

Vorschlag zur Zitierweise:

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



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 1

Zu Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.): **Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven**¹

Inhalt

Vorwort	1
1. Henk Borgdorff: <i>Die Debatte über Forschung in der Kunst</i>	2
1.1 Zur Diskussion über Forschung in der Kunst	4
1.2 Drei Arten der Kunstforschung	4
1.3 Zwei Definitionen von Forschung	6
1.4 Die ontologische Frage	8
1.5 Die erkenntnistheoretische Frage	8
1.6 Die methodologische Frage	9
1.7 Zur Diskussion über praxisbasierte Doktorate	11
2. Diskussion einzelner Aspekte	12
2.1 Sónke Gau/Katharina Schlieben: <i>Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung</i>	12

Vorwort

Die Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* befasst sich mit den im deutschen Sprachraum von 2009 bis heute erschienenen Sammelbänden zu diesem Thema, und zwar in der Reihenfolge des Erscheinens. Meine Ziele und die Vorgehensweise sind dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*². Mir geht es um eine faire und ergebnisoffene kritische Auseinandersetzung auf wissenschaftlicher Ebene.

Mit dem von Anton Rey und Stefan Schöbi herausgegebenen Band starte ich deshalb, weil er den Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst*³ von Henk Borgdorff enthält, der auf viele wichtige Fragen eingeht und kenntnisreich eine bestimmte Theorie vertritt. Bereits in Runde 2 wird sich allerdings zeigen, dass es *mehrere* Theorien der künstlerischen Forschung gibt, die einander entgegengesetzte Auffassungen vertreten und in einem Konkurrenzverhältnis stehen.

Für mein Programm sind zwei Sorten von Texten relevant: solche, die eine *Theorie und/oder Methodologie* der künstlerischen Forschung entfalten, sei es auch nur ansatzweise, und solche, von denen

¹ Zürich 2009. Zitate aus diesem Buch werden im Fließtext durch in runden Klammern nachgestellte Seitenangaben nachgewiesen.

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

³ Die englische Fassung ist bereits 2006 erschienen.

man sagen kann, dass in ihnen direkt oder indirekt ein bestimmtes *Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung propagiert wird. Bezogen auf diese Texte sind folgende Leitfragen für die kritische Auseinandersetzung zu unterscheiden:

- *Leitfragen für Theorien/Methodologien*: Welches sind die zentralen Thesen und Argumente? Wie sind sie nach allgemeinen Kriterien empirisch-rationalen Denkens einzuschätzen? Lässt sich der behandelten Theorie/Methodologie eine alternative Sichtweise gegenüberstellen, welche die herausgearbeiteten Nachteile und Fehler vermeidet?
- *Leitfragen für Kunstprogramme*: Welche allgemeinen künstlerischen Ziele werden propagiert, und welche Begründungen werden dafür vorgetragen? Weist die Art und Weise, in der für ein bestimmtes Kunstprogramm plädiert wird, problematische Elemente auf? Wenn ja, lassen sich diese Schwachstellen durch eine Reformulierung beseitigen?

Sichtet man die Sammelbände, die sich auf das Thema künstlerische Forschung beziehen, so zeigt sich rasch, dass jeweils nur einige Artikel von meinem Suchscheinwerfer erfasst werden, d.h. für meine eben erläuterten Fragestellungen relevant sind. Andere Texte befassen sich mit *Problemen anderer Art*, und sie klammere ich in meinem Projekt aus.

Bezogen auf das von Rey und Schöbi herausgegebene Buch bedeutet das: Es wird nicht – wie im Vorwort behauptet – „mittels vier Positionen das Feld ‚Forschung in der Kunst‘“ (5) abgesteckt, sondern eigentlich ist das nur in Borgdorffs Artikel der Fall. Ich erläutere das kurz anhand der beiden Aufsätze, auf die ich nicht näher eingehe.⁴ Alfred Nordmanns Aufsatz *Experiment Zukunft – Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften* (8–22) behandelt aus einer kritischen Perspektive primär die *Technowissenschaften* und die dort unternommenen Experimente. „Das Feld der Zukunft haben die Geisteswissenschaften [...] verlassen und kampflos den Versprechungen der so genannten Technowissenschaften überlassen.“ (9) Für mein Programm ist dieser Text nicht ergiebig. Dirk Baeckers Artikel *Kunstformate (Kulturrecherche)* (79–97) ist einer soziologischen und speziell einer systemtheoretischen Fragestellung verpflichtet. „In der nächsten Gesellschaft, die als Netzwerkgesellschaft jetzt heraufzieht, werden viele der Akzentuierungen der modernen Gesellschaft neu adjustiert, womit sich für die Soziologie ein unendliches Forschungsfeld auftut.“ (85) Aufgrund der hochallgemeinen systemtheoretischen Ausrichtung ist auch Beckers Aufsatz für meine Fragestellung nicht relevant.

Aus dem Aufsatz *Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung* (52–78) von Sónke Gau und Katharina Schlieben werde ich in Kapitel 2.1 eine für die Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung relevante Passage behandeln.

1. Henk Borgdorff: Die Debatte über Forschung in der Kunst⁵

Henk Borgdorff gehört international zu den führenden Theoretikern der künstlerischen Forschung/der Forschung in der Kunst. Auf seinen ambitionierten und breit rezipierten Text gehe ich ausführlich ein.

„Unter Bezeichnungen wie ‚Künstlerische Praxis als Forschung‘ oder ‚Forschung in der und durch die Kunst‘ ist in den letzten Jahren eine Diskussion entstanden, in die sowohl philosophische Elemente [...] als auch bildungspolitische Aspekte und Strategien einfließen.“ (23)⁶

Wie im Programmtext dargelegt, werde ich die Diskussion erstens über die Theorien und zweitens über Kunstprogramme der künstlerischen Forschung in den Mittelpunkt stellen und die bildungspolitischen Ansätze, die auf Konzepte der künstlerischen Forschung zurückgreifen, erst in zweiter Linie behandeln.

„Die Kernfrage ist, ob es so ein Phänomen wie das der Forschung in der Kunst überhaupt gibt, ein Bestreben also, bei dem die Kunstproduktion selbst einen fundamentalen Bestandteil des Forschungsprozesses darstellt und bei dem Kunst zum Teil ein Forschungsergebnis ist. Insbesondere stellt sich die Frage, ob sich diese Art der Forschung hinsichtlich der Natur ihres Forschungsgegenstands (ontologische Fragestellung),

⁴ In den folgenden Runden werde ich nicht mehr begründen, weshalb ich bestimmte Texte *nicht* behandle.

⁵ In: Rey/Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 23–51. Zitate werden in der Hauptsache kursiv gesetzt, Kommentare in Normalschrift. Daraus ergeben sich die weiteren formalen Regelungen: Eine Kursivierung in einem Zitat erscheint in Normalschrift.

⁶ Etwas später heißt es über „Termini und Begriffe zur Benennung der künstlerischen Forschung“: „Die am häufigsten verwendeten sind ‚praxisbasierte Forschung‘, ‚praxisorientierte Forschung‘ und ‚Praxis als Forschung‘. [...] Der eindeutigste aller Begriffe ist *Praxis als Forschung*, denn in ihm drückt sich die direkte Verwobenheit von Forschung und Praxis aus“ (30f.). Für meine Diskussion sind die *Thesen und Argumente* von zentraler Bedeutung; welche *Benennung* gewählt wird, ist hingegen von untergeordneter Relevanz – und man kann im Prinzip mehrere verwenden.

ihres Wissens (erkenntnistheoretischer Ansatz) und der für sie angemessenen Arbeitsmethoden (methodologischer Ansatz) von anderen Forschungen unterscheidet. Zugleich stellt sich die Frage, ob diese Art der Forschung die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt und ob es gerechtfertigt ist, dass diese Eingang in die Promotionsebene findet.“ (23)

Die Diskussion über Borgdorffs Position wird dadurch erschwert, dass über weite Strecken unklar bleibt, was seine zentrale These ist. Nach und nach wird deutlich, dass er behauptet, dass die Forschung in der Kunst „die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt“ und dass es, weil es sich um eine Wissenschaft neuen Typs handele, gerechtfertigt sei, dass sie „Eingang in die Promotionsebene findet“ – was wiederum die bildungspolitische Dimension betrifft.

Das ist eine *starke* These, die ich im Folgenden kritisieren werde. Bezogen auf die künstlerische Forschung halte ich jedoch eine *schwächere* Behauptung für vertretbar. Klärt man, was einzelne Künstlerinnen und Künstler unter Forschung in der Kunst verstehen (was sie also mithilfe des Modebegriffs der künstlerischen Forschung zum Ausdruck bringen), so stößt man auf mehrere unproblematische Bestimmungen, die nicht implizieren, dass es sich um eine Wissenschaft neuen Typs handelt. Im Programmtext habe ich drei Beispiele konstruiert. Künstlerin A gibt auf Nachfrage an, dass sie für bestimmte künstlerische Projekte *Recherchen unternimmt, die sie als Forschungen einordnet*. Künstler B teilt mit, dass er *über die Voraussetzungen seiner künstlerischen Praxis nachdenkt; das versteht er unter Forschung in der Kunst*. Künstlerin C *experimentiert mit diversen Materialien, was sie als künstlerische Forschung betrachtet*. Kurzum, ich empfehle, zunächst die verschiedenen Bedeutungen von „Forschung in der Kunst“, wie sie bei Künstlerinnen und Künstlern auftreten, festzuhalten; das führt zu einem *Nebeneinander* mehrerer Verständnisse.

