

## Über Konzepte der künstlerischen Forschung 5.2 Zusammenfassung

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

*Übersicht: In Lieferung 5.2 der Reihe Über Konzepte der künstlerischen Forschung wird die zweite 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. Die in Kapitel 5 des Kommentars enthaltene Diskussion von Passagen aus den Texten von Martin Tröndle, Adelheid Mers und Gernot Böhme wird ausgespart, ist also nur im Mythos-Magazin zugänglich.

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*: der Artikel wurde im [Mythos-Magazin](#) veröffentlicht; die w/k-Zusammenfassung finden Sie [hier](#).
- die [w/k-Beiträge zum Thema künstlerische Forschung](#).

### **1. Claudia Mareis: *Methodische Imagination - Kreativitätstechniken, Geschichte und künstlerische Forschung***

(1) Claudia Mareis' Aufsatz befasst sich hauptsächlich mit der Geschichte der Kreativitätstechniken und der Kreativitätsforschung. Dabei stellt sie Verbindungen zum Thema *künstlerische Forschung* her; auf diese Passagen beschränke ich mich.

(2) „Auch in der künstlerischen Forschung steht gegenwärtig die Genese von *neuem Wissen* im Zentrum der Anstrengungen.“ In konkreten Fällen sollte vor der inhaltlichen Diskussion geklärt werden, was z.B. genau unter „new design knowledge“ verstanden wird.

(3)

„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.“

Zunächst wäre 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.

(4) Mareis befasst sich näher mit der von einigen Ansätzen vorgenommenen

„Positionierung der künstlerischen Forschung [...] in Opposition zu wissenschaftlicher Forschung [...]. Als paradigmatische Setzung gilt seitdem, künstlerische Forschung als praxisbasierte Alternative zu einer angeblich praxisfernen wissenschaftlichen Forschung zu verstehen.“

Diese Bestimmung wirft einige Probleme auf:

- Dass erfahrungswissenschaftliche Forschung *als solche praxisfern* ist, 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.
- Mit Mareis bin ich daher der Auffassung, dass die besagte „paradigmatische Setzung“ auf „polarisierenden, oft verkürzenden und karikierenden Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft gründet“, die genauer zu beleuchten wären. Erfahrungswissenschaftliche Forschung beruht „auf einem mehr oder weniger systematisierten Set von sozialen, ästhetischen und epistemischen Praktiken“. Da die „paradigmatische Setzung“ verfehlt ist, kann höchstens versucht werden, einige Elemente dieser Theorie der künstlerischen Forschung *durch Reformulierung zu retten*.

(5) Es läuft auf eine *Neubenennung* hinaus, wenn das, was „what artists, craftspeople and designers do all the time“ als Forschung besonderer Art bezeichnet wird.

(6) Mit Mareis 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 der fragwürdigen Hierarchie ‚Die Wissenschaft ist wichtiger als die Kunst‘ verschärft nur die Probleme.

(7) Im Kontext ihrer Aufarbeitung der „Vorgeschichte der Kreativitätstechniken“ betont Mareis,

„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.“

(8) Mareis leistet einen wichtigen Beitrag zu den „aktuellen Debatten rund um die künstlerische Forschung und ihre vermeintlich neuen  *kreativen* Techniken und *wissenschaftsalternativen* Potenziale“.

## **2. Simon Grand: *Design Fiction: Theorie als Praxis des Möglichen***

(1)

„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“.

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.

(2) Unter „Kunst als Forschung“ fasst Grand Unterschiedliches zusammen, und die Rede von „Forschung als Handlungsraum der Kunst“ bleibt vage.

(3) 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“.

(4)

„Im Folgenden soll das ‚Unternehmerische‘ der Kunst, das heißt ihre Auseinandersetzung mit der Ökonomie und dem globalen Kunstmarkt sowie ihre Institutionalisierung genauer untersucht werden.“

Das, was in der Kunst geschieht, kann immer auch aus einer ökonomischen, wirtschaftswissenschaftlichen Perspektive untersucht werden.

