

Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.1 Zusammenfassung

Text: [Peter Tepe](#) | Bereich: [Allgemeines zu „Kunst und Wissenschaft“](#)

Übersicht: In Lieferung 5.1 der Reihe Über Konzepte der künstlerischen Forschung wird die erste Hälfte des von Martin Tröndle und Julia Warmers herausgegebenen Sammelbands Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, der 2012 im transcript Verlag veröffentlicht worden ist, behandelt. Der ausführliche Kommentar ist im Mythos-Magazin erschienen und [hier](#) zugänglich.

Meine Ziele und die Vorgehensweise sind ausführlich dargelegt in [Über Konzepte der künstlerischen Forschung: Programm der Reihe](#). Ich wähle diejenigen Texte aus, die – zumindest ansatzweise – eine *Kunsttheorie und/oder -methodologie* der künstlerischen Forschung entfalten, ein *bildungspolitisches Konzept* der künstlerischen Forschung vorstellen oder Auskünfte über dieses oder jenes *individuelle Kunstprogramm* der künstlerischen Forschung enthalten. Zu meinen Zielen gehört es auch, Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten und zur Weiterentwicklung bestimmter Überlegungen beizutragen. Auf der anderen Seite bemühe ich mich, die mir problematisch erscheinenden Thesen überzeugend zu kritisieren.

Die Zusammenfassung beschränkt sich auf die ausführlich behandelten Aufsätze und Martin Tröndles Einleitung. Die in Kapitel 7 des Kommentars diskutierten Passagen aus den Texten von Wolfgang Krohn, Heike Klussmann/Thorsten Klooster und Elke Bippus werden wie das Vorwort von Jean-Baptiste Joly/Julia Warmers ausgespart, sind also nur im Mythos-Magazin zugänglich.

1. Zur Einleitung von Martin Tröndle: Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft

(1) Denjenigen Theorien der künstlerischen Forschung, welche diese Art der Forschung dem Tun des einzelnen Künstlers zuordnen, wird von Martin Tröndle eine Theorie der ästhetischen Wissenschaft entgegengesetzt, die sich auf *Kooperationen zwischen Wissenschaftlern und Künstlern* bezieht, und zwar auf Kooperationen spezifischer Art, die geeignet sind, „problemorientiert neues Wissen zu generieren“. Der Buchtitel *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft* besagt dann: Kunstforschung = künstlerische Forschung ist *anders als bisher zu denken*, nämlich nicht als etwas, was der Werkproduktion des einzelnen Künstlers immanent ist, sondern als eine spezifische Art der Kooperation von Wissenschaft und Kunst – das ist die eigentliche oder ‚wahre‘ Kunstforschung.

(2) Die zentrale Frage für die kritische Prüfung lautet: Lässt sich *nachweisen*, dass durch solche Kooperationen „neues Wissen“ der beschriebenen Art generiert wird? Wenn Tröndle den Terminus „ästhetische Wissenschaft“ verwendet, *setzt er als erwiesen voraus*, dass zumindest in einigen Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst eine „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“, stattfindet. Bis ein überzeugender Nachweis erbracht ist, sollte nicht von *ästhetischer Wissenschaft* gesprochen werden, sondern schlichter von *Kooperationen, deren Ergebnisse in Einzelanalysen genauer zu charakterisieren sind*. Das Plädoyer für Kooperationen zwischen Wissenschaft und Kunst sollte nicht von vornherein mit

einer *starken These*, die eines aufwändig zu führenden Nachweises bedarf, verbunden werden.

2. Karen van den Berg/Sibylle Omlin/Martin Tröndle: *Das Kuratieren von Kunst und Forschung zur Kunstforschung*

(1) In diesem Aufsatz wird Tröndles Konzept einer ästhetischen Wissenschaft weiter ausbuchstabiert:

„Eine dieserart konzipierte Kunstforschung *verbindet transdisziplinär die künstlerische Forschungspraxis mit wissenschaftlichen Forschungsmethoden und verändert damit die soziale Praxis des Forschens selbst.*“

(2) Diejenigen Positionen der künstlerischen Forschung, „die in dem Bonmot ‚All good art has become through research‘ pointiert“ werden, werden gefragt,

