



PETER TEPE

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.2

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

Inhalt

Vorbemerkung	2
1. Claudia Mareis: <i>Methodische Innovation – Kreativitätstechniken, Geschichte und künstlerische Forschung</i>	2
1.1 Die wichtigsten Ergebnisse	3
1.2 Anmerkungen zur künstlerischen Forschung	3
2. Simon Grand: <i>Design Fiction: Theorie als Praxis des Möglichen</i>	5
2.1 Zum Thema künstlerische Forschung	5
2.2 Das „Unternehmerische“ in der Kunst	6
2.3 Nähe zu Position 3	7
2.4 Eine Methode für künstlerische Forschung	8
3. Ursula Bertram: <i>Künstlerisches Denken und Handeln</i>	9
3.1 Vorbereitungen	9
3.2 Integration künstlerischen Denkens in die Wissenschaft	10
3.3 Kritik an Bertrams Konzept	11
3.4 Der künstlerische Prozess und dessen wissenschaftliche Erforschung	14
3.5 Zum Fazit	16
4. Jens Badura: <i>Philosophie als Performance</i>	18
4.1 Anknüpfung an Baumgarten	18
4.2 Künstlerische Forschung als Korrektiv der Wissenschaft	20
4.3 Philosophie als Performance	21
4.4 Vertiefung der Kritik	22
5. Diskussion einzelner Aspekte	22
5.1 Martin Tröndle	22

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

5.1.1 Die wichtigsten Thesen	22
5.1.2 Zur künstlerischen Forschung	23
5.2 Adelheid Mers	25
5.3 Gernot Böhme	26
6. Die bislang behandelten Konzepte der künstlerischen Forschung im Überblick	27

Vorbemerkung

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

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

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

Die Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* werde ich von Lieferung 6 an zusammen mit Till Bödeker fortsetzen. Im ersten gemeinsamen Text werden wir uns um eine *theoretische Vertiefung* bemühen, die sich auf folgende Veröffentlichungen stützt:

- die Lieferungen 1–5,
- Bödekers Abhandlung *Zum Wissensbegriff der künstlerischen Forschung*,³
- die w/k-Beiträge zum Thema *künstlerische Forschung*.

1. Claudia Mareis: Methodische Imagination – Kreativitätstechniken, Geschichte und künstlerische Forschung⁴

Claudia Mareis' Aufsatz befasst sich hauptsächlich mit der Geschichte der Kreativitätstechniken und der Kreativitätsforschung. Bezogen auf diese Teile, die für meine Fragestellungen in der Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* nicht direkt relevant sind, begnüge ich mich mit einer Sammlung von Zitaten, ohne die Thesen und Argumente inhaltlich zu diskutieren. Mareis stellt allerdings – wie bereits aus der Überschrift hervorgeht – selbst Verbindungen zum Thema *künstlerische Forschung* her; diese Passagen werde ich kommentieren.

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

³ In: *Mythos-Magazin* (Jan. 2023), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/tb_wissensbegriff-kuenstlerische-forschung.pdf.

⁴ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 203–241.

1.1 Die wichtigsten Ergebnisse

Nun zur Zitatensammlung (die von denen, die sich *nur* für meine kritische Auseinandersetzung interessieren, vernachlässigt werden kann):

„Kreativitäts- und Ideenfindungstechniken stellen einen festen Bestandteil gegenwärtiger Alltagskultur dar. Als rhetorische und methodische Konzepte sind sie längst ins kollektive Fachwissen vieler zeitgenössischer Berufs- und Wissenschaftsfelder sedimentiert.“ (209) „Historisch betrachtet, treten Kreativitätstechniken um die Mitte des 20. Jahrhunderts, namentlich in der Kriegs- und Nachkriegszeit, in markanter Weise in Erscheinung. Doch ist die Vorgeschichte ihrer Entwicklung weitaus älter“ (211).

„Ein methodisches Verfahren der Ideenfindung bietet bereits die klassische Rhetorik an. [...] Wichtigster methodischer Bestandteil der rhetorischen inventio ist die Topik, ein erlernbares regelgeleitetes Fragesystem zur Erschließung eines darzustellenden Themas oder Gegenstandes.“ (212) Erarbeitet werden z.B. „mehr oder weniger umfassende Kataloge von Fragen und Mitteln zur Argumentation“ (213).

„Eine weitere historische Technik, die mit der rhetorischen Topik aufs Engste verbunden ist [...], ist jene der klassischen Gedächtniskunst, der Mnemonik oder Mnemotechnik. [...] Zuerst wird dem Gedächtnis eine Reihe von Orten, loci, ein geprägt (in der Regel handelt es sich dabei um architektonische Orte), diese werden dann mit einer Reihe von Bildern, imagines, versehen, mit deren Hilfe die einzelnen Stationen einer Rede memoriert werden sollen.“ (214f.)

„Neben der klassischen Gedächtniskunst entwickelt der 1235 auf Mallorca geborene Ramon Llull (lat. Raimundus Lullus) in seinen Büchern die ars magna, eine Kunst des systematischen Kombinierens von Begriffen respektive Prinzipien, die für ihn auf göttlichen ‚Ersten Ursachen‘ gründeten.“ (217) „Die beiden ‚großen Künste‘ der Antike und des Mittelalters, klassische Rhetorik und Lullismus, verwandeln sich nicht zuletzt durch ihre Rezeption in der Renaissance zu einem zentralen Bestandteil des emergenten wissenschaftlichen Methodendiskurses.“ (220)

„Ein zentrales historisches Moment für die gegenwärtige Betrachtung von Kreativitätstechniken als Wissenstechniken stellen die 1940er bis 1960er Jahre dar, mit ihren politischen, wissenschaftlich-technologischen und wirtschaftlichen Einflüssen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit.“ (223) „Das ausgeprägte Interesse an Techniken zur systematisch angeleiteten Ideenfindung in der Nachkriegszeit ist eingebettet in zeitgleich stattfindende Debatten zur emergenten Kreativitätsforschung in den USA.“ (223) „Von kultur- und wissenshistorischem Interesse ist [...] die Beobachtung, dass die Entwicklung von Kreativitätstechniken in der Nachkriegszeit keineswegs ‚rein‘ wirtschaftlichen, künstlerischen oder wissenschaftlichen Bereichen entstammen, sondern dass interdependente Diskurse ihre Entstehung, Anwendungsmodalitäten und Legitimationsdiskurse prägen. Es bietet sich mithin an, sie vor dem zeithistorischen Hintergrund von Kaltem Krieg, atomarer Bedrohung und Sputnik-Schock zu sehen.“ (229)

1.2 Anmerkungen zur künstlerischen Forschung

In ihrem informativen Artikel kommt Mareis an relativ vielen Stellen auf die künstlerische Forschung zu sprechen.

Ich diskutiere, den Text daraufhin durchgehend, die wichtigsten Passagen.

„Der methodologische Status von kreativen Techniken, von künstlerischen Praktiken generell, als Modi der Wissensproduktion stellt eines der Kernthemen in der laufenden Debatte zu Artistic Research als ästhetische Wissenschaft dar.“ (203)

Mit ihrem ersten Satz bezieht sich Mareis bereits auf dieses Thema.

„Als Forschung wird gemeinhin (und meist unzureichend) die systematische Suche nach neuen Erkenntnissen im Gegensatz zu zufälligen Entdeckungen beschrieben.“ (204)

Wendet man dieses Verständnis auf die künstlerische Forschung an, so ergeben sich zwei Fragen. Erstens: Welches sind die neuen Erkenntnisse, welche durch künstlerische Forschung erlangt werden? Zweitens: Findet hier eine „systematische Suche nach neuen Erkenntnissen“ statt? Verwendet man hingegen ein weiteres Forschungsverständnis (wofür ich in meinen bisherigen Kommentaren plädiert habe), so ergibt sich eine andere Vorgehensweise.

„Auch in der künstlerischen Forschung steht gegenwärtig die Genese von neuem Wissen im Zentrum der Anstrengungen. Die australische Swinburne University of Technology beispielsweise, die einen PhD in Design anbietet, schreibt in ihren Regularien: ‚Doctor of Philosophy (PhD) is a research degree that focuses on the generation of new design knowledge through scholarly investigation, using practices and processes central to design.‘“ (205)

Hier wäre zunächst zu klären, was genau unter „new design knowledge“ verstanden wird, um die Thesen dann nach allen Regeln der Kunst diskutieren zu können.

„Doch es gibt auch Gegenstimmen, die den Anspruch, immer neues Wissen zu produzieren, problematisieren.“ (205) Tom Holert z.B. erinnert „an die Zwänge eines ‚kognitiven Kapitalismus‘, mit denen sich die künstlerische Forschung gegenwärtig konfrontiert sehe.“ (205)

Ich unterscheide in diesem Zusammenhang zwei Fragen:

Frage 1: Ist der von einigen Theorien der künstlerischen Forschung erhobene Anspruch, „neues (künstlerisches, kreatives) Wissen [zu] generieren“ (205), berechtigt?

Frage 2: Ist das Postulat, künstlerische Forschung könne solches Wissen generieren, auf wirtschaftliche und/oder politische Interessen zurückzuführen?

Bezogen auf den Zusammenhang zwischen den beiden Fragen vertrete ich folgende Position: Wenn die künstlerische Forschung *tatsächlich* neues Wissen hervorbringt, also bestimmte Erkenntnisbedürfnisse befriedigt, so ist damit gezeigt, dass sich das genannte Postulat nicht *ausschließlich* auf bestimmte wirtschaftliche und/oder politische Interessen zurückführen lässt. Kann hingegen gezeigt werden, dass der Anspruch, neues Wissen zu generieren, in der Hauptsache *unberechtigt* ist, so ist ernsthaft zu prüfen, ob hinter diesem unberechtigten Anspruch bestimmte Interessen stecken.

„Ausgangspunkt der folgenden Erörterungen ist die Beobachtung, dass im Kontext der künstlerischen Forschung zunehmend Bestrebungen auszumachen sind, kreative, das heißt (vermeintlich) genuin künstlerische oder gestalterische Techniken und Darstellungsverfahren als Wissenstechniken oder sogar Forschungsmethoden aufzufassen und sie für die Belange der künstlerischen Forschung zu instrumentalisieren. Als geeignete, empirische Methoden werden unter anderem Kreativitäts- und Ideenfindungstechniken wie Brainstorming, Pinnwand-Moderationen, Szenario-Techniken oder die Verwendung von sogenannten Morphologischen Tabellen angeführt. Diesen Techniken wird attestiert, sie könnten am Anfang eines kreativen Prozesses Ideen erzeugen, auf die man mit logisch-strukturierter Systematik nicht gekommen wäre.“ (206)

Mareis setzt sich hier mit einem bestimmten Konzept der künstlerischen Forschung auseinander, das nicht genauer charakterisiert wird. Zunächst wäre von den Vertretern der Nachweis zu erbringen, dass gewisse „künstlerische oder gestalterische Techniken und Gestaltungsverfahren“ tatsächlich „als Wissenstechniken oder sogar Forschungsmethoden aufzufassen“ sind. Vom Ergebnis hängt es ab, wie darauf aufbauende Thesen einzuschätzen sind.

Nach Mareis schreibt diese Position der künstlerischen Forschung den Kreativitätstechniken eine „oppositionelle[] Rolle [...] gegenüber analytischen oder logischen wissenschaftlichen Methoden“ (206) zu. Genauer zu prüfen wäre, ob hier „eine polarisierende Dichotomie von Kunst (oder Design) versus Wissenschaft konstruiert wird, in der Kunst über Zuschreibungen wie dem ‚Schöpferischen‘ oder dem ‚Irrationalen‘ stabilisiert wird“ (206). Solche Zuschreibungen können in der Tat problematisch sein.

Mareis befasst sich dann näher mit der von einigen Ansätzen vorgenommenen „Positionierung der künstlerischen Forschung [...] in Opposition zu wissenschaftlicher Forschung [...]“. In Europa werden in den 1970er und 1980er Jahren, zunächst in Großbritannien und Finnland, bildungspolitische Umstrukturierungen an Kunsthochschulen zum Anlass genommen, darüber nachzudenken, wie ein eigenständiger Modus der künstlerischen Forschung beschaffen sein könnte und wie sich dieser von der ‚akademischen‘ Forschung abgrenzen könnte. Als paradigmatische Setzung gilt seitdem, künstlerische Forschung als praxisbasierte Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen.“ (207)

Zu den Aufgaben jeder Theorie der künstlerischen Forschung gehört es, das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung überzeugend zu bestimmen – z.B. dergestalt, dass die durch künstlerische Forschung erlangbare Erkenntnis klar von der erfahrungswissenschaftlichen Erkenntnis abgegrenzt wird.

Die Bestimmung der „künstlerische[] Forschung als praxisbasierte Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung“ – die in den bislang in meiner Reihe diskutierten Sammelbänden nicht vorkommt – wirft nun einige Probleme auf:

- Dass wissenschaftliche Forschung – ich beschränke mich auf die nach erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien vorgehenden Disziplinen – als solche praxisfern sind, trifft nicht zu. Richtig ist, dass wissenschaftliche Forschung in vielen Disziplinen eine hochspezialisierte Angelegenheit ist, die nur Leuten mit einschlägigem Vorwissen zugänglich ist; man denke etwa an die Relativitätstheorie, die Quantenphysik, die Genforschung. Neben einer solchen hochspezialisierten Forschung gibt es in den Wissenschaften aber immer auch Bestrebungen, zumindest einige Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln. *Wissenschaftskommunikation* liegt im ureigenen Interesse der Wissenschaften – nicht zuletzt dann, wenn es um die Einwerbung von Drittmitteln geht; man denke nur an die gigantischen Kosten der Raumfahrt. Wissenschaften, die ihrem Wesen nach praxisfern wären, würden es wohl kaum hinbekommen, Investoren zu gewinnen.

- Mit Mareis bin ich daher der Auffassung, dass die besagte „paradigmatische Setzung“ auf „polarisierenden, oft verkürzenden und karikierenden Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft gründet“ (207), die genauer zu beleuchten wären. Dass es wenig aussichtsreich ist, „künstlerische Forschung als praxisbasierte Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen“, ergibt sich auch daraus, dass zu einigen Erfahrungswissenschaften Formen der *experimentellen Praxis* gehören. Mehr noch: Erfahrungswissenschaftliche Forschung beruht „auf einem mehr oder weniger systematisierten Set von sozialen, ästhetischen und epistemischen Praktiken“ (208).

Da die „paradigmatische Setzung“ verfehlt ist, kann höchstens versucht werden, einige Elemente dieser Theorie der künstlerischen Forschung durch Reformulierung zu retten.

„In seinem programmatischen [...] Text zur Forschung in Kunst und Design von 1993/94 hält Christopher Frayling, späterer Rektor am Royal College of Art in London, fest, dass wissenschaftliche Forschung gemeinbin mit folgender Bedeutung assoziiert werde: [...] *obscure corners of specialised libraries, where solitary scholars live, white-coated people in laboratories, doing esoteric things with test-tubes; universities rather than colleges; arms length, rather than engagement; artefacts, rather than artefacts, words rather than deeds.* ‘Forschung in Kunst und Design werde demgegenüber, so Frayling weiter, auf eine viel pragmatischere Weise verstanden als etwas ‚what artists, craftspeople and designers do all the time, als ‚deeds not words‘ – Taten statt Worte.“ (207)

Es läuft schlicht auf eine *Neubenennung* hinaus, wenn das, was „what artists, craftspeople and designers do all the time“ als *Forschung besonderer Art* bezeichnet wird. Die Neuetikettierung stellt aber noch keinen Erkenntnisgewinn dar.

Mit Margeis kritisiere ich ein *Zerrbild* der wissenschaftlichen Forschung, das von dem Interesse geleitet wird, das Tun von „artists, craftspeople and designers“ als der wissenschaftlichen Forschung *in wesentlichen Punkten überlegen* darzustellen. Ich plädiere hier für ein *gleichberechtigtes Nebeneinander* von Wissenschaft und Kunst; die Umkehrung einer fragwürdigen Hierarchie „Die Wissenschaft ist wichtiger als die Kunst“ verschärft nur die Probleme. Dasjenige „Narrativ der künstlerischen Forschung“, das annimmt, „Wissenschaft hätte einzig mit logisch-abstrakten Ideen, Zahlen und Texten, nicht aber mit produktiven Praktiken und konkreten Materialien zu tun“ (208), ist in der Tat unzureichend.

Bezogen auf ihr Thema Kreativitätstechniken fügt Mareis hinzu, dass eine „trennscharfe Unterscheidung zwischen ‚kreativen‘ künstlerischen Verfahren einerseits und ‚rationalen‘ Verfahren andererseits unhaltbar ist. Gerade ihre methodische Legitimierung betreffend oszillieren Kreativitätstechniken auf unentschiedene Weise zwischen intuitiven und analytischen Kreativitäts- und Wissenskonzeptionen. Sie zielen anscheinend gleichermaßen darauf ab, Kreativitäts- und Ideenfindungsprozesse auf systematische Weise anzuleiten und zu instrumentalisieren, wie sie auch vermeintlich unbewusster, ‚innere‘ Erkenntnisräume fruchtbar zu machen versuchen.“ (208)

Im Kontext ihrer Aufarbeitung der „Vorgeschichte der Kreativitätstechniken“ knüpft Mareis später daran an: Sie betont, „dass es vor dem Hintergrund einer derart weitreichenden Kultur- und Wissensgeschichte der Gedächtniskunst und Kombinatorik verfehlt wäre, Kreativitätstechniken bloß als genuin künstlerische Verfahren zu betrachten, wie dies in der künstlerischen Forschung bisweilen impliziert wird. Sie sind vielmehr als komplexe Komposite zu verstehen, die sich aus verwickelten diskurshistorischen Bewegungen heraus formiert haben und die in ihrer Komplexität nur schwer zu erfassen sind. Eindeutig aber weisen sie verschiedenste, in heutigen Worten interdisziplinäre epistemologische und ästhetische Merkmale auf.“ (222)

Mareis leistet einen wichtigen Beitrag zu den „virulent geführten aktuellen Debatten rund um die künstlerische Forschung und ihre vermeintlich neuen kreativen Techniken und wissenschaftsalternativen Potenziale“ (229). „Erst ein Verständnis für komplexe kultur- und wissenshistorische Entwicklungen kann dazu beitragen, die oft ahistorischen Debatten rund um die künstlerische Forschung zu differenzieren und ihre vielversprechenden Ansätze zeitgemäß zu fundieren. [...] Es galt zu zeigen, dass Kreativitätstechniken keineswegs ‚rein‘ künstlerischen Kontexten entstammen“ (230).

Hinter diese Einsichten sollte man nicht zurückfallen.

2. Simon Grand: Design Fiction: Theorie als Praxis des Möglichen⁵

„Künstlerische Forschung‘ ist ein Modebegriff. Er bietet uns die Möglichkeit, unser Denken und Handeln im aktuellen Diskurs mit einem attraktiven, neuen Label zu versehen; er kann auch als Kategorie dienen, um die eigenen Projekte einzuordnen und zu finanzieren, oder als Einladung, über die aktuellen Vorstellungen und Begriffe von Kunst und Forschung zu diskutieren.“ (267)

Damit sind wichtige Vorteile angesprochen. Nachteilig ist demgegenüber die *nicht hinlänglich geklärte Verwendung* von Modebegriffen, diese kann z.B. ein Aneinandervorbeireden zur Folge haben, da verschiedene Leute ganz Unterschiedliches unter künstlerischer Forschung verstehen. Insbesondere auf wissenschaftlicher Ebene empfehle ich daher, den Begriff der künstlerischen Forschung *nie ungeklärt* zu verwenden: X sollte möglichst genau angeben, was sie oder er darunter versteht – darüber hinaus ist eine Abgrenzung von anderen Verwendungen erwünscht.

„Design Fiction“ kann – analog zu einem Kunstprogramm – aufgefasst werden als ein bestimmtes Programm, das sich vor allem auf den „Zwischenraum von Kunst und Wirtschaft“ (285) bezieht. Simon Grand bestimmt „Design Fiction als Methode und Praxis künstlerischer Forschung“ (278). Dazu später mehr.

2.1 Zum Thema künstlerische Forschung

Zu Beginn unterscheidet Grand drei Formen künstlerischer Forschung:

„Künstlerische Forschung kann man als eine Möglichkeit von Kunst verstehen: Kunst als Forschung, Künstlerisches Denken und Handeln haben sich immer schon und immer wieder an den Grenzen und im Austausch mit wissenschaftlicher Forschung bewegt, so beispielsweise bei Leonardo da Vinci oder Marcel Duchamp.“ (267)

In diesem Fall bietet es sich an, den *genaueren w/k-Begriff* der wissenschaftsbezogenen Kunst zu verwenden. Im Text ist auch die Rede von „Möglichkeiten des künstlerischen Denkens und Handelns im Zwischenraum von Forschung und Kunst“ (267).