Ich unterscheide somit zwischen künstlerischer Forschung im starken (engeren) und im schwächeren (weiteren) Sinn. Dass ich es für verfehlt halte, die künstlerische Forschung als *eigenständige wissenschaftliche Forschung* zu betrachten, ergibt sich daraus, dass die angeführten (und noch weitere) Verständnisse in der *vorwissenschaftlich-alltäglichen* Dimension häufiger auftreten, also *nicht für die wissenschaftliche Dimension spezifisch* sind. In verschiedenen Lebensbereichen werden Recherchen unternommen (etwa von Journalisten); es wird (z.B. von Fußballprofis) über die Voraussetzungen einer bestimmten Praxis nachgedacht; Experimente finden statt: Ein Bäcker etwa probiert verschiedene Zutaten aus, um eine neue Brotsorte herzustellen. Hier lassen sich ferner Verbindungen zum *Sprachegebrauch* herstellen: Man sagt etwa, dass ein Privatdetektiv, der untersucht, ob sein Auftraggeber von seiner Gattin betrogen wird, *Nachforschungen anstellt*. Kurzum, Forschung im weiteren Sinn findet sich in vielen Lebensbereichen – und auch in der Kunst.

Es trifft zu, dass „Künstler und Künstlerinnen sowie Kunstinstitutionen ihre Aktivitäten zunehmend als ‚Forschung‘ bezeichnen“ (25). Dahinter verbergen sich jedoch *ganz unterschiedliche* Verständnisse von „Forschung in der Kunst“ – unzutreffend ist die Annahme, alle würden darunter letztlich dasselbe verstehen; das ist eine Variante des *essenziellistischen Fehlers*.⁷ Dass es Forschung in der Kunst im Sinne des jeweiligen Verständnisses gibt, lässt sich zeigen, wenn man das Werk von A, B usw. untersucht: A unternimmt für ihre Projekte *tatsächlich* Recherchen; B denkt *nachweislich* über die Voraussetzungen seiner künstlerischen Praxis nach usw.

Folgt man der von mir vorgeschlagenen Strategie, so ist für jedes aufgefundene Verständnis von Forschung in der Kunst gesondert zu klären, wie sich diese Art der Forschung *zu anderen und speziell zu wissenschaftlichen Forschungen verhält*. Hier bietet es sich an, das Verständnis von künstlerischer Forschung a, b, c usw. zunächst einmal von der *erfahrungswissenschaftlichen* Forschung abzugrenzen, da diese auf wissenschaftlicher Ebene eine besonders große Rolle spielt. Beispielskizze: Im mehreren Lebensdimensionen wird im weiten Sinn des Wortes experimentiert, d.h., es wird dieses und jenes ausprobiert; bei einem *wissenschaftlichen* Experiment kommen *zusätzliche Regelungen* hinzu, die eingeführt werden, um spezielle Erkenntnisziele besser erreichen zu können – das wissenschaftliche Experimentieren kann als Fortführung des vorwissenschaftlichen Experimentierens unter speziellen Rahmenbedingungen verstanden werden.

Am Ende heißt es: „Das Problem gipfelt in der Frage, ob eine Forschung, bei der die Erschaffung von Kunst mit dem Forschungsprozess verflochten ist, tatsächlich als ernsthafte wissenschaftliche Forschung betrachtet werden kann und ob sie ‚PhD-würdig‘ ist“ (45).

Borgdorff vertritt, wie die weitere Argumentation zeigt, die starke These, dass es sich bei der Forschung in der Kunst um eine *eigenständige wissenschaftliche Forschung* handelt, welche die entsprechenden Kriterien erfüllt. Dass Borgdorff die starke These vertritt, hängt damit zusammen, dass er über weite Strecken *bildungspolitisch* argumentiert: Er tritt dafür ein, dass die Forschung in der Kunst „Eingang in die Promotionsebene findet“, und die optimale Begründung dafür wäre eben, dass es sich bei der künstlerischen Forschung um eine *eigenständige wissenschaftliche Forschung* handelt. Auf die bildungspolitischen Probleme werde ich erst in Kapitel 1.7 näher eingehen. In der bildungspolitischen Diskussion kann eine bestimmte Kunsttheorie bevorzugt werden, weil sie besonders gut zu den eigenen politischen Zielen und Überzeugungen passt, und es kommt dabei vor, dass wissenschaftliche Schwächen dieser Theorie übersehen werden. Die Debatte über künstlerische Forschung steht zu einem erheblichen Teil unter „dem Einfluss regierungspolitischer Entscheidungen“ (23), und das ist nicht optimal, wenn man eine primär wissenschaftliche Debatte führen will. Die Vorrangstellung bildungspolitischer Ambitionen verführt zu einer gewissen theoretischen Sorglosigkeit.

⁷ Wenn man fragt, ob es künstlerische Forschung überhaupt gibt, so muss man die Forschung in der Kunst *vorab definieren* und dann danach suchen, ob Phänomene existieren, auf welche diese Definition zutrifft. Dieses Vorgehen *von oben nach unten* hat den Nachteil, dass es möglicherweise Phänomene gibt, auf welche diese Definition nicht zutrifft, die aber – vor allem von Künstlerinnen und Künstlern – dennoch als Forschung in der Kunst angesehen werden.

„Wann zählt künstlerische Praxis als Forschung? [...] Können möglicherweise Kriterien formuliert werden, die eine Unterscheidung zwischen künstlerischer Praxis als solcher und künstlerischer Praxis als Forschung erleichtern?“ (25)

Diese Frage ist für die von Borgdorff vertretene Theorie von zentraler Bedeutung, denn es ist offenkundig unplausibel anzunehmen, dass künstlerische Praxis *aller Art* „die Kriterien einer eigenständigen wissenschaftlichen Forschung erfüllt“ (23). Er muss daher eine überzeugende „Unterscheidung zwischen *künstlerischer Praxis als solcher* und *künstlerischer Praxis als Forschung*“ liefern.⁸

1.1 Zur Diskussion über Forschung in der Kunst

In I. Die Diskussion schildert Borgdorff „den bisherigen Verlauf der Debatte“ (25). Dabei zeigt sich seine bildungspolitische Vorgehensweise sehr deutlich. Da ich auf diese erst am Ende meines Kommentars genauer eingehen werde, begnüge ich mich an dieser Stelle mit einigen Zitaten:

„Dass ein Master oder Dokortitel aufgrund einer künstlerischen Leistung an Künstler und Künstlerinnen (Komponisten, Architekten, Designer) vergeben wird, ist nichts Neues. In den Vereinigten Staaten ist dies seit Jahrzehnten möglich. Hier ist ein akademischer Titel dieser Art häufig Voraussetzung für die Berufung an eine Kunsthochschule. [...] In den Niederlanden besteht die Möglichkeit, durch Vorlage einer ‚künstlerischen Doktorarbeit‘ [...] an einer Universität einen PhD zu erwerben.“ (26)

Vor allem in „Großbritannien und Skandinavien“ haben in den 1990er Jahren „akademische und politische Diskussionen über Forschung in der Kunst stattgefunden. In Großbritannien wurden im Zuge der Reform Fachhochschulen mit den Universitäten gleichgestellt; dadurch sind Kunsthochschulen nun in der Lage, direkte und indirekte öffentliche Finanzierung für die Forschung bereitzustellen. Vergleichbare Reformen fanden auch in Australien statt.“ (26f.)

„Ein zweiter Impetus, der insbesondere für den europäischen Kontinent von Bedeutung ist, ist der sogenannte Bologna-Prozess – das Bestreben der verschiedenen EU-Mitgliedsstaaten, die Hochschulbildung zu vereinheitlichen und ein flächendeckendes ‚Drei-Zyklus-System‘ einzuführen, das aus Bachelor-, Master- und Doktoratszyklus besteht.“ (27)

1.2 Drei Arten der Kunstforschung

Im Abschnitt *Terminologie* unterscheidet Borgdorff drei Typen der Kunstforschung, was für meine im Programmtext artikulierte Fragestellung relevant ist.

„In seinem 1993 veröffentlichten Artikel ‚Research in Art and Design‘ führte Christopher Frayling verschiedene Typen der Kunstforschung ein, auf die seither stets Bezug genommen wird. Frayling unterscheidet zwischen ‚Forschung über die Kunst‘, ‚Forschung für die Kunst‘ und ‚Forschung durch die Kunst‘. Ich möchte diese Trichotomie im Folgenden beibehalten, allerdings mit leichten Veränderungen. In meiner Betrachtung unterscheide ich zwischen a) Forschung über die Kunst, b) Forschung für die Kunst und c) Forschung in der Kunst.“ (28f.)

Aus meiner Sicht handelt es sich hier um *griffige Kurzformeln*, die nützlich sein können. Kommt ihnen aber auch eine größere kunsttheoretische Bedeutung zu?

