



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 3

*Zu Corina Caduff/Fiona Siegenthaler/Tan Wälchli (Hg.): Kunst und Künstlerische Forschung*¹

Inhalt

Vorwort	2
1. Zum Vorwort von Corina Caduff/Tan Wälchli	2
2. Nina Malterud: <i>Gibt es Kunst ohne Forschung?</i>	4
2.1 Einwände gegen die These	4
2.2 Forschen und <i>Forschung</i>	5
2.3 Zum norwegischen Hochschulgesetz	5
2.4 Zur anthropologischen Verankerung der Erfahrungswissenschaften und der Künste ..	6
2.5 Peer Review	7
3. Marcel Cobussen: <i>Der Eindringling. Differenzierungen in der Künstlerischen Forschung</i>	8
3.1 Zwei Arten von Fragen	8
3.2 Kunsttheoretische Fragen	9
3.3 Künstlerische Forschung als Studiengang	10
4. Corina Caduff: <i>Literatur und Künstlerische Forschung</i>	11
4.1 Literarische Forschung	11
4.2 Beispielhafte Analyse eines Romans	12
4.3 Von der literarischen Forschung zur künstlerischen Forschung im Allgemeinen	13
5. Diskussion einzelner Aspekte	14
5.1 Germano Toro-Pérez	14
5.2 Michael Schwab	15
5.3 Henk Borgdorff	15
5.4 Huub Schippers/Liam Flenady und Claudia Mareis	17
5.5 Arne Scheuermann/Yeboam Ofori	18
6. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	20

¹ Zürich 2010. Alle Beiträge sind in diesem Band unter dem Titel *Art and Artistic Research* auch auf Englisch veröffentlicht. Zitate aus dem Buch werden im Fließtext durch in runden Klammern nachgestellte Seitenangaben nachgewiesen.

Vorwort

In Lieferung 1 habe ich mich mit dem von Anton Rey und Stefan Schöbi 2009 herausgegebenen Band *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven* auseinandergesetzt.² In der zweiteiligen Lieferung 2 wird der ebenfalls 2009 erschienene und von Elke Bippus edierte Sammelband *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* behandelt.³ In der aktuellen Lieferung 3 geht es nun um den Corina Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli herausgegebenen Band *Kunst und Künstlerische Forschung*, der 2010 veröffentlicht worden ist.

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe*⁴. Ich wähle diejenigen Texte aus, die eine *Theorie und/oder Methodologie* der künstlerischen Forschung entfalten – zumindest ansatzweise – bzw. die 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. Zum Vorwort von Corina Caduff/Tan Wälchli⁵

„*„Künstlerische Forschung“ bezeichnet eine spezifische Kunstpraxis, die im Zuge des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen aufkam und bei der die Künstlerinnen und Künstler selbst als Forschende agieren und ihre Resultate in Form von Kunstprodukten darstellen. Dabei geben sie von einer konkreten Fragestellung aus und verfolgen einen eigenen erkenntnistheoretischen und methodischen Ansatz, mit dem sie sich sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst unterscheiden.*“ (12)

Ich unterscheide zwischen *bildungspolitischen* Konzepten der künstlerischen Forschung, die z.B. im Zuge des Bologna-Prozesses an Kunsthochschulen umgesetzt worden sind, und *individuellen* Programmen, die von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern jenseits der Kunstausbildung vertreten werden und durch die sie sich einer bestimmten *Kunst-richtung* zuordnen. Im ersten Fall wird z.B. von Abschlussarbeiten gefordert, dass sie „von einer konkreten Fragestellung“ ausgehen, im zweiten Fall fordern die Kunstproduzenten das eventuell von sich selbst.

Corina Caduff und Tan Wälchli sind bestrebt, die künstlerische Forschung „sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst“ zu unterscheiden. Ich befürworte auf wissenschaftlicher Ebene Versuche, zentrale Begriffe bestimmter Diskurse zu klären und Abgrenzungen vorzunehmen. Aus den bisherigen Kommentaren ergibt sich allerdings ein erster Differenzierungsbedarf; vgl. Kapitel 6: Es gibt nämlich *mehrere* Formen der Kunstpraxis, die unter der Flagge künstlerische Forschung segeln, *mehrere* bildungspolitische Konzepte sowie *mehrere* kunsttheoretische Ansätze. Letztere lassen sich insbesondere den theoretischen Positionen 1, 3 und 5 zuordnen, die sich stark voneinander unterscheiden. Daraus ergibt sich nun, dass erstens die Frage „Wie unterscheidet sich die künstlerische von der wissenschaftlichen Forschung?“ sowie zweitens auch die Frage „Wie unterscheidet sich die als Forschung bestimmter Art eingeordnete Kunst von der Kunst anderer Art (die gemäß dem verwendeten Forschungsbegriff keine Forschung darstellt)?“ von den verschiedenen Positionen auf *unterschiedliche* Weise beantwortet wird.

Die im zweiten Satz gegebene Auskunft passt gut zu Position 1 von Henk Borgdorff,⁶ sie passt hingegen weniger gut zur von Elke Bippus entworfenen Position 3 und zur von Kathrin Busch bezogenen Position 5. Das gilt speziell auch für die „Forderung, dass Projekte der Künstlerischen Forschung immer auch einen sprachlichen Kommentar-text aufweisen müssen, der das spezifische Vorgehen deutlich festhält“ (12), welche in den Konzepten von Bippus und Busch nicht auftritt. Kurzum, es sind mehrere Kunstprogramme sowie bildungspolitische Programme der künst-

² 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/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf.

³ P. Tepe: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.1. Zu Elke Bippus* (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. In: *Mythos-Magazin* (Jul. 2021), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-1.pdf und ders.: *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 2.2. Zu Elke Bippus* (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. In: *Mythos-Magazin* (Okt. 2021), online unter http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-2.pdf.

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

⁵ In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 12–17.

⁶ Caduff/Wälchli berufen sich, wie die Fußnoten zeigen, primär auf Borgdorff, speziell auch auf den in Lieferung 1 behandelten Aufsatz *Die Debatte über Forschung in der Kunst*.

lerischen Forschung zu unterscheiden, und für jedes dieser Programme ist gesondert zu klären, ob hier ein sprachlicher Kommentartext gefordert wird und wenn ja, ob hinsichtlich dessen Beschaffenheit konkrete Vorgaben gemacht werden, die positionsspezifisch sind.

„Das Diskursfeld der Künstlerischen Forschung formierte sich in den 1990er Jahren hauptsächlich im Bereich der Visual Arts an Kunsthochschulen. Mittlerweile hat es auch andere Künste erfasst [...]. Geografisch hat sich der Diskurs sukzessive von den anglophonen Ländern über Skandinavien und die Niederlande bis jüngst in die deutschsprachigen und osteuropäischen Länder ausgebreitet. Schritt für Schritt geht mit dieser Ausbreitung auch die Entwicklung von PhD-Angeboten an Kunsthochschulen einher, die sich zuerst in anglophonen Ländern etablierten und sich seither zunehmend auch in Nord-, West- und Mitteleuropa durchsetzen.“ (12)

Diese Ausführungen zeigen erneut, dass Vertreter von Konzepten künstlerischer Forschung (auf der Ebene der Theorie) häufig, manchmal sogar vorrangig *bildungspolitische* Ziele verfolgen; vgl. den Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1.

„Die noch junge Diskursgeschichte der Künstlerischen Forschung kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass es Künstlerische Forschung – im Sinne einer Kunst, die sich willentlich und wissentlich mit bestimmten Fragestellungen beschäftigt, diese entsprechend recherchiert und sie dann künstlerisch in Szene setzt – durchaus schon seit Jahrhunderten gibt; zu erwähnen wäre hier etwa Goethe, der naturwissenschaftliche Forschungen in seine Romane integrierte, oder die Pointillisten, die die Farbenlehre studierten und auf der Basis dieser Studien eine neue Maltechnik entwickelten.“ (12f.)

Auf der Grundlage der vorliegenden Kommentare sehe ich hier weiteren Differenzierungsbedarf:

- Begreifen sich *mehrere* Formen der Kunstpraxis als künstlerische Forschung, so ist auch die Frage, ob es zu früheren Zeiten Vorläufer der künstlerischen Forschung gab, für jedes Kunstprogramm bzw. jede Richtung dieser Art gesondert zu beantworten.
- Die Definition der künstlerischen Forschung als „Kunst, die sich willentlich und wissentlich mit bestimmten Fragestellungen beschäftigt, diese entsprechend recherchiert und sie dann künstlerisch in Szene setzt“, ist zu vage, da sie Fragestellungen *aller Art* zulässt. Außerdem bleibt hier die frühere Auskunft unberücksichtigt, dass künstlerische Forscherinnen und Forscher „einen eigenen erkenntnistheoretischen und methodischen Ansatz“ (12) verfolgen: Man kann sich künstlerisch mit einer bestimmten Fragestellung bzw. einem bestimmten Thema beschäftigen, ohne sich dezidiert an einen bestimmten „erkenntnistheoretischen und methodischen Ansatz“ zu binden, mit dem man sich „sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst unterscheiden“ (12) will.
- In mehreren Kommentaren hat sich gezeigt, dass der w/k-Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst zur Präzisierung von Aussagen verwendet werden kann: In einigen Fällen lässt sich künstlerische Forschung genauer fassen als *wissenschaftsbezogene Kunst* einer bestimmten Kunstform, die auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreift. Goethe recurriert z.B. in den *Wahlverwandtschaften* auf Aspekte der zeitgenössischen Chemie, und die Pointillisten stützen sich auf Ansätze der wissenschaftlichen Farbforschung. Eine von mehreren möglichen Präzisierungen der Aussage „Die Praxis der Künstlerischen Forschung ist an sich nichts Neues“ (13) lautet: Wissenschaftsbezogene Kunst tritt auch in früheren Zeiten auf. Ob es auch bezogen auf andere Formen der aktuellen Kunstpraxis, welche sich als künstlerische Forschung begreifen, Vorläufer zu verzeichnen gibt, ist gesondert zu untersuchen – und dazu ist es erforderlich, zunächst zu klären, was genau jeweils unter künstlerischer Forschung verstanden wird. Daher kann es nicht als „unbezahlbare Tatsache“ (13) gelten, dass es bezogen auf *alle* Spielarten aktueller künstlerischer Forschung historische Vorläufer zu verzeichnen gibt.

Caduff/Wälchli befassen sich vor allem mit dem „Unterschied zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung [...]“. Dabei wäre davon auszugehen, dass es sich bei der Künstlerischen Forschung nicht nur um ein Verfahrensprinzip handelt, welches bei der Veröffentlichung des fertigen Werkes dann keine Rolle mehr spielt, sondern um einen spezifischen künstlerischen Umgang mit Wissen, der bis zuletzt aktiv offenzulegen und transparent zu halten ist. Deshalb fragen wir hier speziell nach der Differenz zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung, wobei wir Musik, bildende Kunst, Design, Literatur und Tanz berücksichtigen.“ (14)

Ich wiederhole meinen Kritikpunkt und spitze ihn zu: Da es mehrere, sich deutlich voneinander unterscheidende Formen der Kunstpraxis, der Kunsttheorie und der Bildungspolitik gibt, welche sich als künstlerische Forschung begreifen, ist es nicht sinnvoll, in *allgemeiner Form* nach dem „Unterschied von Kunst und Künstlerischer Forschung“ zu fragen. Vielmehr ist bei jedem Typ von künstlerischer Forschung *gesondert* zu untersuchen, wie er sich von Kunst anderer Art unterscheidet. Das gilt wie gezeigt auch bezogen auf Vorläufer.

Mein Präzisierungsvorschlag lässt sich folgendermaßen ausbauen: Ein Typ der künstlerischen Forschung lässt sich genauer als wissenschaftsbezogene Kunst bestimmen. Für eine ihrer Variante gilt, dass sie auf Ergebnisse der wissenschaftlichen Farbforschung zurückgreift.⁷ Ein solcher Rückgriff ist im Prinzip klar von der wissenschaftlichen Farbforschung selbst zu unterscheiden, deren Besonderheiten sich mit den in der Wissenschaftstheorie üblichen Mitteln herausarbeiten lassen. Auf vergleichbare Weise lässt sich die *wissenschaftsbezogene* klar von der *nichtwissenschaftsbezogenen*

⁷ Wenn Caduff/Wälchli von einem „spezifischen künstlerischen Umgang mit Wissen“ sprechen, so handelt es sich, sofern es um wissenschaftsbezogene Kunst geht, um wissenschaftliches Wissen näher zu bestimmender Art, z.B. solches der Chemie oder der Farbforschung. Bei anderen Typen der künstlerischen Forschung wird demgegenüber der Begriff des Wissens, wie die bisherigen Kommentare gezeigt haben, häufig sehr frei verwendet – bei genauerer Betrachtung erweisen sich andere Bezeichnungen als passender.

Kunst abgrenzen: Bei Letzterer liegt *kein* Rückgriff auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft vor.⁸ Um „die spezifische Substanz von Künstlerischer Forschung noch klarer und schärfer als bisher“ (14) herauszuarbeiten, ist somit eine differenziertere Vorgehensweise erforderlich, als Caduff/Wälchli sie im Vorwort praktizieren.

In systematischer Hinsicht ordne ich die Überlegungen des Vorworts als Versuch ein, die von Borgdorff formulierte Position 1 der künstlerischen Forschung durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“ *weiterzuentwickeln*. Die anderen Positionen der künstlerischen Forschung bleiben unberücksichtigt. Unbemerkt bleibt auch, dass die beiden Komponenten des erweiterten Konzepts in Konflikt miteinander geraten können: Eine Künstlerin oder ein Künstler kann – etwa in einer Abschlussarbeit an einer Kunsthochschule – der von Borgdorff propagierten Methode folgen, ohne den Weg wissenschaftsbezogener Kunst einzuschlagen – einer von der Wissenschaft auf die Kunst übertragenen *formalen Arbeitsweise* zu folgen, ist etwas anderes als sich *inhaltlich auf eine bestimmte Wissenschaft zu beziehen*.

2. Nina Malterud: Gibt es Kunst ohne Forschung?⁹

Die im Titel formulierte Frage wird gleich zu Beginn aufgeworfen und kurz beantwortet:

„Meine Antwort lautet Nein – jedenfalls nicht interessante, bedeutende, hervorragende Kunst.“ (25)

Ich verstehe das so, dass sich Nina Malterud zufolge erstens klar zwischen (vereinfacht gesagt) *guter* und *schlechter* Kunst unterscheiden lässt und dass zweitens behauptet wird, es sei die *Forschung* – eben die künstlerische Forschung –, welche Kunst zur guten Kunst mache. Man kann deshalb auch so formulieren: Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst.

