



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.2

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

Inhalt

Vorwort zu Lieferung 2.1 (Wdh.)	1
1. Kathrin Busch: <i>Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken</i>	2
1.1 Veränderungen im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft	2
1.2 Künstlerische Forschung	3
1.3 Philosophische Kritik an den Wissenschaften	4
1.3.1 Zu Nietzsche	5
1.3.2 Zu Heidegger	7
1.3.3 Zu Adorno	7
2. Dieter Mersch: <i>Kunst als epistemische Praxis</i>	8
2.1 Kritik am idealisierten Bild naturwissenschaftlicher Forschung	8
2.2 Philosophie als Wissensform	10
2.3 Kunst als Wissensform	11
2.4 Bezüge zur philosophischen Ästhetik	13
3. Diskussion einzelner Aspekte	14
3.1 Gabriele Gramelsberger	14
3.2 Beatrice von Bismarck	17
3.3 Das w/k-Konzept für Einzelstudien	17
3.4 Vermischtes	19
4. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick (Fortsetzung)	20

Vorwort zu Lieferung 2.1² (Wdh.)

In Lieferung 1 habe ich mich mit dem von Anton Rey und Stefan Schöbi 2009 herausgegebenen Band *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven* auseinandergesetzt, insbesondere mit dem wich-

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

² Siehe *Mythos-Magazin* (Jul. 2021), http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-1.pdf.

tigen Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst* von Henk Borgdorff, einem der führenden Theoretiker der künstlerischen Forschung.³ In Lieferung 2 befasste ich mich nun mit dem ebenfalls 2009 erschienenen und von Elke Bippus edierten Sammelband *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, der 2012 eine zweite Auflage erfahren hat. Dieses Buch ist aus der Tagung *Kunst des Forschens*, die 2007 an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand, hervorgegangen. Da relativ viele Texte für meine Fragestellungen relevant sind, wird Lieferung 2 in zwei Teile aufgegliedert.

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*⁴. Ich wähle diejenigen Texte aus, die erstens eine *Theorie und/oder Methodologie* der künstlerischen Forschung entfalten – zumindest ansatzweise – und/oder die zweitens Auskünfte über dieses oder jenes *Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung enthalten. Zu meinen Zielen gehört es auch, Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten und zur Weiterentwicklung bestimmter Überlegungen beizutragen. Auf der anderen Seite bemühe ich mich, die mir problematisch erscheinenden Thesen überzeugend zu kritisieren.

1. Kathrin Busch: Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken⁵

Die von Kathrin Busch entwickelte Theorie der künstlerischen Forschung weist einen besonderen Zuschnitt auf, der es erforderlich macht, sie in die in Kapitel 4 weiter ausgebauten Systematik als eigenständige *Position 5* einzuordnen. Während die von Elke Bippus skizzierte Theorie auf kritisch eingestellte Wissenschaftshistoriker wie Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger zurückgreift, stützt sich Busch auf Philosophen: vor allem auf Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno.

1.1 Veränderungen im Verhältnis von Kunst und Wissenschaft

Begonnen wird mit Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft:

„So richtig es ist, Unterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft zu benennen, so problematisch erscheint ihre saubere Trennung, und zwar sowohl angesichts der Wandlungen des zeitgenössischen Kunstbegriffs als auch hinsichtlich der Transformationen des tradierten Wissenschaftsverständnisses.“ (141)

Eine saubere bzw. *absolute* Trennung von Kunst und Wissenschaft wird auch von mir kritisiert. Gegen eine völlige Trennung beider Bereiche spricht unter anderem, dass es verschiedene *individuelle Verbindungen* zwischen Kunst und Wissenschaft gibt, die in w/k als wissenschaftsbezogene Kunst bezeichnet werden.⁶ Darunter wird verstanden, dass eine Künstlerin bzw. ein Künstler auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreift⁷ und diese wissenschaftlichen Elemente in Rahmen eines individuellen Kunstprogramms verarbeitet, das sich in vielen Fällen als Ausformung eines bestimmten überindividuellen Kunstprogramms erweisen lässt.⁸ Ich bestreite, dass wissenschaftsbezogene Kunst in der Hauptsache *Wissen spezifischer Art* hervorbringt. Nach meiner Theorie ist es verfehlt, die Verarbeitung wissenschaftlichen Wissens im Rahmen eines – primär auf bestimmte Gestaltungsziele ausgerichteten – Kunstprogramms als *Hervorbringung eines spezifischen Wissens durch Kunst* zu denken. Meine Reserven gegenüber der These, dass die Kunst eine eigenständige Form der Wissensproduktion darstellt, bringen es mit sich, dass jede Argumentation dieser Art kritisch geprüft wird. Übereinstimmung mit Busch (und anderen) besteht allerdings darin, dass es „recherchebasierte[] Künste“ (141)⁹, „theoretisch gesättigt[e]“ Kunst (143) gibt.

³ Vgl. P. 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://mythos-magazin.de/erklaerendhermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf.

⁴ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (02.05.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/konzepte-kuenstlerischer-forschung-programm/>.

⁵ In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 141–158.

⁶ Bei Busch heißt es: Künstler „beziehen sich auf wissenschaftliche Forschungen“ (141). Sie spricht von der „Verschränkung einer genuin künstlerischen Artikulation mit einer forschenden und begrifflich-wissenschaftlichen Arbeit“ (142). Auch „von der Theoriegeladenheit der Kunst“ (142) ist die Rede.

⁷ Das können auch die „Kulturwissenschaften“ (144) sein.

⁸ In Lieferung 2.1, Kapitel 1.4 habe ich den künstlerischen Rückgriff auf eine *kritische Theorie* dieser oder jener Art als Sonderfall der wissenschaftsbezogenen Kunst gefasst.

⁹ „Die Recherche hat sich [...] in einigen Bereichen zeitgenössischer Kunstproduktion zu einem unerlässlichen Verfahren künstlerischer Produktionsprozesse ausgebildet.“ (143) Busch sieht „in den leidenschaftlichen Recherchen heuti-

Dass Verbindungen bzw. Vermischungen zwischen Kunst und Wissenschaft existieren, schließt nicht aus, dass beide *in anderer Hinsicht* „verschieden verfahren[] und gut voneinander abgrenzbar[]“ (141) sind. Etwas später konzediert dies auch die Autorin: „[E]s wird selbstredend auch weiterhin wissenschaftliche Abhandlungen und ästhetisch zu rezipierende Kunstwerke geben.“ (144)

„Gerade die Philosophie des 20. Jahrhunderts hat in der Struktur des Erkennens Momente ausfindig gemacht, die man gemeinbin künstlerischen Verfahren zuschreibt.“ (141f.)¹⁰

Da Busch diesen wichtigen Punkt erst später weiter ausführt, diskutiere ich ihn dort, wo eine genauere Darstellung erfolgt. Zu klären ist, ob die These, dass sich das Denken „grundlegend durch Kriterien bestimmt [erweist], die landläufig den Künsten zugeschrieben werden“ (142), als hinlänglich gesichert gelten kann. Busch spricht hier auch von einer „Poetisierung der Wissenschaften“ (143); vergleiche dazu auch meinen kritischen Kommentar zu Paul Feyerabends *Wissenschaft als Kunst*.¹¹

Der folgende Satz spricht einen zentralen Punkt von Buschs Theorie an:

Die „Herausbildung künstlerischer Forschung trifft sich mit der philosophischen Vernunftkritik und deren Suche nach einer anderen Bestimmung des Denkens, die sich ebenso wenig wie die künstlerische Forschung an strengen wissenschaftlichen Standards orientiert.“ (142)

Künstlerische Forschung erscheint hier als ein (neues) Kunstprogramm, das sich auf bestimmte Formen der „philosophischen Vernunftkritik“ stützt (die in der Folge genauer gekennzeichnet werden), für beide ist es charakteristisch, dass man sich „nicht „an strengen wissenschaftlichen Standards orientiert“. Busch ist offenbar bestrebt, dieser Art von Kunst eine theoretische Grundlage zu verschaffen – sie unterscheidet sich von der Kunst, die Borgdorff, Bippus und Schenker meinen, wenn sie von künstlerischer Forschung sprechen.

1.2 Künstlerische Forschung

Die künstlerische Praxis nimmt „vermehrt die Gestalt einer intensiven und umfänglich forschenden Tätigkeit an“ (142f.).

Das trifft zu, sofern Forschung im weiteren Sinn gemeint ist, wie sie auch in anderen Lebensbereichen auftritt; die Abgrenzung von der Forschung im engeren, erfahrungswissenschaftlichen Sinn ist im Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1 genauer ausgeführt.

„Eine ganze Reihe von Künstlern arbeitet stärker als je zuvor an der Explikation eines latenten kulturellen Wissens sowie an der Freilegung der impliziten und unbewussten Voraussetzungen der Wissenschaften selbst.“ (143)

Zu den hier wirksamen Kunstprogrammen gehört z.B. das von Hannes Rickli, das in Lieferung 2.1, Kapitel 2 behandelt wird. Dabei sollte indes stets unterschieden werden zwischen dem, was ein Künstler anstrebt, und dem, was er *tatsächlich leistet*. So ist es eine offene Frage, ob Rickli gelungen ist, durch seine Kunst „unbewusste[] Voraussetzungen der Wissenschaften selbst“ freizulegen.

Nach Busch ist „eine Neubestimmung des Verhältnisses [...] zwischen Wissenschaft und Kunst“ (142) erforderlich.

Dass „sich das Feld der Wissenschaften neu konfiguriert“ (143), ist als allgemeiner Befund unstrittig; es gibt jedoch mehrere Möglichkeiten, diese Neukonfiguration theoretisch zu durchdringen; auf wissenschaftlicher Ebene sind die Alternativen gegeneinander abzuwägen. Nur ein Hinweis auf Konfliktstoff: Dass sich z.B. einige „transdisziplinäre Forschungsverbände“ (143) herausbilden, bedeutet nicht zwangsläufig, dass sich *alle* bestehenden wissenschaftlichen Disziplinen in solche Verbände *aufösen* und dass sich das Wissenschaftsverständnis der Erfahrungswissenschaften *grundlegend wandelt*. Nach meiner Auffassung verhält es sich nur so, dass „transdisziplinäre Forschungsverbände“, an denen Künstlerinnen und Künstler beteiligt sind, bzw. „Hybridisierungen von Künsten und Wissenschaften“ (144) einer *gesonderten Analyse* bedürfen.

„Neben den Künsten und den Wissenschaften werden [...] als eine neue Spielart die Forschungskünste einen dritten Ort für sich beanspruchen können. Die Vermischung von künstlerischen und wissenschaftlichen Methoden, die sich schon heute abzeichnet, führt keineswegs zu einer Homogenisierung beider Felder.“ (144)

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

Zu den starken Thesen, die Busch vertritt, gehört auch, „dass die künstlerische Wissensbildung zugleich als eine Weiterentwicklung und Umbildung wissenschaftlichen Wissens fungiert. Man hat also in Betracht zu ziehen, dass in den Künsten im Verbund mit wissenschaftlicher Forschung gänzlich neuartige Verfahren und Artikulationsformen der Wissensbildung entstehen.“ (144)

Das sind wichtige Themen für die Diskussion über Konzepte der künstlerischen Forschung. Meiner Ansicht nach entstehen in dem als künstlerische Forschung Bezeichneten nicht primär neuartige Formen der Wissensbildung,

ger Künstler ein Modell des enthusiastischen Forschens, das sich weder am humanistischen Ideal umfassender Bildung noch am Glauben einer übergeschichtlichen Vernunft orientiert“ (147).

¹⁰ Busch spricht auch „von der Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung“; kritisiert werden Ansätze, „die das Ästhetische aus der Theoriebildung verbannen [...] wollen“ (142).

¹¹ P. Tepe: *Kritischer Kommentar zu Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst*. In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendhermeneutik/pt_feyerabend.pdf.

sondern es finden vor allem Verarbeitungen wissenschaftlichen Wissens im Rahmen individueller Kunstprogramme statt, die auf Gestaltungsziele ausgerichtet sind.

Busch argumentiert „für ein symmetrisches Verhältnis von Kunst und Theorie“ (145) und stellt in diesem Zusammenhang einige zu diskutierende Thesen auf. Der Kunst wird „ein wesentlicher Anteil an theoretischer Wissensbildung“ (146) zugestanden.

Ich empfehle, bei der Diskussion solcher Thesen jeweils *konkrete Fälle* zu behandeln. Es dürfte es unstrittig sein, dass Künstler – Busch bringt David Hockney als Beispiel – aufgrund ihrer „malerischen Erfahrungen und Kenntnisse“ dazu beitragen können, „die kunsthistorische Forschung in wichtigen Aspekten [zu] korrigieren“ (145). Dass kunsthistorisch kompetente Künstler zur Korrektur von kunsthistorischen Fehleinschätzungen – etwa über die von den alten Meistern angewandten Techniken – beitragen können, ist jedoch noch kein Beleg dafür, „dass der Kunst ein wesentlicher Anteil an theoretischer Wissensbildung zuzugestehen ist“. Hier lässt sich außerdem das Prinzip der *Rollentrennung* anwenden: Ein Individuum kann z.B. sowohl Künstler als auch Kunsthistoriker (sei es nun mit entsprechender Ausbildung oder als Autodidakt) sein; interveniert nun ein solches Individuum in einer kunsthistorischen Frage, so ist zu klären, ob es hier als Künstler und/oder als Kunsthistoriker tätig wird.

Richtig ist, dass Kunst nicht nur „das Objekt der Wissenschaften“ ist, sondern auch „die Wissenschaften [bzw. bestimmte Aspekte der Wissenschaft, P.T.] ihrerseits zum Gegenstand ihrer Interventionen machen“ machen kann; Künstlerinnen und Künstler können z.B. „die kulturelle Bedeutung der Wissenschaften“ (146) thematisieren. Fraglich ist jedoch, ob dadurch das Wissen über die Wissenschaften auf spezifisch künstlerische Weise erweitert wird. „Dass sich die Künste verstärkt auf Wissen stützen, dieses bearbeiten“, ist unstrittig, dass sie „neues generieren“ (146), ist hingegen umstritten und bedarf des Nachweises in jedem Einzelfall.

Künstlerische Forschung darf nach Busch weder nach einem überholten „Modell der Bildung“ gedacht, noch „akademischen Standards unterstellt werden“ (147). Sie beruft sich in diesem Zusammenhang auf Heidegger: Dieser „hat im Zuge seiner Kritik der neuzeitlichen Wissenschaften auch die Voraussetzungen des klassischen Bildungsbegriffs befragt und bereits 1953 pointiert formuliert: ‚Das Zeitalter der Bildung geht zu Ende.‘ [...] Der Begriff der Besinnung, den Heidegger demgegenüber einführt, setzt wesentlich radikaler an und verweist auf die Notwendigkeit, allererst mit der Suche nach dem eigenen Standort zu beginnen.“ (147)

Ich verstehe das so: Busch vertritt eine „philosophische Vernunftkritik“ (142), die eine „Kritik der neuzeitlichen Wissenschaften“ einschließt, wie Heidegger sie entfaltet hat; ihr Konzept ist auf ein neues Denken – und eine vom neuen Denken geprägte neue Gesellschaft – ausgerichtet.¹² Unter ‚eigentlicher‘ künstlerischer Forschung versteht sie eine Kunst, die sich auf eine solche Hintergrundtheorie stützt.