„Forschung über die Kunst ist die Forschung, die sich im weitesten Sinne mit künstlerischer Praxis als Forschungsobjekt befasst. Dieser Ansatz versucht, aus einer theoretischen Betrachtung heraus gültige Schlussfolgerungen über die künstlerische Praxis zu ziehen. [...] Forschung dieser Art ist innerhalb der mittlerweile etablierten wissenschaftlichen Disziplinen wie Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft, Medienwissenschaften und Literaturwissenschaft gängig. Sozialwissenschaftliche Erforschung der Kunst gehört ebenfalls in diese Kategorie.“ (29)

Insbesondere die beiden letzten Sätze zeigen, dass „Forschung über die Kunst“ nur ein *neues Etikett* für bestehende Wissenschaften ist, welche sich mit Kunstphänomenen befassen, die dieser oder jener Kunstgattung zugeordnet werden können. Die Existenz dieser Disziplinen ist unstrittig. In ihrem Rahmen finden vielfältige Diskussionen statt, in denen es unter anderem um die Frage geht, „ob diese Forschung eher historisch-hermeneutisch, philosophisch-ästhetisch, kritisch-analytisch, rekonstruktiv oder dekonstruktiv, beschreibend oder erklärend“ (29) vorgehen sollte. Auf die bestehenden Disziplinen, die im weiteren Sinn kunstwissenschaftliche Forschung betreiben, braucht in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen zu werden. „Forschung über die Kunst“ ist eine sinnvolle Kurzformel für Kunstwissenschaften im weiten Sinne des Wortes, der aber keine größere kunsttheoretische Bedeutung zukommt.

„Forschung für die Kunst kann als angewandte Forschung im engeren Sinn bezeichnet werden. [...] Die Forschung stellt Einblicke und Instrumente zur Verfügung, die auf die eine oder andere Art ihren Weg in die konkrete Praxis finden könnten. Beispiele sind stoffliche Untersuchungen bestimmter Legierungen, die beim Guss metallener Skulpturen verwendet werden, [...] die Untersuchung der ‚erweiterten‘ Techniken eines elektronisch veränderbaren Cellos. In jedem Fall sind dies Studien im Dienst der künstlerischen Praxis.“ (29f.)

Auch „Forschung für die Kunst“ ist nur ein *neues Etikett* für bereits bestehende Untersuchungsformen, deren Existenz und Nutzen unstrittig ist. So können diejenigen, welche ein elektronisch veränderbares Cello entwickelt haben, zusätzlich untersuchen, welche neuen Klang- und Spielmöglichkeiten sich daraus ergeben – und Cellospieler können die Untersuchungsergebnisse dann in ihrer künstlerischen Praxis anwenden. Zweifellos gibt es vielfältige Arbeiten

⁸ Angenommen wird, dass sich „künstlerische Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung“ durch „ein andersgeartetes methodisches Vorgehen“ (31) unterscheidet.

von Handwerkern, Technikern usw., die auf diese Weise in den „Dienst der künstlerischen Praxis“ gestellt werden können. Auf solche Untersuchungen braucht in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht weiter eingegangen zu werden. „Forschung für die Kunst“ ist eine sinnvolle Kurzformel für bestimmte Disziplinen, deren Ergebnisse von Künstlerinnen und Künstlern genutzt werden können, der aber keine größere kunsttheoretische Bedeutung zukommt.

„Forschung in der Kunst ist der umstrittenste dieser drei Idealtypen.“ (30)

Da die Forschung über die Kunst und für die Kunst *in keiner Weise umstritten* sind, ist diese Aussage nicht korrekt: Nur dieser Idealtyp ist umstritten. Borgdorffs folgende Aussagen nehme ich mir nun Schritt für Schritt vor:

Es geht hier um „Forschung, die nicht von einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht und folglich keine Distanz des Forschenden zur Kunstpraxis voraussetzt.“ (30)

Wird unter künstlerischer Forschung verstanden, dass die Kunstpraxis selbst eine besondere Art der (wissenschaftlichen) Forschung darstellt, so versteht es sich von selbst, dass diese von der „Forschung über die Kunst“, d.h. von der Kunstwissenschaft abzugrenzen ist, in der eine „Distanz des Forschenden zur Kunstpraxis“ besteht. Problematisch ist jedoch die *generelle* Annahme, dass die so verstandene künstlerische Forschung „nicht von einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht“. So ist das fertige Werk etwa in der Regel ein Objekt, das vom hervorbringenden Subjekt abgegrenzt ist.

„Stattdessen ist die künstlerische Praxis ein wesentlicher Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse“ (30).

Damit wird die Ausgangsbehauptung nur in anderen Worten ausgedrückt.

„Dieser Ansatz basiert auf der Annahme, dass zwischen Theorie und Praxis in der Kunst kein wesentlicher Unterschied besteht. Schliesslich existieren keine Kunstpraktiken, die nicht angefüllt sind mit Erfahrungen, mit Geschichten und Überzeugungen [...]. Konzepte und Theorien, Erfahrungen und Auffassungen sind mit Kunstpraktiken verwoben, und nicht zuletzt aus diesem Grund ist Kunst immer reflexiv.“ (30).

Borgdorff gibt hier nicht, wie eigentlich zu erwarten, genauere Auskünfte über „Forschung in der Kunst“, sondern stellt erst einmal eine *allgemeine* kunsttheoretische These auf: Demnach „existieren keine Kunstpraktiken, die nicht angefüllt sind mit Erfahrungen, mit Geschichten und Überzeugungen“. Was in diesem Zusammenhang unter Geschichten zu verstehen ist, bleibt unklar. Ich stimme jedoch der These zu, dass die Kunstpraxis stets geprägt ist von den Erfahrungen und Überzeugungen der jeweiligen Künstlerin, des jeweiligen Künstlers. „Konzepte und Theorien, Erfahrungen und Auffassungen sind mit Kunstpraktiken verwoben“. Dass Kunst als solche reflexiv ist, besagt dann, dass Kunst aller Art von den Konzepten, Theorien, Erfahrungen und Auffassungen des jeweiligen Kunstproduzenten geprägt wird.

Nun folgt der Übergang zur künstlerischen Forschung:

„Forschung in der Kunst versucht, einen Teil dieses im kreativen Prozess oder im Kunstobjekt enthaltenen Wissens zu artikulieren.“ (30)

Was das besagt, wird im Text erst später erläutert; daher diskutiere ich diese Behauptung jetzt noch nicht. Borgdorff hat bislang kein genaueres Bild von der Forschung in der Kunst (im engeren Sinne) vermittelt. Daher bleibt zunächst auch offen, ob es sich bei der Kurzformel „Forschung in der Kunst“ wie in den beiden anderen Fällen nur um ein neues Etikett für etwas Bekanntes und Unstrittiges handelt oder ob auf etwas Neues hingewiesen wird.

Ich nutze die Gelegenheit, um – über Borgdorffs Ausführungen hinausgehend – auf Probleme hinzuweisen, die sich ergeben, wenn man die Unterscheidung zwischen „Forschung über die Kunst“, „Forschung für die Kunst“ und „Forschung in der Kunst“, wie es naheliegender ist, als *trennscharf* behandelt. Einige Künstlerinnen und Künstler denken über die Voraussetzungen ihrer künstlerischen Praxis nach, und die Explikation einer bislang implizit wirksamen kunsttheoretischen, politischen oder weltanschaulichen Voraussetzung stellt eine kognitive Leistung dar. Eine solche Voraussetzungsexplikation ist aber nicht der „Forschung in der Kunst“ vorbehalten – sie wird z.B. auch in der Kunstwissenschaft und der Philosophie, also in der „Forschung über die Kunst“ praktiziert, aber nicht in der Form der Selbstreflexion, sondern als Reflexion über die Prinzipien, denen *andere* in ihrer künstlerischen Arbeit folgen.

Die in der „Forschung über die Kunst“ angewandte *Methode* ist im diskutierten Fall im Prinzip dieselbe wie die innerhalb der „Forschung in der Kunst“ verwendete: Man geht von der jeweiligen künstlerischen Praxis aus und fragt dann, auf welchen Voraussetzungen sie beruht. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Methode des Erschließens von Voraussetzungen aus einer künstlerischen Praxis in der „Forschung über die Kunst“ eine *andere Form* annimmt als in der Kunst.⁹ Solche Explikationen sind nach wissenschaftlichen Maßstäben zu prüfen, und die häufig intuitiv erfolgende künstlerische Selbstreflexion genügt diesen Maßstäben nicht automatisch; sie führt nicht immer zu *wissenschaftlich haltbaren Ergebnissen*. Bei der Ermittlung der eigenen Prämissen können Fehler unterlaufen, die verwendeten Begriffe können zur Erreichung des Ziels ungeeignet sein usw.

⁹ Dann aber ist auch „Forschung in der Kunst“ nur ein *neues Etikett* für etwas längst Bestehendes, denn es dürfte unbestritten sein, dass *einige* Kunstproduzenten zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen darüber nachgedacht haben, welchen Prinzipien sie in ihrer künstlerischen Praxis folgen. Aus dieser Differenzierung ergibt sich eine wichtige Konsequenz: Das von mehreren Theoretikern der künstlerischen Forschung angestrebte Ziel, die künstlerische Forschung z.B. hinsichtlich des methodischen Vorgehens klar von der etablierten wissenschaftlichen Forschung zu unterscheiden, lässt sich auf dem thematisierten Weg *grundsätzlich* nicht erreichen, da die künstlerische Forschung und die Kunstwissenschaft in diesen Fällen dieselbe Methode anwenden.

