

kann zu innovativen Befunden und inspirierenden Einsichten führen. Doch die Kooperation zwischen Künstlern und anderen Forschern beschränkt sich nicht auf Gebiete wie Technologie, Ingenieurwesen und Produktdesign. Forschung in anderen Bereichen kann der Kunstpraxis ebenfalls dienen oder produktive Verbindungen mit der Kunst bilden. Man denke an die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Philosophen, Anthropologen oder Psychologen ebenso wie Wirtschaftswissenschaftlern und Rechtsgelehrten; Projekte mit Künstlerbeteiligung werden auch auf Gebieten wie den Biowissenschaften, der künstlichen Intelligenz und der Informationstechnologie durchgeführt.<sup>13</sup>

Grob gesagt kann multidisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern zwei verschiedene Formen annehmen: Entweder dient die wissenschaftliche Forschung der Kunst oder erhellt diese, oder die Kunst dient dem, was sich in der Wissenschaft abspielt, oder erhellt es. Derzeit gibt es vor allem ein großes Interesse an dieser letzteren Form. Die Annahme ist, dass die Künste imstande sein werden, die Verfahren, Ergebnisse und Implikationen der wissenschaftlichen Forschung auf ihre eigene einzigartige Weise zu verdeutlichen. Bio-Art ist ein Beispiel hierfür; diese Kunstform, bei der sich Künstler biotechnologische Verfahren wie Gewebe- und Gentechnik zunutze machen, stützt sich stark auf die wissenschaftliche Forschung und wirft zugleich häufig ein kritisches Licht auf die ethischen und sozialen Folgen der Forschung in den Biowissenschaften.

In der Auseinandersetzung über Forschung in den Künsten werden diese und andere Arten der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft oft zu Unrecht mit der in diesem Aufsatz untersuchten künstlerischen Forschung zusammengeworfen. Obwohl der Begriff »Kunst und Wissenschaft« auf den ersten Blick eine Annäherung implizieren mag, repräsentiert er, wenn überhaupt, eine erneute Inkraftsetzung der Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und dem der Wissenschaft, zwischen dem Künstlerischen und dem Akademischen, zwischen dem, was Künstler, und dem, was Wissenschaftler tun. Natürlich gibt es daran nichts auszusetzen, man kann es nur mit Beifall aufnehmen, dass diese oft voneinander isolierten Sphären und Kulturen einander jetzt in Projekten begegnen, bei denen die Menschen voneinander lernen und kritische Konfrontationen stattfinden können. Doch solche multidisziplinären Forschungsprojekte müssen nach wie vor als Kooperation zwischen verschiedenen Disziplinen zu einem bestimmten Thema verstanden

werden, wobei die theoretischen Prämissen und Arbeitsmethoden

der Disziplinen intakt bleiben. Der Wissenschaftler operiert auf seiner Seite, der Künstler auf einer anderen. Selbst wenn sich Künstler rechts und links bei Wissenschaftlern bedienen, sind die ästhetische Bewertung des Materials, die künstlerischen Entscheidungen, die bei der Schaffung des Kunstwerks getroffen werden, und die Art und Weise, wie die Resultate präsentiert und dokumentiert werden, in der Regel disziplinspezifisch. Nur sehr selten führt solch multidisziplinäre Forschung zu einer wirklichen Hybridisierung der Bereiche.

Auch wenn die künstlerische Forschung nicht völlig im Widerspruch zu diesen Formen der Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft steht, sollte sie dennoch als eine selbständige akademische Forschungsförm betrachtet werden. Das Wissenschaftsmodell kann hier nicht der Maßstab sein, ebenso wenig wie die künstlerische Forschung den Standards der Geisteswissenschaften genügen könnte.

## Künstlerische Forschung als akademische Forschung

Selbst wenn man akzeptiert, dass Kunstwerke auch Formen von Wissen oder Kritik verkörpern und dass dieses Wissen, diese Kritik in den künstlerischen Praktiken und kreativen Prozessen inszeniert werden, und darüber hinaus, dass das Wissen und die Kritik in den größeren Kontext der Kunstwelt und der akademischen Welt eingebettet sind, dann bedeutet dies jedoch nicht, dass man das, was Künstler tun, als Forschung im emphatischen Sinne deuten kann. Forschung ist »Eigentum« der Wissenschaft, sie wird von Personen durchgeführt, die die »wissenschaftliche Methode« beherrschen, und zwar in Einrichtungen, die der systematischen Anhäufung von Wissen und seiner Anwendung gewidmet sind, wie etwa Universitäten oder industrielle und staatliche Forschungszentren.