Unter dem Titel „Kunst als Forschung“ wird ferner auf die Problematik der „Abgrenzung neuer künstlerischer Positionen“ (267) hingewiesen. In diesem Zusammenhang heißt es, „dass eine künstlerische Position ihre Vorstellung von Forschung mitentwickelt und dass die Dynamik von Kunst als Forschung gerade darin besteht, unterschiedliche, unkonventionelle und vor allem beständig neue Ideen von Forschung, beziehungsweise von Kunst als Forschung, zu entwickeln und zu reflektieren.“ (267f.)

Grand scheint hier „Kunst als Forschung“ mit *innovativer Kunst* gleichzusetzen. Dann bietet sich jedoch eine einfachere Formulierung an wie: Die Dynamik von Kunst besteht darin, dass ständig neue *Ideen von Kunst* entwickelt und reflektiert werden. Unter „Kunst als Forschung“ fasst Grand somit Unterschiedliches zusammen.

„Künstlerische Forschung kann man als Erweiterung der Kunst verstehen: Forschung als Handlungsraum der Kunst“; *Forschung zeigt „weitere Möglichkeiten, Kunst zu machen“* (268). Grand führt hier z.B. „Technologien des Experimentierens und Dokumentierens, Formen des Präsentierens und Publizierens“ (268) an.

In solchen Fällen ist es stets möglich, eine *genauere Zuordnung* des jeweiligen Projekts vorzunehmen, z.B. als *Nutzung von Technologien des Dokumentierens für künstlerische Zwecke* – als Form *technologiebezogener Kunst*. Die Rede von „Forschung als Handlungsraum der Kunst“ bleibt bei Grand vage.⁶

⁵ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 267–290.

⁶ „Macht das Media Lab am MIT Forschung oder Kunst, Technologie oder Design? Ist die *Ars Electronica* ein Festival oder eine Konferenz, eine Ausstellung oder eine Firma?“ (268) Derartige Fragen *einfach so* zu stellen, ist wenig hilf-

„Einen Unterschied dieser Projekte zu dem Konzept von Kunst als Forschung kann man in ihrem expliziten Bezug zu mehr oder weniger etablierten, institutionalisierten Vorstellungen von Forschung und Wissenschaft sehen“ (268).

Zwischen der von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern betriebenen wissenschafts- oder technologiebezogenen Kunst und Einrichtungen wie dem „Media Lab am MIT“, in dem unter anderem Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst organisiert werden, sollte unterschieden werden.

„Künstlerische Forschung kann man als andere Form der Forschung verstehen: Kunst als Handlungsraum der Forschung. [...] Im Bereich der Neuen Medien, des Design und diverser Engineering-Disziplinen wird Kunst als Experimentierfeld betrachtet, in dem die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten neuer Technologien jenseits von Kriterien der Funktionalität, Relevanz und Wirtschaftlichkeit getestet und prototypisch erweitert werden“ (268).

Eine mögliche Konkretisierung: Einige Künstlerinnen und Künstler experimentieren mit neuen Technologien, und die Ergebnisse dieser Art von Kunst werden manchmal in „Design und Engineering“ (268) genutzt. Dann liegt eine Nutzung einer bestimmten Art von Kunst für diese Disziplinen vor. Von „Grundlagenforschung für Design und Engineering“ (268) würde ich allerdings erst dann sprechen, wenn das künstlerische Ausprobieren neuer Technologien auf eine Anwendung in den genannten Disziplinen hin angelegt ist; das dürfte nur selten der Fall sein.

„Kunst als Handlungsraum der Forschung“ kann auch als Titel für die Nutzung bestimmter Arten von Kunst für die Wissenschaften verstanden werden. Grand zufolge ist Kunst „[i]n der sozialwissenschaftlichen Forschung [...] eine Inspiration für die Entwicklung neuer Methoden der Datengenerierung und -inszenierung“ (268f.). Ob ein solcher Zusammenhang tatsächlich besteht, wäre allerdings zunächst nachzuweisen. Für w/k relevant ist auch die Frage, „ob und wie die naturwissenschaftliche Forschung durch die Kunst zu neuen Handlungsräumen kommt“ (269).

„Künstlerische Forschung ist vor allem eine faszinierende Möglichkeit, unhinterfragt Selbstverständliches bezüglich von Kunst und Forschung zu hinterfragen [...]. Künstlerische Forschung ermöglicht es, sich mit dem ‚Anderen‘ von Kunst und Forschung genauer auseinanderzusetzen – nicht mit dem, was ist, sondern mit dem, was sein könnte. Künstlerische Forschung ist besonders dann attraktiv und interessant, wenn sie nicht das Bekannte und Selbstverständliche, sondern Neues und Unrealisiertes fokussiert.“ (269)

In vielen Lebensbereichen wird das selbstverständlich Gewordene von Zeit zu Zeit problematisiert (hinterfragt), und alte Regelungen werden durch neue ersetzt. In einigen Fällen geht es dabei um eine Verbesserung, in anderen um eine Anpassung an veränderte Wertüberzeugungen. Hier ist das Streben nach Verbesserung bzw. nach Herstellung von Wertkonformität am Werk. Diese allgemeinen Tendenzen als künstlerische Forschung zu bezeichnen, ist nicht sinnvoll; sie können sich aber auch in Formen der künstlerischen Forschung zeigen.

Wenn die Aufgabe der künstlerischen Forschung darin gesehen wird, sich auf das Neue, bislang noch nicht Realisierte zu konzentrieren, so ist künstlerische Forschung nur ein neues Etikett für das Streben nach Innovation (in den Künsten und darüber hinaus). Innovation ist immer die Realisierung von etwas, „was sein könnte“; das ist wohl auch mit der bereits im Titel benutzten Wendung „Praxis des Möglichen“ (273) gemeint.

„Jede neue künstlerische Position ist immer auch als Behauptung zu verstehen, dass sie Kunst sei, als Definition von Kunst selbst und als Entwurf zu einer Idee, was Kunst jenseits des heute bereits Bestehenden und Selbstverständlichen sonst noch sein kann.“ (269)

Der Anspruch einer künstlerischen Position, eine Innovation zu leisten, ist immer ein Anspruch, dem in der Kunst bereits Bestehenden etwas hinzuzufügen bzw. die den vorherigen Ist-Zustand erfassende „Definition von Kunst“ zu erweitern. Die vorsichtiger Formulierungen ist vorzuziehen, weil der Anspruch, eine Innovation zu leisten, nicht gleichbedeutend damit ist, dass man tatsächlich innovativ ist.

Die „Grenzen der Kunst“ (269) werden immer wieder neu festgelegt. Im Zuge der „Globalisierung der künstlerischen Kreation, Zirkulation“ usw. werden „beispielsweise traditionell europäische Kategorien problematisch“ (269).

In Grands einleitenden „Beobachtungen zum Thema künstlerische Forschung“ (267) wird der Begriff der künstlerischen Forschung *ausserord* verwendet. Ganz Unterschiedliches wird als Form der künstlerischen Forschung betrachtet. Ich empfehle demgegenüber, diesen Begriff nur in möglichst wenigen und klar definierten Fällen zu verwenden; die bisherigen Lieferungen der Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* enthalten Vorschläge dafür.

2.2 Das „Unternehmerische“ in der Kunst

Nach Grand ist die „Erweiterung der Kunst“ ein „Prozess, der in hohem Maße von kulturellen Mechanismen und unternehmerischen Strategien mitgestaltet wird“ (270). Das leitet über zur Formulierung eines zentralen Themas:

„Im Folgenden soll das ‚Unternehmerische‘ der Kunst, das heißt ihre Auseinandersetzung mit der Ökonomie und dem globalen Kunstmarkt sowie ihre Institutionalisierung genauer untersucht werden. Dies schließt Fragen zur Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager und zum Verhältnis von Kunst und den sogenannten Creative Industries mit ein.“ (270)

reich. Werden z.B. die Aktivitäten des „Media Lab am MIT“ genauer beschrieben, so kann man überlegen, wie diese einzuordnen sind. Mithilfe der w/k-Begriffe lassen sich dann Präzisierungen vornehmen: Hier handelt es sich um wissenschaftsbezogene Kunst, dort speziell um technologiebezogene Kunst, im dritten Fall um eine neuartige Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst usw. Die von Grand genannten Optionen „Forschung oder Kunst, Technologie oder Design“ sind wissenschaftlich wenig ergiebig.

Das, was in der Kunst geschieht, kann immer auch aus einer *ökonomischen, wirtschaftswissenschaftlichen* Perspektive untersucht werden; Grands Literaturliste enthält einige Arbeiten dieser Art. Genauer beleuchtet werden kann „Kunst als Geschäft und Markt, als Form der finanziellen Wertschöpfung und Opportunität für Investitionen“ (270). Hier geht es darum, geeignete ökonomische Theorien zu finden und diese z.B. auf den „globalen Kunstmarkt“ anzuwenden. Dabei ist zwischen der *Beschreibung* relevanter Phänomene und Ereignisse aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht sowie ihrer *theoriegebundenen Erklärung* zu unterscheiden. Der Begriff der künstlerischen Forschung wird für eine ökonomische Untersuchung dieser Art nicht benötigt.

Grand interessiert sich besonders für „die Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager“. Er spricht vom „Experimentieren mit neuen Bezügen von Kunst und Ökonomie“, welches ein Handlungsfeld eröffnet, „um für das Unternehmerische neue, nicht realisierte [...] Möglichkeiten zu erschließen“ (271). Als Beispiele dienen „die Versteigerung der eigenen Werke bei Damien Hirst, die Organisation von Kunst als Produktionsprozess durch Jeff Koons“ (270).

Hier handelt es sich um die *neuartige Verbindung* eines wirtschaftlichen Prozesses mit künstlerischen Zielen und Projekten. Grand ist offenkundig daran gelegen, weitere Innovationen dieser Art zu fördern, d.h. Möglichkeiten auszuloten, Künstler zu Unternehmern und Managern zu machen.⁷

Seine Überlegungen legt er als Theorie der künstlerischen Forschung an:

„Letztendlich hat alles die Möglichkeit, Kunst – und damit auch Gegenstand künstlerischer Forschung – zu werden. Aber welche Mechanismen und Strategien bestimmen etwas als Kunst (und künstlerische Forschung), und in Bezug auf welche Kriterien sind beide dann tatsächlich erfolgreich? Diese Fragen lassen sich als unternehmerische Themen verstehen und mit unternehmerischen Strategien adressieren.“ (270)

Meine Kritikstrategie ist eine Variante derjenigen, welche ich in Lieferung 2.1, Kapitel 3 auf den Ansatz von Christoph Schenker angewandt habe: Er entwickelt eine aussichtsreiche Theorie der künstlerischen Innovationen, inszeniert diese aber als Theorie der künstlerischen Forschung und ist daher genötigt, sich ausführlich mit den üblichen Problemen herumzuschlagen, welche eine solche Theorie bewältigen hat. Diese Verbindung ist für eine Theorie der künstlerischen Innovationen unnötig; sie erweist sich als Hemmschuh bei deren Entwicklung.

Entsprechend argumentiere ich nun bezogen auf Grand: Das sinnvolle Unterfangen, neue Formen des „Unternehmerischen in der Kunst“ (271) sowohl aus ökonomischer als auch aus kunsttheoretischer Perspektive erstens wissenschaftlich zu untersuchen und zweitens praktisch zu fördern, wird eher gehemmt als unterstützt, wenn es an eine Theorie der künstlerischen Forschung gebunden wird. Dann muss etwa die Debatte über „das Eigene künstlerischer Wissensformen“ (271) aufgearbeitet werden, was für die skizzierte Untersuchung nicht zwingend erforderlich ist. Im Kern geht es z.B. darum, dass ein Künstler, der die Produktion seiner Werke industrieähnlich organisiert, scheitern wird, wenn er sich nicht bestimmte wirtschaftswissenschaftliche Kenntnisse aneignet und sie praktisch umsetzt. Der zum Unternehmer werdende Künstler benötigt zumindest in seinem Umfeld Personen, die über ein solches ökonomisches Wissen verfügen.⁸

Kurzum, die Beschäftigung mit der Entwicklung unternehmerischer Strategien in der Kunst fällt nicht zusammen mit der „künstlerische[n] Forschung im Zusammenspiel von Kunst und Wirtschaft“ (274). Eine Sache ist es, einen Künstler, der unternehmerisch tätig ist, mithilfe eines ökonomischen Instrumentariums genauer zu untersuchen – eine andere, dabei zu berücksichtigen, ob er sich selbst der künstlerischen Forschung zuordnet.

2.3 Nähe zu Position 3

Grands Nähe zu Position 3 einer Theorie der künstlerischen Forschung, wie Elke Bippus sie skizziert (vgl. Lieferung 2.1, Kapitel 1), zeigt sich darin, dass er sich auf neuere Wissenschaftsforschung stützt, welche die „Arbeit in wissenschaftlichen Laboratorien“ (272) untersucht hat; zitiert werden unter anderem Bruno Latour, Hans-Jörg Rheinberger, Karin Knorr-Cetina.

„Zur Debatte steht, wie Forschung das Mögliche und Neue in den Blick bekommt und sich für das Unrealisierte und Undenkbare bereit macht, das im Forschungsprozess auftauchen und sich konkretisieren kann.“ (271f.)

Grand geht es um eine entsprechende Offenheit für das Neue und bislang Unrealisierte in der Kunst (und speziell im Design). „Wie können die Voraussetzungen für Neues in Kunst und künstlerischer Forschung geschaffen werden“ (271)? Unter künstlerischer Forschung kann in diesem Zusammenhang das *gezielte Streben nach dem Neuen in der Kunst*, zu dem bildungspolitisch der Aufbau innovationsbegünstigender Organisationsformen gehört, verstanden werden. Hier ist Folgendes zu bedenken:

- Das Streben nach neuen Erkenntnissen bestimmter Art kennzeichnet die Erfahrungswissenschaften im Allgemeinen. Eine „Arbeit in wissenschaftlichen Laboratorien“ findet nur in *einigen* dieser Wissenschaften statt; die Ergebnisse einer „Analyse der Laboratorien“ (271) dürfen daher nicht verallgemeinert werden.

⁷ „Wie können die Voraussetzungen für Neues in Kunst und künstlerischer Forschung geschaffen werden, und wie werden Möglichkeiten für ökonomische Strategien entwickelt und durchgesetzt?“ (272)

⁸ Entsprechendes gilt, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler eine Kneipe aufmacht, z.B. eine solche, in der regelmäßig Ausstellungen stattfinden. Ökonomisches Basis-Wissen ist erforderlich.

- „Von der Wissenschaftsforschung für die Organisation des Strebens nach dem Neuen in der Kunst lernen“ kann sich als aussichtsreiche Maxime erweisen, es kann sich aber auch herausstellen, dass sich die Orientierung speziell an „Experimentalsysteme[n]“ (272) als für künstlerische Zwecke zu eng erweist.
- Der entscheidende Grundvorgang in der Kunst ist nach meiner Auffassung die *Entwicklung neuer Kunstprogramme*, die sich als mehr oder weniger fruchtbar erweisen. Wird nun die Kunst- bzw. die Designausbildung nach dem Muster von wissenschaftlichen Forschungsprozessen bestimmter Art organisiert, so wird dabei insgeheim ein bestimmtes Kunstprogramm, zu dem es Alternativen gibt, *als gültig vorausgesetzt*. Das sollte bei Großprojekten dieser Art, die auch „das Themenfeld des Unternehmerischen“ (273) einbeziehen, berücksichtigt und explizit gemacht werden.

2.4 Eine Methode für künstlerische Forschung

Ich übergehe einige Passagen des komplex angelegten Aufsatzes und hake wieder beim Abschnitt „*Design Fiction* als Methode für künstlerische Forschung“ (277) ein.

„*Design Fiction* steht für die Vorstellung, dass sich künstlerische Forschung nicht für die Welt interessiert, wie sie ist, sondern für die Welt, wie sie sein könnte.“ (278) Unterschieden wird „zwischen einer Praxis der wissenschaftlichen Forschung als Beschreibung und Erklärung der Welt, wie sie ist, und einer forschenden oder auch künstlerischen Praxis des Entwerfens und Konkretisierens zukünftiger Welten als möglicher Gegenwart.“ (278)

Sicherlich ist die „Ausgestaltung einer möglichen Zukunft“ (278) von der „Beschreibung und Erklärung der Welt, wie sie ist“ – wie sie in elaborierter Form in den Erfahrungswissenschaften geschieht – abzugrenzen. Grands Bestreben, die gesamte Beschäftigung mit der Frage, wie die Welt (im Ganzen und im Einzelnen) sein könnte, der künstlerischen Forschung zuzuschlagen, ist indes unberechtigt:

- Das Interesse an einer „Welt, wie sie sein könnte“, zeigt sich in verschiedenen Formen, und die „Praxis des Entwerfens und Konkretisierens zukünftiger Welten“ ist nicht immer künstlerisch oder kunstnah. Man denke nur an die Geschichte der Sozialutopien.
- Wenn ich recht sehe, ist es Grand vor allem um das *Design von Gebrauchsgegenständen aller Art* zu tun. Die Designausbildung soll nach dem Vorbild bestimmter wissenschaftlicher Einrichtungen auf besonders innovationsfreundliche Weise gestaltet werden.
- Die Rede ist von *Design Fiction* „als Methode und Praxis künstlerischer Forschung“ (278). Ich verstehe das so, dass die Designausbildung nach einer bestimmten Methode und Praxis organisiert wird, die als Form künstlerischer Forschung aufgefasst wird. Grand unterscheidet dabei „sechs Dimensionen [...]“, die sich über die letzten Jahre entwickelt haben“ (278):

1. „Durch das Sichtbarmachen von Zusammenhängen und Konsequenzen aktueller Technologien und Systeme sowie Selbstverständlichkeiten und Sichtweisen werden mögliche Entwicklungen aufgezeigt. Zugleich wird die Welt, sowie sie heute als selbstverständlich vorausgesetzt wird, kritisiert.“ (279) Ziel ist es, „neue Perspektiven und Handlungsfelder sichtbar“ (279) zu machen.

Bezogen auf „Technologien und Systeme“ geht es somit um deren *Verbesserung*.

2. „*Design* im Sinne von Entwerfen“ bedeutet auch, „Möglichkeiten durch Materialisierungen und Visualisierungen konkret zu überprüfen und weiterzuentwickeln. Das Skizzieren ist dabei ein zentrales Verfahren.“ (279) Angeführt werden „Entwurfsskizzen“ unterschiedlicher Art, z.B. „Bleistiftskizzen oder Computeranimationen“ (279)

Das ist eine unproblematische Maxime für die „künstlerisch-gestaltende Praxis“ (279).

3. Spezifisch für die „Position von *Design Fiction*“ ist die Ausrichtung auf „eine Vielfalt möglicher Welten“, auf „das Schaffen unterschiedlicher und heterogener Möglichkeiten“ (279). Es erfolgt eine Abgrenzung von solchen „ideologischen Positionen [...], die nur eine Zukunft im Blick haben“ (280).

Dieses Designprogramm will die Bindung an eine bestimmte weltanschauliche und soziopolitische Position vermeiden.

4. „In einer Welt, in der heterogene Akteure, Aktionen, Aktivitäten und Artefakte in einem Entwicklungsprozess zusammenwirken“, geht es weniger um die direkte Gestaltung von Ergebnissen als darum, „mögliche Entwurfs-, Gestaltungs-, Materialisierungs- und Diskussionsprozesse zu organisieren, mit den Formen und Medien [...] zu experimentieren“ (280).

Damit wird für eine bestimmte Einstellung bei der Lösung von Problemen plädiert.

5. „In der Wissenschaftsforschung wird unter dem Begriff des ‚Experimentalsystems‘ darüber diskutiert, Forschungsinstitutionen und Laboren so zu entwerfen und zu bauen, dass sie neue und noch unbekannte Antworten auf noch offene Fragen ermöglichen.“ (280)

Grand strebt etwas Vergleichbares in der Kunst bzw. im Design an – Institutionen, welche ebenfalls „noch unbekannte Antworten auf noch offene Fragen ermöglichen“.

6. „Entworfenen Möglichkeiten werden nicht direkt und automatisch zu neuen Realitäten, sie müssen sich zunächst gegen eine Vielfalt von Faktoren durchsetzen“, z.B. „gegen die Konkurrenz alternativer Möglichkeiten und noch attraktiverer Vorschläge“ (281).

Zum Programm gehört somit auch die Beschäftigung mit Durchsetzungsproblemen: „Wie gewinnt man die Aufmerksamkeit anderer?“ (281)

Betrachtet man *Design Fiction* als Programm für die Entwurfstätigkeit, so wird dazu aufgefordert, bestimmte allgemeine Ziele anzustreben, auf bestimmte Weise vorzugehen, eine bestimmte Einstellung einzunehmen, Organisationen bestimmter Art aufzubauen, sich mit bestimmten Fragen zu beschäftigen. Die Offenheit für neue Möglichkeiten

steht im Zentrum. Es steht Grand natürlich frei, hier von *künstlerischer Forschung* zu sprechen – aus meiner Sicht ist dieses Etikett aber verzichtbar. Dieser Modebegriff bietet Grand die Möglichkeit, sein „Denken und Handeln im aktuellen Diskurs mit einem attraktiven, neuen Label zu versehen“ (267). Um ein begriffliches Kuddelmudel zu vermeiden, ziehe ich jedoch wie dargelegt andere Bezeichnungen vor.

