

Forschen mit Kunst

von Jens Badura

1. Forschung

Forschung ist eine *explorative Praxis*, die darauf zielt, neue Erkenntnisse zu schaffen. So umfasst der Bedeutungshorizont des Begriffs „Forschung“ etymologisch gesehen ein ganzes Spektrum an welterschließenden Praktiken: „Erkenntnis suchen, erkunden, ergründen, prüfen, untersuchen, ausfindig machen“ so die Definition, die sich im einschlägigen Wörterbuch findet.¹ Und dieses Spektrum ist ersichtlich nicht an die Wissenschaften gebunden, sondern kennzeichnet auch einen relevanten Teil dessen, was künstlerische Aktivitäten ausmacht. Denn auch außerhalb der Wissenschaften wird erkundet, werden Erkenntnisse über Erfahrungsmöglichkeiten gesucht, gewonnen und untersucht, werden systematisch Verfahren der Erkenntnisgewinnung und -strukturierung entwickelt und ausprobiert, werden Artikulationsoptionen für diese Erkenntnisse und die sie hervorbringenden Prozesse ausfindig gemacht und in Wirkung gebracht.²

Bedenkt man zudem, um im etymologischen Kontext zu bleiben, dass Kunst ja begrifflich auf „Können, Wissen, Kenntnis“ zurückgeht, lässt sich festhalten, dass die Begriffskombination „Künstlerische Forschung“ in der Sache nichts brennend Spektakuläres bezeichnet. Es geht um eine Praxis der Suche nach und Erkundung und Entwicklung von Wissen und Können, inklusive der dazu jeweils nötigen Verfahren und spezifischen Ausdrucksformen im Medium der Künste. Und es geht darum, den Prozesse, durch den diese Praxis hindurchgeht, zum Gegenstand von Austausch unter entsprechend Forschenden zu machen – also mit anderen Forschenden in Verbindung zu treten und zu sein.

Forschungsprozesse sind egal ob in den Wissenschaften oder den Künsten geprägt von den sinnlichen und rationalen Erkenntnisordnungen der jeweiligen Gegenwart, in denen sie entstehen und wirken. Ihre Themenstellungen, Methoden und

1 Vgl. Pfeifer, Wolfgang et al. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München: dtv 1995, S. 367.

2 Vgl. dazu etwas anders akzentuiert Elke Bippus: „Wenn es darum gehen soll, Kunst in ihrem forschenden Charakter zu erfassen, darf sie nicht auf ein Objekt reduziert werden, das etwas *über* gesellschaftliche, historische oder subjektive Zusammenhänge aussagt, es wird vielmehr erforderlich, ihre Artikulationen von Vorstellungen und Wissen zu befragen. Insofern thematisiert *Künstlerische Forschung* Kunst als epistemische Praxis“, Bippus, Elke: Einleitung, in: Dies. (Hg.) 2009: Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 8.

„Aufschreibesysteme“ (Friedrich Kittler) sind also immer auch Ausdruck spezifischer Erkenntnisinteressen einer Zeit – und wenn heute darüber gesprochen wird, dass Künste forschen und dieses Forschen mittlerweile auch durch Forschungsförderung und institutionelle Rahmungen anerkannt ist, darf dies durchaus als bemerkenswert bezeichnet werden – denn es markiert eine Neubestimmung der Funktionszuschreibung an die Künste. Ich werde darauf zurückkommen.

Forschung ist Neugier auf die Welt – und diese Neugier haben (ob nun wissenschaftlich, künstlerisch oder anderweitig) Forschende gemeinsam. Es kann durchaus ertragreich sein, wenn z.B. Künstler und Wissenschaftler zusammenkommen, verschiedene Erkenntnis- und Gestaltungsmodi miteinander gezielt verbinden und sich auf eine wechselseitige Transformation des Evidenzbestands der jeweiligen Perspektiven bewusst einlassen: dann nämlich können neue Konstellationen der Wissensproduktion entstehen die ohne diesen Prozess der wechselseitigen Transformation nicht entstanden wären. Es geht um Konstellationen, die durch die scheinbar klaren Grenzen zwischen „der“ Wissenschaft und „der“ Kunst hindurch forschend Erkenntnisse generieren und damit zugleich die bestehenden Grenzziehungen zwischen den vorgeblich homogenen Disziplinen verschieben.