In der Tat kann man das, »was Künstler machen«, nicht automatisch als Forschung bezeichnen. Bei der Auseinandersetzung über künstlerische Forschung drehen sich die Diskussionen häufig um die Unterscheidung zwischen Kunstpraxis an sich und Kunstpraxis als Forschung.<sup>14</sup> Kaum jemand würde behaupten, dass alle Kunstwerke und künstlerischen Praktiken das Ergebnis von Forschung im emphatischen Sinne dieses Wortes sind. Ich werde mich hier auf die Frage beschränken, welche Kriterien erfüllt sein müssen, damit künstlerische als akademische Forschung bezeichnet werden kann. Ich werde zeigen, dass künstlerische Forschung

13. Hinsichtlich einer detaillierten Übersicht siehe Wilson: *Information Arts* (2002).

14. Vgl. Borgdorff: »Die Debatte über Forschung in der Kunst« (2009); ders.: *Artistic Research within the Fields of Science* (2009).

sowohl die Interessen der Praxis als auch diejenigen der akademischen Welt mit einbezieht.<sup>15</sup>

In der akademischen Welt herrscht weitgehend Einigkeit darüber, was unter Forschung zu verstehen ist. Kurz gefasst läuft es auf Folgendes hinaus: Forschung findet dann statt, wenn eine Person die Absicht hat, eine originale Untersuchung durchzuführen, um damit unser Wissen und Verständnis zu erhöhen. Sie beginnt mit Fragen oder Themen, die im Kontext der Forschung relevant sind, und verwendet Methoden, die für die Forschung angemessen sind und die Validität und Reliabilität der Forschungsergebnisse sicherstellen. Ein zusätzliches Erfordernis ist, dass der Forschungsprozess und die -ergebnisse auf angemessene Weise dokumentiert und verbreitet werden.

Diese Beschreibung der akademischen Forschung lässt Raum für eine große Vielfalt von Forschungsprogrammen und -strategien, unabhängig davon, ob diese sich aus der Technologie und Naturwissenschaft, den Sozial- oder den Geisteswissenschaften herleiten und ob diese auf ein Grundverständnis des Untersuchungsgegenstands oder eher auf eine praktische Anwendung des erlangten Wissens abzielen. Auch künstlerische Forschung fällt unter diese Charakterisierung der akademischen Forschung. Wir wollen uns nun die verschiedenen Komponenten dieser Beschreibung genauer ansehen.<sup>16</sup>

### Absicht

Forschung wird in der Absicht durchgeführt, unser Wissen und unser Verständnis der fraglichen Disziplin oder Disziplinen zu erweitern und zu vertiefen. Künstlerische Praktiken tragen zunächst zur Kunstwelt und zum künstlerischen Universum bei. Die Produktion von Bildern, Installationen, Kompositionen und Aufführungen erfolgt nicht primär zur Mehrung unseres Wissens (obwohl mit der Kunst stets

Formen der Reflexion verbunden sind). Dies verweist auf eine bedeutende Unterscheidung zwischen Kunstpraxis an sich und künstlerischer Forschung. Künstlerische Forschung ist bestrebt, in der und durch die Produktion von Kunst nicht nur zu dem künstlerischen Universum, sondern zu dem, was wir »wissen« und »verstehen«, beizutragen. Damit geht sie in zweierlei Hinsicht

15. Vgl. Biggs, Büchler: »Communities, Values, Conventions and Actions« (2010). Biggs und Büchler plädieren für ein Gleichgewicht zwischen akademischen und künstlerischen Werten. Unter starker Verkürzung des Sachverhalts würde ich die These vertreten, dass im britischen Diskurs bislang die akademischen Werte vorherrschten, während auf dem europäischen Kontinent der Schwerpunkt mehr auf den künstlerischen Werten lag. Bei ihrer Analyse der Werte, die im Bezug auf die beiden Gemeinschaften – die Praxis und die akademische Welt – durch sinnvolle und potenziell bedeutsame Handlungen demonstriert werden, scheinen Biggs und Büchler »künstlerische Praxis« und »akademische Forschung« als Konstanten aufzufassen, während tatsächlich unsere Begriffe davon, was künstlerische Praxis und akademische Forschung sind, durch das im Entstehen begriffene »Paradigma« der künstlerische Forschung bereichert werden.