Ich verdeutliche das anhand von Grands abschließenden Bemerkungen über „*Critical Companies*“:

Diese „*verfolgen die Strategie, als Unternehmen im Kontext der Kunst erfolgreich zu sein*“ (281f.).

Ich schlage vor, hier von *Unternehmen mit Kunstbezug* zu sprechen. Die Kunstbezüge solcher Unternehmen können, wie aus Grands Ausführungen hervorgeht, unterschiedlicher Art sein. Einige Beispiele: Aktionäre werden „in künstlerische Projekte und Prozesse eingebunden“; Performances werden „als Produktpräsentationen realisiert“; das Unternehmen wird „als Organisationsform für die künstlerische Produktion“ gesehen; es „werden neuartige Dienstleistungen wie die Erzeugung von digitaler Unsterblichkeit [...] angeboten“; „neuartige[] Managementvorstellungen“ (282f.) werden entwickelt.

Grand untersucht also neuartige Unternehmen mit Kunstbezug und will die Entwicklung weiterer Innovationen in diesem Bereich fördern. Dieses Kernanliegen segelt unter der Flagge der künstlerischen Forschung, die für viele unterschiedliche Zwecke verwendet wird, was die Profilbildung erschwert. Diese Fahne kann ohne Substanzverlust gegen eine andere ausgetauscht werden.

Entsprechendes gilt für die „sechs Dimensionen der *Design Fiction Method Toolbox*“ (285). Ich empfehle, das Nachdenken über Unternehmen mit Kunstbezug von der Theoriebildung über künstlerische Forschung abzutrennen, da die Verbindung es mit vielen Problemen belastet, mit denen sich eine Theorie der Unternehmen mit Kunstbezug nicht zu befassen braucht. Wer „neue mögliche Welten des Unternehmerischen im Zwischenraum von Kunst und Wirtschaft“ (285) eröffnen will, lenkt von der eigentlichen Problematik ab, wenn das eigene Tun als Theorie und Methode der künstlerischen Forschung eingeordnet wird. Es ist nicht zwingend erforderlich, „das Unternehmerische als Thema der künstlerischen Forschung [zu] etablieren“ (285).

Generell plädiere ich dafür, alle genau beschreibbaren Projekte, denen durch das Label künstlerische Forschung zusätzliche Attraktivität verschafft werden soll, zumindest auf wissenschaftlicher Ebene aus dieser Verbindung zu lösen, denn diese Verbindung läuft immer darauf hinaus, dass eine bestimmte Theorie und Praxis *mit zusätzlichen Problemen belastet* wird.

3. Ursula Bertram: Künstlerisches Denken und Handeln⁹

Ursula Bertram ordnet ihr Konzept der künstlerischen Forschung zu: „*Artistic Research* oder wie ich es vorzugsweise nenne: Künstlerisches Denken und Handeln sind anders als wissenschaftliches Arbeiten“ (298). Eine ausführliche Diskussion lohnt sich, da das von Bertram vertretene Konzept bezogen auf die bislang besprochenen Ansätze neue Akzente setzt.

3.1 Vorbereitungen

„*Künstlerisches Denken als Kompetenz passiert im Kopf – eines Wissenschaftlers, Künstlers oder Unternehmers – , wenn es zu einem Erfahrungsrepertoire gemacht wurde. Allerdings ist es nicht einfach zu erringen. Das ‚pure Wissen‘ darüber nutzt nichts, wir befinden uns hier in einem anderen Modus der Erkenntnis*“ (293).

Der Anspruch, es gehe um einen „anderen Modus der Erkenntnis“, ist in meiner Reihe *Über Konzepte künstlerischer Forschung* schon mehrfach begegnet.

„[D]as Formulieren einer These hat nichts mit künstlerischem Denken und Handeln zu tun, im Gegenteil. [...] Im künstlerischen Prozess geht es aber um den zweckfreien Prozess, der ein offenes Ergebnis produziert und sich nicht auf eine bestimmte Art der Lesbarkeit und schon gar nicht auf den Beweis festlegt.“ (294)

Bertram scheint, sofern sie sich auf der *theoretischen* Ebene bewegt, bestrebt zu sein, allgemeine Aussagen über das „künstlerische[] Denken und Handeln“, den „künstlerischen Prozess“ zu machen.

Sie nähert sich zunächst „der Grenze von Wissenschaft und Kunst“ (294):

„*Wird in den 1980er Jahren noch eine klare Unterscheidung zwischen Physik, Geografie oder beispielsweise Biologie getroffen, gestalten sich diese Grenzen heute fließend: Geophysik, Geobiologie, Biophysik [...] und Biogeologie verwischen die alten Fachgrenzen und spalten sie in diversen Masterstudiengängen noch multipel auf.*“ (295)

Das betrifft noch nicht die Kunst und das künstlerische Denken. Genauere Auskünfte über solche Veränderungen in den Wissenschaften können Wissenschaftstheoretiker und -historiker geben.

Bei einer Google-Recherche „*ergibt beispielsweise die Kombination der Suchbegriffe ‚Biologie‘ und ‚Kunst‘ Resultate zur sogenannten ‚Bio-kunst‘, einer Kunstrichtung oder künstlerischen Strategie, die gentechnische oder biotechnologische sowie chirurgische Möglichkeiten aufgreift.*“

⁹ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochschule als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 293–314.

Sie [...] fokussiert [...] Künstler, die wissenschaftliche Erkenntnisse künstlerisch betrachten und zumeist mit den dazugehörigen Labortechniken arbeiten.“ (295)¹⁰

Die BioArt wird in w/k als spezielle Form *wissenschaftsbezogener Kunst* eingeordnet, in deren Entstehungsprozess Künstlerinnen und Künstler auf Theorien/Methoden/Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreifen.¹¹ Im Kontext weitere Beispiele fragt Bertram:

„Ist die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst nach einem halben Jahrtausend nun in Auflösung begriffen? Meines Erachtens schauen wir mit dieser Frage in die falsche Richtung. Die künstlerische Expansionslust hat mit biologischen oder biotechnischen Mitteln ein neues Terrain gefunden [...]. Biokunst mag als begriffliche Verortung für eine sicher erstaunliche Arbeitsweise herhalten; sie ist jedoch nicht der Beweis eines verbesserten Austauschs von Kunst und Wissenschaften.“ (296)

Vor dem Hintergrund meiner in anderen Texten entfalteten Kunst-und-Wissenschaft-Theorie halte ich die Frage „Ist die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst nach einem halben Jahrtausend nun in Auflösung begriffen?“ für sinnvoll, wenn man sie auf die weit verbreitete Annahme bezieht, Kunst und Wissenschaft seien *völlig eigenständige, durch eine definitive Grenze getrennte Bereiche, die nichts miteinander zu tun haben*. Dass diese Annahme falsch ist, zeigen Formen wissenschaftsbezogener Kunst und kunstbezogener Wissenschaft sowie die vielfältigen Kooperationen zwischen Wissenschaft, Technologie und Kunst. Die *Illusion*, es gebe zwischen Wissenschaft und Kunst eine definitive bzw. absolute Grenze, löst sich durch die Entwicklung der genannten Kunstformen auf. Bertrams Rede von einem *verbesserten Austausch* von Kunst und Wissenschaften weist allerdings, wie ihre weitere Argumentation zeigt, in eine andere Richtung.

„Die Kollaboration mit den neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften ist durch alle Zeiten gegeben, wenn es auch nicht immer so deutlich wird wie bei der Doppelbegabung Leonardo da Vincis. Die Wissenschaft kann der Kunst als Motor, Zuarbeiter oder Animateur dienen, als Plattform für Reibungen oder auch als Wundertüte. Die Blickrichtung ist heute auf die digitalen Möglichkeiten und die Gentechnologie gerichtet, doch schon morgen wird es etwas anderes sein. Mit Nam Jun Paik beginnt der digitale Einzug in die künstlerische Arbeit und die nächste Generation von Künstlern wird man vielleicht Nanokünstler nennen.“ (296f)

Die Entwicklungslogik einiger Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst wird damit im Prinzip richtig bestimmt: In den Wissenschaften finden ständig neue Entwicklungen statt; einige Künstlerinnen und Künstler greifen auf die jeweils neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften zurück und bringen neue Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst hervor. Entsprechendes gilt für die technologiebezogene Kunst.

Das Zitat weist jedoch durch die Verwendung der Wörter „Animateur“ und „Wundertüte“ auch einen *kritischen* Unterton auf, der kurz darauf eine Zuspitzung erfährt:

„Der neue Künstler vom Typ Wissenschaftskünstler oder Kunstforscher ist solange nicht interessant, als er mit dem Endprodukt wieder in seinem Terrain landet.“ (297)

Diese kritische These diskutiere ich erst, wenn deutlicher geworden ist, was genau sie besagt. Die „Wissenschaftskünstler“ (= die auf diese oder jene Weise wissenschaftsbezogen arbeitenden Künstlerinnen und Künstler) bringen *Kunst* besonderer Art hervor, z.B. eben BioArt. Insofern landet der Künstler „mit dem Endprodukt wieder in seinem Terrain“. Unklar bleibt, wie das Werturteil, ein solcher Wissenschaftskünstler sei „nicht interessant“, zu verstehen ist. Aus dem folgenden Zitat lässt sich erschließen, worum es Bertram im Gegenzug geht.

3.2 Integration künstlerischen Denkens in die Wissenschaft

„Ob die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst“ durch die neuen Entwicklungen wissenschaftsbezogener Kunst „wirklich nachhaltig überschritten wird, bleibt abzuwarten. Noch sind wir Lichtjahre davon entfernt. Ein fluoreszierender Hase verändert die Grundhaltung des Bildungsalltags noch nicht. Und die Gabe, Grenzen kreativ zu überschreiten, gehört [...] nicht zur überfachlichen Grundkompetenz jedes Studierenden. [...] Die Entwicklungen der Experimente im Labor von Kunst und Wissenschaft sind ohne Zweifel bemerkenswert. Solange dies jedoch auf der Ebene von ‚Leiharbeit‘ geschieht, indem die gegenseitigen Errungenschaften wieder ins eigene Feld einverleibt werden, kann von einer Annäherung im Sinne eines Kompetenzaustauschs nicht gesprochen werden, sondern eher von einer seismografischen Tendenz an der Oberfläche. [...] Es könnte spannend werden, [...] Kreativität [...] als künstlerisches Denken und Handeln in das Bildungspotenzial von Wissenschaft zu integrieren. Künstlerische Strategie als Inselkompetenz in den Regelwerken der Wissenschaft zu verankern, bedeutete einen Paradigmenwechsel in der Auffassung von Wissenschaft.“ (297)

Künstlerisches Denken und Handeln (= Artistic Research bzw. künstlerische Forschung) soll in den „Regelwerken der Wissenschaft“ verankert werden. Das ist etwas anderes als die Hervorbringung wissenschaftsbezogener Kunst. Ehe untersucht wird, wie Bertram ihr Konzept entfaltet, weise ich darauf hin, dass es bei der Verfolgung des Ziels, „einen Paradigmenwechsel in der Auffassung von Wissenschaft“ zu erreichen, *unnötig* ist, die wissenschaftsbezogene Kunst als „nicht interessant“ *abzuwerten* (wozu auch die abschätzige Rede von Leiharbeit gehört). „Nicht interessant“ lässt sich jedoch präzisieren als *nicht relevant für Bertrams Projekt*. Richtig ist, dass sich dieses nicht durch immer neue

¹⁰ Als Beispiele werden u.a. genannt: ORLAN, das Tissue Culture & Art Project, Eduardo Kac.

¹¹ Sabine B. Vogels wichtige Abhandlung *Leonardo im Labor – Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert*. In: *KUNSTFORUM International* 277 (2021), S. 50–189 enthält viele Informationen über die BioArt.

Formen der „Wissenschaftskunst“ realisieren lässt, sondern nur durch ein Umdenken spezifischer Art. Das „Navigieren über die Grenzen der Disziplinen hinaus“ soll geübt werden; künstlerisches Denken und Handeln wird hier „als Prozess in außerkünstlerischen Feldern“ (298) gesehen. Überwunden werden sollen „Sehnsüchte[] nach einem begrenzten und damit scheinbar verlässlichen oder wenigstens überschaubaren Bezugssystem“ (298).

Bertram verfolgt ein ambitioniertes Projekt: Die „Grundhaltung des Bildungsalltags“ soll verändert werden; die Fähigkeit, „Grenzen kreativ zu überschreiten“, soll künftig „zur überfachlichen Grundkompetenz jedes Studierenden“ (297) gehören. Dieses Konzept ist zunächst einmal richtig zu verstehen und dann kritisch zu prüfen.

Im nächsten Schritt arbeitet Bertram heraus, worin sich wissenschaftliches und künstlerisches Arbeiten unterscheiden:

„Zeitgenössische Forschung geht beim wissenschaftlichen Arbeiten weg von der Person im Bemühen um Objektivierung und einem möglichst zielorientierten Ergebnis. Ausgangslage ist die fachlich-analytische Positionierung im ‚Spezialwissen‘, überwiegend in sprachlicher Form.“ (298)

Das ist eine sehr allgemein gehaltene Charakterisierung, die aber nicht falsch ist.

„Bei der künstlerischen Arbeit ist die Richtung schwerpunktmäßig hin zur Person unter der Prämisse intersubjektiver Positionierung mit dem Merkmal einer Prozessorientierung. Ausgangspunkt ist die persönlich-authentische ‚Handschrift‘ mit Wiedererkennungswert, überwiegend in visueller Form.“ (298)

Damit bin ich nur teilweise einverstanden:

- Irritierend wirkt zunächst die Opposition „Zeitgenössische Forschung“ versus „Bei der künstlerischen Arbeit“: Kann nicht auch von der wissenschaftlichen Forschung *früherer Zeiten (und anderer Kulturen)* gesagt werden, dass sie um Objektivität und ein zielorientiertes Ergebnis bemüht ist? Begnügt sich Bertram letztlich damit, das Besondere *zeitgenössischer* künstlerischer Arbeit zu bestimmen? Ihre bisherigen Formulierungen sprechen eher dafür, dass sie *die* künstlerische Arbeit in allgemeiner Form bestimmen will, sodass die Bestimmung für alle Zeiten und Kulturen gilt. Das ist ein schwieriges Unterfangen, welches diverser Vorklärungen bedarf, die hier unterbleiben.

- Dass *der* künstlerischen Arbeit im Allgemeinen „die Richtung schwerpunktmäßig *hin zur Person*“ zugeschrieben wird, halte ich für problematisch. Geht es Künstlerinnen und Künstlern nicht – zumindest in sehr vielen Fällen – darum, *Werke bestimmter Art hervorzubringen*? Dabei ist es zwar nicht um „Objektivierung“ in einem wissenschaftlichen Sinn zu tun, sehr wohl aber um ein „zielorientierte[s] Ergebnis“. Kurzum, hier gibt es erheblichen Klärungsbedarf.

- Insbesondere in modernen Zeiten streben viele Künstlerinnen und Künstler nach einer persönlichen „Handschrift mit Wiedererkennungswert“, aber gilt das auch für Künstlerinnen und Künstler aller Zeiten und Kulturen?

Fraglich bleibt also, ob sich die Andersartigkeit zwischen *dem* wissenschaftlichem und *dem* künstlerischem Arbeiten „im Wesentlichen auf eine Richtung, die im einen Fall von der Person wegführt und im anderen Fall zu der Person hinführt“ (299), beziehen lässt. Ich bestreite das.

Dann wendet sich Bertram unter Bezug auf Ergebnisse der Hirnforschung ihrem eigentlichen Projekt zu:

„Bereits nach 20 Jahren Schulzeit unter dem Primat des wissenschaftlichen Denkens hat das Gehirn reagiert und den Innenausbau entsprechend eingerichtet. [...] Wenn vielen ein gleiches Denkschema nahe gebracht wird, hat es zusätzlich zur Folge, dass wir auch von außen, von der Gemeinschaft der Denkenden, Bestätigung erhalten, und sich so ein Denkschema etabliert. [...] Diejenigen, die schon frühzeitig vom Schema wegdenken und keine Autobahnen der rational analytischen und dialektischen Vorgehensweise gebildet haben, werden es schwer haben, wenn eben dieses überprüft wird.“ (299)

Bertram will bekanntlich dadurch gegensteuern, dass künstlerisches Denken und Handeln „in den Regelwerken der Wissenschaft“ (297) verankert wird.

„Unsere gesamte Pädagogik ist auf Denkschemata aufgebaut, bis zur kleinsten Einheit im schulischen Lehrplan. Diese Denkschemata setzen sich im Kopf fest [...]. Wandel kann nur herbeigeführt werden, wenn die Regelwerke im Gehirn es zulassen, andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern. Popper nennt dies ‚Probierbewegungen‘ und erachtet sie für die gesamte evolutionäre Entwicklung als grundlegend. Ich halte die Einübung der Kompetenz von geistiger Beweglichkeit, der Aufdeckung von versteckten Mustern, des probeweisen Verrückens oder Verrückteins, gepaart mit dem Bestehen auf singulären Standpunkten für überaus wichtig. Nicht zufällig rückt die Kunst in den Mittelpunkt des Interesses als ‚Innovationsgeber‘ durch die Option, ‚Quer-Denken‘ zu dürfen.“ (299f.)

Ehe ich in die kritische Diskussion einsteige, halte ich eine *grundsätzliche Übereinstimmung* fest: Mit Bertram, Karl Popper und vielen anderen messe ich der menschlichen Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“, eine zentrale Bedeutung zu. Die „Kompetenz von geistiger Beweglichkeit“ wird dringend benötigt, weil es eine menschliche Grundtendenz zur geistigen Unbeweglichkeit gibt, zum *Festhalten an den jeweils etablierten Denkschemata, die fälschlich für endgültige Wahrheiten gehalten werden*.

3.3 Kritik an Bertrams Konzept

Von der auf die allgemeine Zielsetzung bezogenen grundsätzlichen Übereinstimmung ist die *Ebene der Theoriebildung* zu unterscheiden, auf der es mehrere Optionen gibt. Im Rahmen dieser Optionen werden z.B. die folgenden Fragen unterschiedlich beantwortet:

- (1) Worauf ist die vielfach – gerade auch in historischer Hinsicht – festzustellende geistige Unbeweglichkeit hauptsächlich zurückzuführen?
- (2) Was muss man tun, um die Entwicklung der „Kompetenz von geistiger Beweglichkeit“ allgemein und speziell in den Wissenschaften zu fördern?

Hinsichtlich der Theorie der geistigen Unbeweglichkeit und Beweglichkeit vertrete ich eine deutlich andere Auffassung als Bertram; es besteht somit eine Theorienkonkurrenz bei übereinstimmender Zielsetzung.

Ihre zentralen Thesen formuliert Bertram bislang nicht explizit, später finden sich klarere Auskünfte: „Künstlerisches Denken ist ein Prozess, der sich dem klassischen analytisch-wissenschaftlichen Denken entzieht“ (310); es wird offenbar angenommen, dass die Fähigkeit des kreativen Denkens „nicht direkt auf die angewandte wissenschaftliche Methode zurückzuführen ist“ (312). Daher halte ich es für eine korrekte Interpretation, Bertram die folgenden Thesen zuzuschreiben:

- *These 1:* Das wissenschaftliche Denken wendet die in einer Disziplin jeweils etablierte Theorie und Methode *logisch konsequent* an – in diesem Sinne verfährt es „analytisch“. Es ist *von sich aus nicht in der Lage*, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“ (299), d.h. eine *neue* Theorie zu begründen.
- *These 2:* Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit ist dem *künstlerischen Denken* vorbehalten. Wenn in der Wissenschaft – oder in einem anderen Lebensbereich – ein neuer Weg beschritten wird, so ist das auf das künstlerische Denken zurückzuführen.
- *These 3:* Ziel ist es, künstlerisches Denken „in den Regelwerken der Wissenschaft zu verankern“, um die für das ‚reine‘ wissenschaftliche Denken charakteristische geistige Unbeweglichkeit zu überwinden und so „einen Paradigmenwechsel in der Auffassung von Wissenschaft“ (297) zu vollziehen.