2.1 Zur These, dass es keine Kunst ohne Forschung gebe

Beide Annahmen sind aus meiner Sicht problematisch:

- Wer behauptet, man könne klar bzw. auf allgemeingültige Weise zwischen guter und schlechter Kunst unterscheiden, muss auf wissenschaftlicher Ebene die Grundlagen seiner wertenden Kunsttheorie darlegen und rechtfertigen. Insbesondere ist zu diskutieren, ob es Fälle gibt, in denen die Anwendung verschiedener ästhetischer Wertsysteme zu *unterschiedlichen* Ergebnissen führt, die ernsthaft zu erwägen sind. Wenn nach Wertsystem a etwas gute Kunst ist, nach Wertsystem b aber nicht, so ist das Prinzip „Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst“ nicht ohne Weiteres anwendbar, denn es ist in diesem Fall ja umstritten, *ob gute Kunst vorliegt*. Bei Malterud werden solche Fragen nicht diskutiert.
- Wenn Forschung – künstlerische Forschung – das ist, was Kunst allererst zu guter Kunst macht, so ist auf wissenschaftlicher Ebene ein *gehaltvoller Begriff* der Forschung erforderlich, der die starke These zu stützen geeignet ist.¹⁰ Es müsste z.B. gezeigt werden, dass dann, wenn keine künstlerische Forschung im zu präzisierenden Sinn vorliegt, keine gute Kunst dabei herauskommt. Malterud begnügt sich demgegenüber mit vagen Aussagen wie: „Die Kunstpraxis beruht seit Jahrhunderten auf Untersuchungen und Experimenten – dem Forschen“ (26). Untersuchungen aller Art und das Ausprobieren von diesem oder jenem führen aber nicht automatisch zu guter Kunst: Untersuchungen und Experimente können auch misslingen, unterkomplex angelegt sein usw. Entsprechendes gilt für das folgende Zitat: „Sowohl der Cellospieler als auch der Maler beginnen ihre Arbeit mit einer Art Konzept oder Absicht – sei es beispielsweise, eine Interpretationstradition zu hinterfragen oder die Ausdrucksmöglichkeiten von Inhalten durch Farbe/Textur/Format zu untersuchen.“ (26) Eine Künstlerin oder ein Künstler kann „mit einer Art Konzept oder Absicht“ beginnen, aber dieses Konzept kann dürftig oder die Wiederholung von bereits realisierten Konzepten anderer sein; ferner kann die Umsetzung eines attraktiven Konzepts aus diesem oder jenem Grund fehlschlagen.¹¹ Aus Mal-

⁸ Zu Beginn werfen die Autoren die Frage auf, „in wiefern überhaupt der Betrachter merkt, dass er es hier mit ‚Künstlerischer Forschung‘ und nicht einfach mit ‚Kunst‘ zu tun hat“ (12): Auch diese Frage ist für jeden Typ der künstlerischen Forschung gesondert zu beantworten. Liegt wissenschaftsbezogene Kunst vor, so lautet die Antwort: Der „Betrachter des fertigen Kunstwerks“ (12) kann erst dann erkennen, dass es sich um künstlerische Forschung = wissenschaftsbezogene Kunst handelt, wenn er anhand des Kunstphänomens selbst, zumeist aber aus anderen Quellen zu der Erkenntnis gelangt ist, dass hier Elemente aus Theorien/Methoden/Ergebnissen dieser oder jener Wissenschaft künstlerisch verarbeitet werden. Fehlt eine Erkenntnis dieser Art, so kann man fälschlich meinen, es „einfach mit ‚Kunst‘ zu tun“ (12) zu haben, genauer: mit nichtwissenschaftsbezogener Kunst. Entsprechend ist bei den anderen Typen künstlerischer Forschung vorzugehen.

⁹ In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 24–31.

¹⁰ Malterud begreift „die Forschung als Arbeitsinstrument für die Künste“ (25), ohne allerdings dieses Arbeitsinstrument genauer zu bestimmen.

¹¹ Auf Diskussionen innerhalb des eigenen Lagers bezieht sich die Auskunft, dass der Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit „in einer Hypothese bestehen“ kann, während eine „sogenannte Forschungsfrage“ (26) selten formu-

teruds diskutierten Aussagen kann in keiner Weise abgeleitet werden, worin sich gute von schlechter Kunst unterscheidet.

Kurzum, es erscheint wenig aussichtsreich, die These „Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst“ auf eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Weise zu vertreten. Anders einzuordnen sind die Aussagen „über Kunst als allgemeines Phänomen“ (25): „[W]ir sprechen nach wie vor von ‚den Künsten‘ als einem Überbegriff für zahlreiche Praktiken, die etwas gemeinsam haben“ (25). Malterud zählt dann einige Fähigkeiten auf, über die Künstlerinnen und Künstler verfügen sollten: „technische Fähigkeiten, Praxiserfahrung, Kreativität, Mut, Neugier, Aufmerksamkeit, Reflexion, Konzentration, Geduld, Wissen und Tiefblick im Arbeitsgebiet, Anwendungsfähigkeit von theoretischem Wissen sowie eine Vorstellung vom Kontext und von den Qualitätskriterien in der Fachwelt.“ (25) Hier geht es um Fähigkeiten, die in der Kunstausbildung entwickelt bzw. weiterentwickelt werden können. Eine direkte Verbindung zur These „Ohne künstlerische Forschung keine gute Kunst“ besteht nicht.

2.2 Forschen und Forschung

Malterud unterscheidet in der deutschen Fassung ihres Aufsatzes das „Forschen“, das der Kunstpraxis zugeordnet wird, von der „institutionalisierte[n] Forschung“ (26).

„Bei institutionalisierter Forschung geht es um fortwährende Verhandlungen über Formate, in denen die Ergebnisse gezeigt werden, sowie über Standards der Qualitätsbeurteilung. Forschung in diesem Sinne wird in einer Vielzahl spezifisch entworfener Programme und Organisationen betrieben und von bestimmten Körperschaften finanziert.“ (26)

Zur *Forschung* gehören somit unter anderem die Anwendung von „Standards der Qualitätsbeurteilung“ auf konkrete Ausstellungen oder Aufführungen sowie das akademische Nachdenken über solche Standards. Diese Erläuterung zeigt, dass eine gewisse Verwandtschaft besteht zu Borgdorffs Unterscheidung zwischen dem Forschen *in der Kunst* und dem Forschen *über Kunst*, wie es in den Kunstwissenschaften und anderen Disziplinen betrieben wird. Wichtig für den weiteren Argumentationsgang ist nun, dass die „Debatten über das Wesen Künstlerischer Forschung“ der institutionalisierten *Forschung* zugeordnet, „als institutionelle Angelegenheit“ (27) betrachtet werden.

2.3 Zum norwegischen Hochschulgesetz

„Die Debatten über das Wesen Künstlerischer Forschung, die seit Jahrzehnten international stattfinden, sind weder aus den professionellen Kunstszenen und -kontexten hervorgegangen, noch werden sie in diesen intensiv geführt. Ein Künstler kann sicherlich Kunst machen, ohne über den Begriff des Forschens nachzudenken, und auch das Publikum, der Vermittler oder der Kurator brauchen sich nicht unbedingt mit diesen Kategoriefragen auseinanderzusetzen. [...] Die Diskussion findet vielmehr in den Institutionen der Kunstausbildung und ihrer Trägerschaft statt“ (27).

Die Debatten über künstlerische Forschung mögen zwar über einen längeren Zeitraum vorrangig als bildungspolitische Diskussionen über die an Kunsthochschulen vorzunehmenden Reformen stattgefunden haben, z.B. in Europa im Zuge des Bologna-Prozesses, aber seitdem sich eine steigende Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern explizit der künstlerischen Forschung zuordnet und die künstlerische Forschung sich somit als *Kunstrichtung* etabliert, wird die Diskussion auch in „den professionellen Kunstszenen und -kontexten“ geführt. Ein Künstler, der sich als künstlerischer Forscher versteht, wird zumindest ansatzweise über den Begriff der Forschung nachdenken; Entsprechendes gilt für Kuratoren, die sich mit dieser oder jener Form der künstlerischen Forschung befassen, und für Kunstrezipienten, die mehr über diese Formen der Kunst erfahren wollen.

„Seit 1995 ist in den ersten Paragraphen des norwegischen Hochschulgesetzes festgelegt, dass Künstlerische Forschung der akademischen Forschung gleichwertig sei. In derselben Weise, wie akademische Forschung als Grundlage für die Natur- und Geisteswissenschaften gilt, wird Künstlerische Forschung als Hauptquelle und Grundlage künstlerischer Bildung erachtet. [...] Allerdings ist die Frage ‚Was ist Künstlerische Forschung?‘ im Gesetz nicht behandelt.“ (27)

Bildungspolitische Texte über künstlerische Forschung sollten von Theorien der künstlerischen Forschung, die als Kunsttheorien auftreten, sowie von Kunstprogrammen der künstlerischen Forschung unterschieden und gesondert diskutiert werden. Das norwegische Hochschulgesetz ist ein bildungspolitischer Text, in den Ziele und Interessen der an der Gesetzgebung beteiligten Instanzen, z.B. der die Regierung bildenden Parteien, einfließen. Aus näher zu bestimmenden Gründen wird in diesem Fall „festgelegt, dass Künstlerische Forschung der akademischen Forschung

liert wird (was einige Theorieansätze der künstlerischen Forschung anders sehen); vgl. dazu den Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1. Malterud hält die Fixierung auf vermeintlich am Anfang stehende Forschungsfragen sogar für schädlich, insbesondere dann, wenn „vereinfachte Fragen“ zum jeweiligen „Werk/Produkt“ konstruiert werden: „ziemlich oft wird das künstlerische, qualitativ hochstehende Resultat derart komplex ausfallen, dass vereinfachende Fragen die optimale Wahrnehmung von Qualität und Stärke des Werks reduzieren würden“ (26). Sinnvolle Überlegungen dieser Art sind nicht an Malteruds Leitthese gebunden. Das gilt auch für den Hinweis, dass im künstlerischen Arbeitsprozess oft „aus Gründen, die nicht artikuliert werden können, eine spontane Entscheidung gefällt [wurde], die sich am Ende in der Qualität des Werkes beweist“ (27).

gleichwertig sei“. Diese Festlegung mag sich bei der Reorganisation der Kunsthochschulen und ihres Verhältnisses zu den Wissenschaften als in dieser oder jener Hinsicht nützlich erweisen.¹² In solchen Konstellationen kommt es häufiger vor, dass die Beantwortung einer zentralen Frage wie „Was ist künstlerische Forschung?“ bzw. „Was wird hier unter künstlerischer Forschung verstanden?“ ausgeklammert und deren Beantwortung z.B. den „Kunstdozierenden“ (27) überlassen wird.

Auf wissenschaftlicher Ebene sollte bei der Entwicklung einer Theorie der künstlerischen Forschung anders vorgegangen werden. Hier ist zunächst zu klären, was genau unter künstlerischer Forschung verstanden wird, um sich dann ergebnisoffen mit der Frage zu befassen, ob die so verstandene künstlerische Forschung *tatsächlich* die „Hauptquelle und Grundlage künstlerischer Bildung“ bzw. die Grundlage der Künste darstellt. (Dass die Natur- und Geisteswissenschaften auf Forschung dieser oder jener Art beruhen, die sich bei Bedarf genauer charakterisieren lässt, kann in diesem Zusammenhang vorausgesetzt werden.)

Die aus bildungspolitischen Gründen erfolgende *Festlegung*, „dass Künstlerische Forschung der akademischen gleichwertig sei“, kann auf wissenschaftlicher Ebene nicht genügen.¹³ Spätestens dann, wenn das Thema künstlerische Forschung auch die „professionellen Kunstszene“ erreicht, also nicht nur in den „Institutionen der Kunstausbildung“ anlässlich bestimmter Reformvorhaben behandelt wird, reicht das Festlegen und bloße Behaupten nicht mehr aus.

Setzt man demgegenüber, wie in den bisherigen Kommentaren, bei dem Befund an, dass unter künstlerischer Forschung im Kunstkontext Unterschiedliches verstanden wird und dass mehrere Theorien der künstlerischen Forschung vertreten werden, so kann von keiner der festgestellten Bedeutungen der Wortverbindung behauptet werden, es handle sich bei der künstlerischen Forschung um die „Hauptquelle und Grundlage künstlerischer Bildung“ bzw. um die Grundlage der Kunst im Allgemeinen. Unter künstlerischer Forschung wird manchmal ein Recherchieren bestimmter Art verstanden; eine solche Recherche findet aber nur in einigen Formen der Kunst, nicht in allen statt. Entsprechendes gilt, wenn man unter künstlerischer Forschung das Nachdenken über die Prämissen der eigenen künstlerischen Arbeit versteht usw. Das aber bedeutet: Künstlerische Forschung im Sinne der Bedeutungen a, b, c usw. stellt *nicht* die Grundlage der Kunst im Allgemeinen dar. Daher betrachte ich die im Hochschulgesetz erfolgende Festlegung als dogmatische Setzung.

2.4 Zur anthropologischen Verankerung der Erfahrungswissenschaften und der Künste

Bezogen auf die bildungspolitische These, „dass Künstlerische Forschung der akademischen Forschung gleichwertig sei“, bringe ich eine eigene Argumentation ins Spiel. Das norwegische Hochschulgesetz und andere Texte scheinen auf der Voraussetzung zu beruhen, dass es nur eine Möglichkeit gebe, eine *Gleichwertigkeit* zwischen Wissenschaft und Kunst zu etablieren, nämlich durch die Annahme, *dass beiden die Forschung im Allgemeinen gemeinsam ist*. Anders gewendet lautet das Argument: Wäre die Forschung der Wissenschaft vorbehalten, so wäre diese der Kunst *überlegen*; eine solche Überlegenheitstheorie will man aus politischen Gründen vermeiden.

Es gibt jedoch eine andere (und bessere) Möglichkeit, die Gleichwertigkeit zwischen Wissenschaft und Kunst zu vertreten. Meine Argumentation setzt bei den Erfahrungswissenschaften an und behauptet, dass Erfahrungswissenschaft und Kunst *anthropologisch unterschiedlich verankert* sind. Die Erfahrungswissenschaften sind verankert in der Angewiesenheit der menschlichen Existenzform auf verlässliches Erfahrungswissen über lebensrelevante Gegebenheiten. Die Künste sind demgegenüber verankert in der Bindung menschlichen Lebens an variierende Überzeugungs- und speziell Wertsysteme; so werden etwa im Licht eines bestimmten ästhetischen Wertsystems jeweils systemkonforme Phänomene hergestellt. Das betrifft z.B. die Gestaltung des eigenen Körpers, die Herstellung von Gebrauchsgegenständen und dann auch von Kunstphänomenen.¹⁴ Wissenschaft und Kunst sind nach dieser Auffassung gleichwertig, *weil diese unterschiedlichen Bereiche für die menschliche Lebensform gleichermaßen wichtig sind*¹⁵ – und nicht, weil ihnen *etwas gemeinsam ist, aus dem dann die Gleichwertigkeit logisch abzuleiten ist*. Das Ziel, der „Kunst eine ausserordentlich [sic] wichtige Stellung in der Gesellschaft“ (27) einzuräumen, lässt sich also erreichen, ohne Malteruds Begriff der künstlerischen Forschung zu verwenden.

¹² Ein bestimmtes bildungspolitisches Ziel wird etwas später angesprochen, nämlich „eine ergebnisorientierte Finanzierung [...] in der höheren Kunstausbildung Norwegens“ (28) auf die Beine zu stellen.

¹³ Man will „für die künstlerische Ausbildung eine offene Ausgangslage [schaffen], in der sie ihre besonderen Verantwortlichkeiten nach eigenen Bedingungen weiterentwickeln kann“ (27); dieses Ziel lässt sich aber auf unterschiedliche Weise erreichen.

