

JULIAN KLEIN

WAS IST KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG?

Sorry, die Frage ist falsch gestellt, *Good man* (1978). Wir sollten fragen: *Wann* ist Forschung künstlerisch? – Aber fangen wir von hinten an.

Forschung

Laut UNESCO-Definition ist Forschung „jede kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern, einschließlich des Wissens der Menschheit, Kultur und Gesellschaft, sowie die Verwendung dieses Wissens in der Entwicklung neuer Anwendungen“ (*OECD Glossary of Statistical Terms* 2008).

Forschen bedeutet demnach Nichtwissen, besser: Nochnichtwissen und Erkennenwollen (Rheinberger 1992, Dombois 2006). Außerdem scheint Forschung kein Alleinstellungsmerkmal von Wissenschaftlern zu sein, sondern auch viele Betätigungen zu umfassen, die beispielsweise von Künstlern unternommen worden sind. Dass die meisten von ihnen kreativ und nicht wenige gern systematisch vorgegangen sind, ist unbestritten. Die Motivation der Wissensvermehrung hingegen wurde ihnen bisweilen weniger selbstverständlich zugestanden, auch wenn sie zur Ausübung ihrer Tätigkeit und zur Reflexion ihres Selbstverständnisses Wissen benötigen, das sie irgendwie erworben und also auch dafür geforscht haben müssen – und dies nicht erst jetzt, sondern von Anbeginn.

Aus vielen Gründen, wie sie Baecker (2009) kompakt dargestellt hat, beginnen Ressentiments gegenüber Junctionen von Forschung und Kunst erst richtig mit ihrer Verhauptwörterung: dass Künstler „forschen“ scheint mit einem szientistischen Weltbild noch leichter vereinbar zu sein, als dass es konsequenterweise Produkte ihrer Arbeit geben muss, die zur „Forschung“ zählen. Lesage vermutet hinter dieser Ablehnung auch Sorgen um die Beschränkung des

Ressourcenzugangs und betitelte seinen Aufsatz (2009) mit der Frage „Who’s afraid of artistic research?“

Bevor in einem potentiellen Streitgespräch als ein vorletztes Argument McAllister (2004) zitiert wird („I think, artistic research exists“), lassen sich oft ein paar Punkte retten, indem eine kategoriale Unterscheidung angeboten wird, etwa eine dreifache, wie von Jones (1980), Frayling (1993) und Borgdorff (2009): in Kunst, die auf (anderer) Forschung beruht, sodann in Kunst, die Forschung (oder deren Methoden) für sich verwendet, und in Kunst, deren Produkte Forschung *sind*. Dombois (2009) erweitert diese Trichotomie durch die chiasmischen Komplemente: „Forschung über/für/durch Kunst | Kunst über/für/durch Forschung“.

Schon naturwissenschaftliche Forschung allein ist sehr divers in ihren Gegenständen, Methoden und Produkten, wie auch McAllister (2004) bemerkt. Wie viel mehr gilt dies mit Blick auf geistes- und sozialwissenschaftliche Forschung sowie Industrie-, Markt- und Meinungsforschung. Und es gilt auch für die künstlerische Forschung. Unter den hier zitierten Autoren besteht Einigkeit, dass diese Vielfalt gegen Bestrebungen, sie kanonisch einzuengen, bewahrt werden muss.

Kunst ohne Forschung entbehrt genauso ihrer wesentlichen Grundlage, wie dies für die Wissenschaft zutrifft. Als kulturelle Leistungen leben beide von der Balance von Tradition und Innovation. Tradition ohne Forschung wäre blinde Übernahme, und Innovation ohne Forschung wäre reine Intuition. Überall, wo Wissenschaftler nicht forschen, sondern etwa lehren, anwenden, beraten, urteilen, behandeln, beantragen, oder auch mehr oder weniger telegen unterhalten (daher auch „PUSH“: the button), betreiben sie zwar Wissenschaft – aber wenn sie all dies ohne Forschung unternähmen, wären sie nicht ganz bei ihrer Sache. Das Gleiche lässt sich von Künstlern sagen. Andererseits wird deutlich, dass durchaus nicht alles Forschung ist, was als Kunst gilt, so wenig wie dies für die Wissenschaft der Fall ist.