über das künstlerische Universum hinaus. Erstens reichen die Forschungsergebnisse über die persönliche künstlerische Entwicklung des jeweiligen Künstlers hinaus. In Fällen, in denen die Wirkung der Forschung auf das eigene Werk des Künstlers beschränkt bleibt und keine Bedeutung für den umfassenderen Forschungskontext hat, kann man zu Recht fragen, ob dies als Forschung im eigentlichen Wortsinn gelten kann. Zweitens verfolgt die Forschung ausdrücklich die Absicht, die Grenzen der Disziplin zu verschieben. So wie der Beitrag der sonstigen akademischen Forschung darin besteht, neue Tatsachen oder Beziehungen aufzudecken oder neues Licht auf vorhandene Fakten oder Beziehungen zu werfen, trägt auch künstlerische Forschung dazu bei, die Grenzen der Disziplin durch die Entwicklung innovativer künstlerischer Praktiken, Produkte und Einsichten zu erweitern. In einem materiellen Sinn hat Forschung also Auswirkungen auf die Entwicklung von Kunstpraxis und in einem kognitiven Sinne auf unser Verständnis dessen, was diese Kunstpraxis ist.

### Originalität

Künstlerische Forschung beinhaltet originale Beiträge, das heißt, das Werk darf nicht bereits vorher von anderen ausgeführt worden sein und sollte neues Wissen oder neue Einsichten zu dem bereits vorhandenen Wissensbestand hinzufügen. Auch

hier müssen wir zwischen einem Originalbeitrag zur Kunstpraxis und einem Originalbeitrag zu dem, was wir wissen und verstehen, sprich zwischen künstlerischer und akademischer Originalität, unterscheiden.<sup>17</sup> Doch künstlerische und akademische Originalität sind eng miteinander verwandt. Im Regelfall führt ein originaler Beitrag in der künstlerischen Forschung zu einem originalen Kunstwerk, da die Relevanz des künstlerischen Ergebnisses eine Bewährungsprobe für die Angemessenheit der Forschung ist. Doch der Umkehrschluss gilt nicht: Ein originales Kunstwerk ist nicht zwangsläufig das Ergebnis von Forschung im emphatischen Sinne. In der konkreten Praxis der

16. Eine ontologische, erkenntnistheoretische und methodologische Untersuchung der künstlerischen Forschung bei Borgdorff: »Die Debatte über Forschung in der Kunst« (2009), S. 44, führt zu folgender Definition: »Künstlerische Praxis gilt als Forschung, wenn ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der [Thematisierung] von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.«

17. Dies ist vor allem eine theoretische Unterscheidung, mit der das Originalitätsprinzip verdeutlicht werden soll. Wie bei anderen Abgrenzungen und Dichotomien muss es frei im Licht der Vielfalt der Praxis gedeutet werden. Es ist wichtig, jegliche allzu enge Verbindung mit dem von der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts vertretenen frühromantischen Originalitätsprinzip zu vermeiden, das noch immer in vielen Köpfen als eine Art implizites Paradigma herumspekt.

künstlerischen Forschung muss man von Fall zu Fall entscheiden, auf welche Weise und in welchem Maße die Forschung zu originalen künstlerischen und akademischen Ergebnissen geführt hat.<sup>18</sup> Bei jeder Forschungsarbeit dieser Art ist es wichtig zu realisieren, dass sich am Anfang nur schwer feststellen lässt, ob sie letztlich zu einem originalen Beitrag führen wird. Es ist eine inhärente Eigenschaft der Forschung, »dass man nicht genau weiss, was man nicht weiss«.<sup>19</sup> Folglich sind leitende Intuition und Zufallsinspirationen für die Motivation und Dynamik der Forschung genauso wichtig wie methodologische Vorschriften und diskursive Rechtfertigungen. Dass man neues Wissen zu dem bereits vorhandenen beiträgt, ist charakteristisch für die ergebnisoffene Natur jeder Forschungsarbeit.