¹⁴ Näher ausgeführt in P. Tepe: *Kunst und Wissenschaft: Zu Alexander Beckers Thesen*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (21.10.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/kunst-und-wissenschaft-zu-alexander-becker/>.

¹⁵ In diesem Sinn sind Wissenschaft und Kunst schon zu früheren Zeiten als gleichwertig angesehen worden. Es trifft daher nicht zu, dass vor dem Auftreten einer Theorie der künstlerischen Forschung alle Theorien explizit oder implizit vom *Vorrang* der Wissenschaft vor der Kunst ausgegangen sind. Die Intervention „Erst dann, wenn wir auch der Kunst zuschreiben können, ebenfalls auf Forschung zu beruhen, lässt sich die Geringschätzung der Kunst überwinden“ erweist sich daher als überflüssig.

„Künstlerische Forschung umfasst künstlerische Prozesse, die zu einem öffentlich zugänglichen Resultat führen. Diese Arbeit kann auch eine explizite Reflexion über die Entwicklung und Präsentation des Resultats beinhalten.“ So steht es in einem nationalen Bericht mit dem Titel Focus on Artistic Research, der 2007 im Auftrag der ‚Norwegian Association of Higher Education Institutions‘ erstellt wurde.“ (28)

Das Zitat aus einem „nationalen Bericht“ zeigt eine weitere zu kritisierende Tendenz an: Betrachtet man künstlerische Forschung als Grundlage der Kunst im Allgemeinen, so scheint es berechtigt zu sein, unproblematische Aussagen wie diejenige, dass „künstlerische Prozesse [...] zu einem öffentlich zugänglichen Resultat führen“ einfach als Aussagen über *künstlerische Forschung* zu reformulieren: „Künstlerische Forschung umfasst künstlerische Prozesse, die zu einem öffentlich zugänglichen Resultat führen.“ Bei der Entwicklung einer Kunsttheorie auf wissenschaftlicher Ebene sollten solche begrifflichen Vermengungen vermieden werden.

Auf eine Besonderheit des bildungspolitischen Diskurses weist Malterud etwas später hin:

„Wie erwähnt, kann ein Künstler gewiss (gute) Kunst machen, ohne dabei explizit Reflexionen anzustellen. Die Bildungsinstitutionen haben allerdings andere Verantwortlichkeiten. In diesem Umfeld wird kritische Reflexion erwartet. Jedes Warum, jedes Was und jedes Wie sollte im Gespräch zwischen Dozierenden und Studierenden diskutiert werden.“ (29)

Es ist bildungspolitisch sinnvoll, die Interaktionen zwischen Dozierenden und Studierenden so zu organisieren, dass Arbeitsprozesse so weit wie möglich offengelegt und analysiert werden, dass man „bestehende Diskurse“ einbezieht, Referenzen angibt, über Alternativen nachdenkt, sich mit „innerdisziplinären Standards“ befasst und „Licht auf andere Fachbereiche“ wirft sowie „kritisches Denken“ (29) fördert. Diese Ziele werden jedoch nicht nur von Konzepten künstlerischer Forschung verfolgt. Das gilt auch für das Ziel, das künstlerische „Feld aktiv mit neuen Sichtweisen zu bereichern“ (29), d.h. *innovative Kunst* zu produzieren.

2.5 Peer Review

„Eigentlich verfügen die Kunst- und Designdisziplinen über Qualitätskriterien. Wie in den Wissenschaften ist auch hier Peer-Review gefordert. Forschung muss sichtbar und zugänglich sein. Werke und Projekte müssen durch Ausstellungen, Publikationen, Aufführungen oder andere Veranstaltungen öffentlich gemacht werden. Die Qualitätsansprüche der Peer-Review [...] werden – wie in den Disziplinen der theoretischen Wissenschaften – in einem sich ständig wandelnden Diskurs entwickelt.“ (30)

Die Diskussion über eine auf Kunstphänomene bezogene Peer Review ist dem bildungspolitischen Diskurs zuzuordnen. Die Kritik an der zentralen These, dass künstlerische Forschung die Grundlage für die Kunst im Allgemeinen sei, führt zur Einführung weiterer Differenzierungen:

- Das Konzept der Peer Review ist vor allem von wissenschaftlichen Zeitschriften her bekannt, in denen eingereichte Beiträge vor der Veröffentlichung von kompetenten Fachleuten begutachtet werden, was zu Überarbeitungsforderungen und zur Ablehnung einiger Artikel führt. Besonders strenge Formen einer solchen Qualitätskontrolle werden dort praktiziert, wo Zeitschriften strikt nach *erfahrungswissenschaftlichen* Kriterien arbeiten. Hier spreche ich von Peer Review im *engeren* Sinn.
- In den „Kunst- und Designdisziplinen“ wird immer schon mit Qualitätskriterien bestimmter Art gearbeitet. Deren Anwendung z.B. auf „Ausstellungen, Publikationen, Aufführungen“ kann als Peer Review im *weiteren* Sinn eingeordnet werden. Diese ist schon, ehe es Konzepte künstlerischer Forschung gab, angewandt worden – sie ist nicht notwendigerweise an diese gebunden.
- Von den „Qualitätsansprüche[n] der Peer-Review“ im engeren und im weiteren Sinn gilt, dass sie sich „in einem sich ständig wandelnden Diskurs entwickel[n]“.
- Für die Erfahrungswissenschaften gibt es bei allem Streit zwischen konkurrierenden Strömungen und Theorien einige *allgemeine* Kriterien zur Beurteilung des wissenschaftlichen Werts z.B. eines bei einer Zeitschrift eingereichten Aufsatzes. Dazu gehören die möglichst klare und substanzielle Kritik ermöglichende Argumentation, die Explikation der verwendeten theoretischen Annahmen, die Klärung der zentralen Begriffe, die grundsätzliche Überprüfbarkeit der Thesen.
- Für die Künste gibt es vergleichbare *allgemeine* Kriterien zur Beurteilung des künstlerischen Werts z.B. bestimmter Werke nicht – obwohl viele (fälschlich) an die Existenz solcher Kriterien *glauben*. Zu jedem Kunstprogramm und zu jeder von einem Kunstprogramm gesteuerten Kunstrichtung gehören nämlich *spezifische* normative Qualitätskriterien, die von konkurrierenden Kunstprogrammen und -richtungen nicht anerkannt werden. So ist z.B. ein vom naturalistischen Kunstprogramm geprägtes Werk nach anderen Kriterien zu beurteilen als ein vom expressionistischen Kunstprogramm geprägtes Werk, nämlich nach *spezifisch naturalistischen Qualitätskriterien*. Daher lässt sich das im erfahrungswissenschaftlichen Spektrum praktizierte Modell einer Peer Review im engeren Sinn nicht *direkt* auf das künstlerische Spektrum übertragen. Die bezogen auf Kunstphänomene praktizierte Peer Review im weiteren Sinn funktioniert anders, wenngleich es einige strukturelle Übereinstimmungen gibt. Nimmt man die Qualitätskontrolle, die bei Ausstellungen, Aufführungen usw. de facto praktiziert wird, genauer unter die Lupe, so zeigt sich, dass die Bewertungen zumeist von einer Position aus erfolgen, welche dem vom Beurteilenden befürworteten Kunstprogramm verpflichtet ist. Das hat dann häufiger zur Folge, dass die Besonderheit von Kunstphänomenen, welche einen anderen Entstehungshintergrund haben, *verkannt* wird.

Daher gilt: Die „Qualitätsanforderungen der Peer-Review“ entwickeln sich zwar auch im künstlerischen Bereich „in einem sich ständig wandelnden Diskurs“, aber sie entwickeln sich dabei auf eine Weise, die stark von den jeweils

dominierenden Kunstprogrammen abhängig ist. Die Vorstellung, dass unsere professionelle Erfahrung bezüglich Qualität in den Künsten es ermöglichen würde, Urteile zu fällen, die weitgehend objektiv sind, beruht auf der dargelegten Illusion; die „Peer-Reviews in der Kunstgemeinschaft“ (27) haben daher einen anderen Status als die in der Erfahrungswissenschaftlichen Forschungsgemeinschaft. Kunstbezogene Peer Reviews, die speziell auf Konzepten künstlerischer Forschung beruhen, stellen eine Variante dar.

An einer Stelle erläutert Malterud, dass sie unter Forschung in den Künsten die „Vertiefung in ein Projekt“ (29) versteht.

Dass sich Künstlerinnen und Künstler in der Regel *intensiv mit ihrem jeweiligen Projekt beschäftigen, sich darin vertiefen*, dürfte unstrittig sein. Auf theoretischer Ebene ist jedoch zu berücksichtigen, welches strategische Ziel mit einer solchen Bestimmung erreicht werden soll: Die Annahme, dass alle Kunst – wie die Wissenschaft – auf Forschung bestimmter Art beruht, soll zu dem Ergebnis führen, dass die Kunst der Wissenschaft *gleichwertig* sei. Versteht man dabei aber „das Forschen im Sinne einer Vertiefung in ein Projekt“, so gilt, dass es sich um Forschung in einem weiteren Sinn handelt, wie sie *in vielen Lebensbereichen* stattfindet; vgl. den Borgdorff-Kommentar in Lieferung 1, Kapitel 1. Ich erinnere an zwei Beispiele:

- Ein Bäcker will eine neue Brotsorte erzeugen – er beschäftigt sich intensiv mit diesem Projekt, ist ganz darin vertieft.
- Die Mordkommission will einen aktuellen Mord aufklären – diese Polizisten beschäftigen sich intensiv mit diesem Projekt, sind ganz darin vertieft.

Die Konsequenz lautet: Wenn die „Vertiefung in ein Projekt“ in verschiedenen Lebensbereichen zu konstatieren ist, z.B. bei nach Innovationen strebenden Bäckern und bei Polizisten, die sich an der Aufklärung eines Mords beteiligen, dann kann die Verwendung eines so verstandenen Forschungsbegriffs nicht zu dem angestrebten Ziel führen, speziell die Gleichwertigkeit *speziell zwischen Wissenschaft und Kunst* zu begründen. Das Ergebnis wäre dann, dass auch die engagiert betriebene Bäckerei und Polizeiarbeit als Forschung im Sinn der „Vertiefung in ein Projekt“ einzuschätzen ist.

3. Marcel Cobussen: Der Eindringling. Differenzierungen in der Künstlerischen Forschung¹⁶

Der Aufsatz ist hervorgegangen aus Marcel Cobussens „persönliche[r] Erfahrung [...] als Betreuer und Dozent von Doktorierenden in der Künstlerischen Forschung an Hochschulen in den Niederlanden, Belgien und Schweden“ (50). Es wird sich zeigen, dass der Artikel teilweise dem kunsttheoretischen und teilweise dem bildungspolitischen Diskurs zuzuordnen ist.

3.1 Zwei Arten von Fragen

„Ich interessiere mich grundsätzlich eher für Fragen, wie Deleuze sie stellt – ‚Wie funktioniert etwas?‘ und ‚Welche neuen Überlegungen ermöglicht es?‘ – als für ontologische Fragen wie ‚Was ist es?‘. [...] Konkret heisst das, dass ich die Fragen: ‚Wie funktioniert Künstlerische Forschung in der Praxis?‘ und ‚Warum ist Künstlerische Forschung notwendig?‘ dem ontologischen Ansatz – ‚Was ist Künstlerische Forschung?‘ oder ‚Was ist praxisbezogene Forschung in und durch die Künste?‘ – vorziehe.“ (50)

Hier gibt es Berührungspunkte mit meiner Auffassung, die bei dem ansetzt, was Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen. Künstlerische Forschung im Sinne der Bedeutungen a, b, c usw. „findet statt. An vielen Orten.“ (51) Und es bilden sich ständig neue Formen der künstlerischen Forschung heraus. Ferner ist es zulässig, „nicht wenige künstlerische Erzeugnisse aus der Vergangenheit seit dem Auftauchen des Konzepts Künstlerischer Forschung im Rückblick unter diesem Nenner“ (51) zu subsumieren. Zum Vorläuferproblem habe ich mich bereits in Kapitel 1 geäußert und verweise darauf.

„Andererseits gibt es jedoch die ontologische Frage bezüglich Künstlerischer Forschung, und diese wird in formellen Berichten, politischen Entscheidungsprozessen, bei Aufsichtsrats- und Verwaltungssitzungen, in Fachgesprächen, Essays, Konferenzen etc. diskutiert und entschieden. Die diversen Instanzen fungieren als potenzielle ‚gatekeepers‘, die den Entscheid über Ein- und Ausschluss prägen und so vielleicht notwendige, allerdings immer temporäre Eingrenzungen herstellen.“ (51)

In diesen Fällen legt eine der genannten Instanzen fest, was künstlerische Forschung *eigentlich ist*; in diesem Sinn wird die Frage „Was ist Künstlerische Forschung?“ gestellt und beantwortet. Insbesondere im bildungspolitischen Diskurs wird „eine klare Unterscheidung zu etablieren versucht, was dazugehören und was ausgeschlossen werden soll.“ (50)¹⁷ Die Frage „Wie funktioniert Künstlerische Forschung in der Praxis?“ ist demgegenüber offen für eine Vielfalt von Projekten.

„Es gibt keine Künstlerische Forschung ohne Konzept, das sich auf diese Tätigkeit bezieht“ (51).

Präzisierungsvorschlag: Künstlerische Forschung als *explizites Kunstprogramm* (es kann mehrere Programme dieser Art geben) setzt ein sich auf die jeweilige künstlerische Praxis beziehendes Konzept voraus. Als Vorläufer eines solchen ak-

¹⁶ In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 50–59.

¹⁷ „Oft werden Diskussionen über Künstlerische Forschung über die Köpfe der Künstler hinweg geführt, die – zumindest in ihrem Selbstverständnis und meist in einem institutionellen Kontext – in einem Raum zwischen Kunst und Forschung arbeiten.“ (51f.)

tuellen Kunstprogramms kann nur ein Künstler gelten, dessen allgemeine künstlerische Ziele mit diesem Kunstprogramm zumindest *verwandt* sind.

3.2 Kunsttheoretische Fragen

Zum kunsttheoretischen Diskurs gehören folgende Fragen:

„Ist Kunst immer schon von Forschung geprägt oder infiziert? Gibt es Kriterien, die eine Unterscheidung zwischen Künstlerischer Forschung und Kunst erlauben? Anders gesagt: Ist Forschung ein untrennbarer Bestandteil aller Kunstproduktion?“ (52)

Nach Cobussen „sind diese Fragen ausserordentlich schwer zu beantworten – allein schon deshalb, weil sie ein klares Verständnis davon voraussetzen, was Kunst und was Forschung sind.“ (52) Bezogen auf Cobussens Ausführungen über Cézanne möchte ich ansatzweise zeigen, wie ein gangbarer Weg aussehen kann.

„Nehmen wir der Einfachheit halber für einen Moment an, dass Forschung etwas mit der Suche nach der Wahrheit zu tun hat. In diesem Fall ist einer von Paul Cézannes Sätzen [...] vielversprechend: ‚Ich schulde Ihnen die Wahrheit in der Malerei, und ich werde sie Ihnen sagen.‘ Derrida hat auf brillante Weise die Frage gestellt, was Cézanne damit meinte: Geht es um eine direkte Repräsentation der ‚Wahrheit der Wahrheit‘ oder eher um eine (Re-)Präsentation der Wahrheit (als Enthüllung oder Adäquation)? Meint Cézanne eine (Re-)Präsentation, wie sie auch im Diskurs, in der Dichtung, im Theater etc. hätte stattfinden können, oder die besondere Wahrheit in Sachen Malerei? Jede der genannten Möglichkeiten scheint nun allerdings eine Art Forschung vorauszusetzen, die sich schliesslich in Bildern materialisiert, oder eine Forschung, die in und durch Bilder betrieben wird?“ (52f.)