Aufgrund dieser Positionierung wird auch verständlich, weshalb Busch schreibt, künstlerische Forschung dürfe nicht „akademischen Standards unterstellt werden“ (147): Diese Standards gehören ja zu den *zu kritisierenden* neuzeitlichen Wissenschaften.

„Die Verschiebungen, die sich im Wissenschaftsbetrieb wie im Kunstfeld abzeichnen, sind deshalb von so großer Bedeutung, weil sie im Zuge der Bologna-Reform eine institutionelle Verankerung erfahren. Angesichts der Umstellung auch künstlerischer Studiengänge auf ein dreistufiges System wird die Diskussion über die Forschung in den Künsten oftmals allerdings polemisch auf die Frage nach Einführung von Doktoraten an Kunsthochschulen verengt.“ (148) Es ist „im Sinne einer Spezifik künstlerischer Wissensformen geboten, einer Ausrichtung auf wissenschaftliche Standards entgegenzutreten.“ (148)

Dass Konzepte künstlerischer Forschung häufiger mit bildungspolitischen Projekten verbunden sind, habe ich am Beispiel von Henk Borgdorff in Lieferung 1 herausgearbeitet. Nach meiner Auffassung ist es für die PhD-Diskussion wichtig, sich zunächst einmal anhand möglichst vieler Beispiele darüber zu informieren, wie PhD-Programme für Künstlerinnen und Künstler aufgebaut sind und welche Ziele mit ihnen verfolgt werden.¹³

Ähnlich wie Bippus tritt Busch einer Ausrichtung der künstlerischen Forschung auf rein „wissenschaftliche Standards entgegen“, wie sie für Position 2 charakteristisch ist:

„Es ist mithin zu unterscheiden zwischen einer gegenseitigen Herausforderung von Kunst und Wissenschaft, die zu neuen Mischformen mit gänzlich anderen Wissensfeldern und Forschungsverfahren führt, und der Anlegung wissenschaftlicher Kriterien an künstlerische Produktionen. [...] Man muss nicht notwendigerweise für die Möglichkeit der Promotion in den Künsten eintreten, wenn man der künstlerischen Wissensbildung Geltung verschaffen möchte.“ (148)

1.3 Philosophische Kritik an den Wissenschaften

Busch orientiert sich an der „philosophische[n] Kritik an den Wissenschaften“, welche Formen des Denkens und Forschens praktiziert, „die sich nicht den Wissenschaften unterordnen lassen. Zumal in der Philosophie immer wieder – vielleicht im 20. Jahrhundert am prägnantesten bei Heidegger und Adorno – die Differenz von Denken und Wissenschaft betont worden ist.“ (148f.)

Damit ist ein zentraler Punkt von Buschs Theorie der künstlerischen Forschung erreicht, der genauer zu beleuchten ist. Heidegger und andere behaupten in der Tat eine „Differenz von Denken und Wissenschaft“. Zu Konzepten die-

¹² An dieser Stelle werden auch Jacques Derrida und Theodor W. Adorno genannt.

¹³ A. Grossman/A. Haughey/T. Bödeker/P. Tepe: *Socially Engaged Practice-Based Research: A PhD Pathway for Artists. A conversation with Alan Grossman and Anthony Haughey, led by Till Bödeker and Peter Tepe.* In: *w/k – Between Science and Art* (25.11.2020), online unter <https://between-science-and-art.com/artist-pdh-sepr/>.

ser Art gehört die Annahme, dass die ‚wahre‘ oder ‚eigentliche‘ Philosophie zu einem Wissen gelangt, das dem der Wissenschaft *grundsätzlich überlegen* ist – ich spreche auch von einem *höheren* Wissen. Viele Philosophen und Theoretiker *bestreiten* nun – mit in diesem Kontext nicht im Einzelnen darzustellenden Argumenten – diesen Anspruch auf höheres Wissen, das zu erlangen bestimmten Philosophen vorbehalten sei. Einige (zu denen ich gehöre) sehen insbesondere bei Heidegger spezifische *Muster religiös-theologischen Denkens* am Werk, die auf neuartige Weise weitergeführt werden. Theorien der künstlerischen Forschung, die sich auf Heidegger berufen, müssten – unter Berücksichtigung der von anderen Philosophen gegen Heidegger vorgebrachten Kritik – zeigen, dass Heidegger in den für die Diskussion relevanten Punkten zu *Erkenntnissen* gelangt ist, *die weiterhin Gültigkeit haben*. Die *Meinung*, Heidegger praktiziere eine der Wissenschaft *grundsätzlich überlegene* Art des Denkens, muss in Argumente überführt werden.

Theorien der künstlerischen Forschung, die sich in dieser unübersichtlichen Konstellation *direkt* auf Heidegger stützen, befinden sich nach meiner Einschätzung in der folgenden Lage: Was sie sagen, hat zunächst einmal den Status der *subjektiven Überzeugung*, es sei Heidegger (oder X) gelungen, eine gültige „philosophische Kritik an den Wissenschaften“ vorzulegen.¹⁴ Kurzum, diejenigen Formen des Denkens, „die sich nicht den Wissenschaften unterordnen lassen“, bedürfen der kritischen Prüfung; ihnen sollte nicht *sofort vertraut* werden.

„In dem Maße, wie die Philosophie aber in Vorgehen und Anspruch von den Wissenschaften abrückt und sich für andere Darstellungsarten und Verfahren öffnet, bewegt sie sich ihrerseits auf die Künste zu und berührt sich mit künstlerischen Wissensformen.“ (149)

Philosophien und andere Theorien, die von den Wissenschaften abrücken und ein höheres Wissen dieser oder jener Art für sich reklamieren, haben eine Affinität zwar nicht zu *der* Kunst im Allgemeinen, wohl aber zu *bestimmten* Formen der Kunst – insbesondere zu solchen, die auf denselben oder ähnlichen Hintergrundüberzeugungen beruhen. Bestimmte Formen der Kunst berufen sich auf Ansätze der Vernunftkritik; sie werden durch eine vernunftkritische Philosophie geprägt.

1.3.1 Zu Nietzsche

„Insbesondere Nietzsche hat die Bedeutung von Stil und Rhetorik für das eigene Schreiben konsequent umgesetzt und die Philosophie ihrerseits als Kunstform betrieben. Das Erbe einer solchen als Kunst aufgefassten Philosophie findet man insbesondere bei Autoren wie Bataille, Klossowski und Blanchot, bei denen sich literarische und philosophische Schreibweise gegenseitig durchkreuzen und befruchten.“ (149)¹⁵

Busch weist hier auf einige derjenigen Philosophen und Theoretiker hin, an denen sich ihr Denken orientiert, und sie begreift offenbar eine Synthese aus Elementen dieser Denkformen als Grundlage der Theorie der ‚eigentlichen‘ künstlerischen Forschung. Diese Art des Denkens visiert den Übergang zu einer neuen Art des philosophischen Denkens (und zu einer neuen Gesellschaft) an.¹⁶

Beginnend mit Platon gibt es in der Philosophiegeschichte eine ganze Reihe von Autoren zu verzeichnen, „bei denen sich literarische und philosophische Schreibweise gegenseitig durchkreuzen und befruchten“. Auch David Humes *Dialoge über natürliche Religion* gehören in diesen Zusammenhang.¹⁷ Man kann aber gegenüber der Verwendung literarischer Schreibweisen innerhalb der Philosophie aufgeschlossen sein – und entsprechend eingestellte Philosophien besonders schätzen –, ohne dafür zu plädieren, die Philosophie *insgesamt* „als Kunstform“ zu betreiben. Der Kern der Philosophie besteht nach meiner Auffassung aus sich auf bestimmte Probleme beziehenden Thesen und Argumenten, die einer rationalen und oft auch die empirische Dimension einbeziehenden kritischen Prüfung unterzogen werden können. Die Verwendung literarisch-künstlerischer Elemente kann insbesondere dazu beitragen, neue Thesen und Argumente nicht nur einem Fachpublikum, sondern auch einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln und so wichtige Diskussionen anregen. Auf der anderen Seite kann ein solcher Einsatz künstlerischer Mittel aber auch ein *Übergewicht* gewinnen und zur Folge haben, dass die neuen Thesen und Argumente nicht so klar, wie es möglich wäre, herausgearbeitet werden, was deren kritische Diskussion *erschwert*. Sollte Busch dazu aufrufen, Philosophie künftig primär „als Kunstform“ zu betreiben, so würde ich das als den Kern der Philosophie verfehlend ablehnen. An dieser Stelle verweise ich wiederum auf das Prinzip des Pluralismus: Es gibt mehrere *Philosophieprogramme*, die zunächst einmal zu tolerieren und zu respektieren sind. Eine Philosophie, die auf die Verwendung literarisch-künstlerischer Mittel verzichtet, ist ebenso legitim wie eine Philosophie, die solche Mittel einsetzt – sei es nun in einigen Fällen oder durchgehend. Denker, welche die künstlerische Seite besonders pflegen, sind indes nicht automatisch auch diejenigen, welche *die besseren Thesen und Argumente vorbringen*. Busch liefert denjenigen, die sich als künstlerische Forscher

¹⁴ Ein inhaltlich deutlich andere, aber strukturell verwandte Variante dieser subjektiven Überzeugung ist die marxistische Auffassung, man verfüge hinsichtlich der zielgerichteten Gesamtentwicklung der Geschichte über ein höheres Wissen, und erst im Licht dieses vermeintlichen Wissens lasse sich sagen, was es mit den Wissenschaften ‚eigentlich‘ auf sich habe.

¹⁵ In diesem Zusammenhang beruft sich Busch auch auf Derrida sowie kurz zuvor auf Michel Foucault.

¹⁶ Heidegger will „das Denken selbst transformieren“ (149).

¹⁷ Ich erwähne auch meinen Versuch, eine gesamte Vorlesung zur Einführung in die philosophische und literaturwissenschaftliche Mythosforschung in Theaterform durchzuführen: P. Tepe/H. May: *Mythisches, Allzumythisches. Theater um alte und neue Mythen 1*. Ratingen 1995.

verstehen, eine Theorie der künstlerischen Forschung als Grundlage, und sie greift dabei auf Denker zurück, die sich einer literarisch-künstlerischen Schreibweise bedienen und insofern eine *Kunstnähe* aufweisen.

Am Beispiel Nietzsche verdeutlicht Busch dann ihr Plädoyer für die Philosophie als Kunstform.

Sie stellt zunächst richtig heraus, dass Nietzsche in seinen verschiedenen Werkphasen „im Rahmen seiner Kritik an der Metaphysik und Skepsis gegenüber der Vernunft immer wieder auf die Kunst rekurriert“ (150) – und eine spezifische Kunsttheorie entwickelt. Busch erwähnt auch, dass Nietzsche „die Wahrheitsfindung in der Ästhetik und ‚Artistik‘ [fundiert], indem er die Hervorbringung von Wissen dem generativen Vermögen der Kunst einreihet“ (150). Er nimmt „einen umfassenden Kunsttrieb an [...], dem auch die Wissensbildung unterliegt. Die Wahrheit beruht auf nicht-zwingenden und daher schöpferischen oder künstlerischen Übertragungen und Perspektivierungen von sinnlichen Affektionen in Bilder und von diesen in feststehende Begriffe.“ (150)

Einige Anmerkungen:

- Zweifellos können Kunstformen, die sich der künstlerischen Forschung zurechnen, und Theorien der künstlerischen Forschung bei Nietzsche Aussagen finden, die mit ihren eigenen Überzeugungen übereinstimmen – und sich auf diese berufen.
- Derartige Aussagen Nietzsches dürfen aber nicht schon deshalb als verlässliche Erkenntnisse behandelt werden, weil sie gut zu den eigenen Überzeugungen passen. Hier gilt wieder: Es ist eine Diskussion mit anderen Vertretern der Philosophie, der Sprachwissenschaft usw. zu führen, um Stärken und Schwächen solcher Behauptungen herausarbeiten. Und zunächst einmal ist zu klären, was z.B. die These, es gebe einen „umfassenden Kunsttrieb [...], dem auch die Wissensbildung unterliegt“, genau besagt.
- Bei Busch zeigt sich (das sage ich als erkenntniskritischer Ideologieforscher¹⁸) eine *dogmatische* Tendenz: Sie behandelt die zu ihrem Konzept passenden Aussagen Nietzsches, als habe dieser deren Tragfähigkeit *hinlänglich erwiesen* – was nicht der Fall ist.
- Die dogmatische Tendenz wird noch verstärkt, wenn man die Annahme, es gebe „Formen der Wissensproduktion, des Denkens oder Forschens [...], die sich nicht den Wissenschaften unterordnen lassen“ (149), so versteht: Es gibt Formen des Denkens, welche zu einem *höheren Wissen* gelangen, das dem der Wissenschaften *grundsätzlich überlegen* ist. Eine solche Position kann das wissenschaftliche Wissen stets als *für die Beantwortung der entscheidenden Fragen unerheblich* abtun, und das kann wiederum als Begründung dafür dienen, sich mit diesem Wissen gar nicht erst zu beschäftigen müssen – eine *bequeme* Position, die immer wieder gern bezogen wird.
- Künstlerinnen und Künstler sowie Theoretikerinnen mit Kunstnähe schätzen häufig, sofern sie sich für Philosophie interessieren, diejenigen Philosophen besonders, welche – wie Nietzsche – eine literarisch-künstlerische Schreibweise pflegen. Aus dieser nachvollziehbaren Vorliebe kann jedoch nicht gefolgert werden, dass eine solche „künstlerisch verfahrenende[] Philosophie (150) zu einem *höheren Wissen* vordringt, das dem der Wissenschaften tatsächlich überlegen ist.

In ihre Theorie der künstlerischen Forschung nimmt Busch mehrere Denkelemente Nietzsches auf:

So soll das Künstlerische „zu einem Element und Charakteristikum der wissenschaftlichen Tätigkeit [werden]. Es zeichne das Denken weniger die ‚vis contemplativa‘ als vielmehr eine ‚vis creativa‘ aus. Ihrerseits mit schöpferischen Kräften bedacht, kann nun auch die Erkenntnis als ‚Stimulus des Lebens‘ dienen. Sie zielt wie die Kunst darauf, ‚die Dinge schön, anziehend, begehrenswert zu machen‘ und wird selbst zum Quell des Glücks.“ (151)

Von Nietzsche kann gesagt werden, dass er eine erneuerte Form einer ‚lebensbejahenden‘ *Weltanschauung* hervorbringen will, welche die – insbesondere mit dem Christentum verbundenen – ‚lebensverneinenden‘ Tendenzen überwindet. Wenn Busch von Wissen bzw. Erkenntnis spricht, scheint sie primär die weltanschauliche Lebensorientierung im Blick zu haben. Deren Etikettierung als Wissen ist jedoch problematisch, da es eine Vielzahl von Weltanschauungen gibt, die miteinander konkurrieren, ohne dass allgemein akzeptierte Gültigkeits- bzw. Wahrheitskriterien vorliegen würden. Daher ziehe ich es vor, hier von *Lebensorientierungen* zu sprechen, deren fundierende Schicht aus Weltbildannahmen einerseits und Wertüberzeugungen andererseits besteht – und nicht von *Wissen*. Weltanschauliche Überzeugungen werden aber häufig als Wissen, ja als höhere Erkenntnis *ausgegeben*; bei religiösen Weltanschauungen wird das besonders deutlich.