Ähnlich wie bei der Reflexion über die Prämissen einer bestimmten künstlerischen Praxis verhält es sich bei Interpretationen: Die *Selbstinterpretation* einer Künstlerin oder eines Künstlers befasst sich mit denselben Phänomenen wie eine kunstwissenschaftliche Interpretation der jeweiligen Werke, und die Vorgehensweise kann im Prinzip dieselbe sein. Kunstwissenschaftliche Interpretationen und Selbstinterpretationen, welche sich auf dieselben Phänomene beziehen, stehen, was den Sachgehalt der Aussagen anbelangt, in einem Konkurrenzverhältnis zueinander.

1.3 Zwei Definitionen der Forschung

Borgdorff stützt sich auf zwei Forschungsdefinitionen, die sich in der Fachliteratur finden. Er will offenbar zeigen, dass diese auch auf die Forschung in der Kunst anwendbar sind – der Rückgriff auf diese Definitionen dient dazu, die künstlerische als „ernsthafte wissenschaftliche Forschung“ (45) darzustellen.

Eine Institution versteht unter Forschung „eine originelle Untersuchung, die mit dem Ziel des Wissens- und Erkenntnisgewinns durchgeführt wird“ (33). Bezogen auf die Forschung in der Kunst im engeren Sinn stellt sich zwingend die Frage, was hier unter Wissens- bzw. Erkenntnisgewinn zu verstehen ist;¹⁰ diese Frage wird von Borgdorff an dieser Stelle nicht aufgeworfen.

Aus der anfänglichen Definition leitet er dann folgende Kriterien ab:

„1. Die Untersuchung sollte als Forschung beabsichtigt sein. Versehentliche (zufällige) Beiträge zu Wissen und Verstehen können nicht als Forschungsergebnisse betrachtet werden [...]. 2. Die Forschung lebt von originären Beiträgen, das heisst, die vorgelegte Arbeit sollte nicht schon im Vorfeld von anderen Leuten verrichtet worden sein, sie sollte neue Einsichten oder Erkenntnisse bezüglich des Forschungsgegenstands bringen [...]. 3. Das Ziel soll es sein, Wissen und Verstehen zu erweitern. Kunstwerke leisten in der Regel einen Beitrag zum künstlerischen Universum.“ (33)

Nimmt man die postulierte Forschung in der Kunst in den Blick, so kommt es darauf an, aus der allgemeinen Forschungsdefinition gehaltvolle Aussagen über „künstlerische[] Praxis als Forschung“ (32) zu gewinnen. Ich diskutiere die einzelnen Bestimmungen, wobei ich auf die Erfahrungswissenschaften als Kontrastfolie zurückgreife:

1. Erfahrungswissenschaftliche Forschung ist (zumindest in der Regel) „als Forschung *beabsichtigt*“. In diesen Disziplinen gibt es zwar Zufallsfunde, aber diese dienen dann als Anlass für vertiefende wissenschaftliche Untersuchungen. Denkt man nun vor diesem Hintergrund über Kunst im Allgemeinen und über die künstlerische Praxis als Forschung im Besonderen nach, so lassen sich folgende Probleme identifizieren:

- Zunächst müsste gezeigt werden, dass es sich um eine Untersuchung handelt, die als wissenschaftliche Forschung im engeren Sinne beabsichtigt ist. Und in den relativ wenigen Fällen dieser Art ist nachzuweisen, dass dieser Anspruch *berechtigt* ist. Das geschieht bei Borgdorff nicht – er scheint diese Berechtigung einfach vorauszusetzen.

- Durch erfahrungswissenschaftliche Forschung wird das menschliche „*Wissen und Verstehen*“ erweitert. Es erscheint indes problematisch, das auf die künstlerische Forschung zu übertragen. Daher ist ein anderer Ansatz auszuprobieren: Mit der künstlerischen Praxis ist häufig der Anspruch verbunden, *etwas Neues hervorzubringen*. Die künstlerische Arbeit ist dann als Produktion des künstlerisch Neuen *beabsichtigt*. Dabei gilt jedoch, dass das künstlerisch Neue auch zufällig, d.h. ungeplant gefunden werden kann.

2. Die erfahrungswissenschaftliche Forschung wird durch originäre Beiträge, die „neue Einsichten oder Erkenntnisse bezüglich des Forschungsgegenstands bringen“, vorangetrieben; in der Kunst treten demgegenüber originäre, innovative Werke auf.

3. Ziel der erfahrungswissenschaftlichen Forschung ist es, das empirische Wissen über den jeweiligen Forschungsgegenstand zu erweitern. Die Erweiterung des empirischen Wissens kann auch als Vertiefung des *Verstehens* des jeweiligen Forschungsgegenstands begriffen werden. Innovative Kunstwerke leisten demgegenüber „einen Beitrag zum künstlerischen Universum“: Sie fügen der vorliegenden Kunst etwas Neues hinzu. Spricht man hier von einer Erweiterung des *Verstehens*, so ist das von derjenigen Erweiterung des Verstehens zu unterscheiden, welche durch erfahrungswissenschaftliche Forschung entsteht.

Nach Borgdorff können wir „nur dann von Forschung in der Kunst sprechen, wenn die künstlerische Praxis einen beabsichtigten, originären Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen“ (33). Hier werden originäre Beiträge zur Kunst nach dem Muster der Erweiterung empirischen Wissens durch originäre erfahrungswissenschaftliche Forschungsbeiträge gedacht, was unzulässig ist.

Ich komme auf meine Unterscheidung zwischen künstlerischer Forschung im weiteren und im engeren Sinn zurück, um ein weiteres Beispiel einzuführen. Künstler D versteht *die beabsichtigte Produktion innovativer Werke als Forschung in der Kunst*; auch auf diese vierte Bedeutung kann man durch Befragung von Kunstproduzenten stoßen. Die Hervorbringung innovativer Kunstwerke ist z.B. klar von der erfahrungswissenschaftlichen Forschung unterschieden, in der es

¹⁰ Begnügt man sich hingegen mit Aussagen über die Forschung in der Kunst im weiteren Sinn, so stellt sich das Problem gar nicht: Die angeführten Beispiele können so verstanden werden, dass kein Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhoben wird. Geht man von einem *erweiterten* Verständnis von Forschung aus, das sich an anderen Lebensbereichen als der Wissenschaft orientiert, so gilt, dass die künstlerische Forschung im weiteren Sinn nicht alle Bedingungen erfüllen muss, die speziell an die *wissenschaftliche* Forschung gestellt werden.

darum geht, die untersuchten Phänomene erstens mithilfe einer Fachterminologie genau zu beschreiben, sie zweitens im Rahmen einer fachspezifischen Theorie zu erklären und drittens die Leistungsfähigkeit der erklärenden Theorie im Vergleich zu alternativen Ansätzen möglichst streng zu prüfen. Nichts davon geschieht bei der Hervorbringung eines innovativen Kunstphänomens. Originäre erfahrungswissenschaftliche Forschung *erweitert das vorliegende empirische Wissen* über die untersuchten Phänomene; originäre Kunstproduktion *erweitert hingegen das künstlerische Universum durch neue Werke* – sie bereichert das menschliche Leben durch Hervorbringung neuer Phänomene.¹¹ Die Bestimmung der Forschung in der Kunst als künstlerische Praxis, „welche einen beabsichtigten, originären Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen“ (33), ist daher irreführend.

Borgdorff stützt sich noch auf einen „anderen Kriterienkatalog, um Forschungsansätze zu bewerten“ (33):

„1. Die Forschung muss sich auf klar formulierte Forschungsfragen oder Probleme richten. 2. Die Wichtigkeit dieser Fragen und Probleme für einen bestimmten Forschungskontext muss erklärt und dargelegt werden; hierbei sind auch der (Forschungs-)Beitrag, den das Projekt leistet, und die Frage, in welchem Verhältnis die Untersuchung zu anderen Forschungen in diesem Bereich steht, zu berücksichtigen. 3. Es müssen eine oder mehrere Forschungsmethoden spezifiziert werden, die angewendet werden, um die Fragen und Probleme zu bearbeiten und möglicherweise Lösungen anzubieten. 4. Die Ergebnisse der Studie und der Forschungsprozess müssen angemessen dokumentiert und verbreitet werden.“ (34)¹²

Eines ist es, wenn „Forschungsergebnisse und Resultate [...] rückwirkend beurteilt“ werden, etwas anderes, sich auf die Frage zu konzentrieren, „was die Forschung einbeziehen und wie die Studie aufgebaut sein muss“ (33): Letzteres lässt sich auf die bildungspolitische Dimension beziehen, in der es um die Frage geht, welche Voraussetzungen ein Forschungsvorhaben erfüllen muss, um nach bestimmten geltenden Regelungen finanziell gefördert zu werden.

1. Von einem erfahrungswissenschaftlichen Forschungsprojekt wird bei einem Antrag auf Förderung erwartet, dass die zentralen Forschungsfragen klar formuliert werden. Im bildungspolitischen Kontext hat die Rede von „Forschung in der Kunst“ den Vorteil, dass die Förderung künstlerischer Projekte nach dem Muster der unstrittigen Förderung erfahrungswissenschaftlicher Projekte aufgezogen werden kann. Da kein Beispiel für eine künstlerische Forschungsfrage gegeben wird, bleibt unklar, um was für Fragen bzw. Probleme es sich handelt. Daher ist der Verdacht zu prüfen, ob hier nicht künstlerische Gestaltungsprobleme mit wissenschaftlichen Forschungsproblemen *verwechselt* werden.