Die wichtigste Diagnose lautet jedoch: „die Forschung“ im Singular existiert genauso wenig wie „die Wissenschaft“ oder „die Kunst“ –

hierbei handelt es sich um kollektive Plurale, die sehr verschiedene Vorgänge versammeln, die nicht selten über Kategoriengrenzen wie etwa Disziplinen hinweg enger miteinander verwandt sind als mit manchen anderen Mitgliedern ihrer Fakultät und sich dann viel besser unter gemeinsamen Dächern wie etwa Themen, Methoden oder Paradigmen interdisziplinär versammeln lassen. In solchem Singularisierungsdrang liegt die wohl stärkste Wurzel einer vermeintlichen, aber hartnäckigen Opposition zwischen Kunst und Wissenschaft: Baecker (2009) nennt dies das „Ordnungsprinzip der funktionalen Differenz“, dessen Entstehen Mersch & Ott (2007) auf das 19. Jahrhundert zurückführen.

Kunst und Wissenschaft sind keine separaten Domänen, sondern vielmehr zwei Dimensionen im gemeinsamen kulturellen Raum. Das bedeutet, etwas kann mehr oder weniger künstlerisch sein, ohne dass damit bereits etwas über den Anteil des Wissenschaftlichen gesagt wäre. Dies trifft auch für viele andere kulturelle Attribute zu, wie beispielsweise das Musikalische, Philosophische, Religiöse oder Mathematische. Manche von ihnen sind im Gegenteil eher noch voneinander abhängig als isoliert. Insofern trifft Latours Diagnose sinngemäß auch hier: „Es gibt keine zwei Ressorts, sondern ein einziges, dessen Produkte sich erst später und nach gemeinsamer Prüfung unterscheiden“ (1991, S. 190). Mindestens jedoch muss nicht alles, was als Kunst gilt, deswegen unwissenschaftlich sein und nicht alles, was als Wissenschaft gilt, unkünstlerisch. Dombois schlägt für eine „Wissenschaft als Kunst“ fünf Kriterien vor (2006). Eine Fülle von Beispielen, für die hier der Raum fehlt, zeigt, dass sich künstlerischer und wissenschaftlicher Gehalt von Objekten, Vorgängen und Ereignissen unabhängig voneinander und in immer anderer Dosierung mischen lassen. Forschung wird nicht dann oder nur dann künstlerisch, wenn sie von Künstlern durchgeführt wird (so hilfreich ihre Beteiligung oft auch ist), sondern verdient ihren Namen, wo, wann und von wem auch immer sie unternommen sein mag, ihrer spezifischen Qualität: dem Modus der künstlerischen Erfahrung.

Künstlerische Erfahrung

Im Modus des ästhetischen Erlebens wird Wahrnehmung sich selbst präsent, opak und fühlbar. Künstlerische Erfahrung kann analog bestimmt werden als der Modus gefühlter interferierender Rahmungen (ausführlicher siehe dazu Klein 2009). Demnach bedeutet eine künstlerische Erfahrung zu haben, sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in denselben einzutreten. Rahmungen, die in dieser Weise unsere Wahrnehmung durchqueren, sind auch präsent und fühlbar (Fischer-Lichte 2004 nennt dies den „liminalen Zustand“). Die künstlerische Erfahrung wie das ästhetische Erleben sind Modi unserer Wahrnehmung und als solche ständig verfügbar, auch außerhalb von Kunst-Werken und Kunst-Orten.

Im „Erfahren“ ist zudem die subjektive Perspektive konstitutiv enthalten, denn Erfahrungen lassen sich naturgemäß nicht delegieren und erst in zweiter Ordnung intersubjektiv verhandeln. Dies ist ein wesentlicher Grund für die Auffassung vom singulären Charakter des künstlerischen Wissens (Mersch & Ott 2007, Nevanlinna 2004, McAllister 2004, Busch 2007, Bippus 2010. Dombos 2006 verweist dazu auf Barthes' Vorschlag einer „mathesis singularis“ von 1980). Für künstlerische Erfahrungen gilt in besonderem Maß, dass sie nicht von den zugrunde liegenden Erlebnissen zu trennen sind. Künstlerische Erfahrung ist ein aktiver, konstruktiver und ästhetischer Prozess, in dem Modus und Substanz untrennbar miteinander verschmolzen sind. Das unterscheidet künstlerische Erfahrungen von anderen impliziten Kenntnissen, die in der Regel von ihrem Erwerb getrennt gedacht und beschrieben werden können (vgl. Dewey 1934, Polanyi 1966, Piccini & Kershaw 2003).