## Wissen und Verständnis

Wenn künstlerische Forschung eine »originale Untersuchung ist, die mit dem Ziel durchgeführt wird, Wissen und Verständnis zu erlangen«,<sup>20</sup> dann stellt sich die Frage, um welche Formen von Wissen und Verständnis es dabei geht. Traditionell liegt der Schwerpunkt der Erkenntnistheorie auf »propositionalem« Wissen, also Faktenwissen, Wissen über die Welt, Wissen, dass dieses und jenes der Fall ist. Davon unterschieden wird Wissen als »Fertigkeit«, also Wissen darüber, wie man etwas macht, wie man handelt, wie man etwas durchführt. Eine dritte Form des Wissens kann man als »Vertrautheit« bezeichnen: Bekanntsein mit und Aufgeschlossenheit für Personen, Bedingungen oder Situationen. In der Geschichte der Erkenntnistheorie wurden diese Formen von Wissen auf vielfältige Weise thematisiert, von Aristoteles' Unterscheidung zwischen theoretischem Wissen, praktischem Wissen und Weisheit bis zu Michael Polanyis Gegensatz von explizitem und implizitem Wissen.<sup>21</sup> Hinsichtlich der Beziehungen zwischen den drei Wissenstypen gibt es

unterschiedliche Auffassungen, die auch in der Debatte über künstlerische Forschung zu beobachten sind. Manchmal liegt das Hauptgewicht auf propositionalem Wissen, manchmal auf Wissen als Fertigkeit und manchmal auf dem Verständnis als einer Form des Wissens, bei der sich theoretisches Wissen, praktisches Wissen und Vertrautheit überschneiden können.

18. Siehe Pakes: »Original Embodied Knowledge« (2003) hinsichtlich einer detaillierteren kritischen Analyse des Originalitätsprinzips in der künstlerischen Forschung.

19. Rheinberger: »Man weiss nicht genau was man nicht weiss« (2007), S. 30. Das vollständige Zitat lautet: »Das Grundproblem besteht darin, dass man nicht genau weiss, was man nicht weiss. Damit ist das Wesen der Forschung kurz aber bündig ausgesprochen.« Vgl. auch Dallow: »Representing Creativeness« (2003), S. 49, 56.

20. So der von der Research Assessment Exercise verwendete Wortlaut (Übersetzung aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider); bezüglich der vollständigen RAE-Definition von Forschung aus dem Jahre 2006 siehe: <http://www.rae.ac.uk/pubs/2006/01/>, Stand: 10.05.2011

21. Vgl. Polanyi: *Personal Knowledge* (1958).

Im Fall der künstlerischen Forschung können wir dem Duo »Wissen und Verständnis« die Synonyme »Einsicht« und »Verstehen« hinzufügen, um zu betonen, dass eine perzeptive, rezeptive und verstehende Auseinandersetzung mit dem Thema häufig wichtiger für die Forschung ist als ein »erläuternder Zugriff«. Außerdem ist eine solche Untersuchung auch bestrebt, unsere Erfahrung im umfassendsten Sinne des Wortes zu steigern: das Wissen und die Fertigkeiten durch Handeln und Praxis, und das Begreifen durch die Sinne. In der Debatte über den Status der erfahrungsbezogenen Komponente künstlerischer Forschung herrscht Uneinigkeit darüber, ob diese Komponente nicht-begrifflich und daher nicht-diskursiv ist oder ob es sich um eine kognitive Komponente handelt, die definitiv im »Raum der Gründe« angesiedelt ist.<sup>22</sup> Die Auseinandersetzung zwischen erkenntnistheoretischem Fundamentalismus und Kohärenztheorie, die vor allem propositionales Wissen betrifft, spielt in der Debatte über künstlerische Forschung überhaupt keine Rolle. Doch viele Beobachter betrachten Wissen nicht primär als »begründete wahre Überzeugung« oder »gerechtfertigte Behauptbarkeit«, sondern als eine Form der Welterschließung (eine hermeneutische Perspektive) oder der Welterfassung (eine konstruktivistische Perspektive).