Ich beginne mit meiner kritischen Gegenführung, die dann im Rahmen des Kommentars nach und nach weiter ausgeführt wird. Im ersten Schritt problematisiere ich *These 2*: Es ist *willkürlich*, ohne jede Begründung zu behaupten, dass Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit dem *künstlerischen Denken* vorbehalten sei; das erscheint als *dogmatische Setzung*. Folgende Einwände ergeben sich direkt:

- Bezieht man die Rede vom künstlerischen Denken (und Handeln), wie es naheliegend ist, zunächst auf das, was Künstlerinnen und Künstler *tatsächlich denken und tun*, so wäre dieses tatsächliche Denken und Tun unter dem Gesichtspunkt der Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit näher zu untersuchen. Dabei würde sich rasch zeigen, dass in den verschiedenen Kunstformen zwar vielfältige Innovationen stattgefunden haben (wobei ich vor allem an die Begründung neuer *Kunstprogramme* denke), dass es aber sehr viele Künstlerinnen und Künstler gibt, die sich auf eingefahrenen Pfaden der Kunstproduktion bewegen, die also gar nicht oder nicht in größerem Ausmaß innovativ (und in diesem Sinne kreativ) sind. Daher ist es unzulässig, dem so verstandenen künstlerischen Denken und Handeln *generell* Kreativität/Innovationsfähigkeit zuzuschreiben.
- Wenn das tatsächliche künstlerische Denken und Handeln nicht *als solches und generell* kreativ ist, so muss es als willkürliche Setzung gelten, wenn jedes Einschlagen eines neuen Wegs, in welchem Lebensbereich auch immer, dem künstlerischen Denken zugeschrieben wird. Die Annahme, alles Innovative sei *irgendwie künstlerisch*, ist zu verwerfen. Dabei bietet sich folgende Vorgehensweise als Alternative an:
 - Zunächst wird *festgestellt*, dass in der Wissenschaft (oder in einem anderen Lebensbereich) eine größere Innovation stattgefunden hat: Ein neuer Weg ist eingeschlagen worden.
 - Das *Zustandekommen der Innovation* wird mit wissenschaftlichen Mitteln der Psychologie, Soziologie usw. untersucht. Es wird herausgearbeitet, welche Individuen unter welchen Rahmenbedingungen bestimmte kreative Leistungen erbracht haben und wie sie im Einzelnen darauf gekommen sind. Es wird eine *wissenschaftliche Erklärung* des Zustandekommens der jeweiligen Innovation angestrebt.
 - Auf der Ebene der Theoriebildung ist es *unnötig*, dabei eine durchgängige Verbindung zum irgendwie Künstlerischen zu unterstellen. Ich skizziere ein Beispiel: Eine Innovation etwa der Jagdtechnik in der frühen Menschheitsgeschichte wird vermutlich von einem (unbekannten) Jäger vollzogen, der mit der bisher angewandten Jagdtechnik gut vertraut ist, aber – mit welchem Be-

wusstseinsgrad auch immer – das Ziel verfolgt, den Jagdertrag deutlich zu steigern. Nach gründlichem Nachdenken verlässt er die eingefahrenen Gedankenpfade der Jäger seines Umfelds und probiert etwas Neues aus. Das *creative* Denken dieses Jägers hängt eng mit seinen bisherigen Jagderfahrungen zusammen; es ist theoretisch und sprachlich *überflüssig*, es mit dem *künstlerischen* Denken gleichzusetzen.

Lässt sich aber *These 2* nicht aufrechterhalten, so verliert auch *These 1* an Plausibilität: Bei wissenschaftlichen Innovationen kann im Prinzip genauso vorgegangen werden wie bei Innovationen in der Jagd, im Ackerbau, in diesem oder jenem Handwerk: Eine Innovation der Physik, der Biologie, der Soziologie usw. wird von einem in der jeweiligen Wissenschaft tätigen Individuum vollzogen, das mit dem in dieser Disziplin etablierten Theorie-Methoden-Komplexen gut vertraut ist, aber die zunehmenden Schwierigkeiten, in welche diese Komplexe geraten, durch Konstruktion einer besseren Theorie vermeiden will. Das *creative* bzw. *innovative* Denken dieses Wissenschaftlers hängt eng mit seinen wissenschaftlichen Erfahrungen zusammen; es ist theoretisch und sprachlich *überflüssig*, es mit dem *künstlerischen* Denken gleichzusetzen.

Das führt zu folgender Kritik an *These 1*:

- Die Vorstellung, das wissenschaftliche Denken beschränke sich darauf, die in einer Disziplin jeweils etablierte Theorie und Methode *logisch konsequent* anzuwenden, stellt ein *Zerrbild* der Wissenschaft dar. *Einzelne* Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler konstruieren vielmehr immer wieder neue Theorien; sie beschreiten in der jeweiligen Wissenschaft andere Wege, verlassen die eingefahrenen Gedankenpfade – sie sind geistig in hohem Maß beweglich.
- Aus dem in Kapitel 1 behandelten Aufsatz von Claudia Mareis lässt sich entnehmen, dass auch einige frühere Konzepte der künstlerischen Forschung dazu tendieren, das wissenschaftliche Denken *abzuwerten*, um das künstlerische Denken heller erstrahlen zu lassen. Natürlich gibt es in der Wissenschaft viele Individuen, deren Tun hauptsächlich darin besteht, vorgegebene Theorien und Methoden routiniert anzuwenden, aber es ist verfehlt, das wissenschaftliche Denken auf ein solches Tun zu *reduzieren*. (Und in der Kunst gibt es etliche Individuen, die nach Schema F Kunst produzieren.)
- Aus der Sicht der von mir entwickelten kognitiven Ideologietheorie¹² handelt es sich hier um eine Ideologiebildung im erkenntniskritischen Sinn, die der Annahme „Wissenschaft ist aus diesem oder jenem Grund wichtiger als Kunst“ mit einer *Umkehrung der Wertung* begegnet: Kunst – hier: künstlerisches Denken – ist der Ursprung alles Innovativen und daher dem wissenschaftlichen Denken (das vorschnell mit routinierter Methodenanwendung gleichgesetzt wird) überlegen. Die theoretische Alternative besteht darin, Wissenschaft und Kunst als relativ eigenständige Bereiche, die *gleichrangig* sind, zu betrachten.

Daraus ergibt sich folgende Reformulierung von *These 3*: Ziel ist es, das kreative wissenschaftliche Denken in der wissenschaftlichen Ausbildung und der Wissenschaftspraxis zu stärken, um so Tendenzen zur geistigen Unbeweglichkeit in den Wissenschaften entgegenzuwirken. In diesem Zusammenhang ist ergebnisoffen zu untersuchen, ob und in welchem Ausmaß künstlerische Kompetenzen zur Stärkung des kreativen wissenschaftlichen Denkens *beitragen* können.

Darüber hinaus gilt, dass es ein sinnvolles Ziel ist, in *allen* Lebensbereichen die Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“ (299), zu stärken – die geistige Unbeweglichkeit, das dogmatische Festhalten an etablierten Problemlösungen, verhindert die Entstehung des Neuen, das benötigt wird, um neu auftretende Probleme zu bewältigen.

Bei meiner Gegenführung und Kritik beschränke ich mich auf die *Erfahrungswissenschaften*, deren empirisch-rationale Grundausrichtung ich teile.¹³ In diesen Disziplinen wird die überzeugende Lö-

¹² Vgl. P. Tepe: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012, Kapitel 4: *Erkenntniskritische Ideologieforschung*.

¹³ So hat mein Buch *Kognitive Hermeneutik* (Würzburg 2007) den Untertitel *Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*.

sung kognitiver Probleme angestrebt: Die im Rahmen einer bestimmten Theorie entworfenen Hypothesen, die zur Erklärung der festgestellten Phänomene dienen, werden dabei einer möglichst strengen Prüfung unterzogen, was häufig zur Verbesserung der Hypothesen – bis hin zur Entwicklung einer neuen Theorie – führt.

Auf der anderen Seite werden wissenschaftliche Theorien – wie nicht zuletzt Popper herausgearbeitet hat – öfter in *dogmatischer* Form vertreten, d.h. als definitiv wahr angesehen. Es ist aber möglich, wissenschaftliche Theorien in *undogmatischer* Form zu vertreten, d.h. sie als hypothetische Konstruktionen zu betrachten, die sich bislang mehr oder weniger gut an den Sachverhalten bewährt haben, aber *im Prinzip* durch bessere, die ein höheres Maß an Erklärungskraft für die relevanten Fakten besitzen, ersetzbar sind.

- Die Unterscheidung zwischen der dogmatischen und der undogmatischen Einstellung wird *von Formen kritischer Philosophie eingeführt* und von vielen (natürlich nicht von allen) Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vertreten – sowie darüber hinaus von einigen Künstlerinnen und Künstlern (um von anderen gar nicht zu reden). Die Kunst kann bezogen auf diese Unterscheidung *nicht* „als ‚Innovationsgeber‘“ angesehen werden.
- Das schließt nicht aus, dass auch Kunst bestimmter Art zur Überwindung dieser oder jener Form der dogmatischen Einstellung *beitragen* kann.
- Es ist ein sinnvolles Ziel, in allen Lebensbereichen, besonders aber in den Wissenschaften, in der weltanschaulichen und der soziopolitischen Dimension das dogmatische Denken immer weiter zurückzudrängen und durch das undogmatische Denken zu ersetzen. Die Regelwerke im Gehirn sind so umzustrukturieren, dass sie es *generell* zulassen, andere Wege zu beschreiten. Bertrams Fehler besteht darin, dass sie das künstlerische Denken und Handeln – das zunächst einmal als *zu diskutierendes theoretisches Konstrukt* zu behandeln ist – als diejenige Instanz betrachtet, welche es dem Denken ermöglicht, andere Wege zu beschreiten. Das *tatsächliche* künstlerische Denken der Vergangenheit und der Gegenwart ist jedoch, wie sich leicht zeigen lässt, zu einem erheblichen Maß durch die dogmatische Einstellung geprägt: So werden weltanschauliche und soziopolitische Überzeugungen sowie individuelle Kunstprogramme von Künstlerinnen und Künstlern häufig auf dogmatische Weise vertreten. Bertram nimmt also eine *unzulässige Idealisierung des künstlerischen Denkens und Handelns* vor. Das schließt nicht aus, dass sich Teile ihres Projekts durch Reformulierung retten lassen; dazu später mehr.

3.4 Der künstlerische Prozess und dessen wissenschaftliche Erforschung

Bertram grenzt nun den künstlerischen Prozess von der wissenschaftlichen Untersuchung dieses Prozesses ab:

„Jede theoretische Untersuchung ist vom Ansatz her wissenschaftlich.“ (300) Sie führt nach Bertram „keinesfalls zu einer Annäherung an den originären künstlerischen Prozess. Im Gegenteil entfernen wir uns zunehmend von dessen lebendigem Kern. Immer wieder wird versucht, mit wissenschaftlichen Beschreibungen den künstlerischen Prozess zu entschlüsseln.“ (300). Dabei wird aus dem künstlerischen Prozess „ein toter Gegenstand der Betrachtung“, während es doch darauf ankommt, ihn „in das Leben, das Denken und Handeln“ (300) zu integrieren.

Richtig ist, zwischen einem „künstlerischen Prozess“ (näher zu bestimmender Art) und einer wissenschaftlichen Theorie des künstlerischen Prozesses – ich ziehe den Plural vor: der unterschiedlichen künstlerischen Prozesse – zu unterscheiden. Es ist eine Sache, künstlerische Prozesse zum *Gegenstand wissenschaftlicher Forschung* zu machen, und eine andere, *selbst künstlerisch zu denken und zu handeln* (in welchem konkreten Sinn auch immer).

Wir brauchen beides: Zwischen der wissenschaftlicher Erforschung künstlerischer Prozesse und dem eigenen künstlerischen Denken und Handeln besteht ein Sowohl-als-auch-Verhältnis. Das führt mich zur Kritik an einer latent *dogmatischen* Tendenz in Bertrams Argument: Sie *unterschätzt* die Möglichkeiten erfahrungswissenschaftlicher Forschung, wenn sie unterstellt, eine wissenschaftliche Untersuchung führe „keinesfalls zu einer Annäherung an den originären künstlerischen Prozess“. Nach meiner Einschätzung ist es sehr wohl möglich, konkrete künstlerische Prozesse mit erfahrungswissenschaftlichen Mitteln zu entschlüsseln. Ist es z.B. gelungen, die Arbeitsweise einer Malerin Schritt für Schritt zu rekonstruieren, so kann diese wissenschaftliche Erkenntnis verwendet werden, um diese Arbeitsweise *nachzuahmen*, das ist natürlich von der *eigenständigen Entwicklung eines neuen Malprogramms* zu unterscheiden, aber es kann dazu beitragen, einen eigenen künstlerischen Weg zu finden.

Bertrams *starre* Entgegensetzung von wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit, die ich für kontraproduktiv halte, zeigt sich auch in der folgenden Passage:

„Künstlerische Prozesse lassen sich letztlich theoretisch schwer beschreiben und durch Anwendung von Wissen nicht erlernen. Sie sind nicht wissens-, sondern erfahrungsbasiert. Künstlerische Prozesse kann ich nicht zu meinem Repertoire oder meiner Kompetenz hinzugewinnen, wenn ich sie von außen betrachte. Ich muss praktisch mittendrin sein, probieren, agieren, nachdenken, wegdenken, umsetzen, experimentieren, verwerfen und entdecken, mit Kameras, Performance, Pixeln, Farben, Worten, Aktionen, Konfrontationen, Kooperationen, Projekten.“ (300)

Bertram differenziert nicht zwischen künstlerischen Arbeitsprozessen *unterschiedlicher Art*; etliche Prozesse lassen sich sowohl theoretisch beschreiben, als auch durch Anwendung von Wissen erlernen. Ich wähle als Beispiel eine Malerin, die im Rahmen traditioneller Ölmalerei neue Akzente setzen will:

- Zu ihrer Arbeit gehört z.B. das Bespannen von Keilrahmen mit Leinwand. Das ist eine Anwendung von praxisbezogenem Wissen, die man erlernen kann.
- Auch das Grundieren der Leinwand stellt eine Anwendung von praxisbezogenem Wissen dar (wobei man sich im Einzelfall zwischen mehreren Optionen entscheiden muss).
- Entsprechendes gilt auch für die Verwendung von Ölfarben. Die Künstlerin kann den Umgang mit Ölfarben auch durch die Lektüre eines Buches oder das Ansehen einer Internetanleitung erlernen.
- Für die *konkreten Gestaltungsprozesse* etwa bei einem Wolkenbild gilt natürlich: „Ich muss praktisch mittendrin sein, probieren, agieren, nachdenken, wegdenken, umsetzen“ usw., aber auch hier gibt es Erlernbares. So kann sich A an der Arbeitsweise des befreundeten Wolkenmalers B orientieren oder den historischen Wolkenmaler C aus dem 19. Jahrhundert nachahmen und dergleichen mehr.
- Nicht durch Anwendung vorliegenden praktischen oder auch theoretischen Wissens erlernbar ist die von A angestrebte *neue Form der Wolkenmalerei*; wäre diese einfach erlernbar, so wäre sie eben nicht *neu*, wäre sie keine *künstlerische Innovation*.
- Untersucht man die konkreten Gestaltungsprozesse der Wolkenmalerin genauer, so kann der sachkundige Kunsthistoriker das Innovative dieser Art der Wolkenmalerei herausstellen, aber viele Formen der Wolken- und allgemeiner der X-Malerei sind eben nicht innovativ, sondern orientieren sich an diesem oder jenem etablierten Malprogramm, das man sich angeeignet hat. Auch hier findet man natürlich ein Probieren, Agieren, Nachdenken usw., aber diese Prozesse werden durch ein übernommenes – und in gewisser Hinsicht erlerntes – Kunstprogramm gesteuert, aus dem mehr oder weniger intuitiv abgeleitet wird, wie an diesem oder jenem Punkt des Gestaltungsprozesses zu verfahren ist. In vielen Fällen erfolgt die künstlerische Gestaltungsarbeit nach einem erlernten Schema.
- Wenn Bertram vom künstlerischen Denken und Handeln spricht, so scheint sie vor allem ein *innovatives* künstlerisches Denken und Handeln im Blick zu haben, das als Gegenpol einer verhärteten, in dogmatischer Einstellung betriebenen Wissenschaft aufgefasst wird.

Ehe Bertram „anhand einiger Beispiele die Natur des künstlerischen Prozesses zu vermitteln“ (300f.) versucht, führt sie ihren theoretischen Ansatz noch etwas weiter aus:

„Die Denkerichtung des künstlerischen Prozesses bleibt [...] für die Entwicklung persönlicher Potenziale weitgehend ungenutzt. Es ist daher anzuraten, das künstlerische Denken sehr früh in der Bildung zu verankern und dessen Spezifika möglicherweise besser nicht innerhalb des Kunstunterrichts anzusiedeln, sondern als ‚Erfinderverkstätten‘ zusätzlich und außerhalb des Kunstunterrichts auszuweisen.“ (302)

Dass die Kunstpraxis und -rezeption „für die Entwicklung persönlicher Potenziale“ wichtig ist, dürfte unstrittig sein. Experimenten mit *Erfinderverkstätten* möchte ich keine theoretischen Steine in den Weg legen, warne aber aus den bereits vorgetragenen Gründen vor überzogenen Erwartungen.

„Wie Beuys schon sagt, ist künstlerisches Denken kaum zu lehren, da es sich nur in unbelastetem Terrain bildet, unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern (zu denen Lehrende gehören!) oder Klischees sowie von Angst, Erfolgszwang oder Misstrauen. Es entwickelt sich auf einer flüssigen Möglichkeitsmatrix zwischen Begeisterung, Neugierde und der Lust, sich mit der eigenen Person zu beschäftigen. Den größten Erfolg beim ‚künstlerischen Denken‘ habe ich immer errungen, wenn die Teilnehmer nicht gemerkt haben, dass sie es tun. Es besteht dann keine Veranlassung, dagegen zu sein oder in bekannte Klischees zu rutschen.“ (302)

Auf kunsttheoretisch-wissenschaftlicher Ebene ergibt sich folgender Haupteinwand:

- Wenn Bertram vom künstlerischen Denken und Handeln spricht, so liegt – wie oben angemerkt – die Annahme nahe, sie spreche von dem, was alle oder zumindest die meisten Künstlerinnen und Künstler *tatsächlich tun*. Wenn es nun aber vom künstlerischen Denken heißt, dass „es sich nur in unbelastetem Terrain bildet, unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern (zu denen Lehrende gehören!) oder Klischees sowie von Angst, Erfolgszwang oder Misstrauen“, so ist etwas gemeint, dass sich von den *realen Lebenssituationen* der Künstlerinnen und Künstler signifikant unterscheidet: Diese sind *immer* geprägt durch variierende Muster, Rezepte, Vorbilder, Klischees. Man kann die alten Muster usw., die einen geprägt haben, zwar unter günstigen Umständen durch neue ersetzen – aber nicht in einen *Tabula-rasa-Zustand* eintreten, der frei von *allen* Mustern, Rezepten, Vorbildern, Klischees ist. Bertrams Konzept des künstlerischen Denkens arbeitet demnach mit der *Fiktion eines Idealzustands des völligen Unbelastetseins, der mit der condition humaine nicht im Einklang steht*. Diese *idealisierende* Rede vom künstlerischen Denken ist *irreführend*. Das Konzept bedarf daher der Reformulierung.¹⁴

¹⁴ Zu Anfang bemerkt Bertram: „Vielleicht findet sich ein besserer Begriff“ (293); daran knüpfe ich an.

- Mein Vorschlag – bezogen auf eine Veranstaltung für Studierende:

1. Eine Atmosphäre, in der „Angst, Erfolgszwang oder Misstrauen“ weitgehend zurückgedrängt sind, lässt sich zweifellos erzeugen.

2. Mit geeigneten Mitteln können Studierende dazu gebracht werden, Begeisterung für bestimmte Projekte sowie „Neugierde und [die] Lust, sich mit der eigenen Person zu beschäftigen“, zu entwickeln – und so zu interessanten Lösungen für vorgegebene Aufgaben zu gelangen.¹⁵ Ich würde hier von *Gestaltungsübungen* sprechen. Davon ist die Frage zu unterscheiden, ob die gefundenen Lösungen *innovativ* sind. In vielen Fällen dürfte sich bei genauerer Untersuchung zeigen, dass diese Lösungen mit Mustern, Rezepten, Vorbildern, auch Klischees zusammenhängen, die den Studierenden nicht deutlich bewusst sind.

3. Zumindest von einigen Gestaltungsübungen kann gesagt werden, dass sie besonders erfolgreich sind, „wenn Teilnehmer nicht gemerkt haben, dass sie es tun“, *wenn sie ganz in eine bestimmte Art der Aktivität verstrickt sind*. „Der Prozess wird nicht bewusst wahrgenommen, sondern unbewusst erfahren.“ (302f.)

4. Um Missverständnisse und theoretische Probleme zu vermeiden, sollte das Konzept der Gestaltungsübungen nicht mit dem Anspruch auftreten, eine Theorie *des künstlerischen Denkens* (bzw. der künstlerischen Forschung) zu stützen. Die idealisierende Grundannahme, das ‚eigentliche‘ künstlerische Denken sei völlig „unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern“ usw., ist unhaltbar.