„warum wir nicht weiter von Kunst sprechen, sondern nun den Forschungsbegriff bemühen, wenn künstlerische Forschung, wie behauptet, nichts weiter als die Produktion von (innovativen und gehaltvollen) Kunstwerken meint.“

Auch nach meiner Auffassung ist es wissenschaftlich unergiebig, wenn die *innovative künstlerische Arbeit* bzw. „die Produktion von (innovativen und gehaltvollen) Kunstwerken“ einfach als künstlerische Forschung *bezeichnet* wird, ohne dass zusätzlicher Anstrengungen wie die Erarbeitung eines empirisch gehaltvollen Forschungsbegriffs unternommen werden. Übersehen wird aber, dass Theorien der künstlerischen Forschung wie die von Henk Borgdorff (Position 1), Elke Bippus (Position 3), Kathrin Busch (Position 5) *nicht* diese krude Theorie vertreten. Daher kann die berechtigte Kritik an dieser nicht dazu verwendet werden, „das Bild des [individuellen, P.T.] Künstlers als Forscher“ *generell* zu diskreditieren.

(3) Dass der Begriff der künstlerischen Forschung für den bildungspolitischen Diskurs attraktiv ist, ist richtig; er erweist sich vor allem als vorteilhaft, um „im globalen Wettbewerb unter dem Druck der Bologna-Reform zu bestehen“. Diese bildungspolitischen Konzepte sind *gesondert zu diskutieren*.

(4) Die „politisch geprägten Motivationen“ und die mit der institutionellen Durchsetzung der neuen Begrifflichkeit und Theorie verbundenen Vorteile *erschweren* eine kritische Diskussion der verwendeten Theorien der künstlerischen Forschung. Ob die jeweilige *Theorie* der künstlerischen Forschung die schwierigen Probleme, welche eine solche Theorie zu bewältigen hat, überzeugend zu lösen vermag, spielt innerhalb einer von dieser geprägten Institution nur eine untergeordnete Rolle; man vertraut oft darauf, dass das schon klappen wird.

(5) Zum Projekt *eMotion*: Die Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern an einer „interaktive[n] Installation am Ende der Ausstellung“ ist eine künstlerische Aktivität üblicher Art. Demgegenüber stellt die „Erarbeitung von unterschiedlichen Visualisierungen und klanglichen Übersetzungsleistungen“ eine Leistung dar, die für das primär *wissenschaftliche* Projekt der „Museumsforschung“ erbracht wird. Hier ist zu fragen, ob diese Leistungen nicht auch von *Technikern bestimmter Art, die keine Künstler sind*, erbracht werden können. Anders gewendet: Wenn Künstler zu einem solchen Kooperationsprojekt

eingeladen werden, so kann dies dazu führen, dass sie gar nicht *als Künstler*, sondern als *Techniker bestimmter Art* eingesetzt werden. Dann aber würde es sich im Kern gar nicht um eine Kooperation zwischen Wissenschaftlern *und Künstlern* handeln.

(6) Der hohe Anspruch auf „Fabrikation von anderem Wissen, was ein allein wissenschaftliches oder künstlerisches Vorgehen nicht vermocht hätte“, wird nicht hinlänglich begründet. Nach meiner Einschätzung handelt es sich um eine interessante und wichtige Kooperation, die aber im Licht des w/k-Programms anders einzuordnen ist als es bei van den Berg/Omlin/Tröndle geschieht; demnach liegt keine *ästhetische Wissenschaft* vor. Es geht mir nicht darum, die Leistungen der beteiligten Künstler zu minimieren, sondern um die Frage, wie sie am besten *einzuordnen* sind.

3. Henk Borgdorff: *Künstlerische Forschung und akademische Forschung*

(1) In den Lieferungen 1, 3 und 4 sind bereits Texte von Henk Borgdorff diskutiert worden; auf den in diesem Band enthaltenen gehe ich erneut ein, da er es ermöglicht, meine Kritikstrategie zu präzisieren. Ich beschränke mich auf den zweiten Teil des Artikels: „Künstlerische Forschung als akademische Forschung“.