## Fragen, Themen, Probleme

Die Anforderung, dass am Beginn einer Forschungsarbeit genau definierte Fragen, Themen oder Probleme stehen sollen, steht häufig im Widerspruch zum tatsächlichen Verlauf der Ereignisse in der künstlerischen Forschung. Das Formulieren einer Frage impliziert das Abstecken des Raums, in dem sich eine mögliche Antwort finden lässt. Doch häufig ähnelt Forschung (und nicht nur künstlerische Forschung) einer ungewissen Suche, bei der sich die Fragen oder Themen erst im Verlauf der Reise herauskristallisieren und sich überdies oft verändern können. Abgesehen davon, dass man häufig nicht genau weiß, was man nicht weiß, weiß man auch nicht, wie man den Raum abgrenzen soll, in dem sich die potenziellen Antworten befinden. In der Regel ist künstlerische Forschung nicht hypothesengeleitet, sondern entdeckungsgleitet,<sup>23</sup> wobei der Künstler eine Suche auf der Grundlage von Intuitionen, Vermutungen und Ahnungen angeht und möglicherweise unterwegs auf einige unerwartete Themen oder überraschende Fragen stößt.

Im Lichte der tatsächlichen Dynamik der derzeitigen akademischen Forschung ist das vorherrschende Format für das

22. Vgl. Biggs: »Learning from Experience« (2004).

23. Rubidge: »Artists in the Academy« (Stand: 10.05.2011), S. 8.

Forschungsdesign (wie sie in den Anforderungen an Förderungsanträge zum Ausdruck kommt) im Grunde unangemessen. Vor allem in der künstlerischen Forschung und ganz im Einklang mit dem kreativen Prozess sind das implizite Verständnis des Künstlers und seine angehäuften Erfahrung, Sachkenntnis und Sensibilität bei der Erkundung unbekanntes Gelände entscheidender für das Erkennen von Herausforderungen und Lösungen als die Fähigkeit, die Untersuchung abzugrenzen und bereits in einem frühen Stadium Forschungsfragen in Worte zu fassen. Letzteres kann eher Last als Segen sein.

Wie wir gesehen haben, können Forschungsarbeiten, die in der und durch die Kunst durchgeführt werden, können sich an der Wissenschaft und Technologie oder eher an Interpretation und Sozialkritik orientieren, und sie können sich dabei einer Vielfalt methodologischer Instrumente bedienen. Ebenso können die von der Forschung behandelten Themen und Fragen variieren: angefangen von solchen, die sich ausschließlich auf das künstlerische Material oder den kreativen Prozess konzentrieren, bis hin zu solchen, die andere Lebensbereiche berühren oder deren *locus* und *telos* sogar dort angesiedelt ist. Der Gegenstand der Forschung ist gewissermaßen im künstlerischen Material oder im kreativen Prozess eingeschlossen, oder im transdisziplinären Raum, der die künstlerischen Praktiken mit sinnvollen Kontexten verbindet. Die Forschung ist also bestrebt, den häufig nicht-begrifflichen Inhalt zu erkunden, der in der Kunst verkörpert, im kreativen Prozess inszeniert oder in den kontextuellen Raum eingebettet wird.

## Kontext

Kontexte sind sowohl in der Kunstpraxis als auch in der künstlerischen Forschung konstitutive Faktoren. Künstlerische Praktiken stehen nicht für sich allein, sondern sind immer situiert und eingebettet – Kunstwerke und künstlerische Aktionen erlangen ihre Bedeutung im Austausch mit relevanten Umwelten. Forschung in den Künsten wird naiv bleiben, solange sie dieses Eingebettetheit und diese Verortung in der Geschichte, in der Kultur (Gesellschaft, Wirtschaft, Alltagsleben) sowie im Diskurs über Kunst nicht anerkennt und sich ihnen nicht stellt; hierin liegt der Vorzug der relationalen Ästhetik und aller konstruktivistischer Ansätze in der künstlerischen Forschung. Kontexte spielen in der künstlerischen Forschung aber auch auf andere Weise eine Rolle. Die Relevanz und Dringlichkeit der Forschungsfragen und -themen wird teilweise *innerhalb* des Forschungskontexts bestimmt, wo das intersubjektive Forum einander ebenbürtiger