2. Von einem Förderungsantrag für ein erfahrungswissenschaftliches Projekt wird erwartet, dass die Wichtigkeit der behandelten Fragen für den aktuellen wissenschaftlichen Forschungskontext dargelegt wird. Ein nach diesem Muster erstellter Antrag für ein künstlerisches Projekt kann darlegen, dass die behandelten künstlerischen Fragen bezogen auf den aktuellen künstlerischen Kontext wichtig sind – aber damit wird nicht gezeigt, dass es sich im Forschung im engeren Sinn handelt.

3. Von einem Förderungsantrag für ein erfahrungswissenschaftliches Projekt wird erwartet, dass angegeben wird, mithilfe welcher wissenschaftlicher Methoden die formulierten Probleme gelöst werden sollen. Ein nach diesem Muster erstellter Antrag für ein künstlerisches Projekt kann darlegen, mithilfe welcher künstlerischer Methoden die formulierten künstlerischen Probleme gelöst werden sollen – aber damit wird nicht gezeigt, dass es sich im Forschung im engeren Sinn handelt.

4. Von einem geförderten erfahrungswissenschaftlichen Projekt wird seitens der fördernden Instanz erwartet, dass „[d]ie Ergebnisse der Studie und der Forschungsprozess [...] angemessen *dokumentiert und verbreitet* werden“, z.B. durch Veröffentlichungen in Fachzeitschriften. Von einem nach diesem Muster geförderten künstlerischen Projekt wird erwartet, dass dessen Ergebnisse und eventuell auch der Arbeitsprozess in Ausstellungen dokumentiert werden – aber damit wird nicht gezeigt, dass es sich um Forschung im engeren Sinn handelt.

Borgdorffs zweiter Kriterienkatalog lässt noch zwei weitere Interpretationen zu; diese Deutungsmöglichkeiten werden im Text nicht unterschieden. Während in Interpretation 1 die bildungspolitisch relevante Frage „Wie lässt sich die Finanzierung von Kunstprojekten in Analogie zur Finanzierung erfahrungswissenschaftlicher Forschungsprojekte regeln?“ im Zentrum steht, bezieht sich Interpretation 2 auf die ebenfalls bildungspolitisch relevante Frage: „Welche Anforderungen sollen *Abschlussarbeiten an Kunsthochschulen* erfüllen?“ Die Punkte 1–4 lassen sich leicht entsprechend ausbuchstabieren.

Interpretation 3 läuft demgegenüber auf die Empfehlung eines *neuartigen Kunstprogramms für die freie Kunst* (wie sie in der Regel nach abgeschlossener Kunstausbildung praktiziert wird) hinaus. Hier geht es um die Durchsetzung einer

¹¹ Diese Bereicherung wird von Borgdorff an einigen Stellen richtig beschrieben: „Künstlerische Praktiken sind performative Praktiken in dem Sinn, dass Kunstwerke und kreative Prozesse etwas mit uns tun, uns in Bewegung setzen, unser Verständnis und unsere Sichtweise der Welt verändern – auch im moralischen Sinn.“ (36) Die auf Kunstphänomene bezogene Erfahrung trägt manchmal dazu bei, das die Rezeption tragende Überzeugungssystem, insbesondere bestimmte Wertüberzeugungen zu verändern; das ist von der Erweiterung empirischen Wissens zu unterscheiden. Borgdorffs allgemeine kunsttheoretische Aussagen im Einzelnen zu diskutieren, würde hier, wo es primär um sein Konzept künstlerischer Forschung geht, zu weit führen.

¹² An anderer Stelle spricht Borgdorff „von den Anforderungen, die einige Finanzierungsgremien an die Studien stellen: Bei der Bewertung von Angeboten sind sie oft in erster Linie daran interessiert, wie das Studiendesign aussehen soll, ob die Arbeit methodisch konsequent durchgeführt wird“ (37) usw.

neuen Kunstrichtung, die sich als künstlerische Forschung begreift: Von der Kunst der Vergangenheit kann wenn überhaupt, höchstens in Ansätzen behauptet werden, dass sie diesem Kunstprogramm folgt. Ein (normatives) Kunstprogramm wird immer nur von einigen akzeptiert – und von anderen, sofern es ihnen bekannt ist, abgelehnt. Dieses Kunstprogramm der künstlerischen Forschung fordert unter anderem, dass das jeweilige Kunstprojekt sein „Eingebettetsein in“, seine „Abhängigkeit von Geschichte, Kultur (Gesellschaft, Wirtschaft, Alltagsleben) und dem Diskurs über Kunst anerkennt und sich damit auseinandersetzt“ (38). Es wird somit eine *historisch reflektierte* Form der Kunstproduktion gefordert. Interpretation 2 besagt hingegen, dass Abschlussarbeiten an Kunsthochschulen diese Bedingungen erfüllen sollen; das ist etwas anderes.

Folgt man Interpretation 3, so ist Borgdorffs Antwort auf die als einfaches Erkenntnisproblem auftretende Frage, „wie künstlerische Praxis als Forschung von künstlerischer Praxis als solcher unterschieden werden kann“ (34), als Antwort auf die andere Frage zu reformulieren, *worauf Vertreter des skizzierten neuen Kunstprogramms zu achten haben*. Sie sollen erstens die künstlerischen Probleme, welche sie lösen wollen, möglichst klar formulieren; sie sollen zweitens die Wichtigkeit dieser Fragen für den jeweiligen künstlerischen Kontext herausarbeiten, drittens angeben, wie die künstlerischen Probleme gelöst werden sollen und viertens für eine angegebene Dokumentation bzw. Präsentation der Ergebnisse sorgen.¹³ Dieses programmkonforme Vorgehen als eigenständige Wissenschaft zu begreifen, ist verfehlt – nicht zuletzt deshalb, weil es zu jedem Kunstprogramm legitime Alternativen gibt.

1.4 Die ontologische Frage

Borgdorff begreift die künstlerische Forschung als eigenständige wissenschaftliche Forschung neuen Typs. Er will „zu einer modifizierten Vorstellung vom Wesen der Wissenschaft“ (35) gelangen.

„Inwieweit unterscheidet sich diese Art der Forschung von der etablierten wissenschaftlichen Forschung?“ (35) Borgdorff differenziert dabei zwischen „einer ontologischen, einer erkenntnistheoretischen und einer methodologischen Fragestellung. Die ontologische Frage lautet: a) Was ist das Wesen des Objekts – des Gegenstands – der Forschung in der Kunst? Womit befasst sich die Forschung? Und in welcher Hinsicht unterscheidet sie sich dabei von anderer wissenschaftlicher Forschung?“ (35)

Geht man zur von mir vorgeschlagenen Strategie über, so ist zunächst herauszuarbeiten, was Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen, ohne vorab zu unterstellen, dass es sich um wissenschaftliche Forschung im engeren Sinn handelt. Es werden verschiedene Verständnisse von Forschung im weiteren, auch in anderen Lebensbereichen anzutreffenden Sinn genauer bestimmt, und dabei wird nicht vorausgesetzt, dass die so verstandene Forschung in der Kunst einen *einheitlichen Gegenstandsbezug* hat. Die Frage „Was ist das Wesen des Objekts – des Gegenstands – der Forschung in der Kunst?“ braucht somit gar nicht gestellt zu werden: Recherchen bestimmter Art zu machen, über die Voraussetzungen des eigenen Tuns nachzudenken, das künstlerische Experimentieren als Ausprobieren von etwas, das Hervorbringen neuer Kunstphänomene – das sind zu unterscheidende Aktivitäten. Ist die Forschung in der Kunst keine Wissenschaft neuen Typs, so kann nicht gesagt werden, dass sie sich *auf eine mit anderen Wissenschaften vergleichbare Weise mit einem bestimmten Forschungsgegenstand befasst* – und damit entfällt die „ontologische Fragestellung“ (23).

1.5 Die erkenntnistheoretische Frage

„Mit welcher Art von Wissen und Verständnis befasst sich die Forschung in der Kunst? Und in welchem Zusammenhang steht dieses Wissen mit den konventionelleren Formen von wissenschaftlichem Wissen? Die Antwort auf die erste Frage lautet kurz: mit dem Wissen, das im künstlerischen Schaffen verkörpert ist (Objekte, Prozesse).“ (38)

In seinen erkenntnistheoretischen Ausführungen vollzieht Borgdorff einen *folgenreichen Austausch der leitenden Begrifflichkeit*. Zuvor war davon die Rede, dass die Forschung in der Kunst „einen beabsichtigten, originären Beitrag zu dem leistet, was wir wissen und verstehen“ (33). Das verweist auf die erfahrungswissenschaftliche Erkenntnis, welche das vorliegende empirische Wissen über bestimmte Phänomene *erweitert*. Jetzt spricht Borgdorff demgegenüber von einem „praktische[n] Wissen, das als unausgesprochenes, implizites Wissen nicht direkt diskursiv oder begrifflich zum Ausdruck gebracht werden kann“ (39). Hier sind, wenn ich recht sehe, vor allem *Überzeugungen* gemeint, die als *stillschweigende Hintergrundannahmen wirksam sind*.¹⁴

Solche Überzeugungen stellen erstens kein Wissen im Sinne mehr oder weniger verlässlicher Erfahrungserkenntnis dar, und zweitens ist die *Abhängigkeit von impliziten Überzeugungen* nicht für die wissenschaftliche Ebene spezifisch,

¹³ Nimmt man Artistic Research als weltweit agierende Bewegung in den Blick, so gilt: Bestimmte Förderinstitutionen sind dem dargelegten Kunstprogramm verpflichtet und finanzieren programmkonforme Vorhaben.