Diese sehr komplexe Fragestellung lässt sich deutlich vereinfachen. Cézanne folgt in seiner künstlerischen Arbeit offenbar einer bestimmten „Theorie des Sehens“ (53), wie es mit Maurice Merleau-Ponty heißt. Im Prinzip lässt sich anhand von Cézannes Bildern und seinen Äußerungen klären, auf welchen Annahmen diese Theorie beruht. In einem weiteren Schritt kann dann gefragt werden, ob es sich um eine aus dieser oder jener Wissenschaft importierte Theorie handelt. Ist das der Fall, so liegt wissenschaftsbezogene Kunst vor, die von Kunst anderer Art unterscheidbar ist; vgl. Kapitel 1. Handelt es sich hingegen um eine von Cézanne selbst in intuitiver Form entwickelte Theorie, die von ihm mit einem bestimmten (möglicherweise metaphysisch angehauchten) Verständnis von Wahrheit verbunden wird, so ist die von dieser Theorie geprägte Malerei anders einzuordnen. Zu klären ist dann, ob diese Theorie einer kritischen Prüfung standhält und z.B. zu einer neuen wissenschaftlichen Theorie des Sehens *ausgebaut* werden könnte, sodass Cézanne eine Pionierrolle zukommt. Es ist möglich, dass Cézanne durch die seiner Malerei zugrundeliegende Theorie des Sehens in diesem Sinne „einen wertvollen Beitrag zum Feld des Wissens“ (53) leistet; es ist aber auch möglich, dass Cézannes Sichtweise im Feld des Wissens (bislang) nicht anschlussfähig ist. Eine Aussage wie „Cézanne ist ein künstlerischer Forscher“ könnte dann, je nach dem Ergebnis der Untersuchung, präzisiert werden: „Cézanne ist ein wissenschaftsbezogener Künstler, der sich auf eine wissenschaftliche Theorie des Sehens stützt“ ist ein deutlich anderes Ergebnis als „Cézanne entwickelt im Kontext seiner künstlerischen Arbeit eine neue Theorie des Sehens, deren kognitiver Wert so und so einzuschätzen ist“. In beiden Fällen kann man Cézanne „eine Art Forschung“ zuschreiben, „die sich schließlich in Bildern materialisiert“. Kurzum, es sollte versucht werden, die bei Cézanne vorliegende Konstellation im Licht einer differenziert angelegten Methode zu erschließen. Ein Nebeneffekt besteht daran, dass Cézanne möglicherweise als Vorläufer dieses oder jenes Typs künstlerischer Forschung eingeordnet werden kann. Beim Aufbau einer den Aspekt der Forschung berücksichtigenden Kunsttheorie gibt es zwei Optionen:

Option 1: Künstlerische Forschung wird als eine besondere Art von Kunst aufgefasst, die von andersartiger Kunst abgrenzbar ist. In diese Richtung gehen Corina Caduff und Tan Wälchli im Vorwort. Versteht man unter künstlerischer Forschung wissenschaftsbezogene Kunst, so ist diese von anderer Kunst abgrenzbar.

Option 2: Künstlerische Forschung wird als „untrennbarer Bestandteil aller Kunstproduktion“ aufgefasst. Cobussen bringt Argumente für diese Position vor:

„Es stellt sich auch die legitime Frage, ob nicht jede Kunstproduktion notwendigerweise Forschung irgendwelcher Art bedingt. Die Vorbereitung eines neuen Theaterstücks etwa bedeutet in der Regel viel Lesearbeit und erfordert die Einarbeitung in das Wissen über die Theaterwelt: Welche neusten künstlerischen Tendenzen und Entwicklungen gibt es?, Was ist heutzutage technologisch möglich?, Welches Publikum wollen wir ansprechen? etc. [...] Sogar die Teilnehmer des Eurovision Song Contest betreiben Forschung: Wie kann ich das Publikum gewinnen?, Welche Kleider können meine Gewinnchancen erhöhen?, Mit welcher Melodie kann ich so viele Länder wie möglich ansprechen? etc.“ (55) Behauptet wird, „dass Kunst und Forschung untrennbar miteinander verbunden sind“ (55).

Hier wird mit einem *zu weiten* Forschungsbegriff gearbeitet, der vom üblichen Sprachgebrauch abweicht. Dass Künstlerinnen und Künstler in ihrer Arbeit *explizit* oder *implizit* bestimmte Fragen stellen wie z.B. „Welche Kleider können meine Gewinnchancen erhöhen?“ oder „Welche Farben sind für das geplante Bild am besten geeignet?“ wird üblicherweise nicht als *Forschung* angesehen. Ich schlage bekanntlich vor, bei dem anzusetzen, was Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, als Forschung bezeichnen, z.B. Recherchen bestimmter Art, das Nachdenken über die Prämissen der eigenen künstlerischen Arbeit usw.¹⁸ Dann gilt:

¹⁸ „Dem *Oxford English Dictionary* zufolge gibt es zwei Bedeutungen für den Begriff ‚research‘: eine ‚sorgfältige Suche oder Ermittlung‘ [a careful search or inquiry] und ‚der Verlauf einer kritischen Untersuchung‘ [the course of critical investigation].“ (55) Beide Bedeutungen sind für meine sprachanalytische Vorgehensweise verwendbar. Eine Künstlerin oder ein Künstler kann sich auf Bedeutung 1 oder Bedeutung 2 beziehen und genau das unter künstlerischer

- Kunstproduktion ist – wie jede andere Produktion von etwas – damit verbunden, dass man sich explizit oder implizit mit bestimmten Fragen beschäftigt, z.B. bei der „Vorbereitung eines neuen Theaterstücks“ mit der Frage „Welches Publikum wollen wir ansprechen?“ Man denkt über dieses und jenes nach, und in vielen Fällen wird eine implizite Frage einfach durch eine künstlerische Entscheidung, es so und nicht anders zu machen, beantwortet. Generell gilt: Explizite und implizite Fragen werden in allen Lebensbereichen gestellt.
- Auf wissenschaftlicher Ebene ist es nachteilig, jede Beschäftigung mit einer Frage, einem Problem als *Forschung* einzuordnen, denn dadurch wird *vorentschieden*, dass es keine Kunstproduktion ohne Forschung geben kann. Durch diese Vorentscheidung wird *ausgeschlossen*, dass „eine Unterscheidung zwischen Künstlerischer Forschung und Kunst“ (52) möglich ist. Wäre „Forschung ein untrennbarer Bestandteil aller Kunstproduktion“ (52) ist, so wäre die Unterscheidung hinfällig. Daher sollte auf die beschriebene Weise vorgegangen werden. Forschung im *konkretisierten Sinn* (Recherchen bestimmter Art, Nachdenken über die Prämissen des eigenen Tuns usw.) ist kein „untrennbarer Bestandteil aller Kunstproduktion“.

3.3 Künstlerische Forschung als Studiengang

Corbussen wechselt dann die Argumentationsebene:

„Vielleicht sollten wir uns nicht mit der generellen Frage der Beziehung zwischen Kunst und Forschung beschäftigen,, sondern viel spezifischer werden, indem wir klarstellen, dass unser eigentliches Interesse der Künstlerischen Forschung innerhalb eines akademischen Kontextes gilt. Hier interessiert die oft gestellte Frage, ob und wie Künstlerische Forschung zu einem akademischen Diplom führen kann, d.h. zu einer Anerkennung durch eine Universität oder eine andere akademische Institution, die besagt, dass diese oder jene Person unabhängig oder auf hohem Niveau Forschung betreiben kann. Wir wissen mehr oder weniger, was in einem Forschungsprojekt in einem akademischen Zusammenhang erwartet wird: Der/die Forschende muss fähig sein, klare Forschungsfragen zu formulieren, wenn nötig zusammen mit einer Hypothese. Er/sie muss in der Lage sein, die Fragen und potentiellen Antworten in einen Zusammenhang zu stellen, d.h. eine beachtliche Kenntnis bereits bestehenden Wissens im jeweiligen Gebiet zu demonstrieren und den erwarteten Wissensgewinn der geplanten Forschung einschätzen zu können. Ausserdem sollten die verwendeten Methoden zureichend erklärt und begründet werden. Und schliesslich sollten die Ergebnisse angemessen dokumentiert und verbreitet werden.“ (56)

Das entspricht weitgehend der von Borgdorff entwickelten und in Lieferung 1 diskutierten Position. Sie läuft vor allem darauf hinaus, dass unter der Benennung „künstlerische Forschung“ ein Profil für *Arbeiten an Kunsthochschulen* – insbesondere für *Abschlussarbeiten* – propagiert wird. Man orientiert sich an einem in vielen wissenschaftlichen Disziplinen akzeptierten Verständnis wissenschaftlichen Vorgehens und überträgt dieses auf die verschiedenen Kunstformen. Erwartet wird z.B. die klare Formulierung von Forschungsfragen. Künstlerische Abschlussarbeiten – und eventuell auch weitere Arbeiten innerhalb des Kunststudiums – werden so auf eine *wissenschaftsähnliche* Vorgehensweise verpflichtet. Künstlerische Forschung wird als neue Variante akademischer Forschung begriffen.

Bei Cobussen bleibt unerwähnt, dass bei der Bestimmung der künstlerischen Forschung als einer Art des *Kunststudiums* die Frage „Was ist künstlerische Forschung?“ (50) wirksam ist: Die Leitung einer Kunsthochschule, ein Ministerium oder eine andere Instanz legt fest, was die so verstandene künstlerische Forschung ausmacht. Die jeweilige Instanz fungiert als *gatekeeper*, und die Eingrenzung ist „ein politischer oder ideologischer Akt“ (51).

Dieser in mehreren Ländern beschrittene Weg ist in der Regel mit der Überzeugung verbunden, „dass ein Künstlerischer Forscher grundsätzlich das Recht zur Erlangung der Doktorwürde haben soll“ (57). In der bildungspolitischen Diskussion sind die verschiedenen Optionen für ein künstlerisches Promotionsstudium herauszuarbeiten und dann kritisch zu diskutieren; in diese Debatte werde ich mich nicht intensiver einschalten, sondern begnüge mich mit allgemeinen Anmerkungen.

Insbesondere im Bologna-Prozess ergibt sich die Möglichkeit, die gesamte Trias Bachelor, Master, Promotion auch an Kunsthochschulen zur Geltung zu bringen. Das führt zu der Frage, ob diese Option genutzt werden soll – man kann sich ja auch dagegen entscheiden. Ist einmal die Entscheidung gefallen, ein künstlerisches Promotionsstudium zu etablieren, so sind verschiedene Gestaltungen möglich. Auf wissenschaftlicher Ebene sollten diese einem Vergleichstest unterzogen werden: Welche Vor- und Nachteile sind mit den einzelnen Konzepten verbunden? Welche Einwände werden gegen bestimmte Ansätze vorgebracht und lassen sich diese ausräumen?

Ich plädiere bekanntlich dafür, bildungspolitische Konzepte der künstlerischen Forschung von Theorien der künstlerischen Forschung, die als Kunsttheorien einzuordnen sind, abzugrenzen und gesondert zu diskutieren. Aus einer bestimmten Kunsttheorie ergibt sich nicht automatisch, dass „ein Künstlerischer Forscher grundsätzlich das Recht zur Erlangung der Doktorwürde haben soll“ (57); dazu müssen bildungspolitische Annahmen und Entscheidungen hinzukommen. Das von Cobussen – in Übereinstimmung mit Borgdorff – vertretene Konzept begreift akademische Forschung so, dass künstlerische Forschung einen Teil von ihr darstellt. Einwände gegen dieses Konzept habe ich in Lieferung 1, Kapitel 1 formuliert.

Abschließend weise ich auf eine Option hin: Hat man beschlossen, eine künstlerische Promotion einzuführen, so besteht eine nahe liegende Gestaltungsmöglichkeit darin, die jeweilige künstlerische Arbeit mit einem Teil zu *verbinden*,

Forschung verstehen, was dann zunächst einmal zu respektieren ist. Ich erinnere daran, dass „eine ‚sorgfältige Suche oder Ermittlung‘“ in *mehreren* Lebensbereichen vorkommt; vgl. Kapitel 2.

der den wissenschaftlichen Ansprüchen dieser oder jener Disziplin (der Kunstgeschichte, der Philosophie, der Ethnologie usw.) genügt; dieser Teil wäre dann von Fachleuten der entsprechenden Disziplin zu begutachten. Cobussen spricht davon, dass „viele Doktoranden im Bereich Künstlerische Forschung [...] keinerlei Schwierigkeiten damit [haben], bereits bestehende wissenschaftliche Modelle aus anderen Forschungsgebieten zu verwenden“ (57). Ob das in die beschriebene Richtung geht, wäre genauer zu prüfen.

4. Corina Caduff: Literatur und Künstlerische Forschung¹⁹

Die im Vorwort skizzierte Position wird in Corina Caduffs Aufsatz breiter entfaltet.

„Das Diskursfeld der Künstlerischen Forschung zentriert sich in seinen Anfängen in den 1990er Jahren hauptsächlich um den Bereich der Visual Arts, aus dem heraus es entstanden ist. In den letzten Jahren sind jedoch vermehrt auch entsprechende Studien aus den Bereichen Design, Theater und Film erschienen, und auch Musik und Tanz werden zunehmend unter dem Aspekt der Künstlerischen Forschung verhandelt. Die Gründe für solch zeitverschobenes Eintreten der einzelnen Künste in den Diskurs dürften – genauso wie die Gründe für dessen sukzessive geografische Ausbreitung von den anglophonen Ländern über Skandinavien, die Niederlande bis jüngst in die deutschsprachigen und osteuropäischen Länder – nicht zuletzt im jeweiligen Entwicklungsgrad von entsprechenden PhD-Angeboten zu sehen sein, die ja zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit Künstlerischer Forschung bedingen.“ (108)

Die PhD-Angebote ordne ich dem bildungspolitischen Diskurs zu, der von den Künstlerinnen und Künstlern, die sich als künstlerische Forscher begreifen, und von den Kunsttheorien der künstlerischen Forschung zu unterscheiden ist.

4.1 Literarische Forschung

Corina Caduff konstatiert, dass die Kunstform Literatur „in all den Debatten über Künstlerische Forschung [...] noch gar nicht behandelt wurde“ (108).

Versteht man unter künstlerischer Forschung ein bestimmtes Kunstprogramm (oder auch mehrere Programme dieser Art), so besteht hier nach meiner Auffassung kein grundsätzliches Problem: Allgemeine Ziele künstlerischer Art, zu denen etwa auch eine wissenschafts- oder gesellschaftskritische Komponente gehören mag, können in allen Kunstformen verfolgt werden. So lässt sich etwa ein expressionistisches Programm in allen Künsten umsetzen. Die Einbeziehung der Literatur in die Debatten über künstlerische Forschung erscheint insofern unproblematisch.²⁰

„Weshalb steht die Literatur in diesem Diskurs aussen vor?“ (109) „Die Gründe hierfür sind wesentlich institutioneller Natur. Das Fach ‚Creative Writing‘ ermöglicht zwar eine schriftstellerische Berufsausbildung, die analog zu Ausbildungen in Fotografie, Film, Malerei, Musik, Theater etc. zu sehen ist, doch findet es sich nur in Ausnahmefällen an Kunsthochschulen oder Kunstuniversitäten. In der Regel ist es, wo es überhaupt existiert, an Universitäten im Bereich der Literatur- und Kulturwissenschaften angesiedelt [...]. Im deutschsprachigen Raum hat Creative Writing kaum akademische Tradition – es gibt lediglich vereinzelte Ausbildungsmöglichkeiten.“ (109).