Personen den Stand der Forschung definiert. Dieses formal eingesetzte oder auf abstrakte Weise verinnerlichte normative Forum beurteilt, welchen potenziellen Beitrag die Forschung zu dem aktuellen Korpus des Wissens und Verstehens leisten wird und in welcher Beziehung die Forschung zu anderer Forschung in diesem Bereich steht. Jede künstlerische Forschungsarbeit muss ihre eigene Bedeutung gegenüber dem akademischen Forum rechtfertigen, welches, wie das künstlerische Forum, dem Forscher sozusagen über die Schulter schaut.

## Methoden

Ich habe oben den besonderen Charakter der künstlerischen Forschung unter dem Gesichtspunkt der Methodologie kommentiert. Diese ist *innerhalb des Forschungsprozesses* durch den Gebrauch der Kunstpraxis, – des künstlerischen Handelns, Schöpfens und Spielens – *innerhalb des Forschungsprozesses* gekennzeichnet. Experimentelle Kunstpraxis ist ein wesentlicher Bestandteil der Forschung, so wie die aktive Beteiligung des Künstlers eine wesentliche Komponente der Forschungsstrategie ist. Hierin liegt die Ähnlichkeit zwischen künstlerischer Forschung und laborbasierter technischer Forschung ebenso wie ethnografischer Feldstudien. Die sprunghafte Natur der kreativen Entdeckung, bei der unsystematisches Sich-treiben-Lassen, Zufallsfunde, überraschende Inspirationen und Hinweise einen integralen Bestandteil bilden, ist so beschaffen, dass sich eine methodologische Rechtfertigung nicht leicht kodifizieren lässt. Wie bei vielen anderen akademischen Forschungsarbeiten ist damit das Durchführen unvorhersehbarer Dinge verbunden, und dies impliziert Intuition und ein gewisses Maß an Zufälligkeit. Forschung ist mehr ein Auskundschaften als das Abschreiten eines sicheren Weges.<sup>24</sup>

Ein Großteil künstlerischer Forschung beschränkt sich nicht auf eine Untersuchung der materiellen Aspekte der Kunst oder ein Erkunden des kreativen Prozesses, sondern gibt vor, weiter in den transdisziplinären Raum auszugreifen. Experimentelle und deutende Forschungsstrategien durchschneiden einander hier also in einem Unterfangen, dessen Zweck darin besteht, die Verbundenheit der Kunst zu dem, wer wir sind und wo wir stehen, zum Ausdruck zu bringen. Ein Großteil der heutigen bildenden und darstellenden Künste setzt sich kritisch mit anderen Lebensbereichen wie Gender, Globalisierung, Identität, Umwelt oder Aktivismus auseinander, aber auch philosophische oder psychologische Themen können in künstlerischen Forschungsprojekten behandelt werden.

24. Der theoretische Physiker Robbert Dijkgraaf in einem Interview; Balkema, Slager: »Robbert Dijkgraaf« (Stand: 10.05.2011), S. 31.

Der Unterschied zwischen künstlerischer Forschung und der Sozial- oder Politikwissenschaft, kritischer Theorie oder Kulturanalyse besteht in der zentralen Stellung, welche die Kunstpraxis sowohl im Forschungsprozess als auch im Ergebnis der Forschung innehat. Dies unterscheidet Forschung in den Künsten von der in anderen akademischen Disziplinen, die sich mit denselben Themen auseinandersetzen. Bei der Beurteilung dieser Forschung ist es wichtig, im Auge zu behalten, dass der spezifische Beitrag, den sie zu unserem Wissen, Verständnis, unserer Einsicht und Erfahrung leistet, darin besteht, wie diese Themen *durch* Kunst artikuliert, zum Ausdruck gebracht und kommuniziert werden.