¹⁴ Ich verdeutliche meine Position anhand einer Passage, die sich auf Merleau-Ponty bezieht. Nach meiner Auffassung ist es richtig, von einer „präreflexive[n] körperliche[n] Intimität mit der Welt um uns herum“ (40) zu sprechen; in diesem Kontext sollte aber kein ungeklärter Begriff des *Wissens* verwendet werden. Es ist problemlos möglich, die Rede von einem *körperlichen Wissen* durch die von *körperlich sedimentierten Überzeugungen, welche zu einem erheblichen Teil kulturspezifisch sind*, zu ersetzen.

sondern gilt für die gesamte Lebenspraxis. Daher kann aus der richtigen Feststellung, dass im künstlerischen Schaffen stets implizite Überzeugungen dieser oder jener Art verkörpert sind bzw. artikuliert werden, nicht gefolgert werden, dass es sich hier um Forschung im engeren, wissenschaftlichen Sinn handelt. Borgdorff nimmt einen *unzulässigen Wechsel der Argumentationsebene* vor.

Mit Borgdorff kann gesagt werden, dass es keine Kunstpraktiken gibt, „die nicht mit Erfahrungen, Geschichten und Überzeugungen angefüllt sind“ (38). Seine Auskunft, Forschung in der Kunst versuche, „einen Teil dieses im kreativen Prozess oder im Kunstobjekt enthaltenen Wissens zu artikulieren“ (30), bedarf indes der Differenzierung: Wenn ein bestimmtes Kunstphänomen z.B. durch religiöse Überzeugungen des Künstlers geprägt ist, so ist es besser, hier nicht generell von der Artikulation eines *Wissens*, sondern von der eines *Glaubens* zu reden. Ein Künstler kann in seiner Arbeit von bestimmten *theoretischen* Überzeugungen (etwa einer spezifischen Rassistheorie) geleitet sein, die sich im Zuge des erfahrungswissenschaftlichen Erkenntnisprozesses als verfehlt erweisen; hier erscheint die Rede von der Artikulation einer *theoretischen Annahme* passender als die von der Artikulation eines *Wissens*. Entsprechendes gilt für weitere Konstellationen. Bezogen auf den von Theoretikern der künstlerischen Forschung verwendeten Wissensbegriff ist also Vorsicht geboten: Die Rede von einem „Wissen, das im künstlerischen Prozess verkörpert ist“, legt nahe, dass es sich um *verlässliche Erkenntnis besonderer Art* handelt, was jedoch in der Regel nicht der Fall ist. Welche Differenzierungen erforderlich sind, wird deutlicher, wenn man sich näher mit Überzeugungen befasst:

- Die künstlerische Praxis *beruht* stets auf Überzeugungen bestimmter Art, die *nicht* den Status verlässlichen Wissens haben.
- Durch die künstlerische Praxis und die Kunstwerke können sich die Überzeugungen – z.B. die weltanschaulichen, die moralischen, die politischen Überzeugungen – sowohl des Kunstproduzenten als auch des Kunstrezipienten *verändern*. Eine solche Veränderung bestimmter Überzeugungen stellt jedoch *keine Erweiterung des Wissens* dar – zumeist findet die *Modifikation eines Wertsystems* statt.

Wird die Forschung in der Kunst als wissenschaftliche Forschung neuen Typs begriffen, so wird die künstlerische Forschung zunächst als eine Instanz gedacht, die das menschliche Wissen erweitert. Wird die Wissenserweiterung dann aber durch die Artikulation impliziten Wissens, impliziter Überzeugungen *ersetzt*, so wird der Status der neuen Wissenschaft wieder preisgegeben, denn eine Wirksamkeit und Artikulation stillschweigender Überzeugungen findet in verschiedenen Lebensbereichen statt. Einigen Formen der Kunst zuzuschreiben, dass sie darauf ausgerichtet sind, neues Wissen spezifischer Art zu *erlangen*, ist etwas deutlich anderes als die Behauptung, dass sie auf einem impliziten Wissen *beruhen*.

In seinen erkenntnistheoretischen Überlegungen beruft sich Borgdorff auf viele Vertreter der philosophischen Ästhetik und anderer Formen der Philosophie, z.B. auf Baumgarten, Kant, Schelling, Adorno, Derrida, Lyotard, Deleuze. Als gemeinsamer Nenner wird angesehen, dass diese mit einer „in der Kunst verkörperten nicht-begriffliche[n] Erkenntnis“ (39) rechnen. Ich will Borgdorffs Skizzen jetzt nicht im Einzelnen diskutieren, sondern begnüge mich mit zwei Hinweisen:

- Sollte er das Ziel verfolgen, die von ihm angeführten Thesen in eine *in sich stimmige Ästhetik bzw. Kunsttheorie* zu integrieren, so dürfte dieses Ziel aufgrund der Heterogenität der versammelten Ansätze nicht realisierbar sein. So ist z.B. schwer vorstellbar, wie Schellings – im religiösen Weltanschauungskontext verankerte – Auffassung, die Kunsterfahrung könne „als einzige Erfahrung das ‚Absolute‘ berühren“, widerspruchsfrei mit Adornos These verbunden werden kann, dass „die Kunst die verborgene Wahrheit über die dunklen Seiten der gesellschaftlichen Realität ‚artikuliert‘“ (39). Voraussichtlich wird daher nur übrig bleiben, dass Borgdorff die von ihm angeführten Theoretiker als Vorläufer und Wegbereiter seiner eigenen Ästhetik und Kunsttheorie im Allgemeinen und seiner Theorie der künstlerischen Forschung im Besonderen betrachtet, was bezogen auf den angeführten gemeinsamen Nenner auch berechtigt ist.
- Außerdem vermute ich, dass seine Vorgehensweise auch in diesem Punkt einen *bildungspolitischen* Hintergrund hat: Zur Erreichung des Ziels, die Forschung in der Kunst als eigenständige wissenschaftliche Forschung zu etablieren, trägt es bei, wenn z.B. Anhänger von Adorno, Derrida, Lyotard, Deleuze den Eindruck gewinnen, dass wesentliche Thesen dieser Denker in der Theorie der künstlerischen Forschung *berücksichtigt* werden, wodurch die Bereitschaft vergrößert wird, diese Theorie zu akzeptieren.

1.6 Die methodologische Frage

Borgdorff versteht unter einer Methode einen „*woblüberlegte[n], systematische[n] Weg, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen*. Die *zentrale Frage* in diesem Zusammenhang lautet: *Gibt es eine charakteristische, privilegierte Art und Weise, um Zugang zur Forschungsdomäne der künstlerischen Praxis und dem darin verkörperten Wissen zu erlangen – einen ‚Weg‘, der mit dem Begriff ‚künstlerische Forschung‘ bezeichnet werden könnte?* (41)

Aus der bislang vorgetragenen Kritik ergibt sich, dass es sich bei der Forschung in der Kunst um Forschung in einem weiteren Sinn handelt, wie sie in verschiedenen Lebensbereichen auftritt. Die Frage, „welche Untersuchungsmethoden und -verfahren zur Erforschung in der Kunst geeignet sind“ (41), ist daher zu *verwandeln* in die Frage, welche Methoden von künstlerischen Forscherinnen und Forschern tatsächlich angewandt werden. Es gibt auch in der Kunst Me-

thoden, z.B. solche des Malens. Diese variieren von Kunstprogramm zu Kunstprogramm – so erscheint etwa eine expressionistische Malmethode im Rahmen eines realistischen Kunstprogramms als Fremdkörper. Borgdorff unterscheidet nicht, wie ich es für erforderlich halte, zwischen *Gestaltungsmethoden* und *Erkenntnismethoden* im engeren Sinn. Die weitere Frage, „in welcher Hinsicht sich diese Methoden und Verfahren von denen in anderen Wissenschaftsbereichen unterscheiden könnten“, ist anders zu wenden, da es sich bei der künstlerischen Forschung eben nicht um eine neuartige Wissenschaft handelt, die sich von der „etablierten wissenschaftlichen Forschung“ (41) unterscheidet. Diese Modifikationen sind nun zu erläutern:

„Ein Unterschied zur etablierten wissenschaftlichen Forschung besteht darin, dass Forschung in der Kunst in der Regel von Künstlern und Künstlerinnen betrieben wird. In der Tat könnte man behaupten, dass nur Künstler und Künstlerinnen in der Lage sind, eine solch praxisbasierte Forschung durchzuführen.“ (41f.)

Die neue Aussage, „dass Forschung in der Kunst in der Regel von Künstlern und Künstlerinnen betrieben wird“, irritiert, denn bislang war Forschung in der Kunst als etwas *definiert*, was *immer* „von Künstlern und Künstlerinnen betrieben wird“, sodass „nur Künstler und Künstlerinnen in der Lage sind, eine solch praxisbasierte Forschung durchzuführen“. Meine Kritik bleibt bestehen: Es handelt sich hier um Aktivitäten, die zu Unrecht als wissenschaftliche Forschung neuen Typs eingeordnet werden – es geht vielmehr um Forschungen im weiteren Sinn, bei denen „die künstlerischen kreativen Prozesse untrennbar mit der kreativen Persönlichkeit und dem individuellen, teils idiosynkratischen Blick des Künstlers verbunden sind“ (42).