Caduff stellt eine Verbindung zur PhD-Diskussion her:

„Während man den Studiengang in den USA, in Australien, Grossbritannien und Skandinavien mit dem PhD abschliessen kann, ist im deutschsprachigen Raum gegenwärtig der Master (am Literaturinstitut Leipzig) der höchstmögliche Abschlussgrad. Wo der PhD in Creative Writing möglich ist, setzt er sich – analog zum PhD in anderen Künstlerausbildungen – in der Regel aus zwei Teilen zusammen: Er besteht aus einem literarischen Text (‚creative work‘), also beispielsweise aus einer Novelle oder aus Erzählungen, sowie aus einer ‚academic thesis‘, d.h. einem reflektierenden Text über Literatur.“ (110)

Hat man die bildungspolitische Entscheidung getroffen, die Möglichkeit einer Kunstausbildung mit Promotionsabschluss anzubieten, so liegt es nahe, den „PhD für Creative Writing“ auf die von Caduff beschriebene Weise zu organisieren.

Caduff fragt dann: „Wie ist Künstlerische Forschung im Hinblick auf Literatur zu denken?“ (111) „Literatur geht, wie jede andere Kunst, von bestehendem gesellschaftlichem, psychologischem, politischem, geschichtlichem und ästhetischem Wissen aus, das sie mit den Mitteln der Sprache befragt, kritisiert, ausleuchtet, fortentwickelt, oder, wie im Fall der Unterhaltungsliteratur, auch einfach nur reproduziert. Ihre Möglichkeiten, dies zu tun, sind sehr vielfältig: Schriftsteller können sich an ihren eigenen Erfahrungen orientieren, sie können die eigenen Wahrnehmungen und Imaginationen in Szene setzen, und sie können aktiv weitere Wissenssysteme hinzuziehen wie reale Archive, Enzyklopädien oder wissenschaftliche Forschung. Will man nun literarische Forschung geltend machen, so benötigt man dazu einen klar definierten Forschungsbegriff; es kann nicht ausreichen, dass etwa die Literarisierung der eigenen Wahrnehmungen und Reflexionen oder gar die literarische Tätigkeit an und für sich als Forschung bezeichnet wird.“ (111)

Diesen Weg, zunächst einen „klar definierten Forschungsbegriff“ zu bilden, um mit seiner Hilfe die literarische Forschung von anderen Formen der Literatur – „Literatur, die Forschung vollzieht, von Literatur, die solche Forschung nicht vollzieht“ (111) – abgrenzen zu können, unterstütze ich.

¹⁹ In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 108–117.

²⁰ Die von Caduff angesprochene „Diskussion darüber, ob Künstlerische Forschung sich auch als Text manifestieren sollte oder nicht“ (108), beziehe ich auf ein anderes Thema, nämlich darauf, dass ein bestimmtes Programm der künstlerischen Forschung einen ergänzenden Text spezifischer Art fordert, ein anderes aber nicht.

4.2 Beispielhafte Analyse eines Romans

„Um die spezifische Forschungstätigkeit von literarischer Forschung fassbar zu machen, schlage ich drei Merkmale vor, die ich zugleich anhand eines bestimmten Romans exemplarisch konkretisiere (Blueprint. Blaupause [1999] von Charlotte Kerner):

- Die Fragestellung ist im literarischen Text selbst klar erkennbar und wird auch in Paratexten wie Verlagskatalog, Klappentext, Vor- oder Nachwort dargelegt. Der Roman *Blueprint. Blaupause* handelt von einer aussergewöhnlichen Mutter-Tochter-Beziehung: Die Mutter ist eine berühmte Pianistin, die sich hat klonen lassen, um ihr musikalisches Talent weiterzuerhalten. Die Problemstellung geht sowohl aus dem Romantext als auch aus den Paratexten unverkennbar hervor: Was würde eine menschliche Klon-Existenz in der Realität bedeuten? Mit welchen Problemen hätte ein menschlicher Klon zu kämpfen?
- Die Befragung von ausserliterarischen Wissenssystemen ist deutlich erkennbar. Der Reproduktionsmediziner, der die Klonung vorgenommen hat, erklärt dem Kind Jahre später dezidiert die biotechnische Verfahrensweise des Klonens. Der Roman enthält als Epilog einen fingierten wissenschaftlichen Bericht über die erste Generation von Klonen. In einem folgenden Nachwort informiert die Autorin über die biologische Geschichte des Klonens, und in einer abschliessenden Danksagung führt sie die wissenschaftlichen Publikationen auf, die sie für den Roman benutzt hat.
- Die entsprechenden Wissensdaten werden in eine literarische Erzählung überführt und in spezifischen Punkten verhandelt. Der Roman stellt die massiven Identitätsprobleme zur Debatte, mit denen menschliche Klone konfrontiert sein könnten. Dementsprechend interveniert er in die biomwissenschaftliche Klon-Debatte mit einer literarischen Imagination.“ (111f.)

Caduffs Vorgehensweise steht im Einklang mit dem w/k-Begriff der *wissenschaftsbezogenen* Kunst im Allgemeinen (hier: Literatur). Gemeint ist damit Literatur, bei der die Schriftstellerin oder der Schriftsteller im Produktionsprozess, der stets im Rahmen eines bestimmten Literaturprogramms stattfindet, auf wissenschaftliche Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse aus dieser oder jener Disziplin zurückgegriffen hat. Ich schlage daher vor, den Roman *Blueprint. Blaupause* der *wissenschaftsbezogenen Literatur* zuzuordnen; das ist zugleich ein Präzisierungsvorschlag für Caduffs Rede von literarischer Forschung.

Führt man die feststellbare Beschaffenheit eines literarischen Textes auf das jeweils wirksame Literaturprogramm zurück, so lässt sich „Literatur, die Forschung vollzieht [= wissenschaftsbezogene Literatur, P.T.]“ folgendermaßen von „Literatur, die solche Forschung nicht vollzieht [= nichtwissenschaftsbezogener Literatur, P.T.]“ abgrenzen: Wissenschaftsbezogene Literatur = literarische Forschung ist geprägt durch ein Literaturprogramm, das den Rückgriff auf wissenschaftliche Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Art praktiziert. Nichtwissenschaftsbezogene Literatur ist geprägt durch Literaturprogramme anderer Art.

Geht man von Aussagen über einen bestimmten Roman zu allgemeinen Aussagen über wissenschaftsbezogene Literatur über, so ergeben sich einige Modifikationen:

- Im vorliegenden Fall ist die wissenschaftsbezogene, insbesondere „auf die biotechnische Verfahrensweise des Klonens“ bezogene Fragestellung „im literarischen Text selbst klar erkennbar und wird auch in Paratexten wie Verlagskatalog, Klappentext, Vor- oder Nachwort dargelegt.“ Diese Konstellation darf aber nicht verallgemeinert werden: Es ist z.B. auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass ein literarischer Text zwar Wissenschaftsbezüge enthält, aber nicht in klar erkennbarer, sondern sozusagen in verklausulierter Form, sodass nur Lesern, die über spezifische Vorkenntnisse verfügen, die Verbindung zwischen bestimmten Textpassagen und einer Wissenschaft herzustellen vermögen. Entsprechend ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Wissenschaftsbezüge eines literarischen Textes *nicht* „in Paratexten wie Verlagskatalog, Klappentext, Vor- oder Nachwort dargelegt“ werden. Kurzum, in wissenschaftsbezogener Literatur findet stets eine „Befragung von ausserliterarischen Wissenssystemen“ statt; diese muss aber nicht „deutlich erkennbar“ sein.
- In einigen Fällen erfolgt der Hinweis auf die für den literarischen Text benutzten „wissenschaftlichen Publikationen“, in anderen nicht.
- Generell gilt für wissenschaftsbezogene Romane, dass die jeweiligen „Wissensdaten [...] in eine literarische Erzählung überführt und in spezifischen Punkten verhandelt“ werden.

Mit Caduff kann daher gesagt werden: „Bei literarischer Forschung [= wissenschaftsbezogener Literatur, P.T.] handelt es sich um eine literarische Erprobung von Wissen, das sich der Schriftsteller ausserhalb von Literatur angeeignet hat, mit dem er einer spezifischen Fragestellung nachgeht und das er seinerseits literarisch inszeniert und verhandelt.“ (112f.) In diesem Zusammenhang werden auch weitere Beispiele gegeben.

„Literatur, die man unter den genannten Kriterien als literarische Forschung [= wissenschaftsbezogene Literatur, P.T.] bezeichnen kann, macht einen relativ geringen Anteil der Gesamtliteratur aus. Diese widmet sich mehrheitlich den grossen anthropologischen Themen wie Liebe, Tod, Verrat, Betrug und Gewalt, welche in Form von Privatgeschichten immer wieder neu erzählt werden. Literarische Forschung ihrerseits befasst sich demgegenüber häufig mit spezifischen Zeitthemen: Sie reagiert auf politische oder technologische oder biomwissenschaftliche Entwicklungen“ (113).

Die Reaktion auf *politische* Entwicklungen sollte nicht generell der *wissenschaftsbezogenen* Literatur zugeordnet werden.

Die vorgeschlagene Präzisierung erweist sich auch bei der Ermittlung von *Vorläufern* der literarischen Forschung als sinnvoll. Dass es schon vor dem Aufkommen des Terminus künstlerische bzw. literarische Forschung wissenschaftsbezogene Literatur gegeben hat, liegt auf der Hand. Caduff weist darauf hin, dass Goethes „verschiedene Tätigkeiten als Naturforscher sich auch in seinen Romanen manifestieren (z.B. in der Diskussion der Chemie in den

Wahlverwandtschaften von 1809“; ein weiteres Beispiel sind „die Musikerzählungen von E.T.A. Hoffmann, der auch komponiert hat und sich in der Literatur dezidiert mit musikalischem Fachwissen auseinandersetzt (z.B. im *Ritter Gluck*, 1809 [...])“ (113). Wird hingegen, wie es vielfach der Fall ist, mit einem ungeklärten Begriff der künstlerischen (und dann auch der literarischen) Forschung gearbeitet, so bleibt zwangsläufig auch unklar, wonach in der Geschichte der jeweiligen Kunstform bei der Ermittlung von Vorläufern genau gesucht wird.

Bei der Antwort auf die Frage, ob es „einzelne literarische Genres [gibt], die per definitionem literarische Forschung beinhalten“ (113f.), bin ich etwas vorsichtiger als Caduff:

- Zwar setzt jeder „historische Roman [...] kulturhistorische Studien voraus“ (114), aber diese sind nicht immer wissenschaftlicher Art bzw. halten öfter einer strengeren geschichtswissenschaftlichen Prüfung nicht stand. Man denke z.B. an einen historischen Roman, der einer nationalsozialistischen Geschichtsauffassung folgt.
- Die „Sciencefiction“ (114) bezieht sich zwar in der Regel auf wissenschaftliche (und technologische) Entwicklungen, aber eine Geschichte z.B. über Aliens, die nicht auf bestimmte wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse zurückgreift, ist zumindest denkbar.

„Eine Literaturgeschichte, die sich vorrangig mit Werken der literarischen Forschung [= wissenschaftsbezogenen Literatur, P.T.] befasst, existiert allerdings (noch) nicht“ (114).

4.3 Von der literarischen Forschung zur künstlerischen Forschung im Allgemeinen

Caduff geht dann von der literarischen Forschung zur künstlerischen Forschung im Allgemeinen über:

„Wir fragen in diesem Band nach dem Verhältnis von Kunst und Künstlerischer Forschung; dies bedingt eine klare Festlegung der Forschungspraxis, durch die sich Künstlerische Forschung von allgemeiner Kunst unterscheidet. Nur wenn eine solche Unterscheidung hinreichend deutlich ist, hat Künstlerische Forschung die Chance, ein nachhaltiges eigenständiges Profil zu entwickeln, das dann genau in ihrem Forschungscharakter begründet liegt. Ich schlage nun vor, die im Hinblick auf die literarische Forschung dargelegten Merkmale auf die Künstlerische Forschung zu übertragen und sie dabei wo nötig zu modifizieren.“ (114)

Das ist ein gangbarer Weg. Zu prüfen ist jedoch, ob sich im Einzelnen Abweichungen von Caduffs Bestimmungen ergeben.

„Bei der literarischen Forschung sind ausserliterarische Bereiche leitend für die Entwicklung der Fragestellungen, so wie das oft auch bei Künstlerischer Forschung im Bereich der Visual Arts der Fall ist. Hingegen beschäftigt sich die Künstlerische Forschung in den performativen Bereichen nach wie vor vorwiegend mit Fragestellungen, die auf die Kunst selbst bezogen sind. So werden etwa in der Musik bislang ausschließlich rein musikalische Prozesse befragt (z.B. Instrumentenforschung, historische Spielpraxis, Klangfarben).“ (114f.)

Dass es wissenschaftsbezogene Literatur gibt, ist nach dem bislang Ausgeführten wohl unstrittig. Das gilt auch für wissenschaftsbezogene bildende Kunst – man denke nur an die BioArt oder die Space Art. Zu fragen ist daher, ob es auch in den anderen Kunstformen Beispiele für wissenschaftsbezogene Kunst gibt oder zumindest geben *könnte*. Der Einfachheit halber bleibe ich zunächst beim künstlerischen Rückgriff auf „die biotechnische Verfahrensweise des Klonens“ (112). Dass es Theaterstücke und Filme geben kann, die sich mit dieser Thematik befassen, liegt auf der Hand; offenkundig gibt es auch darüber hinaus Wissenschaftsbezüge anderer Art in Theaterstücken und Filmen. Kann es Entsprechendes auch in Kunstformen wie Musik und Tanz – und letztlich in allen Kunstformen – geben?

• Denkbar ist eine Beschäftigung mit dem Thema Klonen in einer Oper oder einem Musical oder einem Popsong. Auch ein Tanzprojekt kann sich mit einem solchen Thema befassen. Denkbar ist ein solcher Wissenschaftsbezug selbst in der Instrumentalmusik; hier liegt es nahe, die Fragestellung in Paratexten zu explizieren, um Rezipienten entsprechend einzustimmen.

• Dass in der Musikwissenschaft – auch dort, wo man das eigene Tun als künstlerische Forschung begreift – bislang überwiegend und vielleicht sogar „ausschließlich rein musikalische Prozesse befragt“ werden, zeigt an, dass man für das Thema *wissenschaftsbezogene Musik* bislang wenig aufgeschlossen ist. Dass „Künstlerische Forschung in der Musik vor allem musikalische Sachverhalte untersucht“ (115), muss nicht so bleiben.