### Dokumentation, Verbreitung

Das akademische Gebot, den Prozess und die Befunde der Forschung auf angemessene Weise zu dokumentieren und verbreiten, wirft im Zusammenhang mit der künstlerischen Forschung eine Reihe von Fragen auf. Was bedeutet »angemessen« in diesem Zusammenhang? Welche Formen der Dokumentation würden einer Forschung gerecht, die von einem intuitiven schöpferischen Prozess und implizitem Verständnis geleitet wird? Welchen Wert hat eine rationale Rekonstruktion, wenn sie weit von dem tatsächlichen, häufig sprunghaften Verlauf der Forschung entfernt ist? Welches sind die besten Möglichkeiten, über nicht-begriffliche künstlerische Befunde Rechenschaft abzulegen? Und wie gestaltet sich die Beziehung zwischen dem Künstlerischen und dem Diskursiven, zwischen dem, was präsentiert und zur Schau gestellt, und dem, was beschrieben wird? Auf welches Publikum zielt die Forschung ab und welche Wirkung hofft sie zu erzielen? Und welche Kommunikationskanäle eignen sich am besten, um Forschungsergebnisse ins Rampenlicht zu rücken? Fragen wie diese sind in der Debatte um praxisbasierte Forschung in den kreativen und darstellenden Künsten und im Design in den letzten 15 Jahren Gegenstand anhaltender Auseinandersetzung gewesen, nicht zuletzt im Kontext akademischer Studiengänge und Förderprogramme, die für ihre Zulassungs- und Beurteilungsverfahren klare Antworten verlangen.

Da künstlerische Forschung sich sowohl an das akademische Forum als auch an das Forum der Künste richtet, müssen die Dokumentation der Forschung sowie die Präsentation und Verbreitung der Befunde den gängigen Standards in beiden Foren genügen. Für gewöhnlich aber wird eine doppelblind rezensierte akademische Fachzeitschrift nicht das geeignete Publikationsmedium sein; die materiellen und diskursiven Ergebnisse der Forschung würden sich vorrangig an die Kunstwelt und den Kunstdiskurs richten, der über

die akademische Welt hinausgeht. Eine diskursive Rechtfertigung der Forschung wird allerdings unter Berücksichtigung des akademischen Diskurses notwendig, während die künstlerischen Befunde auch die Kunstwelt werden überzeugen müssen. Dennoch muss der diskursive Raum der Gründe nicht auf den der traditionellen akademischen Schriften begrenzt bleiben. Der Künstler kann auch andere, vielleicht innovative Formen der Diskursivität verwenden, die dem künstlerischen Werk näherstehen als ein schriftlicher Text, etwa ein künstlerisches Portfolio, das die künstlerische Beweisführung nachzeichnet, oder Argumente, die in Partituren, Drehbüchern, Videos oder Schaubildern kodiert sind. Entscheidend ist die Überzeugungskraft der Dokumentation im Hinblick auf beide intersubjektive Foren. Bei all dem bleibt Sprache ein hochfunktionales, komplementäres Medium, um anderen gegenüber zu verdeutlichen, worum es bei der Forschung geht, vorausgesetzt man vergisst nicht, dass es immer eine Lücke zwischen dem Zur-Schau-Gestellten und dem In-Worte-Gefassten gibt. Genauer gesagt: In Anbetracht der Tatsache, dass die Bedeutung von Worten häufig auf ihren Gebrauch in der Sprache beschränkt bleibt, ist hier eine bestimmte Bescheidenheit hinsichtlich der performativen Leistung materieller Ergebnisse angebracht.<sup>25</sup>

Die schriftliche, verbale oder diskursive Komponente, die das materielle Forschungsergebnis begleitet, kann in drei Richtungen verlaufen.<sup>26</sup> Viele Menschen setzen den Akzent auf eine rationale Rekonstruktion des Forschungsprozesses, um zu klären, wie die Ergebnisse zustande kamen. Andere verwenden Sprache, um einen verstehenden Zugang zu den Befunden, materiellen Erzeugnissen und Praktiken bereitzustellen, die von der Forschung erbracht wurden. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, etwas in und mit der Sprache auszudrücken, das als eine »Verbalisierung« oder »begriffliche Mimesis« des künstlerischen Ergebnisses verstanden werden kann. Die Begriffe, Gedanken und Äußerungen »fügen sich selbst« um das Kunstwerk herum »zusammen«, so dass das Kunstwerk zu sprechen beginnt.<sup>27</sup> Im Gegensatz zu einer Deutung des künstlerischen Werks oder einer Rekonstruktion des künstlerischen Prozesses geht letztere Option mit einer Emulation oder Nachahmung des in der Kunst verkörperten nicht-begrifflichen Inhalts oder einer Anspielung auf diesen einher.