Künstlerische Forschung

Wenn „Kunst“ aber ein Modus von Wahrnehmung ist, muss auch „künstlerische Forschung“ der Modus eines Vorgangs sein. Darum kann es keinen kategorialen Unterschied geben zwischen „wissenschaftlicher“ und „künstlerischer“ Forschung – weil die Attribute unabhängig voneinander einen gemeinsamen Träger modulieren, nämlich das Erkenntnisstreben der Forschung. Künstlerische Forschung kann also immer *auch* wissenschaftliche

Forschung sein (Ladd 1979). Daher sind viele künstlerische Forschungsprojekte genuin interdisziplinär, genauer: indisziplinär (Rancière in Birrell 2008, Klein & Kolesch 2009).

Vor diesem Hintergrund erscheint der Ausdruck „Kunst als Forschung“ als nicht ganz treffend, denn es ist nicht die Kunst, die zu Forschung mutiert. Was aber existiert, ist Forschung, die künstlerisch wird -- daher müsste es eher „Forschung als Kunst“ heißen, mit der Leitfrage: *Wann* ist Forschung Kunst?

Im Verlauf einer Forschung kann künstlerische Erfahrung zu verschiedenen Zeiten auftreten, unterschiedlich lange dauern und verschieden wichtig sein. Dies erschwert eine Kategorisierung des Unterfangens, ermöglicht aber andererseits eine dynamische Taxonomie: Zu welchen Zeiten, in welchen Phasen kann Forschung künstlerisch sein? Zunächst in den Methoden (wie Recherche, Archiv, Erhebung, Interpretation und Deutung, Modellbildung, Experiment, Eingriff, Petition); aber genauso auch in der Motivation, der Inspiration, in der Reflexion, der Diskussion, in der Formulierung der Forschungsfragen, in Konzeption und Komposition, in der Durchführung, in der Publikation, in der Evaluation, in der Art und Weise des Diskurses – um eine solche Liste hier nur zu beginnen. Diese Phasen lassen sich erst posthoc zusammenfassen und kategorisieren, etwa in den üblichen Dreisprung von Gegenstand, Methode und Produkt. Diese Reihenfolge ist jedoch wichtig, um in der Diskussion über künstlerische Forschung nicht in eine normative Restriktion auf einen systemkonformen Kanon zu verfallen (Lesage 2009).

Auf welcher Ebene findet die Reflexion künstlerischer Forschung statt? In der Regel auf der Ebene der künstlerischen Erfahrung selbst. Das schließt weder eine (subjektive oder intersubjektive) Interpretation auf einer deskriptiven Ebene noch eine theoretische Analyse oder Modellierung auf einer Meta-Ebene aus. Doch: „Es ist ein Mythos, dass Reflexion nur von außen möglich ist.“ (Arteaga 2010). Künstlerische Erfahrung *ist* eine Form der Reflexion.

Künstlerisches Wissen

Wer sind wir? Wie wollen wir leben? Was bedeuten die Dinge? Was ist wirklich? Was können wir wissen? Wann existiert etwas? Was ist Zeit? Was hat Schuld? Was ist Intelligenz? Wo ist Sinn? Könnte es auch anders sein? – Dies sind Beispiele für gemeinsames künstlerisches und wissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Deren Bearbeitung mündet nicht immer in allgemeingültiges gesichertes Wissen (mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte eigentlich in den wenigsten Fällen, oder?). Den Künsten wird die Kompetenz zugestanden, solche basalen und zugleich komplexen Fragen in ihren spezifischen Weisen zu formulieren und zu untersuchen, die nicht weniger reflektiert sein müssen als solche der Philosophie oder der Physik und die einen Erkenntnisgewinn zu liefern imstande sind, der anders nicht zu erfahren ist.