Caduff betont richtig, dass es „für alle Künste möglich [ist], sich mit nicht künstlerisch vermittelten Wissensinhalten auseinanderzusetzen“ (115). Die vorgeschlagene Definition ist im Prinzip sinnvoll: „Die explizite Auseinandersetzung mit nicht künstlerisch vermittelten Wissensinhalten ist ein konstitutiver Bestandteil von Künstlerischer Forschung [= wissenschaftsbezogener Kunst im Allgemeinen, P.T.]“ (115) Bei dieser Definition ist allerdings zu bedenken, dass auf der Ebene des Kunstprogramms und der ihm folgenden künstlerischen Praxis *mehrere* Programme unter der Flagge der künstlerischen Forschung segeln. Daher ist Caduffs Definition als Präziserungsangebot nur für *einige* Programme der künstlerischen Forschung aufzufassen – insgesamt läuft sie auf eine Homogenisierung der künstlerischen Forschung hinaus.

Künstlerische Forschung im Allgemeinen weist Caduff zufolge bestimmte Parameter auf; ich beziehe die Aussagen auf die wissenschaftsbezogene Kunst im Allgemeinen: „Künstlerische Forschung [= wissenschaftsbezogene Kunst, P.T.] studiert [...] nicht künstlerisch vermittelte Wissensbereiche“ (115). Der Zusatz „und macht deren Befragung deutlich erkennbar“ (115) gilt – wie oben bereits erwähnt – nur für einige Spielarten, denn es kann auch Rückgriffe auf wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse geben, welche diese Bedingung nicht erfüllen. Es sind insbesondere bestimmte bildungspolitische Programme der künstlerischen Forschung wie das von Borgdorff vertretene,

die einen zusätzlichen Text verlangen, der dazu verwendet werden kann, den jeweiligen Rückgriff auf eine Wissenschaft zu erläutern.

„Nicht künstlerisch‘ heisst dabei zunächst, dass jeder nur denkbare Wissensbereich möglich ist (Physik, Philosophie, Gentechnologie, Rhetorik der Gesetzgebung etc.). ‚Nicht künstlerisch‘ schliesst aber nicht aus, dass der befragte Wissensbereich mit der jeweiligen Kunst verwandt sein kann: Ein Fotograf etwa kann theoretische Texte zur Fotografie studieren oder ein Komponist musikwissenschaftliche Abhandlungen über den Rhythmus“ (115f).

Auch meine Theorie unterscheidet den Rückgriff auf andere Wissenschaften vom Rückgriff auf die wissenschaftliche Erforschung derjenigen Kunstform, welche Künstlerin oder der Künstler selbst praktiziert.

„Künstlerische Forschung [= wissenschaftsbezogene Kunst, P.T.] setzt die für relevant gehaltenen Wissensdaten, die dieser Befragung entstammen, künstlerisch in Szene.“ (116) Nur einige Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst folgen aber „einer klaren Fragestellung, die zum einen im vorliegenden Kunstwerk selbst deutlich erkennbar ist und zum anderen zusätzlich in Paratexten explizit angeführt wird. Eine sprachliche Präsentation der Fragestellung ist im Minimalfall durch einen Paratext gewährleistet. Paratexte sind etwa Informationsblätter, die in Museen aufliegen; Programmhefte von Konzerten und Theateraufführungen; Klappentexte von Büchern etc. Paratexte geben beispielsweise Auskunft über die Herleitung der Fragestellung oder über deren Kontextualisierung im Umfeld des vorliegenden Kunstwerks.“ (116)

Wer in dieser oder jener Kunstform wissenschaftsbezogene Kunst macht, ist nicht genötigt, seine Fragestellung „zusätzlich in Paratexten explizit“ anzuführen. Diese Forderung haben aber diejenigen zu erfüllen, welche sich auf ein bestimmtes – bildungspolitisches oder freies – Kunstprogramm verpflichten, welches die Produktion von Paratexten fordert. Der Übergang zum weiter gefassten Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst erweist sich auch bezogen auf die Vorläufersuche als vorteilhaft, denn für frühere Formen wie z.B. die von Caduff angegebenen gilt nicht durchgehend, dass sie „einer klaren Fragestellung [folgen], die zum einen im vorliegenden Kunstwerk selbst deutlich erkennbar ist und zum anderen zusätzlich in Paratexten explizit angeführt wird“.

Mit Caduff meine ich, dass es möglich ist, künstlerische Forschung = wissenschaftsbezogene Kunst im Allgemeinen so zu definieren, dass „diese sich sowohl von allgemeiner Kunst als auch von wissenschaftlicher Forschung unterscheidet“ (116). Damit werden aber nur einige Varianten dessen, was als künstlerische Forschung auftritt, erfasst, insbesondere solche, die auf der Borgdorff-Linie liegen; andere – wie z.B. die von Elke Bippus und Kathrin Busch vertretenen Positionen – gehen in eine andere Richtung.

5. Diskussion einzelner Aspekte

In diesem Kapitel werden aus weiteren Aufsätzen wenige ausgewählte Passagen behandelt, die für meine Fragestellungen relevant sind.

5.1 Germán Toro-Pérez²¹

Im Aufsatz von Germán Toro-Pérez wird keine Theorie der künstlerischen Forschung vertreten, sondern unter Rückgriff auf Überlegungen Martin Heideggers eine Gegenposition bezogen. Einige Zitate und wenige Anmerkungen sollen daher genügen.

„Wenn Künstler ihre Tätigkeit zur Forschung erklären, bleibt eine gewisse Skepsis zurück.“ (32) „Der ontologische Aspekt [...] stellt die Frage nach dem Wesen der Forschung und nach dem Wesen der Kunst heute und führt schliesslich zur Diskussion über das gegenwärtige Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst. [...] Im vorliegenden Text werden [...] die von Martin Heidegger in Die Zeit des Weltbildes (1938) scharf umrissene Bestimmung der ‚Forschung‘ sowie seine Abhandlung Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36) als Wegweiser genommen.“ (33) „Demnach ist Forschung der Vorgang, wodurch die moderne Wissenschaft ihr Hauptanliegen, das Erkennen, verfolgt. Dieser spezifische Vorgang zeichnet die moderne Wissenschaft aus [...]. Eine Teilung in wissenschaftliche und künstlerische Forschung ist demnach widersinnig. Der Begriff ‚Künstlerische Forschung‘ zeigt seine Hauptschwäche, indem er eine solche Teilung suggeriert. Künstlerische Forschung kann nur wissenschaftliche Forschung bezeichnen, die künstlerische Praxis – als die Gesamtheit von Tätigkeit, Werk und Erfahrung – zum Gegenstand hat.“ (33f.)

Diese Engführung ist nicht zwingend: Setzt man bei dem an, was Künstlerinnen und Künstler unter künstlerischer Forschung verstehen (z.B. Recherchen bestimmter Art, das Nachdenken über die Voraussetzungen der eigenen künstlerischen Tätigkeit, das Streben nach künstlerischen Innovationen), so kann man problemlos einräumen, dass es eine „nicht wissenschaftliche Forschung“ (34) gibt – deren angemessene theoretische Durchdringung allerdings, wie meine Kommentare gezeigt haben, mit Schwierigkeiten verbunden ist.

„Die [wissenschaftliche, P.T.] Forschung richtet sich auf das Erkennen, die Kunst auf das Erfahren. Selbst wenn die künstlerische Tätigkeit sehr wohl zum Gewinn neuer Erkenntnisse führen kann, ist ihr Hauptanliegen nicht das Erkennen, sondern die Eröffnung von Möglichkeiten der Erfahrung.“ (38)

Hier gibt es wie beim folgenden Zitat Berührungspunkte mit der von mir vertretenen kognitiven Kunsttheorie:

„Die künstlerische Praxis artikuliert sich auf der Basis von individuellen Positionen [...]. Die Künstlerische Forschung hingegen, wie jede andere Forschung auch, artikuliert sich auf der Basis von Institutionen. Das bezeichnet Heidegger als den Betriebscharakter der Forschung.“ (38)

²¹ G. Toro-Pérez: Zum Unterschied zwischen Künstlerischer Forschung und künstlerischer Praxis. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): Kunst und Künstlerische Forschung (wie Anm. 1), S. 32–41.

Ein weiterer Dissenspunkt zur von Toro-Pérez vertretenen Auffassung hängt mit Heideggers These „Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ (40) zusammen:

„Durch [wissenschaftliche, P.T.] Forschung systematisch zusammengetragenes Wissen ist beständig, aber unsicher; durch Kunst eröffnete Wahrheit ist gesichert, aber flüchtig. Die Kunst eröffnet die Möglichkeit der Erfahrung von Wahrheit, aber sie garantiert sie nicht.“ (40f.)

Ich skizziere meine Sichtweise: Das durch die Erfahrungswissenschaften erlangte Wissen ist zwar häufig sehr verlässlich, besteht aber aus hypothetischen Konstruktionen und ist daher *im Prinzip* verbesserbar – dieses Wissen kann „von neuen Erkenntnissen korrigiert oder umgestoßen“ (40) werden. Die Kunst bringe ich demgegenüber mit der *weltanschaulichen Dimension* in Verbindung, die zur menschlichen Lebensform gehört: Kunst ist immer Artikulation von weltanschaulichen Überzeugungen (Weltbildannahmen und Werten), die häufig in dogmatischer Einstellung als definitiv wahr betrachtet werden. Formulierungen wie „Die Kunst eröffnet die Möglichkeit der Erfahrung von Wahrheit“ ersetze ich daher durch „Kunst vermittelt in sinnlicher Form weltanschauliche Überzeugungen, die zwar – wie erfahrungswissenschaftliche Konstruktionen – kein gesichertes bzw. endgültiges Wissen darstellen, aber häufig als definitiv wahr angesehen werden“.

5.2 Michael Schwab²²

Ich reagiere auf wenige ausgewählte Formulierungen des Aufsatzes.

„Solange Künstlerische Forschung sich noch nicht etabliert hat, kann ungeklärt bleiben, was genau sie ist.“ (60)

Diese von Michael Schwab vertretene Auffassung halte ich für ungünstig. Angesichts der Tatsache, dass mehrere Kunstprogramme der künstlerischen Forschung sowie mehrere Kunsttheorien der künstlerischen Forschung und schließlich auch mehrere bildungspolitische Konzepte vorliegen und weitere zu erwarten sind, ist „die Frage nach ihrer [die Diskussion in gewisser Hinsicht abschließenden, P.T.] Definition“ (60) aufzuschieben. In allen Fällen aber ist es auf wissenschaftlicher Ebene nachteilig, wenn *ungeklärt* bleibt, was jeweils unter künstlerischer Forschung verstanden wird, da es dann zu einem Aneinandervorbeireden kommt.

„Das britische ‚Arts and Humanities Research Council‘ (AHRC) verlangt [...] zur Anerkennung eines künstlerischen Verfahrens als Forschung, ‚dass zur künstlerischen Praxis irgendeine Dokumentation des Forschungsprozesses sowie eine Form von schriftlicher Analyse oder Erläuterung hinzukommen, welche die Aussagen stützen und eine kritische Reflexion nachweisen.‘ Ohne diese Ergänzungen kann ein künstlerisches Verfahren also nicht als Forschung angesehen werden.“ (65)

Aussagen dieser Art lassen sich vor allem auf zwei Kontexte beziehen:

- Künstlerinnen und Künstler können unter künstlerischer Forschung eine künstlerische Arbeit verstehen, die mit einem *Text über diese Arbeit*, welcher bestimmte Bedingungen zu erfüllen hat, verbunden ist.
- An einer Kunsthochschule kann z.B. von einer Abschlussarbeit gefordert werden, eine künstlerische Arbeit mit einem *Text über diese Arbeit*, welcher bestimmte Bedingungen zu erfüllen hat, zu verbinden. Hier erhält, wie man auch sagen kann, ein bestimmtes Kunstprogramm der künstlerischen Forschung den Status eines *für alle Studierenden verbindlichen Ausbildungsprogramms*.

Dem stehen andere Konzepte der künstlerischen Forschung gegenüber, welche das Hinzufügen eines Textes über die jeweilige künstlerische Arbeit *nicht* fordern. Hier ist „der primäre Diskurs der Kunst bestrebt [...], sich selbst als Forschung zu bestimmen“ (68).

5.3 Henk Borgdorff²³

Auf Henk Borgdorffs grundlegenden Text *Die Debatte über die Forschung in der Kunst* bin ich in Lieferung 1, Kapitel 1 ausführlich eingegangen. Wiederholungen sollen so weit wie möglich vermieden werden. Aus dem Aufsatz *Künstlerische Forschung als Grenzarbeit* greife ich nur einige Passagen heraus, um beispielhaft zu zeigen, dass Borgdorffs Vorgehen auf wissenschaftlicher Ebene mit einigen Schwierigkeiten verbunden ist – und wie diese vermieden werden können. Zu Beginn bringt er die Frage nach dem „Unterschied zwischen Künstlerischer Forschung und Kunst“ mit der Frage „Wie unterscheidet sich das Feld der Kunst von demjenigen der Wissenschaft?“ (79) in Verbindung.

„Auf den ersten Blick scheint das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft evident zu sein. So wie es offensichtlich einen Unterschied zwischen Sport und den Sportwissenschaften gibt oder zwischen Politik und Politikwissenschaft, so scheint auch die Unterscheidung zwischen Kunstpraxis und Künstlerischer Forschung völlig klar zu sein.“ (79)

Damit wird die von Corina Caduff und Tan Wälchli im Vorwort formulierte Stoßrichtung verändert. Sie verstehen unter künstlerischer Forschung „eine spezifische Kunstpraxis“ und sind bestrebt, diese von der „allgemeinen Kunst“ (12) – von Kunst anderer Art – zu unterscheiden. Borgdorff hingegen differenziert „zwischen Kunstpraxis und Künstlerischer Forschung“, wodurch die künstlerische Forschung in die Nähe der *Kunstwissenschaft* gerückt wird.

²² M. Schwab: *Das Zweite zuerst: Die supplementäre Funktion der Forschung in der Kunst*. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 60–71.

²³ H. Borgdorff: *Künstlerische Forschung als Grenzarbeit*. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 78–87.

Der Unterscheidung zwischen Sport (als einer bestimmten Form der Praxis) und Sportwissenschaft (als einer wissenschaftlichen Untersuchung dieser Praxis) entspricht die Unterscheidung zwischen *Kunst* (als einer anderen Form der Praxis) und *Kunstwissenschaft* (als einer wissenschaftlichen Untersuchung dieser Praxis). So, wie es etwas anderes ist, ein Marathonläufer zu sein als die Geschichte des Marathonlaufs sporthistorisch zu untersuchen, ist es etwas anders, ein Maler oder ein Tänzer zu sein als einzelne Gemälde kunsthistorisch zu interpretieren oder die Geschichte des Tanzes tanzhistorisch zu erforschen.

Die Unterscheidung zwischen der Praxis a und der wissenschaftlichen Untersuchung von a scheint mir in *vielen* Fällen hinlänglich klar zu sein. Das schließt nicht aus, dass in *einigen* Fällen Probleme zu bewältigen sind – Borgdorff erwähnt z.B. „die Religion im Verhältnis zur Theologie“ (79). Das Äquivalent zur Sportwissenschaft ist allerdings die *Religionswissenschaft*, und die Theologie, welche bestimmte religiöse Glaubensüberzeugungen als gültig voraussetzt, nimmt unter den akademischen Disziplinen eine Sonderstellung ein. Kurzum, ich halte es für irreführend, „die Unterscheidung zwischen Kunstpraxis und Künstlerischer Forschung“ mit dem „Unterschied zwischen Sport und Sportwissenschaften“, „Politik und Politikwissenschaften“ zu parallelisieren.