Die Erfahrungswissenschaften sind demgegenüber anthropologisch als Fortsetzungen des Gewinns vorwissenschaftlicher Erfahrungserkenntnis mit präzisierten Mitteln einzuordnen. Lebenserhaltung ist ohne Erfahrungswissen über relevante Gegebenheiten nicht möglich, und viele erfahrungswissenschaftliche Erkenntnisse werden zur Verbesserung der Lebenserhaltung genutzt.

Unterscheidet man zwischen Weltanschauung und (Erfahrungs-)Wissenschaft, so liegt es nahe, einige von Busch zusammengefasste Thesen Nietzsches so zu *reformulieren*, dass sie sich explizit auf die weltanschauliche Dimension beziehen. Ich verdeutliche das an zwei Beispielen:

- *Weltanschauliche Orientierung* ist „immer getragen [...] von einer affektiv gestimmten Hinwendung zu den Gegenständen“ (152).
- Eine bestimmte Art der *Weltanschauung* will „[d]em Dasein eine ästhetische Bedeutung geben“ (153).¹⁹

¹⁸ Vgl. P. Tepe: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012.

¹⁹ Eine von Buschs Nietzsche-Verständnis deutlich unterschiedene Nietzsche-Interpretation habe ich in den 1990er Jahren veröffentlicht: P. Tepe: *Mein Nietzsche*. Wien 1993. Hier wird an die von Nietzsche in seiner mittleren Phase

1.3.2 Zu Heidegger

Busch werdet sich dann „Heideggers Versuch einer Neubegründung des Denkens“ (153) zu. Vorbereitend heißt es: „Am systematischsten hat [...] Heidegger die implizite Übertragung von Merkmalen der Kunst auf das Denken umgesetzt.“ (149) „Heidegger hat Nietzsches Philosophie [...] die Freisetzung einer anderen geschichtlichen Grundstellung zugetraut. Diese speist sich aus einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wahrheit und schließt eine fundamentale Kritik der Wissenschaften und ihres Gegenstandsbezugs bzw. Seinsverständnisses ein. Der mit der neuzeitlichen Wissenschaft einbergehenden Vergegenständlichung des Seienden lasse sich nur mit einem gänzlich anders gearteten ‚Entbergen‘ begegnen, das Heidegger sowohl in der Kunst wie im Denken findet. Er formuliert daher prägnant: ‚Die Wissenschaft denkt nicht‘“ (153).

Es ist hier nicht der Ort für eine gründlichere Auseinandersetzung mit Heideggers Philosophie. Busch vertritt, wenn ich recht sehe, im Anschluss an Nietzsche und Heidegger eine neue Art der Weltanschauung = des „Denkens“, die offenbar auch mit einer bestimmten Sozialutopie verbunden ist, welche aber nicht weiter entfaltet wird. ‚Eigentliche‘ künstlerische Forschung erscheint als diejenige Art von Kunst, welche von genau diesem „Denken“ getragen wird; sie ist bestrebt, die neue, mit dem „Denken“ im Einklang stehende Kultur zu erzeugen.

Überwunden werden soll „die heutige Kultur“, die „in ihren Grundzügen durch die neuzeitliche Wissenschaft bestimmt [ist]. Und zwar nicht nur weil sich die Wissenschaften mit der Organisation, Gestaltung und Technisierung heutiger Lebenswelten vollständig verzahnen, sondern weil sie wesentlich die Art und Weise bestimmen, in der uns das, was ist, begegnet. Dass dabei jedoch nur eine spezifische und beschränkte Auffassung des Seienden gegeben ist, nämlich als Gegenstand, wird von den Wissenschaften ihrerseits nicht reflektiert. Heidegger versucht diese neuzeitliche Grundstellung zu überwinden“ (153f).

Unterstellt wird, dass es Heidegger gelungen sei, zu einem *höheren Wissen* über die Wissenschaften zu gelangen, zu dem diese selbst nicht vorzudringen imstande seien – das aber erscheint, wie z.B. die vielfältige Kritik an Heidegger zeigt, problematisch.

Heidegger arbeitet mit „der Gegenüberstellung von vorstellendem, berechnendem Vorgehen der modernen Wissenschaften einerseits und dem offenen, vernehmenden und zugleich empfangenden Charakter des Denkens andererseits“ (154); er will das Erstere zugunsten des Letzteren überwinden. Die „neuzeitliche[] Rationalität“ (154) erscheint – um es mit einem Begriff aus einem anderen philosophischen Kontext auszudrücken – als Form der *Entfremdung*, die es zu überwinden gilt. Busch betrachtet diese Art der Weltanschauung als tragfähige theoretische Grundlage für solche Künstlerinnen und Künstler, die sich als künstlerische Forscher verstehen. Sie ist bestrebt, die Angesprochenen dadurch für ihr Projekt zu gewinnen, dass sie die *Kunstnähe* des Heideggerschen „Denkens“ hervorhebt. Auf die These, dass bei Heidegger eine – für Künstlerinnen und Künstler attraktive – „Übertragung von Merkmalen der Kunst auf das Denken“ (149) vorliegt, gehe ich jetzt nicht näher ein, will aber eine kritische Distanz nicht verschweigen.²⁰

1.3.3 Zu Adorno

Im letzten Abschnitt ihres Aufsatzes plädiert Busch im Anschluss an Adorno für den „philosophischen Essay“ als „Mischwesen[] aus Philosophie und Kunst“ (156).

Der Essay „behauptet die Freiheit des sprachlichen Spiels gegenüber der systematischen Strenge des Denkens. Er hat eine ästhetische Form, ohne allerdings dadurch schlicht der Literatur zugeschlagen werden zu können, zielt er doch auf Erkenntnis. Nicht alle Wahrheit, so die zugrunde liegende implizite Annahme, lässt sich in wissenschaftliches Wissen umsetzen. Daber verwehrt sich der Essay gegenüber der ‚lücklosen[n] Ordnung der Begriffe‘ zugunsten des Singulären wie Fragmentarischen und artikuliert damit eine Kritik gegen den Zwang zur Systematisierung aller Wissenschaften.“ (157)

Aus meiner Sicht stellt der philosophische Essay *eine von mehreren* legitimen Formen philosophischen Schreibens dar. Problematisch wird eine Theorie des philosophischen Essays, wenn sie dem Konzept der Erreichbarkeit eines *höheren* Wissens verpflichtet ist, das den Wissenschaften angeblich versperrt sei, da diese unter anderem dem verfehlten „Zwang zur Systematisierung“ folgen. Die „essayistische Form“ wird nur bei *einigen Vertretern* „zur paradigmatischen Darstellungsweise eines Denkens, das sich der identifizierenden Rationalität entgegensetzt“, was mit dem Verzicht „auf kausale Ableitung oder logische Stringenz“ (157) verbunden ist. In vielen Fällen lässt sich das in essayistischer Form Entwickelte, so behaupte ich, auch in einer wissenschaftlichen Form vermitteln; dann liegt keine „in der Darstellung gebundene[] Wahrheit“ (157) vor.

entfaltete Variante einer kritischen Aufklärung angeknüpft, und mithilfe dieser von Nietzsche selbst phasenweise vertretenen Position werden die frühe Metaphysik des Ur-Einen und die späten Lehren vom Willen zur Macht und von der ewigen Wiederkunft kritisiert.

²⁰ Ich deute nur an einem Beispiel die Stoßrichtung meiner Kritik an. „Weil das Denken auf eine Gabe antwortet, ist sein Grundzug das Vernehmen, das sich deutlich abhebt gegenüber der wissenschaftlichen Forschung.“ (154) Formulierungen wie „Das Denken [...] antwortet“ lassen sich indes nicht auf die *Kunst* beziehen, sondern nur auf die *Kunstrezeption*, genauer: auf eine bestimmte Art der Kunsterfahrung: Diese lässt sich auf Phänomene ein, die als „frag- und denkwürdig“ erscheinen, „zum Nachdenken herausforder[n]“ (154). Als „frag- und denkwürdig“ können aber auch Naturphänomene erscheinen; auch hier „liegt der Anstoß des Erkennens nicht in ihm selbst“ (154), mag die Erforschung dann auch in wissenschaftlicher Form stattfinden.

Busch verteidigt am Ende „die Eigenständigkeit künstlerischer Forschung [...]. Man darf sie weder aus den Wissensbildungen ausschließen noch den geläufigen Hierarchisierungen entsprechend, der Wissenschaft unterordnen.“ (158)

Ich schlage folgende Präzisierungen vor:

- Künstlerische Forschung bestimmter Art ist eine *eigenständige Kunstform*, die sich von anderen dadurch unterscheidet, dass sie sich auf eine „philosophische[] Vernunftkritik“ (142) bestimmter Art stützt. Von Busch kann man sagen, dass sie die zugehörige Theorie der künstlerischen Forschung unter Rückgriff auf Überlegungen Nietzsches, Heideggers und Adornos entfaltet, wobei auch poststrukturalistische Ansätze (Foucault, Derrida) integriert werden. Etliche Künstlerinnen und Künstler, die sich als künstlerische Forscher verstehen, sind solchen Hintergrundüberzeugungen verpflichtet, die indes nicht immer artikuliert werden.
 - Andere Theorien der künstlerischen Forschung – wie die von Borgdorff, Bippus, Schenker vertretenen, die bereits behandelt worden sind – verstehen unter künstlerischer Forschung eine Kunst *anderer Art*. Hier ist daher eine differenzierte Betrachtung erforderlich.
 - Kunst im Allgemeinen und sich als künstlerische Forschung verstehende Kunst im Besonderen ist aufgrund ihrer spezifischen anthropologischen Verankerung nicht „der Wissenschaft unter[zu]ordnen“.
 - Umstritten bleibt, ob künstlerische Forschung – im Sinne dieser oder jener Theorie der künstlerischen Forschung – an der Wissensbildung teilhat. Die Behauptung einer „Erkenntniskraft der Kunst“ (158) mag sich in dieser oder jener Präzisierung als vertretbar erweisen – das wird die weitere Pro-und-contra-Diskussion vielleicht zeigen;²¹ Buschs Variante dieser Behauptung, die mit der Annahme eines höheren Wissens verbunden ist, welches der wissenschaftlichen Forschung überlegen sei, erscheint hingegen fragwürdig.
- „Offenheit gegenüber dem, was den Rahmen und die Bedingungen des bisher Möglichen überschreitet“ (158), ist auch jenseits der von Busch bezogenen Position möglich. Die Offenheit gegenüber dem *Sein*, wie Heidegger es in Anlehnung an religiös-theologische Denktraditionen auffasst,²² ist von der Offenheit für neue Erfahrungen bzw. für bislang unbekanntere Wirklichkeitsdimensionen zu unterscheiden. Entsprechend ist beim „Begriff des Ereignisses“ (158) vorzugehen.

Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Buschs Konzept der künstlerischen Forschung führe ich in meine Systematik eine weitere Differenzierung ein. Zur wissenschaftsbezogenen Kunst können auch solche Formen des künstlerischen Rückgriffs auf eine Philosophie gerechnet werden, die sich im neuzeitlich-modernen Sinn als Wissenschaft begreift oder den Erfahrungswissenschaften zumindest nahe steht. Davon ist der Rückgriff auf solche Philosophien zu unterscheiden, die in dieser oder jener Form der Annahme eines *höheren* Wissens (religiöser oder areligiöser Art) verpflichtet sind.

2. Dieter Mersch: Kunst als epistemische Praxis²³

Aus Dieter Mersch's komplexem Aufsatz behandle ich vor allem diejenigen Abschnitte, welche als Konkretisierung der in Elke Bippus' Einleitung formulierten Thesen betrachtet werden können. Wie Bippus – und Hannes Rickli²⁴ – vertritt Mersch eine Theorie der künstlerischen Forschung, die sich auf neuere Ansätze der Wissenschaftstheorie und -geschichte stützt (Position 3).

2.1 Kritik am idealisierten Bild naturwissenschaftlicher Forschung

Zu Beginn des Abschnitts „Bestimmung der Wissenschaftlichkeit von Wissenschaft“ finden sich allgemeine Aussagen über „die Eigenart der Wissenschaften“, die sich auf „naturwissenschaftliche Verfahren“ (31) beziehen. „Dabei zeichnen sich insbesondere naturwissenschaftliche Verfahren gewöhnlich durch drei wesentliche Parameter aus: Identität, Universalisierung und Kausalität. Identität betrifft die Gleichheit des erhobenen Datums [...]; die Universalisierung die Verallgemeinerbarkeit der Resultate bzw. die Allgemeingültigkeit der Gesetze [...]; schließlich die Kausalität die Begründbarkeit des Wissens, seine, zumindest partielle, Einordnung in logische oder zuweilen auch empirische Ursache-Wirkungs-Ketten. Medium der Wissenschaften ist dabei der Satz, der vorwiegend sprachliche Diskurs [...]. Wissen und Erkenntnis sind Funktionen einer allgemeingültigen Aussage, deren Kern, die Bestimmung von etwas ‚als‘ etwas ist, das die Form benennbarer Eigenschaften hat.“ (31f.)

Mersch will, wie die nachfolgende Argumentation zeigt, vor allem ein lange Zeit vorherrschendes Bild naturwissenschaftlicher Erkenntnisprozesses darlegen, an dem mittlerweile einige Korrekturen angebracht worden sind. Da es

²¹ Thesen, die den Künsten „die Arbeit an der Wissensproduktion“ (142) zusprechen, sind zu klären und sorgfältig zu prüfen.

²² Die Rede von der „Offenheit gegenüber der Erfahrung [...] des Unverfügbaren“ (158) weist in diese Richtung.

²³ In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 27–47.

²⁴ Vgl. die Kommentare zu beiden Texten in Lieferung 2.1.

auch Wissenschaften gibt, die zumindest teilweise anders als beschrieben vorgehen, sollten die Aussagen nicht als solche über die Eigenart der Wissenschaften im Allgemeinen auftreten.