Ich passe einige der im Text folgenden Formulierungen daran an: Gestaltungsübungen, in denen die Studierenden *bestimmte Erfahrungen machen*, können nicht durch Lehrveranstaltungen, die auf Wissensvermittlung abzielen, *ersetzt* werden, z.B. nicht durch „eine Vorlesung über Grenzüberschreitungen anhand von Werken bekannter Künstler“ (303). „Es kann nur darum gehen, Situationen, Räume und Impulse zu schaffen, die den Erfahrungsprozess fördern und im besten Fall initiieren“; die Gestaltungsübung soll ihre „Leichtigkeit und Zwanglosigkeit“ (303) behalten. Auszuprobieren wäre aber, ob Lehrveranstaltungen bestimmter Art eine fruchtbare *ergänzende* Rolle spielen können.

Bertram beschreibt dann „einige Übungen [...], die wir an der IDfactory der Technischen Universität Dortmund durchführen“ (203). Ich beschränke mich auf das erste Beispiel:

„Die Rede. Diese Übung findet in der Denkwerkstatt in Le Dreff statt, einer Außenstelle der IDfactory in der Bretagne an der Küste. Ich gebe den Teilnehmern drei Umschläge, die sie sukzessiv öffnen, aber immer erst dann, wenn sie die Aufgabe im vorherigen Umschlag erfüllt haben:

– Umschlag 1: Bereiten Sie eine Rede vor. Vertreten Sie dabei das, was Ihnen am liebsten ist. Vertreten Sie es entschlossen.

– Umschlag 2: Ziehen Sie sich zu Ihrem Auftritt besonders gepflegt an.

– Umschlag 3: Gegen Sie ins Meer bis zur Hüfte. Halten Sie hier Ihre Rede. Sprechen Sie so laut, dass Sie trotz der Wellengeräusche gehört werden.“ (303)

Vorgaben wie diese sind geeignet, um bei Einzelnen eine sich auf die eigene Person beziehende Vortragssituation zu erschaffen – wie im folgenden Fall:

„Die Studentin sitzt im getupften Kleid halbwegs im eisigen Wasser auf dem Stuhl am Schreibtisch und beginnt, langsam einen Brief zu schreiben, dessen einzelne Sätze sie immer laut mitspricht. Wir stehen in einiger Entfernung, so dass der Wind ihre Worte bis auf Grundtöne verschlingt. [...] Einen Tag später erzählt mir die Studentin, dass der Brief an ihren Vater gerichtet war, von dem sie sich nie richtig verabschiedet hat, weil er ganz plötzlich aus dem Leben schied, als sie noch ein Kind war.“ (305)

Eine solche Gestaltungsübung ist auch ein *Selbsterfahrungsversuch*, den man, wenn er gelingt, „nicht mehr missen“ (305) möchte.¹⁶

3.5 Zum Fazit

Ich übergehe die weiteren Beispiele und diskutiere jetzt das Fazit:

„Das wirkliche Problem beim Erlernen künstlerischen Denkens liegt in der bestehenden Standardisierung des Denkens über Lernen und über Kunst und die damit einhergehende Abwehrhaltung. [...] Je direkter man Ziele anstrebt, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, sie zu verfehlen.“ (310)

Aus der vorgetragenen Kritik ergibt sich, dass zu unterscheiden ist zwischen den im Prinzip sinnvollen Gestaltungsübungen und dem zu kritisierenden Konzept des ‚eigentlichen‘ künstlerischen Denkens und Handelns, aus dem diese Übungen erwachsen sind.

Noch einmal zu den Erfahrungswissenschaften: Um in diesen Disziplinen zu Innovationen – zu neuen Theorien, die nach bestimmten Kriterien den bestehenden vorzuziehen sind – zu gelangen, bedarf es zunächst einmal der Vertrautheit mit den jeweils vorherrschenden Theorie/Methoden-Komplexen und den Schwierigkeiten, in die sie gera-

¹⁵ Der „unmerklich vermittelte Input [löst] Knoten und die non-lineare Zugangsweise [führt] zu erstaunlichen Ergebnissen und Erkenntnissen“ (302).

¹⁶ „90 Prozent meiner Ansprechpartner in außerkünstlerischen Feldern glauben nicht, dass es sie in irgendeiner Weise weiterbringt, wenn sie im Meer eine Rede halten.“ (305) Damit eine solche Gestaltungsübung ein Individuum *persönlich* weiterbringt, müssen besondere Bedingungen erfüllt sein.

ten sind. Hilfreich ist die Einübung in eine undogmatische Denkweise, welche zur Suche nach Alternativen *auffordert*. Gerät in einer Wissenschaft der bislang dominierende Theorie-Methoden-Komplex in eine Krise, so ist es erforderlich, diese Krise *genau zu kennen*, um dann durch Ausprobieren von alternativen theoretischen und methodischen Ansätzen einen Ausweg finden zu können. Natürlich ist nicht jeder, der erkennt, dass es erforderlich ist, in einer bestimmten Disziplin die eingefahrenen Gedankenpfade zu verlassen, auch in der Lage, die kreative Leistung der Bildung einer neuen Theorie zu erbringen. Durch Untersuchung wissenschaftlicher Innovationen ließe sich klären, ob künstlerische Kompetenzen – die in Gestaltungsübungen geschult werden können – dabei in diesem oder jenem Fall eine Rolle gespielt haben.

Und für die Entwicklung eines neuartigen Theorie/Methoden-Komplexes gilt: Je direkter man dieses Ziel anstrebt, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, es zu *erreichen*.

„Künstlerisches Denken ist ein Prozess, der sich dem klassischen analytisch-wissenschaftlichen Denken entzieht, wenngleich er diesem in seiner Eigenart nützlich sein kann.“ (310)

Setzt man das analytisch-wissenschaftliche Denken mit der *Anwendung der vorliegenden Theorie-Methoden-Komplexe* gleich – die im Übrigen zu vielfältigen neuen Entdeckungen führt, zu *Innovationen bei der Erkenntnis der erforschten Phänomene* –, so bietet es sich nach der formulierten Kritik an, die Rede vom *künstlerischen Denken* durch die vom *kreativen wissenschaftlichen Denken* zu ersetzen. Eine neue Theorie zu bilden ist etwas anderes als eine vorliegende Theorie anzuwenden.

Allgemein kann vom *kreativen Denken* gesprochen werden, das dazu führt, dass in einem bestimmten Lebensbereich eine bestehende Richtung des Denkens versuchsweise verändert wird. Es nimmt die speziellen Formen des kreativen wissenschaftlichen, des kreativen künstlerischen Denkens usw. an. In diesem Kontext kann dem Zitat „Creativity is not a prisoner of art“ (310) zugestimmt werden. Abzulehnen ist hingegen die These, die wissenschaftliche Denkweise sei als solche *unkreativ* und bedürfe der Auffrischung durch das kreative künstlerische Denken.

„Wie wir wissen, bedingt grundlegender, wissenschaftlicher Fortschritt immer das Verlassen gewohnter Denkweisen und beinhaltet das Überschreiten von Grenzen, um daraus eine neuen Sichtweise der Zusammenhänge zu gewinnen. Es handelt sich um den Moment einer intuitiven, andersartigen Idee, eines Einfalls“ (310f.).

Das kann man so sagen. Man kann auch von dem Moment sprechen, „in dem etwas Non-Lineares passiert“ (311).

Non-Lineares passiert jedoch in *allen* Lebensbereichen, natürlich auch in der Kunst, und es ist verfehlt, „den Moment einer intuitiven, andersartigen Idee“ generell dem *irgendwie Künstlerischen* zuzuschlagen.¹⁷

Bezogen auf die Erfahrungswissenschaften füge ich hinzu, dass eine intuitive Idee, die zur Begründung einer neuartigen Theorie führt, zumindest in vielen Fällen nicht „die bisherigen überprüfbareren, falsifizierbaren und objektiven Erkenntnisse auf den Kopf stellt“ (311) – vielmehr werden die gutbewährten Hypothesen häufig in die neue, in gewisser Hinsicht umfassendere Theorie *integriert*.

„Dieser Prozess ist nicht mit wissenschaftlichem Denken zu erklären, sondern allein mit künstlerischem Denken, das in guten Momenten in der Kunst, aber ebenso im wissenschaftlichen Kontext stattfinden kann.“ (311)

Die formulierte Kritik trifft auch diese These. Darüber hinaus ist es möglich, mit erfahrungswissenschaftlichen Mitteln das Zustandekommen einer bestimmten neuen wissenschaftlichen Idee zu *erklären*, d.h. die dabei wirksamen Faktoren herauszufinden.

„Künstlerisch denken alle,

– die versuchen, über die gesetzten Grenzen hinaus zu denken,

– die Neuland betreten, ohne zu wissen, was auf sie zukommt, [...]

– die Konventionen in Frage stellen und über die methodischen und formalen Grenzen ihrer Disziplin hinaus denken,

– die zweifeln können und Irritationen aushalten“ (311f.).

Diese Aussagen über das künstlerische Denken lassen sich zwanglos auf das *kreative Denken in diesem oder jenem Lebensbereich* beziehen: Dass X bezogen auf eine bestimmte Problematik eine neue Idee hat, ist gleichbedeutend damit, dass X versucht, über die in einem Bereich „gesetzten Grenzen hinaus zu denken“ und die etablierten „Konventionen in Frage [zu] stellen“. X ist bereit, „Neuland betreten, ohne zu wissen, was auf [ihn] zukommt“; er kann „zweifeln“ und ist zumindest in der Regel auch in der Lage, „Irritationen aus[zuh]alten“.

Eine wichtige Differenzierung bleibt allerdings unberücksichtigt: Eines ist es, in einem bestimmten Lebensbereich eine neue Denkweise einführen zu *wollen*, etwas anderes ist es, *tatsächlich* eine neue Denkweise einzuführen. Nicht jeder, der innovativ bzw. kreativ sein will, ist es auch.

Weitere Bestimmungen des künstlerischen Denkens erweisen sich im Licht meiner Kritik als problematisch:

• Künstlerisch denken alle, „die einem Gedanken auch dann nachgehen, wenn er sich wissenschaftlich und wirtschaftlich nicht abbilden lässt“ (312). Bei einer kreativen *wissenschaftlichen* Idee ist es gerade darum zu tun, einem Gedanken nachzugehen, der „sich wissenschaftlich [...] abbilden lässt“, und bei einer Innovation der frühzeitlichen Jagd-

¹⁷ Die Kritik trifft daher auch die folgende Aussage: „Dieser Prozess ist nicht mit wissenschaftlichem Denken zu erklären, sondern allein mit künstlerischem Denken, das in guten Momenten in der Kunst, aber ebenso im wissenschaftlichen Kontext stattfinden kann.“ (311)

technik darum, einem Gedanken nachzugehen, der sich „wirtschaftlich [...] abbilden lässt“, weil er zu einem größeren Jagdertrag führen könnte.

- Künstlerisch denken alle, „die eigene persönliche Erfahrung für genauso wichtig halten wie Wissen“ und „die in der Lage sind, Wissen und Erfahrung zu verknüpfen“ (312). Hier ist eine *allgemeine Lebenseinstellung* angesprochen, nicht aber etwas, was für kreatives Denken spezifisch ist. Außerdem gilt: Ein Erfahrungswissenschaftler etwa, der sich engagiert um die Verbesserung einer bestimmten Theorie oder um den Aufbau einer neuen Theorie bemüht, wird die Weiterentwicklung dieses Wissens vielleicht für *wichtiger* halten als bestimmte Formen der persönlichen Erfahrung.
- Künstlerisch denken alle, „die den Mut haben, eigene rezeptfreie Positionen zu finden und zu vertreten, die staubfrei denken und handeln können und Klischees meiden.“ (312) Hier müsste zunächst geklärt werden, was genau unter einer *rezeptfreien* Position und einem *staubfreien* Denken zu verstehen ist.

4. Jens Badura: Philosophie als Performance¹⁸

„In der Debatte zu künstlerischer Forschung wird das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung häufig als Bindungsverhältnis begriffen und von einem durch ‚wissenschaftliche‘ Weltauffassungen geprägten Forschungsmodell bestimmt. In der Konsequenz wird künstlerische Forschung als Zusammenspiel von Wissenschaften und Künsten charakterisiert [...]. Doch ist das eigentlich Interessante an künstlerischer Forschung – so die leitende Überzeugung der folgenden Überlegungen – die Möglichkeit eines Forschungsbegriffs, der nicht wissenschaftliche Forschung meint und dennoch den Anspruch auf Forschung (und das heißt Erkenntnissuche) erhebt.“ (345)

Künstlerische Forschung wird von Jens Badura somit als *Erkenntnissuche (und -findung) besonderer Art* verstanden, die sich von wissenschaftlicher Erkenntnissuche unterscheidet. In diesem zentralen Punkt gibt es Berührungspunkte mit einigen der in meiner Reihe bereits diskutierten Konzepte – wo Baduras Ansatz genau zu verorten ist, ist noch herauszuarbeiten. Künstlerische Forschung im Sinne Baduras ist nicht „wissenschaftlich oder an der Wissenschaft orientiert“ (345).

„Dass der Begriff ‚Forschung‘ nicht im Exklusivbesitz der Wissenschaften liegt, ergibt sich schon aus seiner Wortbedeutung: ‚Erkenntnis suchen, erkunden, ergründen, prüfen, untersuchen, ausfindig machen‘. In seiner gebräuchlichen Verwendung bleibt der Begriff – und damit auch ein Teil der Debatte zur künstlerischen Forschung – allerdings auf methodische Standards empirischer Forschung und auf deren begrifflich-rationale Fassung beschränkt. Dies bewirkt, dass auch Künstler dem Geschäft der künstlerischen Forschung häufig skeptisch gegenüberstehen, befürchten sie doch eine – je nach Perspektive – eher freundliche oder feindliche ‚Übernahme‘ der Künste durch die Wissenschaften.“ (345f.)

Zunächst zum Forschungsbegriff: Bereits in Lieferung 1 meiner Reihe habe ich anlässlich eines Aufsatzes von Henk Borgdorff zwischen Forschung im *engeren* (= wissenschaftlichen) und im *weiteren* Sinn unterschieden; Letztere kommt in mehreren Lebensbereichen vor. So sagt man z.B. von einem Privatdetektiv, dass er *Nachforschungen* bestimmter Art anstellt; er will z.B. erkunden, ob die Ehefrau seines Klienten tatsächlich fremdgeht. Ich stimme somit der Aussage zu, „[d]ass der Begriff ‚Forschung‘ nicht im Exklusivbesitz der Wissenschaften liegt“.

„[D]ass auch Künstler dem Geschäft der künstlerischen Forschung häufig skeptisch gegenüberstehen“, hat mehrere Gründe. Einige Künstlerinnen und Künstler lehnen die Forderung, *die Kunst solle sich in dieser oder jener Hinsicht an den Wissenschaften orientieren* – Badura spricht zugespitzt von einer „Übernahme“ der Künste durch die Wissenschaften“ – ab. Borgdorff etwa befürwortet eine *formale* Orientierung der Kunstausbildung an den (Erfahrungs-)Wissenschaften. Wird hingegen künstlerische Forschung als *Erkenntnissuche besonderer Art* verstanden, die sich von wissenschaftlicher Erkenntnissuche unterscheidet, so ist ein solches Konzept für einige Künstlerinnen und Künstler leichter anschließbar. Ziel der so verstandenen künstlerischen Forschung ist gerade „nicht die Prägung der Künste durch den wissenschaftlichen Habitus“ (346).

4.1 Anknüpfung an Baumgarten

Ihr Bestreben liegt „in der Erkenntnissuche und Adressierung alternativer Erkenntnistypen im Sinne von Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik als Theorie sinnlicher Erkenntnis [...]. Dabei entzieht sich diese Form von Erkenntnis grundsätzlich einer umfänglichen begrifflich-theoretischen Erfassung und stellt dennoch einen unverzichtbaren Modus der Welterschließung dar.“ (346)

Damit setzt Badura gegenüber den in meiner Reihe bislang behandelten Ansätzen einen neuen Akzent: Sein Konzept der künstlerischen Forschung stützt sich auf die in Baumgartens *Aesthetica* von 1750 entfaltete „Theorie sinnlicher Erkenntnis“. Es würde zu weit von meinem Weg abführen, wenn an dieser Stelle eine ausführliche Aufarbeitung und Kritik der Position Baumgartens erfolgen würde. Ich schlage einen deutlich kürzeren Umweg ein!¹⁹

Mit Gernot Böhmes Buch *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* und dem darin enthaltenen Rückgriff auf Baumgartens Ästhetik habe ich mich in Kapitel 20 der Abhandlung *Schönheit im Alltag. Zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*²⁰ ausführlich auseinandergesetzt. Ich verweise, was die Ausführungen zu Baumgarten anbelangt, auf dieses direkt zugängliche Kapitel und begnüge mich an dieser Stelle damit, an zwei Ergebnisse zu erinnern:

¹⁸ In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 345–354.

¹⁹ Die folgende Passage habe ich aus Kapitel 5.3 übernommen.

²⁰ In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_schoenheit.pdf

- Böhme begriff die Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre; diese Disziplin entspricht in meiner Abhandlung der Theorie der sinnlichen Erfahrung. Auf dieser Ebene gibt es viele Übereinstimmungen.
- Es ist unmöglich, auf der Basis nur der Theorie der sinnlichen Erfahrung eine tragfähige Ästhetik (= Theorie der ästhetischen Erfahrung) aufzubauen. Die anthropologisch grundlegende Schönheits- und Hässlichkeitserfahrung wird von Böhme überhaupt nicht behandelt.

Badura beruft sich nicht auf Böhme, aber einige der gegen Böhme vorgetragenen Argumente lassen sich auf Badura beziehen, wie ich in skizzenhafter Form zeigen möchte:

- Die *einfache sinnliche Erfahrung* stellt nach meiner Theorie die *Basis aller menschlichen Lebensformen* dar. In ihr identifizieren wir das jeweils sinnlich Wahrgenommene (das Gesehene, das Gehörte usw.) aufgrund von in der Kindheit erfolgten Lernprozessen spontan, intuitiv als das und das, z.B. als Baum im Allgemeinen und Kirschbaum im Besonderen, als Mensch im Allgemeinen und junges Mädchen im Besonderen.

Die einfache sinnliche Erfahrung ist eine „Form der Erkenntnis“: Wir *erkennen* in ihr, um was für Gegenstände, Personen, Phänomene es sich handelt und welche Eigenschaften sie besitzen. Daher kann sie auch als *sinnliche Erkenntnis* bezeichnet werden. Gegenüber der wissenschaftlichen Erkenntnis handelt es sich um einen *alternativen Erkenntnistyp*. Die einfache sinnliche Erfahrung stellt als Basis all dessen, was Menschen treiben, „einen unverzichtbaren Modus der Welterschließung“ dar.

Nicht einverstanden bin ich mit der Aussage, diese Form von Erkenntnis entziehe sich „grundsätzlich einer umfangreichen begrifflich-theoretischen Erfassung“. Das Besondere der einfachen sinnlichen Erfahrung besteht ja gerade darin, dass die im Sozialisationsprozess erworbenen *Begriffe* – des Baums, des Kirschbaums, des Menschen, des jungen Mädchens usw. – spontan bzw. intuitiv auf sinnlich Wahrgenommenes angewandt werden. Da die einfache sinnliche Erfahrung kein vor- oder nichtbegrifflicher „Modus der Welterschließung“ ist, ist es auch möglich, sie begrifflich-theoretisch zu durchdringen.

- Von der einfachen sinnlichen Erfahrung ist die *ästhetische Erfahrung* zu unterscheiden, in der wir sinnlich Erfahrenes, d.h. als das und das Identifiziertes, spontan bzw. intuitiv als schön oder hässlich erleben – um nur die Grundform der ästhetischen Erfahrung zu nennen. Die Schönheitserfahrung wird nach meiner Theorie stets von einem (variablen) *ästhetischen Wertsystem* getragen und stellt deshalb in der Hauptsache keine „Form der Erkenntnis“ dar: Das, was im Licht des Wertsystems a als schön erscheint, kann im Rahmen von b als uninteressant, ja sogar als hässlich erfahren werden. Die ästhetische Erfahrung ist zwar ebenfalls ein „unverzichtbare[r] Modus der Welterschließung“, aber kein *alternativer Erkenntnistyp*.

Gegen Baumgarten wende ich ein (ohne dies hier weiter auszuführen), dass nicht klar zwischen einfacher sinnlicher und ästhetischer Erfahrung unterschieden wird. Ich beschränke mich darauf, Baduras weitere Argumentation zu kommentieren.

„Sinnliche Erkenntnis erlangt gegenüber begrifflich-kognitiven Erkenntnisweisen komplementären (und eben nicht untergeordneten) Stellenwert. [...] Das Neue der derzeitigen Diskussion liegt also in der expliziten und öffentlichkeitswirksamen Forderung einer den Wissenschaften gleichrangigen Erkenntniskompetenz der Künste“ (346).