Freilich ist die begrifflich scharf scheinende Grenzziehung zwischen den genannten Feldern in der Sache selbst schon problematisch. Denn sie unterstellt eine Klarheit bestimmter Charakteristika, die so nie Bestand hatte: so etwa die Auffassung, dass sich Wissenschaften als ein durch klar bestimmte Rationalitätsideale und Methodenvorgaben eingehegtes Feld bestimmen lassen oder aber Künste eine „autonome“ Zone seien, in der das „Andere“ des Wirklichen in anschauliche Formen gebracht wird. Nicht erst heute und durch der Rede von „Künstlerischer Forschung“ sind die Grenzen zwischen den in Künsten, kunstnahen gestalterischen Disziplinen und den Wissenschaften in Anschlag gebrachten Verfahrensweisen durchlässig und wandelbar. Imagination, Intuition und Kreativität sind in den Wissenschaften genauso am Werke wie Recherche, Analyse und Experiment in den Künsten.³ Wenn hier eine

³ Auch wenn er neben den wissenschaftstheoretischen Referenzautoren in der Diskussion um Künstlerische Forschung (wie Rheinberger und Latour) nicht als Prominenz geführt wird, ist hier auf Paul Feyerabends Arbeiten zur wissenschaftlichen Praxis hinzuweisen, die ihn zur Feststellung führen, dass a) innovative Wissenschaft wesentlich intuitiv bzw. nonparadigmatisch oder kontingenzgeprägt operiert und diesbezüglich nicht kategorial von künstlerischer Praxis abweicht und b) sich nicht durch disziplinär-methodische Standards in ihrer Kreativität hemmen lassen sollte, woraus das Plädoyer einer

Differenz zählt dann nicht so sehr die zwischen den de facto verwendeten Praxen.⁴ Vielmehr kommt jene Differenz zwischen unterschiedlichen Gewichtungen bei der Orientierung an Erkenntnistypen zur Geltung, die jeweils programmatisch ins Zentrum gerückt werden bzw. deren jeweilige paradigmatische Betonung die Rede von den Wissenschaften und den Künsten und kunstnahen Disziplinen erst ermöglicht: die Unterscheidung zwischen rationaler und sinnlicher Erkenntnis nämlich, eine Unterscheidung, die auf Alexander Gottlieb Baumgarten, dem Begründer der philosophischen Ästhetik zurückgeht.⁵ Während sinnliche Erkenntnis die Fülle der Welt in ihren Einzelheiten als gesamtheitlichen Erfahrungszusammenhang adressiert und damit wie Baumgarten es nennt „unklar“ bleibt (also nicht begrifflich klar fassbar wird) ist die rationale Erkenntnis an ebendieser klaren begrifflichen Fasslichkeit orientiert und bedarf dazu der Abstraktion, mittels derer die gesamtheitliche Erfahrung in einzelne Aspekte zergliedert und in durch logische Operationen aufeinander beziehbare Klassen systematisiert wird. Somit ist rationale Erkenntnis zwar „klar“ aber eben von der Eigenheit des Erkannten bzw. der „Fülle“ der Konstellation immer durch den Akt der Abstraktion getrennt.

Eine zentrale Behauptung nun, die in der Rede von der künstlerischen Forschung zu Ausdruck kommt, lautet nun: die Erkenntnis Modi – sinnlich oder rational – sind nicht in eine hierarchische Ordnung zu bringen sondern als *komplementär* zueinander zu denken. Eine angemessene Welterschließung muss somit „unklare“ und „klare“ Dimensionen und an diese anknüpfende Artikulationsmodi umfassen und die Erfahrungen der Welterschließung als ein Wechselspiel zwischen unbegrifflichen (wie künstlerisch-kreativen) und begrifflichen (wie wissenschaftlich-theoretischen) Artikulationsformen als eine produktive Dynamik annehmen. Und: wenn die These lautet „Künste können Erkenntnisse produzieren“, dann ist damit in der Regel gemeint, dass sie Erkenntnisse produzieren (oder an einer solchen Produktion wesentlich mitwirken) können, die nicht durch andere Erkenntnisprozesse, wie z.B.