Die Produktion naturwissenschaftlicher Erkenntnisse erfolgt „durchweg in dem Sinne methodisch, dass sie sich auf die Grundlage dreier Annahmen bzw. Verfahren stützt [...] Erstens: Logizität und Mathematisierung der Aussagen, soweit Logik und Mathematik die einzigen Wissenschaften zu sein scheinen, die aus Prämissen beweisbares und damit universelles Wissen hervorbringen erlauben. [...] Am Grund der Natur steht die Zahl, die Relation oder die Proportion. [...] Zweitens durch das wiederholbare und im Wesentlichen exoterische Experiment, das qua Wiederholbarkeit seine Identität garantiert und qua Exoterik Öffentlichkeit und damit auch Überprüfbarkeit oder Kritizierbarkeit durch, im Grundsatz, jedermann gewährleistet. [...] Schließlich beruht drittens die Formulierbarkeit naturwissenschaftlicher Gesetze auf der Unterstellung eines Kausalnexus, der den explanativen Teil übernimmt“ (32f).

Nach Mersch hat nun die „jüngere Wissenschaftsgeschichte [...] an diesem wissenschaftsphilosophisch idealisierten Bild eine Reihe notwendiger Korrekturen angebracht.“ (33) Und auf diese Korrekturen stützt sich, was Mersch in diesem Kontext nicht erwähnt, eine bestimmte Theorie der künstlerischen Forschung. Ich weise anlässlich des ersten Beispiels auf einige Punkte hin, die der Klärung und der Diskussion unter Fachleuten für Wissenschaftsforschung dieser oder jener Art bedürfen.

„So hat erstens Lorraine Daston auf die Geschichtlichkeit des darin unterstellten Objektivitätsbegriffs aufmerksam gemacht und herausgestellt, dass das Prinzip wissenschaftlicher Geltung selbst der Zeitlichkeit und damit Relativität von Diskursen unterliegt und vielfache Wandlungen erlebt hat“ (33).

Ich unterstelle im Folgenden, dass sich Position 3 der künstlerischen Forschung genau auf die dargestellten Korrekturen des herkömmlichen Bildes naturwissenschaftlicher Forschung beruft und formuliere Fragen, die sich daraus ergeben. Zu unterscheiden ist zwischen dem Fachdiskurs der Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte, in dem die Forschungsergebnisse von A, B, C usw. kritisch geprüft werden, und dem Diskurs über Konzepte der künstlerischen Forschung. Im ersten Fall ergeben sich unter anderem folgenden Fragen: Wie werden die Thesen und Argumente in der Fachwelt eingeschätzt? Welche Einwände werden vorgebracht? Gibt es Versuche, diese zu entkräften? Auf den Stand der Fachdiskussionen zu den von Mersch angeführten fünf Beispielen werde ich, da dies den Rahmen meines Projekts sprengen würde, nicht eingehen, sondern begnüge mich mit dem generellen Hinweis, dass sie bei einer *intensivierten Debatte* zu berücksichtigen sind. Sollten starke fachinterne Argumente gegen eine bestimmte wissenschaftshistorische These vorliegen, die bislang nicht entkräftet worden sind, so wird durch diese Sachlage auch der Rückgriff einer bestimmten Theorie der künstlerischen Forschung auf diese These geschwächt. Rückgriffe dieser Art verfahren ja explizit oder implizit nach dem Prinzip „In der neueren Wissenschaftsgeschichte ist gezeigt worden, dass x“. Die Berücksichtigung der relevanten Fachdiskussionen würde dann darlegen, dass These x eben bislang *nicht* als hinlänglich gestützt gelten kann. Um Missverständnisse zu vermeiden, betone ich, dass meine Position nicht durch ein grundsätzlichen Misstrauen gegenüber den von Mersch ins Feld geführten Ergebnissen der Wissenschaftsforschung bestimmt wird, sondern dass ich nur auf Spielzüge hinweise, die in einer intensivierten Debatte zu machen sind.

Speziell mit Blick auf Daston ist also zu fragen, welche wissenschaftstheoretischen Konsequenzen sie aus ihren historischen Studien zieht und wie diese in den Fachdiskussionen eingeschätzt werden. Entsprechende Fragen werde ich hinsichtlich der weiteren vier Beispiele nicht mehr explizit formulieren. Dass die Kriterien wissenschaftlicher Objektivität sich geschichtlich wandeln, dürfte in der Fachwelt mittlerweile weithin akzeptiert sein.

Beruft sich nun eine Theorie der künstlerischen Forschung auf Ergebnisse der Wissenschaftsforschung, so ergeben sich weitere Fragen, die durch genauere Untersuchungen zu beantworten sind: Wird Dastons Verständnis der Ergebnisse ihrer historischen Studien von der sich auf diese berufenden Theorie der künstlerischen Forschung (Position 3) übernommen oder kommen zusätzliche Akzente wie z.B. spezielle Interpretationen bzw. Radikalisierungen hinzu, die gesondert zu diskutieren sind? Eine Theorie der künstlerischen Forschung, die sich auf A beruft, kann A's Forschungsergebnisse in dieser oder jener Hinsicht auf signifikante Weise anders deuten als A selbst.

„Ian Hacking hat darüber hinaus zweitens das ‚Eigenleben von Experimenten‘ beschrieben, worin sich Intentionalitäten und Nichtintentionales unentscheidbar mischen. Experimentelle Praktiken schreiben ihre eigenen unvorhersagbaren Dynamiken [...]. Sie bilden zugleich Anlässe zu weiteren Fragen und Entwicklungen, sodass in der Entwicklung der Wissenschaften zugleich ein Unvorhersagbares liegt.“ (33)

Werden Hacking's Ergebnisse von der Theorie der künstlerischen Forschung, welche sich auf diese beruft, bruchlos übernommen oder kommen zusätzliche Akzente hinzu, welche dann gesondert zu diskutieren sind?

„Zudem hat drittens Hans-Jörg Rheinberger das Ensemble von Inskriptionen geltend gemacht, die das Labor als einen Raum charakterisieren, zu denen ebenso Instrumente wie ‚epistemische Dinge‘, aber auch Aufzeichnungsweisen, Dialogformen, Medien und Praxisstile sowie die ganze ‚Unordnung‘ der Situation gehören, die eine geordnete Experimentfolge begleiten und mitkonstituieren. [...] Experimente hängen darum nicht nur von ihrem Ablauf und ihrer Deutung ab, sondern vom kompletten Setting materieller und immaterieller Bedingungen, die in ihr Arrangement eingehen und sie einer Vielzahl von Zufällen, Störungen und dergleichen aussetzen.“ (33f)

Hier stellen sich zunächst einmal dieselben Fragen wie bei Hacking. Hinzu kommt, dass der Wissenschaftshistoriker Rheinberger aus seinen Forschungen selbst „die Konsequenz einer systematischen Nähe zwischen Kunst und Wissenschaften [zieht]: Was sich in den ‚hyperrealen‘ Räumen des modernen Labors ereignet, steht den Produktionen des Ateliers (und damit ist der Raum aller Künste gemeint), gemeinhin näher als man zumeist annimmt.“ (34) Zu unterscheiden ist daher zwischen Wissenschaftsforscherinnen und -forschern, die sich weitgehend auf ihre Disziplin beschränken, und solchen, die sich auch zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft äußern und vielleicht sogar ei-

ne bestimmte Theorie der künstlerischen Forschung vertreten. Rheinberger lässt sich als Wissenschaftshistoriker einordnen, der selbst eine Theorie befürwortet, die eine „systematische[] Nähe zwischen Kunst und Wissenschaften“ behauptet. In einem solchen Fall ergeben sich weitere Fragen, z.B.: Wirkt sich A's kunsttheoretische Position auf seine wissenschaftshistorische Forschung aus, und wenn ja, wie?

„Viertens hat Helmar Schramm die inszenatorische Struktur und den Spektakelcharakter besonders der Experimentkultur des 17. und 18. Jahrhunderts betont, die den exoterischen Charakter der Wissenschaften, ihre Beziehung zwischen Öffentlichkeit und Kritik mitkonstituiert, zuweilen aber unbotmäßig unterläuft, weil sie sich mit der Magie verschwütert.“ (34)

Wissenschaftstheoretisch stellt sich die Frage, ob die besondere Beschaffenheit „der Experimentkultur des 17. und 18. Jahrhunderts“ ausschließt, dass durch Experimente – wenn sie bestimmte Bedingungen erfüllen – verlässliches empirisches Wissen erzielt werden kann.

Ich nutze die Gelegenheit, um auf einen weiteren Zusammenhang hinzuweisen: Wissenschaftliche Vorgehensweisen und Ergebnisse lassen in erkenntnistheoretischer Hinsicht unterschiedliche Interpretationen zu, die miteinander konkurrieren. So unterscheidet sich die Deutung konkreter Forschungsergebnisse im Sinne eines kritischen Realismus deutlich von der im Sinne des Radikalen Konstruktivismus (der als Variante eines erkenntnistheoretischen Idealismus eingeordnet werden kann). So können A und B bestimmte Forschungsergebnisse gemeinsam als hinlänglich gesichert betrachten, einander aber hinsichtlich ihrer erkenntnistheoretischen Interpretation bekämpfen. Daher ist es unzulässig, die gut bestätigten Ergebnisse einer bestimmten Form wissenschaftlicher Forschung sogleich auch als *Bestätigung einer bestimmten erkenntnistheoretischen Deutung dieser Ergebnisse* – zu der es stets Alternativen gibt – aufzufassen.

„Und schließlich hat fünftens Bruno Latour am Beispiel ethnographischer Feldforschungen auf die Anstrengungen der Aufbereitung und Verfügbarmachung von Gegenständen aufmerksam gemacht [...]. Er hat damit den ‚Eigensinn‘ der Dinge selber, ihre Würde und Widerständigkeit zum Thema gemacht und gezeigt, dass die Beherrschbarkeit und Kontrollierbarkeit der Experimentalanordnungen wie der Situationen des Labors nicht nur illusorisch bleibt, sondern sich gleichzeitig einer Restriktion verdankt, die von Anfang an die Bedingungen der Wissenserzeugung ebenso begleitet wie ihnen entgeht.“ (34f.)

Latour ist wie Rheinberger als Wissenschaftsforscher einzuordnen, der sich auch zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft äußert und einer bestimmten Theorie der künstlerischen Forschung zumindest nahesteht.

Mit Mersch bin ich der Auffassung, dass die Ergebnisse der angeführten und weiterer Formen der Wissenschaftsforschung dazu führen können, dass das Gefüge der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion neu organisiert und deren lange Zeit für gültig gehaltene „wissenschaftstheoretische Idealform“ (35) problematisiert werden muss. Im Einklang mit Mersch füge ich hinzu: „Doch trifft ihre Kritik nicht die methodischen Grundlagen selber, die für wissenschaftliche Verfahren weiterhin unangefochten sind und für den ‚Sinn‘ von Wissenschaftlichkeit essentiell bleiben: erstens der Anspruch auf *Wiederholbarkeit* und damit das *Prinzip von Identität*, auch wenn diese faktisch nie gewährleistet sein kann, zweitens der Anspruch auf *Logizität und Rationalität*, garantiert durch Mathematik und Kausalität [...], sowie drittens das Prinzip der *Universalisierbarkeit*, auch wenn ihr Wahrheitsanspruch historisch relativiert worden ist. Alle drei Grundsätze erweisen sich als konstitutiv dafür, was wir unter wissenschaftlicher Erkenntnis verstehen“ (35).

2.2 Philosophie als Wissensform

Im nächsten Abschnitt wendet sich Mersch der „Kunsthafteigkeit der Kunst“ (35) zu. Da die Kunst als „mit Philosophie eng verwandt[]“ (36) angesehen wird, gehe ich zunächst auf Mersch's Aussagen über die Philosophie ein.

„Die philosophische Erkenntnis ist von anderer Art als die wissenschaftliche. [...] Wissen, die episteme, betrifft – gleichermaßen nach Platon wie nach Aristoteles – in der Hauptsache die techné sowie die mathemata – letzteres bezeichnet das Wort für das allgemeingültige Wissen [...]. Die Philosophie, die der sophia und den sophistes zugeordnet war, ist davon unterschieden. Nicht nur bedeutet das Wort sophia ‚Weisheit‘ im Unterschied zu den mathemata, den ‚Kenntnissen‘, vielmehr ist mit den Weisheiten ein ethos konnotiert, das sich in praktischen Haltungen verkörpert. Weisheit bezeichnet ein ‚Metawissen‘, das in Lebensformen eingebettet ist.“ (36)

Mersch macht *allgemeine* Aussagen über die Philosophie als von der Wissenschaft, genauer: von den Naturwissenschaften unterschiedene Wissensform. Zweifellos kann man von *einigen* Formen der Philosophie sagen, dass sie auf die Erlangung einer mit einem Ethos verbundenen *Weisheit* ausgerichtet sind, aber das gilt nicht für *alle*. So sind z.B. die vielfältigen Ansätze moderner Wissenschaftstheorie und sprachanalytischer Philosophie nicht von dieser Art. Die Philosophie strebt nicht *als solche* nach Weisheit; vorschnelle Verallgemeinerungen von einzelnen Befunden sollten vermieden werden.

Aus meiner philosophischen Position, die an dieser Stelle nicht ausführlich dargelegt werden kann,²⁵ ergeben sich ferner Modifikationen, welche die Einschätzung und Einordnung der Weisheit betreffen:

- Ich behaupte, dass alle menschlichen Lebensformen an veränderliche *Überzeugungssysteme* gebunden sind, deren Grundlage jeweils durch ein bestimmtes Weltbild und ein bestimmtes Wertesystem gebildet wird; ich spreche hier auch von einem *weltanschaulichen Rahmen*.
- Im Rahmen verschiedener Überzeugungssysteme wird ein unterschiedliches Verständnis von *Weisheit* als einem anzustrebenden Ziel entwickelt. Religiöse Überzeugungssysteme etwa entwickeln hierzu andere Auffassungen als areli-

²⁵ Vgl. u.a. Tepe: *Ideologie* (wie Anm. 18).

giöse. Jede konkrete Weisheitskonzeption erweist sich bei genauerer Analyse als *weltanschauungsgebunden*. Unter Weisheit wird immer die *konsequente Umsetzung der Leitwerte des jeweiligen Überzeugungssystems* verstanden. Die Weisheit und die allgemeingültige Weisheitslehre gibt es somit nicht.

- Nach meiner Auffassung ist es nicht möglich, einen bestimmten weltanschaulichen Rahmen als den definitiv wahren bzw. richtigen zu erweisen. Wenn das zutrifft, so ist es problematisch, die mit einem bestimmten Ethos verbundene Weisheit als (spezifisch philosophisches) *Wissen* zu bezeichnen – zumindest dann, wenn man darunter ein *verlässliches, allgemeingültiges Wissen* versteht. Ein Weisheitslehrer vermittelt zwar Weisheit im Sinne einer *wertbaft-normativen, ein Ideal formulierenden Lebensorientierung*, aber diese ist stets an die Prämissen eines bestimmten Überzeugungssystems gebunden und somit *nicht allgemeingültig*.²⁶
- Daher sollten diejenigen Formen der Philosophie, welche als Weisheitslehren auftreten, nicht als *Wissensform* bezeichnet werden – es handelt sich vielmehr um die *stets weltanschauungsgebundene Vermittlung einer Lebensorientierung*, die unterschiedlich ausfällt.