Die Kritik an Baduras bisheriger Argumentation sich nun präzisieren:

- Es gibt keine *direkte Verbindung* der einfachen sinnlichen Erfahrung, der elementaren sinnlichen Erkenntnis, zur Kunst. Die sinnliche Erfahrung ist die *Basis* von allem Menschlichen, darunter auch der Kunst. Sie steht den „begrifflich-kognitiven Erkenntnisweisen“ nicht gegenüber, sondern ist selbst eine elementare begriffliche Erkenntnisweise. Von den Erfahrungswissenschaften kann unter anderem gesagt werden, dass sie die sinnliche Erkenntnis in dieser oder jener Hinsicht *weiterentwickeln*.

- Es gibt eine direkte Verbindung der ästhetischen Erfahrung zur Kunst: Kunst wird stets *im Rahmen der ästhetischen Erfahrung* und vor dem Hintergrund eines bestimmten Überzeugungssystems produziert. Die ästhetische Erfahrung wird aber falsch eingeordnet, wenn sie als *Erkenntnisform* eingeschätzt wird, die *nicht begrifflich-kognitiver Art* ist. Nach meiner Theorie ist die ästhetische Erfahrung zwar nicht begrifflich-kognitiver Art, aber als solche keine *Erkenntnisform*. In ihr findet eine Vergewisserung und Anwendung variabler ästhetischer Wertüberzeugungen statt. Daher halte ich die generelle Rede von „einer den Wissenschaften gleichrangigen Erkenntniskompetenz der Künste“ für problematisch.²¹

Wird eine „den Wissenschaften gleichrangige[] Erkenntniskompetenz der Künste“ behauptet, so ist es auf theoretisch-wissenschaftlicher Ebene erforderlich, die den Künsten zugeschriebene nichtwissenschaftliche Erkenntnissuche *beispielhaft zu verdeutlichen und genauer zu analysieren*; abzuwarten bleibt, ob das bei Badura geschieht.

(eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/schoenheit-im-alltag/>).

²¹ Unstrittig ist, dass *einzelne Kunstwerke* Erkenntnisse vermitteln können; so kann z.B. ein historischer Roman Erkenntnisse über historische Zusammenhänge enthalten, sogar solche, die in der jeweils zeitgenössischen Geschichtswissenschaft noch unbekannt sind.

Wenn künstlerische Forschung als Erkenntnissuche besonderer Art zu charakterisieren ist, dann sollte „die materielle Ermöglichung und innovationspolitische Profilierung künstlerischer Forschung nicht ohne Weiteres mit den Mitteln einer wissenschaftlichen Forschung organisiert werden.“ (346) Es geht ja darum, „etwas genuin Neues hervorzubringen“ (347).

Während Badura bislang so verstanden werden kann, dass es neben der wissenschaftlichen eine eigenständige künstlerische Forschung (= Erkenntnissuche) gibt, welche mit der wissenschaftlichen *gleichrangig* ist, so setzt er im Folgenden einen neuen Akzent.

4.2 Künstlerische Forschung als Korrektiv der Wissenschaft

„Ästhetische Welterschließung beziehungsweise ästhetische Praxis dient als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft und Forschung, die eine begrifflich-rationale Welterschließung fordert. Eine solche droht, ihre eigene sinnliche und versuchende Dimension zu verlieren: jene Dimension einer spezifischen Erkundung mit unspezifischer Zielbestimmung, eines essayistischen Selbstverständnisses von Forschung, wie es bereits Friedrich Nietzsche [...] perspektiviert hat.“ (347)

Zunächst zur Terminologie: „Ästhetische Welterschließung“ wird offenbar mit künstlerischer Forschung im Sinne Baduras gleichgesetzt. Ihr wird nun zugeschrieben, „als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft“ dienen zu können. Wie ist das zu verstehen? Bei meinem Klärungsversuch orientiere ich mich weiterhin an den Erfahrungswissenschaften.

Allgemein kann von diesen Wissenschaften gesagt werden, dass sie im Rahmen variierender theoretischer Annahmen Hypothesen konstruieren, welche zur Erklärung der jeweils mit geeigneten Mitteln festgestellten Phänomene verwendet werden. Versteht man das unter einer „begrifflich-rationale[n] Welterschließung“, so vermag ich nicht zu erkennen, was an ihr *einseitig* und damit *defizitär* sein soll. So gehört zu jeder Erfahrungswissenschaft eine „eigene sinnliche [...] Dimension“ – in der es um die Erfassung und Beschreibung der dann theoretisch zu erklärenden Phänomene geht.

Dass die erfahrungswissenschaftliche Welterschließung ihre „versuchende Dimension zu verlieren“ droht, kann als Hinweis auf die reale Gefahr verstanden werden, dass die theoretischen Hypothesen in *dogmatischer* Einstellung als definitiv wahr betrachtet werden. Viele Erfahrungswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler betrachten ihre Konstruktionen jedoch als Hypothesen, die, obwohl sie sich bislang bewährt haben, *prinzipiell verbesserungsfähig* sind. Der dogmatischen Einstellung wird also *innerhalb* der Erfahrungswissenschaften selbst entgegengearbeitet.

Kurzum, es bleibt (noch) unklar, ob das „essayistische[] Selbstverständnis von Forschung“, von dem unter Berufung auf Nietzsche die Rede ist, etwas ist, was über das Aufbrechen dogmatischer Erstarrungen hinaus „als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft und Forschung“ dienen kann.²²

„Dieser Verlust befördert ein globales (also objektivierendes) Weltbild als letzte Instanz von Erkenntnislegitimation, das einem betrachtenden Forschersubjekt die Welt als Objekt seiner Vermessung zuweist. Dabei gerät aber der mondiale Charakter der Welt aus dem Blick, also der Umstand, dass es sich bei der Welt um einen nicht objektiv begrenzbaren Möglichkeitsraum des Menschseins handelt.“ (347)

Was unter einem *globalen* Weltbild und dem „mondiale[n] Charakter der Welt“ genau zu verstehen ist, bleibt unklar, und damit bleibt offen, ob es sich um die tragfähige Kritik an einer „einseitigen Auffassung von Wissenschaft“ handelt.

„Eine Menschheit, die [...] sich gegenüber der Unverfügbarkeit eines verbindlich-globalen Fundaments des Menschseins unaufmerksam zeigt, läuft Gefahr, sich in einem Mythos einzurichten: demjenigen nämlich, dass es so etwas gäbe wie eine objektive Welt, aus der im Sinne einer Normativität des Faktischen Deutungs- und Gestaltungsorientierung sich gleichermaßen unmittelbar ergibt. Es ist daher die Aufgabe künstlerischer Forschung, das Imaginäre dieses Bunkers aufzuzeigen und eine Kultur explorativen Denkens anzuregen.“ (347f.)

Aus erfahrungswissenschaftlichen Erkenntnissen ergibt sich *nie direkt*, welcher „Gestaltungsorientierung“ bzw. Wertorientierung wir folgen *sollten*. Natürlich sind Ansätze, die im erläuterten Sinn eine „Normativität des Faktischen“ postulieren, zu kritisieren. Mehrere Formen einer kritischen Philosophie und Wissenschaftstheorie tun das; wenn zusätzlich auch Konzepte der künstlerischen Forschung sie kritisieren, so ist das zu begrüßen.

Außerdem ist das erfahrungswissenschaftliche Denken – insbesondere dann, wenn es in undogmatischer Einstellung betrieben wird – selbst eine „Kultur explorativen Denkens“, was Badura zu bestreiten scheint. Dass auch die Kunst (auf andere Weise) explorativ sein kann, ist unstrittig; sie ist das auch unabhängig von Konzepten künstlerischer Forschung.

Dass aus der künstlerischen Forschung im Sinne Baduras „ein spezifisches, nicht in Allgemeinbegriffe der *Theoria* übersetzbares Wissen hervorgeht“ (348), ist eine noch ungestützte Behauptung. Nach wie vor bleibt unbestimmt, um welche Art von Wissen es sich handeln soll. Von Kunst kann man generell sagen, dass sie „als komplementärer Faktor zur begrifflich rationalen Welterschließung“ (348) operiert, aber kann man ihr auch eine *Erkenntnissuche nichtwissenschaftlicher Art* zuschreiben?

²² Badura bezieht sich an dieser Stelle auf Kathrin Busch. Vgl. den Kommentar zu ihrem Aufsatz *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken* in Lieferung 2.2, Kapitel 1.

4.3 Philosophie als Performance

In diesem Abschnitt wendet Badura seine Korrektiv-These auf die Philosophie an:

„Die korrektive Funktion künstlerischer Forschung liegt begründet in der mangelnden ästhetischen Reflexion der ‚Normal‘-Wissenschaften im Allgemeinen und der ‚verwissenschaftlichten‘ akademischen Philosophie im Speziellen. Es ist eine Aufgabe (nicht die Aufgabe) künstlerischer Forschung, diesen Mangel zu problematisieren und alternative und engagierte Formate des philosophischen Forschens (aber auch allgemein der wissenschaftlichen Praxis) zu stimulieren beziehungsweise zu reetablieren. Dies ist der Ansatzpunkt des Projekts Philosophie als Performance, welches sich der (Wieder-)Erschließung des kreativen Potentials von Philosophie als explorativer Praxis widmet. Ein solches Potenzial erlangt gegenwärtig weder in der akademischen Ausbildung einer wissenschaftlichen Philosophie noch in den beratenden oder pädagogischen Versionen einer Populärphilosophie nachhaltig zu öffentlichem Ausdruck.“ (348)

Es wird nicht ganz klar, ob Badura die „verwissenschaftlichte[] akademische[] Philosophie“ – zu der z.B. die in vielen Varianten auftretende Analytische Philosophie und Wissenschaftstheorie gehören – ablehnt oder ob er sich nur gegen deren *Alleinvertretungsanspruch* richtet. Letzteres halte ich für berechtigt, Ersteres nicht. Ein sinnvolles Prinzip bei der Besetzung von Universitätsprofessuren kann es sein, *mindestens eine* Professur für eine Philosophie anderen Typs zu reservieren, etwa für eine Position, die einem „essayistischen Selbstverständnis[] von Forschung“ (347) in der Tradition Nietzsches folgt.

Bei Badura scheint jedoch mehr im Spiel zu sein als die Kritik am Alleinvertretungsanspruch eines bestimmten Typs von Philosophie. Nach meiner Einschätzung trifft es nicht zu, dass in der Analytischen Philosophie und Wissenschaftstheorie „engagierte Formate des philosophischen Forschens“ *fehlen* und das „kreative[] Potential[] von Philosophie“ *ungenutzt* bleibt. Auch vermag ich nicht zu erkennen, dass den Erfahrungswissenschaften – die zumindest einen Teil der „Normal-Wissenschaften“ bilden – generell eine „mangelnde[] ästhetische[] Reflexion“ vorzuwerfen ist; Badura ist es bislang nicht gelungen, diesen Vorwurf zu konkretisieren und zu stützen.

Aufgrund eigener Praxis kann ich mich aber mit einem anderen Aspekt von Baduras Ansatz anfreunden. In meiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit in den Fächern Philosophie und Neuere deutsche Philologie habe ich mich häufig um die Verbindung von Philosophie/Literaturwissenschaft und Kunst bemüht. An erster Stelle steht hier das Experiment einer ganzen *Vorlesung in Theaterform*, die im Buch *Mythisches, Allzumythisches*²³ dokumentiert ist. Mein Ziel war es, wichtige Ergebnisse meiner philosophischen und literaturwissenschaftlichen Mythosforschung über ein ganzes Semester in Theaterform zu vermitteln. Darüber hinaus veranstaltete ich in den 1990er-Jahren fünf *Vorlesungen in Dialogform mit künstlerischen Anteilen, insbesondere mit Künstlergästen*.²⁴

Kurzum, dem Projekt „Philosophie als Performance“ stehe ich als Verbindung von Philosophie und Kunst prinzipiell positiv gegenüber, problematisiere aber einige der damit verbundenen Thesen, z.B. die Behauptung, Philosophie sei „eine Aktivität des fortwährenden schöpferischen Begreifens von letztlich Unbegreifbarem“ (348). Was das genau besagt, bleibt bislang unklar; offenbar hat Badura eine bestimmte Form von Philosophie im Blick, für die gilt:

„Begreifen im philosophischen Sinne ist eine praktische und poetische Tätigkeit, die nicht auf das Resultat – den Begriff oder eine begriffsbasierte Theoria – zu beschränken ist. Sie vollzieht sich eher als Ausdruck eines Könnens, einer Aufmerksamkeit und einer Erfahrungsbildung – als Prozess. [...] Denken wird somit als Denken erfahrbar und nicht mehr als Rezeption oder Nachvollzug vom Gedachten.“ (348f.)

Badura postuliert damit, wenn ich recht sehe, eine ‚eigentliche‘ Philosophie, welche der „verwissenschaftlichten‘ akademischen Philosophie *überlegen* ist; dieser These kann ich mich nicht anschließen.

„Das Projekt geht davon aus, dass eine mit darstellender Kunst verbundene Philosophie als Performance Denkanstöße zu initiieren vermag, die explorativ-experimentelles Denken wirkungsvoll fördern, und Philosophieren als eine begreifende Denktätigkeit in den Blick rückt.“ (349)

In dieser allgemeinen Form trifft das auch auf das Vorlesungstheater und die nachfolgenden dialogischen Vorlesungen zu. Baduras Bindung an *bestimmte* philosophische Konzepte lässt sich aber aus der folgenden Passage erschließen:

„Nachdem nicht mehr einfach von einem Wissensbestand der Philosophie ausgegangen werden kann, sondern vielmehr die Kritik der Repräsentation selbst in den Fokus gerät, beginnt auch die Philosophie, sich selbst performativ in Frage zu stellen. So etwa im aphoristischen Schreiben Nietzsches, der ‚rhizomatischen‘ Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari oder in den dekonstruktivistischen Analysen Jacques Derridas, um nur einige wenige Zugänge zu nennen. Philosophie ist in dieser Tradition unabschließbar und jegliches Resultat bloß Passage des fortlaufenden Denkvollzugs.“ (349)

Badura folgt somit einem *poststrukturalistischen* Philosophieverständnis, das als die ‚eigentliche‘ Philosophie angesehen wird; darauf ist sein Verständnis künstlerischer Forschung zugeschnitten. Das Projekt „Philosophie als Performance“ dient zwar „nicht der Erreichung eines im Vorfeld definierten pädagogischen Zwecks“ (349), wohl aber der *Vermitt-*

²³ P. Tepe/H. May: *Mythisches, Allzumythisches. Theater um alte und neue Mythen 1*. Ratingen 1995. Siehe dazu auch meinen Beitrag *Vorlesungstheater*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (04.05.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/vorlesungstheater>.

²⁴ Vgl. P. Tepe: *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende*. In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2013), online unter https://mythos-magazin.de/geschichtedesschwerpunkts/pt_25Jahre.pdf, Kapitel 15.3: *Dialogische Vorlesung*, S. 39–42.

lung eines poststrukturalistischen Philosophieverständnisses. Vor dem Hintergrund der ‚eigentlichen‘ Philosophie erfolgt eine „kritische Distanzierung von herkömmlich-selbstverständlichen und weitgehend exklusiven Formaten des philosophischen Ausdrucks (Vortrag, Monografie, Lehrgespräch) und dem repräsentativen Textverständnis der traditionellen Philosophie“ (349). Damit vergleichbare Bestrebungen der „verwissenschaftlichten“ akademischen Philosophie“ (348) bleiben unerwähnt.

Versuche der „Theatralisierung von Philosophie“ (249) – wie das Vorlesungstheater – können die vorherrschenden Formen der philosophischen Tätigkeit *ergänzen*: „Die Leibhaftigkeit des Akteurs auf der Bühne ermöglicht eine spezifische Form der Authentizitätserfahrung im Sinne eines Gegenwärtigseins und Mit-Erlebens“ (350) – deren Fruchtbarmachung für die Philosophie ist keineswegs dem poststrukturalistischen Ideen verpflichteten Projekt „Philosophie als Performance“ und dem zugehörigen Verständnis der künstlerischen Forschung vorbehalten.

Kurzum, es ist legitim, „Inszenierungsformate[] philosophischen Denkens“ – auch in poststrukturalistischer Gestalt – zu entwickeln und „Suchräume für begreifende Kreativität zu schaffen“ (350). Wer Reserven gegenüber dieser oder jener Form poststrukturalistischen Philosophierens hat, wird dabei andere Inszenierungsformate vorziehen.

4.4 Vertiefung der Kritik

Um meine Kritik an Badura zu vertiefen, wende ich mich noch einmal dem zu Beginn Ausgeführten zu:

(1) Künstlerische Forschung wird von Badura als *Erkenntnissuche besonderer Art* verstanden, die sich von wissenschaftlicher Erkenntnissuche unterscheidet. Mittlerweile hat sich herausgestellt, dass ein *poststrukturalistischen Ideen verpflichtetes Konzept der künstlerischen Forschung* vertreten wird. *Daraus* erklärt sich, dass künstlerische Forschung dieser Art nicht „wissenschaftlich oder an der Wissenschaft orientiert“ (345) ist.

(2) Die Anknüpfung an Baumgarten bleibt oberflächlich: An dessen „Theorie sinnlicher Erkenntnis“ wird nicht inhaltlich angeknüpft, sondern diese wird im Sinne des poststrukturalistischen Konzepts der künstlerischen Forschung *umgedeutet*. Auch die Rede von „einer den Wissenschaften gleichrangigen Erkenntniskompetenz der Künste“ (346) hat offenbar diesen Hintergrund.

(3) Das poststrukturalistische Konzept der künstlerischen Forschung versteht sich „als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft und Forschung“ (347). Die damit verbundene Kritik trifft jedoch die Erfahrungswissenschaften nicht.

Auf den Abschnitt „Doing“, in dem die „vier Phasen“ des „Projekt[s] Philosophie als Performance“ (350) dargestellt werden, gehe ich nicht ein.

5. Diskussion einzelner Aspekte

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

5.1 Martin Tröndle²⁵

In seinem Aufsatz *Methods of Artistic Research – Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse* befasst sich Martin Tröndle über weite Strecken in *allgemeiner* Form mit dem „Prozess künstlerischen Arbeitens [...], um daraus Hinweise zur methodischen Konzeption einer ästhetischen Wissenschaft ableiten zu können.“ (169)²⁶

5.1.1 Die wichtigsten Thesen

Auf Theorien der Werkentstehungsprozesse gehe ich in der Reihe *Über Konzepte künstlerischer Forschung* nicht näher ein. Ich zitiere die wichtigsten Thesen und verzichte auf einen Kommentar:

„Es geht also darum, wie aus Etwas beziehungsweise Nichts ein Werk wird, jedoch nicht, wie aus einem Werk ein Kunstwerk wird. Es geht um den poetischen Prozess der Werkentstehung, nicht um die soziale Konstruktion ‚Kunst‘. [...] Um zu verstehen, wie aus Etwas oder Nichts ein Werk wird, soll die Selbstorganisationstheorie herangezogen werden, welche fachübergreifend danach fragt, wie natürliche und soziale Systeme ihre Ordnung herausbilden.“ (170) „Hier wird die These vertreten, dass die Form eines Werkes eine geordnete Ganzheit ist, die aufgrund der Organisation ihrer Ordnung emergente Eigenschaften besitzt. Wolfgang Krohn und Günter Küppers definieren Emergenz als die Bildung ‚neuer Seinsschichten, die in keiner Weise aus den Eigenschaften einer darunter liegenden Ebene ableitbar, erklärbar oder voraussagbar sind.“ (174) „Eine weitere These lautet [...], dass die Organisation der Ordnung von (Kunst-)Werken durch Selbstorganisationsprozesse vonstatten geht.“ (176) „Der Künstler schafft zwar das Werk, muss sich aber, je weiter er fortschreitet, dem werkimmanenten

²⁵ M. Tröndle: *Methods of Artistic Research – Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse*. In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 169–198.

²⁶ Die ästhetische Wissenschaft wird „als transdisziplinäre Verwindung künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnispraktiken“ (169) bestimmt; siehe dazu die Kommentare in Lieferung 5.1, Kapitel 2 und 3.

Selbstorganisationsprozess beugen.“ (179) „Der Zufall spielt bei der Werkentstehung eine wichtige Rolle, aber es ist nicht der willkürliche Zufall, sondern der evolutionär notwendige Zufall.“ (181) „Das Konzept Embodiment liefert eine für den Werkentstehungsprozess neue und folgenreiche Perspektive: Die Werkentstehung verläuft nicht linear vom Einfall über den Entwurf, als ‚geistiger Prozess‘, zur darauf folgenden Gestaltung im Material ab, sondern es werden die psychisch-physische Interaktion bei den Entscheidungsprozessen während der Werkentstehung und das implizite, verkörperte ‚Handlungswissen‘ relevant.“ (184) „Künstler haben [...] eine besondere Form von Intelligenz entwickelt, ‚künstlerische Intelligenz‘. [...] Künstlerische Intelligenz kann als die Fähigkeit bezeichnet werden, neue Musterbildungen hervor-zubringen“ (187).