Ob *künstlerischer* Erkenntnisdurst als Begründung akzeptabel ist, eine Untersuchung auch Forschung zu nennen, hängt offenbar daran, welche Art von Erkenntnissen unter den Begriff des Wissens fallen, oder welche Arten von Wissen als Erkenntnis gelten. Auch wenn wir uns einigen könnten, dass Wissen „wahre gerechtfertigte Überzeugung“ sei, wäre damit noch nicht alles gewonnen, denn es stünde noch die Verständigung aus, wann eine Meinung eine Überzeugung wird und was genau eine Rechtfertigung für diese sein kann – von der Wahrheit einmal abgesehen. Dieser Weg führt, wie immer wir ihn beschreiten, auf Letztbegründungen, die jeweils akzeptabel erscheinen oder eben nicht (vgl. Eisner 2008). Für letztlich metasprachliche Begriffe wie das Wissen gilt: Je mehr wir versuchen, sie zu bestimmen, desto mehr sind wir zu normativen Entscheidungen gezwungen, die sich im Wesentlichen nur darauf stützen, was wir sie heißen lassen *wollen*. Dann ist es gleichermaßen operabel, ob Wissen als dritte Spezies neben Erkenntnis und Fertigkeit auch Erfahrung enthält oder ob Wissen und Erfahrung ihrerseits als Formen von Erkenntnis nebeneinander stehen – sie sollten als gleichwertig gelten.

Manche verlangen, das künstlerische Wissen müsse trotz allem verbalisierbar und damit dem deklarativen Wissen vergleichbar sein (etwa Jones 1980, AHRB 2004). Viele sagen, es sei in den Produkten

der Kunst verkörpert (u. a. Langer 1957, McAllister 2004, Dombos 2006, Lesage 2009, Bippus 2010). Doch letztlich muss es durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben werden, von der es nicht zu trennen ist. Sei es still oder verbal, deklarativ oder prozedural, implizit oder explizit – in jedem Fall ist künstlerisches Wissen sinnlich und körperlich, „embodied knowledge“. Das Wissen, nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein *gefühltes* Wissen.

Dieser Text wurde zuerst veröffentlicht in: Stock, Günter (Hrsg.): *Gegenworte 23*, Wissenschaft trifft Kunst, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Akademie Verlag 2010, S. 25-28. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Literatur