„Seit René Descartes lässt sich das philosophische Wissen zudem als Reflexionswissen ausweisen, das nach den Bedingungen der Erkenntnis und ihrer Begrifflichkeit sowie den Grundlagen von Denken und Wissenschaft fragt, ihrer Kategorialität und Medialität. Das philosophische Wissen im Allgemeinen folgt also nicht selbst einer Methode, sondern bedeutet die Kontinuierung und Radikalisierung von Reflexionen, wie sie Sokrates [...] anhand seiner besonderen, ‚maientischen‘ Fragetechnik vorführte.“ (36)

Philosophen wie Descartes (und Kant usw.) streben ein nicht nur verlässliches, sondern *definitives, endgültiges Wissen* etwa über die ‚Bedingungen der Möglichkeit‘ menschlicher Erkenntnis an; aber es ist zumindest umstritten, ob ihnen das auch gelingt. Die These „Philosophie dieser Art will eine *Wissensform mit Letztbegründungsanspruch* sein, erreicht ihr Ziel aber nicht“ ist deutlich anderer Art als „Philosophie dieser Art *ist* eine Wissensform – ihre Erkenntnis unterscheidet sich aber von der wissenschaftlichen“. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass die „Grundlagen von Denken und Wissenschaft“ auch mit den Mitteln empirisch-rationalen Denkens untersucht werden können.

Kurzum, Merschs Aussagen über „das philosophische Wissen im Allgemeinen“ (36) sind problematisch. Philosophie kann auch nicht *generell* „als diskursive Nichtmethodik und amethodische Diskursivität charakterisiert werden“ (36). Im gegenwärtigen Zusammenhang ist allerdings zu berücksichtigen, dass Merschs Aussagen über die Wissens- bzw. Erkenntnisform Philosophie hauptsächlich dem Ziel dienen, *die Kunst als Wissensform zu etablieren*.

Mit Mersch bin ich der Auffassung, dass „die Begriffe der Erkenntnis und des Wissens“ nicht notwendig an die (Natur-)Wissenschaften gebunden sind „und dass Wissen und Erkenntnis [nicht] allein aus ihnen hervorgehen“ (35), verfahren im Einzelnen aber anders als er (und andere Theorien der künstlerischen Forschung). Ich verwende die Begriffe des *empirischen Wissens* und der *auf weltanschaulichen Überzeugungen beruhenden Lebensorientierung*.

- Empirisches Wissen wird nicht nur in den Naturwissenschaften (und weiteren Erfahrungswissenschaften) gewonnen, sondern bereits in den verschiedenen Bereichen des Alltagslebens, z.B. im Handwerk. Ohne verlässliches empirisches Wissen über relevante Gegebenheiten wäre ein Überleben gar nicht möglich.
- Zur *condition humaine* gehört immer auch eine Lebensorientierung dieser oder jener Art. Diese tritt zwar häufig als Erkenntnis bzw. Wissen auf, aber dieser Anspruch ist aus den angedeuteten Gründen problematisch. Daher halte ich es für besser, die jeweilige Art der Lebensorientierung *genauer zu bestimmen*, etwa als auf in dogmatischer Einstellung vertretenen religiösen Weltbildannahmen beruhende Orientierung usw. Wird hier von Erkenntnis bzw. Wissen gesprochen, so wird dadurch das Missverständnis begünstigt, es handle sich um eine *weitere Form verlässlichen Wissens*. Das ist nicht der Fall.

Daher würde ich die Philosophie insgesamt nicht als *Wissensform* bezeichnen: Einige Formen der Philosophie bringen verlässliches Wissen bestimmter Art hervor, z.B. über Voraussetzungen, auf denen diese oder jene Erfahrungsform beruht, andere sind als Versuche einzuordnen, Weltbildannahmen religiöser oder areligiöser Art sowie eine dazu passende Lebensorientierung mehr oder weniger systematisch zu entfalten, was häufig in dogmatischer Form geschieht.

2.3 Kunst als Wissensform

„Die zweite These lautet dann, dass die Kunst der Philosophie näher steht als die Philosophie den Wissenschaften“ (36f.).

Aussagen über die Kunst sind genauso mit Vorsicht zu genießen wie Aussagen über die Philosophie.²⁷ Nach der kognitiven Kunsttheorie wird jedes konkrete Kunstphänomen *durch ein bestimmtes Kunstprogramm geprägt*, daher sind allgemeine Aussagen über Kunst, die sich insgeheim an einem bestimmten Kunstprogramm (oder auch an mehreren) orientieren, zu vermeiden. Einige Beispiele:

- Mersch spricht von der „künstlerische[n] Arbeit in ihrer rastlosen Bemühung, ihrem Scheitern, Neuansatz und beharrlichen Ringen um eine nicht zu treffende Aussage“ (37). Diese Bestimmungen treffen nur auf *einige* Formen künstlerischer Arbeit zu.
- Das „bevorzugte[] Metier“ der künstlerischen Arbeit ist nach Mersch „das Experiment. Dennoch wäre das künstlerische Experiment wiederum sorgsam vom Experimentalsystem der Wissenschaften zu trennen.“ (37) Von einigen

²⁶ Vgl. dazu Lieferung 1, Kapitel 1.4.

²⁷ Daraus, dass etwa „Mark Rothko [...] die künstlerische Arbeit mit der Dichtung oder der Philosophie parallelierte“ (37), folgt nicht, dass diese generelle These auch zutreffend ist.

bildenden Künstlerinnen und Künstlern kann man sicherlich sagen, dass sie experimentieren, z.B. mit Farben und Materialien, aber das gilt nicht für alle. „Dieser Künstler experimentiert“ besagt zumeist „Dieser Künstler probiert dieses oder jenes aus“. Experimente in diesem *weiteren* Sinn des Wortes finden in verschiedenen Lebensbereichen statt, nicht nur in der Kunst – sie sind von Experimenten im *engeren* Sinn, d.h. von nach erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien organisierten Experimenten zu unterscheiden. Bei künstlerischen Experimenten handelt es sich in der Regel weder „um eine Systematik noch um eine auf exakter Methodologie beruhende Tätigkeit“ (37).

- Zu einem bestimmten Kunstprogramm kann die *Aufforderung* zu Experimenten spezifischer Art gehören, aber es gibt – nicht nur in früheren Zeiten – auch anders gestrickte Kunstprogramme.
- Für einen Maler, der etwa mit Farben und Materialien experimentiert, gilt sicherlich, dass es ihm im Unterschied zu einem experimentierenden Wissenschaftler „nicht um Identitätsproduktionen im Sinne von Wiederholbarkeit oder um das Auffinden eines Kausalnexus“ (37) geht – aber das schließt nicht aus, dass auch eine künstlerische Arbeit möglich ist, die sich *stärker* an der experimentellen Praxis der Wissenschaften orientiert. Das von Borgdorff favorisierte Kunstprogramm weist in diese Richtung; vgl. Lieferung 1, Kapitel 1. In einem solchen besonderen Fall gilt *nicht*, „dass das künstlerische Experimentieren geradezu konträr zum wissenschaftlichen Experiment ausgerichtet ist“ (38).²⁸

Nicht *die* Kunst steht *der* Philosophie näher als *die* Philosophie *den* Erfahrungswissenschaften, sondern es gibt näher zu bestimmende Verwandtschaften zwischen einigen Formen der Kunst, der Philosophie und der Erfahrungswissenschaft. Wissenschaftsbezogene Kunst, die sich auf eine Theorie der Physik bezieht, steht dieser Erfahrungswissenschaft näher als den meisten Formen der Philosophie. Kunst, der es primär um die Verstärkung einer bestimmten Lebensorientierung zu tun ist, ist mit der diese Lebensorientierung ausarbeitenden Philosophie enger verwandt, nicht aber mit den Erfahrungswissenschaften usw.²⁹ Eine Theorie der künstlerischen Forschung kann *uneingestanden* z.B. ein bestimmtes Kunstprogramm propagieren und für dieses werben.

„*Kennzeichen der Kunst ist mithin, so die dritte These, dass sie das Prinzip der Reflexion, das sich für die Philosophie ebenfalls als leitend erweist, den Strategien eines ‚Austestens‘ und Experimentierens unterstellt. Der Charakter experimenteller Reflexivität folgt aus der Besonderheit des ästhetischen Vollzugs, der auf Wahrnehmungen und nicht auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert, der daher im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen operiert.*“ (37)

Das von Mersch gemeinte „Prinzip der Reflexion“ ist wie dargelegt nicht für *die* Philosophie, sondern nur für einige Formen der Philosophie grundlegend. Entsprechendes gilt für die Kunst: Aussagen über das für einige Kunstprogramme Spezifische sollten nicht als Aussagen über *die* Kunst bzw. über das *Wesen* der Kunst auftreten: „Strategien eines ‚Austestens‘ und Experimentierens“ sind nur in bestimmten Formen der Kunst wirksam.³⁰

Ein bildender Künstler, der z.B. ein Bild, eine Skulptur, eine Installation hervorbringt, „operiert im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen“ – er produziert ein Phänomen, das sich an die sinnliche Wahrnehmung der Rezipienten richtet. Zumindest von einigen Formen der *Konzeptkunst* kann hingegen gesagt werden, dass sie „im Begrifflichen“ operiert, dass sie auch „auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert“.

Wenn bei Mersch Aussagen über die einem bestimmten Kunstprogramm folgende Kunst als Erkenntnisse über *die* Kunst erscheinen, so sind die zugehörigen Thesen als *für ein bestimmtes Kunstprogramm spezifische Aussagen* zu reformulieren. Das will ich an dieser Stelle nicht im Einzelnen durchführen, sondern begnüge mich damit, einige Beispiele für solche Aussagen anzuführen:

„[B]ei der ästhetischen Praxis [handelt es sich] um das Zusammenfügen des Unvereinbaren oder die Assoziation von Störendem, die [...] nicht systematisierbar sind.“ (38) *Der Kunst geht es „um Konjunktionen, um das gleichermaßen trennende wie verbindende ‚Und‘, das auf provisorische Synthesen zielt und noch das Unwahrscheinliche vereint, sowie um situative Interventionen, die die im Spiel befindlichen Elemente herausfordern und buchstäblich gegen den Strich bürsten.*“ (38) *„Kunst durchquert die Begriffe, mischt sie auf, debalanciert ihr Gefüge, treibt sie in Widersprüche, um gerade das auszustellen, was von ihnen nicht eingefangen werden kann“* (39).

Die These, dass der Kunst „eine Erkenntnispraxis eigenen Rechts“ zukommt, „die der wissenschaftlichen wie der philosophischen ebenbürtig, wenn nicht sogar in mancher Hinsicht überlegen“ (40) erscheint, ersetze ich durch differenziertere Formulierungen. Grundsätzlich ist zu unterscheiden zwischen Kunst, der es primär darum zu tun ist, bestimmte Aspekte eines weltanschaulichen Rahmens in einer den Sinnen zugänglichen Form zur Geltung zu bringen, und Kunst, die eine Nähe zum empirischen Wissen wissenschaftlicher oder vorwissenschaftlicher Art sucht. Bezogen auf die Varianten von Typ 1 sollte nicht von einer *Erkenntnispraxis* gesprochen werden, sondern von einer

²⁸ „[D]as ästhetische Experiment der Moderne verfolgt eine Unvorhersehbarkeit, keine naturgesetzliche Voraussage; sein Credo ist die Undeterminiertheit“ (43).

²⁹ Berücksichtigt man diese Differenzierungen, so kann man zwar sagen, dass die künstlerische Praxis „in ihrer Berechtigung [...] der diskursiven Argumentation in nichts nachsteh[t]“, aber das trifft nicht auch auf die „Geltung“ (39) der jeweiligen ‚Argumentation‘ zu.

³⁰ „Künstlerische Praktiken“ können nicht, wie die *vierte* These behauptet, generell „als *Differenzpraktiken* gekennzeichnet werden. Differenz bedeutet hier [...]: Kunst situiert sich in einem Raum sinnlicher Zerwürfnisse oder Frakturen, die sich der Rekonstruktion durch den philosophischen oder den kunsttheoretischen Diskurs sperren und nur aufs Exemplarische verwiesen sind.“ (39)

Praxis der Vermittlung und Verstärkung einer weltanschaulichen Orientierung. Diese besitzt ein eigenes Recht. Entsprechendes gilt auch für den Titel der Aufsatzes: „Kunst als epistemische Praxis“.

Wenn Mersch von „der genuin experimentellen Natur der künstlerischen Arbeit schlechthin“ (41) spricht, so scheint er sich primär auf *herausragende, innovative Kunst* zu beziehen, nicht aber auf alles, was in einem deskriptiven Sinn üblicherweise als Kunst bezeichnet wird. Er zitiert etwa Karlheinz Stockhausen: „Jede schöpferischen Leistung von Rang ist ein Wagnis, ein Experiment.“ (41) Das kann auch so verstanden werden: *Mittelmäßige Kunst* ist kein Wagnis, kein Experiment. Auf die Frage der Wertungskriterien gehe ich an dieser Stelle nicht näher ein und weise nur darauf hin, dass es dann nicht darum geht, allgemeine *deskriptive* Aussagen über die künstlerische Arbeit und deren Resultate zu machen, sondern um eine *normative* Ästhetik, welche mit bestimmten Wertungskriterien arbeitet, die in der Fachdiskussion gewiss nicht unbestritten bleiben. Ich konzediere aber, dass Mersch wichtige Komponenten *einzelner Kunstprogramme* richtig erkannt hat. So gehört zum künstlerischen Programm von John Cage das „unvoreingenommene[] Zulassen dessen, was *sich gibt*“ (42).

Einige „ästhetische Experiment[e] der Moderne“ verfolgen „eine Unvorhersagbarkeit“ und sicherlich „keine naturgesetzliche Vorhersage“ (43). In diesem Zusammenhang heißt es bezogen auf Cage: „Dann wäre die Erkenntnisweise von Kunst nicht nur die Erforschung des Unerforschten, sondern sogar des Unerforschlichen schlechthin, dessen, was sich den Zugriffen des Begriffs und den Zudringlichkeiten der Methode verweigert, [...] indem es am Erklärbaren irre wird und Lücken und Bruchstellen aufweist.“ (43) Zu einem individuellen Kunstprogramm kann es gehören, sich mit dem aus dieser Sicht „Unerforschlichen schlechthin“ zu befassen; das kann in einigen Fällen mit *religiösen* Hintergrundannahmen zusammenhängen, aus denen sich eine bestimmte Überzeugung von der Begrenztheit wissenschaftlicher Erklärungsversuche ergibt. Es besteht auch die Möglichkeit, dass ein solcher Künstler „im Sinne Theodor W. Adornos auf die Rettung von Nicht-Identität setzt“ (43). Welche Konstellation vorliegt, ist in Einzelstudien zu klären. Neben solchen Kunstprogrammen gibt es aber noch viele weitere, die nicht durch eine willkürliche Vorentscheidung ausgeklammert werden dürfen. Über weite Strecken propagiert Mersch im Gewand allgemeiner Thesen über Kunst ein bestimmtes Kunstprogramm, das sich mit Position 3 der künstlerischen Forschung in Verbindung bringen lässt.