(2) Borgdorffs Theorie der künstlerischen Forschung ist zu verstehen als *Grundlage für die Kunstausbildung* an solchen Hochschulen, die gemäß einem Konzept der künstlerischen Forschung aufgebaut oder reformiert worden sind. Aus dieser Theorie wird ein dazu passendes Kunstprogramm gewonnen, das – um die w/k-Terminologie zu verwenden – bestimmte Formen wissenschaftsbezogener Kunst propagiert. Eine konkrete Hochschule kann sich für ein solches Konzept (Theorie plus Kunstprogramm) entscheiden; andere Hochschulen können andere Wege einschlagen. Eine Theorie der künstlerischen Forschung, die auf bestimmte bildungspolitische Ziele zugeschnitten ist (Diskurs 1), ist von einer Theorie der künstlerischen Forschung, die primär wissenschaftliche Erkenntnisziele verfolgt (Diskurs 2), zu unterscheiden. Und ein Kunstprogramm, das für die Ausbildung an einer bestimmten Hochschule verbindlich gemacht wird, ist von individuellen Kunstprogrammen zu unterscheiden, die von Künstlerinnen und Künstlern nach ihrer Ausbildung entwickelt bzw. gewählt werden. (Diskurs 3).

(3) Borgdorffs Ausbildungskonzept ist darauf ausgerichtet, die Kunstausbildung wissenschaftsähnlich zu gestalten und auf die Produktion wissenschaftsbezogener Kunst bestimmter Art auszurichten. Die starke These, dass „die künstlerische Forschung als eine Form der akademischen Forschung“ zu begreifen ist, sollte *ersetzt* werden durch die These, dass *die Kunstausbildung sich hier formal an Standards etablierter akademischer (wissenschaftlicher) Forschung orientiert*, die auf die Kunstproduktion übertragen werden:

(4) Die Kunstproduktion nach einem sich formal an bestimmten Wissenschaften orientierenden Konzept bleibt ein *Gestaltungsunternehmen*, das von der Forschung im engeren Sinn – wie sie vor allem in den Erfahrungswissenschaften betrieben wird – abzugrenzen ist. Die so verstandene künstlerische Forschung fällt nicht unter die dargelegte „Charakterisierung der akademischen Forschung“ – sie lehnt sich nur an diese an.

(5) Borgdorff setzt als hinlänglich gesichert voraus, dass Projekte der künstlerischen Forschung

tatsächlich zur Vergrößerung bzw. Erweiterung des Wissens führen. Dieser Nachweis ist jedoch bislang nicht erbracht worden, und daher hängt die Behauptung, die künstlerische sei eine besondere Variante der akademischen Forschung, an der entscheidenden Stelle in der Luft.

(6) Die Anerkennung einer künstlerischen Leistung *innerhalb der Community der künstlerischen Forscher* ist eine Sache; gesondert zu klären ist, ob es sich *tatsächlich* um eine Erweiterung des Wissens handelt.

(7) „Dass man neues Wissen zu dem bereits vorhandenen beiträgt, ist charakteristisch für die ergebnisoffene Natur jeder Forschungsarbeit“ – aber um welche Art neuen Wissens handelt es sich bei der künstlerischen Forschung, wie Borgdorff sie denkt?

(8) Wird Wissen mit grundlegenden Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen in Verbindung gebracht, so ist die *weltanschauliche Dimension* angesprochen. In dieser treten ganz unterschiedliche Überzeugungssysteme auf, und es besteht ein Grundkonflikt zwischen religiösen und areligiösen Überzeugungssystemen. Was Überzeugungssystem a behauptet, wird von b bestritten. Daher halte ich es nicht für sinnvoll, hier von *Wissen* zu sprechen und damit die Vorstellung der *Erweiterung des vorhandenen Wissens* zu verbinden. In der weltanschaulichen Dimension gibt es überhaupt keinen allgemein unter Fachleuten anerkannten Wissenstand. Erweiterungen, Weiterentwicklungen gibt es stets nur bezogen auf ein bestimmtes Überzeugungssystem.

(9) Borgdorff betont „die Verbundenheit der Kunst zu dem, wer wir sind und wo wir stehen“. Ich spreche hier von der Gebundenheit der künstlerischen Tätigkeit aller Art an (variiierende) Überzeugungssysteme, an diesen oder jenen weltanschaulichen Rahmen. Durch Grundüberzeugungen dieser Art wird jeweils festgelegt, „wer wir sind und wo wir stehen“. Solche Überzeugungen kommen in der Kunst *zum Ausdruck*, und Kunst kann einerseits zur Festigung, andererseits zur Veränderung von Grundüberzeugungen beitragen.