Wird die Forschung in der Kunst als Wissenschaft neuen Typs begriffen, die nur von Künstlerinnen und Künstlern betrieben werden kann, so scheint es erforderlich zu sein, das übliche Verständnis von wissenschaftlicher „Objektivität“ (42) aufzugeben oder zumindest stark einzuschränken. Anders verhält es sich, wenn „Forschung in der Kunst“ als Bezeichnung eines neuen *Kunstprogramms* fungiert. Aus einer Forschung im *weiteren* Sinn kann nicht gefolgert werden, dass die bewährten Bestimmungen der Forschung im *engeren* Sinn geändert werden müssen. In allen wissenschaftlichen Disziplinen, die allgemeinen Prinzipien empirisch-rationalen Denkens folgen verändert sich zwar das *spezielle* Verständnis wissenschaftlicher Objektivität und Qualität ständig, aber nach meiner Auffassung bleibt dabei ein bestimmtes *allgemeines* Verständnis bestehen. So wird etwa verlangt, dass neue theoretische Konstruktionen mit den als gesichert geltenden Fakten im Einklang stehen, dass die vorliegende Fachliteratur zum behandelten Thema umfassend rezipiert worden ist, dass die Theorie so formuliert wird, dass eine möglichst strenge empirische Überprüfung begünstigt und nicht erschwert wird – und noch einiges mehr.

„Haben Künstler und Künstlerinnen etwa einen privilegierten Zugang zu dieser Forschungsdomäne? Die Antwort ist ja.“ (41f.)

Das vermeintlich für „Forschung in der Kunst“ Spezifische gilt für *alle Menschen, sofern es um ihre Innenwelt geht*. Jedes Individuum hat einen „privilegierten Zugang“ zu seiner Innenwelt: Welche Gefühle ich gerade habe, was ich in der letzten Nacht geträumt habe – das alles kann *nur ich* sagen. Eine gewisse „Verwischung des Unterschieds zwischen Subjekten und Objekten der Studie“ (42) findet bei *allem* Sprechen über je meine Gefühle, je meine Träume usw. statt. Borgdorff nimmt eigentlich nur eine Anwendung dieser allgemeinen Überlegung auf die Kunst vor: Selbstverständlich haben auch Künstlerinnen und Künstler einen privilegierten Zugang zur jeweils eigenen Innenwelt. Das zeigt jedoch, dass die angestrebte Unterscheidung der Forschung in der Kunst von der etablierten wissenschaftlichen Forschung nicht zu einem Punkt gelangt, der für die Forschung in der Kunst *spezifisch* ist – es wird vielmehr nur etwas herausgestellt, was für alle Menschen gilt, sofern es um ihre Beziehung zu ihrer je eigenen Innenwelt geht.

Als Besonderheit bleibt nur übrig, dass ein Künstler im Unterschied zu vielen anderen Menschen seine Innenwelt bezüglich der „Erschaffung und Darstellung“ (42) künstlerischer Werke befragt. Aber auch hier gibt es keine *absolute* Sonderstellung, denn ein Erschaffen findet auch in anderen Lebensbereichen statt: Im Handwerk, in der Industrie usw. Stets gilt dabei: Auskünfte über das, was in der Innenwelt eines Beteiligten geschieht, kann nur das jeweilige Individuum geben. Trifft man die terminologische Festlegung, jede Beschäftigung mit der je eigenen Innenwelt als Forschung (in einem weiten Sinn) zu bezeichnen, so sind alle Menschen immer auch Forscher (im weiten Sinn), zumindest phasenweise.¹⁵

In seinem nächsten Argumentationsschritt vergleicht Borgdorff die als Wissenschaft neuen Typs verstandene Forschung in der Kunst „mit der etablierten Wissenschaft“ (42) – mit den Natur-, den Sozial- und den Geisteswissenschaften. Handelt es sich aber gar nicht um eine neue Wissenschaft, so wird dieser Vergleich überflüssig. Ich verdeutliche die Schiefelage an einem Beispiel.

Die Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft ist nicht – wie viele Naturwissenschaften – „daran interessiert [...], präzise, universelle Gesetze zu formulieren, sondern durch Interpretation Zugang zum Besonderen und Einzigartigen zu erlangen. Dabei spielt das Experimentieren praktisch gar keine Rolle. [...] Forschung in der Kunst zielt in der Regel ebenfalls darauf ab, das Besondere und Einzigartige zu interpretieren, aber bei dieser Art von Forschung spielt praktisches Experimentieren eine grundlegende Rolle.“ (43)

Forschung in der Kunst ist als Forschung im *weiteren* Sinn einzuordnen. Zu vielen Varianten der künstlerischen Forschung gehört das praktische Experimentieren im *weiteren* Sinn – etwa mit Farben und Materialien; das gilt aber auch für viele andere Formen der künstlerischen Praxis.

¹⁵ „Wenn alles Forschung ist, kann nichts mehr Forschung genannt werden.“ (48, Anm. 11).

Dass Forschung in der Kunst darauf abzielt, „das Besondere und Einzigartige zu interpretieren“, ist bislang nicht gesagt worden. Hier bleibt unklar, was genau gemeint ist: Wird die künstlerische Arbeit als Interpretation des jeweils künstlerisch behandelten *Gegenstands* (in seiner Besonderheit und Einzigartigkeit) verstanden, oder handelt es sich um eine Selbstinterpretation des eigenen Werks, die zu diesem *hinzu kommt*? Wenn Borgdorff schreibt, der Forschungsplan schließe „sowohl das Experimentieren und die Beteiligung an der praktischen Ausführung als auch die Interpretation dieser praktischen Ausführung ein“ (43), so spricht das dafür, dass durch das Kunstprogramm die Selbstinterpretation des eigenen Werks *gefordert* wird. Von den künstlerisch Forschenden wird offenbar die Anwendung bestimmter „hermeneutische[r] Methoden“ (44), die Interpretation der eigenen künstlerischen Praxis erwartet, die aber nicht genauer dargestellt wird. Auch hinsichtlich des Verhältnisses der künstlerischen Forschung zur Hermeneutik besteht erheblicher Klärungsbedarf.

Seine Ausführungen zu den „ontologischen, erkenntnistheoretischen und methodologischen Facetten der Forschung in der Kunst“ fasst Borgdorff dann so zusammen:

„Künstlerische Praxis – sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess – verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.“ (44)

Solche Aussagen sind, wenn man meiner Kritikstrategie folgt, als Aussagen über ein Kunstprogramm der künstlerischen Forschung zu *reformulieren*. Die künstlerische Praxis beruht auf näher zu bestimmenden impliziten Überzeugungen, und es wird erwartet, dass diese mithilfe von künstlerischen Experimenten und Selbstinterpretationen artikuliert werden. Gefordert wird „die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung“ (44), um ein innovatives Werk zu erzeugen. Das Kunstprogramm verlangt, „mit der Klärung von Fragen, die im Forschungsprozess und in der Kunstwelt relevant sind“ (44), zu beginnen. Ferner sollte man sich stets um die Dokumentation und Verbreitung seiner Prozesse und Ergebnisse bemühen. Kurzum, die Frage nach den Arbeitsmethoden, welche für die als Wissenschaft neuen Typs aufgefasste Forschung in der Kunst angemessen sind, ist zu *transformieren* in die genauere Bestimmung der *Forderungen, die mit einem bestimmten Kunstprogramm verbunden sind*.¹⁶

Da in der Geschichte immer wieder neue Kunstprogramme entwickelt und umgesetzt worden sind, ist es gemäß dem Prinzip der künstlerischen Freiheit legitim, wenn nun Programme der künstlerischen Forschung entwickelt und propagiert werden. Die Bezeichnungen, welche die beteiligten Künstlerinnen und Künstler für ihre neuartigen Bestrebungen wählen, sind zu respektieren. Jemand, der als künstlerischer Forscher auftritt, ist nicht anders zu behandeln als jemand, der als Expressionist oder Konzeptkünstler auftritt. Auf wissenschaftlicher Ebene gilt allerdings, dass die genauere der weniger genauen Bestimmung stets vorzuziehen ist. So ist „Ich denke über die Voraussetzungen meiner künstlerischen Praxis nach“ eine genauere Auskunft als „Ich betreibe künstlerische Forschung“ und daher im kognitiven Kontext besser.

1.7 Zur Diskussion über praxisbasierte Doktorate

Für Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung ist die enge Verbindung der Theorieentwicklung mit bildungspolitischen Überlegungen charakteristisch. Demgegenüber plädiere ich dafür, die Frage, wie die Forschung in der Kunst einzuordnen ist, zunächst ausschließlich nach wissenschaftlichen Kriterien zu beantworten. Die Frage, „ob sie ‚PhD-würdig‘ ist“ (45), gehört einem anderen Diskurs an, und die Art, wie in diesem vorgegangen wird, hängt von „regierungspolitische[n] Entscheidungen“ (23) oder Plänen für solche Entscheidungen ab. Die Prüfung einer Kunsttheorie im Allgemeinen oder einer Theorie der künstlerischen Forschung im Besonderen nach wissenschaftlichen Kriterien sollte nicht von politischen Entscheidungen dieser Art abhängig gemacht werden.