„anarchistischen Erkenntnistheorie“ resultiert. Vgl. dazu Feyerabend, Paul: Wissenschaft als Kunst, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

⁴ Nebenbei lässt sich konstatieren, dass manche Wissenschaften manchen Künsten viel näher sind als anderen Wissenschaften und vice versa. Zudem zeigt eine Vielzahl von wissenschaftshistorischen und -theoretischen Untersuchungen, dass es mit der vielbeschworenen Rationalität und expliziten Methodentreue in den Wissenschaften keineswegs so selbstverständlich funktioniert wie es das Klischee (und zuweilen auch das Selbstverständnis) will. Vgl. dazu Mersch, Dieter/Ott, Michaela : Tektonische Verschiebungen zwischen Wissenschaft und Kunst, in: Dies. (Hg.): Kunst und Wissenschaft, München: Fink 2007, S. 9-31.

⁵ Baumgarten, Alexander Gottlieb (2009): Ästhetik. Lateinisch-deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner Bd. 1, § 1 ff.

den Wissenschaften, (allein) produziert werden können. Gleichwohl gilt jedoch, dass diese Erkenntnisse nur im Zusammenspiel mit anderen Erkenntnisprozessen zur Ausbildung eines angemessen komplexen und polydimensionalen Weltverhältnis beitragen können.

Das eben formulierte Komplementaritätspostulat ist in der Sache nichts Neues – schon Baumgarten wies darauf hin, dass nur ein entsprechend gleichrangiges Wechselspiel der Erkenntniskräfte das menschliche Erkenntnispotential ausschöpfen könne.⁶ Die Herausforderung wäre vor diesem Hintergrund allerdings heute, in einer stark auf rationale Erkenntnis und kalkulatorische Vernunft fokussierten Gegenwart der sinnlichen (und hinsichtlich ihrer Begriffsschärfe stets unklaren) Erkenntnis zu einer wiedererstarkten Rolle zu verhelfen: derjenigen einer Sensibilisierung nämlich. Einer Sensibilisierung mittels Aufmerksamkeit gegenüber der Gegenwart und den wahrnehmungsleitenden (bzw. welterzeugenden) Infrastrukturen nämlich, deren Wirkungskräfte in den Bahnungen der Normalität unbeachtet bleiben. Eine Aufmerksamkeit also, die unsere Kompetenz im kritischen wie schöpferischen Umgang mit jener Kontingenz befördert, die das moderne Weltverhältnis prägt.

Dazu allerdings noch eine wichtige Nachbemerkung: oben wurde schon von den dynamischen Grenzen zwischen Wissenschaften, Künsten und gestalterischen Praxen gesprochen – und diese Dynamik und auch Durchlässigkeit findet sich nun auch in der Verteilung von Sinnlichkeit und Rationalität, die nicht in eins fällt mit der Differenz von Wissenschaften und Künsten: Wissenschaften ohne einen Anteil an Sinnlichkeit bleiben blind uninspiriert von der Welt, Künste ohne einen Anteil an Rationalität bleiben stumm, weil sie nicht an die kommunikative Konfiguration und den Aufmerksamkeitshorizont einer Gegenwart anschlussfähig sind.

2. Kunstfunktionen

Die Rede von Künstlerischer Forschung bezeichnet also etwas, das es in der Sache in den Künsten und den gestalterischen Disziplinen immer gab und gibt – nämlich einen forschenden Aspekt – doch ist die damit verbundene Debatte heute nicht umsonst von so großer Popularität. Ein Grund dafür – der allerdings nicht überbewertet werden

⁶ Vgl. Mirbach, Dagmar (2009): „Einleitung“, in: Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik; a.a.O., S. XLII.