5.1.2 Zur künstlerischen Forschung

Tröndles Überlegungen zu einer Theorie der Werkentstehungsprozesse will ich wie nicht gesagt nicht diskutieren, da dies zu weit von meinen Zielsetzungen wegführen würde; auf zwei Berührungspunkte mit dem Thema *künstlerische Forschung* gehe ich aber kurz ein:

Zu Beginn des Aufsatzes entsteht der Eindruck, dass Tröndle den „Prozess künstlerischen Arbeitens“ (169) bzw. der Werkentstehung mit der künstlerischen Forschung *einfach gleichsetzt*. So fragt er: „Was aber zeichnet ästhetisch-materialbasierte Wissenspraktiken jenseits des Handwerklichen methodisch aus?“ (169f.) – „ästhetisch-materialbasierte Wissenspraktiken“ ist aber wohl gleichbedeutend mit künstlerischer Forschung.²⁷ Ich plädiere demgegenüber dafür, bezogen auf einzelne Künstlerinnen und Künstler von künstlerischer Forschung nur dort zu sprechen, wo diese Individuen sich selbst der künstlerischen Forschung zuordnen (Diskurs 3). Unter „Methodenfragen in der künstlerischen Forschung“ (169) sind dann primär Fragen nach den Vorgehensweisen der sich als künstlerische Forscher begreifenden Künstlerinnen und Künstler zu verstehen. Es bringt in der Sache keinen Erkenntnisgewinn, wenn der Prozess künstlerischen Arbeitens mit der künstlerischen Forschung *gleichgesetzt* wird. Versteht man unter künstlerischer Forschung die Praxis einzelner Künstlerinnen und Künstler, so ist es vorzuziehen, darunter eine Kunstproduktion *besonderer Art* zu fassen, z.B. die Hervorbringung wissenschaftsbezogener Kunst.

Tröndle befasst sich mit dem „Prozess künstlerischen Arbeitens“, unklar bleibt aber, was genau sein Untersuchungsgegenstand ist. Einige Formulierungen legen nahe, dass die Theorie der Werkentstehungsprozesse *alle* Prozesse künstlerischen Arbeitens erfassen soll; die Frage, „wie aus Etwas oder Nichts ein Werk“ wird (170), lässt sich als eine solche allgemein gehaltene Frage auffassen.

Die Rede von der Emergenz ‚neuer Seinsschichten‘ verweist hingegen auf Prozesse *innovativen* künstlerischen Arbeitens. In diesem Fall würde Tröndle eine Theorie des innovativen künstlerischen Arbeitens vertreten, die mit der Christoph Schenkers vergleichbar ist; vgl. meinen Kommentar in Lieferung 2.1, Kapitel 3.

Am Ende des Artikels unterscheidet Tröndle zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung – und hier schalte ich mich intensiver ein:

„Das Ziel der wissenschaftlichen Forschung ist die Hervorbringung von Theorien mit immer größerer Reichweite, in der möglichst umfassenden Beschreibung eines Phänomens zeigt sich ihre Nützlichkeit. Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung [...] müssen überprüfbar, das heißt nachvollziehbar sein. Dazu ist die Methode, wie man zu diesem Ergebnis kommt, zu dokumentieren.“ (188)

Das ist nicht falsch, aber auch nicht ganz richtig. Es gibt einen Trend zur „Hervorbringung von Theorien mit immer größerer Reichweite“, aber in einigen Erfahrungswissenschaften wird auch das Ziel verfolgt, tiefer in *einzelne* Phänomene einzudringen. Das gilt auch für bestimmte geistes- bzw. kulturwissenschaftliche Disziplinen, in denen viele Vertreter anderen Prinzipien als den erfahrungswissenschaftlichen folgen.

„Ausgangspunkt der künstlerischen Forschung sind das Subjekt und seine Wahrnehmung. Der Begriff der ‚künstlerischen‘ oder ‚ästhetischen‘ Forschung beschreibt die Auseinandersetzung mit sinnlichen Qualitäten eines Gegenstandes oder Prozesses [...]. Der Prozess ist grundsätzlich ergebnisoffen, die Methode richtet sich nach der Materialität des Gegenstandes.“ (189)

Hier zeigt sich die oben bereits kritisierte vorschnelle Gleichsetzung entweder aller oder der innovativen Prozesse künstlerischen Arbeitens mit der künstlerischen Forschung.

In den in Lieferung 5.1, Kapitel 2 und 3 kommentierten Texten (Koautorinnen des zweiten sind Karen van den Berg und Sibylle Omlin) ist es Tröndles Hauptziel, dem „Bild des [individuellen, P.T.] Künstlers als Forscher“ (24) das Konzept der *ästhetischen Wissenschaft* entgegenzusetzen; darunter werden solche Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst verstanden, die zu einer „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“ (XVI), gelangen. Kunstforschung bzw. künstlerische Forschung wird in diesen Texten primär als ästhetische Wissenschaft verstanden – und nicht als Tun einzelner Künstlerinnen und Künstler. Genau das geschieht nun im Beitrag *Methods of Artistic Research* und zwar, ohne den Wechsel der Argumentationsebene zu thematisieren.

In diesem Zusammenhang ist auch der erste Satz des neuen Abschnitts zu beachten:

²⁷ Tröndle schreibt, sein Beitrag nähere sich „den Begriffen ‚Forschung‘ und ‚Methode‘ im Kontext künstlerischen Schaffens“ (170); damit wird das künstlerische Schaffen, wenn ich recht sehe, generell als ein Prozess aufgefasst, der implizit dieser oder jene Methode der künstlerischen Forschung folgt.

„Wer Forschung betreibt hat einen Erkenntnisfortschritt zum Ziel. Forschung lässt sich allgemein als Suchen nach Erkenntnissen über sich und die Welt beschreiben.“ (188)

Das soll offenbar sowohl für wissenschaftliche als auch für künstlerische Forschung gelten. Die Anwendung auf künstlerische Forschung bleibt jedoch vage: In keiner Weise wird geklärt, welche „Erkenntnisse[] über sich und die Welt“ Künstlern im Allgemeinen oder innovativen Künstlern zuzuschreiben sind und welche Art von „Erkenntnisfortschritt“ angestrebt wird.

„Das Werk überzeugt, weil es auf bestimmte Weise mit der gewählten Materialität umgeht und sie gegebenenfalls auf exemplarische Weise methodisch neu organisiert. Diese Neuorganisation der Materialität in Bezug auf die thematische Kontextualität des Werkes macht den Forschungscharakter der Kunstforschung aus.“ (189)

„Das Werk überzeugt, weil ...“: Auf die Wertungsproblematik gehe ich jetzt nicht ausführlicher ein. Gemäß der kognitiven Kunsttheorie gilt: Das nach einem bestimmten Kunstprogramm hervorgebrachte Werk ist als gelungen, überzeugend usw. zu betrachten, wenn es die Prinzipien des jeweiligen Kunstprogramms auf in sich stimmige Weise umsetzt. Auf theoretischer Ebene ist es nicht erforderlich, sich dabei auf den „Forschungscharakter der Kunstforschung“ zu beziehen.

„Im Gegensatz zur Wissenschaft geht es in der Kunst [...] nicht darum, gefundene Methoden möglichst oft zu replizieren, um so die Anschlussfähigkeit herzustellen, sondern Methoden neu zu erfinden oder zumindest zu modifizieren.“ (189)

Diese Opposition überzeugt mich nicht:

- Liegt in einer wissenschaftlichen Disziplin eine ausgereifte Theorie vor, zu der es aktuell keine aussichtsreiche Alternative gibt, so ist es sinnvoll, die zugehörigen Methoden konsequent und umfassend anzuwenden. Auf der anderen Seite ist die Suche nach einem verbesserten Theorie-Methoden-Komplex, mit dessen Hilfe sich vertiefte Erklärungen der behandelten Phänomene gewinnen lassen, immer legitim. Die Erfahrungswissenschaften sind nicht als solche darauf ausgerichtet, „gefundene Methoden möglichst oft zu replizieren“.

- Künstlerische Methoden hängen mit übergreifenden Kunstprogrammen zusammen. Zu einer bestimmten Zeit gab es z.B. mehrere individuelle Varianten eines expressionistischen Kunstprogramms, die bestimmte Familienähnlichkeiten im Sinne Ludwig Wittgensteins aufweisen. Eine Künstlerin oder ein Künstler wendet den entwickelten Kunstprogramm/künstlerische Methoden-Komplex in der Regel längere Zeit mehr oder weniger konsequent an. Ich unterscheide zwischen den zentralen Methoden, die als praktische Umsetzung des jeweiligen Kunstprogramms betrachtet werden können, und Methoden von untergeordneter Bedeutung. Während Erstere in der Regel beibehalten werden – bis ein Übergang zu einem anderen Kunstprogramm erfolgt –, können Letztere modifiziert oder durch andere ersetzt werden.

„Hier ließe sich Thomas Kuhns Wissenschaftstheorie anschließen und man käme zu dem Schluss, dass die wahren Wissenschaftler, also nicht die Kreuzworträtsel lösenden, immer künstlerische Anteile in ihrem Arbeitsprozess haben.“ (189)

Tröndle scheint hier von Paul Feyerabends Buch *Wissenschaft als Kunst* inspiriert zu sein.²⁸ Mehrere Theorien der künstlerischen Forschung tendieren dazu, die als Innovationsfähigkeit verstandene Kreativität generell der Kunst zuzuschlagen. Den innovativen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern wird dann zugeschrieben, „künstlerische Anteile in ihrem Arbeitsprozess [zu] haben“. Eine Begründung für diese starke These wird nicht geliefert – ich halte sie für verfehlt. Innovationen finden in allen oder fast allen Lebensbereichen statt, z.B. in der Jagd, beim Ackerbau, im Handwerk – es ist abwegig, sämtliche Innovationen als etwas irgendwie Künstlerisches zu behandeln.

„Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Forschungsarbeiten, die sich zumeist in schriftlichen Resultaten niederschlagen, wird das Ergebnis der künstlerischen Forschung durch das Material und dessen Ordnung transportiert. Künstlerische Forschung bedeutet aus formalästhetischer Perspektive Forschen mit und durch das Material, um es in neue Ordnungen zu bringen.“ (189)

Unbefriedigend ist weiterhin, dass unklar bleibt, ob „künstlerische Forschung“ gleichbedeutend ist mit „Kunst“ bzw. dem „Prozess künstlerischen Arbeitens“ oder mit „innovativer Kunst“ bzw. dem „Prozess innovativen künstlerischen Arbeitens“. Von Künstlerinnen und Künstlern kann man generell sagen, dass sie „die ‚Welt‘ aus einer individuellen Warte“ (189) beobachten, aber nur von einigen kann man sagen, dass sie „durch ein feines Spiel mit Nuancen sinnlicher Wahrnehmung Unterscheidungsmöglichkeiten [schaffen], welche die Wissenschaft nicht anbieten kann“ (190).

„Der künstlerische Forschungsprozess ist geprägt durch implizites und explizites Wissen, durch die Ausbildung, die kulturelle Umgebung und das Können, also die Fähigkeit, mit der Materialbearbeitung umgehen zu können“ (190).

Hier kann die Rede vom „künstlerische[n] Forschungsprozess“ wieder ersetzt werden durch die Rede vom „Prozess künstlerischen Arbeitens“ im Allgemeinen.

„Künstler arbeiten ihr Leben lang daran, ihre Kompetenzen zu diesem intuitiven Wissen und Handeln zu destillieren. Sie richten sich nicht nach Regeln und Anleitungen, den Hilfsmitteln, mit denen Anfänger isolierte Fakten und Informationen verknüpfen würden. Vielmehr fühlen sie, wann sie richtig liegen, das heißt, sie haben ihr methodisches Wissen verkörpert.“ (191)

²⁸ Vgl. P. Tepe: *Kritischer Kommentar zu Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst*. In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_feyerabend.pdf. Eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/feyerabend/>.

Versteht man unter „methodische[m] Wissen“ die für die konkrete Herstellung von Werken relevanten Kenntnisse, so gilt, dass es sich zumeist um „intuitive[s] Wissen und Handeln“ handelt, das nur selten expliziert wird.²⁹ Davon ist die These abzugrenzen, dass durch bestimmte Werke *unser Wissen über die Welt oder uns selbst erweitert wird*, was einige Theorien der künstlerischen Forschung behaupten (Diskurs 2).

Insbesondere für viele Künstler früherer Zeiten gilt nicht, dass sie „sich nicht nach Regeln und Anleitungen“ richten. Überhaupt führt die Ausweitung des Begriffs der künstlerischen Forschung leicht zur Vernachlässigung *historischer Kontexte*.

Im letzten Abschnitt stellt Tröndle dann die Verbindung zum Konzept der ästhetischen Wissenschaft her:

„Was kann aus dieser Analyse des Werkentstehungsprozesses für unsere Fragestellung gewonnen werden? Was bedeutet dies für eine Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst zu einer möglichen ästhetischen Wissenschaft? [...] Künstlerische Arbeitsprozesse verlaufen weder ‚rational‘ noch linear, und sie sind auch nicht planbar. [...] Diese Nicht-Planbarkeit macht die Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Künstlern schwer und erfordert ein hohes Maß an Moderation in dem Forschungsprozess. [...] In Arbeitsteams, in denen Wissenschaftler und Künstler sich gemeinsam einer Fragestellung annehmen, ist daher eine Kultur der gegenseitigen Akzeptanz zu etablieren, um durch ‚produktive Missverständnisse‘ Erkenntnisfortschritte erzielen zu können.“ (191f)

Das ist in der Hauptsache unstrittig: Kooperationen zwischen Kunst und Wissenschaft haben besondere Schwierigkeiten zu bewältigen, die bei Kooperationen zwischen Wissenschaft a und Wissenschaft b nicht auftreten. Im ersteren Fall „braucht es Rahmenbedingungen, die hohe Freiheitsgrade zulassen“ (192) und noch einiges mehr.

Ich unterscheide mehrere Formen der Kooperation zwischen Kunst und Wissenschaft; hier sollen nur zwei zur Sprache kommen:

Kooperationsform 1: Eine Künstlerin oder ein Künstler strebt die Zusammenarbeit mit einer Wissenschaft an, um die eigenen künstlerischen Ziele besser als zuvor erreichen zu können. Christian Kosmas Mayer will eine Mumie zum Singen bringen und beteiligt sich deshalb an der wissenschaftlich-technischen Herstellung einer fluiden Zunge für eine Mumie.³⁰ Thomas Schönauer würde gern mit Farben bestimmter Beschaffenheit arbeiten, und er arbeitet mit den Chemikern der Firma Henkel zusammen, damit diese solche Farben erzeugen.³¹

Kooperationsform 2: An einer Universität wird eine Kooperation zwischen einer bestimmten Wissenschaft und einem Institut für künstlerische Forschung initiiert; vgl. dazu den Kommentar zu Tröndles Gespräch mit Julian Klein in Lieferung 5.1, Kapitel 6. Hier findet „die gemeinsame Entwicklung problemorientierten Forschungssettings“ (192) statt.

Die von Tröndle angeführten Schwierigkeiten betreffen vor allem Kooperationsform 2, während es bei Kooperationsform 1 um von vornherein zielgerichtete wissenschaftliche Erkenntnisprozesse geht, die auch *Dienstleistungen für Künstlerinnen und Künstler* darstellen.

Bei der Rede von produktiven Missverständnissen zuckte ich etwas zusammen. Wenn Künstlerinnen und Künstler mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern kooperieren, so ist es erforderlich, dass sie sich bis zu einem gewissen Grad in die jeweilige wissenschaftliche Disziplin *einarbeiten*. Das aber bedeutet, dass sie die jeweilige Theorie, die verwendeten Methoden und die konkreten wissenschaftlichen Forschungsergebnisse *korrekt verstehen müssen*. Ein Missverständnis dieser Größen kann sich zwar bei der individuellen Kunstproduktion unter Umständen als produktiv erweisen, aber bei der Zusammenarbeit mit einer Wissenschaft ist ein solches Missverständnis *etwas, das auszuräumen ist*.

5.2 Adelheid Mers³²

In ihrem Aufsatz *Transfer-Diskurse* befasst sich Adelheid Mers mit verschiedenen Themen, von denen nur einige für meine Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung* sowie für w/k relevant sind – auf diese Aspekte konzentriere ich mich.

Mers weist auf wichtige Vorbereiter der aktuellen Verbindungen zwischen Wissenschaft, Technologie und Kunst hin: *„In New York gründet der bei Bell Labs angestellte Wissenschaftler und Elektrotechniker Billy Klüver, zusammen mit den Künstlern Robert Rauschenberg und Robert Whitman, ‚Experiments in Art and Technology‘ (EAT). ‚Klüver charakterisierte [EAT] als ein ‚Dienstleistungsunternehmen‘, das Künstlern ‚wissenschaftliche Hilfeleistungen anbot‘. Am Los Angeles County Museum of Art richten die Kuratoren*

²⁹ Damit hängt zusammen, dass die von Künstlerinnen und Künstlern angewandten Methoden der Werkproduktion in der Regel „nicht wie die Methoden der Wissenschaftler mehr oder weniger einfach erlernbar [sind], sondern individuell verkörpertes Erfahrungswissen“ (192) darstellen.

³⁰ Vgl. P. Tepe: *Artist in Residence: Christian Kosmas Mayer. Ein Gespräch*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (19.03.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/artist-in-residence-christian-kosmas-mayer/>.

³¹ Vgl. P. Tepe: *Thomas Schönauer: Künstler/Philosoph. Ein Gespräch mit Irene Daum und Peter Tepe*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (01.03.2018), online unter: <https://wissenschaft-kunst.de/thomas-schonauer-kunstler-philosoph/>.

³² Adelheid Mers: *Transfer-Diskurse. Zu Künstlerpositionen, Kreativindustrien, Kreativität, Innovation, Ästhetik und Diagrammatik*. In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunsthochforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 243–265.

Maurice Tuchman und Jane Livingstone das Art-and-Technology Programm ein, um einen ‚Fertigungsaustausch‘ mit der Geschäftswelt zu ermöglichen, der ‚die unglaublichen Mittel und fortgeschrittenen Technologien der Industrie mit dem gleichermaßen unglaublichen Vorstellungsvermögen und den Talenten heutzutage praktizierenden Künstler‘ zusammenbringen sollte. [...] ‚Das Bedürfnis, die Entwicklungen moderner Industrie und Wissenschaft zu integrieren, drückte sich in einigen Bewegungen des 20. Jahrhunderts aus, dem Konstruktivismus, dem Futurismus und dem Bauhaus. Bisher fanden es Künstler, die mit fortgeschrittenen Technologien experimentieren wollten, aber schwierig, ihre Projekte durchzuführen, ohne eine ‚operative Beziehung‘ zu Personal und Ausstattung großer Industriebetriebe zu haben. Das Ziel des Art-and-Technology-Programms war es, genau diese Beziehung zwischen zeitgenössischen Künstlern und führenden technologischen und industriellen Betrieben herzustellen.“ (246)

Ein Teil der w/k-Arbeit besteht in der Untersuchung der vielfältigen Formen wissenschaftsbezogener und technologiebezogener Kunst.

Eine andere Ausrichtung zeigt die ‚in London beheimatete[] Artist Placement Group‘ (APG):

Hier ‚werden Künstler [...] in Institutionen und Organisationen platziert. Nach Peter Eeley, nahm die APG an, dass Künstler die Industrie positiv beeinflussen konnten, sowohl durch die ihnen eigene Kreativität als auch durch ihre relative Unkenntnis bestehender Geschäftskonventionen.“ (246)

Mit der Platzierung von Künstlerinnen und Künstlern in Institutionen und Organisationen befasst sich w/k nur am Rand, da der durch unser Programm geforderte Wissenschaftsbezug in diesem Kontext nicht von zentraler Bedeutung ist.³³ Demgegenüber fällt ‚ein Pilotprojekt für Forschungs-/Schaffensförderung in Bildender Kunst‘, das regelmäßig Künstler und Sozialwissenschaftler zusammenbringt“ (249), in unser Interessensspektrum.

5.3 Gernot Böhme³⁴

Zu Beginn weist Gernot Böhme auf eine ‚Auffassung von Ästhetik allgemein und der Theorie der Kunst im Besonderen‘ hin, ‚welche Kunst und Ästhetik von vornherein als eine Wissensform definiert. Mit Alexander Georg Baumgartens Ästhetica ist 1750 jene spezielle Disziplin entstanden, die wir heute noch als Ästhetik verstehen.“ (319)

Mit Böhmes Buch *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* und dem darin enthaltenen Rückgriff auf Baumgartens Ästhetik habe ich mich in Kapitel 20 der Abhandlung *Schönheit im Alltag. Zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*³⁵ ausführlich auseinandergesetzt. Ich verweise, was die Ausführungen zu Baumgarten anbelangt, auf dieses direkt zugängliche Kapitel und begnüge mich an dieser Stelle damit, an zwei Ergebnisse zu erinnern:

- Böhme begreift die Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre; diese Disziplin entspricht in meiner Abhandlung der Theorie der sinnlichen Erfahrung. Auf dieser Ebene gibt es viele Übereinstimmungen.
- Es ist unmöglich, auf der Basis nur der Theorie der sinnlichen Erfahrung eine tragfähige Ästhetik (= Theorie der ästhetischen Erfahrung) aufzubauen. Die anthropologisch grundlegende Schönheits- und Hässlichkeitserfahrung wird von Böhme überhaupt nicht behandelt.