(10) Die an einigen Kunsthochschulen betriebene Form der künstlerischen Forschung als Kunstpraxis erliegt einem *Selbstmissverständnis*, wenn sie sich als neue Form akademischer Forschung begreift. (Die Entwicklung einer mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden *Theorie* der künstlerischen Forschung als Kunsttheorie – Diskurs 2 – ist demgegenüber eine Form akademischer Forschung.)

4. Mari Brellocks: *IRRTUMsFORSCHUNG* – Sprechen Sie mit uns, sonst sprechen wir mit Ihnen!

(1) Künstlerische Forschung ist nach Mari Brellocks' Verständnis auf die „Ermittlung visionärer Gesellschaftsbezüge und -entwürfe“ ausgerichtet. Ein visionärer Gesellschaftsentwurf kann auch als Utopie bezeichnet werden. Welche Art von Utopie vertreten wird, geht aus dem Text nicht hervor. Am Entwurf von Utopien sind in historischer Hinsicht zumeist Philosophen, Theoretiker, Politiker, manchmal aber auch Künstlerinnen und Künstler beteiligt.

(2) Brellocks vertritt ein Kunstprogramm, in dem „„Auf dem Weg sein‘, ‚Scheitern‘ und ‚in die Irre gehen‘ [...] zentrale Arbeitsmodi“ sind.

(3) Die Erläuterungen dieses Konzepts künstlerischer Forschung stützen sich auf bestimmte *erkenntnistheoretische* Annahmen. Die Ausrichtung der wissenschaftlichen Forschung auf eine

„allgemeingültige[] ‚Wahrheit‘“ hält Brellochs für verfehlt – wohl deshalb, weil eine solche Wahrheit als *unerreichbar* gilt. Der künstlerischen Forschung im Sinne von Brellochs sind somit nur diejenigen Künstlerinnen und Künstler zuzurechnen, welche *die Unerreichbarkeit einer allgemeingültigen Wahrheit* postulieren und daher das Schema „Annahme, Planung, Test, Scheitern“ – mit Betonung auf *Scheitern* – konsequent anwenden, wozu die wissenschaftliche Forschung aufgrund ihrer Wahrheitsfixierung außerstande sei. Brellochs’ Theorie der künstlerischen Forschung schließt somit die Behauptung einer *Überlegenheit* der ‚eigentlichen‘ künstlerischen Forschung über die wissenschaftliche Forschung ein. Hier sehe ich eine Verwandtschaft mit der von Kathrin Busch vertretenen Theorie, die in Lieferung 2.2, Kapitel 1 diskutiert worden ist. Als Leitautoren fungieren Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Michel Foucault und Martin Heidegger.

(4) Es wird nicht unterschieden zwischen einer *absoluten* Wahrheit, einem endgültigen, sozusagen bombensicheren Wissen, und einer *empirischen* Wahrheit, einem fehlbaren, im Prinzip stets verbesserbaren, mehr oder weniger verlässlichen Wissen. Empirisches Wissen vorwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Art besteht der Form nach aus hypothetischen Konstruktionen, die sich mehr oder weniger gut an den jeweiligen Fakten bewähren. Daher ist es auch verfehlt, das Trial-and-Error-Verfahren als *notwendig zu einem Scheitern führend* zu denken – in der Hauptsache führt es, was Theorien vorwissenschaftlicher und wissenschaftlicher Art anbelangt, zu deren *Verbesserung*.

(5) Verfehlt ist auch die damit korrespondierende Sicht der künstlerischen Arbeit, die deren Resultate mit einem *unvermeidlichen Scheitern* in Verbindung bringen. Das Trial-and-Error-Verfahren führt hier in der Hauptsache zur *Optimierung* der künstlerischen Arbeit und ihrer Produkte nach Kriterien des jeweils zugrunde liegenden Kunstprogramms. Brellochs’ Theorie der künstlerischen Forschung beruht auf einer *defizitären Erkenntnistheorie und Anthropologie*.

(6) Es ist richtig und produktiv, in Forschungsprozessen im engeren und im weiteren Sinn für eine Haltung der Ergebnisoffenheit, der Flexibilität, der Wandlungsfähigkeit und Innovationsbejahung einzutreten.