darf – sind die tiefgreifenden Hochschul- und Bildungsreformen, die auch den Kunsthochschulen einen Forschungsauftrag zuschreiben, dazu soll hier nicht en détail Stellung genommen werde.⁷ Abgesehen davon ist eine viel grundlegendere Dynamik im Spiel: die Rolle der Künste im Kontext der Gesellschaft verändert sich – wir haben es zu tun mit dem nach langem Abschied nun definitiv erfolgenden Auslaufen des nostalgisch gefärbten Kunst-Modells spätromantischer Provenienz, das der Kunst eine Art kategorischer Sonderstellung und Autonomie gegenüber Märkten und Nutzbarkeiten verordnet hatte und bis heute noch nachwirkt. Es soll hier nicht in Frage gestellt werden, dass Künste ganz wesentlich einer Freiheit bedürfen, die nicht übermäßig durch instrumentelle Nutzenerwägungen geprägt sein sollte. Zugleich aber ist es sowohl naiv als auch kontraproduktiv, die Verbindungen von Künsten, Wissenschaften, (Kreativ-)Wirtschaft und Politik zu leugnen, die heute (und zumindest bezüglich des Verhältnisses von Künsten und Wissenschaften wohl immer schon) durchaus auch im positiven Sinne zu einer innovativen Erkenntnisproduktion führt. Die Diskussionen zur Künstlerischen Forschung sind als Ausdruck einer Normalisierung dieser Situation zu deuten und markieren daher auch das veränderte Selbstverständnis einer wachsenden Gruppe von „Kreativakteuren“, die an Schnittstellen zwischen Künsten, Wissenschaften und Kultur- und Kreativmarkt operieren. Das heißt nicht, dass alle Künstler in eine solche Richtung gehen müssten oder sollten, wohl aber dass die, die sich drauf einlassen, nicht als „Verräter“ zu brandmarken sind. Natürlich gibt es Bedarf an Skepsis gegenüber möglichen Vereinnahmungstendenzen der Künste durch institutionelle oder ökonomische Begehrlichkeiten. Diese gilt es Ernst zu nehmen und gerade im Bereich der Kulturpolitik immer neu zu verhandeln,⁸ zugleich aber auch der veränderten Rolle und Selbstverständnis von Künstlern und kunstnahen Gestaltern Rechnung trägt. Wenn es also heute vermehrt zu kooperativen Formaten kommt, in denen Künste, Wissenschaften und Kreativwirtschaft – inklusive der immer schon an Schnittstellen operierenden Felder wie Architektur oder Design – in unterschiedlichsten Konstellationen zusammenwirken, dann ist dies mithin auch dieser Normalisierung eines entromantisierten Kunstverständnisses geschuldet, das neue Möglichkeitsräume

⁷ Vgl. dazu folgende Stellungnahme: Badura, Jens : Künstlerisches Doktorat. Ein Positionspapier ; im Web unter: www.art-based-research.net; -> Positionen.

⁸ Vgl. Badura, Jens/Mokre, Monika (2011): Von der Kulturpolitik zum Kulturmanagement. Anmerkungen zu einem Paradigmenwechsel, in: Bekmeier-Feuerhahn et al. (Hrsg.), Jahrbuch Kulturmanagement 2011, Bielefeld: Transcript, S. 53-68.

öffnet. Und dies heißt auch, dass eine Kritik, die Architektur und Design pauschal aus dem Feld künstlerischer Forschung ausschließt, fehl geht, weil sie einen Kunstbegriff unterstellt, dessen Exklusivität längst abgelaufen ist.⁹

3. Künstlerische Forschung

Zusammenfassend kann nun eine Typologie künstlerischer Forschung skizziert werden. Künstlerische Forschung wurde als jene Forschungspraxis beschrieben, die künstlerische Zugangs-, Vorgehens- und Artikulationsweisen verwendet, um Erkenntnisse zu generieren. Eine Forschungspraxis allerdings, die gezielt Anschlussfähigkeit und wechselseitige Stimulation herzustellen bemüht ist zu anderen Weisen der Erkenntnisproduktion und gesellschaftlichen Debatten, in denen diese Erkenntnisse von Relevanz sein können – den Wissenschaften, der Technologieentwicklung, der Politik und ggf. auch der Wirtschaft. Und hier liegt auch ein wesentliches Spezifikum künstlerischer Forschung gegenüber künstlerischer Arbeit schlechthin: die gezielte Herstellung von Anschlüssen bzw. Kontaktzonen zu anderen Erkenntnisproduktionsformen, die in dieser Hinsicht über die klassische Form der Präsentation von Kunst als Kunst hinausgehen möchte, sondern diese – wofür es sehr gute Gründe geben kann – für sich stehen lassen möchte. Damit ist also NICHT gemeint, dass künstlerische Forschung die „bessere“ Kunst sei, sondern es wird nur behauptet, dass künstlerische Forschung in ihrem Fokus auf Erkenntnistiftung der künstlerischen Arbeit eine spezifische, über diese Arbeit hinausweisende Richtung gibt, sich im Feld der Erkenntnisproduktion exponiert. Übertragen auf einen mehr konkret projektbezogenen Zugang lässt sich diese Systematik in folgenden idealtypisch gegliederten Projektformaten abbilden:

a) Ein erster Projekttypus umfasst solche Forschungen, die im Modus ästhetischer Welterschließung Dimensionen der Wirklichkeit erfahrbar machen, die den Wissenschaften verschlossen bleiben bzw. in deren „Aufschreibesystemen“ keine Artikulationsformen finden, weil sie nicht in dem vom wissenschaftlichen Vorgehen aus dessen spezifischem Erkenntnisanspruch heraus mit Recht geforderten Wiederholung- oder Objektivierungsanspruch gefasst werden können.

⁹ Neumann, Eckhard (1986): Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt/M..

b) Sodann gibt es Projekte, die darauf zielen, durch künstlerisch operierende Material- und Methodenerkundung, Formexperimente etc. eine Entwicklung der Künste zu stimulieren durch Beiträge zur Entstehung neuer künstlerischer Praxen, die ggf. auch Beiträge für die wissenschaftliche und technologische Material- und Methodenforschung liefern oder aber auch in andere, z.B. kreativwirtschaftliche Kontexte hinein wirken können.

c) Ein dritter Projekttypus zielt auf eine spezifisch reflexive Erschließung der Künste– und zwar nicht aus der „Außenperspektive“ der Kunstwissenschaften, sondern aus der Innenperspektive künstlerischer Arbeit. Paradigmatisch sind hier die unterschiedlichen Arts-based-PhD-Formate zu nennen, die auf eine durch die systematische reflexive Erschließung künstlerischer Praxen ermöglichte Stimulation eben dieser Praxen zielen.

Forschung in und mit den Künsten, so soll diese Typisierung verdeutlichen, kann mithin durch originäre und originelle, im Verhältnis zu theoretisch-objektivierbaren Forschungspraktiken komplementäre Beiträge zur Welterschließung und –gestaltung leisten – und zwar insbesondere dann, wenn sie sich mit diesen in einen Austausch begibt. Zwar steht im Zentrum wie gesagt immer eine künstlerische Praxis bzw. eine daran angelehnte gestalterische Aktivität mit ihrer spezifischen Form des Weltzugangs, doch geht die skizzierte künstlerische Forschung im engeren Sinne darüber hinaus insofern, als dass sie auf eine Artikulation zielt, die sie für Wissenschaft, Technikentwicklung, gesellschaftliche Diskurse im weiteren Sinne wie auch direkt ökonomische Innovationen anschlussfähig macht.

Das heißt somit *nicht*, dass diese Forschung als Konkurrenzveranstaltung zur wissenschaftlichen oder technischen Forschung anzusehen wäre und erst recht *nicht*, dass die Kunst in den Dienst der Märkte gestellt werden sollte – vielmehr geht es darum, Raum für Vollzugs- und Ausdrucksmodi alternativer Erkenntnisbildung und Gestaltungsmöglichkeiten zu schaffen – die, will man den Begriff der anwendungsorientierten Grundlagenforschung konkret auf die künstlerische Forschung beziehen, sowohl die Grenzen zwischen Künsten anderen Wissens- und Handlungsfelder durchlässig sein lässt und diese Durchlässigkeit frucht- und nutzbar machen kann. Aber nur dann, wenn zugleich die involvierten künstlerischen Praxen als *künstlerische* Praxen eine möglichst weitreichende Autonomie erhalten, denn nur

dann können sich die Künste und Künstlerische Forschung auf eine gleiche Augenhöhe mit anderen Wissensformen begeben, Formen der Zusammenarbeit suchen und neue Öffentlichkeiten für die Auseinandersetzung mit Forschung verschiedener Art schaffen. Und zwar nur dadurch, dass dieses Zusammenspiel nicht als ein bloßes Nebeneinander, sondern als ein gezielt provoziertes, kreatives Miteinander der Perspektiven erfolgte, im Rahmen dessen auch zugelassen wurde, dass sich jede Weise der Welterschließung und –gestaltung als sie selbst durch die anderen Weisen entwickeln konnte.