*Übersetzung aus dem Englischen von  
Nikolaus G. Schneider*

25. Sprachbasierte schöpferische Praxis (Poesie, Prosa) stellt diesbezüglich eine Herausforderung dar. Hier ist die performative Leistung der Kunst mit dem Spiel der Bedeutung von Wörtern verbunden und auf unauflösbare Weise miteinander verflochten.

26. Ich lehne es ab, hier irgendein numerisches Verhältnis zwischen Verbalem und Materiellem zu diskutieren. Jede allgemeine Vorschrift der Anzahl von Wörtern, derer es für einen künstlerischen PhD bedarf, wird dem Thema nicht gerecht. Eine angemessene und zweckmäßige Beziehung zwischen beiden muss für jedes künstlerische Forschungsprojekt separat bestimmt werden.

27. Vgl.

## Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1966
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto 2002
- Balkema, Annette W. / Slager, Henk: »Robbert Dijkgraaf«, in: *Mahkuzine: Journal of Artistic Research*, Nr. 2 (2007), S. 31–37. Stand: 10.05.2011, <http://www.mahku.nl/research/mahkuzine2.html>
- Biggs, Michael A. R.: »Learning from Experience: Approaches to the Experiential Component of Practice-Based Research«, in: Karlsson, Henrik (Hrsg.): *Forskning-Reflektion-Utveckling*. Stockholm 2004, S. 6–21
- Ders. / Büchler, Daniela: »Eight Criteria for Practice-Based Research in the Creative and Cultural Industries«, in: *Art, Design and Communication in Higher Education*, Nr. 7/1 (2008), S. 5–18
- Dies.: »Communities, Values, Conventions and Actions«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 82–98
- Borgdorff, Henk: »Holismus, Wahrheit, Realismus. Adornos Musikphilosophie aus amerikanischer Sicht«, in: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main 1998, S. 294–320
- Ders.: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: Rey, Anton / Schöbi, Stefan (Hrsg.): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*. Zürich 2009, S. 23–51
- Ders.: *Artistic Research within the Fields of Science*. Bergen 2009
- Ders.: »The Production of Knowledge in Artistic Research«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 44–63
- Dallow, Peter: »Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in Creative Arts«, in: *Art, Design & Communication in Higher Education*, Nr. 2/1–2 (2003), S. 49–66
- Eisner, Elliot W.: »On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research«, in: *Educational Researcher*, Nr. 10/4 (1981), S. 5–9
- Haseman, Brad: »A Manifesto for Performative Research«, in: *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, Nr. 118 (2006), S. 98–106
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Hamburg 2003
- Kiverstein, Julian / Clark, Andy: »Introduction. Mind Embodied, Embedded, Enacted: One Church or Many?«, in: *Topoi*, Nr. 28 (2009), S. 1–7
- Kjørup, Søren: *Another Way of Knowing*. Bergen 2006
- Ders.: »Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research«, in: Biggs, Michael A. R. / Karlsson, Henrik (Hrsg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London, New York 2010, S. 24–43
- Knowles, J. Gary / Coles, Ardra L.: *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. London 2008
- Pakes, Anna: »Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research«, in: *Research in Dance Education*, Nr. 4/2 (2003), S. 127–149
- Polanyi, Michael: *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. London 1958
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Man weiss nicht genau, was man nicht weiss: Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (05.05.2007), S. 30
- Rubidge, Sarah: »Artists in the Academy: Reflections on Artistic Practice as Research« [2004]. Stand: 10.05.2011, <http://www.ausdance.org.au/resources/publications/dance-rebooted-initializing-the-grid/papers/Rubidge.pdf>
- Wilson, Stephen: *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. Cambridge, MA 2002