2.4 Bezüge zur philosophischen Ästhetik

„Indessen ruft die Idee von Kunst als epistemischer Praxis überhaupt eine Tradition auf, die das Ästhetische mit Wahrheitsvollzug in Verbindung bringt und ihr einen, wenn auch vordiskursiven, Erkenntnisanspruch zubilligt.“ (43)

Zweifellos sind in der Geschichte der philosophischen Ästhetik solche Positionen aufgetreten. Mersch weist richtig darauf hin, dass vor allem „die Kunsttheorien des deutschen Idealismus [...] das Ästhetische aufgewertet und der Kunst eine außerordentliche Erkenntnisweise bescheinigt [haben], die sie im Wesentlichen in Prozessen der *Repräsentation* oder *Darstellung* fundiert sahen.“ (44)

„Gerade in ihrer Darstellungsweise unterscheiden sich nach Hegel die Künste von Religion und Philosophie, die gleichfalls um die Wahrheit ringen, jedoch auf der Basis unterschiedlicher Medien. [...] Die Hegelsche Kunsttheorie ist in dieser Hinsicht bis heute leitend geblieben. Dann beruhte allerdings die epistemische Kraft des Ästhetischen einzig darauf, wie Philosophie und die Wissenschaften etwas zur Ansicht und Erscheinung zu bringen, doch das derart Angeschauten anders zu repräsentieren als Diskurs und Denken der Philosophie, wobei die Kluft im Medialen gründet, die bereits einen Mangel bezeichnet. Zwar vermag auch die Kunst das Absolute zu erkennen, doch verbleibt ihre Erkenntnis kraft unterhalb des geoffenbarten oder begrifflich ausreflektierten Wissens“ (44).

Gegenüber kunsttheoretischen Ansätzen dieses Typs habe ich grundsätzliche Reserven:

- Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel – aber auch bei Friedrich Wilhelm Josef Schelling und anderen – wird „der Kunst eine außerordentliche Erkenntnisweise bescheinigt“. Diese verbleibt in Hegels System „unterhalb des geoffenbarten oder begrifflich ausreflektierten Wissens“, während sie bei Schelling – zumindest in einer bestimmten Entwicklungsphase seines Denkens – als der Philosophie *überlegen* erscheint. Auf diese Differenz gehe ich jetzt nicht näher ein.
- Einige Rückgriffe auf Hegels Kunsttheorie erkennen den *spekulativ-metaphysischen* Hintergrund dieser Theorie nicht hinlänglich. Seine gesamte Rekonstruktion der Kunstgeschichte beruht auf der Überzeugung des *sich entwickelnden Absoluten/Göttlichen*. Die Kernidee besteht darin, dass in Kunstwerken – die stets einer von drei großen Entwicklungsphasen der Kunst zuzuordnen sind, nämlich der symbolischen, der klassischen oder der romantischen Kunstform – der jeweilige Entwicklungsstand des sich entwickelnden Absoluten *auf sinnliche Weise zum Ausdruck gelangt*. Hegels Philosophie im Allgemeinen und Kunstphilosophie im Besonderen wird letztlich von einer Variante des religiösen Glaubens getragen. Er behauptet zwar, diesen Glauben in begrifflich ausdifferenziertes Wissen überführt zu haben, aber das gelingt ihm nicht auf eine der Kritik standhaltende Weise. Die vermeintlich „außerordentliche Erkenntnisweise“ der Kunst entpuppt sich so als *Vereinnahmung der Kunst für eine religiös gegründete Philosophie*, die ein sich entwickelndes Göttliches annimmt, dessen Entwicklungsstand sich in Kunst, Religion und Philosophie auf unterschiedliche Weise zeigt.
- Konzepte der künstlerischen Forschung, die an „Kunsttheorien des deutschen Idealismus“ anknüpfen, klammern in der Regel den religiösen Weltbildhintergrund z.B. Hegels und Schellings aus und begnügen sich mit der Behaup-

tung, dass die Kunst, die Philosophie und die Wissenschaften etwas in einem jeweils spezifischen Medium „zur Ansicht und Erscheinung [...] bringen“ und dass sie dabei *auf die Erlangung von Erkenntnis, von Wissen ausgerichtet* sind. Berücksichtigt man aber die Kritik an den religiösen Hintergrundannahmen Hegels, so liegt es nahe, die Kunst im Allgemeinen nicht mehr als *Wissensform* zu begreifen. In freier Anlehnung an Hegel kann aber gesagt werden, dass die Kunst in vielen Fällen die Verstärkung einer bestimmten Lebensorientierung leistet – einer Lebensorientierung, die häufig auch in Form einer Philosophie artikuliert wird.

Mersch stützt sich in seiner Theorie „auf die *Praxis der Künste* im Unterschied zu den Praktiken der Wissenschaften“:
„[D]er entscheidende Ausgangspunkt für eine ‚epistemische Theorie der Künste‘ muss m.E. darin liegen, dass sich beide Praktiken auf Unterschiedliches berufen und sich dabei ‚blind‘ zueinander verhalten, soweit sie sichtbar oder wissbar machen, was im Fokus der jeweils anderen ausgeblendet bleibt oder bedeutungslos erscheint. Was die Kunst sucht, interessiert im Allgemeinen die Wissenschaften nicht, so wie umgekehrt das, was die Wissenschaften anvisieren, im Horizont von Kunst fremd bleibt. Damit hängen auch unterschiedliche Begriffe von Erkenntnis und Wahrheit zusammen“ (44).

Auch hier zeigt sich wieder, dass Mersch bestrebt ist, das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft *in allgemeiner Form* zu bestimmen, was problematisch ist. Immer dann, wenn die Kunst auf die Vermittlung und Verstärkung einer bestimmten Lebensorientierung – die als „Wahrheit“ im weltanschaulichen Sinn betrachtet wird – ausgerichtet ist, bezieht sie sich auf etwas, was in den Erfahrungswissenschaften *ausgeklammert* wird, aber das gilt nicht generell.

Am Schluss seines Aufsatzes greift Mersch auf Friedrich Nietzsches „rationalitätskritische[] Kunsttheorie“ (45) zurück, um seine Position zu verdeutlichen.

„[I]m Begriff des Dionysischen formulierte Nietzsche den äußersten Gegenpol zur Hegelschen Kunstphilosophie. Kunst ist gerade keine geistige Tätigkeit, der es um Repräsentation oder symbolische Darstellungen geht, vielmehr ‚ent-springt‘ sie der Praxis des Bruchs, der Nichtidentität. Deswegen verbindet Nietzsche mit dem Dionysischen die ‚Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins‘. Kunst ist [...] bestimmt [...] durch eine differenzstiftende Tätigkeit, eine Praxis der Entgrenzung, die die Masken der Illusion entblößt und den ‚innersten Kern der Dinge‘ selber offen legt.“ (45)

Es gibt Künstlerinnen und Künstler, deren Programm sich auf Nietzsches Konzept des Dionysischen stützt, wie er es z.B. in seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* entfaltet hat. Es ist jedoch unzulässig, daraus direkt Aussagen über die Kunst im Unterschied zu der Wissenschaft zu machen wie z.B.: Es gibt für die Kunst „kein gültiges *Medium*, kein adäquates Ausdrucksmittel, es sei denn die Zerreißung und Durchtrennung aller Mittel und Medien“ (45).

Während Mersch in seinen Aussagen über die „Wissenschaftlichkeit der Wissenschaft“ (31) der von Bippus in ihrer Einleitung skizzierten Theorie der künstlerischen Forschung (Position 3) nahe steht, zeigen die Ausführungen über Nietzsche eine Verwandtschaft mit Buschs radikalerer Theorie (Position 5).

Dass die Kunst „weder auf die wissenschaftliche Erkenntnis noch auf das philosophische Denken reduziert werden kann“, bedeutet nicht zwangsläufig, dass es sich bei ihr bzw. dem Ästhetischen um eine „Erkenntnispraxis eigenen Rechts“ handelt; das Ziel, „Kunst, Wissenschaft und Philosophie in ein gleichberechtigtes Spiel zu bringen“ (46), ist auch ohne diese These erreichbar. Und ein spezifisches Kunstprogramm wird artikuliert, wenn es heißt, die Kunst sei „der Wissenschaft ebenso wie der Philosophie ein Gegenüber, die deren Verfehltes und Ungedachtes sowie ihr Ausgeschlossenes und ‚Ungemeintes‘ zum Thema macht und sich damit andere Weise zur Welt verhält, als diese es je könnten.“ (46).

In Kapitel 3.4 werden noch einige weitere Aussagen Merschs, die sich zu Beginn seines Artikels finden, behandelt.

3. Diskussion einzelner Aspekte

In Kapitel 3 setze ich mich nicht wie in den vorangegangenen Kapiteln mit der gesamten Argumentation ausgewählter Aufsätze des Sammelbands *Kunst der Forschung* auseinander, sondern diskutiere nur einige für meine Fragestellung relevante Textstellen (vor allem zum Thema künstlerische Forschung, aber auch zum Thema Kunst und Wissenschaft).

3.1 Gabriele Gramelsberger³¹

Die Autorin behandelt in ihrem Aufsatz zunächst Ergebnisse der Wissenschaftsforschung³² und danach neue Entwicklungen in einigen Wissenschaften. Nur im letzteren Fall stellt Gabriele Gramelsberger Verbindungen zur künstlerischen Forschung her; daher konzentriere ich mich hauptsächlich auf diese Passagen.

³¹ G. Gramelsberger: *Epistemische Praktiken des Forschens im Zeitalter des Computers*. In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 91–108.

³² Hier geht es unter anderem um folgende Fragen: „Was geschieht tatsächlich in den Instituten und Laboren der Wissenschaft? Wie kommen wissenschaftliche Tatsachen zustande?“ (93) Gramelsberger spricht von „der Herstellung stabiler, intersubjektiv nachvollziehbarer und damit distribuierbarer Fakten“ (100) in den Naturwissenschaften. „Im Laufe von nun gut drei Jahrzehnten empirischer Forschung über Wissenschaft bildet sich allmählich ein facettenrei-

Aus „wissenschaftsphilosophischer Perspektive“ wird gefragt, „ob sich die aktuellen Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken nicht von selbst in Richtung künstlerischer Forschung verschieben“ (92).

Was hier unter künstlerischer Forschung im Allgemeinen und unter *künstlerischer Forschung in den Wissenschaften* im Besonderen verstanden wird, bleibt zunächst offen. Gramelsbergers diesbezügliche Argumentation besteht aus zwei Komponenten: Erstens werden einige „aktuelle[] Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken“ herausgearbeitet, und zweitens wird behauptet, dass sich diese Veränderungen „von selbst in Richtung künstlerischer Forschung verschieben“. Die Stoßrichtung ist klar: In bestimmten Wissenschaften, die auf neuartige Weise verfahren, finden demnach *Annäherungen an die Kunst* statt, in ihnen geschieht zumindest *Kunstähnliches*. Diese These ist für Theorien der künstlerischen Forschung attraktiv: Nach dieser Sichtweise setzt sich die künstlerische Forschung nicht nur im Bereich der Kunst durch, sondern an der vordersten Front wissenschaftlicher Forschung geschieht Entsprechendes. Da ich in den wissenschaftlichen Disziplinen, auf die Gramelsberger sich bezieht, nicht zu Hause bin, setze ich ihre Darstellungen als fachlich korrekt voraus und begnüge mich damit, die daraus für die Leitthese gezogenen Konsequenzen zu diskutieren.

„Neue Technologien und vor allem der zunehmende Einfluss des Computers auf wissenschaftliche Forschung verändern die epistemischen Praktiken des ‚Entdeckens‘ und etablieren neue Produkte und Verfahren und damit neue Realitäten. Forschung vollzieht sich zunehmend im digitalen Labor [...]. Damit werden die Re-Konfigurationen zwischen Forscher und Welt bzw. Subjekt und Objekt neu etabliert. Aus Perspektive der künstlerischen Forschung sind diese neuen Konfigurationen interessant, da Wissenschaft die Rückbindung an vorgegebene Empirie lockert“ (100).

„Aus Perspektive der künstlerischen Forschung [...] interessant“ kann hier so verstanden werden, dass Gramelsberger in der Lockerung des Empiriebezugs ein Indiz sieht, das für ihre Leitthese spricht.

Dem „realen Experimentallabor“ wird „zunehmend das digitale Labor vorgeschaltet“ (101): „Im Laufe der letzten dreihundert Jahre hat die Chemie eine universale Sprache entwickelt (chemische Struktursprache als operatives Werkzeug), die es ihr erlaubt Moleküle und deren chemische und physikalische Eigenschaften numerisch zu beschreiben und dreidimensional darzustellen. Auf dieser theoriebasierten Darstellungsbasis lassen sich neue, bisher nicht existierende Moleküle im Computer berechnen und deren potentielle Eigenschaften vorherhersagen.“ (101)

Die chemische Forschung verschiebt sich so „vom Hantieren mit Substanzen im Reagenzglas hin zur Erforschung des digitalen Terrains virtueller Moleküle und deren prognostizierter Eigenschaften.“ (102) „Damit verändert sich die epistemische Struktur von Entdeckungen“ (102).