Es gibt aber Verbindungen zwischen beiden Diskursen: So folgt aus dem von mir unternommenen Nachweis, dass die Forschung in der Kunst *nicht* den Status einer wissenschaftlichen Forschung neuen Typs besitzt, dass es unzulässig ist, folgendermaßen zu argumentieren: *Weil* es sich bei der künstlerischen Forschung um eine neue Form der Wissenschaft handelt, ist sie PhD-würdig. Das schließt jedoch eine Befürwortung „praxisbasierte[r] Doktorate“ (45) aus anderen Gründen nicht aus. So ist es möglich, das Ziel, „ein flächendeckendes ‚Drei-Zyklus-System‘ einzuführen, das aus Bachelor-, Master- und Doktoratszyklus besteht“ (27), so aufzufassen, dass auch bezogen auf die Kunstausbildung zu fragen ist, ob sich ein überzeugendes Konzept für ein praxisbezogenes Doktorat entwickeln lässt. In die Diskussion solcher Konzepte möchte ich in Runde 1 meines Projekts noch nicht intensiver einsteigen.¹⁷

¹⁶ Das von Borgdorff propagierte Kunstprogramm fordert, in der künstlerischen Praxis nunmehr *wissenschaftsähnlich* vorzugehen. Genauer gesagt geht es darum, ein bestimmtes Wissenschaftsprogramm, das die Erfüllung der angeführten Kriterien fordert, *auf die Kunst zu übertragen*. In diesem Sinn kann vom Bestreben einer *Verwissenschaftlichung der Kunst* gesprochen werden.

¹⁷ Zu erwägen ist z.B. folgende Option: Man verlangt neben einer eigenständigen künstlerischen Arbeit einen auf diese bezogenen Text, der im Kern aus einer *wissenschaftlichen Leistung im herkömmlichen Sinn* besteht, z.B. aus einer kunsthistorischen Einordnung der eigenen Arbeit oder einer kunstwissenschaftlichen bzw. philosophischen Analyse der Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Praxis. Entscheidend ist dabei, dass diese Leistungen strengeren wissenschaftlichen Maßstäben genügen und von Fachleuten dieser Disziplinen überprüft werden. Dieses Dissertationsmo-

Ich habe zu zeigen versucht, dass die Forschung in der Kunst, wie Borgdorff sie darstellt, einen anderen Status hat als er ihr zuspricht. Sie ist legitime Forschung im *weiteren* Sinn: Es ist nichts dagegen einzuwenden, dass Künstlerinnen und Künstler z.B. für ihre Projekte Recherchen unternehmen, über die Voraussetzungen ihrer künstlerischen Praxis nachdenken, mit Materialien experimentieren, die Produktion innovativer Werke anstreben. Borgdorff ist es jedoch nicht gelungen, den Nachweis zu erbringen, dass es sich um Forschung im *engeren* Sinne handelt. Die Abgrenzung beider Arten der Forschung habe ich am Beispiel der Erfahrungswissenschaften erläutert: Diese Disziplinen knüpfen an die vorwissenschaftliche Erfahrungserkenntnis an und setzen den Gewinn verlässlichen empirischen Wissens mit präzisierten Mitteln fort. Das vorwissenschaftliche Experimentieren steht so unter anderen Vorzeichen als das zu besonderen Erkenntniszwecken unternommene wissenschaftliche Experimentieren. Entsprechend steht die strenge Überprüfung der zu Erklärungs Zwecken gebildeten theoretischen Hypothesen unter anderen Vorzeichen als der Gewinn empirischen Wissens in der Lebenspraxis. Forschung im engeren (strengerem) Sinn ist von Forschung im weiteren (schwächeren) Sinn abzugrenzen. Künstlerinnen und Künstlern, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, wird daher empfohlen, ihr Selbstverständnis entsprechend zu modifizieren. Ordnen sie sich explizit der Forschung im weiteren Sinn zu, so werden viele Bedenken, die gegenüber der künstlerischen Forschung vorgebracht werden, gegenstandslos. Dass sowohl Kunst (und speziell Forschung in der Kunst) als auch Wissenschaft „wertvoll für unsere Kultur“ (45) sind, ist dabei vorausgesetzt. Bei der Begründung der *Gleichwertigkeit* von Kunst und Wissenschaft verfare ich jedoch anders als einige Vertreter der künstlerischen Forschung. Diese sind der Ansicht, dass eine Gleichwertigkeit erst dann gegeben ist, wenn auch von der Kunst behauptet werden kann, dass sie Forschung im engeren Sinn sei. Ich weise demgegenüber auf die unterschiedlichen anthropologischen Wurzeln von Kunst und Erfahrungswissenschaft hin. Die Erfahrungswissenschaften setzen den Gewinn verlässlichen empirischen Wissens, wie er in der Lebenspraxis erfolgt, mit präzisierten Mitteln fort, und die Kunst knüpft an Bestrebungen an, das jeweilige ästhetische Wertssystem z.B. bei der Gestaltung der eigenen Wohnung, in der Wahl der Kleidung, im Umgang mit dem eigenen Körper zur Geltung zu bringen. Die Angewiesenheit auf empirisches Wissen gehört ebenso zur *condition humaine* wie die wertssystemkonforme Gestaltung der Wohnung, der Kleidung, des Körpers, der Kunstphänomene. Die Gleichwertigkeit von Kunst und Wissenschaft ergibt sich daraus, dass das eine für die menschliche Lebensform genauso wichtig ist wie das andere.¹⁸ Die erfahrungswissenschaftliche Forschung ist Forschung im engeren Sinn, während Forschung in der Kunst als Forschung im weiteren Sinn einzuordnen ist, die mit anderen Formen der Kunstproduktion gemeinsam hat, dass sie auf wertssystemkonforme Gestaltung ausgerichtet ist.

2. Diskussion einzelner Aspekte

In Kapitel 2.1 behandle ich eine für die Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung relevante Passage aus dem Text von Sónke Gau und Katharina Schlieben.

2.1 Sónke Gau/Katharina Schlieben: Verbindungen zwischen einer forschenden Kunst und einer Kunst der Forschung¹⁹

Nach einigen Aussagen zum „Bologna-Prozess“ (52) kommen Sónke Gau und Katharina Schlieben auf „die Vereinnahmung des Begriffs und der Tätigkeit ‚Forschung‘ durch die (Natur-)Wissenschaften“ (53f.) zu sprechen. Behauptet wird, „dass die so genannten exakten Wissenschaften fast schon hegemoniale Ansprüche ihres Wissenschaftsbegriffs ausüben und bestrebt sind, diesen auch gegenüber anderen Dispositionen des Wissens durchzusetzen“ (54). Demnach ist „eine genuin künstlerische Forschung eigentlich nicht denkbar“ (54); ihre Möglichkeit werde von vornherein ausgeschlossen.

Mithilfe der in Kapitel 1 erläuterten und auf Henk Borgdorffs Argumentation angewandten 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,²⁰ muss nicht bestreiten, dass es auch Forschung im weiteren

dell *verbindet* künstlerische Elemente mit Elementen herkömmlicher wissenschaftlicher Forschung. Ich habe keine *grundsätzlichen* „Bedenken gegenüber der Legitimität der praxisorientierten Forschungsabschlüsse in der Bildenden und Darstellenden Kunst“ (46). Besteht eine Dissertation nicht nur aus künstlerischen Arbeiten und Reflexionen über deren Entstehungsgeschichte, enthält sie auch einen kunsthistorischen oder kunstwissenschaftlichen Teil im herkömmlichen Sinn, so kann dieser nach den Standards der jeweiligen Disziplin geprüft werden.

¹⁸ Daher halte ich es für verfehlt, wenn Borgdorff die Etablierung der Sozialwissenschaften als Wissenschaften neuen Typs gegen erhebliche Widerstände als Muster für die Etablierung der Forschung in der Kunst begriff: „Das Privileg der ‚alten Garde‘, die denkt, sie setze die Qualitätsstandards, steht den Newcomern gegenüber, die – durch die Einführung ihrer eigenen Forschungsgebiete – das aktuelle Verständnis davon verändern, was Wissenschaft und Objektivität sind.“ (47)

¹⁹ In: Rey/Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 52–78.

²⁰ Nebenher weise ich darauf hin, dass die erfahrungswissenschaftliche Grundhaltung nicht nur in den Natur-, sondern auch in den Geistes- bzw. Kulturwissenschaften zur Geltung gebracht werden kann.

Sinn gibt, die in mehreren Lebensbereichen festzustellen ist. Ist nun künstlerische Forschung ist (wie in Kapitel 1 ausführlicher dargelegt) als Forschung im weiteren Sinn einzuordnen, so gilt: Sie ist sehr wohl denkbar, aber anders einzuordnen als dies bei Borgdorff und anderen geschieht. 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 diese als die einzig mögliche Form der Forschung erscheint. Diese Verabsolutierung ist dann durch den Hinweis darauf, dass es auch Forschung im weiteren Sinn gibt, zu kritisieren.

Gau/Schlieben betrachten im Anschluss an Ernesto Laclau und Chantal Mouffe Wissenschaft als hegemoniales System, das sich „über Ein- und Ausschließungsmechanismen“ (54) definiert. Aus meiner Sicht handelt es sich zunächst einmal nicht um eine *Macht*, sondern um eine *Sachfrage*, welche durch die Unterscheidung zwischen Forschung im weiteren und im engeren Sinn befriedigend beantwortet wird. Die Machtfrage kommt erst ins Spiel, wenn eine Verabsolutierung der genannten Art wirksam wird – diese führt „zu einer homogenisierenden Wertung“ (54), welche Formen der Forschung im weiteren Sinn ausschließt.