(5) Grand interessiert sich besonders für „die Figur des Künstlers als Unternehmer und Manager“, für neuartige Verbindungen wirtschaftlicher Prozesse mit künstlerischen Zielen, z.B. bei Damien Hirst. Seine Überlegungen legt er als Theorie der künstlerischen Forschung an. Das sinnvolle Unterfangen, 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 eher gehemmt als gefördert, wenn es an eine Theorie der künstlerischen Forschung gebunden wird.

(6) 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“ untersucht hat.

(7) 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.

(8) Grand ist es wohl vor allem um das *Design von Gebrauchsgegenständen aller Art* zu tun. Die Design-Ausbildung soll nach dem Vorbild bestimmter wissenschaftlicher Einrichtungen auf besonders innovationsfreundliche Weise gestaltet werden.

(9) Unter „Critical Companies“ können Unternehmen mit Kunstbezug verstanden werden. Die Kunstbezüge solcher Unternehmen können unterschiedlicher Art sein: Aktionäre werden „in künstlerische Projekte und Prozesse eingebunden“; Performances werden „als Produktpräsentationen realisiert“ usw. Es ist nicht zwingend erforderlich, dieses Anliegen unter der Flagge der künstlerischen Forschung segeln zu lassen. Wer „neue mögliche Welten des Unternehmerischen im Zwischenraum von Kunst und Wirtschaft“ eröffnen will, lenkt von der eigentlichen Problematik ab, wenn das eigene Tun als Theorie und Methode der künstlerischen Forschung eingeordnet wird.

### **3. Ursula Bertram: *Künstlerisches Denken und Handeln***

(1) 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“.

(2) Die Frage „Ist die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst nach einem halben Jahrtausend nun in Auflösung begriffen?“ ist 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.

(3) Die Entwicklungslogik einiger Formen der wissenschaftsbezogenen Kunst wird von Bertram 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.

(4) Künstlerisches Denken und Handeln soll nach Bertram in den „Regelwerken der Wissenschaft“ verankert werden. Das „Navigieren über die Grenzen der Disziplinen hinaus“ soll geübt werden; künstlerisches Denken und Handeln wird hier „als Prozess in außerkünstlerischen Feldern“ gesehen.

(5) 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 – primär 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“.

(6) Auch ich messe der Fähigkeit, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“, eine zentrale Bedeutung zu. Es gibt eine menschliche Grundtendenz zur geistigen Unbeweglichkeit, zum *Festhalten an den jeweils etablierten Denkschemata, die fälschlich für endgültige Wahrheiten gehalten werden*.

(7) 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 die folgenden Fragen unterschiedlich beantwortet: Worauf ist die vielfach festzustellende geistige Unbeweglichkeit hauptsächlich zurückzuführen? 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*.

(8) Nach Bertram wendet das wissenschaftliche Denken die in einer Disziplin jeweils etablierte Theorie und Methode *logisch konsequent* an: Es ist *von sich aus nicht in der Lage*, „andere Wege zu beschreiten, eingefahrene Gedankenpfade zu verlassen und die Richtung versuchsweise zu verändern“, d.h. eine *neue* Theorie zu begründen. Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit ist dieser Theorie zufolge dem *künstlerischen Denken* vorbehalten. Wenn in der Wissenschaft – oder in einem anderen Lebensbereich – ein neuer Weg beschritten wird, so ist das nach Bertram auf das künstlerische Denken zurückzuführen.

(9) Kritik: Es ist *willkürlich*, ohne jede Begründung zu behaupten, dass Kreativität bzw. Innovationsfähigkeit dem *künstlerischen Denken* vorbehalten sei. Bezieht man die Rede vom künstlerischen Denken (und Handeln) zunächst auf das, was Künstlerinnen und Künstler *tatsächlich denken und tun*, so zeigt sich, dass in den verschiedenen Kunstformen zwar vielfältige Innovationen stattgefunden haben, dass es aber sehr viele Künstlerinnen und Künstler gibt, die sich auf eingefahrenen Pfaden der Kunstproduktion bewegen. Daher ist es unzulässig, dem künstlerischen Denken und Handeln *generell* Kreativität/Innovationsfähigkeit zuzuschreiben.