Die „für spezifische Zwecke, wie beispielsweise die Medikamentenentwicklung, selektierten Entdeckungen werden als komplett konstruierte Entitäten samt Herstellungsvorschrift generiert und erst danach im Labor synthetisiert und in die Lebenswelt entlassen.“ (102) „Entdeckungen im digitalen Labor unterliegen einer anderen Verfassung als Entdeckungen im herkömmlichen Labor. Im Labor sind Operation und Deskription ontologisch differenziert und bedingen dadurch einen, bislang als selbstverständlich vorausgesetzten Status der Entdeckung als in der Realität existente Entität. [...] Diesen Status weisen Entdeckungen im digitalen Labor nicht auf, solange sie nur im Medium des Computers manifestiert sind. Dadurch kehrt sich die Richtung des Forschungsprozesses um, indem die Entdeckung der Realisierung vorausgeht. Hierin liegt ein maßgeblicher Unterschied zwischen empirischer und konstruktiver Forschung.“ (103)

In einigen Wissenschaften vollzieht sich so (was ich hier als zutreffend voraussetze) eine „Transformation von der empirischen zur konstruktiven Forschung“, die „[j]e nach ihrem Grad der Theoretisierung, Mathematisierung und Algorithmmierung [...] unterschiedlich weit fortgeschritten“ (105) ist.³³ Bei der wissenschaftstheoretischen Analyse solcher Transformationen stellt sich unter anderem die Frage, ob die konstruktive Forschung als eine spezifische Weiterentwicklung der bisherigen empirischen Forschung einzuordnen ist, oder ob sie etwas gänzlich Neues darstellt; darauf gehe ich jetzt nicht weiter ein,³⁴ sondern beschränke mich auf die Frage, ob sich die beschriebenen „aktuellen Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken [...] von selbst in Richtung künstlerischer Forschung verschieben“ (92). Für eine Debatte empfehle ich folgende Vorgehensweise: Wenn die Entwicklungen angemessen *beschrieben* sind – wozu die Feststellung gehört, dass es in einigen Wissenschaften „zum computergestützten Design von Natur“ (103) kommt –, ist zunächst zu überlegen, welche *Interpretationen* dieser Entwicklungen ernsthaft zu erwägen sind, um dann in einem Vergleichstest zu klären, welche mit den fraglichen Veränderungen und weiteren relevanten Befunden am besten im Einklang steht. Es ist nicht zwingend erforderlich, den Übergang einiger Disziplinen „von der empirischen zur konstruktiven Forschung“ als Übergang zur *künstlerischen* Forschung zu denken. In diesem Zusammenhang ist die These, dass es hier eine Entwicklung „in Richtung künstlerischer Forschung“ gebe, *zunächst einmal zu präzisieren*. Gramelsbergers Text markiert daher nur den *Anfang* eines möglichen Argumentationswegs.

ches Mosaik an verschiedensten epistemischen Praktiken wissenschaftlichen Forschens heraus, das unser überhöhtes Bild von Wissenschaft revidiert.“ (94)

³³ Ist es realistisch anzunehmen, dass *alle* Wissenschaften, die nach Prinzipien empirisch-rationalen Denkens verfahren, über kurz oder lang eine solche Transformation erfahren werden? Das halte ich für unwahrscheinlich.

³⁴ Ich bringe nebenher nur eine Überlegung vor. Es liegt nahe, zwei Phasen des beschriebenen Forschungsprozesses zu unterscheiden: In der ersten Phase findet eine freie Konstruktion von Modellen statt (die unter anderem mit der Tätigkeit von Mathematikern vergleichbar ist), der Empiriebezug wird gelockert. In der zweiten Phase werden dann Empirie- bzw. Wirklichkeitsbezüge hergestellt – was auch damit zusammenhängt, dass insgesamt weiterhin das Ziel verfolgt wird, reale Zusammenhänge dieser oder jener Art zu erklären.

„Forscher designen welthaltige Exemplifikationen, schätzen deren Eigenschaften und Funktionalitäten in Computereperimenten ab und realisieren diese anschließend in den wissenschaftlichen Laboren und Produktionsstätten.“ (105)

Lässt sich das „computergestützte[] Design von Natur“ (103) als etwas Kunstähnliches begreifen? Das erscheint weit hergeholt. Ein vergleichbares Design von etwas findet in verschiedenen Bereichen statt, z.B. in der Mathematik oder bei der Herstellung von Gebrauchsgegenständen – es handelt sich nicht um etwas Kunstspezifisches. Entsprechend würde ich argumentieren, wenn man sich auf „die neuen Weltgestaltungsmöglichkeiten digitaler Labore“ (105) beziehen und den Gesichtspunkt der *Weltgestaltung* in den Mittelpunkt rücken würde, denn eine solche geschieht z.B. auch in der Politik.

Bei Gramelsberger findet sich folgende Konkretisierung:

„Dieser ‚Designcharakter‘ konstruktiver Forschung mit seiner Verschränkung von digitaler und materialer Welt als auch die epistemische Verfassung der generierten, welthaltigen Exemplifikationen erinnern an die Produktionsweisen künstlerischer Forschung, wenn man den Überlegungen James O. Youngs folgt. ‚[...] the arts provide what I will call perspective on objects. A perspective is a way of conceiving of an object that can enhance the understanding of an object.‘ Ähnliches trifft auf die neuen Praktiken des Forschens im digitalen Labor zu.“ (107)

Auch die Auskunft „[T]he arts provide what I will call perspective on objects“ erfasst nichts für die Kunst im Allgemeinen oder die künstlerische Forschung im Besonderen Spezifisches – das Eröffnen einer neuen „perspective on objects“ findet in mehreren Lebensbereichen statt.

Gramelsbergers *Schlusssatz* lautet: „Insofern Forschung im digitalen Labor ‚mögliche Konsequenzen welthaltiger Exemplifikationen‘ studiert, ähnlich Entwürfen in Gestaltungsprozessen, nähert sie sich der Produktionsweise der Kunst an.“ (108)

Das bleibt ebenfalls unspezifisch: Die Umsetzung von Entwürfen in Gestaltungsprozesse ist nichts der Kunst Vorbehaltenes.

Natürlich können weitere Versuche unternommen werden, um die Ausgangsthese zu stützen; ich tendiere jedoch zu der Einschätzung, dass die These preisgegeben werden sollte. Das hängt auch damit zusammen, dass jedes konkrete Kunstphänomen gemäß der von mir vertretenen kognitiven Kunsttheorie als durch ein bestimmtes Kunstprogramm und ein aus diesem abgeleitetes spezielles Konzept geprägt gedacht wird. Daraus ergibt sich, dass inhaltlich bestimmte Aussagen über *die Kunst* im Allgemeinen stets problematisch sind, denn die genauere Analyse zeigt, dass man sich dabei an einem bestimmten Kunstprogramm (oder auch an mehreren) orientiert. Es gibt nicht *die* „Produktionsweise der Kunst“. Ob behauptet werden kann, in einer Wissenschaft finde eine Annäherung an eine *bestimmte Art von Kunst* statt, die auf einem besonderen Kunstprogramm beruht, muss sich noch zeigen. Kurzum, die These, in bestimmten Wissenschaften finde eine Annäherung an *die Kunst* bzw. an *die künstlerische Forschung* statt bzw. es gebe eine *künstlerische Wissenschaft*, wird durch Gramelsbergers Argumentation nicht überzeugend gestützt.³⁵

Am Ende meines Kommentars komme ich noch einmal auf die im ersten Teil des Aufsatzes behandelte Lage in der Wissenschaftsforschung zurück. Gramelsberger erwähnt hier „die wissenschaftssoziologische Vermutung, dass wissenschaftliche Fakten sozial konstruiert sind und in einem Aushandlungsprozess zwischen Forschern Gestalt annehmen.“ (94) Ich halte es für erforderlich, in diesem Zusammenhang – ohne das an dieser Stelle genauer ausführen zu wollen – zwischen *wissenschaftlichen Praktiken*, *Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung* und der *erkenntnistheoretischen Interpretation dieser Praktiken und Ergebnisse* zu unterscheiden. Letztere fällt z.B. sehr unterschiedlich aus, wenn eine Form des Radikalen Konstruktivismus oder eine des kritischen Realismus zugrunde gelegt wird. Daher ist es fehlerhaft, wenn die Deutung bestimmter wissenschaftlicher Ergebnisse im Sinne einer bestimmten Erkenntnistheorie als alternativlos behandelt wird. Für die Diskussion von Theorien der künstlerischen Forschung, welche sich in diese Dimension vorwagen, bedeutet das, dass zu klären ist, *im Rahmen welcher Erkenntnistheorie* diese Ansätze auf Ergebnisse der Wissenschaftsforschung zurückgreifen und welche alternativen erkenntnistheoretischen Optionen es gibt.³⁶ Thesen wie „Forschung erzeugt weniger semantische Repräsentationen der Welt, als vielmehr ihre eigenen Konstruktionen“ (95) sind zumindest präzisierungsbedürftig.³⁷ Dass bestimmte Sachverhalte sich „in der Regel überhaupt nicht in der ‚unberührten Natur‘ beobachten“ (96) lassen, ist eine Sache, wie dieser Befund erkenntnistheoretisch zu interpretieren ist, eine andere. Auch bei solchen erkenntnistheoretischen Deutungen ist ein Vergleichstest möglich.

³⁵ In Dieter Merschs Aufsatz heißt es, dass „die Wissenschaften seit den 1960er Jahren [...] bemüht waren, die Grenze zur Kunst hin zu überschreiten und, wie sich z.B. anhand von Chaomathematik, Nanophysik und Biotechnologie bis heute demonstrieren lässt, ihre genuine Ästhetizität zu unterstreichen.“ (28) Ich halte es für erforderlich, zwei Fragen zu unterscheiden: „Findet in einer Wissenschaft eine Annäherung an die Kunst bzw. eine bestimmte Art von Kunst statt?“ und „Spielen in einer Wissenschaft, z.B. beim Umgang mit Bildmaterial, ästhetische Gesichtspunkte eine genauere zu bestimmende Rolle?“. Die Berücksichtigung ästhetischer Gesichtspunkte geschieht auch in anderen Lebensbereichen als der Kunst.

³⁶ Gramelsberger weist richtig darauf hin, dass z.B. die „Dekonstruktion wissenschaftlicher Objektivität seitens der verschiedenen sozialkonstruktivistischen Laborstudien [...] nicht unwidersprochen geblieben [ist], vor allem aus den Reihen der Physiker“ (95).

³⁷ „Forschung entpuppt sich aus der Perspektive des Wissenschaftsforschers als kreativer Prozess, dessen Wissenschaftlichkeit durch das Diktum ‚größter Denkwang bei kleinster Denkwilckürlichkeit‘ garantiert wird, dessen Natur aber mehr in der Kunst des Forschens, als in der Repräsentation von Welt zu suchen ist.“ (99)

3.2 Beatrice von Bismarck³⁸

Julie Aults und Martin Becks Ausstellung *Installation* lässt sich im Sinne der w/k-Terminologie der wissenschaftsbezogenen arbeitenden Kunst zuordnen. Auf die Ausführungen Beatrice von Bismarcks will ich an dieser Stelle nicht detaillierter eingehen, sondern nur anhand einiger Passagen deren Nähe zur in w/k angewandten Methode hervorheben. Sie spricht von einem wechselseitig „produktiven Verhältnis zu anderen Formen der Forschung“ (173):

„Wenn hier von wissenschaftlicher Forschung die Rede ist, ist damit [...] nicht die naturwissenschaftliche, sondern die geistes- und sozialwissenschaftliche angesprochen. Insbesondere die britisch verwurzelten Cultural Studies bieten seit den späten 1980er-Jahren sowohl eine perspektivische Ausrichtung als auch ein methodisches Instrumentarium, das sich gerade für die zunehmende Kontextorientierung in der Kunst in besonderem Maße eignet.“ (174)

Damit wird der Komplex *Wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse*, auf den sich Ault und Beck in ihrer künstlerischen Arbeit stützen, genauer bestimmt.

Der „überwiegende Teil der gezeigten Einzelarbeiten“ setzt „eine kulturwissenschaftliche Recherche voraus“ (178).

Aults Art der Recherche wird bezogen auf ein bestimmtes Projekt so beschrieben:

„In Corita Area gilt sie der Arbeit der sowohl künstlerisch, gestalterisch, lehrend als auch politisch aktiven katholischen Ordensschwester Corita Kent (1918–1986). [...] Auf der Basis intensiver Archivrecherche bringt [Ault] künstlerische, religiöse, gesellschaftliche und politische Aneignungsverfahren ästhetischer Materialien in unterschiedliche Konstellationen, die ihrerseits je verschiedene Einzelaspekte betonen: die ästhetischen Eigenschaften, die biographischen Bezüge, ihr Einsatz in der Vermittlung, als Illustration oder Dekoration und immer auch im Kontext der zeitgenössischen hoch- und populärkulturellen Bildproduktion der 1960er und 1970er-Jahre.“ (178)

Zu klären wäre, ob Ault nicht über weite Strecken wissenschaftlich übliche historische und kunsthistorische Recherche betreibt und deren Ergebnisse für ihre künstlerischen Zwecke nutzt. Das wäre dann etwas anderes als eigenständige künstlerische, primär künstlerische Ziele verfolgende Recherche.

Beck zeichnet mit einer „dreiteiligen Text- und Fotoarbeit [...] die architekturästhetisch, gesellschaftspolitisch und wissenschaftlich bedingten unterschiedlichen Rezeptionsetappen einer Ikone modernistischen Bauens nach, Paul Rudolphs Art and Architecture Building der Yale University in New Haven. Zuerst als modernistisches Meisterwerk angesehen, galt es mehr und mehr als Repräsentant autoritärer Strukturen des modernistischen Funktionalismus, um schließlich Wahrzeichen der Studentendemonstrationen der späten 1960er-Jahre zu werden“ (179).

In dieser Form wissenschaftsbezogener Kunst ist offenbar auch eine Kritik an bestimmten wissenschaftlichen Vorgehensweisen enthalten; vgl. meinen Kommentar zur Einleitung von Elke Bippus in Lieferung 2.1, Kapitel 1. Bezogen auf eine andere Arbeit heißt es:

„Die wirtschaftshistorische Recherche wird in diesem Ausstellungsteil mithin konterkariert, oder zumindest auf die Glaubwürdigkeit ihrer Darstellungsmethoden hin befragt und in ihrer je unterschiedlichen Perspektiviertheit und Interessengebundenheit exponiert.“ (179)

Zum Kunstprogramm gehört sowohl bei Ault als auch bei Beck ein „selbstreflexive[s] Vorgehen“ (183). So lässt Beck „in *Über das Formatieren von Geschichte* die eigene Arbeitsweise im Lichte der kritisch-theoretischen Erörterung kontextbezogener künstlerischer Ansätze auftreten“ (183). Aus der Sicht des in w/k praktizierten Verfahrens wäre z.B. zu untersuchen, ob es hier Elemente einer wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Analyse der eigenen Arbeitsweise gibt oder ob die Selbstreflexion vom eigenen (normativen) Kunstprogramm getragen wird, zu dem gehört, dass sich „Vorstellungen von Ausstellung, Archiv und Laboratorium [...] ineinander“ (185) verschränken.

Wenn sich Künstler wie Ault und Beck als künstlerische Forscher einordnen (was aus dem Text nicht klar hervorgeht), so ist dies natürlich bei der Analyse zu berücksichtigen, aber der in den verschiedensten Bedeutungen verwendete Begriff ist für eine solche Analyse unergiebig – auf wissenschaftlicher Ebene ist der präzisere Begriff stets vorzuziehen.

Bismarck spricht auch einen bildungspolitischen Aspekt an, wie er aus dem in Lieferung 1 behandelten Aufsatz von Henk Borgdorff bekannt ist:

Das „US-amerikanische Kunstausbildungssystem“ setzte „mit dem Master of Fine Arts und der universitären Einbettung der Studio Practice schon seit den 1950er Jahren auf produktive Synergien von theoretischen und praktischen Ausbildungsanteilen [...]. Vor der Folie dieses Modells zeichneten sich die anders gelagerten Spezifika des deutschen Kunststudiums ab, das sich an Kunsthochschulen oder Akademien und institutionell abgetrennt von den Universitäten vollzog, insbesondere mit Blick auf ein theorie- und geschichtsfernes Verständnis zeitgenössischer Kunst.“ (177)

„Artistic Research“ steht hier bildungspolitisch für ein System mit „theoretischen und praktischen Ausbildungsanteilen“, das deutliche Vorteile gegenüber dem lange Zeit in Deutschland üblichen hat.