Wie ich in den bisherigen Kommentaren gezeigt habe, wird der Begriff der künstlerischen Forschung sehr unterschiedlich verwendet, und daraus ergeben sich, wie ich an zwei Konstellationen zeigen möchte, auch verschiedene Bedeutungen von Borgdorffs Formulierung:

Bedeutung 1: Versteht man unter künstlerischer Forschung die Realisierung eines bestimmten *Kunstprogramms*, so gilt: Sie steht nicht der Kunst gegenüber wie die Sportwissenschaft dem Sport, sondern sie ist eine *bestimmte Art von Kunst*, nämlich Kunst, die genau diesem Kunstprogramm folgt.

Bedeutung 2: Versteht man hingegen unter künstlerischer Forschung eine *mit wissenschaftlichem Anspruch auftretende Theorie der künstlerischen Forschung*, so gilt: Diese Theorie ist eine *bestimmte Art von Kunstwissenschaft*; neben ihr gibt es viele weitere Formen wie z.B. die herkömmliche kunsthistorische Forschung.

Den problematischen Beginn baut Borgdorff nun weiter aus:

„Der Anspruch, die Kunstpraxis von der Künstlerischen Forschung zu unterscheiden, erinnert an das sogenannte Problem der ‚Demarkation‘ in der Wissenschaftsphilosophie. Dort wird versucht, das, was zur Wissenschaft gezählt werden kann, von all dem abzugrenzen, was nicht dazugehört, oder das wirklich Wissenschaftliche vom bloss Pseudowissenschaftlichen zu unterscheiden. [...] Für [Popper] unterscheidet sich die Wissenschaft von der Pseudowissenschaft dadurch, dass sie Falsifikation zulässt.“ (79)

Das Demarkationsproblem betrifft nach meiner Auffassung gar nicht die Unterscheidung zwischen einer Praxis bestimmten Typs und der diese Praxis untersuchenden Wissenschaft, sondern einen *anderen Zusammenhang*. So ist eine historische Untersuchung des Marathonlaufs *zunächst einmal* der Sportwissenschaft zuzuordnen, aber bei genauerer Prüfung kann sich dann zeigen, dass diese Untersuchung *strengeren wissenschaftlichen Maßstäben nicht genügt*. Sie berücksichtigt etwa bestimmte Fakten nicht, sie rezipiert die relevante sportwissenschaftliche Fachliteratur nicht hinlänglich, die Argumentation weist logische und inhaltliche Fehler auf usw. Dann kann man sagen, dass eine solche defizitäre Untersuchung nicht zur *eigentlichen bzw. bestimmte Qualitätsstandards erfüllenden* Sportwissenschaft gehört. Es trifft daher nicht zu, dass „der Anspruch, die Kunstpraxis von der Künstlerischen Forschung zu unterscheiden“, mit dem Demarkationsproblem in Verbindung steht. Es gilt aber, sofern die obige *Bedeutung 2* wirksam ist: Bei einer Theorie der künstlerischen Forschung, die mit wissenschaftlichem Anspruch auftritt, kann es wie bei einer sportwissenschaftlichen Arbeit vorkommen, dass sie bestimmte wissenschaftliche Forderungen nicht erfüllt.

„Um unseren Gegenstand abzustecken, müssten demnach vorerst Prinzipien aufgestellt werden, die helfen, Kunst von Pseudokunst abzugrenzen – oder besser: Kunst von Nichtkunst.“ (79)

Auch in diesem Punkt halte ich eine andere Begriffsverwendung für angemessener:

- Ich schlage vor, einen *kritischen* und *normativen* Begriff der Pseudokunst, der sich auf die Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst bezieht, von einem *deskriptiven* Begriff der Nichtkunst zu unterscheiden. Unter Pseudokunst kann verstanden werden, dass ein bestimmtes Phänomen zwar als Kunst auftritt, aber strengeren künstlerischen Qualitätskriterien nicht genügt. Hier ist allerdings nach meiner Theorie zu beachten, dass verschiedene ästhetische Wertsysteme mit unterschiedlichen Qualitätskriterien arbeiten, während elementare erfahrungswissenschaftliche Qualitätskriterien in den entsprechenden Disziplinen sehr weitgehend anerkannt sind. Die Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst (= Pseudokunst) variiert von Wertsystem zu Wertsystem.
- Den Begriff der Nichtkunst (und entsprechend der Nichtwissenschaft) würde ich hingegen anders verwenden, nämlich um auf wertneutrale Weise dasjenige zu bezeichnen, was nicht zur Kunst bzw. zur Wissenschaft gehört. Die deskriptive Frage, welchem Bereich etwas zuzuordnen ist, ist von der normativen Frage, ob und in welchem Maß es den in einem Bereich anerkannten Qualitätskriterien genügt, zu unterscheiden. Nehmen wir ein Sofa als Beispiel. Es ist dem Bereich *Wohnungseinrichtung* zuzuordnen, nicht dem Bereich Kunst (es handelt sich um Nichtkunst), nicht dem Bereich Wissenschaft (es handelt sich um Nichtwissenschaft) – auch nicht dem Bereich Natur. Innerhalb des Bereichs Wohnungseinrichtung wird z.B. in ästhetischer Hinsicht zwischen schönen und weniger schönen Sofas, hinsichtlich der Materialverarbeitung zwischen gut und weniger gut gemachten Sofas unterschieden usw. Ein Grenzfall liegt vor, wenn ein Künstler ein Sofa nach dem Ready-made-Prinzip zur Kunst erklärt.
- Während häufig strittig ist, ob etwas (z.B. ein Gemälde, eine Sonate, ein Gedicht) gute, bedeutsame, wichtige Kunst ist, lässt sich in der Regel Einigkeit darüber erzielen, dass ein Phänomen *im wertneutralen Sinn zur Kunst* gehört, dass es

sich also nicht um ein Naturphänomen, um einen Gebrauchsgegenstand, eine wissenschaftliche Abhandlung usw. handelt. Die Zuordnung eines Küchenmessers zum Bereich der Gebrauchsgegenstände schließt nicht aus, dass es sich nach bestimmten Qualitätskriterien um ein schlechtes Küchenmesser handelt. Kurzum, ich plädiere dafür, zwischen einem normativen und einem deskriptiven Kunstbegriff (der nur zur Bereichszuordnung dient) zu unterscheiden: Wer diese Skulptur für schlecht, misslungen erklärt, muss nicht bestreiten, dass sie dem *Bereich Kunst* zuzuordnen ist. Und umgekehrt: Wer etwas einem Bereich zuordnet, schließt damit nicht aus, dass es sich um schlechtes Exemplar dieses Bereichs handelt; hier lässt sich eine Verbindung zum Begriff der Pseudowissenschaft ziehen.

„Arthur Danto hat sich zu diesem Punkt geäußert, und es bietet sich in unserem Zusammenhang an, eines seiner Argumente hervorzuheben: Dantos Ansicht nach ist es nicht möglich, Kunst essentialistisch zu definieren. Vielmehr ist die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst eine Konstruktion, die davon abhängt, was in der ‚Kunstwelt‘ (der Gesamtheit der Künstler, Kunstkeritike, Kunsttheorie und Kunstindustrie) zu einem bestimmten Zeitpunkt als Kunst anerkannt wird.“ (79f.)

Ohne an dieser Stelle näher auf Dantos Theorie eingehen zu wollen, reformuliere ich einige Aspekte vor dem Hintergrund des gerade Ausgeführten:

- Es geht hier nicht um die als Bereichszuordnung verstandene „Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst“, sondern um die Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst.

Was zu einem bestimmten Zeitpunkt als *gute, bedeutsame, herausragende Kunst* anzusehen ist, ist in der jeweiligen Kunstwelt eigentlich immer umstritten. Und das ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass unterschiedliche, ja gegensätzliche ästhetische Wertssysteme im Spiel sind.

- Versteht man unter einer essenzialistischen Definition *guter Kunst* eine *definitiv richtige* und *endgültige* Bestimmung der Kriterien, denen gute Kunst genügen muss, so kann es eine solche Definition auch nach meiner Theorie nicht geben.²⁴ „Wenn man versucht, etwas über die Dynamik der Kunstwelt zu erfahren, kann man dabei nicht von einem stabilen Konzept der [guten, P.T.] Kunst ausgehen, da die vermeintlichen Grenzen der Kunstwelt ständig neu verhandelt werden.“ (80)

- Es ist wenig aussichtsreich, die Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst „essentialistisch [...] definieren“ zu wollen; zu beachten ist jedoch die Möglichkeit, Wertungen relativ auf das jeweils wirksame Kunstprogramm vorzunehmen.²⁵

Meine kritischen Anmerkungen zeigen, dass ich bezogen auf wichtige Begriffe und Unterscheidungen für ein deutlich anderes Vorgehen, als es sich bei Borgdorff findet, plädiere.

Im weiteren Verlauf behandelt Borgdorff dann mehrere Themen, die für meine Fragestellung nicht direkt relevant sind – diese Passagen klammere ich daher aus: „Die Idee der Kunst als einer autonomen Sphäre“ (82), „Das Ende der Kunst“ (84) und „Eine Metaphysik der Kunst – nach ihrem Sturz“ (85).

5.4 Huub Schippers/Liam Flenady²⁶ und Claudia Mareis²⁷

Auch bezogen auf diese Beiträge beschränke ich mich auf ausgewählte Aspekte.

Sinnvoll ist es, wenn ausgebildete Praktiker „durch eine reflexive Methodologie die inneren Funktionsweisen des künstlerischen Prozesses sichtbar zu machen versuch[en]“ (88).

Worauf eine solche „reflexive Methodologie“ zu achten hat, ist jedoch umstritten.

Einige behaupten, „dass jede künstlerische Praxis stets Forschung ist – unabhängig davon, ob sie als Forschung ‚gemeint‘ ist oder nicht.“ (90).

Um diese These ertragreich diskutieren zu können, ist es zunächst erforderlich, den verwendeten weiten Forschungsbegriff zu *explizieren*. Und bei der Diskussion ist Folgendes zu berücksichtigen: Leitend ist zumeist die Überzeugung, dass nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Künstler forschen; die *Gleichberechtigung* der Bereiche Wissenschaft und Kunst soll begründet werden. Ein sehr weit gefasster Forschungsbegriff hat aber zur Konsequenz, *dass in allen oder fast allen Lebensbereichen ständig im erweiterten Sinn geforscht wird*. Auf diese Weise kann daher die Gleichberechtigung speziell der Bereiche Wissenschaft und Kunst nicht begründet werden; vgl. Kapitel 2.4.

Huub Schippers/Liam Flenady sprechen auch die bildungspolitische Problematik an.

„Wie Borgdorff betont, erlauben Forschungsdefinitionen den Institutionen, Qualitätskriterien zur Beurteilung von Forschungsanträgen festzulegen.“ (89)

Versteht man nun unter Forschung, verbreiteten Definitionen folgend, „eine ‚originäre Untersuchung‘, die explizit darauf abzielen müsse, den ‚Wissensbestand‘ der Menschheit zu vergrößern“ (89), so ergibt sich daraus folgende Stoßrichtung der bildungspolitischen Argumentation: Ein Projekt der künstlerischen Forschung muss, um eine För-

²⁴ P. Tepe: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012, Kap. 3.5.

²⁵ Vgl. P. Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Mit einem Ergänzungsband auf CD. Würzburg 2007, Kapitel 2.7: *Die Wertungsproblematik aus der Sicht der kognitiven Hermeneutik*.

²⁶ H. Schippers/L. Flenady: *Schönheit oder Vernunft? Über den Umgang mit Spannungen zwischen künstlerischer Praxis und Forschung in der Musik*. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 88–97.

²⁷ C. Mareis: *Designforschung*. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 98–107.

derung durch eine entsprechende Institution zu erlangen, darlegen, dass es „den ‚Wissensbestand‘ der Menschheit“ auf künstlerische Weise zu vergrößern imstande ist. Kunsttheoretisch führt das zu dem Bemühen, die „Art von Wissen“, die „dem künstlerischen Prozess eigen“ (92) ist, genauer zu bestimmen.

Aus meiner Sicht ist die Frage suggestiv, da von vornherein unterstellt wird, dass dem künstlerischen Prozess eine bestimmte Art von *Wissen* eigen ist. Ergebnisoffen wäre hingegen die Frage, wie die Eigenart künstlerischer Arbeitsprozesse zu bestimmen ist. Nach der kognitiven Kunsttheorie verhält es sich so: Künstlerische Arbeitsprozesse werden gesteuert von zumeist impliziten werthaft-normativen Überzeugungen über die Aufgaben und Ziele der Kunst – von einem bestimmten Kunstprogramm, dem stets bestimmte weltanschauliche Überzeugungen (Weltbildannahmen und Werte) zugrunde liegen. Im Rahmen eines bestimmten Überzeugungssystems finden spezifische *künstlerische Lernprozesse* statt, die dazu führen, dass ein besonderes Kunstprogramm konkretisiert oder systematisch entfaltet oder in ein neues Programm transformiert wird. So werden die gesehenen, gelesenen, gehörten Werke spontan *aneignend interpretiert*, d.h. auf die eigenen künstlerischen Ziele und Überzeugungen bezogen. Das ist vom Gewinn empirischen Wissens zu unterscheiden, und es ist die Frage, ob hier der Begriff des *Wissens* passt. Nach meiner Theorie können Lernprozesse der beschriebenen Art zur Erweiterung des *kunstprogrammatischen Spektrums* der Menschheit führen. Da es viele Kunstprogramme gibt, die zum Teil in einem Konkurrenzverhältnis stehen, ist das Muster „Erweiterung des Wissensbestands der Menschheit“, das auf *empirisches* Wissen zugeschnitten ist, hier nicht anwendbar. Wenn man von künstlerischer Forschung sprechen möchte, so ist diese von der empirischen Forschung wissenschaftlicher Art und von der Erweiterung des Erfahrungswissens in der vorwissenschaftlichen Dimension zu unterscheiden. Und mein Vorschlag besteht eben darin, das künstlerische Forschen nicht als Vergrößerung bzw. Erweiterung des Wissens zu begreifen, sondern als ein Tun, das auf *die Gewinnung oder den Ausbau oder die Transformation von Kunstprogrammen* ausgerichtet ist.

Dem Musiker Bruce Brubaker zufolge gehören zum Musizieren „Lesen, Hören und Wiederlesen und Wiederhören“ (90), und diese Prozesse werden von kunstprogrammatischen Überzeugungen gesteuert und dienen zu deren Ausbau. Eine so verstandene künstlerische Forschung funktioniert anders als der Gewinn von Erfahrungswissen. Versteht man die These, „dass jede künstlerische Praxis stets Forschung ist“ (90) in dem soeben erläuterten Sinn, so ist sie richtig.