(10) 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. Das *Zustandekommen der Innovation* wird mit den Mitteln der Psychologie, Soziologie usw. untersucht. Auf der Ebene der Theoriebildung ist es *unnötig*, dabei eine durchgängige Verbindung zum irgendwie Künstlerischen zu

unterstellen.

(11) Eine wissenschaftliche Innovation wird von einem Individuum oder mehreren Individuen vollzogen, die mit dem in der jeweiligen Disziplin etablierten Theorie-Methoden-Komplexen gut vertraut sind, aber die zunehmenden Schwierigkeiten, in welche diese Komplexe geraten, durch Konstruktion einer besseren Theorie vermeiden wollen. Das *kreative* bzw. *innovative* Denken solcher Wissenschaftler hängt eng mit ihren wissenschaftlichen Erfahrungen zusammen; es ist theoretisch und sprachlich *überflüssig*, es mit dem *künstlerischen* Denken gleichzusetzen.

(12) 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, verlassen die eingefahrenen Gedankenpfade.

(13) Ziel ist es, das kreative wissenschaftliche Denken in der Ausbildung und der Praxis zu stärken, um so Tendenzen zur geistigen Unbeweglichkeit in den Wissenschaften entgegenzuwirken.

(14) Bertrams Fehler besteht darin, dass sie das künstlerische Denken und Handeln als diejenige Instanz betrachtet, welche es dem Denken ermöglicht, andere Wege zu beschreiten. Das *tatsächliche* künstlerische Denken der Vergangenheit und der Gegenwart ist jedoch zu einem erheblichen Maß durch die dogmatische Einstellung geprägt. Bertram nimmt eine *unzulässige Idealisierung des künstlerischen Denkens und Handelns* vor.

(15) Wenn es 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, das sich von den realen Lebenssituationen der Künstlerinnen und Künstler signifikant unterscheidet: Diese sind immer geprägt durch variierende Muster, Rezepte, Vorbilder, Klischees. Bertrams Konzept des künstlerischen Denkens arbeitet demnach mit der *Fiktion eines Idealzustands des völligen Unbelastetseins*.

## 4. Jens Badura: *Philosophie als Performance*

(1) Künstlerische Forschung wird von Jens Badura als *Erkenntnissuche besonderer Art* verstanden, die sich von wissenschaftlicher Erkenntnissuche unterscheidet. Künstlerische Forschung ist demnach nicht „wissenschaftlich oder an der Wissenschaft orientiert“.

(2) Baduras Konzept der künstlerischen Forschung stützt sich auf die in Baumgartens *Aesthetica* von 1750 entfaltete „Theorie sinnlicher Erkenntnis“. Es wird nicht klar zwischen einfacher sinnlicher und ästhetischer Erfahrung unterschieden. Es gibt keine *direkte Verbindung* der einfachen sinnlichen Erfahrung zur Kunst. Es gibt aber eine direkte Verbindung der ästhetischen Erfahrung zur Kunst: Kunst wird *stets im Rahmen der ästhetischen Erfahrung* und vor dem Hintergrund eines bestimmten Überzeugungssystems produziert.

(3) 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“.

(4) Badura folgt einem poststrukturalistischen Philosophieverständnis; darauf ist sein Verständnis künstlerischer Forschung zugeschnitten. Das Projekt „Philosophie als Performance“ dient der Vermittlung eines poststrukturalistischen Philosophieverständnisses.

(5) Es ist legitim, „Inszenierungsformate[] philosophischen Denkens“ zu entwickeln und „Suchräume für begreifende Kreativität zu schaffen“.

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

### Tags

1. Artistic Research
2. Claudia Mareis
3. Jens Badura
4. kunstbezogene Wissenschaft
5. künstlerische Forschung
6. Peter Tepe
7. Simon Grand
8. Ursula Bertram
9. wissenschaftsbezogene Kunst