Nr. 2/1–2 (2003), S. 49–66
- Eisner, Elliot W.: »On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research«, in: *Educational Researcher*, Nr. 10/4 (1981), S. 5–9
- Haseman, Brad: »A Manifesto for Performative Research«, in: *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, Nr. 118 (2006), S. 98–106
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 2003
- Kiverstein, Julian / Clark, Andy: »Introduction. Mind Embodied, Embedded, Enacted: One Church or Many?«, in: *Topoi*, Nr. 28 (2009), S. 1–7
- Kjørup, Søren: *Another Way of Knowing*. Bergen 2006
- Ders.: »Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 24–43
- Knowles, J. Gary / Coles, Ardra L.: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. London 2008
- Pakes, Anna: »Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research«, in: *Research in Dance Education*, Nr. 4/2 (2003), S. 127–149
- Polanyi, Michael: *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London 1958
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Man weiss nicht genau, was man nicht weiss: Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (05.05.2007), S. 30
- Rubidge, Sarah: »Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research« [2004]. Stand: 10.05.2011, <http://www.ausdance.org.au/resources/publications/dance-rebooted-initializing-the-grid/papers/Rubidge.pdf>
- Wilson, Stephen: *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge, MA 2002