- A. Arteaga: „Künstlerische Forschung. Ästhetische Praxis als Sense-Making“. Vortrag, Schering Stiftung Berlin, 8. Juni 2010. [Unveröffentlichtes Manuskript]
- Arts and Humanities Research Board (AHRB): „Research in the creative and performing arts“, in: *Journal of Visual Art Practice* 3/1 (2004), S. 75-78
- D. Baecker: „Kunstformate“ (Kulturrecherche), in: Rey/Schöbi 2009, S. 79-97
- A. W. Balkema und H. Slager (Hg.): *Artistic Research*. Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory 18. Amsterdam 2004
- E. Barrett und B. Bolt: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*. London 2009
- R. Barthes: *Die helle Kammer* [La chambre claire. Paris 1980]. Frankfurt am Main 1989
- E. Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich 2009
- E. Bippus: „Die epistemische Praxis künstlerischer Forschung“, in: *Gegenworte* 23 (2010)
- R. Birell: „Jacques Rancière and The (Re)Distribution of the Sensible: Five Lessons in Artistic Research“, in: *Art & Research* 2/1 (2008), S. 1-11
- H. Borgdorff: „The debate on research in the arts“, in: *Dutch Journal of Music Theory* 12/1 (2007) S. 1-17; [deutsch:] „Die Debatte über Forschung in der Kunst“, in: Rey/Schöbi 2009, S. 23-51
- K. Busch: „Artistic Research and the Poetics of Knowledge“, in: Lesage/Busch 2007, S. 41
- C. Caduff, F. Siegenthaler, T. Wälchli (Hg.): *Art and artistic research / Kunst und künstlerische Forschung*. Zürcher Jahrbuch der Künste 6, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010
- D. Carr: „Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity“, in: *Ratio* 12/3 (1999), S. 240-256
- J. Dewey: *Kunst als Erfahrung* [Art as Experience 1934]. Frankfurt am Main 1980
- F. Dombois: „0-1-1-2-3-5-8-. Zur Forschung an der Hochschule der Künste Bern“, in: Hochschule der Künste Bern (Hg.): *Forschung*. Jahrbuch Nr. 4/2009. Bern 2009, S. 11-22
- F. Dombois: „Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen“, in: Hochschule der Künste Bern (Hg.): *Hochschule der Künste Bern 2006*. Bern 2006, S. 21-29
- E. W. Eisner: „On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research“, in: *Educational Researcher* 10/4 (1981), S. 5-9
- E. W. Eisner: „Art and Knowledge“, in: Knowles/Cole 2008, S. 3-12
- D. Everitt und A. Robertson: „Emergence and complexity: Some observations and reflections on transdisciplinary research involving performative contexts and new media“, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 3/2 (2007), S. 239-252
- E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004
- Chr. Frayling: „Research in Art and Design“, in: *Royal College of Art Research Papers* 1.1. (1993), S. 1-5
- N. Goodman: „Wann ist Kunst?“, in: ders.: *Weisen der Welterzeugung* [Ways of Worldmaking 1978] Frankfurt am Main 1990, S. 83-85
- M. Hannula, J. Suoranta und T. Vadén (Hg.): *Artistic Research*. Helsinki 2005
- T. Jones: „A Discussion Paper on Research in the Visual Fine Arts“, in: *Leonardo* 13/2 (1980), S. 89-93
- J. Kaila und A. Herlin: *The Artist's Knowledge* 2. Helsinki 2008
- S. Kiljunen und M. Hannula (Hg.): *Artistic Research*. Helsinki 2002
- J. Klein: „Zur Dynamik bewegter Körper. Die Grundlagen der ästhetischen Relativitätstheorie“, in: ders. (Hg.): *per.SPICE! – Wirklichkeit und Relativität des Ästhetischen*. Berlin 2009, S. 104-134

- J. Klein und D. Kolesch: „Galileis Kugel oder das absolut Relative des ästhetischen Erlebens“, in: Klein 2009, S. 7-18
- J. G. Knowles und A. L. Cole: *Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues*. Thousand Oaks/London 2008
- G. W. Ladd: „Artistic Research Tools for Scientific Minds“, in: *American Journal of Agricultural Economics* 61/1 (1979), S. 1-11
- S. K. Langer: *Problems of art: Ten philosophical lectures*. New York 1957
- B. Latour: *Wir sind nie modern gewesen* [Nous n'avons jamais été modernes. Paris 1991]. Frankfurt am Main 2008
- P. Leavy: *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York 2009
- D. Lesage: „Who's Afraid of Artistic Research?“, in: *Art & Research* 2/2 (2009), S. 1-10
- D. Lesage und K. Busch (Hg.): *A Portrait of the Artist as a Researcher*. Antwerpen 2007
- J. McAllister: „Seven Claims“, in: Balkema/Slager 2004, S. 18-22
- S. McNiff: *Art-Based Research*. London 1998
- D. Mersch und M. Ott (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*. München 2007
- A. Pakes: „Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research“, in: *Working Papers in Art and Design* 3 (2004). Internet Publikation ISSN 1466-4917, http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol3/apfull.html
- A. Piccini und B. Kershaw: „Practice as Research in Performance: from epistemology to evaluation“, in: *Journal of Media Practice* 4/2, S. 113-123
- M. Polanyi: *Implizites Wissen* [The Tacit Dimension, 1966]. Frankfurt am Main 1985
- J. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen* [Le partage du sensible. Paris 2000]. Berlin 2006
- A. Rey und St. Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*. Zürich 2009
- H.-J. Rheinberger: *Experiment – Differenz – Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg 1992
- H. Smith und R. T. Dean: (Hg.): *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh 2009
- D. Strand: *Research in the Creative Arts*. Canberra 1998
- G. Sullivan: *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*. Thousand Oaks/London 2010
- P. Thomson: „Practice as Research“, in: *Studies in Theatre and Performance* 22/3 (2003), S. 159-180