Wenn man unterstellt, dass dem künstlerischen Prozess eine Art von *Wissen* eigen ist, liegt es nahe, es als *implizites* Wissen zu bestimmen, da es offenkundig nicht um „das explizite Wissen des schriftlichen Diskurses“ (93) geht. Die Auskunft der kognitiven Kunsttheorie lautet demgegenüber: Im Rahmen variierender kunstprogrammatischer Überzeugungen, die zumeist implizit bleiben, finden Lernprozesse besonderer Art statt, die in der Hauptsache auf dem aneignenden Interpretieren beruhen. Es handelt sich um ein Lernen, das „die Wahrnehmung und Schaffung des Kunstwerks ermöglicht“ (93). Diese Prozesse sind „vor-reflexiv und nicht diskursiv“ (93).

Ich setze die Diskussion über implizites Wissen anhand einiger Passagen aus dem Aufsatz von Claudia Mareis fort. Auf einer allgemeinen Ebene ist es unproblematisch, wenn man z.B. vom „praktischen Erfahrungswissen von Designern“ (102) spricht. Im nächsten Schritt sollte dann aber eine Unterscheidung zwischen empirischem Wissen und von einem Kunstprogramm hier, einem Designprogramm dort gesteuerten Aktivitäten vorgenommen werden. Ich halte es für problematisch, wenn für Letztere der Begriff des „impliziten, nicht propositionalen Wissens“ (102) verwendet wird. Ich schlage vor, von einer impliziten, nicht propositionalen *Handlungsorientierung* von Künstlern hier und Designern dort zu sprechen, deren Kern in einem Kunst- bzw. Designprogramm besteht. Von dieser Handlungsorientierung gilt, dass „professionelle Experten [s]ie zwar besitzen, aber kaum je hinreichend artikulieren können“ (102). Donald Schön schreibt: „The best professionals know more than they can put in words“ (102); ich reformuliere das so: Das Überzeugungs- und speziell Wertesystem von Künstlern und Designern umfasst mehr als sie in Worte fassen können. Die „impliziten Wissensbestände[]“ (102) sind genauer zu fassen als implizite Bestände an werthaft-normativen Überzeugungen, die von Kunst- bzw. Designrichtung zu Designrichtung variieren. Richtig ist jedoch, dass das menschliche „Tun nicht allein durch Modelle des expliziten Wissens und durch Rationalitätskonzeptionen erfasst werden kann.“ (102)

5.5 Arne Scheuermann/Yeboam Ofose²⁸

„Kunst kann auf eine jahrhundertealte Geschichte als Disziplin zurückblicken – Künstlerische Forschung hingegen ist explizit ein Konzept der jüngeren Vergangenheit.“ (214)

Hier ist zu berücksichtigen, dass einige Konzepte der künstlerischen Forschung (wie z.B. das von Corina Caduff) mit *Vorläufern* rechnen.

„Wir lehren und forschen an der Hochschule der Künste Bern (HKB), die seit einigen Jahren einer der zentralen Orte der Debatte der künstlerischen Forschung in der Schweiz ist; unsere in diesem Text vorgestellten Arbeitsergebnisse sind in diesem Umfeld entstanden und diskutiert worden. [...] Der Berner Begriff der ‚Kunst als Forschung‘ und der Begriff der ‚Künstlerischen Forschung‘ werden deshalb im Folgenden synonym verwendet.“ (215) Anhand von drei Beispielen wird „die derzeitige Pragmatik Künstlerischer Forschung“ dargestellt: „einem Doktoratsprojekt aus Helsinki, einem Projekt aus London und einem Forschungsprojekt aus Bern“ (219). „Single-Person-Research in einem

²⁸ A. Scheuermann/Y. Ofose: *Zur Situation der Künstlerischen Forschung. Eine Bestandsaufnahme*. In: Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 1), S. 214–223.

PhD-Programm. *Die Finnische Akademie für bildende Künste hat seit 1993 den Status einer Universität. Bereits 1997 initiierte sie ein Postgraduiertenprogramm, das seither in mehreren Etappen zu einem Doktoratsprogramm ausgeweitet wurde. 2006 waren vier der bis dahin 19 Teilnehmenden promoviert. Wenn man diese Arbeiten vergleicht, fällt auf, dass sie sich in ihrer Erscheinungsform von anderer zeitgenössischer Kunst nur wenig unterscheiden. [...] Wenn man sie jedoch etwas genauer und im Vergleich betrachtet, fällt erstens auf, dass am Anfang aller Arbeiten ein definiertes – und also auch: benanntes – Forschungsinteresse stand. Zweitens werden die Ergebnisse dieser Art Künstlerischer Forschung von Informationen flankiert wie Selbstaussagen, Dokumentationen, Labortagebüchern und schriftlich niedergelegten Thesen. Diese dienen nicht der Interpretation des Kunstwerks, sondern dazu, die Ergebnisse, bezogen auf das zu Beginn dargelegte Erkenntnisinteresse, zu befragen: Weist die Arbeit wirklich eine Denkbewegung, einen Handlungsablauf, eine Einsicht auf, welche sich aus der zentralen Forschungsfrage ableiten lässt?“ (219f.)*

Diese Ausführungen sind dem bildungspolitischen Diskurs zuzuordnen: Es wird über ein Doktoratsprogramm in Finnland berichtet, dem ein Konzept der künstlerischen Forschung zugrunde liegt. Im Kontext dieses Programms findet vor allem „Single-Person-Research“ statt. Klar ist, dass „Jan Kailas fotografische Untersuchung der (Porträt-)Fotografie als Zeichen und Repräsentation“ (219) und die anderen genannten Arbeiten demjenigen bildungspolitischen Programm folgen, das die Ergänzung der jeweiligen künstlerischen Arbeit durch reflektierende Texte sowie ein zu Beginn klar formuliertes Forschungsinteresse fordert. Jenseits der Kunstausbildung kann es individuelle Kunstprogramme geben, welche ein damit vergleichbares Vorgehen praktizieren. In w/k können Projekte dieser und jener Art vertiefend analysiert werden. Insbesondere interessiert die Frage, inwiefern die künstlerische Arbeit hier „in den Dienst der Erkenntnisproduktion“ gestellt wird bzw. welche Art des „erkenntnisgeleitete[n] Arbeiten[s]“ (216) stattfindet.

„Forschung im Spannungsfeld zwischen Kunst und Design, Wirtschaft und Hochschule. *James Auger arbeitet seit 2005 als Research Fellow am Royal College of Arts, London. Sein Projekt SMELL+ widmet sich dem Phänomen menschlicher Geruchswahrnehmung. Eine Sichtung naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse über die Rolle von Gerüchen bei der Wahl der Geschlechtspartner führte zum Design einer ‚Riechanlage‘, die es erlaubt, den Körpergeruch eines Gegenübers direkt einzusatmen. [...] Beides (die wissenschaftliche Erkenntnis wie die technoide Apparatur) stehen im Gegensatz zum tabuisierten, romantisierten, emotional geregelten Gegenstand der Arbeit.“ (220)*

Hier geht es um das, was in w/k als Kooperation zwischen einem Künstler und Wissenschaftlern/Technikern/Firmen eingeordnet wird. Bei der Untersuchung einer solchen Kooperation stellen sich unter anderem folgende Fragen: Welches sind die künstlerischen Anteile des Gesamtprojekts, und welche künstlerischen Ziele werden verfolgt? Welche Rückgriffe auf wissenschaftliche Theorien/Methoden/Ergebnisse finden statt? Welche Art der Zusammenarbeit zwischen den Beteiligten liegt vor?

„Künstlerische Forschung im Team. *An der HKB [der Hochschule für Künste Bern] wurde 2008 das Forschungsprojekt EnTrance durchgeführt. Es fokussierte mit der Trance ein Phänomen, das für die traditionelle wissenschaftliche Forschung schwer zu erarbeiten ist, da sich die ‚subjektive‘ Tranceerfahrung einer ‚objektiven‘ wissenschaftlichen Untersuchung entzieht.“ (221)*

An diesem Projekt nahmen mehrere Künstlerinnen und Künstler sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler teil. Ein w/k-Beitrag darüber würde die Art der Zusammenarbeit genauer zu untersuchen, wobei die Vorgehensweise und die Ergebnisse auch kritisch zu prüfen sind – mit dem Ziel, solche Kooperationen zu optimieren. Die Regelung der Zusammenarbeit, die Annahmen über Trance usw. können auf problematischen Prämissen beruhen.

Scheuermann/Ofosu schlagen auf der Grundlage ihrer Beispiele „eine allgemeine Definition Künstlerischer Forschung“ vor:

„Erstens ist in allen drei Beispielen ein Bedürfnis von Künstlerinnen und Künstlern zu erkennen, selbst forschen zu wollen. Damit lässt sich das eigentliche Handeln Künstlerischer Forscher epistemologisch beschreiben: Künstlerische Forschung ist eine Art, Kunst zu treiben, und folgt einem eigenen Antrieb, der sich als Erkenntnisbedürfnis zeigt.“ (222)

In den Kommentaren hat sich gezeigt, dass es auf wissenschaftlicher Ebene erforderlich ist, diese Art von Forschung und Erkenntnisbedürfnis²⁹ so genau wie möglich zu bestimmen. Erst dann kann eine kritische Untersuchung starten, in der geklärt wird, ob z.B. im jeweiligen Fall die Rede von einem Erkenntnisbedürfnis *berechtigt* ist – es ist ja auch möglich, dass ein Bedürfnis befriedigt wird, das besser anders bezeichnet werden sollte.

„Zweitens werden in den vorliegenden Beispielen durch die ‚Kunst als Forschung‘ bereits bestehende Antworten auf eine Forschungsfrage durch eine neue Perspektive ergänzt und bereichert. Die kunstinhärenten Fragen, die die genannten finnischen Dokorate stellen, wurden zuvor schon aus anderen künstlerischen Perspektiven behandelt; die Geruchsforschung erstellte bereits vor SMELL+ Studien zur Bedeutung von Geruchswahrnehmung, die Ethnologie hat sich lange vor EnTrance mit Trance-Ritualen beschäftigt. Alle drei Projekte erweitern und bereichern diese bereits aufgespannten Resultate jedoch um eine genuin künstlerisch-forschende Perspektive. Sie verhalten sich komplementär zu den bestehenden Forschungsstraditionen und stellen sie konstruktiv in Frage.“ (222f.)

Dass die der künstlerischen Forschung bzw. der Kunst als Forschung zugeordneten Projekte neue Perspektiven ins Spiel bringen, steht außer Frage. Zu diskutieren ist aber, ob der Anspruch, durch diese Projekte werde ein neues Wissen spezifisch künstlerischer Art gewonnen, *berechtigt* ist. Dass eine Bereicherung der „bereits aufgespannten Resultate [...] um eine genuin künstlerisch-forschende Perspektive“ stattfindet, ist bis auf Weiteres als *begründungsbedürftige Behauptung* einzuschätzen. Nachzuweisen ist auch, dass bestehende Forschungsstraditionen tatsächlich „konstruktiv in Frage gestellt“ werden.

²⁹ An anderer Stelle heißt es, dass „verschiedene Künstlerinnen und Künstler ihre Arbeit in den Dienst der Erkenntnisproduktion“ (216) stellen. Auch hier fehlt eine befriedigende Erläuterung, über die dann diskutiert werden könnte.

6. 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 sieben 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.³⁰

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 1³¹ kommentiert worden. In Kapitel 5.3 der vorliegenden Lieferung wird auf weitere Thesen Borgdorffs eingegangen.
- Die im (in dieser Lieferung kommentierten) Vorwort von Corina Caduff und Tan Wälchli vertretene Position lässt sich als Versuch begreifen, die von Borgdorff formulierte Position 1 durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“ (12) *weiterzuentwickeln*.
- Das von Marcel Cobussen vertretene Konzept, das ebenfalls in der aktuellen Lieferung kommentiert wird, stimmt in einigen Punkten mit dem Borgdorffs überein.

Position 2

In Elke Bippus' Einleitung zum Band *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* kommt ein Konzept künstlerischer Forschung zur Sprache, das als Position 2 eingeordnet werden kann (im Kommentar wird von Position a gesprochen). Diese Sichtweise fordert eine Ausrichtung der künstlerischen Forschung „an wissenschaftlichen Standards oder einem anwendungsorientierten Forschen“; entsprechend gepolte Fördereinrichtungen fordern etwa, die künstlerische Forschung müsse „relevante Fragen“ ausfindig machen“, „Themenkomplexe bestimmen“, „Quellen offen legen“, „Materialien zusammentragen und analysieren“, „das Projekt schlüssig und verständlich dokumentieren und die Überlegungen schriftlich formulieren“³².

- Bippus' Text ist in Lieferung 2.1³³ kommentiert worden.
- Position 2 wird im von Bippus herausgegebenen Sammelband nicht vertreten, sondern fungiert in mehreren Aufsätzen als *theoretischer Gegner*, von dem man sich abgrenzt.
- Im Auge zu behalten ist die Frage, ob es Bezüge zwischen den Positionen 1 und 2 gibt, etwa derart, dass sich zumindest einige Vertreter von Position 2 auf Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung berufen.
- Der in der aktuellen Lieferung behandelte Aufsatz von Nina Malterud kann Position 2 zugeordnet werden. Diese Sichtweise gehört hauptsächlich zum *bildungspolitischen* Diskurs, der von der als *Kunsttheorie* verstandenen Theorie der künstlerischen Forschung abzugrenzen ist.
- Zumindest teilweise lässt sich auch der von Marcel Cobussen vertretene Ansatz, der ebenfalls in der aktuellen Lieferung kommentiert wird, Position 2 zuordnen.

Position 3

Bippus entfaltet in ihrer Einleitung eine Gegenposition zu Position 2, die als Position 3 eingeordnet werden kann (im Kommentar als Position b bezeichnet). Diese Sichtweise lehnt die strikte Orientierung der künstlerischen Forschung an wissenschaftlichen Standards ab. „*Künstlerische Forschung* [im

³⁰ Die in Kapitel 5 der aktuellen Lieferung diskutierten einzelnen Überlegungen von Michael Schwab, Huub Schippers/Liam Flenady, Claudia Mareis sowie Arne Scheuermann/Yeboam Ofose bleiben in der Systematik der Positionen unberücksichtigt, da sie nicht als eigenständige Positionen einzuordnen sind.

³¹ Siehe Anm. 2.

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

³³ Siehe Anm. 3.

Sinne von Position 3, P.T.] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit.³⁴ 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 Lieferung 2.2³⁵ kommentiert worden.
- Gabriele Gramelsbergers Aufsatz weist zumindest eine Nähe zu Position 3 auf: Sie arbeitet am Beispiel der Chemie Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken heraus, vor allem den Übergang zum digitalen Labor. Behauptet wird, dass hier eine Annäherung an die Kunst bzw. an die künstlerische Forschung stattfindet. Gramelsbergers Aufsatz ist ebenfalls in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 4

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

- Schenkers Aufsatz ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.

Position 5

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

- Buschs Text ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

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 Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 7

Corina Caduff bemüht sich in ihrem Aufsatz – wie auch in dem zusammen mit Tan Wälchli verfassten Vorwort – um eine Abgrenzung der künstlerischen Forschung „sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst“ (12), wobei die Kunstform *Literatur* im Mittelpunkt des Interesses steht. Künstlerische Forschung fällt dabei mit dem zusammen, was in w/k als *wissenschaftsbezogene Kunst* bezeichnet wird.

- Das Vorwort von Wälchli/Caduff und Caduffs Artikel werden in der aktuellen Lieferung kommentiert.

³⁴ Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens* (wie Anm. 32), S. 10.

³⁵ Siehe Anm. 3.