3.3 Das w/k-Konzept für Einzelstudien

Beatrice von Bismarcks Studie zu Julie Alt und Martin Beck sowie Elke Bippus' Gespräch mit Christoph Keller³⁹ kommen in vielen Punkten zu überzeugenden Ergebnissen. Darüber hinaus gibt es in

³⁸ B. von Bismarck: *Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung. Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener Installation*. In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 173–187.

³⁹ C. Keller/E. Bippus: *Künstlerische Forschung – Multiple Screens – Inverse Observatorien*. In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 189–206.

der Fachliteratur etliche weitere Arbeiten über Künstlerinnen und Künstler, die eine Wissenschaftsnähe dieser oder jener Art aufweisen. Das in w/k praktizierte Konzept für Einzelstudien lässt sich als *Weiterentwicklung früherer Ansätze* begreifen.

Das betrifft zunächst die verwendeten Begriffe: Es werden drei Grundformen der individuellen Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst unterschieden, die auch miteinander verbunden sein können: erstens die Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Kunst, die in beiden Bereichen aktiv sind, zweitens die wissenschaftsbezogenen Künstler, die auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreifen und drittens Kooperationen mindestens eines Künstlers mit Wissenschaftlern/Technikern/Firmen. Diese Unterscheidung – die bei Bedarf noch ausgebaut und weiter verfeinert werden kann – ermöglicht es, das gesamte Feld *differenzierter als zuvor* zu erfassen.

Bei dieser Gelegenheit nehme ich eine Klärung vor. Bezogen auf wissenschaftsbezogene Künstler wird die folgende Variante eines Wissenschaftsbezugs *ausgeklammert*: Für die Entwicklung einer Künstlerin oder eines Künstlers kann die Auseinandersetzung mit einem Künstler der Vergangenheit – wie z.B. Michelangelo, Monet, Picasso – von großer Bedeutung sein. In diesem Zusammenhang rezipiert der Künstler häufiger auch kunsthistorische bzw. kunstwissenschaftliche Arbeiten über den als Vorbild fungierenden Künstler, also wissenschaftliche Texte. Diese besondere Form des Wissenschaftsbezugs wird im w/k-Konzept zwar nicht negiert, wohl aber (weitgehend) ausgeklammert: Berücksichtigt werden in der Hauptsache solche Rückgriffe auf wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse, welche nicht auf diese oder jene Weise *die Kunst zum Thema haben* – Bezüge also auf die Mathematik, die Physik, die Chemie, die Biologie usw. Während über den Daumen gepeilt etwa 5% der Künstler *im engeren Sinn* wissenschaftsbezogen arbeiten, kommt der Rückgriff auf wissenschaftliche Arbeiten über Künstler der Vergangenheit deutlich häufiger vor.

Das w/k-Konzept arbeitet aber nicht nur mit einer differenzierten Begrifflichkeit, es wendet auch eine *spezifische Methode* an. Nach der Einordnung in die drei Grundformen der Wissenschaft-Kunst-Verbindung wird bei jeder Künstlerin und jedem Künstler gefragt, welches *Kunstprogramm* in expliziter oder impliziter Form vertreten wird und welche *Konzepte für einzelne Arbeiten* daraus gewonnen worden sind; gezielt wird auch untersucht, auf welchen *Hintergrundüberzeugungen* insbesondere weltanschaulicher und soziopolitischer Art das jeweilige Kunstprogramm beruht. Diese Vorgehensweise führt zu einem *vertieften Verständnis* der Kunstphänomene.

Zur angewandten Methode gehört auch, dass für alle drei Grundformen *Fragenkataloge* formuliert werden. Bei jedem Beitrag von einem wissenschaftsbezogenen Künstler oder über ihn sowie bei jedem Interview mit einem solchen Künstler wird darauf geachtet, dass alle w/k-Fragen an wissenschaftsbezogene Künstler beantwortet werden. Auf diese Weise werden Ergebnisse erreicht, die direkt mit denen anderer Artikel desselben Typs verglichen werden können, was den wissenschaftlichen Wert der Aussagen erhöht.

Entsprechend wie bei den wissenschaftsbezogenen Künstlerinnen und Künstlern im weiteren Sinn (Grenzgänger, wissenschaftsbezogene Kunst im engeren Sinn, Kooperationen) wird dann auch bei *kunstbezogenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern* im weiteren Sinn verfahren – bei denjenigen, welche in ihrer Lehre und/oder ihrer Forschung und/oder ihren Publikationen auf künstlerische Konzepte/Methoden/Ergebnisse zurückgreifen, indem sie z.B. künstlerische Aktivitäten bestimmter Art in ihre Vorlesungen und Seminare einbauen. In allen Fällen wird das Ziel verfolgt, die individuellen Verbindungen zwischen Kunst und Wissenschaft so genau wie möglich zu beschreiben, um dann das zugrundeliegende Kunstkonzept hier und Wissenschaftskonzept dort mit allen relevanten Voraussetzungen zu erschließen.

Eine weitere Besonderheit des w/k-Konzepts besteht auf der wissenschaftlichen Ebene darin, dass dessen Anwendung *wertneutral* erfolgt: Es wird nicht *vorausgesetzt*, dass man den jeweiligen Künstler besonders schätzt und die bei diesem vorliegenden Wissenschaftsbezüge positiv bewertet. So kann etwa ein im rechtsradikalen oder im religiös-fundamentalistischen Milieu verankerter Künstler, bei dem sich Wissenschaftsbezüge bestimmter Art finden und dem man mit erheblichen Reserven gegenübersteht, mithilfe derselben Methode untersucht werden. Das w/k-Konzept folgt dem

Prinzip „Erst verstehen, dann kritisieren“: Die erläuterte Methode ist darauf ausgerichtet, zu einem möglichst tiefgreifenden Verständnis des Künstlers und seiner künstlerischen Arbeiten zu führen. Davon wird die *kritische* Auseinandersetzung mit seinen Werken, seinem Kunstprogramm und den Hintergrundüberzeugungen, auf denen es beruht, abgegrenzt. Empfohlen wird, die kritische Auseinandersetzung stets auf der Grundlage einer verlässlichen Rekonstruktion zu führen.

3.4 Vermischtes

Im letzten Abschnitt diskutiere ich noch einzelne Thesen aus Aufsätzen des Sammelbands, die für das Thema künstlerische Forschung ebenfalls relevant sind.

Ute Vorkoeper⁴⁰ schreibt:

„Warum verwirrt die Frage nach der Forschung im Feld der Kunst Künstler/innen, Historiker/innen und Theoretiker/innen nach wie vor, warum bleibt der Forschungsbegriff für die Kunst eine Herausforderung? Erster Grund ist sicher, dass sich die Kunst als freie Kunst über ihre Verwissenschaftlichung, dass sich der Künstler als freier Künstler über mathematische, physikalische, medizinische wie philosophische Kenntnisse legitimierte und auf diesem Weg nach Autonomie strebt.“ (125)

Im Sinne der w/k-Terminologie kann das, was „Brunelleschi und Ghiberti und später Leonardo“ (125) machten, als frühe Form *wissenschaftsbezogener*, sich auf wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse stützender Kunst bezeichnet werden; die Geometrie spielte hier eine zentrale Rolle. Diese Einordnung ist präziser als die Rede von künstlerischer Forschung, die ganz Unterschiedliches bedeuten kann – und daher auf der wissenschaftlichen Ebene vorzuziehen.

Einige Seiten später wird gefragt:

„Was aber macht die Kunst zu Kunst? Was bedingt Kunst als etwas, das nicht Wissenschaft ist?“ (130)

Ein häufig beschrittener, besonders bei „Künstler[n] an Kunsthochschulen“ beliebter Weg ist die Annahme einer „grundsätzliche[n] Alterität“ (130) der Kunst. Sie erscheint als „das radikal Andere, das Erhabene, das Unsagbare und das Unbeschreibliche“ (130). Die von mir vertretene kognitive Kunsttheorie geht vom Prinzip aus, dass die Pluralität der die Kunstproduktion steuernden Kunstprogramme zu tolerieren und zu respektieren ist, weil es nicht möglich ist, ein bestimmtes Programm, d.h. bestimmte allgemeine Festlegungen des Ziels der Kunst, als die definitiv richtigen zu erweisen. Im Licht dieser pluralistischen Grundüberzeugung⁴¹ erweist sich die Auffassung der Kunst als „das radikal Andere“ der Wissenschaft als *dogmatisch* – sie orientiert sich einseitig an *solchen* Kunstprogrammen, welche eine totale „Entgegensetzung der Kunst zu Wissen, Ratio, Kalkül o.ä.“ (130f.) annehmen und verabsolutiert diese. Nur *einige*, nicht alle Kunstprogramme sind bestrebt, der Kunst „einen metaphysischen Wert zu sichern, sie zumindest als Ort des Transzendierens zu wahren“ (131).⁴²

Vorkoeper betrachtet es als „verantwortungslos“, wenn „unter den Stichworten Interdisziplinarität und Innovation die Kunst um Übersetzung von abstraktem Wissen in erfahrbares Wissen, also um ästhetische Transfervorschläge“ (133) gebeten wird.

Das sehe ich anders: Die *Wissenschaftsillustration* etwa ist ein legitimes und wichtiges Arbeitsfeld, aber es wäre absurd, die *gesamte* bildende Kunst auf den Weg der Wissenschaftsillustration lenken zu wollen. Eine „Übersetzungskunst“ im Dienst der Wissenschaft“ (33) ist keineswegs ein verfehltes Projekt. Der „ernst gemeinte Dialog von Kunst und Wissenschaft“ (34) sollte *alle* Optionen der Verbindung zwischen beiden berücksichtigen und zulassen.

Auf den ersten Seiten von Dieter Merschs Artikel, die in Kapitel 2 ausgespart worden sind, finden sich einige Aussagen, auf die ich noch eingehen möchte, um das Profil zu schärfen.

Die Kunst adaptiert „wissenschaftliche Verfahrensweisen, nicht selten unter missverstandenen Prämissen [...], um sich in ihrem eigenen Tun zu objektivieren“ (28).

Wissenschaftsbezogene Kunst kann mit *Missverständnissen* z.B. der Theorie, auf welche sich der Künstler stützt, verbunden sein. Aus dem w/k-Programm ergibt sich das Interesse, solche Zusammenhänge – die sich manchmal als *künstlerisch produktive* Missverständnisse erweisen – genauer zu untersuchen.

Einige Formen wissenschaftsbezogener Kunst sind „in Technologien und Medien fundiert, die [...] den Technosciences entstammen, sodass es an Schnittstellen zu gegenseitigen Übertritten oder Hybridbildungen kommt“ (28).

Dass sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst kreative und innovative Leistungen erbracht werden, die jeweils mit einer bestimmten Art der Intuition zusammenhängen, dürfte unstrittig sein. Möglicherweise kann eine all-

⁴⁰ U. Vorkoeper: *Das Fragliche des Forschens. Oder: Einer Kunst des Forschens geht es um Verantwortung*. In: Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 1), S. 125–137.

⁴¹ In diese Richtung weist Vorkoeper Auskunft, dass die Kunst – wie die Wissenschaft – „keineswegs über die Zeiten hinweg, nicht einmal zu einer Zeit sich selbst gleich“ (127) ist.

⁴² Auf vergleichbare Weise ist „die moderne Reduktion der Kunst auf eine rein ästhetische Erfahrungsqualität“ (126) zu behandeln: Sie verabsolutiert insgeheim ein bestimmtes Kunstprogramm, das auf die Erzeugung „rein ästhetische[r] Erfahrungsqualität“ ausgerichtet ist.

gemeine Theorie der Kreativität weitere Elemente der *Kreativität überhaupt* herausarbeiten. Dann würde es auf der grundlegenden Ebene, um es mit Umberto Eco zu formulieren, „keinen Unterschied [...] zwischen der kühl-spekulativen Intelligenz und der Intuition des Künstlers“ (28) geben. Die wissenschaftliche und die künstlerische Kreativität würden dann eine *gemeinsame Grundstruktur* aufweisen. Daraus kann allerdings nicht, wie Eco es tut, direkt gefolgert werden: „Es gibt etwas Künstlerisches in der wissenschaftlichen Entdeckung und etwas Wissenschaftliches in dem, was die Naiven ‚geniale Intuition des Künstlers‘ nennen.“ (28)

Mersch weist hin auf „die Aneignung technischer und mathematischer Modelle, wie sie in der Poetik, den Kompositionslehren und der computergenerierten Malerei vor allem der 1950er und 60er Jahre charakteristisch war. [...] Immer wieder haben [...] Künstler sich als Wissenschaftler versucht, indem sie naturwissenschaftliche Methoden verwendeten oder aufwändige Materialbearbeitungen und fotografische Techniken von der Röntgenologie bis zu Computertomographien und stochastischen Prozessen ausprobierten“ (29).⁴³

Präzisierungsvorschlag: Wissenschaftsbezogen arbeitende Künstler dieser Art versuchen sich nicht „als Wissenschaftler“, sie arbeiten vielmehr im Rahmen eines *bestimmten Kunstprogramms*, das sich bei der Kunstproduktion stark z.B. an „naturwissenschaftlichen Methoden“ orientieren kann.

Mersch stellt richtig heraus, dass „Zufallsgenerierungen [...] sowohl im Rahmen avantgardistischer Produktionen als auch in der wissenschaftlichen Simulation eine tragende Rolle spielen. Allerdings darf ihre Ähnlichkeit nicht über ihre spezifische Differenz hinwegtäuschen“ (30). Zu unterscheiden ist zwischen Zufallsgenerierungen, die aufgrund von *Kunstprogrammen* dieser oder jener Art erfolgen, und solchen, denen *Wissenschaftsprogramme* zugrunde liegen: „Die Parallelisierung künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahren führt daher in die Irre“ (30f.)

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

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

Position 1

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

- Borgdorffs Aufsatz ist in Lieferung 1 kommentiert worden.⁴⁴

Position 2

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

- Bippus' Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.⁴⁵
- Position 2 wird im Sammelband nicht vertreten, sondern fungiert in mehreren Aufsätzen als *theoretischer Gegner*, von dem man sich abgrenzt.
- Im Auge zu behalten ist die Frage, ob es Bezüge zwischen den Positionen 1 und 2 gibt, etwa derart, dass sich zumindest einige Vertreter von Position 2 auf Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung berufen.

⁴³ Mersch erwähnt in diesem Zusammenhang auch Herbert W. Franke.

⁴⁴ Siehe Anm. 3.

⁴⁵ Siehe Anm. 2.

Position 3

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

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

Position 4

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

- Schenkers Aufsatz ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.

Position 5

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

- Buschs Text ist in der vorliegenden Lieferung kommentiert worden.

Position 6

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

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