Zur Tradition des ‚von Baumgarten entworfene[n] Programm[s] einer Entwicklung der sinnlichen Erkenntnis“ (320) zählt Böhme auch Alexander von Humboldt.

‚Als einer der größten und meist geachteten Naturforscher ist Alexander von Humboldt im Wesentlichen Geograf, der allerdings nicht nur Mittel- und Südamerika erforscht, sondern vom Stein bis zur Pflanze oder Tierwelt die gesamte natürliche Umwelt bearbeitet. Vor dem Hintergrund dieser empirischen Forschungsarbeit entwickelt er schließlich die Idee der Pflanzen- und Landschaftsphysiognomie“ (320). ‚Humboldt ist der Meinung, dass das, was man in den Tropen erfährt, vom Naturwissenschaftler alleine nicht aufgefasst und mitgeteilt werden kann. Deshalb engagiert er Maler wie beispielsweise den berühmten Anton Koch, um seine eigenen Beobachtungen und Skizzen von Landschaften in Gemälden wiederzugeben. Diesen künstlerischen Entwicklungs- und Vermittlungsprozess versteht er als essenziellen Bestandteil seiner Geografie; er spricht von der ‚Stimmung, die eine großartige gestaltenreiche Natur dem Schaffenden einhaucht‘. Die Stimmung [...] muss vom Künstler vermittelt werden, er als reiner Naturwissenschaftler kann diesen Teil der Erfahrung nicht mitteilen. Bei der künstlerischen Umsetzung geht es auch um den Anmutungscharakter von Landschaft und die Landschaft im Ganzen. Während der Naturwissenschaftler analytisch arbeitet, kann der Künstler im Dienste der Geographie den Totaleindruck der Landschaft erfassen und kommunizieren.“ (321)

Im zweiten Zitat werden für w/k relevante Zusammenhänge angesprochen: Humboldt engagiert Maler, ‚um seine eigenen Beobachtungen und Skizzen von Landschaften in Gemälden wiederzugeben‘ – es findet eine Kooperation zwischen Naturwissenschaft und Kunst statt. Vor dem Hintergrund der von mir entwickelten Theorie der ästhetischen Erfahrung führe ich jedoch zusätzliche Differenzierungen ein:

³³ In Chicago ist Mers an einem Projekt beteiligt, dessen Ziel es ist, ‚individuelle und spezifische künstlerische Kenntnisse in bestehende Vorgänge einzubringen. Künstler, Professoren, akademische Verwaltung und Stadtverwaltung, Projektmanager und Stiftungen arbeiten ad hoc, in der Hoffnung, etwas zu erstellen, das im Rahmen von öffentlicher Verwaltung und Stadterneuerung als beispielhaft und förderungswürdig angesehen wird und zur Etablierung von Rahmenbedingungen weiterer Möglichkeiten führt.“ (251)

³⁴ Gernot Böhme: *Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erfahrung*. In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 319–331.

³⁵ Siehe Anm. 20.

- Angenommen, X – der kein Wissenschaftler und kein Künstler ist – macht eine Reise nach Mittel- und Südamerika, bereist die Gegenden, die auch Humboldt bereist hat.
 - Einen Total- oder Gesamteindruck einer bestimmten Landschaft gewinnt X bereits auf der Grundlage der *einfachen sinnlichen Erfahrung*: Er nimmt – z.B. von einem Hügel aus – die jeweilige „Landschaft im Ganzen“ wahr. Das ist eine komplexe Form der sinnlichen Erfahrung; die elementare Form besteht darin, dass etwas Gesehenes, Gehörtes usw. spontan als das und das, etwa als Baum im Allgemeinen und als Kirschbaum im Besonderen, identifiziert wird
 - Von der einfachen sinnlichen Erfahrung unterscheidet sich die *Schönheitserfahrung*, die auf der sinnlichen Erfahrung *aufbaut*. Das als das und das Identifizierte wird vor dem Hintergrund eines ästhetischen Wertsystems, das im Sozialisationsprozess internalisiert worden ist, als schön – als gut aussehend, sich gut anhörend usw. – erlebt. Auch bei der Schönheitserfahrung gibt es einfache und komplexe Formen. Die Erfahrung einer wahrgenommenen *ganzen Landschaft* als schön ist eine komplexe, die Erfahrung eines einzelnen Baumes als schön eine einfache Schönheitserfahrung. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, Böhmers Aussagen zu *präzisieren*: Humboldt engagiert, so ist anzunehmen, solche Maler, mit denen er *hinsichtlich der Schönheitserfahrungen, des diesen zugrunde liegenden ästhetischen Wertsystems und des Malprogramms weitgehend übereinstimmt*. Daher kann Humboldt erwarten, dass die „Stimmung, die eine großartige gestaltenreiche Landschaft“ ihm einhaucht, der Stimmung des mitgereisten Malers entspricht. Aufgabe des Malers ist es, „den Anmutungscharakter von Landschaft und die Landschaft im Ganzen“ so wiederzugeben, wie auch Humboldt sie erfährt.
- „Neben der Beschreibung von Sinneseindrücken geht es Humboldt darum, detailgetreu zu schildern, wie die Atmosphäre einer Landschaft durch bestimmte Elemente zustande kommt. Das Zusammenspiel dieser Elemente ist es, was der Künstler erfassen und darstellen soll.“ (321)
- Die künstlerische Darstellung der „Atmosphäre einer Landschaft“ wird immer von einem *bestimmten* Kunstprogramm gesteuert, und der künstlerisch artikulierten Schönheitserfahrung liegt immer ein *bestimmtes* ästhetisches Wertsystem zugrunde. In diesem Kontext erweitere ich einen auf Baumgarten bezogenen Satz: „Über das Kunstwerk teilt der Künstler anderen mit, was er selbst bereits sinnlich [und ästhetisch, P.T.] erfahren hat, und er lässt so den anderen an seiner sinnlichen [und ästhetischen] Erkenntnis partizipieren.“ (320)
- Auf die nachfolgenden Ausführungen zur „Phänomenologie“ im Allgemeinen und zur „Phänomenologie der Natur“ (324) im Besonderen gehe ich nicht ein.

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 14 Positionen unterscheiden. Bei dem Versuch einer systematischen Ordnung der Positionen, *die von Fall zu Fall erweitert wird*, bleiben die in den Kommentaren vorgetragenen Kritikpunkte unberücksichtigt. Ausgeklammert werden auch die jeweils im Kapitel *Diskussion einzelner Aspekte* behandelten Auffassungen.³⁶ Im Anschluss an die Systematik finden sich die bibliographischen Angaben zu allen bisherigen Lieferungen.

Position 1

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

- Borgdorffs Aufsatz ist in Lieferung 1, Kapitel 1 kommentiert worden. In Lieferung 3, Kapitel 5.3 wird auf weitere Thesen Borgdorffs eingegangen. In Lieferung 4, Kapitel 3 ist die Kritikstrategie präzisiert worden. Das gilt auch für Kapitel 4 der Lieferung 5.1.
- Die im (in Lieferung 3 kommentierten) Vorwort von Corina Caduff und Tan Wälchli vertretene Position lässt sich als Versuch begreifen, die von Borgdorff formulierte Position 1 durch eine zu ihr passende Unterscheidung „zwischen Kunst und Künstlerischer Forschung“³⁷ weiterzuentwickeln.
- Das von Marcel Cobussen vertretene Konzept, das ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, stimmt in einigen Punkten mit dem Borgdorffs überein.

³⁶ Die Überlegungen von Michael Schwab, Huub Schippers/Liam Flenady, Claudia Mareis und Arne Scheuermann/Yeboam Ofose (Lieferung 3, Kapitel 5) sowie von Hans-Peter Schwarz, Peter DeJans und Georg Schulz/Robert Höldrich (Lieferung 4, Kapitel 5) werden also in der Systematik der Positionen vernachlässigt, da sie nicht als eigenständige Positionen einzuordnen sind.

³⁷ C. Caduff/F. Siegenthaler/T. Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung*. Zürich 2010, S. 12.

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 Förderinstitutionen 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“³⁸.

- Bippus' Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.
- Position 2 wird im von Bippus herausgegebenen Sammelband nicht vertreten, sondern fungiert in mehreren Aufsätzen als *theoretischer Gegner*, von dem man sich abgrenzt.
- Im Auge zu behalten ist die Frage, ob es Bezüge zwischen den Positionen 1 und 2 gibt, etwa derart, dass sich zumindest einige Vertreter von Position 2 auf Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung berufen.
- Der in Lieferung 3 behandelte Aufsatz von Nina Malterud kann Position 2 zugeordnet werden. Diese Sichtweise gehört hauptsächlich zum *bildungspolitischen* Diskurs, der von der als *Kunsttheorie* verstandenen Theorie der künstlerischen Forschung abzugrenzen ist.
- Zumindest teilweise lässt sich auch der von Marcel Cobussen vertretene Ansatz, der ebenfalls in Lieferung 3 kommentiert worden ist, Position 2 zuordnen.
- Der in Lieferung 4, Kapitel 1 kommentierte Aufsatz von Jürgen Mittelstraß lässt sich ebenfalls Position 2 zuordnen.

Position 3

Bippus entfaltet in ihrer Einleitung eine Gegenposition zu Position 2, die als Position 3 eingeordnet werden kann (im Kommentar als Position b bezeichnet). Diese Sichtweise lehnt die strikte Orientierung der künstlerischen Forschung an wissenschaftlichen Standards ab. „*Künstlerische Forschung* [im Sinne von Position 3, P.T.] fügt sich nicht den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit.“³⁹ Für Position 3 ist es charakteristisch, dass eine effektive Zusammenarbeit zwischen Künstlerinnen und Künstlern (welche einem für Position 3 typischen Kunstprogramm folgen) und Wissenschaftsphilosophen, Wissenschaftshistorikern usw. (welche dieses Kunstprogramm befürworten und sich um dessen theoretische Begründung bemühen) stattfindet.

- Hannes Rickli lässt sich als Künstler einordnen, der einem Position 3 zuzuordnenden Kunstprogramm folgt und sich auf im erläuterten Sinn vorgehende Wissenschaftsforscher beruft. Ricklis Text ist in Lieferung 2.1 kommentiert worden.
- Dieter Mersch kann das Ziel zugeschrieben werden, die für Position 3 charakteristischen Annahmen auszubuchstabieren, um eine *verlässliche theoretische Grundlage* zu schaffen. Mersch's Aufsatz ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.
- Gabriele Gramelsbergers Aufsatz weist zumindest eine Nähe zu Position 3 auf: Sie arbeitet am Beispiel der Chemie Veränderungen in den wissenschaftlichen Praktiken heraus, vor allem den Übergang zum digitalen Labor. Behauptet 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

³⁸ E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich/Berlin 2009 [2012], S. 9.

³⁹ Ebd., S. 10.

diese zumindest zugeschrieben wird): insbesondere auf Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno, aber auch auf poststrukturalistische Ansätze von Jacques Derrida und Michel Foucault. Position 5 ist radikaler als Position 3.

- Buschs Text ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.
- Mit Buschs Position ist die von Mari Brellocks – die in Lieferung 5.1, Kapitel 5 behandelt wird – verwandt; eine genauere Untersuchung der Zusammenhänge würde sich lohnen. Die von Brellocks gegründete *Gesellschaft für künstlerische Forschung Berlin* schreibt künstlerischer Forschung die Aufgabe zu, „visionäre[] Gesellschaftsbezüge und -entwürfe“⁴⁰ zu ermitteln.
- Brellocks vertritt ein Kunstprogramm, in dem „Auf dem Weg sein“, „Scheitern“ und „in die Irre gehen“ [...] zentrale Arbeitsmodi⁴¹ sind. Damit sind spezifische erkenntnistheoretische Annahmen verbunden – die auf eine Theorie des unausweichlichen Scheiterns hinauslaufen. Als Leitautoren fungieren Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault und Martin Heidegger.

Position 6

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

- Beatrice von Bismarcks Studie zu Julie Ault und Martin Beck ist in Lieferung 2.2 kommentiert worden.

Position 7

Corina Caduff bemüht sich in ihrem Aufsatz – wie auch in dem zusammen mit Tan Wälchli verfassten Vorwort – um eine Abgrenzung der künstlerischen Forschung „sowohl von der wissenschaftlichen Forschung als auch von der allgemeinen Kunst“⁴², wobei die Kunstform *Literatur* im Mittelpunkt des Interesses steht. Künstlerische Forschung fällt dabei mit dem zusammen, was in w/k als *wissenschaftsbezogene Kunst* bezeichnet wird.

- Das Vorwort von Wälchli/Caduff und Caduffs Artikel sind in Lieferung 3 kommentiert worden.

Position 8

In Gerald Basts Aufsatz, der in Lieferung 4, Kapitel 4 kommentiert worden ist, spielt das Konzept der *Artistic Community* eine zentrale Rolle. Er führt die Konjunktur von Ansätzen der künstlerischen Forschung darauf zurück, dass Kunsthochschulen „immer schmerzhafter erkennen müssen, dass sie – im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Universitäten – als Institutionen so gut wie keinen genuine Anteil an der ästhetischen Entwicklung haben“⁴³. „Jetzt ist es jedenfalls schon einige Zeit der Kunstmarkt, der die Richtung der ästhetischen Innovation steuert“⁴⁴. Von der künstlerischen Forschung wird erwartet, dass sie zur Bildung einer der Scientific Community entsprechenden Artistic Community führen wird.

Position 9

Martin Tröndle setzt dem Bild des individuellen Künstlers als Forschers ein Verständnis der Kunstforschung als *ästhetische Wissenschaft* entgegen. Darunter sind Kooperationen zwischen Wissenschaft

⁴⁰ M. Brellocks: *IRRITUMS/FORSCHUNG – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!* In: Tröndle/J. Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 127–137, hier S. 127.

⁴¹ Ebd., S. 128.

⁴² Caduff/Siegenthaler/Wälchli (Hg.): *Kunst und Künstlerische Forschung* (wie Anm. 37), S. 12.

⁴³ G. Bast: *Können Forscher Künstler sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche*. In: J. Ritterman/G. Bast/J. Mittelstraß (Hg.): *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* Wien 2011, S. 169–182, hier S. 174.

⁴⁴ Ebd., S. 175.

und Kunst zu verstehen, die „problemorientiert neues Wissen [...] generieren“, die zur „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“⁴⁵, in der Lage sind. Behauptet wird „die Andersartigkeit der Wissensproduktion in Forschungsteams, die mit Wissenschaftlern und Künstlern besetzt sind“⁴⁶. Mit dem Konzept der ästhetischen Wissenschaft ist somit ein hoher Anspruch verbunden. Die auf die individuelle Werkproduktion fokussierten Ansätze werden kritisiert. Tröndles Einleitung wird in Lieferung 5.1, Kapitel 2 behandelt.

- Das Konzept der ästhetischen Wissenschaft wird in dem von Karen van den Berg, Sibylle Omlin und Martin Tröndle verfassten Aufsatz, der in Lieferung 5.1, Kapitel 3 kommentiert wird, weiter ausbuchstabiert.

Position 10

Das von Julian Klein geleitete Institut für künstlerische Forschung ist an mehreren langfristig angelegten universitären Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst beteiligt. In einigen dieser Projekte werden künstlerische Kompetenzen genutzt, um bestimmte wissenschaftliche Probleme einer Lösung näherzubringen. In anderen Projekten werden hingegen die Forschungsfragen von Wissenschaftlern und Mitgliedern des Instituts für künstlerische Forschung gemeinsam entwickelt, und es werden spezifische Methoden erarbeitet, um die Fragen beantworten zu können. Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler müssen sich „eine gewisse Expertise auf den beteiligten Gebieten aneigne[n]“⁴⁷.

- Das Interview mit Klein wird in Lieferung 5.1, Kapitel 6 kommentiert.
- Die von Klein vertretene Position ist mit der von Tröndle (Position 9) verwandt, aber Klein scheint die hohen Ansprüche, die mit dem Konzept der *ästhetischen Wissenschaft* verbunden sind, nicht zu erheben.

Position 11

In den bislang aufgearbeiteten Sammelbänden ist Claudia Mareis, deren Aufsatz in der aktuellen Lieferung behandelt wird, die einzige Autorin, die auf zusammenhängende Weise eine *kritische* Einschätzung von Positionen der künstlerischen Forschung vornimmt. Insbesondere wendet sie sich gegen die These, künstlerische Forschung sei „als *praxisbasierte* Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen“ (207). Ein Verständnis „für komplexe kultur- und wissenshistorische Entwicklungen“ soll „dazu beitragen, die oft ahistorischen Debatten rund um die künstlerische Forschung zu differenzieren“ (230).

Position 12

Simon Grand thematisiert das „„Unternehmerische“ der Kunst, das heißt ihre Auseinandersetzung mit der Ökonomie und dem globalen Kunstmarkt“ (270). Insbesondere befasst er sich mit der „Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager“ (270). Grand spricht vom „Experimentieren mit neuen Bezügen von Kunst und Ökonomie“ (271), welches ein neues Handlungsfeld eröffnet. Seine Überlegungen legt er als *Theorie der künstlerischen Forschung* an – und setzt damit einen neuen Akzent. Das Projekt, neue Formen des Unternehmerischen in der Kunst sowohl aus ökonomischer als auch aus kunsttheoretischer Perspektive erstens wissenschaftlich zu untersuchen und zweitens praktisch zu fördern, wird an eine Theorie der künstlerischen Forschung gebunden.

- Grands Konzept weist insofern eine Nähe zu *Position 3* auf, als er sich auf neuere Wissenschaftsforschung stützt, welche die „Arbeit in wissenschaftlichen Laboratorien“ (272) untersucht hat. Sein Aufsatz wird in der aktuellen Lieferung behandelt.

⁴⁵ M. Tröndle: *Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft*. In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. XV–XVIII, hier S. XVI.

⁴⁶ Ebd., S. XVII.

⁴⁷ M. Tröndle: *Gespräch mit Julian Klein: Wie kann Forschung künstlerisch sein?* In: Tröndle/Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* (wie Anm. 1), S. 139–147, hier S. 143.

Position 13

Ursula Bertram will künstlerisches Denken und Handeln (= Artistic Research) in den „Regelwerken der Wissenschaft“ (297) verankern. Die Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“ (299), soll gestärkt werden. Bertram nimmt dabei an, dass Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit dem *künstlerischen Denken* vorbehalten sei: Das künstlerische Denken und Handeln wird als diejenige Instanz betrachtet, welche es dem Denken ermöglicht, andere Wege zu beschreiten. Vom künstlerischen Denken heißt, dass „es sich nur in unbelastetem Terrain bildet, unbelastet von Mustern, Rezepten, Vorbildern (zu denen Lehrende gehören!) oder Klischees sowie von Angst, Erfolgszwang oder Misstrauen“ (302). Auch Bertrams Text wird in der aktuellen Lieferung diskutiert.

Position 14

Jens Baduras Konzept der künstlerischen Forschung stützt sich auf die in Baumgartens *Aesthetica* von 1750 entfaltete „Theorie sinnlicher Erkenntnis“ und vertritt die These „einer den Wissenschaften gleichrangigen Erkenntnisfähigkeit der Künste“ (346). Er begreift die „ästhetische Welterweiterung“ „als Korrektiv einer einseitigen Auffassung von Wissenschaft und Forschung“ (347). Badura folgt dabei einem *poststrukturalistischen* Philosophieverständnis, das als die ‚eigentliche‘ Philosophie angesehen wird; darauf ist sein Verständnis künstlerischer Forschung zugeschnitten. Baduras Aufsatz wird ebenfalls in der aktuellen Lieferung behandelt.

Die bisherigen Lieferungen der Reihe Über Konzepte der künstlerischen Forschung

- 1. Zu Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung1.pdf
- 2.1. Zu Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Jul. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-1.pdf
- 2.2. Zu Elke Bippus (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. In: *Mythos-Magazin* (Okt. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung2-2.pdf
- 3. Zu Corina Caduff/Fiona Siegenthaler/Tan Wälchli (Hg.): Kunst und Künstlerische Forschung. In: *Mythos-Magazin* (Jan. 2022), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung3.pdf
- 4. Zu Janet Ritterman/Gerald Bast/Jürgen Mittelstraß (Hg.): Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? In: *Mythos-Magazin* (Mär. 2022), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung4.pdf
- 5.1. Zu Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. In: *Mythos-Magazin* (Nov. 2022), https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_kuenstlerische-forschung5-1.pdf