(7) Wissenschaftliche Theorien müssen nicht im Sinne einer radikalen Skepsis gedeutet werden. Daraus, dass einzelne Wissenschaftler die Erfahrung machen, „dass die Welt in der Analyse leicht zerfällt, zwischen den Fingern zerrinnt“, kann nicht gefolgert werden, dass es *unmöglich* sei, mit erfahrungswissenschaftlichen Mitteln tiefer in Wirklichkeitszusammenhänge einzudringen.

(8) Brellochs will Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft fördern. „Selten wird vorab des Dialogs die eigene, aktuelle Position im Feld der Wahrheit und Wirklichkeit geklärt.“ Dadurch gehen in der Kommunikation „die jeweiligen Wahrheits-, Kunst- und Wissenschaftsbegriffe zwischen Künstlern und Wissenschaftlern wild durcheinander“. Dem kann durch *Klärung* der für den jeweiligen Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft relevanten Voraussetzungen entgegengewirkt werden.

(9) Ich unterstütze in Kunst und Wissenschaft eine Einstellung, die „nicht nur ergebnisoffen ist, sondern [...] während des gesamten Verlaufs (und darüber hinaus) konsequent wandlungsfähig bleibt“, halte es jedoch für unbegründet, eine solche Einstellung exklusiv der künstlerischen Forschung zuzuschreiben: „Künstlerische Forschung erlaubt, die Dinge flüssig, bewegt und veränderlich zu halten.“ Ich ziehe es vor, hier von einer *undogmatischen und kritischen Grundeinstellung* zu sprechen, wie sie zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen vertreten worden ist.

(10) Es ist immer wieder erforderlich, die „bürokratischen und epistemischen Voraussetzungen des Wissenschaftsbetriebs“ auf den Prüfstand zu stellen. Die Kritik an Defiziten und die Durchsetzung von Verbesserungen erfolgt jedoch in der Regel *von innen*, d.h. sie wird von Leuten getragen, die sich in den Wissenschaften auskennen. Eine solche Sachkenntnis liegt bei Künstlerinnen und Künstlern nur in Sonderfällen vor, z.B. dann, wenn sie zusätzlich wissenschaftlich tätig sind. Der künstlerischen Forschung zuzuschreiben, sie ermögliche es, einen verhärteten Zustand des Wissenschaftsbetriebs aufzubrechen und zu überwinden, ist daher irreführend.

(11) Mein hauptsächlicher Kritikpunkt an Brellochs' Konzept der künstlerischen Forschung ist, dass er das sinnvolle, wenngleich in fragwürdiger terminologischer Form umgesetzte Plädoyer für eine undogmatische und kritische Einstellung mit einer Erkenntnistheorie des unausweichlichen Scheiterns und einer Anthropologie des Immer-in-die-Irre-Gehens verbindet.

5. Julian Klein im Gespräch mit Martin Tröndle: *Wie kann Forschung künstlerisch sein?*

(1) In einem Kooperationsprojekt werden künstlerische Kompetenzen genutzt, um bestimmte wissenschaftliche Probleme einer Lösung näherzubringen. In die w/k-Systematik lässt sich das als Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst einordnen, die primär der Erreichung wissenschaftlicher Erkenntnisziele dient.

(2) Klein erwähnt mehrere langfristig angelegte Kooperationen seines Instituts mit Wissenschaften, für die ein intensives Sich-Einarbeiten in andere Fächer erforderlich war: In einer *Kooperationsanalyse* sollte herausgearbeitet werden, welche konkreten Beiträge die Mitarbeiter des Instituts leisten und wie diese einzuordnen sowie zu bewerten sind.

(3) Die Mitglieder des Instituts, die eine Theateraufführung konzipieren und durchführen, ordnen sich als künstlerische Forscherinnen und Forscher ein und begreifen ihr Tun deshalb als *künstlerische Forschung*. Theateraufführungen im wissenschaftlichen Kontext sind jedoch nicht generell der künstlerischen Forschung zuzurechnen.

Beitragsbild über dem Text: *Debate on Artistic Research* (2021). Illustration: Till Bödeker.

Tags

1. Artistic Research
2. Henk Borgdorff
3. Julian Klein
4. Karen van den Berg

5. kunstbezogene Wissenschaft
6. künstlerische Forschung
7. Mari Brellochs
8. Martin Tröndle
9. Peter Tepe
10. Sibylle Omlin
11. wissenschaftsbezogene Kunst